

MINISTERIO DE EDUCACIÓN
SUPERINTENDENCIA NACIONAL DE EDUCACIÓN SUPERIOR
UNIVERSITARIA (SUNEDU)

ESCUELA SUPERIOR DE FORMACIÓN ARTÍSTICA PÚBLICA
“FELIPE GUAMÁN POMA DE AYALA” – AYACUCHO
RANGO UNIVERSITARIO: LEY 30220



TÍTULO:

**Interpretación del cuerpo femenino en la pintura
pornográfica limeña contemporánea, 2019**

PRESENTADO POR:

Br. Elvis Marshall Palomino Gutiérrez

ASESOR:

Lic. Edgar Allan Sabastizagal Orellana

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PARA OBTENER EL TÍTULO
PROFESIONAL DE LICENCIADO, ESPECIALIDAD ARTES
PLÁSTICAS Y VISUALES

MENCIÓN: PINTURA

AYACUCHO - PERÚ

2020

.....
Mg. Taipe Carbajal, Marcelino Efraín
PRESIDENTE

.....
Lic. Arones Álvaro, Julio Javier
SECRETARIO

.....
Lic. Sulca Aviles, Richard
VOCAL

A la naturaleza, de ella partimos
y a ella retornaremos.

Elvis.

AGRADECIMIENTO

A la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Felipe Guamán Poma de Ayala” – Ayacucho, por amparar en sus ambientes la difícil pero gratificante tarea de dar forma subjetiva y material al arte; a los profesores, que además de transmitir sus conocimientos, incentivaron a establecer el arte como parte del desarrollo humano, no sólo estético, si no, como una forma de vida, donde la disciplina, el aprendizaje, y el anhelo de superación forman un continuo.

En el tiempo que llevó la realización de este trabajo de investigación se sobrevinieron diversos inconvenientes, entre ellos y por fortuna la sucesión de mis asesores, gracias al cual se pudo obtener distintas perspectivas que permitieron llevar a un mejor término la investigación; en primer lugar al profesor Mg. Miguel Ángel Meza Untiveros, que marcó las pautas y cimentó las bases para su desarrollo posterior; la profesora Lic. Evelina Sánchez Parado por hacerse cargo de la investigación cuando está se encontraba en medio término; y al profesor Lic. Edgar Allan Sabastizagal Orellana, que recibió con entusiasmo lo obtenido hasta ese momento y dio las directrices para su conclusión, al ser un trabajo en conjunto agradezco a cada uno de ellos y espero que este trabajo, lo bueno que se pueda encontrar en él, sea una retribución de su paciencia e insistencia.

Quiero también dar mi sincero agradecimiento a mi familia, quienes en el transcurso de la investigación, me ofrecieron no sólo los recursos económicos y materiales, si no, también y lo más importante, el apoyo moral, cuando inevitablemente llegaban el descuido y el desaliento. Agradezco de igual forma a Giovana Yupanqui Quispe por compartir su tiempo y opiniones sobre los temas y resultados de la investigación, además de su gran amistad y aliento.

Muchas fueron las personas que me ayudaron en este proceso; sin embargo, mientras se hace memoria es dificultoso recordar a todas, y se cae en la falta de no ser tan desprendido como ellos lo fueron con uno, a todas aquellas personas deseo expresar mi gratitud y exhortar su comprensión.

El autor.

PRESENTACIÓN

El presente trabajo de investigación se centra en cómo es representado e interpretado el cuerpo pornográfico femenino en la pintura limeña contemporánea, si bien este fenómeno de representación sexual, está ya presente en las artes, incluso antes de delimitar el territorio pornográfico -que a propósito todavía no está completamente esclarecido, y al parecer se mantendrá casi de forma similar, ya que mientras más se investiga surgen más interrogantes que respuestas- es interesante observar cómo con el advenimiento de la fotografía, que supuso un gran cambio, el cuerpo femenino es trasladado a otras nuevas formas de representación, de éstas la primera como un intento de separar la pintura de la imagen fotográfica, al ser ésta una forma más rápida y veraz de dar forma a la realidad, y la segunda al darle una nueva perspectiva al uso del medio fotográfico. Posteriormente la exploración del cuerpo desnudo se fue elaborando con mucha más libertad y conocimiento, debido en parte al desarrollo tecnológico, que forma una relación de retroalimentación, donde las dos partes plantean esquemas que son usadas indistintamente, surgiendo nuevos conceptos y métodos para representarlos.

Nuestro panorama no ha estado ajeno a dicha relación, es así que surge la inquietud, de revelar ese contenido sexual presente en las obras artísticas, acercándose especialmente a la interpretación de la iconografía del sexo femenino, en un tentativa de ampliar los esquemas estilísticos que van sucediéndose y cómo éstos se relacionan con lo manifestado por la imagen pornográfica; como producto de relación coherente que mantienen estas formas objetuales y la esteticidad dada por el creador.

En un intento de que estas correlaciones e interpretaciones se vean comprendidas optimistamente en su totalidad, se recurre a los conceptos base del ámbito pornográfico, como son su relación con lo obscuro y los demás adjetivos que se le atribuyen, su contextualización a lo largo de la historia, las relaciones que mantiene con lo erótico, en esta dificultad -o facilidad- en la que una obra es calificada para alcanzar la dimensión artística o simplemente degrada y condenada a permanecer a oscuras por su marcado carácter sexual, y cómo es este límite frágil y confuso que mantiene con el arte. También merece la misma atención para el desarrollo adecuado de la tesis, los temas referentes a la representación del cuerpo femenino en el arte, por ello es necesario conocer su imágenes en

distintas épocas de la historia, en el caso que compete, la artística; con estas pautas resulta más asequible comprender como se forma el cuerpo femenino pornográfico y sus distintas perspectivas y argumentos para representarlos, entre estos por ejemplo el fetichismo, donde los cuerpos femeninos completos o zonas fragmentadas, adquieren un valor por sí mismos, en el último caso desintegrando al sujeto y desplazando el objeto libidinal.

Bajo estos conceptos, se identifican las obras y se someten a un análisis en cuanto su carácter explícito, figurativo y fragmentario, esta recurrencia a las pinturas seleccionadas, no se realiza de manera aleatoria o precipitada, pues si bien no implica necesariamente que el calificativo pornográfico sea inherente a ellas; sin embargo, es indudable la semejanza que mantiene con algunas características de la imagen pornográfica, como el hecho de parcelar rostros colmados de éxtasis orgásmicos, similares a los usados por la encuadres del cine porno, en la que los rostros y genitales mostrados en primeros planos adquieren una gran importancia en la transmisión y generación de placer. Además también es posible encontrar pinturas donde la representación se encuentra estilizada, considerándose el acto sexual como un recurso para expresar otras características circundantes en las manifestaciones amorosas.

De cualquier modo y más allá de las calificaciones efectuadas a las obras artísticas, con las diferencias subjetivas que esto conlleva, se ha de considerar que la imagen pornográfica está presente como un motivo más en las representaciones artísticas contemporáneas, sin que estas desmerezcan su calidad intrínseca.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| CARÁTULA | i |
| DEDICATORIA | iii |
| AGRADECIMIENTO | iv |
| PRESENTACIÓN | v |
| ÍNDICE | vii |
| RESUMEN | ix |
| ABSTRACT | x |
| | |
| I. INTRODUCCIÓN | |
| 1.1 Marco referencial | 12 |
| 1.2. Marco teórico y conceptual | 14 |
| 1.2.1. Marco teórico | 14 |
| 1.2.1.1. Obscenidad y pornografía | 14 |
| 1.2.1.2. Discurso del arte, erotismo y pornografía | 34 |
| 1.2.1.3. Cuerpo femenino | 51 |
| 1.2.2. Marco conceptual | 86 |
| 1.3. Marco espacial | 89 |
| 1.4. Marco temporal | 89 |
| | |
| II. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN | |
| 2.1. Situación problemática | 90 |
| 2.1.1. Planteamiento del problema | 93 |
| 2.1.2. Formulación del problema | 93 |
| | |
| III. JUSTIFICACIÓN | |
| Teórico, metodológico, práctico, filosófico | 96 |
| | |
| IV. OBJETIVOS | |
| 4.1. Objetivo general | 99 |
| 4.2. Objetivos específicos | 99 |

| | | |
|--------|--|-----|
| V. | MATERIALES Y MÉTODOS | |
| 5.1. | Aspectos metodológicos | 101 |
| | - Tipo de estudio | 101 |
| | - Nivel de investigación | 101 |
| | - Diseño de investigación | 102 |
| | - Población y muestra de estudio | 102 |
| 5.1.1. | Método de investigación | 103 |
| 5.1.2. | Fuentes de información | 104 |
| 5.1.3. | Técnicas de información | 104 |
| 5.1.4. | Tratamiento de la información | 105 |
| VI. | RESULTADOS | |
| 6.1. | Explicitud | 108 |
| 6.2. | Figuración | 117 |
| 6.3. | Fragmentación | 122 |
| VII. | DISCUSIÓN DE RESULTADOS | 129 |
| VIII. | CONCLUSIONES | 143 |
| X. | REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA | 148 |

ANEXOS:

Anexo N° 01: Constancia de aprobación de originalidad

Anexo N° 02: Declaración Jurada de autoría

Anexo N° 03: Instrumentos de recojo de datos

Anexo N° 04: Galería de fotografías

RESUMEN

La tesis tiene como objetivo analizar la interpretación del cuerpo femenino en la pintura pornográfica limeña contemporánea a partir de tres cualidades presentes en la imagen pornográfica: la explicitud, la figuración y la fragmentación. La metodología desarrollada es de enfoque cualitativo, el tipo de estudio es orientado a la comprensión, el nivel de investigación es explicativo y el diseño es fenomenológico. La muestra está conformada por obras pictóricas limeñas contemporáneas con contenido pornográfico, de la cual se obtienen los datos mediante la observación y el análisis de documentos teniendo como instrumentos la ficha de observación y la ficha de análisis documental respectivamente; se obtiene como uno de los resultados más importantes en la interpretación de la figura femenina la recurrencia al recurso del primer plano, ampliamente usado en la imagen pornográfica, medio que además de provocar una fragmentación necesaria, resulta en una imagen que enfatiza zonas corporales puntuales como los genitales, mostrando un gran detalle, la concentración de la atención y remarcando el carácter obsceno de la imagen. Los resultados muestran una simbiosis entre la representación del cuerpo femenino en la imagen artística y la imagen pornográfica, en las cuales los recursos se usan indistintamente; diferenciándose que en la imagen artística su interpretación se ve condicionada y motivada por otros aspectos que se desprenden del enfoque exclusivo sexual que mantiene la imagen pornográfica.

Palabras claves:

Pornografía / Pintura

ABSTRACT

The objective of the research is to analyze the interpretation of the female body in contemporary pornographic paintings from the city of Lima. We take into account three characteristics of pornographic images: explicitness, figuration, and fragmentation. The methodology takes a qualitative stance, and the research is focused on the comprehension of the image. The level of the research is explanatory, and the design is phenomenological. The sample is composed of paintings from the city of Lima that contains pornography. We extract the data from the paintings using observation and document analysis. The instruments are the observation form and the documentary analysis form. One of the main results obtained from the interpretation of the female body is the repetition of the foreground technique, which is widely used in pornographic images. This technique not only provokes a necessary fragmentation but also emphasizes specific body areas such as the genitals, so it shows great detail, concentrates the attention, and remarks the obscenity of the image. The results show a symbiosis between the representation of the female body in the artistic image and the pornographic image, and the techniques are used indistinctly. One difference is that the interpretation of the artistic image is conditional and it is motivated by other aspects that are not aligned with the exclusive sexual focus that characterizes the pornography image.

keywords: Pornography/painting

I. INTRODUCCIÓN

1.1. Marco referencial

El presente trabajo titulado: Interpretación del cuerpo femenino en la pintura pornográfica limeña contemporánea, 2019, busca comprender como se materializa y plasma la figura femenina en la pintura pornográfica limeña en la época contemporánea hasta el primer semestre del año 2019, examinando los elementos y formas que los artistas usan en la construcción de su obra; para posteriormente permitir valorar de manera crítica los productos artísticos generados a partir de la pornografía, fenómeno sociocultural tabú pero que goza de un fácil acceso y se encuentra presente en la vida cotidiana, superando así los prejuicios y estereotipos relacionados al tema.

La investigación también pretende encontrar nuevas formas de entender el concepto de sexo, de igual manera aspira a servir de base a artistas emergentes en la generación de diferentes y novedosas propuestas artísticas pictóricas, representando, incorporando e interpretando la imagen pornográfica.

Entre los antecedentes internacionales que se tienen para el desarrollo del presente trabajo se encuentra la investigación realizada por Totoki, M. (1993), titulado: Estética erótica: lenguaje y significados hasta el arte actual, ejecutado en la Universidad Complutense de Madrid, para obtener el título de doctor, el tipo de diseño es descriptivo, el instrumentos que usa para la recolección de datos es la recopilación de documentación, su población son obras artísticas con contenido sexual.

Como una de sus conclusiones entorno a la modalidad sexual de violencia y sadismo, afirma que entre los motivos que los artistas modernos disponen al practicar este tipo de representación plástica; se encuentran significaciones de carácter filosófico; marcando cierta distancia del sólo el enfoque pornográfico, también indica que al objetivar actos traumáticos mediante este tipo de representación, los artistas le confieren conceptos de terapia y catarsis a los eventos que condujeron estas desviaciones.

Otro antecedente es la investigación realizada por Maluenda, T. (2010), titulada: Pornokitsch, el cuerpo femenino como fetiche, realizado en la Universidad de Granada, España, para optar el título de doctor; el método de investigación usado es mixto: cualitativo en su inicio al que añade consecutivamente una metodología cuantitativa mediante la

realización de un experimento, en las pruebas cuantitativas su población está conformada por personas con caracteres adecuados para el experimento, ya que necesita cierto tipo de fisonomía de los ojos y la ausencia del uso de lentes.

Entre sus conclusiones afirma que la mirada es atraída a ciertas zonas corporales, en mayor medida las que se señalan culturalmente como sexualizadas, entre ellas las nalgas, las piernas, los pies, los pechos y en mayor medida el rostro, ya sea de forma fragmentada o en su totalidad, éstas son separadas del conjunto corporal y usadas para la generación de objetos con carga erótica, donde se concibe sobre todo el imaginario del cuerpo femenino, en muchos casos de forma lúdica.

Desde una configuración psicoanalítica, disciplina que mantiene una estrecha relación con el arte, al estudiar y tratar de interpretar las manifestaciones conductuales y creativas a partir del inconsciente, se toma la investigación de Basch, V. (2016), titulado: El cuerpo mirado: entre psicoanálisis y pornografía, realizado en la Universidad Complutense de Madrid, para la obtención del grado de doctor, el enfoque que toma es cualitativo, no menciona la metodología ni la población de estudio, su trabajo de investigación tiene dos partes, la primera se ocupa de la extrañeza del cuerpo, en la que estudia las aportaciones teóricas que tratan sobre el cuerpo, y la segunda se concentra en el cuerpo parlante, mostrando las manifestaciones de sujetos pertenecientes a tres escenarios característicos culturalmente, en donde partiendo de sus vidas es posible extender sus particularidades a la categoría humana.

Como su conclusión más importante manifiesta que en todos los lugares escogidos para la observación participante, mantenían cierto tipo de decoración, donde los colores usados son el rojo y el negro, que disponían a su vez con lugares reducidos más íntimos como recámaras y con espejos; de esta deduce la asociaciones de colores, como el rojo hacia la pasión, lo carnal; el negro como un acercamiento al misterio, a lo oculto, a la noche; y los espejos para asistir la asimilación de la imagen por Narciso, ya que no se restituye ninguna mirada, porque el sujeto queda aferrado en lo visto a través de la ilusión que da el espejo presumiendo que éste revelará la totalidad.

Al ser un tema considerado todavía como tabú por algunos sectores de la institución artística y muchos sectores de la sociedad, los trabajos de investigación dirigidos al tema

desde la perspectiva estética en nuestro país son casi inexistentes, sin embargo se tiene como un punto de partida la investigación de Flores, C. (2016), titulada: Ritual genital feminista en el arte contemporáneo limeño: estudio de caso y propuesta artística (2010 – 2015), realizada en la Pontificia Universidad Católica del Perú, para la obtención del título de licenciado, su metodología de investigación es un estudio antropológico comparado entre los trabajos artísticos realizados en la ciudad de lima, su población la conforman artistas y estudiantes.

Concluye que desde la imagen de los genitales se concibieron políticas sociales y culturales, que poseen una tendencia patriarcal vinculado a la vigilancia y control del cuerpo de la mujer, incluyendo su subjetividad; estas políticas inciden de manera negativa en el campo de desempeño de la mujer, disminuyen el acceso a la información y su participación en actividades familiares, políticas y eclesiásticas, manifestándose además en la vergüenza y discriminación hacia sus propios cuerpos.

1.2. Marco teórico y conceptual

1.2.1. Marco teórico

1.2.1.1. Obscenidad y pornografía

1.2.1.1.1. Hacia un esclarecimiento de lo pornográfico

“La pornografía es como un elefante. Resulta difícil de definir exactamente, pero se le reconoce en cuanto se la ve”

Robertson citado por Malen (1992)

Basch (2016), señala que etimológicamente proviene de dos términos griegos, el primero porne que significa ramera, prostituta y graphos que a su vez significa escribir, representar gráficamente. Los pornógrafos en Grecia, estudiaban la prostitución, además también eran llamados así aquellos que las retrataban. Así mismo, García (2001), indica que la palabra pornografía hacía referencia a tratados sobre la prostitución y la lujuria en la antigua Grecia.

Con la llegada del cristianismo la raíz adquiere una nueva significación, que detona una expresión de deseo hacia el cuerpo de otro, manifestándose como es implícito en el pensamiento cristiano como la debilidad de la condición humana, condenado y resuelto a formar parte de la clandestinidad y el pecado.

Posteriormente el término permaneció casi sin ningún uso ni variación, siendo en 1769 año en la que hace su reaparición como el término pornographe en el tratado de Restif de la Bretonne titulado “Le pornographe”, publicado como un proyecto en forma de prosa para reglamentar y reformar la prostitución. También se comienza a utilizar el término pornographie para nombrar a las imágenes y escritos catalogados como obscenos que fueron producidos en las décadas de 1830 y 1840.

El término pornografía según Tang citado por Basch (2016), se inscribe por primera vez en un diccionario en el año de 1857, describiendo cuestiones higiénicas referidas a la prostitución, a continuación cinco años después se le otorga el aspecto peyorativo que permanece hasta la actualidad.

A su vez, García (2001) añade el interés que tuvieron Joan Hoff y Walter Kendrick en cuanto al término y sus variaciones, indican que éste no se encuentra en las primeras publicaciones del Webster’s Dictionary (1828 – 1860), siendo el año de 1864 cuando reaparece con su antiguo significado, como escritos o imágenes sobre la prostitución o prostitutas, y se le añade una nueva acepción, el de pinturas dispuestas para la decoración de las habitaciones sagradas que se usaban en las fiestas orgiásticas en honor al dios Baco. En 1909 el Oxford English Dictionary describe la pornografía como una insinuación o sugerencia de temas obscenos o impúdicos presentes en las obras arte o literatura.

Dichas acepciones se mantuvieron durante el siglo XIX e incluso en los comienzos del siglo XX, es con el surgimiento de lo erótico como antítesis de lo pornográfico a mediados del siglo XX y el desarrollo tecnológico que facilitó el arribo de la cultura de masas, cuando surgen nuevos significados y subdivisiones.

Las diversas características agregadas de la imagen pornográfica y que nos condicionan de verlo como tal en la actualidad, provienen además de los significados sociales y antropológicos que se le dan al término; de la condena y prejuicio que recibe de

la comunidad religiosa, de los límites para su control por parte de las autoridades, de los nuevos procedimientos y experimentaciones que usan los productores o creadores, entre ellos los artistas, de sus publicaciones y los medios que usa y en gran medida de las percepciones que parten de los consumidores, todos estos sectores van generando patrones en la construcción de sus significados.

Entonces al ser el fenómeno pornográfico un tema tan complejo y distintamente tratado y elaborado desde diversas perspectivas y posiciones, es complicado llegar a una definición única y consensuada, en cambio existe un gran abanico variable y creciente, por lo tanto se hace aún más necesario establecer unas pautas sobre el significado para su posterior estudio.

Entre la amalgama de definiciones se encuentra: “Es sobre como los hombres desean a las mujeres”. Kimmel (1992) citado por García (2001, p. 135); desde una perspectiva consumista enfocado en el intercambio monetario, “es el material vendido en las tiendas pornográficas con el propósito de producir estimulación sexual a la mayoría de clientes hombres” Jensen (1998) citado por García (2001, p. 135); tratado desde la posición displicente que no otorga elementos estéticos y lleva al hombre a un estado de alienación y cosificación “una característica distintiva de ella, es que no sólo se propone la estimulación de fantasías o actitudes sexualmente determinadas, sino también la degradación, dominación y despersonalización de los sujetos representados, usualmente mujeres, además de carecer de artísticidad alguna”. Craig (1998) citado por García (2001, p. 135)

Si bien los conceptos antes mencionados son completamente válidos y se recurrirá a ellos posteriormente; para los fines de esta investigación es necesario llegar a unos términos neutros, sin la injerencia de prejuicios y más acordes a los objetivos trazados.

Según el diccionario de la Real Academia Española (RAE) (2014), la pornografía en su primera acepción es la exposición cruda del sexo que tiende a producir excitación; sin embargo, su significado original que refiere a tratados acerca de la prostitución, aunque permanece como tercera acepción ya no es usado. Como no todas las imágenes que representen genitales se pueden considerar pornográficas, ejemplos son las ilustraciones didácticas sobre sexualidad; Fernández-Zarza (1997), considera que la pornografía es una representación literaria o artística de las relaciones sexuales, haciendo énfasis en el detalle,

el cual es obsceno y excitante, punto donde coincide Denegri (2012), para que una obra sea considerada pornográfica debe haber sido hecha con el fin de ser excitante.

Para una mejor aproximación al concepto pornográfico, se tiene también que definir otro término relacionado directamente, lo obsceno, en la antigüedad hacía referencia principalmente a lo funesto, a la infortuna, a lo fatal, de mal presagio; también poseía otra acepción relacionada a la suciedad, inmundicia, de este carácter físico de la suciedad es fácil derivarla al carácter moral, originando el significado que es usado en la actualidad y quedando casi en desuso sus primeros usos.

García (2001), manifiesta que el Diccionario de uso del español, define lo obsceno como aquello que muestra o insinúa groseramente cosas afines al sexo, añade también que según el Diccionario general etimológico de la lengua española la palabra obscena deriva de ob-scena, al frente de escena, sugiriendo a aquellas personas que no tenían reservas de manifestarse en público.

A su vez, la RAE (2014), define lo obsceno como impúdico, torpe, que ofende al pudor. Impúdico a su vez significa carente de pudor y recato. Torpe como acepción que compete a la investigación es impúdico, lascivo. Como lo obsceno es ofensivo al pudor, la definición de pudor es honestidad, recato. Para Denegri (2012), todo este embrollado de significados conduce a la palabra recato, principal implicado y agraviado en la definición de obsceno; recato deriva de recatar: ocultar, esconder algo para que no sea visto. La persona obscena muestra lo que tiene que estar escondido. “El recato implica reserva, intimidad: marca el territorio de lo público y lo privado”. Fernández-Zarza (1997, p. 39)

Todo lo pornográfico se puede catalogar de obsceno, pero no todo lo obsceno es pornográfico, lo obsceno tiene un significado más amplio, los cuales no sólo competen lo sexual. Según Denegri (2012), aparte de la obscenidad sexual, existe la obscenidad excretoria (el miccionar y defecar) y la obscenidad pédica.

1.2.1.1.2. Contextualización histórica

Las representaciones sexuales han acompañado a la humanidad desde sus inicios, sin embargo sus significados y usos han variado con los tiempos, es por ello que pretender

realizar una historia de la pornografía es inviable, ya que entre los ejemplos que se presentan no existe un vínculo conceptual que lleve a constituir una categoría; si se toman las imágenes de la sexualidad que dejaron las culturas antiguas, como las preincas o griegas, ¿es posible que hayan tenido los mismos motivos de nuestra época para realizarlos, el motivo es sólo la de ser excitante?, como es fácil de confirmar, las razones de su producción no sólo se disponen para el ámbito sexual, en su mayoría estaban destinados a manifestaciones de naturaleza procreativa o ritual, como manifiesta Dorflès (1982) citado por Fernández-Zarza (1997), las imágenes catalogadas hoy como sexuales, eran con seguridad una representación tangible y conjunta de los fenómenos religiosos (mágicos, iniciáticos) y sexuales, de las que ya no quedan ejemplificaciones prácticas en las civilizaciones modernas.

Una de las primeras representaciones según Maluenda (2010), se dio en el Paleolítico Superior, en lo que ahora vendría a ser Austria, sus motivos de representación están relacionados con la fecundidad, entre las primeras manifestaciones que fueron interpretadas como símbolos fálicos se encuentran los Menhires, piedras alargadas en posición vertical y el Losange de la cultura magdaleniense, que son rombos alargados, asumidos como representaciones de la vulva.

Estas expresiones no solo se dieron en Europa, sino que viene a ser un fenómeno de todas las culturas como en las andinas prehispánicas, siendo así que según Rostworowsky, Ramos y Ortiz (2003), se tienen las representaciones de genitales femeninos desde el Horizonte Temprano (Chavín de Huantar) hasta el Intermedio Tardío (Chimú, Chancay) que cambiaron su forma con el transcurso del tiempo; en el período temprano de Chavín, las representaciones sexuales eran combinadas con lo terrorífico, donde se presenta una vagina dentada, signo de dominio y poder (figura 1); mientras que en la cultura Nazca los genitales femeninos aunque siguen tomando analogías con la boca, los dientes son sustituidos por la lengua, haciéndolas menos amenazantes, también se encontraron dibujados sobre la vulva: la luna y plantas como el maíz, infiriendo la asociación de los genitales con la fecundidad y la obtención de alimentos.

Las representaciones sexuales en la cultura egipcia son escasas en cuanto al material plástico que se tiene, abunda más la poesía erótica; una fuente gráfica y explícita es el Papiro Erótico de Turín, donde aparecen gráficamente una serie de posiciones sexuales.



Figura N° 1. Textil de la época Chavín mostrando una vagina dentada.

En la cultura oriental la concepción del sexo era diferente, éste se trataba desde perspectivas no solo sexuales, también incluían conceptos sobre el arte y el amor, según Maluenda (2010), los estudios y tratados sobre la sexualidad han estado presentes desde la primera dinastía Han (221 a.C. – 24 d.C.), aunque ha tenido ciertas épocas en las cuales fue condenado y limitado su producción y distribución.

En la india, se pueden encontrar representaciones sexuales en el Templo Khajuraho, el cual está decorado con escenas de parejas y grupos teniendo relaciones sexuales, algunas escenas contienen figuras zoomorfas. También de esta cultura es el famoso Kama-sutra, escrito en el siglo III d.C. por el filósofo Vatsyayana Mallanaga, que alberga saberes y representaciones en el campo de lo sexual.

En cuanto a occidente, Maluena (2010) afirma que en la Grecia antigua las representaciones del órgano sexual masculino tenían fines de protección contra los maleficios, la gran parte de estas manifestaciones sexuales explícitas se encuentran entre los años 525 y 475 a.C.

Entre los casos donde se perciben intenciones relacionadas al término pornográfico que se manejan en la actualidad, se encuentran ciertos mosaicos y pinturas halladas en Pompeya, estas se deducen estaban destinadas a provocar la excitación sexual al observador, algunas pinturas además se entiende estuvieron ubicadas en los prostíbulos (figura 2), como

expresa Freedberg (1989) citado por Fernández-Zarza (1997), es una historia ya conocida por todos el uso de imágenes para incitar el deseo sexual, desde Tiberio, segundo emperador del imperio romano, que acudía a ellas en sus orgías.



Figura N° 2. Mural de Pompeya mostrando cunnilingus.

Estas expresiones sexuales de Roma se podían encontrar también en pinturas y esculturas de sitios comunes como los comedores, teatros, pasillos, y lupanares que poseían la aceptación social; en cambio la homosexualidad en su variante pasiva era rechazada, practicándose solo en el caso del amo y del esclavo, el hombre únicamente podía cumplir el papel activo, el de penetrar; de igual forma al ser considerada la boca como pura, el sexo oral no era realizado, considerándose una parte del cuerpo por la que el hombre accedía a la sociedad, las prostitutas eran las únicas que practicaban el sexo oral, el cunnilingus del mismo modo era ejercido en la clandestinidad. Con el cristianismo declarado como religión oficial del Imperio en el año 381 d.C. muchas imágenes fueran destruidas y sus costumbres se fueron modificando.

En cuanto a la literatura, la pornografía comienza su separación de las categorías literarias tradicionales a partir de los sonetos eróticos de Pietro Aretino titulado “Soneetti lussuriosi” publicado aproximadamente en el año 1526 inspirados en los grabados de

Marcantonio Raimondi titulado “I Modi” (1524) conocido también como “Los dieciséis placeres” (figura 3). La aparición de novelas con contenido erótico contribuyó a la independencia del género, entre las cuales se puede mencionar “Lécole des filles” (1655), de autor desconocido se le considera como la primera novela que trata sobre los placeres carnales y el libertinaje.

