



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Teoría

La fotografía erótica desencantada de lo erótico
“Un estudio de la fotografía erótica contemporánea”

Alumno: ROBERTO PARADA HOYL
Profesor guía: LUIS CECEREU

TESIS PARA OPTAR AL
GRADO DE MAGÍSTER EN
TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE

Índice

Introducción _____ Pág. 3

Primera parte, Erotismo, pornografía y discurso del arte

- 1. Religión erotismo y arte _____ Pág. 5
 - 1.1 Eros, Tánatos, Transgresión y Arte _____ Pág. 12
 - 1.2 Éxtasis creador y culpa _____ Pág. 18
 - 1.3 Pornografía, mercantilismo y arte _____ Pág. 26

Segunda parte, La irrupción de la fotografía y la redefinición del erotismo a través de ella.

- 2. Breve contexto de la Irrupción fotográfica _____ Pág. 41
 - 2.1 Las distintas ramas de la fotografía _____ Pág. 43
 - 2.1.1 La fotografía de documento _____ Pág. 46
 - 2.1.2 Pictoricismo fotográfico y el desnudo _____ Pág. 49
- 3. El punctum de la fotografía erótica y lo vacuo de la Pornográfica _____ Pág. 54
- 4. La inestabilidad estética de la segunda mitad del siglo XX _____ Pág. 59
 - 4.1 El caso de John Santerineross _____ Pág. 70

Conclusiones. Una teleología del erotismo fotográfico y del arte en general

- 5. El mito del eterno retorno _____ Pág. 75
 - 5.1 La nueva sacralidad del Arte _____ Pág. 76
 - 5.2 El Neo rococó _____ Pág. 79

Bibliografía _____ Pág. 84

Introducción

El presente trabajo tiene por objeto el estudio de lo erótico en la fotografía post moderna y presentar las causas que llevan a una producción erótica artificiosa, rebuscada y paradójicamente desencantada de “**lo erótico**”. Desencantada porque la sola conciencia por parte del artista de lo que está produciendo como objeto de arte es erótico, lleva consigo implícito la conciencia histórica de una producción erótica anterior a él, y en tanto la obra que intenta de producir es inédita, forzosamente el artificio de producir ligado a su híper-historicidad decanta en una búsqueda de lo inédito más que en la fruición de producir lo erótico.

Una analogía de este desencanto podría explicarse como la de un antropólogo que pierde la fe en Dios ya que a fuerza de estudiar religiones comparadas, y buscarle un sentido a la religiosidad en culturas primitivas y su parangón en las modernas, Dios se torna un objeto desmarcado de su fe para convertirse en un objeto de estudio.

Sin embargo el erotismo se ha dado de ver en las artes como algo de un espesor simbólico comparable a la belleza de la poesía decimonónica, llena de artificios y metáforas aplicándole de alguna manera una carga moral que pretende ocultar en cierta forma el verdadero espesor de lo erótico. No debemos olvidar que el erotismo es una pulsión; un estado irrefrenable que todos tenemos dentro y por tanto la sola conciencia de la búsqueda de lo erótico apacigua ese estado pulsional del sujeto frente al objeto del deseo.

El hecho de que la fotografía haya entrado en la “Naturaleza del Arte” formó una nueva experiencia estética donde la representación simbólica del objeto del deseo, la pintura, cambió por una representación más objetiva desde el punto de vista de lo real. La fotografía **transgredió** la interpretación desde el pincel para suspender el tiempo “objetivo” de un hecho o incluso de una intencionada puesta en escena para hacerla parecer más real que lo real.

La posibilidad técnica de suspender el tiempo en un instante creó las condiciones apropiadas para que el objeto del deseo fuese, más que la pintura interpretada, un instante interpretado con visos de verdad ineluctable. Así pues la fotografía desmontó la subjetividad de

lo exótico del mundo para plasmar aquel mundo más objetivamente en instantes suspendidos y allanando el mundo en algo más conocido y menos interpretativo. Eso no quiere decir que la fotografía acabó con el espesor simbólico, sino que el símbolo sufrió un corrimiento hacia un grado más complejo, donde la significación de lo “Ahí plasmado” implicaba un antes y un después como valor simbólico y lo erótico ya había dejado de pertenecer al presente mismo de la obra, sino al tiempo como continuo desde un instante suspendido, implicando al antes y al después ausentes en la obra, pero presentes en la significación desde ese tiempo suspendido. Ese antes y después es lo que el semiólogo Pierce llamaría “Lo indicial” y Roland Barthes llamaría “El punctum”.

Paradójicamente, con el advenimiento de la post modernidad, lo erótico y más claramente la fotografía artística erótica dejó de tener ese sentido pulsional para enfrentarse al desafío de competir al menos en lo erótico, con la fotografía de mercadeo; cuya intención es erótica pero no desde el punto de vista del arte, sino mas bien desde el punto de vista de la mercancía.

El presente trabajo intentará develar el **Cómo se ha desmarcado la fotografía erótica artística del mercado**, pensando que ese desmarcarse implica la conciencia de ser absorbidos por el mercado y en tanto eso sucede **lo erótico ha quedado en una retórica de lo erótico** desligado de la pulsión.

PRIMERA PARTE

EROTISMO, PORNOGRAFÍA Y DISCURSO DEL ARTE

1. Religión, erotismo y Arte.

Llama poderosamente la atención que los animales superiores, en especial aquellos que tienen más grande la corteza cerebral como son los chimpancés, delfines y humanos tienen un comportamiento sexual bastante más complejo que la simple reproducción.

Es por ello es que estas tres especies se aparean libremente por el sólo hecho del placer, o bien por el ejercicio del poder, como es el caso de la violación grupal. Además estos tres animales ejercen una serie de castas complejas donde se denotan jerarquizadas políticamente y sexualmente¹.

Si aclaramos que las coincidencias políticas y ciertas actitud sexual de estos animales tienen que ver con una particularidad fisiológica, entonces cabe preguntarnos que nos ha llevado como humanos a diferenciarnos tan sustancialmente del resto de los animales hasta llegar a construir nuestro propio mundo a nuestra forma actual; y tal respuesta no sería otra que el **ser simbólico**.

Mircéa Eliade² en su Tratado de historia de las religiones, advierte que los símbolos son signos (no importando cual sea su naturaleza física) que anulan su realidad concreta para convertirse en una realidad trascendente; integrándose a un sistema de creencias. Dicho de otra manera el símbolo se constituye como tal sí y sólo sí está enmarcado en un espacio cultural determinado.

Esto no es muy distinto a lo que los semiólogos han dado cuenta, entre ellos Pierce, Derridá, Barthes y tantos otros, pero lo he tomado desde Eliade ya que éste último argumenta que para que una religión se constituya como tal debe existir el símbolo de manera que trascienda el hecho concreto y pueda abrir paso a la constitución del mito.

¹ Frans de Waal, política de los chimpancés, ed. Alianza editores, Santiago, 2006

² Tratado de las religiones, Mircéa Eliade. Ediciones Era. México 1996

De esta manera estos símbolos permiten observar hechos que no pueden ser explicados tácitamente pero que pueden ser constatados. Por ejemplo la fecundidad y su relación con la primavera, o con la lluvia, etc. Por ello, la relación entre el sexo y el mito se ve profundamente conectada.



Cuevas de Lascaux, Francia.
Salón de los toros. 15.000 A.C
Período Magdaleniense

Así pues en las cuevas de Lascaux, de todo cuanto ahí fue pintado, irónicamente hay un solo hombre dibujado, y éste, sin mayores detalles (respecto al resto de los animales) se ve claramente con el falo erecto enfrentando a un animal. Los antropólogos especulan mucho con este tipo de imagen paleolítica, donde hablan desde danzas chamánicas, trances hacia la muerte o bien formas de poder. Lo que sí es coincidente en todas estas versiones, es la suerte de transgresión que implica aquello. Muerte, religiosidad, erotismo decantan todas en el mismo sentido final nietzscheano, “**la voluntad de poder**”³ (*Der wille zur macht*). Esa voluntad humana de ejercer el poder⁴, y curiosamente como George Bataille lo llamaría: La transgresión como ejercicio del poder⁵.

Y aunque para muchos estas interpretaciones son un tanto aventuradas por su obvia incapacidad de ser demostradas, al menos lo plasmado en las muchas cuevas a lo largo de Europa dejan ver que el ser humano de hace al menos 18 mil años atrás no difería mucho de los hombre de la actualidad.

Tanto es así que hay ciertas pintura y estatuillas que a pesar de su data, parecieran haberse hecho hace apenas algunos años, con una simbología bastante aproximada (sino la misma) a la más moderna.

³ La voluntad de poder. Friedrich Nietzsche. Ed. Edaf. Madrid 2001

⁴ No entenderemos voluntad de poder como un darwinismo social planteado por los Nazis, sino como lo expuesto por Gilles Deleuze, en que la voluntad de poder es la energía creativa del hombre, donde éste último al tratar de superarse a sí mismo, ve involucradas, voluntaria o involuntariamente a otros seres.

⁵ El erotismo. George Bataille. Ed. Tusquets. Madrid 1997.