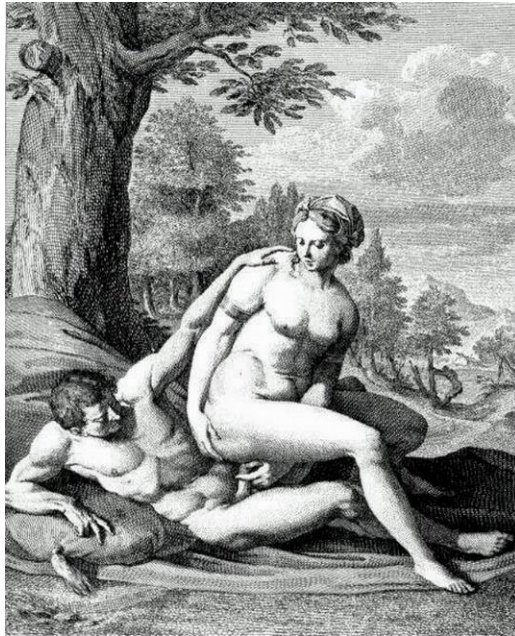


Figura N° 3. Marcantonio Raimondi. “I Modi”

El surgimiento de la categoría pornográfica tiene una relación directa con aspectos de la cultura humanística y libertina del Renacimiento, que retomaron los conocimientos clásicos y la visión que se tenía en la antigüedad sobre la sexualidad. La mayor parte de la producción de imágenes con contenido explícito se dirigía a criticar al gobierno y a la religión, aludiendo a sus supuestos valores morales.

Para Torres (2013), la concepción del término pornografía como se conoce en la actualidad aparece en el siglo XV con el surgimiento de la imprenta; la producción con temas sexuales de grabados o textos literarios anteriormente estaba solo al alcance de los estratos sociales con más poder económico, es entonces que la multiplicación a gran escala de dichas creaciones hizo que estas llegasen a toda la población, incluyendo a los sectores con menos educación; lo que provocó la persecución y la posterior clandestinidad; aunque resulte incongruente, los artistas que no publicaban numerosas obras no eran perseguidos ni castigados, en cambio aquellos artistas que las exhibieron a las multitudes, solo por el

hecho de mostrar sus trabajos con escenas eróticas a un público más numeroso y diverso eran reprendidos. De esta época por ejemplo datan las obras literarias de Nicolas Chorier titulada “L’Academie des dames” y de Guillaume Apollinaire titulada “Les onze mille verges”, entre otros.

Posteriormente con el descubrimiento de Pompeya y Herculano en los años de 1748 y 1738 respectivamente, se logró observar una gran cantidad de imágenes con contenido sexual de la antigüedad, el cual también sufrió una censura, según Maluenda (2010) ésta se ubicó cronológicamente desde el año 1819 hasta el año 2004 y fue realizada por el heredero al trono napolitano. Para Tang citado por Basch (2016), es en este momento cuando surge la pornografía; las imágenes encontradas, en algunos casos extrañas y extravagantes como la escultura de la cópula entre el dios Pan y una cabra (figura 4), provocó que los arqueólogos no supieran como clasificarlas, creando de esta manera un museo oculto para la gente común, teniendo acceso solo los estudiosos, gente culta, aquellos que viendo las imágenes tan explícitas no se “convirtieron en masturbadores compulsivos, necesitando cada vez más y más pornografía y, a la vez, convirtiéndose en seres afeminados incapaces de procrear”, Smith citado por Basch (2016), aparece entonces la prohibición legal a las mencionadas imágenes, se esconden a la vista, se hacen obscenas.



Figura N° 4. Estatua de Pan y Cabra procedente de “Villa los Papiros”

Se observa entonces un patrón en el desarrollo de lo pornográfico hasta como se entiende en nuestra época, el de su dominio delimitado e ilegal, y su discurso de pertenecer a una zona de desórdenes morales, de ir en contra de las normas que nos constituyen como sociedad.

1.2.1.1.3. La irrupción de la fotografía

Un elemento primordial en la expansión de las imágenes pornográficas, fue la creación de la fotografía, las representaciones sexuales se hicieron cada vez más reales y explícitas, al contemplar una fotografía pornográfica sabías que la penetración había ocurrido, la desnuda estaba ya no solo representada como en el caso de la pintura, realmente existieron dos personas teniendo sexo, sirviendo a la pornografía como nuevo medio y forma de representación, como indica Carrera (2008), el referente fotográfico difiere de los demás referentes de los sistemas de representación en que el primero no se remite a un signo genérico, si no, como continúa Carrera (2008) citando a Barthes (1980): es “la cosa necesariamente real que ha sido colocada frente al objetivo y sin la cual no habría fotografía”, es decir que existe la evidencia absoluta de que el objeto fotografiado estuvo frente al objetivo, en la pintura en cambio el artista puede representar una manzana pero no existe la seguridad de que sea “esa manzana” aunque el artista afirme que se basó fielmente en ese modelo.

Debido a los largos tiempos de exposición que se necesitaban, las primeras fotografías pornográficas mostraban en su mayoría genitales; fue en 1839, cuando Louis Daguerre redujo el tiempo de exposición requerido para impresionar una placa fotográfica, empezando la reproducción de la pornografía de la forma en la que se le conoce en la actualidad

Montero (2004) refiere, que solo entre los años de 1840 y 1860 se produjeron más de cinco mil daguerrotipos con contenido erótico (figura 5); en 1861 una revista llamada “El monitor de la Fotografía”, declaraba que existe gente inescrupulosa dedicada a un deshonesto tráfico, degradando el arte que quieren ver enaltecer; la afirmación hacía referencia a compilaciones de porno duro que se divulgaban entre las clases con más poder adquisitivo, la fotografía pornográfica sirvió además como un instrumento de sátira, Antonio Diotallevi y Constanza Vaccari, en Italia empezaron a elaborar los primeros fotomontajes, lográndose ver a la Reyna Sofía y su esposo o al Papa en escenas pornográficas.

Otro factor importante en la divulgación de la pornografía fue su estudio desde la perspectiva médica, se publican estudios y recomendaciones, su teorización conduce a una progresiva aceptación y acceso “moralmente” admitido, se comienzan a sentar las bases de

la sexología como categoría autónoma, dichos aspectos incidieron en la difusión y alcance de la pornografía; como hace notar Fernández-Zarza (1997), siempre que la sexualidad toma cierta relevancia la pornografía también emerge, es en esta relación donde surge la interrogante, ¿es el interés por la sexualidad lo que provoca un facilidad de acceso a la pornografía o es la pornografía que desde la clandestinidad despliega un interés por lo que permanece velado?



Figura N° 5. Daguerrotipo estereoscópico (hacia, 1850)

Con la aparición del cine, aparece casi simultáneamente el cine pornográfico, aumentando aún más realismo a lo observado con la inclusión del movimiento, la cámara capta ya no solo el momento del acto pornográfico, si no, toda la secuencia. Las películas en sus inicios fueron escenas cortas y fragmentadas de genitales, sin trama ni diálogo, las que eran exhibidas en lugares clandestinos como los burdeles, no como sustituto del acto sexual, sino como una antesala, Fernández-Zarza (1997) expone la frase que se le atribuye a Ado Kyrou, pero que él mismo niega su autoría, que la pornografía es el erotismo de los otros, haciendo referencia a la moral y la condición social precaria de los consumidores pornográficos, sin embargo fueron nuevamente las clases sociales adineradas las que tuvieron más acceso, en Estados Unidos por ejemplo las cintas X fueron proyectadas en exclusivos clubs privados, de igual forma se dio en la realeza rusa, hasta el surgimiento de la revolución bolchevique.

El cine underground, es decir el cine alternativo o ajeno a la cultura oficial, jugó un papel importante en la producción y divulgación de cortometrajes pornográficos hard-core, llamados loops (en 16mm) y las stag movies (en Super 8), que venían a ser escenas cortas y

repetitivas de una acción sexual. Al disminuir sus producciones del cine de esta escena contracultural, las imágenes migraron al cine comercial a finales de 1950.

Los cambios de la sociedad en la década de 1950 y 1960 hicieron que las películas eróticas fueran aceptándose paulatinamente, los primeros desnudos con la exhibición del pubis presente en películas de reconocidos y respetados realizadores, empiezan a presentarse desde que Michelangelo Antonioni presenta *Blow Up* en 1966, motivando a la permisividad paulatina de diversos países en la aceptación de desnudos completos, como indica Basch (2016), incluso se volvieron legales en algunos países como Dinamarca en 1969, siendo el mismo año en Copenhague, el primer mercado con contenido sexual explícito, titulado “Expo Sex 69”, con ventas y exhibiciones de películas pornográficas; también en el mismo año salió a la venta la primera revista con fotografías de porno duro en Holanda, originando el festival de cine porno en 1971.

Gracias a las nuevas disposiciones legales que permitían el acceso a la pornografía en Dinamarca, el tema volvió a estar en el centro de la atención y se tomó como ejemplo para la elaboración de nuevas leyes en otros países, las primeras comisiones en estructurarse fueron las de Estados Unidos y Gran Bretaña; el primero llamado *Commission on Obscenity and Pornography*, designada por Lyndon Johnson tuvo como intención el estudio a detalle desde diversas perspectivas, la comisión estuvo formada por profesores, teólogos, psicólogos, sociólogos y lingüistas; sus resultados fueron presentados públicamente en 1970, constatando que el consumo de pornografía no da como consecuencia una desviación sexual, además no predispone a conductas violentas ni delictivas, preocupaciones principales del estado; con estos resultados la comisión y algunos jefes de estado plantean modificaciones legales en torno el acceso y comercialización de material pornográfico, excluyendo en todos los casos a menores de edad. Con Nixon sucediendo en la presidencia, el informe fue tachado de inmoral y liberal, rechazándose sus resultados, sin embargo a pesar de la crítica conservadora que recibió, sus alcances fueron significativos para marcar las nuevas pautas.

Las primeras proyecciones de cintas de pornografía dura salieron de su ambiente clandestino a salas comerciales en 1970, año en el que se estrenó también *History of the Blue Movie*, largometraje de Alex De Renzy y Bill Osco, el cual conservaba cierto carácter documental, ya que recopila cortometrajes a lo largo de la historia del cine porno desde 1915, el mismo año aparece *Mona, the Virgin Nymph*, largometraje de Bill Osco considerado

como el primero en poseer un argumento, el cual se desarrolla en torno a la promesa que hace una hija a la madre de mantener la virginidad hasta el matrimonio, por lo que sólo practica felaciones y no existe penetración vaginal.

En Estados Unidos en 1972 tiene lugar el estreno de la película pornográfica titulada “Deep throat” (Garganta profunda), dirigida por Gerard Damiano acelera la transferencia de las películas pornográficas de los clubes clandestinos a la pantalla grande, gracias a la gran atención y asistencia del público logró posicionarse entre los diez films más taquilleros de 1973, se le otorgaron además unas pautas de realización más cercanas al cine tradicional como una trama un tanto compleja, poseía entonces un inicio, desarrollo y desenlace; debido a sus éxitos de taquilla y recaudación, un año después se realizaron las películas “Behind the green door” (Detrás de la puerta verde) dirigida por Jim y Rtie Mitchell y la película “The devil in miss Jones” (El diablo en la señorita Jones) dirigido también por Gerard Damiano, esta última considerada como la mejor película pornográfica.

En cuanto a las publicaciones impresas, según Basch (2016), las primeras revistas trataban de mostrar cuerpos femeninos con algún contexto, como el científico o artístico, posteriormente cada década a partir del año 1940 tiene un enfoque a una parte exclusiva del cuerpo femenino, las piernas, el pecho y el trasero para instalarse de forma última y constante en los genitales. Entre las primeras publicaciones se encuentra la revista Private en Suecia, sus números tenían fotografías a color, hechas con técnicas modernas litográficas, que aumentaban la apariencia realista.

Las fotografías de mujeres desnudas en posiciones habituales constituían la llamada pornografía hasta aproximadamente 1965, posteriormente las modelos se presentan en posiciones más forzadas y sugerentes, con primeros planos que muestran los labios vaginales separados con los dedos, no mostrándose aún las penetraciones vaginales o anales, ni el sexo oral; en cada ocasión en las que decaían las ventas, lo cual ocurría cada par de años, se generaban nuevos límites de lo que se podía mostrar, llegando a exponer el acto sexual y los cuerpos desnudos casi sin restricciones.

La aparición de la revista Penthouse en el año 1965 permite mostrar de otra manera los cuerpos eróticos desnudos, la atracción de sus imágenes consistía en poder observar a la mujer furtivamente en sus momentos más íntimos, “entonces entre la modelo y el fotógrafo

había algún objeto u obstáculo que sugería esta distancia entre ambos y la sensación de privacidad de ella, quien se encontraba haciendo algo íntimo que no quisiera que nadie viera”. Basch (2016, p. 116-117)

Con la producción en masa de cámaras filmadoras y reproductores de video, se cambió nuevamente la forma de representación pornográfica, ahora los que tenían acceso a las cámaras que abarataron sus costos, podían pasar del papel de observador al de actor y productor, además se pudo llevar las películas del cine al hogar, otorgándosele también una relación más íntima con la interacción en la reproducción de las películas, siendo posibles de detener, retroceder, repetir y avanzar.

Como menciona Gubern (1987) citado por Fernández-Zarza (1997), el movimiento del consumo pornográfico sigue una tendencia irreversible, de los espacios comunitarios a los privados, se crea entonces un círculo que inicia en los prostíbulos o clubs privados, continua en las salas públicas del cine, en las cabinas personales de los sex-shops, para finalizar naturalmente en el lugar íntimo definitivo que lo conforma el hogar, esta manera de consumo en la comodidad doméstica tiene su culminación con la salida al aire en televisión con cable de películas pornográficas.

Con estos recursos más individualistas se empieza una acelerada exploración sexual, desarrollándose géneros poco antes conocidos y difundidos, como el sexo anal y la zoofilia; el género amateur se consolida e incluso como menciona Jenkins citado por Basch (2016), es hecho y distribuido sin fines de lucro, éstas son compartidas para la contemplación y el disfrute del espectador.

La llegada del internet cambia otra vez la forma de relacionarnos con las imágenes pornográficas, existiendo ahora una gran variedad y cantidad en la red, la cual puede ser vista y buscada de forma sencilla y rápida; basta una computadora y acceso a internet para ser observado de forma íntima en una habitación; la masturbación y el individualismo se vuelven comunes e incluso fomentadas como manera de autoexploración y conocimiento de sí, cambiando la forma en que se concibe la masturbación, si antes estaba reservada a personas que habían fracasado al tener relaciones sexuales, ahora se vuelve algo primordial y que tiene que ser practicado casi necesariamente.

Una vez que han roto las familias, la sociedad, dios ha muerto, las parejas están deshechas, lo único que queda es un individuo más solo que nunca para el que el yo será lo más importante, y así su descubrimiento y satisfacción (Tang citado por Basch, 2016, p. 123).

1.2.1.1.4. La imagen pornográfica

Nunca permito que la historia interrumpa la acción.

Russ Meyer citado por Gubern (2005)

La imagen pornográfica se define en principio por ser objetivamente real, como se describe en el apartado anterior la fotografía se adecuó perfectamente como punto de partida, permaneciendo hasta la actualidad en su variante digital como uno de los principales medios de representación junto con los vídeos, brindando además con los avances tecnológicos aún más detalle, otro aspecto clave en la definición de la imagen pornográfica. La narrativa del género pornográfico en cuanto a los vídeos, tiene principalmente como protagonista a los genitales, lo que lleva a una carencia argumental, el hecho de que cualquier excusa es válida para iniciar un desenfadado acto sexual.

Es este enfoque de lo puramente sexual lo que niega aspectos que pueden considerarse como eróticos; las emociones por ejemplo no están presentes, tampoco hay un carácter que defina a los personajes, todas las películas pornográficas terminan bien, dando como resultado una abstracción y primacía del sexo sobre otros elementos de la vida y las relaciones humanas.

Como define Giachetti citado por Fernández-Zarza (1997), las películas pornográficas son films que acostumbran a no tener una historia, son de corta duración, su técnica es simple, directa; carece de pretensiones artísticas; en el caso de existir una pequeña trama, es solo un pastiche que intenta narrar una historia fofa y absurda para llegar rápidamente a los desnudos.

También la existencia de los vídeos y de los controles que se puede tener sobre ellos, como el de retroceder, adelantar y repetir, favorecen que estas uniones necesarias entre las secuencias sexuales para formar una mínima historia, se eliminen; el público se dirige

directamente a la acción genital, pasando por alto ese poco argumento que se necesita para dar cierta lógica a la película, así se acrecienta la falta de una historia sólida y guiones elaborados, ya que de todas formas son escenas que no serán tomadas en cuenta.

Sin embargo, ¿es posible que las películas pornográficas admitan otras escenas mejor elaboradas que no sean concernientes a los aspectos sexuales, o es que por su carácter intrínseco de ser un documental fisiológico son permisibles la falta de profundidad en cuanto a sus actos ajenos a lo sexual? el público, como ya se mencionó ayuda a marcar la especificidad del género al recurrir a este tipo de películas para el disfrute de los genitales en acción, con lo cual las absurdas escenas que sirven de prolegómenos o enlaces de la actividad sexual son tolerables o incluso prescindibles.

Como afirma Gubern (2005), el valor fundamental que tiene el porno duro para su público, radica en su carácter de documental fisiológico, en la que se soportan los insípidos preámbulos, como el cartero que llama a la casa de la señora, etc., interpretado por malos actores, ya que el público ha pagado por lo otro, por el documental fisiológico que determina el género, donde las escenas iniciales o de enlace están subordinadas al intercambio sexual y no al revés.

Esta selectividad monotemática, alejada de la vida social, afectiva y emocional conduce al género pornográfico a una suerte de irrealidad, lo convierte en abstracto; añadiéndose a esto además la descripción de algunas películas o cortometrajes en donde los personajes vienen a ser descritos mediante números y géneros, 3 H + 2 M, 1 H + 2 M, etc.; y también el reduccionismo a cifras, lo expresable en números: los tamaños, las posiciones, los records, los personajes que participan; los actos sexuales se convierten y limitan a acciones mecánicas, matemáticas, adicionando el carácter abstracto.

Referido a su carácter abstracto, como menciona Kyrou citado por Gubern (2005), cualquier elemento de nuestra vida, inclusive lo más primario como la alimentación o el sexo, extraído fuera de su contexto, aisladamente; se convierte en abstracto, como por ejemplo fotografías de gran detalle que contienen una pequeña parte de un tejido, botón o cualquier objeto cotidiano.

Así mismo a esto se agrega la exclusividad de la pornografía a la actividad sexual, haciendo que se vea reducida a su aspecto cinético, al prescindir cualquier otra apreciación y atención que no tenga que ver con lo físico y circunstancial. Fernández-Zarza (1997), plantea el carácter abstracto de la pornografía, al aislar cualquier otro condicionante del acto sexual, evitando mostrar los sentimientos que no sean el placer, es así que esa descontextualización, abstrae, no obstante esta abstracción se distingue del que proviene del realismo, porque es innegable que las imágenes pornográficas muestran bocas, genitales, senos, anos, etc., de una manera concreta, pero se puede objetar que el cine porno se fundamenta en abstracciones, en actos sexuales abstractos, mostrados sin embargo con un hiperrealismo fisiológico descarnado.

Otra aspecto que tiene consideración es el hecho de que al observar una imagen pornográfica, el espectador debe experimentar las mismas sensaciones de los actores, para este caso es necesario que la imagen mostrada sea lo más directo posible, si ésta no transmite las sensaciones desde un primer momento e incluye aspectos de carácter emotivo o intelectual, nuestra atención hacia el sexo se disipa, perdiendo su eficacia.

Para otorgar un mayor detalle, que como se mencionó es un también una característica principal de la imagen pornográfica, los planos usados generalmente son el primer plano y el plano de detalle, esta última muestra una ampliación de un detalle ya sea de un objeto o de un personaje que normalmente no es posible de observar, también se le denomina gran primer plano.

La imagen pornográfica además requiere una total visibilidad, enseñar todo, no reservar absolutamente nada, los genitales en acción y los cuerpos desnudos deben mostrarse en todos los ángulos posibles, volviendo al espectador como indica Fernández-Zarza (1997), en un voyeur omnisciente, lo que conduce a los actores a adoptar posturas exageradas, llegando en algunos casos a parecer incómodas.

Un anuncio de una revista pornográfica recalca estas palabras junto al cuerpo desnudo de una mujer. Si las mujeres han sido un misterio para usted, deje que la revista Chic descubra sus misterios. Las señoritas de Chic no tienen nada que ocultar... ¡Sabemos todo y enseñamos todo!... ¡Usted conocerá todo! Griffin (1982) citado por Fernández-Zarza (1997, p. 89)

Al tratar de mantener la mayor visibilidad, las felaciones aparecen como planos ocurrentes, su facilidad de rodaje y la inclusión de genitales y rostros, hace que la actividad sea casi infaltable en el género al pretender mostrar en un solo plano diversas partes del cuerpo. Este imperativo de visibilidad óptima también lleva a los actores a posiciones en las cuales sus cuerpos no se encuentran en contacto, solo sus genitales; como sugiere Gérard Leblanc citado por Gubern (2005), el actor no ve todo como si lo hace el espectador, dando una mayor superioridad visual al espectador y el goce que eso conlleva.

Además de esta fórmula icónica técnicamente eficaz, las felaciones despiertan los fantasmas del canibalismo erótico, y la devoración; la ingesta del semen proporciona también al varón una satisfacción al suponer su aceptación absoluta.

Al ser el rostro sede de la máxima expresión humana se posiciona como el centro de atención de la mirada, y su exposición es casi necesaria, como menciona Maluenda (2010) la obscenidad suprema no se encuentra en los genitales como indica la práctica puritana, sino en el rostro, al ser el centro de las exteriorizaciones más íntimas. Es por ello que se dan casos donde las expresiones faciales o miradas, mantienen un predominio en torno a la obra, como “Olympia” de Manet, en la que su mirada desafiante y provocativa, dirigida directamente al espectador causó malestar en el público de la época, o “Éxtasis de Santa Teresa” de Gianlorenzo Bernini, que si bien la figura femenina no muestra un desnudo, posee una expresión que se sumerge en un evidente clímax erótico, mezcla de placer y dolor, se acompaña además de una vestidura donde los pliegues evocan el estremecimiento espiritual que transmiten también sensualidad y el misterio del cuerpo que oculta (figura 6).



Figura N° 6. Bernini. Éxtasis de Santa Teresa (detalle). 1645 - 1652

Superando a esta figura erótica se encuentra el orgasmo, en el caso masculino la comprobación se da en la eyaculación, y en el femenino en las expresiones faciales que giran como ya se dijo en torno al placer y al dolor, y en los gemidos que son difícilmente comprobables en cuanto al grado de goce que contienen, ya que son fáciles de fingir, como la mayoría de films lo demuestran. Las eyaculaciones masculinas se llaman comúnmente come shot y las largometrajes no deben tener menos de diez eyaculaciones, este proceso en la filmación es un momento delicado e importante, como lo demuestran la utilización del ralentí y los distintos puntos de vista que procuran resaltar y extender el momento del goce.

En la mayoría de casos tal exigencia de visibilidad lleva a los actores masculinos a eyacular fuera de la vagina, ésta contemplación sirve también como corroboración de lo real en la pornografía, no sólo visualmente, mencionado antes sobre la carga de realidad que tienen las imágenes fotográficas o vídeos, sino también por la existencia de un placer físico real, a lo menos el masculino y la transmisión de sensaciones que esta lleva en el espectador. Según Gubern (2005) esta situación puede afectar la vida privada de los actores, teniendo el caso de la actriz Mary Roxburgh quien testimonia sobre un actor que en la vida privada buscaba ansiosamente un mayor contacto corporal porque en las grabaciones se tiene que estar alejado de la otra persona para que la cámara pueda encontrar fácilmente buenos ángulos y luces en la producción de una buena toma.

Este detalle y visibilidad que caracteriza a la imagen pornográfica conduce a que el cuerpo humano se vea fragmentado, aumentando las dimensiones de lo capturado y llenando todo el encuadre, los cuerpos son observados desde sus fracciones, no como actores completos, si no, desde segmentos determinados como la boca, los senos y los genitales; lo que pretende es llevar al espectador a mantener la mirada sin permitir distracciones con otros elementos, como concluye Bruckner citado por Fernández-Zarza (1997), las escenas son filmadas lo más cerca que se pueda estar, puesto que cualquier distancia puede llevar a la imaginación del público a salir de su dulce inercia.

Pero la tendencia a exagerar de la pornografía no sólo se observa en la totalización del encuadre, en sus dimensiones con las que se presentan los órganos; también se muestra en sus descripciones y actos, mujeres que sólo pretenden tener sexo en posiciones impensables y hombres vigorosos y eficaces que pueden llevar a las mujeres a orgasmos violentos; la superabundancia, esta particularidad de que mientras más excesivo es mejor, se

da igualmente en las características físicas de los actores, senos grandes, traseros grandes y penes grandes.

El desinterés estético, aspecto que determina el género, se puede evidenciar por ejemplo en la iluminación, ya que su dirección está orientado a resaltar y mostrar con detalle las partes del cuerpo que están siendo filmadas, no como una forma de generar contrastes, luces y sombras, resaltar volúmenes o proyectar dramatismo; también es posible observar este abandono estético en los encuadres, que sólo procuran exponer lo que intentan con la mejor claridad dejando muy de lado la composición estética y la experiencia artística que se puede obtener de ésta

Esta tendencia al detalle, realismo y fragmentación de la imagen pornográfica tiene su realización material en los objetos ofrecidos en las sex-shop, en los penes, torsos femeninos y vaginas, que se presentan separadas de la totalidad corporal y tratan de mantenerse fiel a su modelo real reproduciendo todos los detalles anatómicos, con materiales similares a las pieles e sus intersticios físicos para generar una mayor sensación de realismo.

En cuanto a su clasificación se encuentra determinada por el autor, por lo tanto existen distintas formas de clasificar de acuerdo a diversos criterios que se toman; entre la principal y más usada se halla la que categoriza por lo explícito de sus imágenes.

a) Porno soft-core (porno blando): Según Díaz (2010), la pornografía blanda o suave no contiene en sus imágenes prácticas sexuales reales, tampoco se muestran los genitales directamente; aunque en algunos casos se exponen desnudos frontales.

b) Porno hard-core (porno duro): “el porno blando (...), se detiene justo allí donde el duro comienza su transgresión fundadora” Requena citado por Fernández-Zarza (1997, p. 37). El porno duro contrariamente al porno blando, muestra explícitamente los genitales con gran realismo y detalle, existe sexo real; en la actualidad generalmente al referirse al término pornografía se hace referencia al porno duro, ya que con el tiempo se ha ido superando los límites de exhibición del cuerpo en la sociedad, quedando usualmente el porno blando en las producciones antiguas o en películas y series aptas para todo público que son emitidas y ya aceptadas en la gran mayoría de cadenas televisivas de señal abierta.

1.2.1.2. Discurso del arte, erotismo y pornografía

1.2.1.2.1. Los límites del erotismo

Creo que la diferencia entre pornografía y erotismo es una diferencia fundamentalmente estética.

Mario Vargas Llosa.

Como primera distinción que se da en los cuerpos desnudos, Kenneth Clark (2007) plantea la diferencia que se genera entre “the naked” y “the nude”, describiendo lo real y lo ideal respectivamente, en este caso la desnudez es el cuerpo desvestido y el desnudo una categoría artística.

Lo erótico según García (2001) es considerado como lo opuesto a la pornografía, idea que, si bien está extendida y se entiende en la actualidad de esa forma, no posee solidez; es al examinar su desarrollo morfológico, cuando su vínculo antagónico se desarticula. En su origen griego denotaba amoroso, el cual a su vez provenía de términos relacionados al amor sensual exagerado o amar con pasión, manteniendo siempre una carga de lujuria, Foucault define a la erótica como uno de los cuatro campos pertenecientes a la estilización de la sexualidad clásica, conformados por la dietética, la económica, la filosofía y la erótica; que se refiere a relaciones sexuales sin el matrimonio, concerniendo esta última al campo de la económica. Por lo tanto lo erótico era un sentimiento más pasional y lujurioso fácilmente contrastable con el amor romántico y sus fantasías sexuales que permanecen solo en los límites de la imaginación.

Los términos primigenios tienen cambios sutiles cercanos a la primera mitad del siglo XX, Hoff (1989) citado por García (2001) señala que tanto como en el Oxford English Dictionary como en el Webster’s, la expresión eros hace referencia a cupido o dios del amor mientras que lo erótico a la literatura o poesía amorosa.

Aproximadamente por el año 1970 lo erótico es abarcado desde el campo psicoanalítico, dándole una definición de placer sexual, que obtiene su energía de la libido; por esos años también cambia su definición, el Webster’s en su edición de 1963 define lo erótico como textos que tratan al amor sexual de un modo sensual, apasionado y voluptuoso

comparándola en contraposición con la pornografía; surgiendo la asociación de la pornografía con actos negativos e ilegítimos.

George Bataille en su libro *Lágrimas de Eros* (1961) propone una hipótesis sobre qué es el erotismo al observar las primeras expresiones de los hombres halladas en las cuevas; encuentra una motivación: la conciencia de la muerte, que todos moriremos; este darse cuenta crea una barrera última y decisiva entre el hombre y el animal, pues esta angustia de muerte, origina el erotismo. Es decir, que el saber que la vida es corta, conduce al hombre a desear conservarla, y todo lo relacionado a este deseo es tomado por el hombre como una experiencia sexual; el erotismo entonces viene a ser una pulsión contraria a la muerte, busca la pausa y no la conclusión; debe continuar, aplazarse, no es un acto cuyo único fin es la satisfacción última. Lerga (2009), añade en referencia a Bataille que el término del acto sexual se consideraría o representaría la muerte, y lo que mantiene el acto es lo erótico, este intercambio sexual no es siempre erótico, solo pasa a ese plano, cuando no es animal, primario, guiado por el instinto.

Prosigue Lerga (2009), si bien lo erótico parte desde la angustia de la muerte, su realización se encuentra en el placer físico, tomando este placer corporal también como vivencia del placer espiritual; el goce pleno derivado de lo erótico es directamente somático, sin esta experiencia física no es posible la existencia de lo erótico.

Sin embargo en la vida cotidiana, se está expuesto a experiencias generadoras de placer, como el comer y el dormir, además en los contactos sexuales no todos se consideran como experiencias eróticas, ¿Dónde reside lo erótico? ¿Cómo se presenta y cuál es la relación con el placer? Una de las principales diferencias se encuentra en que lo erótico conlleva siempre una carga sexual, para conservar la sensualidad en el erotismo, el placer y el deseo se soportan para mantenerse en el tiempo, pues su desaparición es considerada como la muerte; a diferencia de los actos no eróticos, donde prima la realización completa del deseo y del placer, no busca su permanencia a través del tiempo, si no que cumplidos sus respectivos ciclos se terminan y pasan al olvido.

1.2.1.2.2. Erotismo y pornografía

En la actualidad, se tienen los términos separados y enfrentados, es así que Ledezma

(2010), hace una comparación profundamente opuesta entre los términos, señalando que si bien los dos procuran describir ideas, actitudes y sensaciones relacionadas al universo sexual, su diferencia se hace evidente desde sus orígenes etimológicos, ya que la pornografía proviene del griego y describe escritos sobre prostitutas, y el erotismo se relaciona a Eros, dios de la pasión y el amor. Entonces el primero refiere a lo explícito, carnal y comercial y el segundo está dirigido a lo espiritual, lo sublime y sutil, una prostituta enfrentada a un Dios. Agrega por ello que la diferencia se da en que la pornografía pertenece al terreno de lo vulgar, opuesto a lo erótico que se desempeña en el campo de lo distinguido, viene a ser lo sofisticado frente a lo ordinario, lo exclusivo frente a lo masivo, la élite frente a lo popular; es entonces erotismo de unos y la pornografía de los otros, de los que carecen del gusto verdadero, de la gente pobre, cultural, material y libidinalmente.

Moreira (2010), señala que según algunos pensadores la diferencia se encuentra en el que la pornografía muestra todo, y el erotismo solo lo sugiere, la verdad del sexo en ésta última se mantiene secreta, descubriéndose muy vagamente; sin embargo, como todas las definiciones referidas a temas sexuales, se definen desde presupuestos fuertemente moralistas, ya que como se viene mencionando a lo largo de la tesis, estas lindes varían en cada individuo.

Por su parte Parada (2010), toma como ejemplo la fotografía para diferenciar lo erótico de lo pornográfico, la primera de ellas de 1925 aproximadamente, muestra una escena en la que dos mujeres, una de ellas casi desnuda sostienen una puerta para impedir la entrada de un señor de edad (figura 7), la fotografía en este caso no mantiene al observador en el instante de la toma, si no que sugiere más, el porqué de la situación de los personajes, su desnudez, sus rostros; ese tiempo entonces excede el instante suspendido.

El segundo ejemplo es un daguerrotipo de 1890 (figura 8), la imagen está tan direccionada en mostrar el cuerpo femenino que su resultado solo es ese, el instante captado termina allí, no hay algo detrás que mueva al observador a pensarlo fuera de ese momento, su observación es estrictamente onanista, y el tiempo que se le dedique depende de este entusiasmo corporal.

Barthes (1994) citado por Parada (2010), siguiendo con la comparación de fotografías eróticas y pornográficas, señala que es el Punctum donde se encuentra la

diferencia, conceptualizado también como campo ciego, hace referencia a lo subjetivo y el significado personal que adquiere una fotografía, es la conmoción íntima y particular, generado en su mayoría por pequeños detalles que tienden alejarse del tema principal.



Figura N° 7. Anónimo. Postal erótico. Hacia 1925



Figura N° 8. Anónimo. Daguerrotipo. 1890

La fotografía pornográfica muestra de una manera ordinaria el sexo, lo hace un fetiche, un objeto inmóvil, no existe punctum en esas fotografías; al contrario, la fotografía

erótica no hace del sexo su objetivo primario, incluso puede no mostrarlo, lleva al espectador más allá de la escena creándose una relación donde se anima a la foto y ésta nos anima, “el punctum es entonces esa especie de sutil más-allá-del-tiempo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra” Barthes (1994) citado por Parada (2010).

Maluenda (2010), menciona que su definición también viene a estar dada desde las legislaciones y los códigos penales; afirmándose estos patrones en las sociedades occidentales, que tienden a mantener conceptos binarios, teniéndose a la pornografía no como una experiencia contemplativa, si no como una experiencia de lo cinético, encuadrados dentro del pensamiento Kantiano donde se hace diferencia entre la apreciación estética desinteresada de la observación incitada por el deseo sexual, es por esta razón que el erotismo se mueve dentro de la esfera artística, al no ser sólo una descripción pormenorizada de las actividades fisiológicas de los órganos sexuales; puesto que es complejo, tiene múltiples finalidades y explora las relaciones humanas.

1.2.1.2.3. Arte y pornografía

Es así que lo erótico está dentro del marco de lo permisible, su trasgresión es lícita, porque así lo avalan las instituciones y se mantiene en la cultura oficial, aunque en muchos casos los trabajos presentan ciertas interrogantes conceptuales que mueven a las obras entre los dos vertientes, y surge con mayor claridad similitudes con la pornografía, como las fotografías de John Santerineross, que con el uso de cuerpos desnudos genera una inestabilidad de percepciones y hace de esta su discurso artístico (figura 9).

En sus dos series terminadas, se encuentran “Fruit of the secret gods” de 1999 y “Dreams” de 2004 y muestra claramente una imaginería erótica sombría, generado principalmente por sus tonos sepias, se acompaña en muchos casos de símbolos religiosos, como explica Parada (2010), aunque sus imágenes describen ambientes sombríos, poseen una aceptación y una belleza que el gusto colectivo le otorga, a diferencia por ejemplo de Joel-Peter Witkin; en cambio muestra mujeres con cuerpos modelados desde los gustos imperantes, con rostros bellos y posiciones que rozan lo manierista, asemejándose a las que se pueden encontrar en revistas de moda, pero que abundan en el imaginario erótico o pornográfico (figura 10), por ejemplo es relativamente fácil su comparación con las posiciones encontradas en METART (figura 11), donde se realizan publicaciones eróticas

electrónicas, que sin llegar a un contenido de sexo explícito muestran posiciones recurrentes en la pornografía.



Figura N° 9. John Santerineross. Three Lifetimes Spread. 2004



Figura 10. John Santerineross. Karma. 2004



Figura N° 11. Arkisi.
Shayla. MEDART. 2019

Como es deducible la similitud encontrada entre el erotismo comercializable y su obra es profusa, es por esta razón que el artista conserva el gusto de la mayoría del público ajeno al arte y de la comunidad artística, manteniéndose en un margen frágil a su caracterización pornográfica.

Como otro ejemplo y de un modo que se podría describir como más directo se encuentran las fotografías de Frederic Fontenoy, que retratan lo que puede conceptualizarse como fantasías masculinas, mujeres en posiciones donde el sexo está completamente descubierto y en algunos casos sometidas por el artista y por nosotros en nuestra situación de voyeur (figuras 12 y 13).



Figura N° 12. Fontenoy. Inside #1934. 2015



Figura N° 13. Fontenoy. 0867. 2008

En este discurso de arte y pornografía como antagónicos, existe un empeño en querer separar lo pornográfico de lo artístico, intentando crear límites exactos, tarea difícilmente

realizable, ya que las mismas definiciones de arte y pornografía discurren entre diversas opiniones, como manifiesta García (2001), se pretende limitar del campo artístico a la pornografía; aun sabiendo, o ignorando, el actual debate que genera el significado del arte, presuponiendo una función exclusiva de contemplación estética, y el deber de plasmar sólo los buenos valores sociales y altos ideales de la humanidad, con lo que se deja confinado la labor propagandística o de estímulo a la acción; en el caso de la pornografía dirigida a la acción fisiológica; si se aplicase este precepto, el arte occidental marcaría distancia con el barroco contrarreformista o con las tendencias actuales que replantean el papel del arte, además de ello ¿por qué la vida sexual se mantendría alejada de los altos ideales de la sociedad?, y ¿no produce “La maja vestida” de Goya o la “Olimpia” de Manet una respuesta masturbatoria comparable a la de algunas revistas porno?

Entre 1989 y 1991 el artista Jeff Koons, produce una serie titulada Made in Heaven, conformada en su mayoría por esculturas y fotografías, en esta última mostrándose de manera detallada actos sexuales realizados por el mismo artista junto a una estrella porno, conocida como Cicciolina (figura 14), estos trabajos plantean la dificultad de establecer unos límites objetivos entre arte y pornografía.



Figura N° 14. Jeff Koons. Blow job-ice. 1991

El autor sin embargo, aduce que su obra no contiene elementos pornográficos,

aunque resulte innegable, que al observar sus fotografías no se encuentren diferencias con las observadas en cualquier película pornográfica:

La pornografía no me concierne. La pornografía es realizar/representar un acto sexual. No tiene realmente interés para mí. Yo estoy interesado en el amor, estoy interesado en la unión, estoy interesado en lo espiritual, en poder mostrar al público que ellos pueden tener repercusión, alcanzar sus deseos. (Koons citado por Fernandez-Zarza, 1997, p. 290).

Estas fotografías nos muestran lo mismo que exhibe la pornografía, idénticos encuadres, planos, posiciones, detalle y definición (figura 15), ¿es entonces pornografía lo que se ve, o las imágenes conforman el discurso del arte actual?



Figura N° 15. Jeff Koons. Wolfman (close-up). 1991

Si se estudia un poco más al artista, se puede observar que utiliza en sus trabajos elementos ya fabricados, un ejemplo de ello es su muestra titulada “New” (Lo nuevo), donde presenta electrodomésticos, principalmente aspiradoras y enceradoras que fueron puestas directamente de su empaque a vitrinas iluminadas con fluorescentes, según el artista al no ser utilizados en tareas para las que fueron creadas, conservan su cualidad de novedad; a

diferencia del hombre y su incapacidad de ser novedoso, para tener integridad tenemos que vivir y somos seres mortales, sin embargo la máquina al no haber funcionado mantiene su integridad perennemente

Fuera de su discurso con el que sustenta su obra, nos da un indicio de que el autor realiza sus trabajos con lenguajes no siempre relacionados con el arte, no es excepcional entonces que recurra al lenguaje pornográfico para crear sus obras, “el desplazamiento de los significados se ha convertido en una práctica habitual dentro del arte contemporáneo”. Fernandez-Zarza (1997, p. 293)

Según el mismo autor sus obras son una muestra del intento para integrar el terreno de lo objetivo, exhiben la forma de hacerlo; aunque ocupe los dos terrenos, el de lo subjetivo y de lo objetivo, ingresando el modernismo dentro de lo subjetivo y comparándolo con el acto sexual sin amor; al mostrar su sexualidad con cargas emocionales donde prima el amor, forma una oposición contra el modernismo, inscribiéndose en un estado superior, objetivo, cercano a la perpetuidad, y aquello es lo que quiere transmitir a las personas, en todos esos trabajos hay amor, por lo tanto no es pornográfico.

En la consideración de arte a fotografías que fácilmente se confunden con pornografía, también influyen los canales por los cuales se distribuye y accede; en este caso, su presencia en catálogos de arte, galerías y bienales, consolidan su categoría artística; en contraste con la distribución rechazada y oculta de la pornografía, lo cual hace pensar que esta diferenciación no está relacionada con su calidad inherente. Tanto es así que, si se compara una imagen de Koons manteniendo relaciones sexuales con Cicciolina (figura 16), y otra muy similar donde se encuentra ella misma, desempeñando sus primeras actividades de actriz de cine para adultos; supondrán el calificativo de arte para el primero y de pornografía para el segundo.

También recae sobre este punto el hecho de la consideración como artista por su trayectoria y trabajos anteriores, donde usa los mismo principios; entonces es bastante probable que esta forma de proceder sea la misma en las obras que se toman como estudio, y siendo así, se puede usar las mismas apreciaciones para comprender sus obras y otorgarle la categoría de arte.



Figura N° 16. Jeff Koons. Red Butt (close-up). 1991

Aún después de la comparación y del problema de categorizarlo ¿no es eso lo que hace un artista; crear imágenes, plasmar sus pasiones y obsesiones? (figuras 17 y 18)



Figura N° 17. Betty Tompkins. Fuck Painting #31. 2009

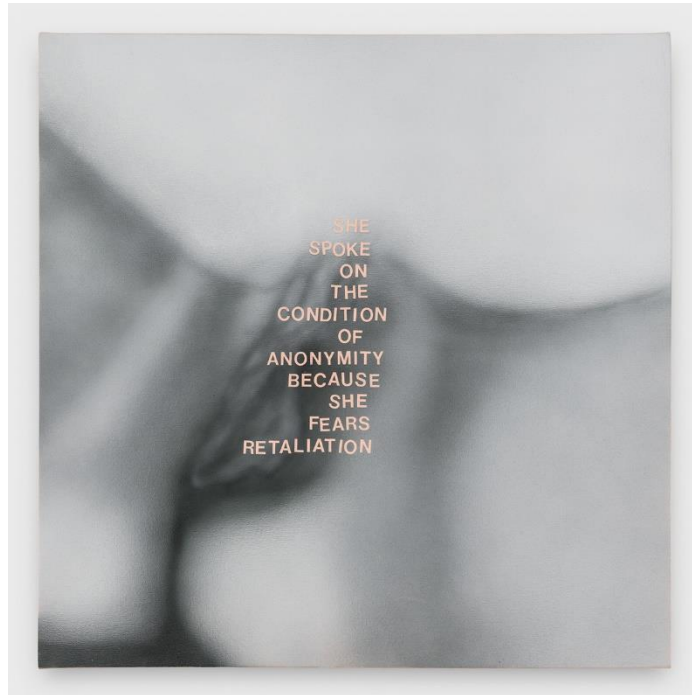


Figura N° 18. Betty Tompkins. She spoke.... 2018

1.2.1.2.4. Estética pornográfica

La pornografía de hoy no es más que el erotismo del mañana.

Siguiendo con la secuencia conceptual se hace necesario ampliar el tema de cómo esos cuerpos pornográficos son manifestados en el arte, más allá de su lenguaje usado en el cine y en la fotografía pornográfica en sí, observando ejemplos clave y como son sus argumentos para penetrar en lo artístico.

Para muchos críticos, la pornografía es uno de aquellos temas que nunca pertenecerán a la esfera artística, empero al ser el arte también un producto del tiempo en el que se desarrolla, estos discursos varían e incluso se contradicen, es por esta razón que en la historia concerniente al arte, una gran cantidad de literatura, esculturas y pinturas han sido consideradas pornográficas y vetadas consecutivamente, por personas que no fueron capaces de apreciar una forma estética en dichas obras debido a su prejuicio.

Como acertadamente sugiere Dennis citado por Taborn (2013) La pornografía es perturbadora, despreciable, amenazadora; al observar una obra pornográfica, ésta despierta

a la lujuria, mientras que en contraposición la obra de arte debe de mantenerse en la contemplación extrañada, entonces cuando la pornografía ingresa al alto arte, la institución lo toma como una afrenta; por ejemplo las obras de artistas como Henri Maccheroni (figura 19), Pierre Molinier, Natacha Merritt, Ken-ichi Murata (figura 20), Eugene Vardanyan, Katrine Neoromantika, entre otros.



Figura N° 19. Henri Maccheroni. Sin título. 1970



Figura N° 20. Ken-ichi Murata. De la serie “Naked Princess”. 2010

Entre el artista que más resonancia tuvo en la introducción de la temática pornográfica en la institución fue Mapplethorpe, además también introdujo otras temáticas

como las preferencias sexuales de los individuos, rompiendo los tabúes y mostrando escenas homosexuales, sadomasoquistas y fetichistas. La provocación como se observa, forma parte del discurso de la estética pornográfica, de esta manera la pornografía dentro del arte toma las imágenes del cuerpo obsceno que ya se tenían como mercancía de las revistas y videos.

Es así que lo anteriormente considerado pornográfico, además de penetrar dentro del círculo artístico, se vuelve un objeto observable e intercambiable monetariamente, que ya no sólo pertenece a la clandestinidad y a lo sórdido, sino que se presenta como una figura que puede admirarse y criticarse también desde la esteticidad.

Parada (2010), toma el caso de Spencer Tunick y Luiz Vega para delimitar las representaciones; fotografías en este caso, con contenido explícito, que puedan contener cierta estética ingresando así al campo artístico. Luiz Vega llevó por las calles de Santiago de Chile a una menor de edad de 17 años conocida como Baby Vamp completamente desnuda, realizando actividades cotidianas, mientras era grabada y fotografiada por la prensa y transeúntes (figura 21); en contraposición se encuentra Spencer Tunick, mundialmente conocido, performer, desnuda grupos numerosos de personas con la intención de estar en las galerías de arte (figura 22).



Figura N° 21. Luiz Vega. Baby Vamp. 2002

¿Dónde radica la diferencia entre estas manifestaciones en el que se presentan cuerpos desnudos, para que se puedan llamar arte? Los argumentos usados en contra de Luiz Vega son principalmente: Su realización se mantuvo fuera de la legalidad, pasear a

una niña de 17 años desnuda fue un acto provocador que generó repudio por parte de la sociedad chilena. No tenía aval de las instituciones artísticas, su currículo no contaba con reconocimientos o estudios institucionales. Su objetivo se encaminaba más a lo comercial y no a las galerías de arte.



Figura N° 22. Spencer Tunick. Teatro Colón. Bogotá. 2016

Sontag (1969) menciona que para poder discutir sobre la pornografía es necesario conocer que existen varias pornografías, de ellos son tres los principales, es más fácil llegar a la verdad cuando se la examina como un elemento que pertenece a la historia social; como un fenómeno de discapacidad o deficiencia psicológica, relacionado a la sexualidad de los productores y consumidores o como una modalidad menor aunque interesante perteneciente a las artes.

Para dilucidar si una producción o expresión pertenece o no al mundo del arte, muchas veces las instituciones artísticas se basan en la historia social o en la psicología del creador, sin embargo ¿dónde se limita la normalidad sexual?

Baudrillard (2000) citado por Parada (2010), señala que las obras consideradas pornográficas y la ciencia ficción se asemejan en su dificultad de ser representada en lo concreto por la gente común, perteneciendo al terreno del hiperrealismo; esta estetización de

la vivencia donde lo real cede ante sus imágenes que se mantienen y reproducen indefinidamente, no deja espacios para ilusiones.

Es decir que el autor se mantiene al margen de la imaginación colectiva, buscando conscientemente representar lo velado, en este esfuerzo de creación, la pulsión sexual se mantiene al margen, quedando la sensación erótica primaria opaca por dicho impulso artístico; entonces las anormalidades o desviaciones sexuales quedan relegados a un segundo plano, ya que prima la imaginación del autor sobre el plano sexual; comparable a las obras literarias de ciencia ficción, donde en algunos casos los autores ponen más atención en construir y describir al monstruo, dejando de lado el relato, para dar protagonismo a la apariencia corporal de dichos seres, atribuible del mismo modo a las obras pornográficas, donde prima la forma antes que el contenido; bajo estas premisas las instituciones artísticas se basan en discursos detrás de la obra para dilucidar si lo expuesto es solo forma o además, también contenido.

Se puede considerar entonces volviendo al erotismo que éste una acercamiento a la trasgresión de la norma, una tentativa; diferente a la pornografía que sería la infracción en sí misma, el artista al plasmar algo erótico, lo representa con un propósito determinado teniendo en cuenta cual es el límite de sus representaciones, que son avaladas por las instituciones artísticas, definiendo en parte su normalidad erótica; las obras pornográfica en contraste superan en muchos casos las representaciones para llegar al acto real o bien superan los límites acostumbrados del público y las instituciones, estos casos al ser ajenos y no acordes a las instituciones artísticas, llevan a sobreanalizar el discurso detrás de la obra, determinándose así en muchos casos el estado de normalidad o desequilibrio sexual del artista, tomando y valorando la obra como parte del conglomerado de la representación del discurso.

Duvignaud citado por Taborn (2013), agrega que en el caso de las representaciones del deseo pervertido, como la pornográfica, se expresa un ánimo de desequilibrio, de quiebre de los convencionalismos imperantes, hay una propósito de intrusión en el movimiento del orden establecido, cuando el deseo sexual pretende encontrar visualmente la provocación, se da un acción subversiva en contra de la razón.

Se tiene que tener en cuenta además lo citado por Totoki (1993) de Peter Webb, quien

menciona que la pornografía es la representación injustificada sociológica o estética de actos sexuales que mantienen una intensidad intrusa, esta representación ofende el modelo de decencia socialmente aceptado. Existe por ello una necesidad de plantear profundamente el sentido de “modelo” o “estándar” y más aún ampliar el conocimiento de “justificación sociológica o estética”.

Estas cualidades nos acceden a obtener una visión que permite distinguir el carácter artístico de una imagen pornográfica, ya que la estética pornográfica, aun cuando pueda manifestar elementos obscenos y vulgares, se ha de considerar como una visión emocional y personalizada de una sexualidad íntima e introspectiva que deriva de una configuración de la capacidad intelectual humana diferenciándose de la interpretación vacua de los actos sexuales.

Como ejemplo último se puede considerar la postrimera etapa de Pablo Picasso, en la que muestra otra característica atribuible a la conformación de la estética pornográfica, el de la absoluta visibilidad, sus mujeres exhiben sus genitales manifiestamente, manteniendo los cuerpos y sus detalles en perfecta exposición, a pesar de las dificultades anatómicas que conlleva, sin embargo gracias a los recursos plásticos del arte, esta configuración imposible, es representable, pudiéndose observar también diversos planos en este caso derivado de la estética cubista (figura 23).



Figura N° 23. Pablo Picasso. Nu Couché 3. 1972

La obra de arte ayudará a sacar al mundo del arte de su línea de comunicación estética, y ayudará a dirigirlo en la línea del vehículo del vocabulario del espectador, y del arte, y de otras cosas del mundo. (...) y ayudará a la gente que está fuera de eso, a introducirles en el vocabulario del arte. Es una superficie de contacto. (Koons citado por Fernandez-Zarza, 1997, p. 296).

Como complemento que no está de más, es necesario recalcar que existe una diferencia entre el producto de la pornografía como tal y la producción estética procedente de la sexualidad, ya que si bien los límites son inexactos, no es posible considerar toda la producción pornográfica como un producto artístico; en todo caso, hasta nuestra época.

1.2.1.3. Cuerpo femenino

1.2.1.3.1. Representación de la mujer en la historia arte

Las primeras representaciones de la mujer encontradas en las pinturas prehistóricas, se asocian a la fertilidad, a la fuerza generadora de vida; los desnudos por ello poseen un fin utilitario, diferente de la expresión estética que se le da al cuerpo desnudo en la actualidad.

Maluenda (2010) afirma que el desnudo masculino fue representado por primera vez en Grecia en el siglo VII a.C., sus representaciones de Apolo, describían la belleza del cuerpo masculino, inscrita dentro de la libertad política que mantenían, es en las postrimerías del siglo V a.C., aproximadamente tres siglos más tarde cuando aparece el desnudo femenino cambiando la iconografía y permaneciendo como uno de los temas predilectos dentro de la cultura occidental.

Con el triunfo del cristianismo como religión imperante, el arte se ve sometido a un control casi absoluto por la iglesia en un período cercano a los mil años, que va desde el siglo IV al XIV, distinguiéndose cuatro tipos de desnudos; nuditas naturalis, los desnudos inocentes y castos, como las representaciones de Eva y Adán antes de su expulsión, nuditas temporalis, como un símbolo de pobreza humana; nuditas virtualis, en las que el pecado estaba ausente y nuditas criminalis, cuerpos que representaban el pecado, la lujuria. Casanova (2002) sugiere que en este período la poca representación de la desnudez está

dirigida a denunciar el pecado, quedando manifiesto en los gestos de las mujeres martirizadas en el infierno; sin embargo, cercano a la pintura gótica, en el románico tardío, existe un arte que se desata relativamente de las ataduras impuestas por la congregación, tiene su representante en Giotto (1267 – 1337), por su trato de la figura humana que se diferencia de sus predecesores al presentar un gran realismo.

En las postrimerías de la edad media, entre el siglo XIII y XIV, los pintores comienzan a agremiarse, sus encargos ya no sólo provienen de la iglesia, cambian los conventos para trabajar en sus talleres, surge la pintura sobre madera, antecediendo a la obra independiente que contribuye a cambiar la temática de sus representaciones artísticas y dando nuevas posibilidades en la plasmación de la figura humana desnuda.

En el período antecedente al renacimiento, considerado como la última fase de la pintura gótica, la obra de Jan Van Eyck (1390 – 1441) se atribuye un lugar privilegiado al usar y perfeccionar la pintura al óleo, los desnudos en esta época muestran hombros angostos y caídos, cuerpos enflaquecidos, pechos situados en la parte alta y un vientre abultado que no marca la cintura (figura 24).



Figura N° 24. Jan Van Eyck. Adán y Eva. 1432.

Esta prominencia del vientre femenino, carece de un significado preciso, como menciona Casanova (2002), se le asigna un símbolo de fertilidad, un ideal de belleza con cierto carácter sexual concerniente a la época, o una consecuencia por el uso de ciertos tipos de prendas.

Unos de los problemas que se plantearían artistas y teólogos es la presencia del ombligo en las representaciones de Adán y Eva, siguiendo la tradición de la iglesia católica al no haber tenido un desarrollo intrauterino, no deberían poseerlo, sin embargo muchos artistas continuaron plasmándolo por cuestiones estéticas.

En el renacimiento, con el retorno al clasicismo grecorromano el desnudo adquiere una representación naturalista, real; se comienza un estudio metódico de la anatomía, claro ejemplo lo da Leonardo Da Vinci (1452 - 1519), sus estudios exhaustivos de la morfología humana, lo llevaron a pintar cuerpos sanos y sensuales, muy diferentes de la mujer gótica que conserva un cuerpo marcado por el pecado y la enfermedad, resultado de la religión vigente.

Siguiendo con las innovaciones concernientes al desnudo femenino en el Renacimiento, Giorgione (1477 – 1510) pinta la primera Venus en posición recostada, realizada hacia 1507 – 1510 (figura 25), es una de sus últimas creaciones, que tiene gran influencia tanto en artistas de su época como en el Barroco; sus cuerpos femeninos gozan de erotismo, su obra Concierto campestre, aunque algunos críticos duden de su autoría y prefieran atribuir su finalización a Tiziano, es muestra de ello.



Figura N° 25. Giorgione. Venus dormida o Venus de Dresde. Hacia 1507.1510

Retomando a Tiziano (1490 – 1576), el artista nos presenta la complacencia del Renacimiento, su pintura roza lo erótico, su tratamiento de la atmósfera y su riqueza cromática, poseen las particularidades de la escuela veneciana.

Italia sufre una depresión económica en el siglo XVI, además de la invasión de franceses y españoles; al auge económico y el hedonismo en la cual vivían y que dio fruto al Renacimiento desaparece, dando espacio al estilo manierista, un arte de acabado detallado, con representaciones anticlásicas, sus personajes poseen posturas complicadas y las composiciones son complejas y cargadas, se pierde el equilibrio y la serenidad del Alto Renacimiento, entre sus artistas representativos se encuentra el Greco (1541 – 1614) y Brueghel (1525 – 1569). El desnudo y en general sus personajes tienen aspecto alargado, desproporcionado, dando la sensación de elasticidad por las posiciones forzadas y exageradas (figura 26).