Venus de Laussel
Europa central, 32.000 a 18.000 A.C

Es el caso de la **Venus de Laussel**, una figurilla tallada en piedra caliza, desnuda con su mano derecha sosteniendo un cuerno de bisonte con trece muescas, representando al parecer la cantidad de noches entre la luna nueva y la luna llena; en tanto su mano izquierda se ve sujetando su vientre. Todo esto sugiere quizás una equivalencia entre los ciclos menstruales y lunares. Así pues la abstracción simbólica es clara o por lo menos pareciera pertenecer a parte del imaginario moderno.

Por otro lado, no deja de llamar la atención que a lo largo de toda Europa se hayan manifestado de muy similar forma las simbologías de las estatuillas llamadas Venus, o bien de los hombres itifálicos ya sea enfrentando un animal, o bien dibujados con un órgano sexual de enormes dimensiones y sus incoherentes posiciones anatómicas que llevan a pensar que la representación se centra en el pene y no en el individuo.

Esta especie de pandemia iconográfica ha dejado ver a la antropología moderna que existía una suerte de religión común a lo largo de Europa, o al menos era un pensamiento “**estético-mágico**” universalmente usado en aquella época. Si bien la palabra “estético mágico” pudiese ser aventurada, y aún pudiendo prescindir del sufijo “mágico”, no hay duda que la condición estética de aquella misteriosa iconografía, asimilada al parecer por muchas de las hordas humanas europeas, catalogaría a esta forma rupestre como ARTE.

Este último punto es extremadamente importante para las pretensiones de este escrito, ya que fueren cuales fueren los motivos para dibujar o esculpir dichos objetos por parte de nuestros antecesores, ambos entran en los libros de historia del arte configurándose como un problema estético que de hecho se ha mantenido hasta nuestros días.



Por ello no es necesario abarcar religiones paleolíticas ni chamánicas más allá, puesto que la historia próxima de occidente está plagada de estos símbolos sexuales y que han transitado libremente en nuestro inconsciente colectivo. El ejemplo más claro es Sumeria, la cultura más antigua conocida como tal, con una religión asentada en lo sexual instaurada bajo la Diosa Inanna, o también conocida como Ishtar⁶. Ya Heródoto nos habla de la prostitución ritual o religiosa como ofrenda a Ishtar⁷. Toda mujer sumeria debía al menos una vez en su vida hacer este acto de fecundidad.

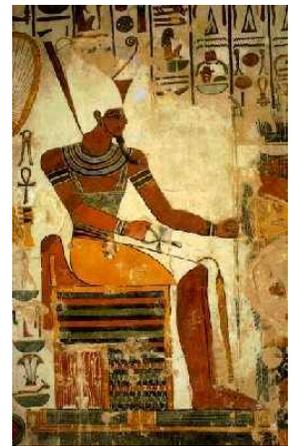
Inanna, Diosa del amor y la guerra
Dinastía Ur, hacia el 2000 A.C

Los frisos y trabajos de orfebrería en este sentido no son pocos, pero lo que más llama la atención es que el Arte se inscribió como tal, y sus bases eran mítico religiosos instaurados en el Erotismo.



Atum, padre de los dioses.
Hacia el 2150 A.C.

Así también encontramos calces entre los itifálicos de las cuevas de Lascaux y el antiguo Egipto con el padre de los dioses, Atum, quien sintiéndose solo se masturbó creando así el mundo conocido. La imagen de la izquierda a un Atum de los paleo egipcios pero con el correr del tiempo, y al refinarse el Arte egipcio, habría un corrimiento del símbolo fálico ya no tan tácito, sino complejizado a tal punto que el miembro viril se



Atum, Padre de los dioses. Friso
de la cámara mortuoria de Nefertiti
Hacia el 1330 A.C.

representaría como báculo, símbolo que hasta el día de hoy se perpetuaría en el cetro de la realeza y hasta en el báculo papal como podemos observar en la imagen de la derecha. En estas dos

⁶ La cultura mesopotámica adoptó la antigua religión sumeria sin prácticamente muchos cambios. La diosa principal sumeria era Inanna y el cambio fue en el nombre que pasó a llamarse Ishtar,

⁷ Heródoto Los nueve libros de la historia, tomo I y VII. Trad. y notas de C. Schrader. Ed. Edaf. Madrid. 1989.

última imágenes queda muy claro el símbolo sexual, religioso y por inferencia la ostentación del poder.

Sin embargo esto no es nada nuevo ya que George Bataille en sus Libros “las lágrimas de Eros” y “El erotismo” nos muestra como La religión, el poder y el arte, hacen sus calces y cruces hasta el punto que la existencia de uno depende de la existencia del otro; empero Bataille va más allá y explica este sentido de interrelaciones en la transgresión. Este último punto lo ahondaremos más adelante.

Por otra parte, la vida sexual en la Grecia clásica, básicamente estaba cruzada por el pensamiento filosófico con una muy fuerte unión en lo mítico mágico. Y más aún, la gran cantidad de iconográfica sexual encontrada en vasijas, frisos, etc.... se debe a que mucha de su religiosidad iniciática estaba constituida por lo sexual. Las bacanales y las fiestas a Démeter componían lo religioso y lo sexual; nuevamente lo extático a través del ritual sostenido en lo sexual.

Ya entonces la arcaica Babilonia se refundía en la Grecia antigua. La prostitución ritual era parte de la vida griega, y ciertos dioses eran particularmente susceptibles al tributo sexual. Las más conocidas de estas fiestas iniciáticas son sin duda las bacanales, donde había orgías que llegaban a durar nueve días.



**Enócoe. Locri. Italia
hacia el 430 A.C**

La sexualidad era parte no sólo de los ritos, sino también de la vida cotidiana. Por ello existían las Hetairas o Héteras; mujeres generalmente libertas o extranjeras que



**Enócoe. Locri. Italia
hacia el 430 A.C**

tenían una función muy parecida a las Geishas.

A diferencia de la mujer griega común que no podía estudiar, la Hetairas no sólo podían hacerlo, sino también podían formar parte de los simposios siendo sus opiniones muy respetadas.

Sus vestimentas eran de seda transparente para mostrar sus figuras, cosa prohibida para la mujer griega a la que no era bien visto que mostrara su figura. Y aunque las Hetairas podían estar ávidas sexualmente para quien lo requiriese, su función era más cercana a la dama de compañía.

Las dos imágenes de arriba corresponden a iconografía sexual inscritas sobre vasijas llamadas *Enócoe*, de las cuales está plagada la arqueología griega. La tradición Hetaira trascendió a la Grecia antigua para instalarse en la Roma imperial.

La Roma antigua no se diferenciaba mayormente a la Grecia clásica. La religión era principalmente tomada de los helenos y su parangón entre dioses como Ceres por Démeter, y muchos otros más⁸. Pero también heredaron los ritos de iniciación y por cierto su comportamiento sexual, así la Roma antigua adquirió también a las Hetairas. No nos debe llamar la atención entonces que la iconografía pictórico sexual Romana fuese muy parecida a la griega como en este friso pompeyano y algunos otros que se conservan



**Friso de Pompeya
hacia el 70 D.C**

impecablemente gracias al volcán Vesubio, que enterró en cenizas la ciudad resguardando los frisos en forma notable.

Sin embargo todos estos ritos se perdieron cuando el emperador Constantino el grande introduce el cristianismo, prohibiendo cualquier acto pagano el año 313 con su edicto de Milán. De esta manera el culto generalizado a las deidades y el culto a lo sexual del pueblo, fue rápidamente apaciguado. Curiosamente la palabra pagano viene del latín *Pagus* o Aldea, referido a lo rural, por lo que el término pagano se debe a la resistencia de los pueblos del extramuro romano a la cristianización.

No obstante muchas de estas aldeas mantuvieron sus ritos escondidos de la culpabilidad cristiana incluso adentrado el siglo X. San Martín de Braga en el siglo VI, escribió su obra “*De*

⁸ También existía un sincretismo religioso con el sufismo de medio oriente y las distintas religiones de los pueblos bárbaros, pero mayormente esto se daba en los extramuros romanos.

*correctione rusticorum*⁹ donde pretendía corregir a los aldeanos que aún practicaban el paganismo. Ahí describe la adoración a los espíritus de los ríos, bosques y a la naturaleza en general a la cual el santo tildaba de demonios. A fuerza de esta persecución religiosa, los paganos escondieron su religión, o bien la fusionaron con el cristianismo.



Gárgolas de la catedral de Burgos
1230 D.C. aprox.