Figura N° 26. El Greco. Asunción de la Magdalena. 1607

Como señala Casasnova (2002), la historia del arte debe valorarse de acuerdo al momento histórico cultural, en las que intervienen los factores políticos y religiosos, el 31 de octubre de 1517, se comienza la reforma católica, impulsada por Martín Lutero, derivando en la formación de Iglesias protestantes, como respuesta la Iglesia católica lleva a cabo su

Contrarreforma, implanta la Inquisición Romana, cuyo principal fin fue atacar a las otras religiones derivadas del catolicismo y a las ideologías que no estén acorde a sus preceptos, surge en este contexto el barroco, teniendo a la pintura como la manifestación artística más importante de la época, el tiempo del movimiento se considera desde finales del siglo XVI hasta inicios del siglo XVIII.

La historia menciona como el artista más importante del Barroco a Rubens (1577 – 1640), sus desnudos femeninos son distinguibles, envueltas en una atmósfera uniforme conservan gran conocimiento anatómico, y pronunciados escorzos, además de las clásicas figuras un tanto rollizas (figura 27). Pertenece también al barroco uno de los desnudos más significativo de la historia del arte, Venus del espejo, realizado por Velázquez (1599 – 1660), la mujer ostenta una postura de gran erotismo, recostada de espalda sobre una cama, mantiene la cadera elevada, acentuando la cintura y los glúteos, se hijo cupido sostiene un espejo, el cual nos devuelve el reflejo de su rostro; en vez de darle a la diosa un aspecto idealizado, el artista la presenta como una mujer común. En cambio los desnudos de Rembrandt, otro artista indispensable del Barroco, se apartan de la voluptuosidad para adquirir un aura de espiritualidad.



Figura N° 27. Rubens. Las tres Gracias. 1636 - 1639

Continuando este breve recorrido de la representación del desnudo femenino en la

historia del arte se llega al Neoclasicismo, estilo artístico que se sitúa desde mediados del siglo XVIII hasta el siglo XIX, se transcribe como una vuelta al arte del pasado clásico, donde se tratará de transmitir los valores burgueses que el gobierno tratará de imponer.

Los desnudos neoclásicos tienen una belleza idealizada, inspiradas en las diosas del Renacimiento, como los desnudos de Tiziano o Giorgione; debido a su academicismo en las figuras impera el dibujo, y poseen gran estudio anatómico, la presentación de los desnudos obedece siempre a una justificación ya sea de carácter histórico o mitológico. Se alza como el mejor exponente de la pintura Jacques-Louis David (1748 – 1825), aunque no presentará demasiadas figuras desnudas, introduciendo éstos en temas mayormente mitológicos, como en su obra Eros y Psique. Este mismo tema es tratado por otro autor importante François Gerard (1770 – 1837), que mantiene como todos los desnudos neoclásicos, figuras hieráticas, frías, con composiciones cercana a lo teatral, que lo aleja de cierta manera de connotaciones eróticas (figura 28).



Figura N° 28. François Gerard. Eros y Psique. 1798

Otro pintor influyente considerado de este período es Ingres, aunque oscila en diversos movimientos, cronológica y estilísticamente; sus desnudos idealizados nos acercan a las diosas griegas, como el caso de La fuente (1856).

Cercano a la primera mitad del siglo XIX, nace el Romanticismo como un nuevo movimiento artístico que pretende liberarse de las características técnicas y temáticas anteriores, buscando nuevas formas de expresión más autónomas que no se presidan por las normas estrictas de la Academia.

El desnudo femenino siguiendo los principios del Romanticismo posee una pincelada más suelta, el color prevalece sobre el dibujo, su técnica es más libre. Concerniente a la temática, el desnudo se presenta en temas relacionados a lo oriental y lugares exóticos, así como también en temas apasionados y trágicos, como la exaltación de la libertad. En esta temática oriental resalta nuevamente Ingres, ya antes citado, “El baño turco” y “La gran odalisca”, nos presentan lugares remotos, inalcanzables, los cuerpos ostentan una gran sensualidad, en “El baño turco”, los cuerpos desnudos bailan y entretejen incitados por la música. Otro autor que nos presenta figuras extremadamente sensuales es Eugène Delacroix (1798 – 1863) en pinturas como “La Odalisca” y “Mujer de las medias blancas” (figura 29), este erotismo se refuerza por el movimiento de su pincel y las manchas de color.

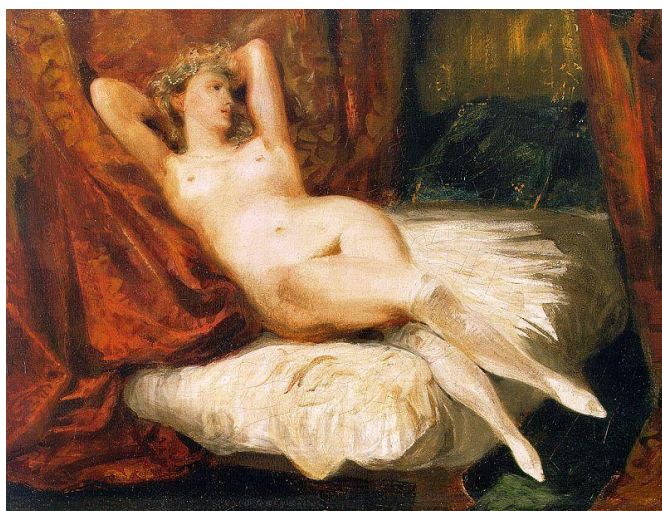


Figura N° 29. Eugène Delacroix. Mujer de las medias blancas. 1825-1832.

Delacroix también nos muestra el cuerpo desnudo femenino en su otra faceta, el que expresa un sentimiento trágico, dramático; diferente de la sola mirada de un cuerpo bello, en este caso el desnudo aporta una carga de dramatismo como en la Muerte de Sardanápalo, donde según la mitología el rey Sardanápalo intuyendo la derrota, comete el suicidio con todas sus mujeres, para luego incendiar sus bienes impidiendo que el enemigo los obtenga, entre esta escena trágica los cuerpos se tuercen enfatizando la carga emocional.

A lo largo del siglo XIX se practicó una pintura académica, aunque está no se pueda limitar exactamente en un período, se le considera así a aquellas donde predomina el dibujo sobre el color, tienen composición estructurada y buena perspectiva, apartándose del realismo naturalista. Los cuerpos desnudos se presentan en temas asociados a la mitología, como diosas y ninfas; temas religiosos, leyendas y alegorías e históricas, como heroínas.

Los desnudos femeninos presentados poseen gran voluptuosidad, el cual es moralmente aceptado gracias a los temas en los cuales aparecen. William-Adolphe Bouguereau (1825 – 1905) es un buen ejemplo de ello, sus mujeres están inspirados en temas mitológicos, su sensualidad está acentuada, por la larga cabellera, la palidez de su cuerpo y sus movimientos refinados, entre sus obras con gran carga erótica se puede considera Evening mood (figura 30), donde presenta un desnudo frontal con un movimiento sugerente.



Figura N° 30. Bouguereau. Evening mood. 1882

Otro autor que sigue las normas de la pintura académica y deja constancia del buen manejo de la representación del desnudo femenino, es Alexandre Cabanel (1823 – 1889), sus féminas están representadas en temas alegóricos y mitológicos, en su obra más conocida

El nacimiento de Venus (1863), aparece la diosa recostada sobre el mar, en una posición insinuante con una larga cabellera.

En cuanto a la pintura Naturalista y Realista que se desarrolló casi en paralelo con el Academicismo desde mediados del siglo XIX, se observa como indica Prieto y Rodríguez (2010), desnudos de mujeres reales en escenarios reales, éstos no están justificados por el tema, ya que no representan temas históricos ni mitológicos, al no haber esa excusa para su aparición, el tema del desnudo se convertiría en un escándalo, generando controversias.

Un exponente indispensable es el pintor Courbet (1818 – 1877), debido a su gran realismo en su trato del desnudo femenino, sus pinturas no tuvieron aceptación en la sociedad burguesa, sus temas son preferente bañistas, donde la belleza de la mujer no está idealizada, son retratos de mujeres comunes, como en su pintura “El sueño” (figura 31), obra con gran erotismo en la cual dos mujeres desnudas se encuentran sobre una cama, el tema es todavía objeto de discusión, ya que se trata de dilucidar si es un sueño honesto, o por el contrario trata sobre la sexualidad lésbica.



Figura N° 31. Gustave Courbet. El sueño. 1866

No se podría mantener el curso de la historia del desnudo femenino, sin su obra más controversial, “El origen del mundo” (figura 32), donde revela de una forma intimista la genitalidad de la mujer en un primer plano, recortando gran parte del cuerpo para este fin.



Figura N° 32. Gustave Courbet. El origen del mundo. 1866

Otro artista que generó controversia en el Realismo fue Manet (1832 – 1883), sus pinturas “Almuerzo sobre la hierba” (1863) y “Olympia” (1863), provocaron el rechazo del público burgués, la aparición de una mujer desnuda al lado de hombres vestidos en “Almuerzo sobre la hierba” era algo inaceptable, a esto se suma que la mujer no es una diosa, no está idealizada y conjuntamente el tema no requería su aparición; de similar forma en “Olympia”, se observa una mujer recostada, con una indumentaria de uso generalmente prostibulario, como por ejemplo el collar, el brazaletes y el zapato de tacón que además de acentuar su desnudez tiene connotaciones fetichistas.

Según Prieto y Rodríguez (2010), conforme finaliza el siglo, las mujeres son representadas en sus momentos más íntimos, como el sueño, el aseo o el baño, el artista ya no recurre a un tema o personaje como excusa para mostrar un desnudo, sino el pintor quiere desvestir deliberadamente para convertirla en un objeto de contemplación exclusivamente sexual, tratando de que ese momento no parezca intencionado, posado, ante lo cual nos hallamos con féminas que no están desnudas, sino desvestidas.

En las postrimerías del siglo XIX aparece el Impresionismo y Postimpresionismo, con nuevas formas de entender y captar la luz y el color, sin embargo el desnudo femenino mantiene aún el modelo del Realismo, representándola intencionadamente desvestida en su intimidad, principalmente en temas de baño o aseo, Renoir (1841 – 1919) es uno de los artistas impresionistas que más figuras femeninas ha pintado, Cezanne (1839 – 1906) también toma el tema de las bañistas, aunque representa sus desnudos alejándose de la

figuración realista, para explorar la geometría que conforman los cuerpos.

Degas (1834 – 1917) es un artista que encarna la representación del desnudo femenino en sus momentos íntimos, sus numerosos pasteles sobre mujeres salidas del baño, ya sean secándose o peinándose lo demuestra. También Toulouse-Lautrec (1864 – 1901) aunque alejado del impresionismo, mantiene la forma en que el desnudo femenino es representado; su vida bohemia, lo lleva a retratar a bailarinas y prostitutas, descubiertas en su privacidad, haciendo del espectador un voyeur, dándole la sensación de contemplar la desnudez sin que la mujer note su presencia (figura 33).

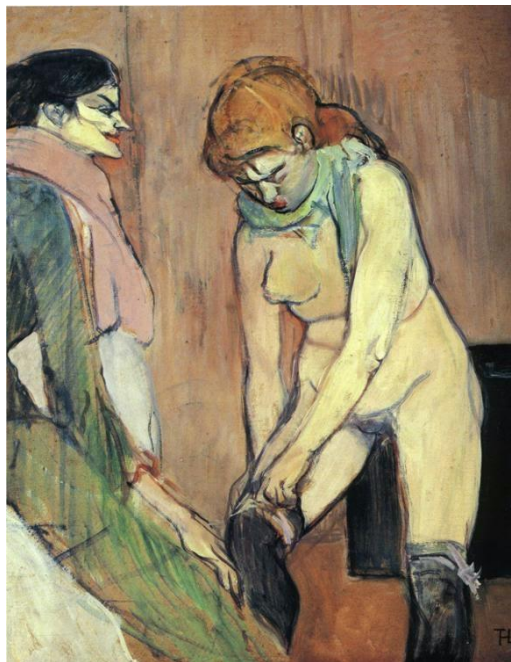


Figura N° 33. Toulouse-Lautrec. Mujer poniéndose una media. 1894

Finalizando el siglo XIX e iniciando el siglo XX, son numerosos los nuevos movimientos artísticos que aparecen en el proceso de explorar nuevas formas de expresión, como por ejemplo se pueden nombrar entre ellos el expresionismo, el modernismo y el simbolismo, este último cobrará gran importancia en tanto el desarrollo del desnudo femenino.

Como afirma Prieto y Rodríguez (2010), la pintura simbolista es un movimiento artístico de corte figurativo, acude a los símbolos como productores de significados, las formas ya no solo recuerdan su materialidad, si no que trascienden lo físico para ampliar sus

sentimientos e ideas que desean transmitir. Inmerso en esta corriente la mujer pasa a convertirse en un símbolo, siendo representada entre sus tantas formas como femme fatale, féminas que al igual que están dotadas de belleza también mantienen rasgos perversos, su significado asciende a la pasión corpórea sobre la razón.

En este período también el desnudo adquiere mayor erotismo, son más provocadores, voluptuosos, las mujeres que se representan están obtenidas de la mitología, como sirenas, y de la historia entre las que destaca Salomé, Lilith y Eva. Si antes los sentimientos apasionados estaban velados en los desnudos, ahora son deliberadamente seductores y lujuriosos.

Entre los artistas distintivos se encuentra Gustav Klimt (1862 – 1918), sus figuras femeninas están dotadas de sensualidad, su obra Dánae (figura 34) tiene grandes connotaciones sexuales, en ella se puede ver una figura femenina de cabello rojo, forma típica de representar a la femme fatale simbolista, exhibe también unas mejillas sonrojadas y la boca entreabierta, las formas doradas que caen entre sus muslos nos remite a Zeus que se hace presente mediante una lluvia de oro.

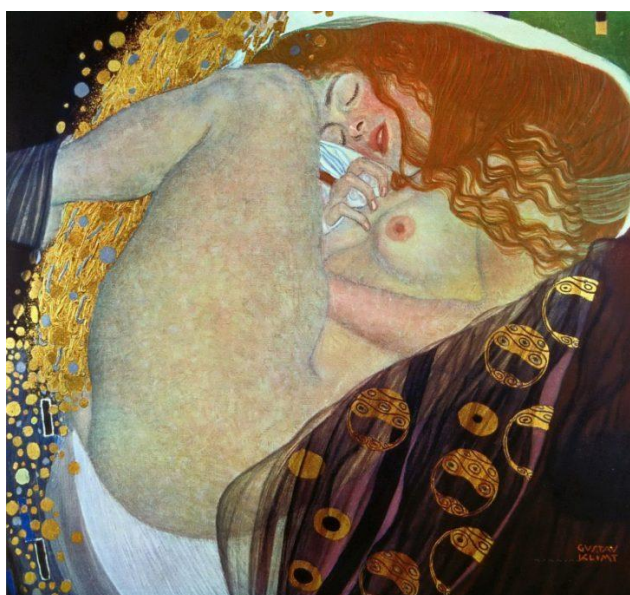


Figura N° 34. Gustav Klimt. Dánae. 1907

Otro artista que mantuvo el desnudo femenino como tema principal en la mayoría de sus obras es Gustave Moreau (1826 – 1898), sus mujeres nos acercan a figuras bellas y maliciosas, la femme fatale, tomados de la historia, como Salomé, o representándola como

esfinges, donde la parte superior de su cuerpo mantiene rasgos humanos, y la parte inferior se asemeja a animales salvajes, ubicándola entre lo humano y lo animal, lo racional y lo salvaje.

Sin embargo en este término de siglo también se presenta a la mujer virtuosa, pura e inocente, su desnudes está justificado por el tema, y carecen de voluptuosidad, una corriente que usó esta belleza mística femenina es el Prerrafaelismo, sus representaciones son cercanas al clasicismo, en este movimiento resalta la figura del artista Dante Gabriel Rossetti (1828 – 1882) su pintura Venus Verticordia (figura 35) nos enseña el torso de una figura femenina desnuda que representa a Venus como nos remite el título, Verticordia hace referencia a la que hace cambiar los corazones, llevando el amor de los hombres a un ámbito más espiritual que carnal, su desnudes aunque posee connotaciones eróticas está más cercana a lo virtuoso, la aureola dorada que rodea su cabeza acentúa la sensación de santidad.



Figura N° 35. Gabriel Rossetti. Venus Verticordia. 1868

En el siglo XX, el artista trata de cambiar la representación decimonónica del desnudo femenino, enfatizando el rol activo de la mujer, para pasar de un estado de objeto a sujeto creador, ya que en los siglos pasados la mujer invariablemente es presentada desde la mirada masculina, siempre impuestas de diversas perspectivas como diosas, ninfas, prostitutas, personajes bíblicos, etc.

La mujer entonces se concibe como objeto, como espectáculo, los movimientos feministas actuales proponen integrar a la mujer como protagonista creadora y suscitadoras de reflexiones tomando temas como la maternidad, el sexo, la menstruación desde la vivencia propia, para valorarla como lo que es y no solo como contemplación de un cuerpo bello.

Entre este rechazo del cuerpo femenino como objeto, se presenta la artista Judy Chicago (1939) entre sus obras destaca *Red Flag* (figura 36), una litografía de corte escatológico que presenta un tampón manchado de sangre saliendo de una vagina, rompiendo la representación bella y delicada de lo femenino atribuido al papel de la mujer en el arte.



Figura N° 36. Judy Chicago. *Red Flag*. 1971.

1.2.1.3.2. Construcción del cuerpo femenino pornográfico

En el desarrollo del cuerpo femenino pornográfico, el punto de partida desde su carácter libidinoso se encuentra en las pinturas que se mantenían disfrazadas o cubiertas con el velo de argumentos históricos, bíblicos o mitológicos, enmarcados en la tradición clásica, es decir que entre el siglo XV y XIX, el desnudo tenía que estar sujeto a otras temas, y las mujeres presentadas eran encarnaciones de diosas, heroínas o santas, el tema funcionaba como un pretexto para mostrar los cuerpos desnudos, es con la llegada de la fotografía que sus representaciones se hacen más comunes y las leyes que pretendieron censurarlas aumentaron, los desnudos fotográficos tuvieron un carácter más marcado de obsceno por el

grado de realidad que conlleva el mismo medio, esa certeza de poder ver a la mujer despojada de vestiduras, sin un filtro que nos permita distanciarnos para apreciarlo desde otras perspectivas como en el caso de la pintura.

Maluenda (2010) menciona que en 1859, las fotografías de desnudos se admitieron por primera vez en el Salón Francés, pero las mujeres fueron catalogadas por los críticos y el público como pervertidas, locas, sucias y degeneradas e incluso de adúlteras, su calidad de medio artístico fue discutido y veintisiete artistas en las que figuraba Ingres firmaron un manifiesto en 1862 en la que excluía a la fotografía del terreno artístico.

Una de las formas en la que se observa con claridad el desarrollo del cuerpo femenino desde su constitución erótica hasta la pornográfica, manteniéndose siempre en el campo artístico, se da en la fotografía, antes de la segunda mitad del siglo XX, la fotografía se direccionaba al pictoricismo, en su camino de diferenciación y autonomía de la pintura se generan y desarrollan nuevas técnicas que le permiten cierta independencia y la creación de nuevas vanguardias.

Taborn (2013) sugiere que en los siglos XX y XXI, el cuerpo desnudo se sitúa entre el erotismo, la pornografía y el sadomasoquismo, teniendo unos límites poco definidos, que hace que la crítica y teoría del arte tengan conflictos al catalogar una obra, anteriormente los desnudos e imágenes con contenido explícito se comercializaban de manera privada e ilegal, es desde mediados del siglo XX cuando aquellas imágenes antes vetadas, ingresan con los mismos conceptos dentro de la institución.

Emmanuel Radnitzky (1890 – 1976), conocido también como Man Ray fue un fotógrafo adherido al movimiento dadaísta y surrealista, siguiendo con la vertiente vanguardista exploró las técnicas que el laboratorio le brindaba, entre las que destacan la solarización, el rayonismo o la impresión directa de negativos; fruto de esos experimentos empieza a exponer a la mujer más allá de su simple corporalidad, como el caso de su obra titulado “Anatomías” (figura 37), donde adentra al espectador a una nueva forma de mirar, el cuello femenino en este caso, mediante una posición donde la mujer inclina la cabeza hacia atrás crea semejanza a un pene en erección.

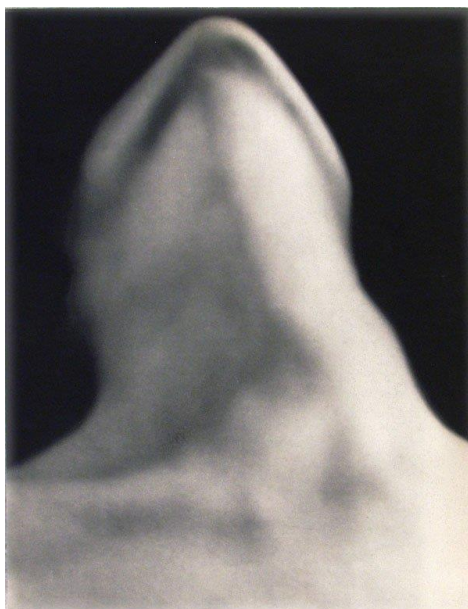


Figura N° 37. Man Ray, Anatomías. 1929

Como se puede observar las nuevas representaciones de cuerpos desnudos desde finales del siglo XIX se van alejándose de temas mitológicos o históricos, para adentrarse además de su experimentación en una suerte de provocación, se tiene así a los surrealistas con presencia recurrente de cuerpos femeninos desnudos, como menciona Ramirez (1994) citado por Maluenda (2010), “Bretón y sus amigos exaltaron la presencia o la aparición de la mujer como si ésta fuera la materialización de un sueño luminoso”

Como artistas que exploraron el cuerpo desnudo sin tema que sirva de excusa se puede nombrar entre muchos a Frantisek Drtikol, Ralph Gibson (figura 38), Edward Steichen, Francesca Woodman, Horst P. Horst (figura 39), entre otros, los artistas expusieron cuerpos desnudos pero sin llegar a lo pornográfico, sin embargo la carnalidad era expresada por las formas, la ropa con sus transparencias y pliegues, incitando a despertar fantasías sexuales, pero sin saciar el impulso libidinal.

Duchamp también describe a través de sus obras la transformación que sufre la representación del cuerpo y su instalación/pintura *Étant Donnés* (figura 40) lo demuestra, es un cuadro que solo es observable por unos agujeros en una puerta de madera, es así que la obra nos transforma en voyeurs, observando desde lo oculto una escena donde se encuentra un cuerpo femenino desnudo y fragmentado, con las piernas abiertas, en una mano sostiene

una lámpara de gas y el fondo nos remite a un bosque, pudiéndose observar a los lejos un molino movido por una cascada.



Figura N° 38. Ralph Gibson. Nude with Feather. 1980



Figura N° 39. Horst P. Horst. Round The Clock II. 1987

La obra se puede separar en tres partes: la primera que lo conformaría la puerta de madera vieja, que remite a su ready made, la segunda es una cámara oscura con un final de 69 ladrillos, y la tercera zona, que es propiamente la escena, la constituye el paisaje y la mujer desnuda como eje central de la obra (figura 41).

Es así que Parada (2010), interpreta esta nueva apreciación técnica, estas diferentes formas de mirar, como una crisis artística que las nuevas vanguardias provocaron, entonces

la fotografía comienza a separarse de su naturalismo “para entrar a un oscuro desencanto de lo erótico y adentrarse en la manipulación tanto del punto de vista como del laboratorio, generando artificios conscientes más que una fotografía erótica pura” Parada (2010, p. 60).



Figura N° 40. Duchamp. Étant Donnés (La cascada). 1966



Figura N° 41. Duchamp. Instalación Étant Donnés. 1966

Estas formas nuevas de representación de la figura femenina, procuran cuestionar la imagen del llamado eterno femenino, al romper con la armonía tradicional, y generando nuevos códigos visuales como los montajes, el ausencia del equilibrio de los personaje

femeninos y la deformación. Castillo (2003) distingue bajo este criterio la obra de Duchamp titulado “LHOOQ” como una forma de generar un quiebre radical y satírica de la figura del eterno femenino y el misterio que la envuelve, en este caso Duchamp no sólo arremete contra el arte, contra “La Gioconda”, sino también contra la condición femenina clásica.

Los dibujos de Hans Bellmer describen también las transformaciones que van sucediéndose en torno al cuerpo femenino, es así que sus dibujos titulados Phallus Girl (figura 42), muestran las sinuosidades del cuerpo femenino como si de un pene erecto se tratase, lo que le otorga además cualidades de objetos fetichistas.



Figura N° 42. Hans Bellmer. Phallus Girl. 1964

Según Totoki (1993) en las representaciones corporales a partir de los años 80 se alzan como un imperativo la representación del sexo personal, privado; también se pierde el carácter confrontacionista con los estilos anteriores y el ánimo casi desesperado de escandalizar; lo que no quiere decir que los artistas actuales pierdan cualidades de ser provocativos o de cambiar su dinámica creadora y mantenerla con límites preestablecidos.

Entre los numerosos ejemplos se pueden mencionar a G. Baselitz (figura 43), R. Hayn y E. Bach, quienes desde un estilo semejante al expresionismo, conocido como neoexpresionismo, término que resulta en contra de la utilización de los ismos inherentes a los conceptos de la época moderna, presentan cuerpos tratados con pinceladas bruscas, próximas a una sensibilidad primitiva; estos cuerpos sin embargo no se centran en generar

sensualidad, si no basarse en un reduccionismo del poder erótico que sirva como un retorno intimista a lo sexual, con interpretaciones propias de los autores.



Figura N° 43. G. Baselitz. Mujer al revés II. 1987

También se da el caso que la fotografía erótica va aproximándose más al mercadeo, Helmut Newton (1920 – 2004) utiliza la fotografía acercándola al mundo de la moda, e involucrándolos en una nueva distinción donde ya no es la pintura la que debe separarse de la fotografía, sino es el arte que debe separarse del mercado.

Cercano al siglo XXI aparece una figura femenina que algunos autores han señalado tener similitud con los trabajos de Bellmer, la artista Cindy Sherman (1954), su producción se basa principalmente en la fragmentación que le ocurren a sus cuerpos representados, sin embargo hay un componente básico que los separa, mientras Bellmer se ve impulsado por un deseo obsesivo, donde sólo se permite acceder a un fragmento antes que a la totalidad del cuerpo, Sherman a su vez muestra cuerpos donde el deseo se ve superado por una constante angustia (figuras 44 y 45).

Sin embargo aunque su motivo para mostrar el cuerpo fragmentado sea diferente, en los dos autores la conformación del cuerpo se ha convertido en un gran desorden, donde priman los órganos sexuales y agujeros, relacionado a una construcción frágil e incompleta del ego. La artista parte de representarse con vestimentas no acordes para las situaciones, en

diferentes papeles, a modo de disfraces, pasando por falsos autorretratos, donde se va observando una pérdida constante de su identidad, al adoptar distintos papeles imaginarios. Casi al final de este proceso empieza a mostrar partes de genitales con los demás miembros fragmentados.



Figura N° 44. Cindy Sherman. Untitled #257. 1992



Figura N° 45. Cindy Sherman. Untitled #263. 1992

En su obra se hace evidente la referencia que tiene con la imagen pornográfica, sin embargo la excitación que debe producir se ve opacada por el discurso que presenta, la reflexión sobre el papel del cuerpo como objeto deseable, víctima de los cánones estéticos reflejados en la pornografía, motivo por el cual hace uso de las prótesis como conceptualizaciones de cuerpos idealizados, el producto grotesco que el deseo provoca.

1.2.1.3.2.1. Cuerpos convertidos en fetiche

Maluenda (2010) en su investigación hace una descripción detallada del fetichismo, argumenta que en su origen del término se distinguen varios planteamientos, entre estas que deriva del portugués *feitico* y éste se exporta al francés como *fetiche* y posteriormente al inglés como *fetisch*, que denominaba amuletos y talismanes propios de la hechicería africana, a continuación ingresa al castellano bajo la forma de *fetiche*; entre las otras conceptualizaciones está la que difiere sutilmente y se encamina más a los rituales religiosos, Donald Ksunitz, indica que el fetiche puede actuar de prenda dentro de las relaciones de amor romántico o como una posesión importante dentro del juego infantil, Mario Perniola y Emily Apter lo figuran como perteneciente al siglo XVIII, describiendo el culto que las sociedades primitivas tenían con ciertos objetos, en este caso el fetichismo deriva de *fatum* para indicar amuletos pudiendo ser una forma básica de religión.

También el culto fálico y las representaciones en torno a la femineidad en la época paleolítica como los símbolos de fertilidad se consideran en un término amplio como objetos fetichistas.

Kant describe el fetichismo como una degradación de lo sublime, por ejemplo las divinidades o religiones son sublimes mientras no sean adoradas por cultos fetichistas, entonces la religión se convierte en una especie de objeto, Heidegger manteniendo cierta relación con Kant menciona que el fetichismo es una apropiación, un proceso de movimiento o cambio de valores, es decir que si un objeto se vuelve fetiche se le otorga un nuevo valor que difiere del primario.