Es así que no es raro encontrar algunos siglos después las gárgolas en las iglesias románicas y góticas, especialmente españolas, que evidentemente recuerdan los seres antropomorfos desde los babilonios hasta los romanos, pero lo grotesco de estas gárgolas se debe a su demonización. Aquí vemos dos gárgolas masculina y femenina en la catedral de Burgos mostrando su genitalidad; aunque también se les halla en forma onanista, zoófilas o desproporcionadamente itifálicas (como en las cuevas de Lascaux),

Ciertos historiadores del arte argumentan que este tipos de imágenes se usaban como advertencia a los feligreses de la degradación moral y demoníaca que conlleva la sexualidad disipada, y también se argumenta que muchas de estas imágenes tienen que ver con una contra propaganda hacia el Islam¹⁰ ya que hay bastante iconografía de estos seres llevándose la mano izquierda al pecho a la manera del saludo musulmán (como vemos en la figura itifálica de arriba). Esto lo argumenta el artista chileno alemán, el doctor Claudio Lange. Otros argumentarán por el contrario, que la sexualidad de esos tiempos era bastante más abierta que la actual y por ello no debiese extrañarnos tal iconografía.

Aunque por desgracia no existe la evidencia escrita de la época respecto a la iconografía de gárgolas en estas catedrales, es interesante descubrir que la mayor cantidad de evidencia erótica de la época se encuentre justamente en aquellos lugares santos, develándose quiérase o no, lo sacro de la pulsión sexual.

⁹ Historia de los heterodoxos españoles. Marcelino Menéndez y Pelayo. Ed. Homo legends. Madrid, 2007

¹⁰ Diario el Clarín, Jueves 25.07.2004, Argentina.

El renacimiento a su vez retoma la iconografía erótica pero planteada ya no desde la pulsión, sino desde el artificio de imitar lo clásico. Mucho se pintó desde esa época hasta el siglo XX, algunos cuadros con una trama velada y críptica y otros abiertamente eróticos y sin ninguna otra animosidad, y el registro es de tal extensión que intentaré ir develándolo a través del resto de estos escritos.

Por ello haré alto en este recuento histórico para definir aquella “sacralidad” erótica y su manera de representarse en el arte.

1.1 Eros, Tánatos, transgresión y Arte

Como ya hemos visto, La sexualidad tomada como un acto animal de reproducción y ostentación del poder no responde a las situaciones complejas que el ser simbólico ha desarrollado para la explicación del mundo, que si bien es cierto están arraigadas en una urdiembre vital llamada instintos, sufre un corrimiento psíquico hacia lo pulsional¹¹, sea por nuestra corteza cerebral o bien, si se quiere creer así, por la existencia de un alma. No es extraño por ello que en la actualidad mantengamos una reminiscencia de aquella idea original en la cual nuestra esencia humana está dotada de aquello metafísico incontestable y que es de muy común uso, el alma. Psiqué del griego ψυχή que significa ALMA humana y que en la psicología se refiere al estudio del alma. El sólo hecho de la referencia a esta alma implica una actitud con la divinidad que a su vez remite al hecho religioso y por ello al plano de lo simbólico.

Más allá de las explicaciones mitológicas de Psiqué, Freud abrió campo a muchas teorías que hasta el día de hoy se han desarrollado respecto al motor que impulsa el movimiento Humano. Por ello nos concentraremos un tanto en este punto.

Para el psicoanálisis la pulsión es, según Laplanche y Pontalis¹², una carga energética o impulso que hace tender al organismo hacia un fin. Para Freud¹³, la pulsión tiene su origen en un estado de tensión corporal (excitación) y para suprimir dicho estado de tensión es que aparece la

¹¹ Pulsiones y destinos de pulsión. En Obras Completas. Volumen XIV otras obras (1914-1916). Sigmund Freud. Amorrortu Editores Buenos Aires. 1979

¹² Diccionario de Psicoanálisis, Jean Baptiste Laplanche, Jean-Pontalis. Editorial Labor. Barcelona, 1971.

¹³ Tomaremos a Freud para hablar de pulsión pero no para ahondar en el psicoanálisis, sino más bien para demostrar la creación como objeto de Pulsión

pulsión descomprimiendo la excitación al canalizarla en un objeto. Es decir, La pulsión es buscadora de objetos y en tanto existe esta búsqueda, entonces es una fuerza estructuradora del aparato psíquico.

Dicho de otra forma, el impulso de calmar la tensión buscando el objeto de control de la excitación en el mundo, constituye la construcción de nuestro mundo interior que, aunque involuntariamente, se articula como el hacer de la vida¹⁴.

Por ello, tensión, pulsión y objeto están constantemente en un juego dialéctico que van formando nuestro aparato mental, condenando al objeto como un medio para encontrar satisfacción y condenándonos a nosotros mismos como sujetos de deseo.

Sin embargo, la búsqueda de la descarga tensional a través del objeto genera placer y al mismo tiempo una movilidad que se opone al estado de inercia, produciendo con ello una diferenciación clara con la muerte; la vida. El placer no radica en la búsqueda sino en mantener lo más baja posible la tensión tratando de generar un estado de homeostasis. Este equilibrio es la base de la explicación a la pulsión libidinal, que para Freud es la base de la vida (vida y libido no están diferenciadas). La libido como la búsqueda del placer coincide con la pulsión de vida.

La libido procede del Eros, es decir, lo que para Freud no sólo radica en los órganos sexuales sino más bien de todos los órganos corporales. El problema del narcisismo condujo a Freud a instaurar una libido del yo y una libido objetal, diferenciándose en el movimiento que va desde el yo al objeto. En el enamoramiento se da una excesiva valoración del objeto, en tanto, en los estados melancólicos la libido se aísla en el yo.

La libido del yo tiende a fijarse en objetos sexuales (convirtiéndose en libido objetal) y la actividad sexual es la manifestación de este impulso que lleva a su apaciguamiento. Pero la libido puede también ser reprimida o sublimada. En este último caso es la fuente de expresiones creativas humanas, tanto artísticas como investigadoras.

¹⁴ Importante es decir que la pulsión no es un instinto, ya que este último viene construido genéticamente en tanto la pulsión se desarrolla a lo largo de las primeras etapas de la vida.

Es interesante abstraerse a este punto, donde todo hacer como impulso creador está constituido por un acto libidinal, que aunque sublimado, no por ello deja de ser libido.

Como constituyente de vida y al mismo tiempo como enunciado de toda creación, Freud usa la palabra EROS para constituir todas las pulsiones de vida, pero su uso no es antojadizo, ya que en la Grecia antigua, tanto Platón, como los relatos órficos y el mismo Hesíodo¹⁵ designan al EROS como motor creador del universo, basados en una dualidad.

Para las cosmogonías órficas¹⁶ el universo comienza con la ruptura de un huevo primigenio que dividido en dos, crea el cielo y la tierra, **Eros** nace de él para dar origen a los dioses inmortales y para unir las mitades del cielo y de la tierra, o bien unir lo mortal con lo inmortal.

Cualquiera sea el mito, existe una coherencia entre la dualidad de lo humano y lo divino y entre la vida y la muerte. No es de extrañar entonces que Freud haya designado las pulsiones de vida en un principio con el Eros.

Así también, para Bataille el **Erotismo** es en sí mismo una transgresión a lo normado. Existe una fruición por la transgresión a las normas. Lo normado tiene como primera instancia el trabajo. Esto quiere decir que, el trabajo como norma, tiende a suprimir el deseo, puesto que trabajar implica canalizar todo esfuerzo en pos de un producto¹⁷.

El trabajo constituye reglas precisas que aunque muchas veces no específicamente, están impuestas ahí implícitamente. Bataille argumenta que el transgredir la norma es el erotismo por antonomasia y que la acción de transgredir es el objeto y no la transgresión en sí misma. Por ello, cada vez que se ha transgredido algo, la frontera a transgredir sufre un corrimiento hacia un más allá, de manera que lo que fue transgredido no nos resulta erótico, en tanto que el erotismo está en lo que se puede transgredir desde el punto donde ya hemos transgredido antes. De esta manera el punto máximo y forzoso a transgredir es sin duda **la muerte**. Coincidentemente con Freud, en el acto de transgredir discurre la vida misma.

¹⁵ La teogonía. Hesíodo. Ed. UNAM. México. 1984

¹⁶ Tradición órfica y cristianismo antiguo. Miguel Guerrero de Jáuregui. Editorial trota. Madrid. 2007.

¹⁷ El erotismo. George Bataille. Ed. Tusquets, 1979

Por consiguiente el Arte siempre ha tenido un componente sacro y otro profano, uno político y otro religioso. El arte nunca ha tenido que ver con lo simplemente decorativo, aunque la pieza u objeto de arte haya tenido ese fin. Es el artista, como Poietés¹⁸ que en esa fruición libidinal de transgredir convierte a su obra en un objeto de espesor simbólico, más allá del cliente que pueda haber pagado por su obra. Empero y por otro lado está la institución Arte que a veces incluso en la retórica tan particular de dicha institución, da cuenta casi como un psicoanalista de las complejidades más profundas que a veces ni el mismo pintor fue capaz de dar cuenta en ese acto pulsional que fue el crear aquel objeto.