Prosigue Maluenda (2010), que el fetichismo se puede considerar como un desplazamiento de valor de una imagen u objeto a otro, este símbolo obtenido a través del fetiche no necesariamente se convierte en algo positivo o negativo, el principal problema se da cuando la persona pasa a ser una cosa, este valor artificial que se le da viene acompañado de un reduccionismo, una degradación del valor como individuo; este proceso no sólo se realiza desde lo sexual o religioso, depende del sujeto, es él quien le otorga cierto valor a un objeto.

Rivas (2018), plantea desde el psicoanálisis, que Sigmund Freud indica en el primer ensayo de su teoría sexual, la imposibilidad que tienen las personas de limitar la meta de la pulsión sexual sólo a los genitales, extendiéndose a otras zonas corporales y la parafernalia que lo puede acompañar.

Esta sucesión libidinal es desde el punto de vista de Freud como inapropiado para el objeto sexual, ya que no se puede desempeñar para este fin, como los pies o cabellos, sin embargo sugiere que su presencia no disminuye la normalidad atribuida al sujeto, por ejemplo en los casos donde la unión sexual no se puede realizar, el sujeto atribuye una sobreestimación al objeto sexual y lo que se le pueda relacionar a ella, entendiéndose el objeto no literalmente, sino como la entidad deseada sexualmente. Sin embargo su estado patológico inicia cuando el objeto se separa del individuo deseado para asentarse como una meta sexual en sí misma, pasa de ser un complemento a un fin.

Para dar un mayor enfoque a este fenómeno, Totoki (1993), señala que psicoanalíticamente el término hace referencia al culto con carga sexual que se le tiene a accesorios del cuerpo, se puede distinguir dos modelos, uno es el contacto que tiene el objeto con el cuerpo y el otro se manifiesta de forma simbólica, de todas formas la mayoría de casos se enfocan a los accesorios cercanos a las zonas sexuales, pero es posible encontrar cualquier objeto que viste al cuerpo como la ropa interior, zapatos, pañuelos, guantes, etc., e incluso objetos que en primera instancia están alejados del carácter sexual como animales, flores, etc.

Es interesante además observar el interés estético que los fetichistas expresan en torno al objeto elegido, es así que un calzado femenino no siempre provocará estimulación sexual si este no posee ciertas formas y colores, lo que revela una necesidad de idealización del objeto.

Si se observa el fenómeno dentro de las expresiones artísticas es posible que surja cierta confusión en la diferencia de las representaciones simbolistas y las fetichistas, en el primer caso el objeto mantiene su expresión en tanto se valida como impulso libidinal, pero puede ser sustituida por otra, a diferencia del objeto erótico fetichista donde se observa una clara obsesión automática, insistente e inconsciente, que refleja sus profundos deseos, angustias y frustraciones.

Las representaciones fetichistas en 1940 fueron reintroducidas por artistas como Marcel Duchamp y Francis Picabia, cuando el arte moderno se encontraba en su mejor momento, la obra de Picabia titulada “Egoísmo” (figura 46) muestra una representación fálica que resalta sobre un fondo oscuro y se alza como un objeto fetichista, en este caso el pene es sacado del contexto corporal del que forma parte para servir como un objeto erótico propio.

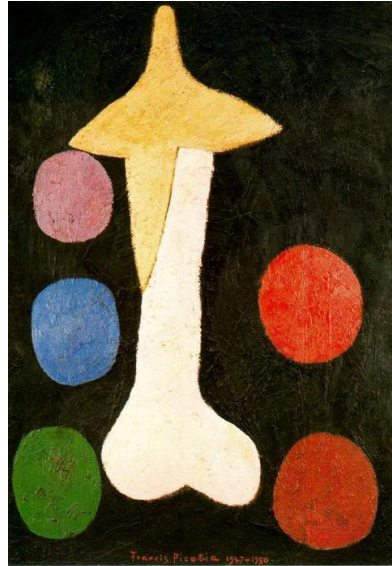


Figura N° 46. Francis Picabia. Egoísmo. 1946-1948

Durante los años 60 persiste una forma acumulativa de representar el objeto fetichista, es decir que el objeto es reproducido múltiples veces, lo que revela que el lado sexual secundario se antepone a la primera afirmación libidinal, estas formas se pueden observar en Jim Dine y sus obras relacionadas al calzado o piernas femeninas (figura 47).



Figura N° 47. Jim Dine. Walking dream with four food clamp. 1965

La acumulación de objetos con carga fetichista describen un ímpetu sexual no satisfecho y reprimido en el artista, como sugiere Totoki (1993) tal represión lleva también un componente de temor en la independencia femenina, la que se expresa además a manera de un alejamiento del sexo, como en el caso de Yayoi Kusama, que muestra mediante una instalación una mesa de planchar cubierta con formas fálicas, denotando así irónicamente el papel de la mujer subordinada al de ama de casa (figura 48).



Figura N° 48. Yayoi Kusama. Ironing board. 1963

Posteriormente cercano a la década de los 80 se puede notar que en los conceptos fetichistas se agrega el componente de los medios de masa, la que coexiste entorno a la pluralidad post-modernista, teniéndose el caso de Peta Sato, artista japonés que elaboró ilustraciones para la revista Penthouse, en las que se observa calzados femeninos como objetos fetichistas, estas poseen tacones altos y delgados, que revelan características agresivas; en estas imágenes se observa la influencia de la publicidad, la moda, la televisión y las revistas (figura 49).



Figura N° 49. Pater Sato. Sin título. 1979

Es posible también observar en estas imágenes la semejanza de los zapatos con la vulva, la que se infiere por el aspecto de piel del material del calzado y el simbolismo de la penetración que le confiere la concavidad donde ingresa el pie.

Otro caso representativo del fetichismo presente en las artes, es la del pintor, fotógrafo y escultor Hans Bellmer (1902 – 1975), su obra “La muñeca” (La Pupée), fue trabajada al inicio como un estructura de madera, que mantenía, dos piernas, un brazo, dos pies y una mano (figura 50), posteriormente le agregó otras segmentos que eran intercambiables con el cuerpo central, como senos, dos piernas, ojos y cabellos (figura 51).



Figura N° 50. Hans Bellmer. Sin título. 1934



Figura N° 51. Hans Bellmer. Sin título. 1934

Las muñecas que trabajó y documentó datan de 1934, en estas describe el cuerpo como parte fémica y parte máquina, como detalla Nieto (2006), son autómatas y adquieren actitudes que recorren la sumisión y la provocación, de la defensa ante un peligro inminente a una agresión ya realizada. Como consecuencia del fetichismo también se crea una fragmentación, donde el cuerpo aparece como un bodegón en las que las partes fetichizadas toman valores no solamente sexuales, ya que en los ojos se puede observar cierta amenaza y en las piernas un consuelo (figura 52).



Figura N° 52. Hans Bellmer. La Poupée. 1936

En 1939, junto con Paul Éluard presenta una serie de fotografías acompañadas de poemas experimentales del también artista surrealista, titulado “Les jeux de la Poupée”, en estas fotografías Bellmer se acerca a otro acto posible del fetichismo, el mirar, Freud lo considera de esta orden cuando la mirada sustituye el acto sexual. En una de estas fotografías se observa a la Poupée, con su vestimenta esparcida en el suelo, ofreciéndose desnuda para ser contemplada, observándose detrás del árbol en la zona derecha, una persona con la que se crea cierta complicidad, de identificación con el voyeur (figura 53).

En esta última serie, Bellmer ya deja de lado su intencionalidad exploratoria que viene a ser el tema y preocupación principal de su primera serie, para mostrar su muñeca ya totalmente controlada y sometida a sus deseos, consiguiendo manipular la cantidad de miembros y partes, las posiciones y las situaciones.

Como prosigue Nieto (2018), La Poupée, satisfacía las expectativas fetichistas de los surrealistas al ser una figura femenina casi completamente desnuda, que llevaba sólo unos zapatos con medias blancas en representación de una mujer muy joven; esta muñeca también

da la posibilidad de interactuar directamente con ella, haciéndola un objeto pasivo que se puede amoldar libremente, tiene además dos vaginas y ausencia de rostro, principalmente de los ojos, confiriéndole también un carácter siniestro.

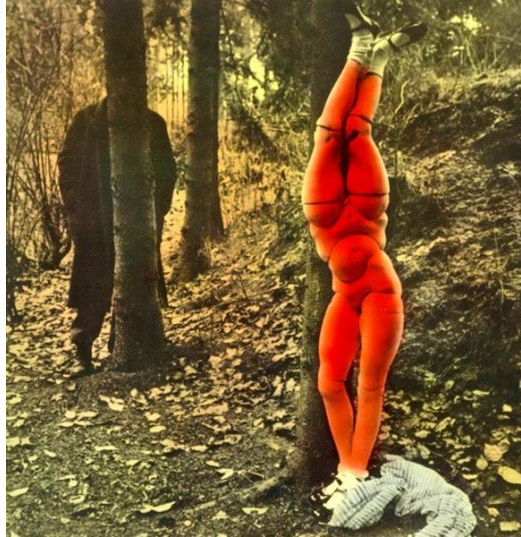


Figura N° 53. Hans Bellmer. La Poupée de la serie Les jeux de la Poupée. 1939

La intencionalidad de Bellmer como él mismo menciona según Weeb y Short citado por Fernández-Zarza (1997), se basa en crear una mujer artificial con cualidades anatómicas que puedan reproducir y colmar toda la pasión e incluso producir nuevos deseos.

1.2.1.3.2.2. Cuerpos siniestros

Lena (2013), hace un estudio de lo siniestro a partir de un concepto alemán *das Unheimliche*, éste a través de Freud llega al español bajo la forma de siniestro, cuando el término se usa cotidianamente el significado es fácilmente distinguible, pero en el momento en que se pretende diferenciar esta cualidad sensible de todo el abanico de los sentimientos de angustia, como por ejemplo lo horroroso, el suspenso y el miedo, la diferenciación se complica y sus límites conceptuales no se establecen justificadamente.

Ernst Jentsch, fue un psiquiatra alemán que definió lo siniestro en un primer momento como una sensación que produce todo lo relativo a lo nuevo, algo que se desconoce; lo conocido se percibe como familiar y normal, como inofensivo; al estar frente a algo nuevo, este provoca percepciones de hostilidad, se produce entonces un quiebre entre

el intelecto y las influencias externas, este estado de desorientación, de incertidumbre intelectual produce la impresión de lo siniestro.

Sin embargo este concepto, este estado de desconcierto o confusión en el que se puede encontrar no necesariamente produce la sensación de lo siniestro; si bien esta incertidumbre intelectual puede ser causante, no es posible generalizarlo; según Lena (2013) tomando estos conceptos Richard Alewyn agrega un nuevo factor para producir lo siniestro, la condición de misterio, siendo que no todo lo desconocido es un misterio, adquiere este elemento cuando lo que ya se conoce nos establece insistentemente preguntas y niega las respuestas; y por último entra un nuevo factor en juego, lo amenazante; por ejemplo, lo siniestro se puede originar por el desconocimiento que se tiene en cuanto al carácter animado o inanimado de un objeto, el desconocimiento si una muñeca es animada o inanimada genera la sensación siniestra; a este concepto también se puede agregar la definición que da Friedrich Schelling, que refiere a lo siniestro como todo lo que debió quedar velado, pero que se ha expuesto.

Las fotografías de Kati Horna describen bien los cuerpos considerados como siniestros, entre este devenir entre lo animado e inanimado de sus maniqués y máscaras, durante 1962, la fotógrafa publicó siete ediciones de una revista titulada snob, creada como un espacio para experimentar, entretener y escandalizar, junto con escritores, críticos y artistas, en la cual publicó tres series de fotografía donde se puede observar su adherencia al surrealismo y la reflexión que crea alrededor del cuerpo femenino, a la que denominó “Los Fetiches”. La primera serie se titula “Oda a la necrofilia” (figuras 54 y 55), en esta se puede observar una mujer en primer momento cubierta por un velo negro, que va exponiendo su cuerpo hasta quedar desnuda, en todas las fotografías lleva el rostro escondido y posa frente a una cama en la que están puestas una máscara y una vela encendida, haciendo referencia a una persona fallecida, la fémina se coloca en diversas zonas en torno a la cama, como adoleciendo la pérdida de un ser querido.

Esta serie se puede interpretar como una manera para la obtención de placer al interactuar con el muerto y también como un encuentro con los sentimientos de angustia que se genera de esta relación al no recibir respuesta y aceptar la pérdida.



Figura N° 54. Kati Horna. Oda a la Necrofilia. 1962

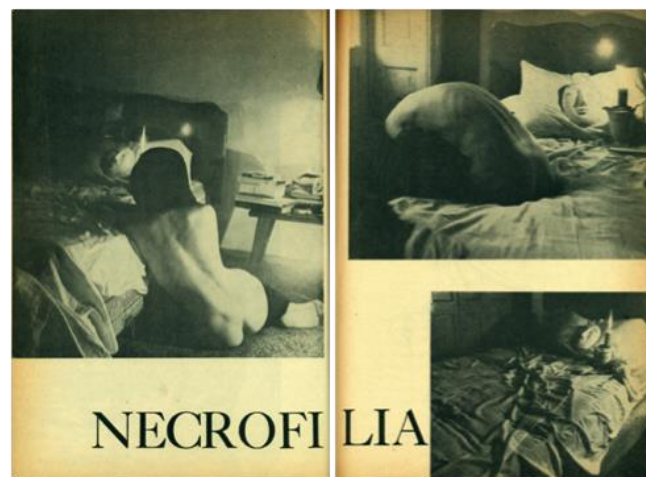


Figura N° 55. Kati Horna. Oda a la Necrofilia. 1962

Aunque ya se describió a la artista Cindy Sherman es interesante ver su recurrencia a la trasgresión en la representación del cuerpo humano, los sexos que aparecen como formas monstruosas y las posiciones inasequibles que adquieren los cuerpos, entendidas como elaboraciones cercanas a fantasías siniestras. Esta sensación además se ve agregada por los cuerpos y genitales que se encuentran en situaciones y contextos donde no tendrían lugar, lo que genera una impresión de misterio y de hostilidad, nos comunica además algo peligroso, aspectos claves en esta identificación de los cuerpos siniestros (figuras 56 y 57).

También se considera la artificialidad de los fragmentos como una causa de la sensación amenazante y perversa, la causa del desconcierto al saberse un órgano independiente y protético.



Figura N° 56. Cindy Sherman. Untitled #253. 1992



Figura N° 57. Cindy Sherman. Untitled #250. 1992

1.2.1.3.2.3. Sadomasoquismo y la muerte como rito

El sadomasoquismo puede conceptualizarse como una fantasía sexual de tipo neurótica, que habla de una psicología que obtiene su disfrute a partir de la violencia, estos tipos de representaciones se dieron durante casi todo el desarrollo de la humanidad de forma solapada en obras con temas religiosos o mitológicos, como San Sebastián.

Totoki (1993) distingue dos tipos de creaciones violentas en los artistas actuales, la primera como un sadismo aberrante, manifestándose en forma de una necesidad de violencia que conlleva una carga sexual indispensable en su expresión auto-erótica y la segunda como

un sadismo que forma parte de un eros activo que transporta sus fantasías a modos heterogéneos.

Es decir, en el primer tipo existe una justificación que va hacia la realización de actividades moralmente prohibidas, el placer en este caso se obtiene por cometer actos determinados, por ejemplo una violación sexual o el castigo corporal, las que se consideran perversas o pecados. En el segundo caso existe la perversión sexual no como una inclinación perturbadora de la esencia humana, sino como un camino que toma una persona incapaz de alcanzar una relación amorosa natural. Se podría considerar entonces un lado desviacionista y otro compensatorio o sustitutivo. En cualquier caso se pone a la persona como un objeto en subordinación, quitándole de cierta manera su identidad.

En los años 70 Jean-Marie Poumeyrol crea mujeres torturadas que recuerdan la carga sádica y fetichista de las obras de Bellmer, entre los elementos más abundantes en su obra se encuentran cintas, cuerdas, zapatos de tacón, medias, cuerpos con aglomeraciones de carnes y personajes macabros. Estas sensaciones de crudeza se realzan con los tonos sepías que usa, destacando la suciedad y sordidez de la escena (figura 58).

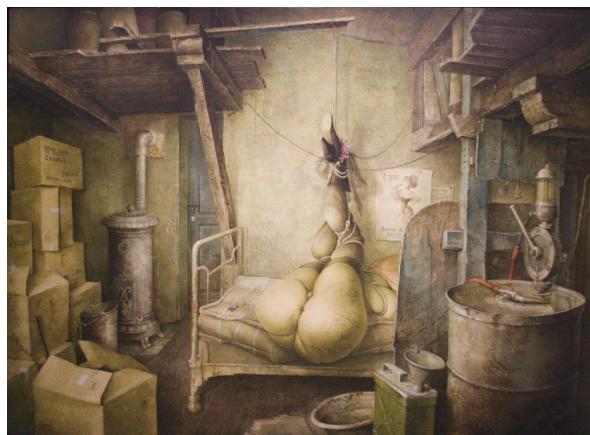


Figura N° 58. Poumeyrol. Dans l'atelier du garagiste. 1979

Totoki (1993) indica también que K. Shirai en referencia a la mujer torturada en las representaciones artísticas, que no se pretende destruir la libertad del cuerpo que se encuentra en condiciones de suplicio, sino que aquella figura viva tome conciencia de que su cuerpo violentado es resultado de su propia voluntad, para el sádico (artista) el placer (estética erótica) radica en que el cuerpo se vea empujado a resignarse a perder su identidad y cederla.

Cercano a la década de los 80, las representaciones sádicas en cuanto a la pintura, manifiestan un acercamiento a la introspección y toman rumbos más metafóricos, en comparación con el nuevo realismo que propone la fotografía, estas pinturas ya no representan solo los cuerpos torturados de una forma simplificada o naturalista, sino que su lenguaje cambia, como ejemplo se tiene la obra de Arnulf Rainer titulado Zyklus Frauensprache (ciclo del lenguaje femenino), donde se observa que el cuerpo es violentado mediante la fuerza expresiva de manchas y garabateos, que describen un deseo insatisfecho y que se expresa en una actitud destructiva, donde casi desaparece la figura femenina; esta manifestación de deseo de dañar el objeto erótico no llega a destrucción total denotado por las zonas que permanecen intactas (figura 59).



Figura N° 59. Rainer. Zyklus Frauensprache. 1977

Otra forma de expresión de la violencia derivado del impulso libidinal sádico masculino son las escenas de violaciones, aunque es un tema ya tratado desde los siglos XVI y XVII en el arte europeo, como por ejemplo “El rapto de las Sabinas” o los “Sátiros” y en el llamado arte griego aproximadamente en el siglo VI a.C.

Entre las representaciones recientes, se encuentran los dibujos y grabados de Picasso, que muestran a mujeres sometidas y violentadas (figura 60), reintroduciendo en cierta medida el tema de la violación sexual en el siglo XX.



Figura N° 60. Picasso. Le Voil. 1940

También es posible observar escenas de sometimiento sexual en Pierre Klossowski, su mirada impasible y mecánica de los actos obscenos trasladan a un ambiente que mantiene un carácter de pasividad ante lo que ocurre. De esta manera el artista intenta aclarar o revelar el secreto del goce femenino mediante la pérdida de la identidad femenina (figura 61).

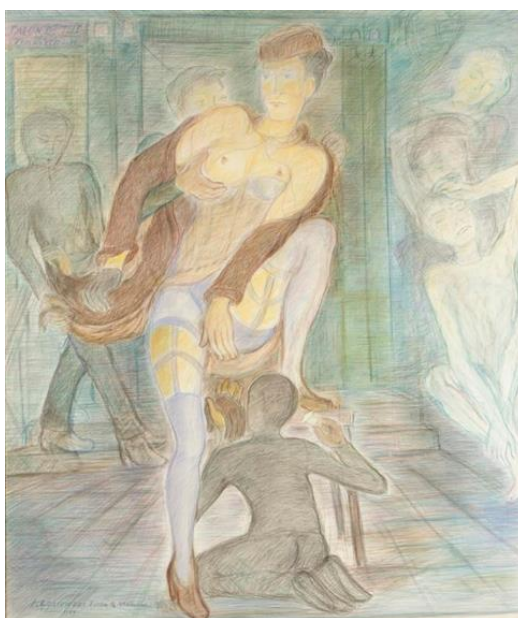


Figura N° 61. Klossowski. Roberte et les collégiens VII. 1971

En cuanto a la relación entre sexo y muerte, el tema muy al contrario de disminuir, se convirtió en una constante dentro del arte contemporáneo, que si no se expresa de manera directa, lo hace de modos sugerentes. La mujer como ya sucedió en épocas anteriores, se mantiene como el principal elemento para las representaciones sadomasoquistas como

sugiere Taborn (2013), en la condición masculina el sexo y la muerte están relacionados, y más dinámica aún es la relación entre la muerte y lo femenino, de ésta deriva la estrecha relación entre dolor y sexo, mientras exista más dolor en la práctica sexual mayor será el placer.

Es así que en las representaciones femeninas de los siglos XX y XXI se encuentran en mayor cantidad mujeres sometidas usualmente por cadenas y cuerdas, su placer sádico se obtiene al ser observadas desde una perspectiva voyerista entre los muchos artistas se puede mencionar a Gilles Berquet (figura 62), Vlad Gansovsky (figura 63), Marc Blackie entre otros.



Figura N° 62. Gilles. Modèle aux bas couture. 1993



Figura N° 63. Vlad Gansovsky. Del libro “Taboo Close-up”. 2012

Frente a estas imágenes se pueden asumir una de las dos partes, la del agresor, donde las imágenes actúan como incentivo en el deseo de atentar la carne que se presenta indefensa, generalmente asumido por el voyeur masculino; o la víctima que ven en las imágenes la materialización de sus miedos y desesperanzas, la desaparición física de su yo.

Takato Yamamoto describe bastante bien en sus dibujos y grabados el imaginario sadomasoquista contemporáneo, sus escenas generalmente se presentan como eróticos y obscenos, bellos y grotescos, estos toman como referencia los grabados japoneses de la época Ukiyo-e, inscrito en el siglo XVII, sin embargo el trato de sus líneas se asemeja al usado en el art nouveau. Sus temas exploran el cuerpo sometido, el amor, la mujer y la muerte, combina los colores pasteles y féminas de apariencia juvenil y delicada con ambientes y situaciones que superan lo erótico y lo sombrío (figura 64).



Figura N° 64. Takato Yamamoto. J'ai baisé ta bouche jokanaan. 2005

1.2.2. Marco conceptual

- **Libido:** Dentro de la órbita del psicoanálisis y según Assoun (2002) es una manera recortada de la expresión *libido sexualis*, que hace referencia a la expresión dinámica en la dimensión psíquica de las pulsiones sexuales, así como también a una energía sexual primaria. Esta energía de las pulsiones sexuales se manifiesta en representaciones inconscientes, definiendo la sexualidad y sus manifestaciones

corporales; esta pulsión sexual se encuentra en un estado permanente de búsqueda de las primigenias experiencias satisfactorias, es por ello que su satisfacción no obedece a la genitalidad exclusivamente, su meta es mayor y está dirigida a la satisfacción del placer.

- **Neurosis:** La neurosis es un término que significa de forma literal una afección a los nervios, se puede definir como una enfermedad que afecta la psiquis del individuo, como afirma Alberto (2009) se diferencia de las otras estructuras clínicas planteadas por el psicoanálisis en que el sujeto neurótico es un sujeto de la duda, comprende dos neurosis paradigmáticas; la histérica, en donde los síntomas se encuentran en el cuerpo del individuo, y la obsesiva, que tiene como lugar de inscripción de los síntomas en el pensamiento.
- **Parafilia:** Etimológicamente la palabra parafilia según Balarezo (2009) proviene de las palabras griegas *pará* que significa “variación” y *philiá* que expresa “atraído”, la parafilia entonces es un comportamiento sexual donde el estímulo libidinoso se origina por personas, situaciones u objetos, que no son usuales y que se alejan de un estímulo sexual considerado normal dentro de una determinada sociedad.
- **Pulsión:** La pulsión fue definida por Freud (1915) según Etchegoyen (2003), como una idea que se encuentra entre lo somático y psíquico; viene a ser un estímulo anímico generado en el interior del cuerpo y que logra introducirse en el alma. Este estímulo es constante y producido de forma endógena, mantiene un ciclo a través del cuerpo hasta que logra ser descargada, no habiendo otra forma de término.

Esta pulsión se compone de una fuente, un objeto, una fuerza y una meta, la fuente de la que proviene es somática y su meta psicológica; en el recorrido que hace desde su fuente hasta su meta se da un salto en la que se integra lo biológico a lo psicológico; en su primera teoría de las pulsiones Freud distingue las pulsiones sexuales y las pulsiones yoicas o de autoconservación.

- **Sexualidad:** La sexualidad humana puede ser conceptualizada desde diversas disciplinas como la filogenética, antropológica, fisiológica, sociocultural,

pedagógica, etc.; en este caso y para el desarrollo de esta investigación, se le tomará desde el psicoanálisis; Mejía (2012), explica que la sexualidad humana es perversa, polimorfa y aberrante, se encuentra girando alrededor del falo, y su relación con los genitales y el coito no se da de manera directa ni unidimensional. Se la considera como una tensión permanente, tiene una búsqueda constante del placer y está a función del erotismo.

La diferencia con el discurso de la biología y la sexología, se da al separar la sexualidad de los fundamentos de estas disciplinas, las que basan principalmente en lo objetivo, es decir de manera simplificada en lo anatómico, mientras que el psicoanálisis busca explicaciones que entran en el espacio de lo subjetivo, toma a la sexualidad no como un diferenciador orgánico, sino como una construcción que ocurre internamente, de forma psíquica, una forma de respuesta que se genera en el sujeto a partir del deseo.

- **Sublimación:** Este término también procede del psicoanálisis y guarda una relación directa con el arte, el cual se da mediante el concepto del objeto, ya que según Nadeau (2017) el individuo posee relaciones con objetos que satisfacen sus pulsiones y se asemejan a las relaciones que mantiene con los objetos del mundo. La sublimación en este caso y siguiendo a Freud posibilita la desviación del objeto de la pulsión sexual a un objeto que culturalmente posee un valor. Amorín (2012) menciona que si no es posible esta desviación de la excitación sexual derivada de fantasías eróticas arraigadas fuertemente en el inconsciente o que surgen desde esta, estas pulsiones pueden llegar a expresarse como manifestaciones patológicas de síntomas neuróticos y perversos.
- **Psicoanálisis:** El psicoanálisis es un neologismo introducido por Freud (1986) el cual surge a partir de la unión de dos palabras que son “psiquis” y “análisis”, Assoun (2002) manifiesta que a partir de esta idea el psicoanálisis puede definirse de manera más específica como un medio de investigación de los procesos psíquicos que no poseen una accesibilidad desde otras disciplinas. Permite también el tratamiento de trastornos provenientes desde este apartado psíquico. Es decir que el psicoanálisis es paralelamente la forma de investigación por el cual se accede al ámbito psíquico

inconsciente, una psicoterapia dirigida principalmente a los procesos neuróticos y una disciplina científica formada alrededor del inconsciente.

- **Yo:** El yo psicoanalíticamente designa a la primera persona y su identidad subjetiva, Assoun (2002) sugiere que el Yo junto al Ello y al Superyó forman parte de las instancias psíquicas. Es considerado el polo defensivo en el plano dinámico de estas instancias contra el peligro pulsional, tomando un rol activo en la represión de la práctica alucinatoria que deviene de la satisfacción impulsiva del deseo. Tiene un enfoque dirigido al exterior, llevando a pensar sobre las consecuencias reales que puede provocar una determinada conducta, inhibe el principio de placer inmediato del Ello y evita una restricción total devenida de las estrictas reglas morales del Superyó.

1.3. Marco espacial

La investigación se realizará en los ambientes de la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Felipe Guamán Poma de Ayala”, ubicada en la ciudad de Huamanga, Ayacucho.

1.4. Marco temporal

El desarrollo de la investigación se ejecutará en el año 2019, siguiendo las actividades programadas en el proyecto, el cual concluirá con la sustentación de la tesis.

II. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

2.1. Situación Problemática

Definir el término pornografía, resulta en la actualidad una tarea complicada, ya que como menciona Giachetti (1976), citado por Fernández-Zarza (1997), no existe un texto que trate sobre la pornografía y que no contenga en sus primeras páginas la pregunta: ¿Qué es la pornografía?

Es entonces, que cada autor al redacta un texto sobre el tema, recopila diversas definiciones o genera una propia de acuerdo a su bagaje cultural y el concepto moral que posee; siendo este último uno de los principales factores que determinan los límites de lo pornográfico. Como expresó Lawrence (2003), citado por Ledezma (2010): “La definición de pornografía depende no más que del individuo, ya que lo que para uno es pornografía, para otro no es sino la risa del genio”.

Encasillar entonces una obra que se encuentre dentro de las artes visuales, es una labor más complicada aún, ya que distinguir si los elementos que se presentan en la obra son pornográficas o no, dependerá del análisis que haga el observador, un ejemplo concreto es la obra titulada *Les femelles d'Avignon*, pintado por Picasso en 1907; si se basa en el término propio de la pornografía; sí, es una obra pornográfica, ya que representa una escena con prostitutas mostrando sus cuerpos desnudos; sin embargo, la ausencia de representaciones de genitales y el fin de la obra, la de excitar al observador, objetan tal clasificación.