La venus en el espejo
Diego Velázquez
1559- 1660

Un buen ejemplo de este punto en cuestión es sin duda la Venus en el espejo y otros desnudos producidos por Velázquez que aunque la historia del Arte lo haya instaurado como una gran obra de un gran maestro, y aunque se pudieran ensalzar sus trazos, su figura compositiva, y su barroquismo; aun así la intención de la obra era la fruición onanista del rey de turno Felipe

IV. Y digo esto porque el seguimiento del cuadro

alcanza hasta los torreones de los cotos de caza del joven jearca, lejos de la vista de la corte y sobre todo lejos de la vista de las mujeres, que no solían participar de la cacería como pasatiempo, por tanto el torreón estaba embelesado de desnudos y sólo los más cercanos al rey podían admirar aquellas figuras que correspondían ora a la intención erótica que a otro aspecto más enaltecedor para la época¹⁹.

¹⁸ La palabra poio (ποιο en griego) significa crear y su sustantivo es Poietés (ποιητες) creador. Pero dicho sustantivo no remitía tan solo al creador desde el lenguaje sino a todo creador desde lo inédito, y aunque quienes creaban desde el lenguaje eran especialmente bien vistos, poietés no era de su uso exclusivo. Sin embargo, el poietés era considerado un díscolo, un excéntrico, debido a que sus musas, según decían, le susurraban para actuar en forma políticamente incorrecta, de esta manera se burlaba de los dogmas religiosos, de las instituciones sociales y hasta del estado. Buscaba fisuras en su entorno donde atacarlas, minarlas. Esto hizo que Platón en su libro “la República” expusiera que los filósofos fueran los que debían gobernar, tomando al filósofo como el buscador de la una bella verdad, sublime y honesta, y que por otra parte los Poietés debiesen de ser expulsados. En el libro “análisis institucional” de René Lourau, el Sociólogo hace referencia a esta anécdota como el choque de dos fuerzas. La primera fuerza es lo instituido, es decir lo establecido; y la segunda fuerza es la instituyente, la fuerza creadora y renovadora; Lourau expone que en ese choque se genera la dialéctica de la Institucionalidad. Aunque no es necesario para las pretensiones de este escrito ahondar más sobre el tema, deja en claro los calces entre lo que hoy llamamos arte y lo que para la Grecia antigua era el arte como POIO y no como TECHNÉ. (Lourau, René. Análisis institucional. Buenos aires. Amorrortú editores. 1975)

¹⁹ Velázquez, Francisco Calvo Serraller, Ed. Antártida. Barcelona, 1991.

Por esto, quizás la obra de arte tiene valor como tal, más allá incluso de las intenciones del autor, más allá incluso de la retórica del arte que muta de acuerdo a su contingencia. Es decir, la retórica del arte tiene valor dentro de su *Zeitgeist*²⁰ (el espíritu o episteme en que un tiempo determinado es vivido²¹) o lo que es lo mismo, las condiciones sociales y temporales para pensar de la manera en que se piensa. Por ello el discurso del arte, y el por qué ciertas obras se inscriben en dicho discurso depende netamente del tiempo en que se es pensado el arte. Theodor Adorno²² explica esto de la siguiente manera:

*“Lo que alguna vez fue verdad en una obra de arte y ha sido negado por el curso de la historia, puede abrirse de nuevo cuando cambien las circunstancias por las que aquella verdad tuvo que ser cancelada: tan profundamente están relacionadas verdad estética e historia”*²³

como ejemplo de este último punto, los ingleses que se jactaban en los albores de mil ochocientos de ser los Romanos de su época, y habiendo sido muy lógicos, recatados y mostrarse fuera de las “emociones más primitivas”; al encontrarse con los frisos, cántaros, joyería y otros objetos en Pompeya, llenos de lo que ellos determinaron como pornografía; entonces decidieron ocultarlo y a veces hasta destruirlo, ya que para ellos encontrarse con esa Roma híper sexualizada, no sólo constituía una afrenta a las más altas costumbres, sino que no cabía en lo que para ellos se consideraría arte. Sería cien años después que esas imágenes podrían liberarse para ser estudiadas como tal.

Todo esto implica que las condiciones en que una pieza es creada, no es la misma necesariamente del cómo es pensada. La creación de una obra puede ser catártica y desenfadada pero la institución arte la modelará a su antojo para discernirla como ya dije antes, psicoanalíticamente.

²⁰ El término *Zeitgeist* se refiere al clima intelectual y socio-cultural de una época. El cómo algo es pensado desde un tiempo determinado, con condiciones específicas sociales y económicas que permiten cierto tipo de cuestionamientos y deja de lado otro. (*Zeit* = tiempo y *Geist* = espíritu o fantasma) Y aunque al parecer esto implicaría que cada nación tuviese un espíritu particular “*Volksgeist*” la compleja urdiembre de las relaciones entre pueblos definirían una condición general o *Zeitgeist*. Este término, aunque ampliamente usado por Hegel, se remonta al filólogo Christian Adolph Klotz que pensó esta urdiembre de relaciones a la cual llamó “*Genius seculi*” (*genius*= espíritu guardián y *seculi* = siglo). Sin embargo la adaptación al alemán se debe al Romántico Herder.

²¹ *Geist and zeitgeist. The spirit in an unspiritual age. Six essays.* Hermann Broch. Ed. Counter press. Michigan. 2002.

²² *Teoría estética*, Theodor Adorno. Ed. Taurus, Madrid. 1971.

²³ Adorno. Op. Cit. Pág. 279.

Por tanto considero que el análisis estético constituido en un tiempo determinado es la distracción a lo fundamental, a la realización como libido, al proceso de ese acto casi involuntario que es el acto libidinal; el acercarse al desnudo como el eros, y no necesariamente como una muestra del portento del oficio de dibujar o pintar de tal o cual manera. Eso sería el acto sacrílego, tener la plena conciencia del acto, quizás para inscribir su nombre en los libros de historia del arte, más que el sacro acto de actuar pulsionalmente.

Nombro aquí el “acto sacrílego” ya que en las religiones “primitivas” si se pueden denominar así, la catarsis extática de la espiritualidad chamánica, totemista o como quiera decirse, era en sí el principio de la creación. Shiva, la diosa del amor y de la guerra en la India, o los dioses mayas como Tlaloc, la fecundidad y la destrucción, o en la religión judía algunas de las manifestaciones de Dios, como Adonay, Dios (Diosa) del amor y Jehosafat como el castigador, avalan la dualidad del eros y el tanatos.

Entonces el sacro acto es la entrega incondicional en sí misma a la pulsión, despojándose de toda conciencia respecto a la creación, dejándose llevar por el éxtasis en este caso a través del arte, o a la manera totemista, ya sea por la supresión del sueño, la repetición letánica de ciertas danzas o bien la ingesta de ciertas sustancias enteógenas, que llevan al éxtasis donde toda regla es suprimida para entrar en lo más profundo de la mente. Eso es lo sagrado en la religión y en el eros, encontrar la epifanía desde el éxtasis.

Lo concreto es que el alcanzar dichos estados reviste de dejar el yo y entregarse al éxtasis y en tanto eso sucede, al igual que en las posesiones de los espiritistas Umbanda, o de las Mambó vudú; las leyes se deshacen actuando incluso fuera de toda pulsión. Por ello el éxtasis y la ley estarían reñidas entre sí, porque en lo extático no hay nada más, ni yo ni ello ni súper yo. Tratar de controlar aquello y hacerlo consciente implicaría entonces el sacrilegio.

Mi madre era una pintora catártica, dibujaba cuerpos desnudos enlazados en figuras geométricas y en paisajes solitarios. Me llamaba especialmente la atención una pareja desnuda que caminaba hacia una pirámide lejana y aunque no se le alcanzaba a ver su genitalidad, el cuadro dejaba entrever una suerte de pareja furtiva yendo hacia lo desconocido. Era un cuadro poderosamente erótico (al menos para mí). Sin embargo algo muy curioso sucedió con ese cuadro. Al cabo de unos meses de estar colgado en la salita de descanso, desapareció. Al preguntarle a mi madre que había sucedido con el cuadro, ella respondió que lo estaba retocando. Al reaparecer el cuadro en la sala, la pareja estaba con ropa interior, el cuadro había perdido su poder y ya no era, como dijo mi madre, lascivo.

Caí en cuenta entonces que lo que en un momento es creado dentro de la catarsis, al parecer podría ser deshecho por la moral del propio creador. En el caso de mi madre, se sentía moralmente incómoda con lo que había plasmado, y que ese no era un cuadro para ser mostrado en público. (Comentario personal)

1.2 Éxtasis Creador y Culpa

Tal pareciese que el arte habla del artista más de lo que el mismo artista quisiera; tomando entonces, dos posibles caminos:

El primero es el deshacerse de la obra tan rápidamente como fuere posible, de manera de que el público la olvide.

El segundo es discursar desde algún eje científicista, de manera de ocultar el acto catártico para dar paso a un acto discursivo, donde se reglamenta la manera de leer la obra, se le colocan lindes y se le formaliza, se le desliga de cualquier pensamiento “impuro” y se rectifica en un camino que desconoce toda pulsión y que de alguna manera se encaja, aunque muy forzadamente dentro de una norma.