Con la estigmatización que tienen las obras de carácter erótico o pornográfico su representación internacionalmente en la actualidad no se ha visto mermada, al contrario, las representaciones sexuales en las artes visuales han ido en aumento, siendo en los performances y video art donde se hace más notoria su presencia; es así que en el año 2009 en Madrid en el Museo Thyssen-Bornemisza se realizó una exposición titulada: *Lágrimas de eros*, título inspirado en la obra literaria del escritor Bataille, reunió obras de artistas pertenecientes a diversos momentos de la historia, unidos por las representaciones que evocan el lado oscuro del deseo sexual, la relación profunda que guardan Eros y Tánatos, la pulsión sexual y la pulsión de muerte; otra exposición internacional es la que presenta el Museo de Arte Erótico del Mundo (WEAM, por sus siglas en inglés) ubicado en Miami que contiene más de 4 000 objetos eróticos desde creaciones de artistas como Picasso y Botero

hasta “una cama nupcial de madera tallada con 138 figuras del Kamasutra y el arma homicida en forma de pene de la película La naranja mecánica de Stanley Kubrik”. Cano (2013).

En el caso de Latinoamérica las representaciones artísticas de estética sexual han ido también en aumento, desarrollándose en mayor número en países con más actividad económica y progreso tecnológico y social, Brasil por ejemplo produce y expone gran material artístico pornográfico, la exhibición: Erótica, deseos traducidos; realizado en 2015, tiene en su muestra 100 obras entre pinturas, fotografías, esculturas y grabados; ejecutadas por 20 artistas, que exploran el erotismo desde cualidades y sentimientos humanos como el amor, el deseo, la moral, lo religioso, entre otros.

Argentina de igual forma, cuenta entre sus múltiples exposiciones de carácter erótico, las ediciones que se realizan cada año de la Única Exhibición Multidisciplinaria de Arte Erótico de Bs. As., la última edición realizada en el 2017, en el espacio 10 Arte, ubicada en Buenos Aires contó con la curaduría de Alma Muschento; en la muestra se pudo observar una aproximación al desarrollo del arte erótico en Argentina, con técnicas que van desde el collage, pintura, dibujo, litografía, escultura, fotografía hasta poemas, performance y video art; esta exhibición contó con la participación de más de 30 artistas.

Otro espacio para la muestra de estética erótica es el Museo de arte erótico americano (MaReA) que se cataloga como el primer museo de arte erótico que se crea en América, tiene como fin el preservar, difundir y estimular las expresiones del arte erótico, el MaReA realiza muestras artísticas e intervenciones con carácter erótico en universidades, teatros, galerías, museos, bibliotecas y espacios no convencionales, mostrando obras realizadas desde las técnicas tradicionales como la pintura, escultura y dibujo hasta obras con formas de representación más actuales como el video art, los happenings y las instalaciones; tiene además exposiciones virtuales, dando la disposición para ser observada por más personas y desde diversos países.

Debido al oscurantismo y represión sexual que todavía se vive en nuestro país la producción de obras artísticas pornográficas ha estado siempre limitado a cierto público y casi obligado a permanecer en la clandestinidad, sin embargo con la llegada del nuevo siglo, la nueva ola feminista y la discusión que provoca la comunidad LGBT en la sociedad, se han dado ciertos atisbos de muestras artísticas con carácter pornográfico, es así que la exposición

de Eros a porno: de lo sugerente a lo evidente, realizada en lima, posee ya cuatro ediciones facilitando al público el acceso a obras censuradas en otras plataformas, como las redes sociales, además como menciona una de sus curadoras Sophia Durand citado por Migoya (2016): “aquí el erotismo no se restringe frente al género, la clase social, la raza (puesto que no existe), ni a las creencias místico-religiosas. Es democrático y creativo. Todo es permitido. No hay miedo, solo goce”.

En el caso local, la producción de obras con contenido sexual es escasa, y cuando se dan trabajos artísticos relacionados al tema erótico, los artistas no permanecen y ahondan en dichos contenidos; por otra parte, es posible encontrar desnudos femeninos y masculinos en las obras producidas localmente, pero su finalidad es distinta a la estética erótica o pornográfica, obedeciendo a estudios fisonómicos o efectos de texturas, color, luz y sombra que generan, dándose como parte de la formación artística del estudiante; una de las exposiciones con contenido explícito se realizó en la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Felipe Guamán Poma de Ayala” en el año 2014, titulada: Porno-grafía, realizada por el colectivo cultural Señorita Mosca, entre sus aproximadamente 30 obras se observaron pinturas y dibujos con contenido erótico y pornográfico de carácter figurativo.

2.1.1. Planteamiento del problema

La investigación se orienta al análisis de cómo se interpreta la figura femenina en las propuestas pictóricas pornográficas actuales encontradas hasta el primer semestre del año 2019, como éstas se construyen y plantean; el trabajo asimismo incitará a replantear los conceptos moralistas y negativos de la sexualidad, para que de esta manera se incentive la producción artística con temas que no solo se centren en el paisaje y bodegón, características típicas de la producción artística regional.

2.1.2. Formulación del problema

2.1.2.1. Problema general:

- ¿Cómo es la interpretación del cuerpo femenino de la pintura pornográfica limeña contemporánea?

2.1.2.2. Problemas específicos:

- ¿Cuál es el nivel de explicitud que se da en la representación del cuerpo femenino en la pintura pornográfica limeña contemporánea?
- ¿En qué grado de figuración se muestra el cuerpo femenino en la pintura pornográfica limeña contemporánea?
- ¿Cómo se presenta la fragmentación del cuerpo femenino en la pintura pornografía limeña contemporánea?

III. JUSTIFICACIÓN

3.1. Justificación teórica:

La presente investigación contribuirá a consolidar los conocimientos que se tienen en cuanto al tema sexual de una manera no prejuiciosa, evitando caer en apologías y fanatismos para una mejor comprensión del mismo; lo cual posteriormente liberará a las imágenes artísticas con contenido sexual explícito de la censura sometida por la sociedad, para que puedan ser apreciadas de manera libre y abierta. Además se cimentarán las bases de un catálogo de artistas y obras pictóricas de carácter pornográfico, promoviendo la investigación y ampliación posterior para acceder a un conocimiento del estado efectivo del arte, dirigiendo la atención a la pintura, desde una perspectiva actual.

3.2 Justificación metodológica:

En cuanto al aspecto metodológico se generarán herramientas y pautas para la identificación y tipificación de obras artísticas que posean un carácter erótico o pornográfico, ya que en diversas propuestas pictóricas contemporáneas se pierde la representación humana figurativa, sin embargo mediante el análisis de la obra y del autor, se pueden identificar ciertos elementos sexuales que facilitarán su lectura. Estos métodos posteriormente se podrán usar y extrapolar a otros temas y obras pictóricas para favorecer su comprensión.

3.3. Justificación práctica:

La conceptualización de la pornografía manejada desde la perspectiva artística, proporcionará elementos y recursos conceptuales en la elaboración y sustentación de trabajos artísticos; de igual manera las obras pictóricas con temas sexuales, expuestas y estudiadas, servirán como fuente de inspiración y de recursos visuales en la creación de obras propias, promoviendo la creatividad en artistas que deseen expandir sus límites temáticos y de lo que puede representarse en su obra sin el tizne vulgar al que está sometida socialmente el arte erótico y pornográfico, entre otros temas tabú.

3.4. Justificación filosófica:

El trabajo de investigación incrementará el conocimiento holístico que el artista y la persona en general debe poseer, mejorando la capacidad crítica en temas delicados de tratar,

temas que se encuentran ajenos a su límite en la cual se sienten seguros, lejos de tabúes que incomodan y perturban su forma de pensar y concebir el mundo. Forzando en cierta manera a expandir su tolerancia, para finalmente concebir una sociedad sin prejuicios.

IV. OBJETIVOS

Tamayo (1990) citado por Valderrama (2002), indica que el objetivo de la investigación debe ser un enunciado que expresa de manera clara y precisa la meta a la que el investigador desea llegar haciendo uso del proceso científico, en razón de la solución de problemas o generación de teorías que amplíen el conocimiento humano.

4.1. Objetivo general

- Analizar la interpretación del cuerpo femenino en la pintura pornográfica limeña contemporánea, 2019.

4.2. Objetivos específicos

- Examinar el nivel de explicitud que se da en la representación del cuerpo femenino en la pintura pornográfica limeña contemporánea.
- Determinar en qué grado de figuración se muestra el cuerpo femenino en la pintura pornográfica limeña contemporánea.
- Explorar como se presenta la fragmentación del cuerpo femenino en la pintura pornográfica limeña contemporánea.

V. MATERIALES Y MÉTODOS

5.1. Aspectos metodológicos

a. Tipo de estudio

El tipo de estudio de la investigación es orientado a la comprensión, como expresa Hernández et al (2010) citado por Eleodoro (2019) este tipo de estudio se basa en el análisis e interpretación de datos, tiene como fin su comprensión meticulosa, para aclarar, atribuir y explicar significados, siendo posible a posterior generalizaciones de dichas interpretaciones. Monje (2011) incluye en este tipo de estudio la etnografía, la teoría fundamentada, la fenomenología, el método biográfico y la historia de vida, el estudio de casos, el análisis de contenido y del discurso y la investigación acción participativa.

b. Nivel de Investigación

Si bien no existe un consenso en cuanto a la clasificación de los niveles de investigación entre los autores, para el caso práctico se recurrirá a la tipificación dada por César A. Bernal, ubicándose la investigación en cuanto a su nivel como explicativa, según Bernal (2006), la investigación explicativa trata de generar conocimientos acerca del porqué de los hechos, de los fenómenos o situaciones. Además se examinan las causas y efectos que se obtienen de la interacción de las variables.

Hernández, Fernández y Baptista (2014), acotan que los estudios de alcance explicativo no solo se basan en la descripción de fenómenos o hechos, si no, que van más allá al explicar las causas que las originan y en qué situaciones se presentan.

En este caso se investiga el porqué de estas nuevas interpretaciones pictóricas del cuerpo femenino pornográfico, cuales son los orígenes, fundamentos y efectos que infieren y producen estas formas de plasmarlas, para lo cual se recurre a la información obtenida de la descripción y la observación, como sugiere Monje (2011), los fenómenos no se encuentran aislados de sus elementos, es por ello que en este nivel de investigación, la descripción es insuficiente para acceder a un conocimiento científico de dicho fenómeno, se da entonces una necesidad de identificar los elementos que participan en la generación y desarrollo del comportamiento del objeto de investigación.

b. Diseño de investigación

El diseño de investigación es la guía o estructura que se sigue en la programación y ejecución del estudio; Sousa, Driessnack y Costa (2007), sostienen que es una manera de responder a las preguntas formuladas en la investigación, razón por la cual los distintos tipos de preguntas necesitan distintos tipos de abordaje para resolverlos, si bien existen diversas formas de clasificarlas, cada vez se da con mayor frecuencia la combinación de diseños dentro de un mismo estudio.

El diseño en esta investigación es fenomenológica, como afirma Rodríguez y García (1996) citados por Monje (2011), una característica principal de la investigación fenomenológica a diferencia de otras investigaciones cualitativas, radica en que se le da una mayor importancia a la individualidad y la experiencia subjetiva, por ello se le conoce también como el estudio sistemático de la subjetividad.

Agrega también que la fenomenología trata de desvelar los significados que las personas dan a sus experiencias; en este caso, llevado a la praxis artística, se busca comprender los procesos de interpretación por los que los artistas construyen su subjetividad y producen sus obras.

Respecto a este tema en cuanto a la subjetividad en el campo artístico se puede reflexionar lo mencionado por Katayama (2014) quien indica que para Husserl, filósofo alemán que postula la corriente de la fenomenología, lo objetivo se manifiesta en la representación que tiene un determinado sujeto de ella; es decir, que estas representaciones si bien mantienen su naturaleza subjetiva, guardan de cierta manera un carácter objetivo, con la metodología fenomenológica se pretende formar lo objetivo proveniente de las representaciones subjetivas que expresa el individuo desde la realidad.

c. Población y muestra

Para Jany (1988), citado por Bernal (2006), la población son todos los elementos que poseen cualidades en común que son de interés en la investigación.

En el caso de la presente investigación, la población está conformada por la pintura

limeña contemporánea.

La muestra según Bernal (2006), es una parte de la población; a ese grupo seleccionado se le realizarán las mediciones y observaciones para de esta manera adquirir los datos necesarios para la investigación.

La muestra en la investigación es la pintura pornográfica limeña contemporánea.

Esta selección de la muestra si bien es numerosa, para el desarrollo de la investigación la estrategia de su recolección se orientará por dos principios indicados por Sandoval (1996), la pertinencia y la adecuación, el primero describe la identificación de los participantes que alcanzan a aportar una mejor y mayor información acorde a los intereses de la investigación; la adecuación por otra parte, se da cuando existe la información suficiente para el desarrollo eficaz de la descripción y análisis del fenómeno, es decir que aunque se seleccione más participantes los datos brindados no son nuevos o distintos de los ya disponibles.

5.1.1. Método de investigación

El método que tomará la investigación es cualitativa, López y Sandoval (2006), mencionan que el método cualitativo tiene como finalidad la elaboración de datos descriptivos, a su vez Monje (2011), sostiene que la investigación cualitativa es holística en cuanto a la muestra, ya que las personas o escenarios no pueden reducirse estrictamente a variables, sino que son tomados como un todo, también es descriptiva al centrar su estudio en las descripciones de fenómenos y observaciones y es por último comprensiva, porque no busca la moralidad o la verdad absoluta, trata de explorar las perspectivas individuales.

Las investigaciones cualitativas son métodos inductivos y lógicos, tienen como primeros pasos la observación y descripción para posteriormente establecer teorías, en su proceso se tiene lo particular como punto de partida hasta llegar a lo general. “El investigador comienza examinando los hechos en sí y en el proceso desarrolla una teoría coherente para representar lo que observa”. Esterberg (2012) citado por Hernández et al. (2014, p. 8)

Dentro de esta forma de obtención de conocimiento a partir de elementos aportados

por los sujetos, influye una corriente epistemológica que viene a ser la hermenéutica, el cual según Martínez (2011) busca una interpretación de un fenómeno, aclarando o atribuyendo un significado determinado a las diversas expresiones humanas exteriorizadas, como por ejemplo: textos, gestos, música, pinturas, etc., dependientemente de su contexto y singularidad.

5.1.2. Fuentes de información

Miranda y Acosta (2008) consideran como fuente de información a todos los medios en los cuales es posible la obtención de información que sirva al conocimiento de una situación o la resolución de un problema en particular, logrando los objetos antes trazados

Las fuentes para obtener los datos e información necesarios en la investigación son de dos categorías: las fuentes primarias, que contienen información directa, nueva y original, como sugiere Maranto y González (2015) es el resultado de teorías, ideas y conceptos provenientes de una actividad investigativa y creativa, sin la interpretación de otro autor, entre los recursos de este orden se usaran los libros, publicaciones periódicas como revistas, monografías, tesis, trabajos mostrados en seminarios y conferencias, artículos periodísticos, datos obtenidos de manera directa en el trabajo de campo y los trabajos artísticos con contenido pornográfico de artistas plásticos limeños.

Las fuentes secundarias según Maranto y Gonzáles (2015) son las informaciones provenientes de una fuente primaria que ya han sido procesadas, el cual deriva de un análisis, una interpretación o una selección y reorganización de distintas fuentes primarias, en forma de compilaciones y catálogos de referencias. En esta investigación se usaron páginas web, bases bibliográficas y diccionarios.

5.1.3. Técnicas e instrumentos de información

Las técnicas para la recolección de datos la conforman la observación y el análisis de documentos.

La observación definida por Eli de Gortadi (1980) citado por López y Sandoval (2006, p.8) es “el procesamiento que el hombre utiliza para obtener información objetiva

acerca del comportamiento de los procesos existentes”.

Así mismo Cerda (1991), concluye que el proceso de observación difiere del mirar, ya que éste no solo se basa en la fijación de la vista; si no, que requiere además la concentración, postura y finalidades a obtener del objeto o fenómeno observado para el cumplimiento de los objetivos trazados en la investigación; por lo tanto este proceso de observación tiene que tener ciertas pautas o planes, para que la obtención de la información sea la correcta y necesaria.

En el caso del análisis de documentos como señala López y Sandoval (2006, p. 15) “es una técnica de investigación para la descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de las comunicaciones con el fin de interpretarlas”

Complementando la información, Bernal (2006), refiere que el análisis de documentos es una técnica que consiste en el estudio del material impreso (o digital), que se usa fundamentalmente en la formación del marco teórico.

Sandoval (1996) a su vez, afirma que el análisis documental es el punto de partida para abordar una investigación, los documentos pueden ser de diversas fuentes, entre las que se encuentran: personales, grupales o institucionales, informales o formales. Este análisis tiene cinco etapas en su desarrollo, la primera comprende la exploración e inventariado de toda la posible documentación que será de interés en la investigación; la segunda etapa consiste en clasificar la documentación hallada; en la tercera etapa se descartan los documentos que posean poca información referente a los intereses de la investigación; posteriormente y como cuarta etapa se hace una lectura minuciosa de los documentos selectos obteniendo diversos análisis que deberán ser registrados para finalmente y como quinta etapa ser comparada, dirigiéndose específicamente ya no a la totalidad del documento, si no, a los hallazgos antes realizados, posibilitando definir una síntesis total del fenómeno investigado.

5.1.4. Tratamiento de la información

El procesamiento de la información como indica Bernal (2006), radica en el tratamiento que se le da a los datos obtenidos de la población de acuerdo a los objetivos

trazados y tiene como principal producto la obtención de resultados.

Monje (2011) refiere al respecto, que en las investigaciones cualitativas a diferencia de las cuantitativas se obtiene una gran cantidad de información textual, adquirido de las entrevistas, notas de campo y el material gráfico o audiovisual obtenido del trabajo de campo. El análisis de datos se realiza en tres etapas, en la primera, la etapa del descubrimiento, el investigador examina los datos de todas las perspectivas posibles, considerando para ello una lectura reiterativa y minuciosa de los datos, identificando los temas relevantes que van surgiendo, se insinúan conceptos o teorías, si el conocimiento del investigador sobre el tema es escaso se compara con materiales bibliográficos. La segunda fase consiste en la codificación, se compilan y analizan los datos de acuerdo a su semejanza, se generan datos sobrantes, que no son posibles de una clasificación exacta y se perfila mejor el análisis. La tercera fase consiste en interpretar la información, basándose en el contexto, la fuente de información y el sesgo que pueden contener, para la elaboración del informe final.

En el caso de la presente investigación cualitativa, de carácter explicativo, la información que se recoja será trasladada a medios digitales, usando software de redacción y de procesamiento de imágenes, las cuales son Word, Photoshop y Lightroom respectivamente; para redactar de manera correcta y que las lecturas sean legibles se usara el Manual de publicaciones de la American Psychological Association en su tercera edición traducida, también se ceñirá a los reglamentos establecidos por la institución, la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Felipe Guamán Poma de Ayala”.

VI. RESULTADOS

6.1. Explicitud

La explicitud es la cualidad de lo explícito según la RAE (2014). Pérez y Merino (2014) sugieren que el término explícito proviene del latín explicitus, siendo aquello que expresa o dice algo de un modo preciso y claro.

Las escenas explícitas no ocultan ni sugieren, al contrario, el contenido es mostrado como tal, un asesinato explícito por ejemplo no oculta los detalles de la muerte, éste exhibe pormenorizadamente el ingreso de una bala en el cráneo.

Los trabajos entorno a la estética sexual mantienen tres formas de representación observables a grandes rasgos en cuanto a su cualidad explícita, la primera califica como soft porn, donde los cuerpos desnudos se hallan inmersos en actividades de besos y abrazos, estos desnudos sin embargo están exhibidos como cuerpos deseantes, pulsionales; como menciona Carballo (1965) citado por Totoki (1993) el beso y la caricia conforman una expresión observable de un agregado de relaciones interpersonales que poseen un signo de erotismo creador. En segundo lugar existen pinturas que sí muestran el acto amoroso, pero sus detalles no revelan los genitales. Y Finalmente se encuentra un tercer apartado donde se exhibe la cópula o los genitales explícitamente. Debido a su forma de representación cargada de sexualidad, las tres distinciones poseen elementos suficientes dentro de una manifestación estética con características semejantes a la pornografía.

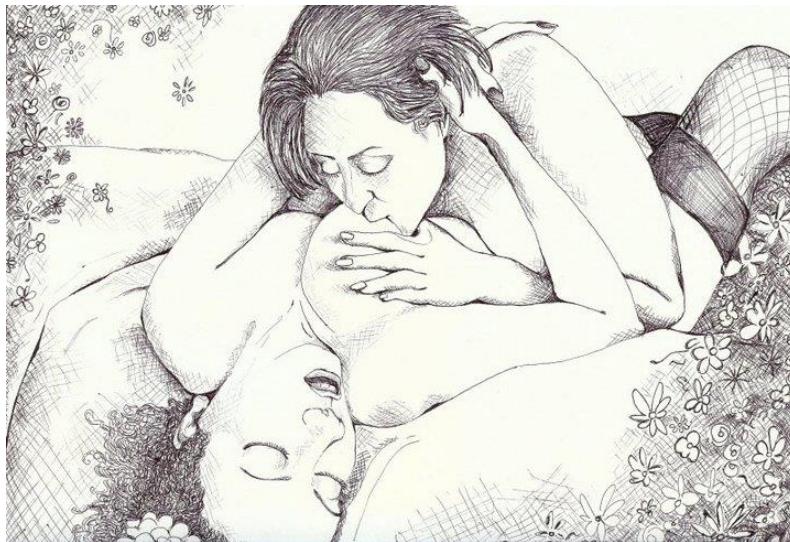


Figura N° 65. Elizabeth López. Complaciente boca. 2009

La figura 65 refleja lo mencionado acerca de la primera distinción sobre la explicitud, en esta se observa a dos mujeres en actividades de caricias, una de ellas en un acto que supera el sólo hecho erótico besa apasionadamente el pezón de otra mujer que muestra en su rostro sentimientos de placer; los genitales en este trabajo no están exhibidos, observándose sin embargo la desnudez de los cuerpos.

Otra manera en que esta cualidad primaria explícita se muestra se da en los trabajos de las figuras 66, 67 y 68; que si bien tampoco muestran escenas explícitas de genitales, estas actividades sexuales y obscenas se deducen por la configuración de sus rostros, gestos que transcurren entre el placer y el dolor; estas estrategias de primeros planos se usan actualmente con frecuencia en las imágenes pornográficas, las que sirven como un recurso para enfatizar detalles y recalcar las sensaciones en el público, excluyendo cualquier otro aspecto. Se puede considerar entonces que este tipo de referencia a una imagen pornográfica no se basa solo en la amplitud temática, sino que también puede comprender dimensiones estilísticas, como por el tratamiento y los encuadres que se le dan.

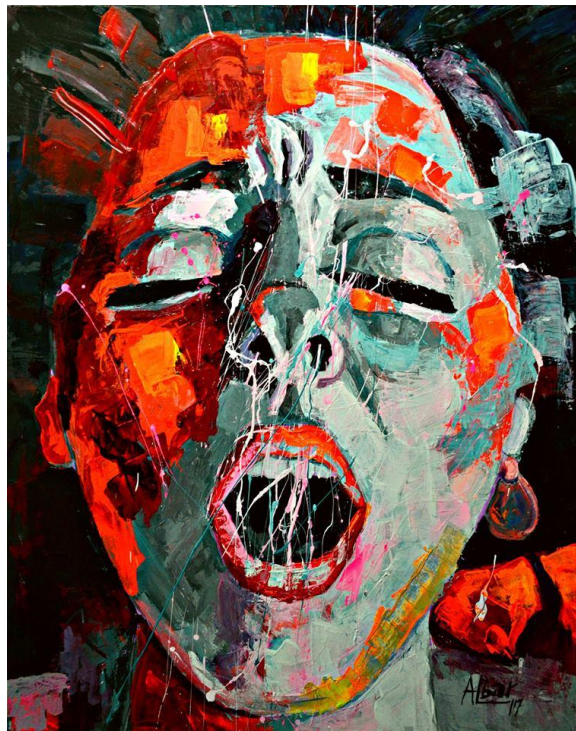


Figura N° 66. Jon Albar. Poderoso y casi místico. 2017

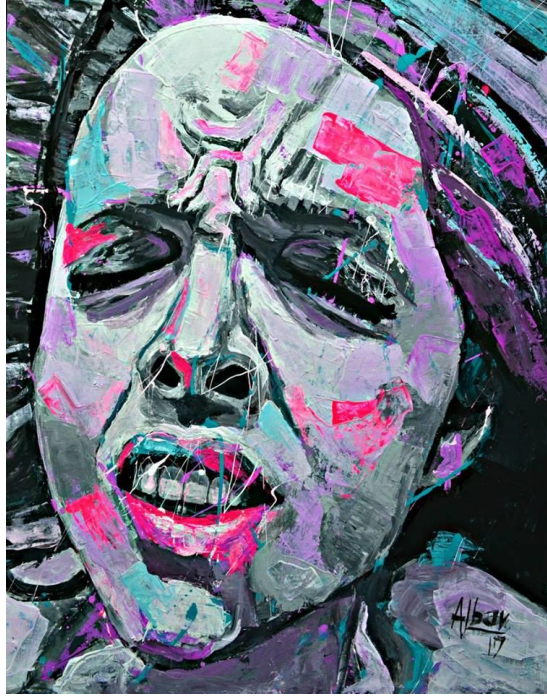


Figura N° 67. Jon Albar. De las serie “La pequeña muerte”. 2017

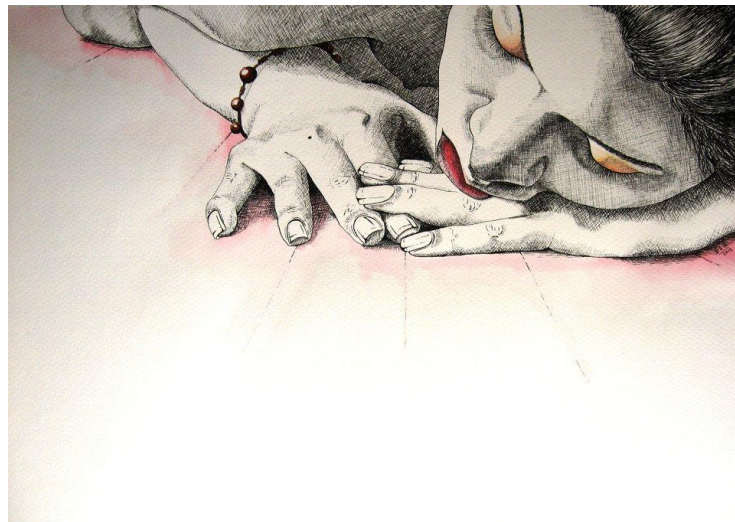


Figura N° 68. Elizabeth López. Sumisión 2012

Dentro de esta diferenciación explícita también se da la posibilidad de recurrir a los temas inmersos dentro del acto amoroso, en la cual como sugiere Totoki (1993) no concierne necesariamente al acto en sí, al coito; sino abarca imágenes que están íntimamente en torno a ella, en la que la unión carnal está además compuesto por un agregado de emociones, ejemplo de este tipo de representación es la figura 69, que presenta a una pareja joven recostada sobre una cama desordenada, rodeada de juguetes sexuales, siendo una clara alusión propuesta además por el título, de la satisfacción posterior a la pasión amorosa.



Figura N° 69. Juan Manuel Vicente. La siesta después del juego. 2017

Siguiendo progresivamente con el aumento del contenido explícito se presentan las figuras 70, 71 y 72; en este caso el acto sexual si tiene lugar en la representación, observándose además de la relación sexual un sentimiento amoroso, contenido emocional que compite con la sola búsqueda del placer carnal inmediato. Las parejas en el acto sexual no parecen encontrarse en una actitud de mostrarlo todo, se asemeja más al estar viendo algo secretamente en un momento de descuido.



Figura N° 70. Fiorella Mora. Chico del tatuaje. 2018



Figura 71. Larissa Merzthal. Profundo. 2017



Figura 72. Larissa Merzthal. No sabes bien lo bien que sabes. 2018

Como límite explícito se tiene la exhibición de los genitales o el coito, la manera en que esta se representa mantiene un gran número de posibilidades como por ejemplo, la figura 73 muestra con un encuadre amplio a una figura femenina desnuda, sin un primer plano de los genitales, es así que este planteamiento nos acerca a la figura femenina de un modo íntimo y sutil, en un ambiente rodeado de flores donde la mujer se nos ofrece de una forma similar a la adoptada por la pornográfica; de un modo contrario se presenta la mujer en la

figura 74, donde la barrera conceptual y tangible ya no existe, su representación esta direccionada a mostrar sólo el cuerpo desnudo, la modelo en este caso se presenta de una forma tan explícita con las piernas separadas para exhibir su sexo en semejanza con el interés de mostrar absolutamente todo, que como ya se mencionó es propio de la pornografía; en esta obra también existe un papel activo del observador debido a la mirada que dirige la modelo, que se encuentra hacia fuera, en el espectador y que sugiere una invitación y complicidad.

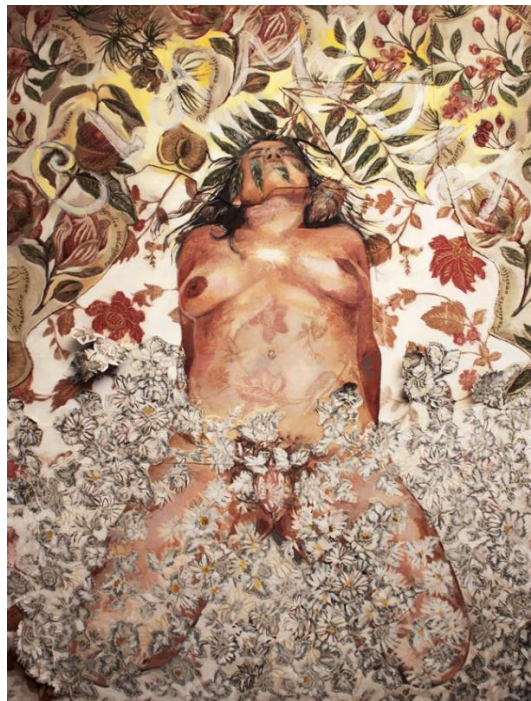


Figura N° 73. Ana Balcazar. Clamidia. 2019



Figura N° 74. David Soriano. Girl with legs spread. 2019

En las figuras 75 y 76 debido a la composición y los contrastes queda muy claro la intencionalidad del artista en exponer el sexo de la mujer primando sobre otros aspectos, esta agrupación de elementos visuales, como un encuadre más cerrado y el recorrido visual que conducen a los genitales, la convierten en el principal motivo de atención y el tema en el que se construye la obra.

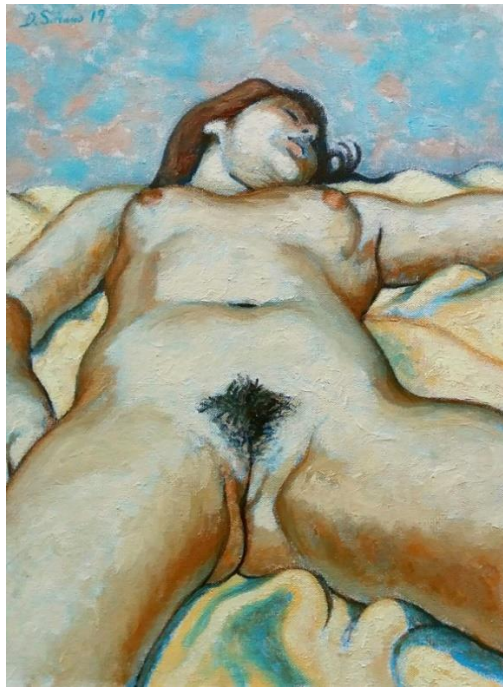


Figura N° 75. David Soriano. Mujer yacente. 2019



Figura N° 76. Ivan Fernandez-Dávila. Sábado. 2012

En cambio en las figuras 77 y 78 a diferencia de las anteriores se muestran los genitales femeninos muy de cerca, en un primer plano, lo que le confiere una descripción

detallada y un gran protagonismo; en este caso la semejanza con la imagen pornográfica es de otra naturaleza, los primeros planos no sólo tienen un lenguaje similar al usado por la imagen pornográfica, también incorporan elementos manifiestamente pornográficos, como el uso de las manos para separar los labios genitales en la búsqueda de mostrar absolutamente todo, estas imágenes califican de cierta forma como imágenes excesivas, la saturación de los elementos mantiene al observador con una atención fija, aislado de distractores visuales.

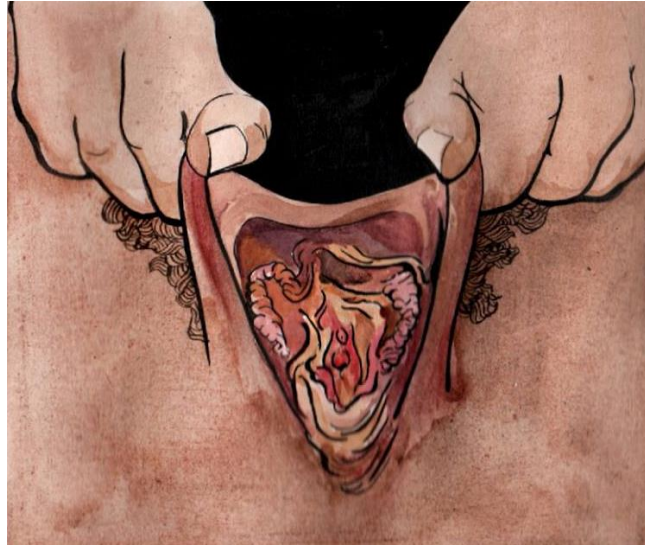


Figura N° 77. Wynnie Mynerva. Vulvas. 2017



Figura N° 78. Wynnie Mynerva. Vulvas. 2017

Este acercamiento explícito de los genitales, hace que sus detalles se muestren claramente, incluso como si de algo nuevo se tratase, haciendo surgir lo que se podría considerar como un nuevo tipo de imagen que resulta de alguna manera extraña y perturbadora; añadiendo la fragmentación que se produce, el realismo presentado y la utilización de las manos para mostrar con más claridad el sexo nos remite directamente a una película o fotografía pornográfica, donde prima la visualización.

Diferenciándose de las maneras anteriores de representación se dan trabajos donde los genitales están sustituidos por objetos que actúan como símbolos eróticos, humanizándolos y encarnando el deseo a modo de metáfora. En la figura 79 el sexo femenino es sustituido y desplazado por una flor, símil muy usado para referirse a los genitales femeninos, esta flor se encuentra siendo acariciada, como una manera sutil de representar la masturbación y el autoconocimiento.



Figura 79. Larissa Merzthal. De la serie Pornosotras. 2018

De similar manera la figura 80 muestra una masturbación en la que el sexo femenino no es representado en su totalidad, en su lugar la artista ubica otra figura fémina de menor tamaño; la mujer es representada en una actitud análoga a las que toman los modelos pornográficas, manteniendo las piernas abiertas y los dedos en posición de separar los labios vaginales.



Figura N° 80. Fiorella Mora. Arcángel del placer. 2018

6.2. Figuración

Las artes figurativas representan las figuras de forma fiel a como lo recoge el sentido de la vista, por ello son fácilmente identificables; el mensaje que transmite de igual manera se puede leer sin dificultad.

Para ahondar en la clasificación, la pintura figurativa se puede catalogar como: pintura figurativa realista (en la cual se trata de representar con el menor detalle, los colores, texturas y formas de la naturaleza) y pintura figurativa no realista (donde las figuras representadas conservan semejanza con la naturaleza pero se encuentran estilizadas o exageradas de manera subjetiva).

La pintura realista es el ejemplo más definido para mostrar el lenguaje pornográfico (figuras 81 y 82), como sugiere Fernández-Zarza (1997), uno de los métodos usados para realizar su efectividad lo establece las representaciones silenciosas, cuando se observa una escena, mientras menos interrupciones se alcancen a observar del soporte el mensaje llega con mayor claridad. Es así que estas representaciones van más acorde de ser calificadas como

pornográficas, sin embargo también es posible encontrar pinturas en las cuales los elementos pornográficos existen, pero el tratamiento plástico se aleja del realismo.



Figura N° 81. Juan Manuel Vicente. 2017



Figura N° 82. David Soriano. La prima. 2019

De una manera que todavía se mantiene en la figuración naturalista, se encuentra la figura 83, en la cual se distingue claramente los genitales femeninos desde una vista frontal

en un primer plano, sin embargo el color usado en los labios vaginales hacen que la obra se diste de la realidad.



Figura N° 83. Kevin Ccente. Sin título. 2018

Las figuras 84 y 85 muestran escenas con un marcado contenido sexual, su tratamiento sin embargo dista de la representación realista, de esta manera este tipo de imágenes mantienen similitudes con lo propuesto por la pornografía, pero que por su contención formal y plasticidad al ser representadas, éstas se muestran de un modo sutil.



Figura N° 84. Javier Bellido. La entrega. 2017



Figura N° 85. Javier Bellido. La mujer sandía. 2015

Otra configuración que toma la expresión de la sexualidad en la cual la representación no obedece fielmente a la realidad y que al contrario muestra una libertad expresiva son las figuras 86 y 87, que incluyen otros aspectos formales y conceptuales, como por ejemplo el cromatismo y los efectos del pigmento, resultando una escena que genera tensión y nos hace espectadores inoportunos al descubrir la intimidad de los personajes.



Figura N° 86. Nuria Cano. Habitación en Lima: Huaico. 2018

La muestra titulada *Habitación en Lima*, lleva al espectador a reflexionar sobre el espacio privado que supone una habitación, que aunque parezca invulnerable está sujeto a la

violencia del medio, como la artista afirma, la habitación es una representación análoga de la mente, donde se conservan nuestras intimidades y deseos, lo que tenemos dentro y como el exterior termina irrumpiendo; las ventanas guardan una semejanza con los ojos, como un medio para acceder al exterior, a los sucesos que tienen lugar fuera, medio violento al cual estamos en constante exposición y terminan afectando la individualidad. Según la autora, sobre la obra *Habitación en Lima huaico*, “Allí deja ver restos del huaico y la pareja está en una sesión sexual frustrada. Entonces, algo anda mal en esa relación y es como el río que se sale de su cauce” Nuria (2018)

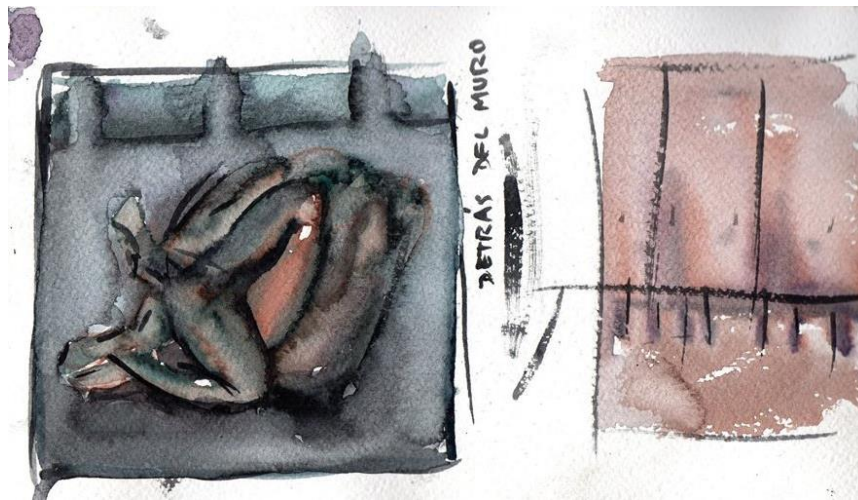


Figura N° 87. Nuria Cano. Detrás del muro. 2018

Otro ejemplo lo conforman las figuras 88 y 89, que si bien están planteadas desde el dibujo, muestran unas características de las representaciones con contenido sexual que sirven para ampliar el tema de investigación con el propósito de complementar el estudio, en éstas se presentan parejas en actos anteriores al coito, manteniendo un carácter estilizado y sensual, interpretándose de una gran carga libidinosa, el cual se refuerza por el acento que se le otorgan a los genitales femeninos, formado por el contraste del grosor de las líneas negras con el fondo blanco que conduce a la vista hasta dichas zonas.



Figura N° 88. Iván Huerto. Sin título. 2016

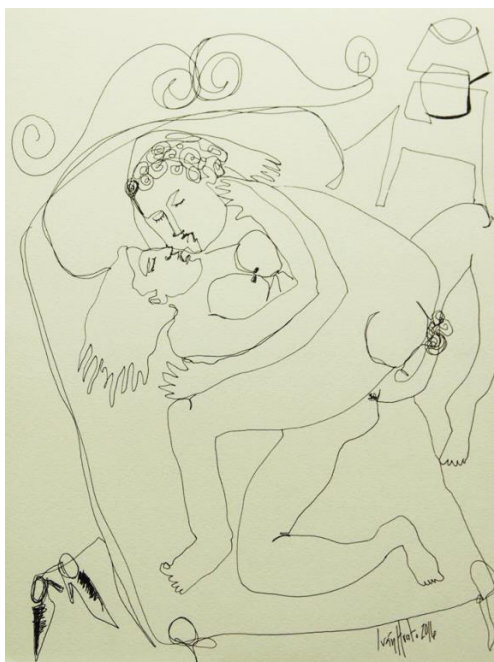


Figura N° 89. Iván Huerto. Sin título. 2016

6.3. Fragmentación

Este recurso gráfico representa en gran parte el carácter visual contemporáneo, en la que las experiencias y sucesos se desarrollan con cambios vertiginosos, donde se obtiene y se le da un significado a solo fragmentos de lo observable y entendible; por lo tanto lo que

antes carecía de un sentido por encontrarse de forma aislada, ahora adquiere un valor propio, considerándose un recurso visual y conceptual de la fragmentación, el que pertenece a un todo, a la vez que es un todo por sí mismo.

Las figuras 90 y 91 exponen claramente cuerpos parciales que tienen como un recurso el concentrar todo el interés en lo que se muestra e incluso en lo que no muestra, lo faltante; un punto inicial en la que el espectador procede a su reconstrucción como refiere García (1996, p. 53), “El fragmento incita a proseguir, invita a investigar, a completar el abanico de hipótesis y de posibilidades que ofrece. Provoca la imaginación, ejerce una atracción indudable, convierte en suma al espectador o al lector en creador”. Estos fragmentos adquieren una autonomía total del cuerpo al que pertenecen y la convierten en el único protagonista.



Figura N° 90. Fiorella Mora. Medias. 2018

Es así que estas fracciones además de representarse con los recursos del primer plano, también se muestran como partes de individuos desintegrados (figuras 92 y 93), como la expresión del paroxismo de sus impulsos, cuerpos que muestran un conjunto de órganos de gran contenido sexual (penes, pechos, vaginas, bocas), como piezas con demandas propias y constantes. El cuerpo completo está desplazado por los órganos sin cuerpo. “Es lo que

Deleuze y Guattari llamarán las máquinas deseantes (el cuerpo-fragmento, cada uno buscando otro fragmento al que unirse)” García (1996, p. 14)



Figura N° 91. David Soriano. Isabel's butt. 2019



Figura N° 92. Wynnie Mynerva. Amortiguar. 2017



Figura N° 93. Wynnie Mynerva. Liviano paisaje. 2018

Prosigue García (1996), cada fragmento del cuerpo conduce a cada máquina, la máquina-pene, la máquina-vagina, la máquina-pecho; estos se encuentran conectados mediante los flujos que producen, leche, semen, orina, etc., y el que el siguiente necesita; de esta forma se logra un desplazamiento del deseo desde la dimensión de la idealidad a la dimensión de lo real, es decir desde el inconsciente o los sueños, hasta lo material; consiste en una penetración del deseo en el campo de lo real.



Figura N° 94. Juan Manuel Vicente. Trauma infantil. 2016

Es interesante notar además, cuerpos donde las zonas cargadas de significado erótico, éstas que forman parte de las actividades sexuales son fácilmente identificables a diferencia de los rostros que no se muestran claramente, evitando mostrar rasgos de personalidad, representaciones comparables con la imagen pornográfica que produce cuerpos fragmentados y desorganizados en un intento de mostrar todo excesivamente, con mucho detalle y visibilidad que conduce a los cuerpos a una pérdida de identidad, como se hace patente en la figura 94.

Las siguientes obras sirven como ejemplo para plantear los personajes como máquinas de follar, resultado de la fragmentación y el posterior protagonismo de los órganos sexuales, los títulos de las pinturas en estos casos como en la figura 95 o en alusiones como la figura 96, dan muestras de que las relaciones sexuales son tomadas como procedimientos mecanizados, en las que el sexo se transforma en acciones coordinadas y sincronizadas, equiparándose o haciendo insinuaciones al funcionamiento mecánico.



Figura N° 95. Wynnie Mynerva. Las mujeres y las máquinas. 2018

Desde esta perspectiva, la exposición de Wynnie Mynerva hace referencia a la mecanización del cuerpo y sus prótesis, partiendo desde el feminismo y la innecesariedad del cuerpo masculino para consumir el placer sexual.

“Del mismo modo, en sus dibujos o esculturas los cuerpos aparecen habitualmente conectados a tenazas artesanales, bombas de extracción de

leche, relojes o utensilios eléctricos, construyendo paisajes simbióticos que deshacen la diferencia entre lo humano y lo tecnológico, entre lo orgánico y lo inerte” López (2019)



Figura N° 96. Wynnie Mynerva. Sexo de plástico. 2017

La figura 97 además del título representa muy literalmente el concepto de la fragmentación, tetas y vaginas independientes de la totalidad corporal y acumuladas, el sexo ocupa todo y se encuentra descontextualizada, remarcada por la ausencia de un fondo, un recurso recurrente de la imagen pornográfica, donde se muestran los cuerpos y sexos desprovistos de justificaciones excepto las relacionadas al acto sexual.

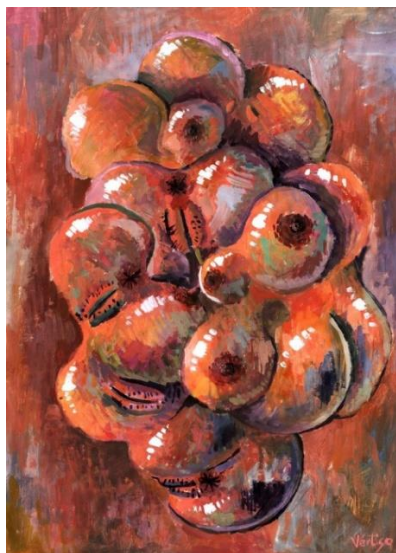


Figura N° 97. Juan Manuel Vicente. La máquina de follar. 2017

VII. DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

En esta categorización de trabajos referentes a lo pornográfico más allá de su simple muestra genital, se toman otras consideraciones devenidas de las distintas percepciones y definiciones que se tienen acerca del fenómeno, que como nuevamente se repite carecen de consenso y están sometidos a la subjetividad, sin embargo mantienen unas características que la hacen reconocibles, con éstas se pretende formar un abanico relativamente amplio para no caer en omisiones.

Volviendo a la definición de pornografía de forma puntual se consideran como tal al producto que tiene como objetivo la excitación sexual al ser contemplada, ésta además mantiene una intensidad intrusa, siendo lasciva y obscena, ofensiva a la modestia y decencia.

Una característica ampliamente distribuida es su escaso valor estético, ya que muchos autores no poseen una justificación dimensionada fuera de lo carnal e inmediato, precepto ampliamente discuto, no siendo una metodología que pueda ajustarse en la discriminación de lo artístico y pornográfico, y más aún enmarcado dentro del contexto actual en las que se cuestionan las teorías sobre el arte y la esteticidad; es por ello que los trabajos artísticos, aún los más obscenos que trasladan directamente a una escena pornográfica, mantienen un carácter de creación y expresión libre como parte del proceso de exteriorización de determinadas emociones e interpretaciones introspectivas y personales sobre la sexualidad.

En los ejemplos tomados son pocos los autores que reconocen la presencia de un carácter sexual en sus obras, de ellas Mynerva es la autora que más explora el tema, en tanto a los otros autores no existe una autoproclamación sobre la naturaleza sexual de sus trabajos, en estos casos se ha de considerar la presencia de elementos suficientes para el análisis, y seguir el criterio dado por las primera impresiones, las sensaciones y emociones alrededor de la libido.

En cuanto al recurso del primer plano Fernández-Zarza (1997) menciona que en 1896, se mostró por primera vez un beso cinematográfico, este cortometraje de quince segundos estaba extraído de una obra teatral titulada *The widow Jones*; mientras se observaba la obra, este beso que era una parte del mismo, pasaba desapercibido, pero al ser excluido de su espacialidad, y ser mostrada sin argumento, aislado temporal y espacialmente y en primer plano, causó gran impacto entre el público.

Cuando este beso se realizaba en el escenario del teatro, poseía un argumento, además existía una distancia considerable entre el público y la realización de la escena, al ser exhibida como una película, sin preámbulos y con una cercanía notable, de la propia película y la que resulta del público con la pantalla, las proporciones y con ella la explicitud aumentaban significativamente, es así que este cortometraje se pueda valorar como un antecedente del cine erótico, inclusive pornográfico.

Con estos primeros planos no sólo se muestra más claro los detalles antes velados en situaciones cotidianas, sino que también muestran nuevas formaciones estructurales y subjetivas.

Como cita Fernández-Zarza (1997) lo escrito por Baudrillard: “Vistos muy de cerca, todos los cuerpos y los rostros se parecen. El primer plano de una cara es tan obsceno como el de un sexo.”

Estas imágenes compuestas para enfatizar zonas corporales con alto contenido erógeno como los rostros, o las bocas colmadas de placer, quiérase o no, acercan al espectador a una validación pornográfica de la representación; aunque no necesariamente todas las representaciones que mantengan estas formas se puedan objetivar como pornográficas, es muy difícil dejar de lado el hecho de que esta manera de dar forma al cuerpo humano utiliza los mismos recursos.



Figura N° 98. Dokoupil. Madonna in Ecstasy. 1989

Entonces estas pinturas son comparables estilísticamente a los trabajos producidos por el artista Jiri Georg Dokoupil (figura 98), quien muestra imágenes de rostros femeninos en éxtasis que fueron fragmentadas de otras con mayor encuadre, así es posible mostrar una obra con un carácter sexual, sin mostrar los sexos en acción, ya que las apariencias de los rostros muestran un goce en el que las demás partes del cuerpo involucradas quedaron fuera.

Respecto a las representaciones figurativas éstas se hicieron desde los inicios de la humanidad, por ejemplo son figurativas las pinturas rupestres encontradas en las cuevas Altamira y Lascaux, las esculturas egipcias, griegas y romanas; los grabados de la edad media y las pinturas del renacimiento; esta forma de representación rigió casi en su totalidad hasta el descubrimiento en el siglo XIX de las técnicas fotográficas, siglo en el cual se dio el primer conflicto entre el arte figurativo y arte “abstracto”, Ceballos (2010), sugiere que ese primer enfrentamiento se generó entre los artistas que valoraban la línea y la representación fiel de la naturaleza (Ingres por ejemplo) contra los artistas que apreciaban más las manchas y los efectos producidos por los colores y trazos a modo de esbozos (Delacroix), no obstante los dos estilos todavía plasmaban formas recogidas de la naturaleza, fue la pintura impresionista posteriormente la que separó aún más la brecha entre el arte figurativo y el nuevo y posterior arte abstracto.

Tratando de romper con el academicismo imperante, surgen estilos posteriores como el cubismo, futurismo, expresionismo, los artistas ya no intentaban copiar la realidad, sirviendo solo de motivo, para ser trasfigurado; Martínez (2010), señala que en el año 1910, Kandinsky pinta su primera acuarela abstracta, dando inicio a una forma nueva de pintar, incomprendible para gran parte de los observadores.

En la excitación sexual devenida de la pornografía no se consideran otros elementos percibidos más que la actividad sexual, como se mencionó antes la intervención de elementos que ofrezcan complejidad formal, modifican las pautas de visualización, donde el impacto visual que conduce a lo sexual pierde eficacia, primando la operación intelectual, como menciona Gubern (1987) en las representaciones del realismo icónico se da una paradoja, reside en que para crear la ilusión o el efecto de una pintura que imita a unos modelos, existe un gran esfuerzo y dedicación para crear ese efecto, sin embargo esas mismas técnicas que construyen la ilusión están conformadas por líneas, texturas, pinceladas, trazos, etc.; las que ponen de manifiesto la diferencia entre la representación y

el original, la realidad, además de exhibir una superficie que funciona como soporte físico; sin embargo ocurre que el individuo se acostumbra a la artificialidad y se dejan de lado las técnicas y el soporte, y sólo se da cuenta de aquello a pesar que está en frente cuando en la superficie se observan elementos que la hacen notoria, como el brillo o las arrugas, ruidos ópticos que interfirieren en la legibilidad, pero si este soporte se muestra de forma silenciosa el individuo los reprime.

Existen dificultades al evaluar representaciones artísticas no objetivas con contenido sexual, y adjetivarlas como pornográficas, ya que tienen elementos sexuales pero también un carácter plástico muy manifiesto, definición generalizada que conduce más a una calificación erótica, donde una diferencia primordial se da en que la motivación no es sólo sexual, si bien aparece un contenido referente a la sexualidad, ésta se halla trascendida. Además la imagen pornográfica conduce a una respuesta exclusivamente física, característica que desaparece en el erotismo que da diferentes posibilidades de ser interpretada. Como ejemplo propuesto por Fernández-Zarza (1997), se encuentran la figura 99 en la cual se identifica a una pareja fornicando, los órganos sexuales se distinguen fácilmente, es presumible la actividad que se encuentran realizando a pesar de estar estilizada, también se observa la disposición del cuerpo semejante a la imagen pornográfica para dar una mayor visibilidad del acto; y principalmente su tema resulta sin duda el acto sexual, pudiéndose descartar el que sea erótico, pero ¿es entonces una obra próxima a la pornografía o una representación que dejó la implicación serena y distante del verdadero arte para ser sólo porno?



Figura N° 99. Karel Appel. Sin título

Si bien el tema es pornográfico, el tratamiento nos impide verlas de la misma forma como se vería una escena netamente pornográfica. En estas obras su plasticidad, la estilización y esquematismo antecede a la consideración temática, la atención se centra en otros aspectos, y la respuesta física se dispersa; sin embargo un aspecto principal y es por ello que se les toma en cuenta, es su coincidencia formal y temática, aunque no funcionen exactamente de la misma manera, es decir que una obra no necesariamente debe de tener una respuesta idéntica a la contemplación de la pornografía, ya que en esta indudablemente interfiere el gesto plástico. Es por ello que la mejor forma para ser vistas y tratadas es en sus posibles similitudes que se pueden establecer con las características más significativas de la imagen pornográfica.

A este respecto Nead (2013), menciona que Freud plantea el postulado de la sublimación, en la que se explora la actividad del hombre que supuestamente está alejada del contexto sexual, pero que se desarrolla a causa de los impulsos sexuales, es decir que tales impulsos sexuales se redirigen a labores sin contenido sexual, para este caso la creación artística. Sin embargo, para Kenneth Clark, estas pulsiones sexuales no deben trasladarse a la creación, ni a la apreciación de los objetos artísticos, en especial de los desnudos; pero como es de fácil apreciación, estos impulsos originarios se siguen percibiéndose, en la contemplación por parte del público y la creación del artista en la obras con imágenes de desnudos, por lo tanto se puede hablar de una sublimación incompleta; entonces para el autor el desnudo plantea un peligro de ser excesivo sexo, de ser excesivo para el arte, su éxito de la representación del desnudo en todo caso es proporcional con el control de este peligro.

Como se aprecia en las obras, la fragmentación y acumulación provoca que se exhiban casi exclusivamente senos, penes, juguetes sexuales y vaginas, en las que falta el rostro, careciendo de individualidad, estos cuerpos despersonalizados se encuentran envueltos en una atmosfera caótica y cercana al expresionismo en Minerva, donde los cuerpos se combinan en un delirio desenfrenado, en una orgía; estas obras hacen conveniente el recurrir a lo referido por Fernández-Zarza (1997), donde posiciona al acto sexual en el mundo de las emociones extáticas, es decir del éxtasis supremo, si se plantean este tipo representaciones surgen ciertas dificultades, que no sólo refieren a los numerosos y pequeños detalles sino también a la carga emocional que sucede en sus diferentes momentos, que exaltan los sentidos y conlleva a una privación del control; entonces, cómo se puede representar todo aquello que inunda y rebasa todo límite; la alternativa primaria es la

selección de un momento que se considera el más adecuado y donde el éxtasis alcanza su punto álgido, sin embargo puede que resulte insuficiente, surgiendo así una alternativa, la de tratar de dar forma a la simultaneidad, al proceso, a la representación del movimiento, no solo de carácter temporal, sino también subjetiva, la de querer contener gráficamente algo más que sólo la representación sexual con una gran carga emocional para el artista y el observador. Ésta forma de representación es comparable con la pintura de Francis Bacon, titulado “Two figures in the grass” (figura 100), en la que los cuerpos se entremezclan, haciéndola incluso difícil de identificar donde termina uno y comienza el otro, de esta manera Bacon sugiere el dinamismo propio del acto sexual.