Tomemos el caso de los surrealistas que inscribieron su impronta a principios del siglo XX. Para saberse surrealista o futurista debían inscribirse en un discurso ya formalizado por unos pocos, como Breton y otros. Desde ese discurso sobre el automatismo psíquico, generaba una NORMA sobre la cual la obra se inscribía. Por ello la norma implicaba leyes concretas que impedirían el desarrollo libidinal. La norma involucraba la plena conciencia del estado de las artes en el pasado y por ello las condiciones actuales en que de ello se producía. No cabe duda que lo inédito existía, pero sus propias leyes, por muy amplias que estas fueran, impedían la

transgresión a lo normado. Algo así como la consigna de Paris del sesenta y ocho “Se prohíbe prohibir”, implicaba de igual manera una ley, que aunque tautológica, ley al fin.

Tan fuerte pesa la ley, que con la mejor de las intenciones, el joven Dalí siguiendo el discurso de Bretón, pintó con insistencia los símbolos Nazis; pero Bretón siendo un buen boxeador y un detractor del Nazismo, le propinó severos y reiterados golpes al artista. Este último se deshizo en explicaciones pero las leyes del surrealismo no se aplicaban a la política contingente al parecer.

Pero aún más allá, Dalí rompería con lo sacro del arte, con los “mandamientos” instaurados por las corrientes e impondría sus mandamientos en sus escritos como “El mito trágico del Ángelus de Millet” y quizás el libro más revelador de su personalidad y probablemente el más usado por los psicoanalistas para el entendimiento ulterior de su obra “Diarios de un genio”²⁴ donde él mismo se expondría como un experto masturbador.

En este último libro, Dalí expone su sexualidad como si él mismo psicoanalizara su existir y ahí enfrenta, para bien de este texto, su personalidad reprimida y como logra abrirse paso a través del arte en una forma de sublimar sus deseos y de alguna manera su fetichismo “machista” como él lo llama. Así pues, Dalí se enfrenta a crear un sistema de análisis de su proceso creativo, al que llamó sistema “**Paranoico – crítico**” donde pretendería en ello darle sentido al caos en la realización y con esto otorgarle a la violencia un lugar importante en el acto de creación.

Sin embargo, y aunque el sistema “**Paranoico – Crítico**” considera incluso causales como el “anamorfismo²⁵” o bien la “irritación fosfónica²⁶” que en conjunto con otros términos pretenderían dar coherencia al caos estilístico Daliniano, así también el mismo artista hace referencia a la imposibilidad de interpretar su contenido ya que Dalí no está consciente (según él) de lo qué está expuesto realmente en su propia obra.

²⁴ Diarios de un genio, Salvador Dalí. Ed tusquets. 2002.

²⁵ la posibilidad de ver un objeto de manera diferente según cómo y cuándo se miran

²⁶ El fosfeno es aquel punto luminoso que se forma al abrir o cerrar los ojos. Este punto trastornaría la integridad del objeto observado.

Este punto es crucial puesto que, ya sea que las contradicciones discursivas de Dalí se deban a su excentricismo, o bien a una genuina pérdida de conciencia respecto a su forma de producción y un sentimiento de inconsistencia en el intento de coerción entre la palabra y lo plasmado en la tela; lo que realmente opera ahí es la pulsión, el deseo que se ve interpretado en la persistencia sexual que aparece en una gran cantidad de cuadros y que el artista expone como metáforas a veces incluso de sí mismo alegorizando su narcisismo y su vergüenza, tal cual relata en esta cita:

*“No tengo el menor problema en hacer públicos mis deseos considerados más vergonzosos, lo cual no significa que lo haya logrado plenamente, pese a mis muy marcadas tendencias exhibicionistas. Tengo deseos ocultos, ocultos para mí mismo, puesto que cada día descubro deseos nuevos. Creo que nuestros deseos secretos representan nuestro verdadero potencial, y que la auténtica cultura del espíritu solo puede residir en nuestros deseos. Ningún deseo es reprochable, la única falta es reprimirlo [...] No tengo ideales ‘elevados’. Los que considero más nobles son los que considero ‘más humanos, es decir, más perversos’ [...] Despertar el mayor número de deseos posibles; fortalecer el principio de placer (la aspiración más legítima del hombre) frente al principio de realidad. La consecuencia del método opuesto (fortalecimiento del principio de realidad frente el principio del placer) es una degradación moral.”*²⁷

Hay que entender que ya a los diez y nueve años, Dalí era un asiduo lector de los escritos freudianos por lo que su discurso en estas líneas es muy claro, sin embargo, el artista era bastante consciente de su “extraña sexualidad producto de una profunda timidez con la cual siempre luchó. De esta forma muchas obras dejaban entrever su íntima vida sexual.

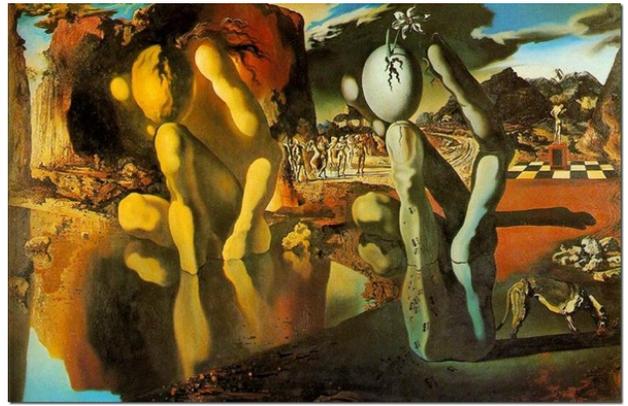


El gran masturbador.
Dalí, 1929.

Es el caso de su obra de 1929, El gran masturbador, donde muy por debajo de la imagen onírica y orgánica de lo femenino, aparece esa imagen de un hombre solitario y de espalda en una actitud avergonzada. Actitud que él mismo describiría como un acto onanista oculto y tardío, que habría descubierto en las postrimerías de su juventud y que le atemorizaba confesar.

²⁷ Esta es una contestación a una encuesta sobre el deseo que le mandaron un grupo surrealista yugoslavo, 1932, Diario de un genio. Pág. 384 y 385.

Empero aunque no pretendo adentrarme en las profundidades de la interpretación, por cuanto estos cuadros son la comidilla de cuanto psicoanalista se ha adentrado en el mundo del arte, sí podemos constatar que aunque en forma velada, el discurso se repite en una serie de cuadros de épocas posteriores, a entender por ejemplo el caso de “la metamorfosis de Narciso” de 1937,



La metamorfosis de Narciso
Dalí. 1937

donde encontramos a un Narciso, solitario, en postura acongojada y con un doble de si mismo evidentemente corrompido, casi en un proceso de putrefacción; mientras en el fondo al centro, mujeres desnudas parecen bailar una danza libidinosa y entre tanto vuelve a aparecer aquel ser solitario, esta vez al lado derecho del cuadro, en una actitud inquietantemente onanista.

Y aunque estos cuadros sean una suerte de confesión temprana (anterior a sus escritos autobiográficos) también su pintura se avocó al deseo pero ya en una forma más tardía y quizás menos culposa, como es el caso del cuadro “Joven virgen auto sodomizada por los cuernos de su propia castidad” del año 1957. No está en entre dicho aquí calificar el papel que Gala, su esposa, jugaría en torno a su acto libidinal, lo importante es constatar que el deseo irrefrenable de Dalí iría moldeando su iconografía, obviando con el tiempo sus culpas para poder dar paso a una sexualidad abiertamente machista, como él mismo declararía.



Joven virgen auto sodomizada
por los cuernos de su propia castidad
Dalí. 1957

Lo interesante de todo esto es quizás ver en Dalí una suerte de explicación a posteriori de toda su creación. Pero lo hace avalado por el psicoanálisis como una forma de intentar, no de plasmar su vida y su obra en términos lingüísticos, sino a mi parecer un intento de dar explicaciones o más bien excusas por lo “aberrante” de ciertos o todos sus temas. Así entonces

cada pintura estaría soportada por algún suceso “paradigmático” de su vida, y de esta forma, nadie lo podría culpar de su sexualidad y mucho menos juzgar el “YO” de Dalí, sino que el mismo pintor exculparía a su propio ser derivando toda la culpa a su circunstancia.

Dicho de otra forma, el deshacerse en explicaciones psicoanalíticas borraría o al menos difuminaría el hecho real por el cual fue pintado tal o cual cuadro.

Un parangón de esto es el caso del famoso violador y psicópata chileno al que llamaban “el Tila”. Este personaje entró a las crónicas rojas de la prensa cuando amarró a una de sus víctimas y la violó a vista y paciencia de su marido, también amarrado firmemente. Y aunque esto fue un caso inédito dentro de su *modus operandi*, y que fue el caso de mayor revuelo, así también tenía un amplio prontuario de violador y asaltante violento. La opinión pública pedía a la justicia la cabeza del delincuente y cuando este cayó, los chilenos tuvieron un respiro. Sin embargo nuestros sagaces periodistas investigaron la vida secreta del Tila, y al mostrar el maltrato físico, psicológico y sexual que su madre había ejercido sobre él durante su niñez, la buena de la opinión pública se apiadó de éste olvidando a las víctimas de sus fechorías para dar paso a una exculpación inmediata (no judicial claro está) y determinar que el culpable de todo era esta sociedad. Por ello cuando uno recuerda al tila, obvia el acto por el que fue condenado, para recordar la penosa vida que el sujeto tuvo.

De la misma manera, para el pintor catalán esconderse detrás del discurso psicoanalítico para fundamentar la iconografía de su obra, no era otra cosa que el acto profano de legitimar socialmente algo que fue creado desde la más pura y sacra pulsión. Me arriesgo a decir que el éxtasis alcanzado al terminarse el cuadro, era movido por un sentimiento culposo al momento de exponerlo y eso generaba el imperativo acto de explicarlo desde las profundidades de la mente, de tal manera que el cuadro no lo pintó él, sino sus circunstancias.

Un caso similar se da en los escritos de George Bataille y curiosamente las coincidencias con el pintor catalán no sólo se dan en la forma, sino también, sorprendentemente en el espacio y en el tiempo.

Bataille vivió en la misma época que Dalí (naciendo el escritor siete años antes). Fue seminarista católico con la idea de ser sacerdote, sin embargo esa idea se deshizo y estudió antropología. Tenía una gran obsesión por lo erótico, y aunque no era su único objeto de estudio, quizás es por lo que se hizo más conocido. Entonces escribió su más popular cuento “La historia del ojo”. Una historia pornográfica que como diría la historiadora y ensayista del arte, Susan Sontag en su libro “Estilos Radicales”, no es la típica historia pornográfica, sino que trata de evitar los lugares comunes.

Sin embargo, lo que más llama la atención en la obra es quizás su segunda parte. Una suerte de ensayo donde Bataille justifica psicoanalíticamente todo lo escrito en la primera parte. Comenta que muchas de sus ideas las había tomado de su padre que, postrado por la sífilis y habiendo perdido la razón, tenía comportamientos erráticos, violentos y obscenos.

Nací de un padre sifilítico, que me concibió cuando ya era ciego, y que poco tiempo después de mi nacimiento quedó paralizado por su siniestra enfermedad [...] A su ceguera y a su parálisis estaba ligado otro hecho: no podía orinar como los demás en el excusado, orinaba en su sillón, en un pequeño recipiente y, debido a la frecuente urgencia, no le importaba hacerlo delante de mí, bajo una colcha: como era ciego, la ponía casi siempre al revés. Lo más extraño, sin lugar a dudas, era ciertamente su forma de ‘mirar’ cuando orinaba. Como no veía nada, su pupila se alzaba hacia el vacío, bajo el párpado, y eso le sucedía en particular cuando meaba. Tenía los ojos muy grandes, siempre muy abiertos, en un rostro aquilino, y sus grandes ojos se ponían casi blancos cuando orinaba, con una expresión idiota de abandono y de extravío frente a un mundo que sólo él podía ver y que le producía una risa sardónica y ausente (me gustaría recordar también, por ejemplo, el carácter errático de la risa desolada de un ciego, etc., etc.) En todo caso, es la imagen de esos ojos blancos en esos momentos precisos....

Con todo, y a pesar de la tan detallada descripción respecto a la forma de orinar de su padre y como entornaba sus ojos al hacerlo, agregando a ello un sinfín de peroratas del mismo calibre; el hermano de Bataille negaría tácitamente que aquello alguna vez haya ocurrido.

Pero haya sido o no verdad aquellos sucesos que supuestamente marcaron a Bataille, de alguna forma me parece que terminar la historia del ojo con una suerte de mea culpa, a la manera

que Dalí lo hiciese con sus escritos autobiográficos, en un intento de ambos de mostrarse como seres normales ante el mundo y que todo aquello que hicieron no fuese otra cosa que la experimentación de dos científicos fuera de todo goce estático. Está claro que de haber sido meros actos científicas, jamás hubieran escrito los textos que precedieron a sus obras sin haber antes escrito antecedentes al respecto a la manera científica)

Por ello, a mi entender, después de la obra aparece la norma, Quizás no desde el juicio de tal o cual institución, pero sí de una norma auto impuesta. De un límite que uno quiere traspasar y luego de hacerlo, si ha sido a vista y paciencia de un público o un tercero cualquiera este fuere, por la moral imperante se deben dar explicaciones, que mientras más doctas, mayor exculpación del artista frente a su propia obra (a la manera que mi madre vistiera sus desnudos)

Esta sensación de culpa es el freno de la pulsión, es lo que retiene nuestra energía vital creadora y muchas veces nos hace dar pie atrás imposibilitando el ascenso hacia el transgredir y por consiguiente progresar. Pero esta culpa es un mecanismo moral, es decir arraigado socialmente y que se auto impone en la psiquis propia.

Todos los instintos que no se desahogan hacia fuera se vuelven hacia dentro -esto es lo que yo llamo la interiorización del hombre: únicamente con esto se desarrolla en él lo que más tarde se denomina su "alma". Todo el mundo interior originariamente delgado, como encerrado entre dos pieles, fue separándose y creciendo, fue adquiriendo profundidad, anchura, altura, en la medida en que el desahogo del hombre hacia fuera fue quedando inhibido. Aquellos terribles bastiones con que la organización estatal se protegía contra los viejos instintos de la libertad - las penas sobre todo cuentan entre tales bastiones- hicieron que todos aquellos instintos del hombre salvaje, libre, vagabundo, diesen vuelta atrás, se volvieran contra el hombre mismo. La enemistad, la crueldad, el placer en la persecución, en la agresividad, en el cambio, en la destrucción -todo esto vuelto contra el poseedor de tales instintos: ése es el origen de la "mala conciencia". El hombre que faltó de enemigos y resistencias exteriores, encajonado en una opresora estrechez y regularidad de las costumbres, se desgarraba, se perseguía, se mordía, se roía, se sobresaltaba, se maltrataba impacientemente a sí mismo, este animal al que se quiere "domesticar" y que se golpea furioso contra los barrotes de su jaula, este ser al que le falta algo, devorado por la nostalgia del desierto, que tuvo que crearse a base de sí mismo una

*aventura, una cámara de suplicios, una selva insegura y peligrosa -este loco, este prisionero añorante y desesperado fue el inventor de la “mala conciencia”.*²⁸

De esta forma Nietzsche explica el sentimiento de culpa a través de la auto represión, dotando a esta culpa de su origen en la sociedad, portadora de una castración que los mismos artistas dan cuenta casi involuntariamente (como ya hemos visto) y al cual nuestra sociedad ha dado de llamar “moral”.

Por tanto lo inmoral está ajeno a la culpa, lo inmoral está ajeno a las condiciones sociales imperantes y que a su vez la sociedad intenta de declarar de pornográficas todas aquellas anomalías sociales o inmorales.

Sin embargo, el arte en el siglo XX llevó siempre el estandarte de vanguardia y por tanto transgresor, haciendo qué, quiérase o no, el arte se haya transformado en un arte inmoral, obsceno para las pretensiones sociales y de alguna manera pornográfico; pornografía que no deviene de la genitalidad propiamente tal, sino de los deslindes con lo socialmente aceptado, con la moral. Y aunque la culpa esté presente, existe un influjo de exculpación detrás del discurso, ya que el discurso le es propio solamente al estamento social; el discurso, cualquiera este sea, tiene que ver más con el enmarcar cualquier comportamiento dentro de un ámbito social, desligando a la obra de su inmoralidad y a su vez religándola al contexto social.

Bataille nos muestra en sus escritos entonces que la norma apacigua la libido, y el deber del artista, a mi entender, es transgredir esa norma, pero no desde la retórica, no desde los artificios (que no son otra cosa que la retórica velada) sino desde la legítima pulsión, más allá de que la obra sea vetada socialmente, en tanto la obra se abra paso desde la pulsión, entonces existe una sacralidad en ella, ora por su sinceridad, ora por su autenticidad carente de artificios.

²⁸ Friedrich Nietzsche; La genealogía de la moral; Tratado Segundo, traducción de Ángel Sánchez Pascual. Ed. Alianza Madrid. 1980. Pág. 42.

1.3 Pornografía, Mercantilismo y Arte

Ya hemos visto que basta con inscribir una obra bajo una lectura científicista, para que esta obra mute y se desvanezcan sus intenciones originales. Sin embargo, y por alguna razón no muy clara, al menos en el discurso, existen obras que jamás podrán ser inscritas en la historia del arte. Son aquellas acusadas de pornográficas y de mercantilistas. Y aunque la diferencia entre ambas parecen más o menos clara, la verdad es que ni siquiera la institución arte ha fijado lindes muy duraderos respecto a estos temas.

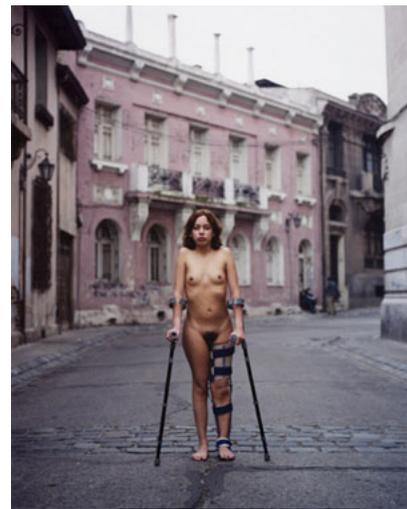
Dichos lindes obviamente son poco duraderos, puesto que la dialéctica discursiva del cientificismo exagerado en la institución arte, donde todos sus discursos o se contraponen o complementan, generan “paradigmas momentáneos”, dependiendo entonces de la moral imperante en aquel momento.