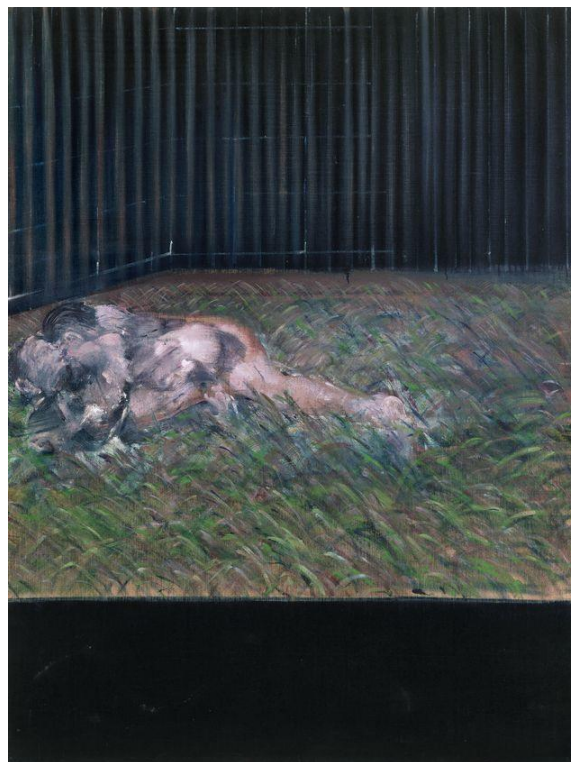


Figura Nº 100. Francis Bacon. Two figures in the grass. 1954

Refiriéndose al tema de la fragmentación Castillo (2006), menciona que si bien la representación del cuerpo ha estado presente desde el inicio de las culturas, el problema de la presencia del cuerpo en el arte como un autónomo productor de significados, se da con mayor énfasis en la cultura contemporánea, al desplegarse conceptos como sujeto y subjetividad en la construcción de la autonomía del cuerpo.

Blas (2010), expone que la fragmentación en el arte de manera formal se muestra desde mediados del siglo XIX hasta inicios del XX, esta forma de representación se incentivó

por los hallazgos de segmentos arqueológicos de estatuas, consecutivamente esta fragmentación llevó a la representación de cuerpos mutilados.

A su vez García (1996) describe que durante el siglo XIX se tuvo un estudio minucioso de los restos que quedaban de esculturas antiguas, los que observaban los fragmentos que se conservaban de las representaciones humanas, estas fracciones llamadas también “figura parcial” adquirió una autonomía estética a partir de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, un punto de inicio para estas consideraciones es la obra de Rodin titulada “el hombre de nariz rota” de 1864, esta escultura sufrió un incidente, que convirtió el busto en una máscara, el que se reveló como un fragmento, prosiguiendo su apreciación como un objeto autónomo, y los posteriores procesos de síntesis y reducción .

Estas representaciones posteriores también se ven influenciadas por dos aspectos como sugiere Castillo (2016) la primera es la accesibilidad a recursos gráficos propios de nuestra época, generados por los avances de las tecnologías relacionadas a la comunicación, las diversas formas de capturar imágenes y como estos se transmiten globalmente y sin demasiadas restricciones.

Los accidentes mecánicos, la tecnología bélica orientada a la producción de grandes explosiones, así como la experimentación biológica y la cirugía generalizada, han permitido a los hombres de las últimas generaciones conocer más cuerpos fragmentados que en toda la larga historia precedente de humanidad (Ramírez, citado por Castillo, 2016, p. 3)

El otro aspecto que incide sobre las representaciones y la experiencia corporal es el hacinamiento en la cual se ve inmerso el hombre, las grandes urbes y la industrialización, hacen que el individuo tome conciencia de su cuerpo, de su yo atrapado, confinado a lo corporal.

Refiriéndose al nuevo planteamiento de las esculturas contemporáneas Cortés (1996), refiere: “Van a desaparecer la experiencia del cuerpo entero, del individuo integrado. A cambio de eso saldrán a la luz un conjunto de órganos de sólida impronta sexual (pechos, anos, bocas, penes), cada uno con sus imperiosas demandas” (p. 13-14)

Estas fragmentaciones parecen derivar del enfoque que tiene la pornografía, desarrollado por el empeño en querer mostrar todo con más detalle y de una manera casi exclusiva, siendo sus principales zonas, el rostro y los genitales, los que pueden fluir libremente al ser independizado de su totalidad del cuerpo al que pertenecía; adquiriendo, trasladando o suprimiendo atributos de su totalidad, es así que por ejemplo la vagina, recibe cualidades propias de la personalidad como deseosa, insaciable, ansiosa, feliz, hermosa, etc.

El fetichismo también es un factor que induce a la fragmentación del cuerpo de la mujer, este proceso se acelera según Maluenda (2010) desde la segunda mitad del siglo XIX, donde influyen las nuevas ciencias en su deseo de controlar y conocer sus funcionamientos mediante disecciones y mutilaciones. Además cita “La burguesía abomina la totalidad de la mujer como sujeto activo, y por ello se afana en representarla en fragmentos” Etxebarria y Nuñez (2002) citado por Maluenda (2010, p. 114). Esta época está saturada por muestras de fragmentos, pies, pechos, manos, ojos, labios, etc., pero no se exhibe la totalidad del cuerpo, la figura femenina se convierte en fetiche, un fragmento esperando la mirada masculina, que vista desde la perspectiva burguesa tiene la capacidad de unificar.

En medio de estos conceptos sobre las distinciones y relaciones entre arte, erotismo y pornografía, y la problemática que conlleva, va surgiendo un nuevo término y que engloba a las obras que no encajan con el erotismo, pero que tampoco llegan a lo pornográfico: la pos pornografía, fenómeno reciente que surge en 1970 en respuesta a la pornografía y su característica de ser abyecto, plantea la existencia de un placer estético producto de la actividad sexual que se aleja del sólo placer corporal, donde se exploran representaciones metafóricas de lo sexual. Milano (2014) manifiesta que este término surge en las luchas del movimiento queer, la reivindicación del trabajo sexual de la década de 1980 y el pos-feminismo, como una respuesta al discurso hegemónico pornográfico desde las disidencias sexuales, esta crítica aborda la problemática de la mirada heteronormativa que gobierna la pornografía, su perspectiva no es prohibicionista, sino se concentra en la creación de representaciones pornográficas que expresen una libertad de género y consideren a las minorías sexuales.

Preciado (2008) citado por Llopis (2010) señala que la masculinidad actual se entiende y desarrolla como una pedagogía del placer corporal, la eyaculación, la erección, etc., el feminismo dejó de lado el análisis de la pornografía, por estar relacionada a la

dominación y opresión de la mujer; el movimiento queer (que hace referencia a distintas opciones sexuales como gays, transexuales, etc.) ayuda a tomar la iniciativa al trabajar con ese lenguaje que se consideraba intocable, convirtiéndolo en instrumentos de creación de nuevas subjetividades.

En las manifestaciones de la pospornografía priman la fotografía, el performance y el video, ya que es el cuerpo del artista el que funciona de una mejor manera en la expresión de este lenguaje, en cuanto a la relación entre arte y pornografía en la pintura en la segunda mitad del siglo XX, Magaña (2018) sugiere la creación artística de tres artistas europeos que han transformado los tópicos de la pornografía adquiriendo una expresión que discurre entre lo estético y obscuro; para ello recurre a Lucian Freud, John Currin y Till Rabus, tratando de demostrar que en cuanto a la representación contemporánea existen innumerables alternativas en las que los cuerpos no encajan ni en la pornografía ni en el erotismo.

Entre la numerosa obra de John Currin es también posible apreciar situaciones privadas que presentan a parejas manteniendo relaciones sexuales, cuerpos que recuerdan de un lado una influencia popular y arquetipos femeninos de revistas con contenido de pornografía suave o soft porn y de otra, una técnica desarrollada y semejante a Courbet o Cranach, en el lenguaje pornográfico que utiliza se encuentran los primeros planos de la cópula y el carácter estético viene dado por sus pinceladas y las figuras que transcurren entre los cánones del romanticismo.



Figura N° 101. John Currin. Deauville. 2007

En la figura 101 se nota que la pintura supera la barrera de lo erótico al mostrar de una forma tan explícita los genitales, sin embargo también puede ser vista como una muestra del otro lado del amor, que no incluye el amor idealizado propuesto en la mayoría de la historia del arte, tampoco el erótico que en resumidas cuentas es la muestra de un indicio, de una parte, dejando al espectador a completar la escena; Currin muestra el amor existente en el coito, tanto en sus prolegómenos, en el acto en si (figura 102) y en lo posterior, dando una muestra que también la representación explícita puede ser estética, aunque no pertenezca a los parámetros clásicos.



Figura N° 102. John Currin. Mechanicsburg. 2008

El siguiente artista tomado como referencia es Lucian Freud, en sus pinturas se distinguen sus formas de representar la figura humana desnuda que tienen una gran plasticidad derivada de las pinceladas y la carga matérica del óleo.



Figura N° 103. Lucian Freud. Supervisor de ganancias durmiendo. 1995

Sus personajes carecen del canon de belleza dominante, es allí donde radica la fuerza de su obra, en mostrar cuerpos reales, sin idealizarlos, en la figura 103 se observa a una mujer en una posición adoptada como erotizante derivado del renacimiento, donde se enfatizan las curvas y ofrece su cuerpo completamente desnudo, corporalidad resaltada por el tratamiento plástico del artista.

Las obras de Lucian Freud según Burguet (2016) se enmarcan dentro de la escuela neofigurativa inglesa, tendencia surgida en la posguerra que retoma la representación del cuerpo humano alejándose de lo figurativo, distorsionándola; su pintura tal como se le conoce en la actualidad surge en la década de los 50, técnica donde usa un gran empaste con espátulas y pinceles de cerda gruesa, sus colores generalmente no son saturados, preocupándose con mayor énfasis en plasmar la carnalidad, funcionando su pintura como la carne misma, atributos remarcados por el despojo de la identidad de sus personajes que mantienen miradas perdidas y carentes de expresiones.



Figura N° 104. Till Rabus. Venus. 2013

El siguiente artista es Till Rabus, pintor suizo que combina el realismo con representaciones de la cultura de masas, con las cuales crea pinturas donde objetos habituales concurren en composiciones extrañas con cuerpos desnudos, dando la sensación de estar apreciando un paisaje onírico, semejantes a las pinturas surrealista, su obra Venus

(figura 104) muestra una escena semejante a la realizada por Botticelli, pero trasladada a la época contemporánea y de un carácter más cotidiano, en esta se aprecia a una joven con la marca de las bragas sin broncearse y un pubis recortado saliendo de una concha de plástico en un ambiente con objetos de uso cotidiano, popular, Kitsch; en la figura desnuda se advierte a la mujer en completa disposición sexual, hiper sexualizada, sobrepasando los límites del erotismo y que conducen a sentimientos sexuales por parte del público.

En la figura 105 se observa una composición extraña, donde los cuerpos o sus fragmentos sexualizados están dispuestos en combinaciones y enredos que traen a la mente orgías sexuales, actividades denotadas también por la cama en la cual ocurre la escena, por el título que lleva: *Hotel N° 03*, las prendas como las medias y zapatos de tacón y las posiciones que tienen los cuerpos.



Figura N° 105. Till Rabus. Hotel N° 03. 2013

Un término que ayuda a entender de una mejor forma la obra de Rabus y muchas de las producciones artísticas modernas es el kitsch, Beatriz citado por Magaña (2018) basándose en otros autores genera una descripción del término, es así que para Calinescu el kitsch describe como se da la experiencia estética en la cultura de masas, el que conlleva una falsa conciencia estética, ya que su modo de proceder se da bajo el método de la imitación, de la tradición o del engaño estético; esta forma de imitación se distingue de otras porque no esconde esta condición, al contrario es exhibido y celebrado. Para Adorno el kitsch es una

forma de creación moderna que responde y se genera dentro de los modos de producción y consumo en la sociedad capitalista.

De estos ejemplos se entiende que la representación del cuerpo humano en el arte y su teorización estética está siempre en constante cambio, produciendo nuevas formas de crear y de ver que transitan en distintas clasificaciones.

VIII. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

7.1. CONCLUSIONES

- Primero: Los conceptos que rodean a los temas pornográficos implican en gran medida definiciones subjetivas, además también influyen los factores temporales y espaciales de la sociedad donde se produce el fenómeno, es por ello que existe una dificultad para poder especificar con claridad sus conceptos y que este se ajuste al medio.
- Segundo: Siguiendo con el proceso de aclaración de la representación pornográfica y erótica en nuestra sociedad, se apreciaron sus diferencias, manteniéndose comúnmente lo erótico dentro del campo artístico y lo pornográfico fuera de él; siendo entre su principal característica del erotismo que el sexo no es su fin primordial, sino que engloba otros aspectos que tienen la misma importancia, en cambio en la imagen pornográfica prima el sexo, constituyendo casi exclusivamente su fin, por lo cual los aspectos gráficos deben de mostrarse con claridad.
- Tercero: Si la definición de lo pornográfico y qué características tiene la imagen pornográfica resulta polémico y complicado, su conexión con el arte, es aún más compleja; sin embargo se pudo conceptualizar ciertas características que la distinguen de otras manifestaciones para comprobar posteriormente la relación e influencia que tiene la imagen pornográfica en la producción plástica contemporánea.
- Cuarto: Al ser el cuerpo femenino un paradigma de representación usual en el arte desde sus inicios con diferentes propósitos de acuerdo a la época y lugar; se observa que ésta representación tan usual se relaciona en una suerte de simbiosis con la imagen pornográfica, donde los descubrimientos técnicos y conceptuales pasaron entre uno y otro con facilidad para ser explorada y perfeccionada.
- Quinto: La escena artística peruana y principalmente la limeña, objetivo de esta tesis, no ha sido ajena a estas formas de representación influenciadas por la pornografía, pudiéndose observar ciertas particularidades en cómo se interpreta el cuerpo

femenino en tres aspectos básicos que mantienen relación con la pornografía; la explicitud, la figuración y la fragmentación.

Sexto: En cuanto a la explicitud, existen pinturas que sin mostrar los genitales, derivan y remiten a la imagen pornográfica, manifestado por los encuadres y primeros planos en el que se distinguen los rostros rebosantes de placer, quedando el resto del cuerpo a disposición de la imaginación del observador, si bien estas obras no mantienen un contenido explícito, en cuanto a lo genital, operan de un manera similar al proceder de la imagen pornográfica. También existen trabajos donde el cuerpo femenino se muestra sin coartadas, exhibiendo vulvas, pechos y anos, con mucha claridad, en las que del mismo modo se usan los primeros planos, para dar una información detallada, casi médica del sexo, que resulta en algunos casos extraña y perturbadora.

Séptimo: Las formas que se le dan al interpretar el cuerpo femenino se pueden describir a partir de la figuración, siendo en la mayoría una representación realista, con ciertas características de estilización de las figuras; existen sin embargo obras donde el tratamiento plástico las excluye de este tipo de representación figurativa objetiva, donde el componente estético prima frente a otros elementos, en este caso las del tipo sexual; manteniendo sin embargo relaciones y semejanzas con lo propuesto por la pornografía. También se encuentran obras en las que existen partes del cuerpo que han sido pintadas casi de manera abstracta, principalmente los rostros, no pudiéndose distinguir sus características de identidad, quitando un convencionalismo básico en las obras de arte que muestran figuras humanas, donde el rostro ocupa un lugar de excelencia en sus representaciones, este recurso también es recurrente en las imágenes pornográficas, donde se despersonaliza a los actores, para centrarse sólo en órganos sexuales en acción, lo que también genera en estas imágenes un carácter abstracto representado con una cruda realidad.

Octavo: Existen también obras donde aparece el fragmento corporal como una parte autónoma, independiente del cuerpo, también aquí es posible establecer concordancia con lo que muestran las imágenes pornográficas y como estas se generan, puesto que el criterio de la pornografía es la de mostrar los genitales o

zonas cargadas de sentido erótico con la mayor claridad, exhibiendo constantemente cuerpos parcelados, en algunos casos estos fragmentos se muestran como resultado del mismo encuadre para la visibilidad completa del sexo, con lo que las otras zonas quedan sin mostrarse; mientras que en otros, el fragmento está completamente desligado del cuerpo, tomando una autonomía siendo una representación exclusiva de dicha zona.

Noveno: Si bien la relación entre la imagen pornográfica y la imagen artística, difiere en la finalidad y en el lenguaje, sí existen ciertas similitudes en cuanto a lo representado. Es así que la imagen pornográfica no pretende tener otro argumento que sólo mostrar aspectos sexuales, excluyendo incluso toda coartada para que ésta suceda; a diferencia de la motivación del artista, donde también concurren otros aspectos como la esteticidad o los discursos conceptuales más allá del simple hecho sexual; sin embargo las imágenes mostradas desde las dos partes coinciden gráficamente, y además producen semejantes impresiones visuales, que dependiendo del individuo provoquen distintas sensaciones y valoraciones, pero es constatable que ante estas imágenes surge la idea de una imagen pornográfica, con lo cual se deduce esta analogía.

Décimo: Esta situación confrontacional entre arte y pornografía en occidente se mantiene hasta nuestros tiempos, si bien en nuestro país la exploración recurrente del tema es reciente, se encuentran las mismas dificultades para su apreciación, siendo el estigma de no ser arte, su principal fundamento, empero las expresiones plásticas con contenido sexual van en aumento, quedando aún más frágil los límites en el que se desempeñan, ya no existe un terreno propiamente artístico completamente distante del pornográfico, si no que éste sirve como un modelo más para interpretar el cuerpo femenino.

8.2. RECOMENDACIONES

1. La ampliación temática del proyecto en cuanto a otras disciplinas de las artes visuales, como la escultura o el video art, que por su extensión temática y conceptual rebasa los límites de la tesis, enriquecería la descripción del fenómeno y ayudaría a comprender mejor el panorama nacional de la representación erótica y pornográfica y del arte en general.
2. Las expresiones artísticas con contenido erótico o directamente pornográfico, así como las exposiciones y eventos se dan cada vez con mayor frecuencia en nuestro país, regionalmente sin embargo la recurrencia al fenómeno es escasa, es por ello que su tratamiento desde diversos planteamientos plásticos ampliaría los temas recurrentes en el arte, creando nuevos espacios, diversificando y motivando las manifestaciones artísticas de sectores antes desprestigiados.
3. Al ser la pornografía en la representación artística una manifestación bastante subjetiva, se hace necesario obtener información desde diversas áreas del conocimiento para formarse una base antes de emitir juicios precipitados que tratan el tema superficialmente y al contrario construir opiniones y debates que incrementen el conocimiento.

IX. REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Alberto, H. (2009). *Las estructuras clínicas en el psicoanálisis lacaniano*. Revista electrónica de psicología social "Poiésis". N° 18. Medellín, Colombia.
- Amorín, G. (2012). *La sublimación*. Estudios de psicoanálisis de orientación lacaniana. Madrid, España.
- Assoun, P. (2002). *El vocabulario de Freud*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina.
- Balarezo, G. (2009). *Parafilias: glosario*. Fondo editorial de la Universidad Inca Garcilazo de la Vega. Lima, Perú.
- Basch, V. (2016). *El cuerpo mirado: entre psicoanálisis y pornografía*. Memoria para optar el grado de Doctor. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España.
- Bernal, C. (2006). *Metodología de la investigación para administración, economía, humanidades y ciencias sociales*. Pearson Education. México.
- Blas, M. (2010). *El cuerpo en el arte como noción social y de fragmento*. Thémata, Revista de filosofía. N° 46, 659-666.
- Burguet, M. (2016). *La carnalidad de la pintura: estudio pictórico de los cánones estéticos*. Grado en Bellas Artes. Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Valencia, España.
- Castillo, S. (2006). *La imagen del cuerpo fragmentado*. Ensayos, historia y teoría del arte. N° 11, 53-64.
- Denegri, M. (2012). *Obscenidad y Pornografía*. Universidad Inca Garcilazo de la Vega. Lima, Perú.
- Etchegoyen, R. (2003). *Representación y relación de objeto*. Revista uruguaya de psicoanálisis. Número 98, 40-59. Uruguay.

- Fernandez-Zarza, V. (1997). *Influencia y penetración de la imagen pornográfica en la iconografía plástica contemporánea*. Tesis para optar el grado de Doctor en Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España.
- Flores, C. (2016). *Ritual genital feminista en el arte contemporáneo limeño: estudios de caso y propuesta artística (2010 – 2015)*. Tesis para optar el título de licenciada. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú.
- Katayama, R. (2014). *Introducción a la investigación cualitativa: fundamentos, métodos, estrategias y técnicas*. Fondo editorial de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega. Lima, Perú.
- Ledezma, A. (2010). *Visibilidad vedada: cuerpos femeninos en la pornografía. Chile y Brasil (1913)*. Tesis para optar el grado de Magister en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile. Santiago, Chile.
- Llopis, M. (2004). *El postporno era eso*. Editorial UHF. España.
- López, N. y Sandoval, I. (2006). *Métodos y técnicas de investigación cuantitativa y cualitativa*. Documento de trabajo, Sistema de Universidad Virtual. Universidad de Guadalajara. Guadalajara, México.
- Malem, J. (1992). *Acerca de la pornografía*. Revista del Centro de Estudios Constitucionales. N° 11.
- Maluenda, T. (2010). *Pornokitsch el cuerpo femenino como fetiche*. Tesis para optar el título de Doctor en Bellas Artes. Universidad de Granada. Granada, España.
- Martinez, J. (2010). *Kandinsky y la abstracción: nuevas interpretaciones*. Tesis para optar el grado de doctor. Universidad de Salamanca. Salamanca, España.
- Martinez, J. (2011). *Métodos de investigación cualitativa*. Revista de la corporación internacional para el desarrollo educativo. N° 08. Bogotá, Colombia.

- Mejía, J. (2012). *Sexualidad, fetiche y objeto*. Revista de Psicología Iztacala. N° 01. Vol. 15. Universidad Nacional Autónoma de México. México
- Milano, L. (2014). *Usina posporno: disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía*. Editorial Título. Buenos Aires, Argentina.
- Monje, A. (2011). *Metodología de la investigación cuantitativa y cualitativa*. Libro didáctico de metodología de investigación en ciencias sociales elaborado durante el año sabático concedido por la Universidad Surcolombiana al docente. Universidad Surcolombiana, Colombia.
- Nadeau, D. (2017). *Acerca del saber-hacer del artista: Arte, Sublimación y Sinthome*. Tesis para optar el título de Doctor. Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de formación de profesorado y educación. Madrid, España.
- Nead, L. (2013). *El desnudo femenino*. Arte, obscenidad y sexualidad. Editorial Tecnos/Alianza. Madrid, España.
- Rivas, S. (2018). *Surrealismo: fetichismo y perversiones en el arte*. Creación y Producción en Diseño y Comunicación N° 84. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina.
- Rostworowski, M., Ramos, M. y Ortiz, P. (2013). *Los genitales femeninos en la iconografía andina prehispánica*. Revista Psicoanálisis, N° 3, 128-138.
- Salanova, M. (2011). *Orígenes de la iconografía BDSM en la estética postporno*. Trabajo fin de Master. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, España.
- Sandoval, C. (1996). *Investigación cualitativa*. ARFO Editores. Bogotá, Colombia.
- Taborn, D. (2013). *Un estudio del cuerpo en el arte contemporáneo: de la plástica a la carne real. Caso Joel-Peter Witkin*. Tesis para obtener el título de licenciada en historia del arte. Centro de Cultura Casa Lamm. México.

Totoki, M. (1993). *Estética erótica: Lenguaje y significados hasta el arte actual*. Tesis para optar el grado de Doctor en Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España.

Torres, M. (2013). *Pornotopía*. Trabajo de grado para obtener el título de Maestra en Artes en expresión audiovisual. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia.

Sitios Web:

Cano, E. (2013). *De Picasso a Botero, el museo de arte erótico de Miami*. Consultado el 13 de marzo de 2018, de: <http://www.elnuevoherald.com/vivir-mejor/artes-letras/article35105625.html>.

Ceballos, M (2010). *¿Arte abstracto o figurativo?*. Consultado el 1 de abril de 2018, de: <http://www.gmarticeballosart.com/2010/04/arte-abstracto-o-figurativo/>

<https://larepublica.pe/cultural/1288816-nuria-cano-violencia-entorno/>

Maranto, M. y González, M. (2015). *Fuentes de información*. Consultado el 10 de enero de 2019, de <https://repository.uaeh.edu.mx/bitstream/bitstream/handle/123456789/16700/LECT132.pdf>

Migoya, H. (2016). *De eros a porno: todo es arte*. Consultado el 12 de marzo de 2018, de: <http://peru21.pe/vida21/eros-porno-todo-arte-2244271>.

Miranda, U. y Acosta, Z. (2008). *Fuentes de información para la recolección de información cuantitativa y cualitativa*. Consultado el 15 de enero de 2019, de <http://docs.bvsalud.org/biblioref/2018/06/885032/texto-no-2-fuentes-de-informacion.pdf>

Montero, E. (2004). *La cámara lúbrica*. Consultado el 02 de abril de 2019, de <https://atlasiv.com/2014/05/17/1722-2/>

Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española*. Consultado el 27 de marzo de 2018, de: <http://dle.rae.es/>.

X. ANEXOS

ANEXO N° 01

CONSTANCIA DE APROBACIÓN DE ORIGINALIDAD



ESCUELA SUPERIOR DE FORMACIÓN ARTÍSTICA PÚBLICA
“FELIPE GUAMÁN POMA DE AYALA”
AYACUCHO

CONSTANCIA DE APROBACIÓN DE ORIGINALIDAD

Yo, Edgar Allan Sabastizagal Orellana, Docente de la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Felipe Guamán Poma de Ayala” de Ayacucho, Asesor y revisor del Informe Final de la Tesis **“Interpretación del cuerpo femenino en la pintura pornográfica limeña contemporánea, 2019.”**, del **Br. Elvis Marshall Palomino Gutiérrez**, por medio de la herramienta antiplagio turnitin, dejo constancia lo siguiente:

Que, el trabajo mencionado, tiene un índice de similitud de 19% (diecinueve por ciento), verificable en el reporte de originalidad del programa turnitin. Siendo el índice de coincidencia mínimo, el trabajo es aceptable y no constituye plagio.

Ayacucho, diciembre de 2020.

Lic. Edgar Sabastizagal Orellana

Asesor

TEST

ORIGINALITY REPORT

19%

SIMILARITY INDEX

7%

INTERNET SOURCES

2%

PUBLICATIONS

15%

STUDENT PAPERS

ANEXO N° 02

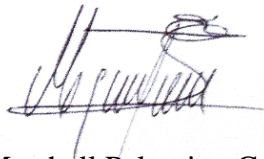
DECLARACIÓN JURADA DE AUTORÍA

Yo, Elvis Marshall Palomino Gutiérrez, Bachiller en Artes Plásticas y visuales, con mención en Dibujo – Pintura, identificado con DNI 46049732, con el trabajo de investigación titulado “Interpretación del cuerpo femenino en la pintura pornográfica limeña contemporánea. 2019”

Declaro bajo juramento, que:

1. El presente trabajo de investigación es de mi autoría.
2. La investigación no ha sido copiada parcial ni totalmente de otras fuentes, ni se utilizaron textos, cuadros o ilustraciones sin mencionar de manera clara y precisa su autor y origen, respetando las normas internacionales de citas y referencias de las fuentes consultadas.
3. La investigación no ha sido publicada de manera física ni virtual, ni ha sido presentada anteriormente para la obtención de algún grado académico o título profesional.
4. De identificarse falsificación, plagio o que la investigación haya sido publicada o presentada con anterioridad, asumo las sanciones y consecuencias que de mi acciones se deriven, sometiéndome a la normas establecidas y vigentes de la institución.

Ayacucho, marzo de 2020.



Elvis Marshall Palomino Gutiérrez

ANEXO N° 03

INSTRUMENTO DE RECOGO DE DATOS

FICHA DE ANÁLISIS DOCUMENTARIO: OBRA ARTÍSTICA

| | | |
|---|--|--|
| AUTOR | | |
| TÍTULO DE LA OBRA | | |
| AÑO DE REALIZACIÓN | | |
| MATERIALES | | |
| TÉCNICA | | |
| ESTILO | | |
| DESCRIPCIÓN PRE ICONOGRÁFICA | CONTENIDO FÁCTICO (formas, color, objetos, personas, símbolos, etc) | |
| | CONTENIDO EXPRESIVO (Posiciones, gestos, etc.) | |
| DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA (Identificación del tema) | | |
| DESCRIPCIÓN ICONOLÓGICA (Significación intrínseca o contenido) | | |
| OBSERVACIONES: | | |

**FICHA DE OBSERVACIÓN DE LA INTERPRETACIÓN DEL CUERPO
FEMENINO**

| DIMENSIONES | INDICADORES | VALORACIÓN | OBSERVACIONES |
|---|--|-------------------|----------------------|
| EXPLICITUD | Cuerpos pulsionales sin cópula | | |
| | Actos sexuales sin exposición de genitales | | |
| | Exhibición de genitales | | |
| | Órganos sexuales sustituidos | | |
| FIGURACIÓN | Figurativa realista | | |
| | Figurativa no realista | | |
| | Carácter abstracto | | |
| FRAGMENTACIÓN | Primer plano | | |
| | Plano detalle | | |
| | Órganos independientes | | |
| TÉRMINOS ATRIBUIDOS DE MANERA ESPONTÁNEA: | | | |
| | | | |

ANEXO N° 04

GALERÍA DE FOTOGRAFÍAS

Muestra “de Eros a porno”, Lima 2018