Baby Vamp. Luiz Vega. Santiago. 2002

Por otro lado tenemos al mundialmente conocido Spencer Tunick, el aclamadísimo performer, sino fotógrafo (no discutiremos eso aquí por su poca importancia para las pretensiones de este escrito) que desnudó una buena cantidad de personas a favor de llenar las galerías (imagen de la derecha).

Tomemos el caso de Luiz Vega y Spencer Tunick. El primero, hazme reír de la institución arte, al pasear por las calles de Santiago de Chile a una niña de diez y siete años, totalmente desnuda mientras era fotografiada y grabada, la tristemente célebre “Baby Vamp” (imagen de la izquierda)



Spencer tunick, Santiago
30 de Marzo 2002

Sin embargo cabe preguntarnos, ¿qué diferenciaba a Vega de Tunick?

La acusación que se le hizo al argentino fue que:

- a. La niña tenía diez y siete años por lo que estaba fuera de la ley.
- b. Ninguna institución arte lo avalaba, es decir su currículum no constaba de ningún galardón o estudio oficial.
- c. Que el objetivo final no era una galería de arte sino una fiesta comercial.

En tanto Tunick cumplía con los requisitos contrarios y por tanto tenía la venia de la institución arte chilena. Fue entonces que al señor Luizo Vega lo acusaron de pornógrafo, pervertido y perverso y le objetaron cuanto argumentó, no importando si aquello era válido o no, su intento artístico estaba completamente mutilado.

Aunque parezcan obvios los argumentos para el lector, la verdad no son tan obvios, ya que las consideraciones del arte para juzgar la validez de algo, rara vez concuerdan con la psiquis creadora del artista, en tanto fruición erótica versus arte. A no ser que el cuadro sea un encargo de la mismísima institución, con la intención erótica y ciñéndose a las instrucciones precisas del encargo por parte del realizador.

Entonces debemos primero dilucidar por qué Vega sería un pervertido desde el punto de la institución arte. Para ello tomaré los escritos la historiadora del arte Susan Sontag y su ensayo “la imaginación pornográfica²⁹”. Ella identifica al menos tres tipos de pornografías, a saber:

1. Un elemento de la historia social
2. Un fenómeno psicológico (síntoma de una disfunción sexual)
3. Un elemento menor del fenómeno arte.

Y aunque posiblemente la institución se fija en la historia social para definir si pertenece al mundo del arte o no; como fenómeno psicológico, la institución arte trata de mantenerse al margen. Empero la tentativa del arte es dictaminar el grado de “locura” del artista, siempre espera a que la psicología o psiquiatría den el puntapié inicial, para luego desde ahí, el arte valerse de

²⁹ Estilos radicales. Susan Sontag. Ed. Taurus. Madrid. 1997.

sus herramientas y así dictaminar la lucidez de tal o cual artista. De esta forma se justificaría la validez de una obra fuera de lo plasmado en el lienzo.

Entonces las preguntas que caben hacerse son:

- a. Donde termina la normalidad sexual.
- b.Cuál es el grado de disfunción sexual.

Según Jean Baudrillard la pornografía y la ciencia ficción tienen un común denominador y es la imposibilidad para el normal de la gente de plasmarle en lo concreto³⁰. Es un híper realismo según dijera el autor francés. Esto es, algo más real que lo real, representando la saturación de la imaginación,

“la estetización de la experiencia donde la realidad retrocede frente a sus imágenes, que se reproducen al infinito sin dejar espacio para ilusión alguna”³¹.

Esto se traduce como una imaginación por parte del autor, forzada y consciente de lo inédito, que busca una separación con la imaginación colectiva. Todo lo que el autor plasma en su obra intenta desbocarse, trasladarse a un non *plus ultra* que requiere de un esfuerzo tan poco natural y tan artificioso que la pulsión queda a un lado e incluso cualquier retórica de lo erótico queda opacada por dicho esfuerzo. Esto es en buenas cuentas lo que Susan Sontag llamaría “la imaginación pornográfica”.

Bajo este punto de vista, no hay una normalidad ni una disfunción sexual, lo que existe es una gran capacidad de generar artificios mentales fuera de toda sexualidad, aunque la obra tenga por temática la sexualidad. Esto es igual que las obras del escritor de ciencia ficción decimonónico Lovecraft, en la cual el autor muchas veces pone mayor esfuerzo en retratar al monstruo del cuento, que narrar el cuento; dejando el relato en una mera anécdota sin mucha imaginación, para darle protagonismo a una criatura de tal ficción, que el relato se diluye en un hecho anatómico. Así también las obras consideradas pornográficas, cumplen con la misma

³⁰ De la seducción. Jean Baudrillard. Ed. Cátedra, Madrid, 2000.

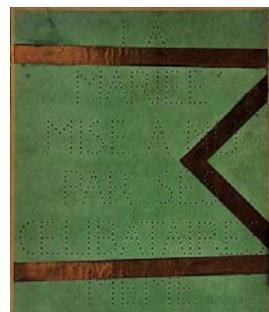
³¹ Baudrillard. Op. Cit. pág. 13

dilución del contenido por la forma y bajo ese aspecto, la institución arte se valdría del discurso detrás de la obra para poder esclarecer si lo que ahí se expone es sólo forma o también contenido.



El gran vidrio. Marcell Duchamp.
1915-1922

A modo de ejemplo de este aspecto es “El gran vidrio” de Marcell Duchamp (imagen izquierda). Una obra que por lo inédito de ella, no tendría ninguna posibilidad de lectura en su iconografía al menos, pero es su caja verde (imagen de la derecha), una suerte de mapa de la obra, al mismo tiempo que obra en sí misma, la que le daría valor al Gran Vidrio, es decir la palabra reemplaza a la iconografía o bien, la iconografía del Gran Vidrio es transmutada a la iconografía de la Caja Verde³².



La caja verde.. Marcell Duchamp.
1919-1922

Parece ser entonces que para los estamentos sociales lo erótico sería la posibilidad de transgredir la norma, en tanto lo pornográfico sería la transgresión en sí misma. De esta forma el asunto de la normalidad erótica lo definiría el artista al representar algo en un lugar determinado con un propósito determinado, dejando en claro que el límite a transgredir es conocido y reconocido por el estamento social; en tanto lo pornográfico sería dejar las representaciones para llevar al acto concreto y sin discurso o bien llevar el acto hasta lindes desconocidos por el espectador o la institución. Estos últimos al ser extraños y no ser concebidos siquiera por la imaginación (al menos en una primera instancia) asustan a las instituciones declarándolas pornográficas. Por ello la institución Arte tiene más obsesión en analizar el discurso detrás de la obra que a la misma obra, porque desde el discurso se puede determinar el grado de “disfunción sexual” del artista, mientras que la obra puede ser tomada como un objeto de la representación del discurso.

Volvamos a Vega y Tunick. El hecho de que Luizo Vega haya tomado a una niña de diez y siete años, por muy deseable que fuera ella, la institución Arte no podría avalarla, ya que quién se atrevería a ir en contra de las normas establecidas por el estado chileno. Una mujer de diez y

³² Conversaciones con Marcel Duchamp. Pierre Cabanne. Ed. Belfond. México. 1984.

siete años es una niña sin discernimiento moral ni legal, por lo que el hecho de mirarla (por nínfula que fuere) lo convierte a uno en un depravado sexual y un posible pedófilo. Así que la mirada a Luizoo era de perverso que había malogrado a la pureza hecha niñita, en tanto para ir a desnudarse a lo de Tunick, había que presentar la cédula de identidad y con ello certificar la mayoría de edad, sino no era artístico.

Por lo demás Luizoo siempre ha tendido a la moda, a lo fashion, a lo más despreciable por parte del arte y quizás lo menos sacro; y eso no es otra cosa que el mercantilismo.

Al performer argentino siempre se le ha envuelto en esa cosa lujuriosa detrás de las y los modelos, y su objetivo siempre ha sido acaparar los medios de comunicación masiva como objeto central de su performance. En tanto al performer norteamericano, los medios de comunicación masiva han sido una consecuencia de su performance, todo muy centrado en el discurso del arte, incluso tan despojado es Tunick respecto a mantenerse con lo del arte, que regalaba la foto a quien posara para él. Es decir, el asunto del mercantilismo estaba saldado.



Paraíso, Fashion Art.
Luizoo Vega. Buenos Aires, 2004.

Esta fotografía corresponde a una de las tantas acciones de Luizoo Vega en su país natal, Argentina. Esta es una performance fotográfica llamada “Paraíso” realizada el año 2004, como un ciclo de lo que el mismo Luizoo denominó Fashion Art. Para ello juntó cerca de treinta modelos argentinos y luego convocó a diversos fotógrafos publicitarios connotados, para que cada uno hiciera una secuencia de fotos con personajes y lugares determinados por Luizoo. También convocó a los fotógrafos de prensa para registrar una suerte de *making of*.

Así entonces Luizoo usa toda la nomenclatura necesaria para caer en el desprecio de la institución arte, despojándolo de cualquier intento de sacralizar el contenido de su obra. La palabra Fashion que tanto escorza al docto historiador del arte, o bien los fotógrafos publicitarios y de prensa; o aún peor, todos los personajes de la infinita colección de fotos del autor argentino, son modelos que lejos de estar posando en forma manierista, están posando en una actitud de

pasarela. Y aunque alguien sí pudiese reconocer el manierismo en la fotografía, a su vez se sabría que no es manierista porque la nomenclatura usada por los autores, en lo Fashion y lo publicitario, deja como improbable el que pueda contener el discurso manierista (aunque insisto, así fuere)

Pero cabe preguntarnos el por qué para la institución arte, el mercantilismo es tan inmoral. ¿Acaso permanece oculto algún valor sagrado en las obras y que al convertirla en papel moneda se desacraliza?

Ciertamente no son pocos los autores que de una u otra forma argumentan lo anterior, incluyendo quizás al más conocido Theodor Adorno en su libro de teoría estética. El filósofo alemán argumenta que existe un fetichismo en los bienes materiales (promovidos por el Marketing, la publicidad y la Mass media³³) es decir, nuestras relaciones sociales y nuestras experiencias con la cultura están objetivadas en términos de dinero. Nos encantamos de algo por el “cuanto cuesta”

De esta forma, el asunto de la cultura y las posibles implicancias semióticas plasmadas en un lienzo por ejemplo, se ven diluidas por un contenido mucho más onírico y aunque paradójico, más etéreo como es el dinero. La obra pierde su valor de obra para ser traducida como mercancía. Pero de ahí viene la paradoja; ¿cómo se traduce la cultura en sus estado más puro, al papel moneda? ¿Qué determina su valor? ¿Será la escasez, originalidad, tamaño, tiempo, fama del autor?

Es curioso pero el valor material se lo da, aunque no lo quiera así, la propia institución arte. Hacer alusión a la importancia de la obra, cuando y donde se ha exhibido; incluso cuanta seguridad y vigilancia tiene la obra mientras es exhibida, determinan el valor material de la obra y de ello es que el mercado la cuantifica.

Suele ser doloroso de pensar algo tan inmanente como la sacralidad del arte pueda reducirse a dinero, pero esa es quizás una advertencia dicha y re dicha por los filósofos del discurso postmoderno. Así entonces Jean Françoise Lyotard en su libro “La condición

³³ Mass media se refiere a la industria del cine, radio, televisión e Internet; como industrias de la comunicación para las masas

postmoderna” nos explica que todo hacer está cruzado entre la industrialización y el saber científico. El saber científico varía entonces según las necesidades del mercado y por ello el saber se convierte en un producto que se legitima a sí mismo, muy variable y subjetivo³⁴. Así por ejemplo, en el famoso FONDART chileno, el método de obtención de recursos para la realización artística desacraliza a la obra antes de ser concebida por las siguientes razones postmodernas:

- a. La obra debe ser cuantificada para asignarles recursos.
- b. Se pide antecedentes de lo que se quiere hacer, es decir se le pide una retórica de convencimiento antes de ejecutar la obra, impidiendo la creación pulsional.
- c. El autor debe avalar su trayectoria si quiere algún tipo de asignación.

Estos puntos juntos con muchos otros, avalan lo que Lyotard decía respecto al saber y por tanto lo que se crea desde el FONDART ya no es sacro, en si mismo pierde su coherencia como obra de arte.

No obstante lo anterior, el hecho de intentar obtener para uno mismo aquellas obras y de esa forma, ponerlas a la venta, y por supuesto comprarlas, es en sí mismo un acto postmodernista. Suponiendo que comprar un Dalí no es un mero acto de decoración, sino que se tiene claro que el obtener dicha obra me convierte en el único poseedor de aquel objeto. Es decir, el dueño de la obra que se ufana de ser dueño de ésta. Guy Debord demuestra que en una sociedad que sobre produce la vida, el valor artístico e intelectual quedan de lado para dar paso a lo material como lo más valioso. Yo soy aquello que poseo y por tanto yo soy en sí mismo un objeto³⁵.

La primera fase de la dominación de la economía sobre la vida social había implicado en la definición de toda realización humana una evidente degradación del ser en el tener. La fase presente de la ocupación total de la vida social por los resultados acumulados de la economía conduce a un deslizamiento generalizado del tener al parecer, donde todo "tener" efectivo debe extraer su prestigio inmediato y su función última. Al mismo tiempo toda realidad individual se

³⁴ La condición Postmoderna. Jean Francois Lyotard. Ed. Cátedra. Madrid. 1994

³⁵ La sociedad del espectáculo. Guy Debord. Ed. Núcleo de ira, rojo oscuro. Santiago. 2003

*ha transformado en social, dependiente directamente del poder social, conformada por él. Solo se permite aparecer a aquello que no existe.*³⁶

Atendiendo a lo anterior, el hombre post moderno se ha objetualizado de tal forma que no se reconoce como ser, sino como cosa. Por tanto mientras más cosas posea, más es. Mientras las cosas que posea sean más originales, más se es. Es así pues que no es raro el darle un valor mercantil a las obras de arte si el mismo ser humano se cosifica.

Pero cuidado, uno podría confundir esto con los sucesos de la historia de la pintura y de la música en los últimos seiscientos años. Se podría pensar que la pintura se ha mercantilizado desde siempre. Y en cierta manera es así, pensando que los atelier de pintura siempre tuvieron ese objetivo, el vender. Pero ciertamente y aunque el objetivo fuese realmente ese, el propósito de la petición siempre fue el decorado y los pintores vivían de eso. El objetivo de los distintos ateliers era producir pinturas de calidad, inéditas y satisfactorias para el comprador. Incluso buscaban un discurso que los identificara, como una manera de diferenciarse de su competencia. Sin embargo la irrupción del museo en los albores del siglo diecinueve generó otro tipo de visión respecto al arte. El arte se sacralizó definitivamente, y el valor de lo sacro lo entregó esta nueva institución arte.

Walter Benjamin encontraría que la obra de arte era en sí mismo un acto religioso para unos pocos y acusa a la post modernidad de enfrentar popularmente a la obra destruyéndole el “Aura”³⁷.

La recepción de las obras de arte sucede bajo diversos acentos entre los cuales hay dos que destacan por su polaridad. Uno de esos acentos reside en el valor cultural, el otro en el valor exhibitivo de la obra artística. La producción artística comienza con hechuras que están al servicio del culto. Presumimos que es más importante que dichas hechuras estén presentes y menos que sean vistas. El alce que el hombre de la Edad de Piedra dibuja en las paredes de su cueva es un instrumento mágico. Claro que lo exhibe ante sus congéneres; pero está sobre todo destinado a los espíritus. Hoy nos parece que el valor cultural empuja a la obra de arte a

³⁶ Guy Debord, Op. cit. Aforismo 17.

³⁷ La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Walter Benjamin. Ed. Taurus. Madrid. 1973.

mantenerse oculta: ciertas estatuas de dioses sólo son accesibles a los sacerdotes en la “cella”. Ciertas imágenes de Vírgenes permanecen casi todo el año encubiertas, y determinadas esculturas de catedrales medievales no son visibles para el espectador que pisa el santo suelo. A medida que las ejercitaciones artísticas se emancipan del regazo ritual, aumentan las ocasiones de exhibición de sus productos. La capacidad exhibitiva de un retrato de medio cuerpo, que puede enviarse de aquí para allá, es mayor que la de la estatua de un dios, cuyo puesto fijo es el interior del templo. Y si quizás la capacidad exhibitiva de una misa no es de por sí menor que la de una sinfonía, la sinfonía ha surgido en un tiempo en el que su exhibición prometía ser mayor que la de una misa³⁸.

Anterior al museo, los ateliers eran una suerte de agencia de publicidad moderna, no en su objetivo sino en su estructura. Era imperativo tener un discurso respecto a la pintura y su contenido, pero de obvio era que el mejor atelier era el que tuviera el mejor “discurso – factura”, de manera de poder atrapar la mayor clientela posible.

Un buen ejemplo de esto lo encontramos en la familia Carracci allá por el mil quinientos ochenta. Los hermanos Aníbal y Agostino, junto a su primo Ludovico (todos Carracci) abrieron la academia de pintura de *Desiderossi*³⁹ (los deseosos “de fama y de aprender”) Su intención era renovar la pintura yéndose en contra del manierismo y del naturalismo fundado por Caravaggio. Lo remarcable de todo esto es que dos de los tres pintores trabajaban el desnudo erótico con objetivos claros y precisos, más para compradores onanistas que filántropos adoradores del arte.



Baco y Ariadna. Anibal Carracci.
Farnesio, 1597 aprox.

Por ejemplo y dentro de la gran variedad de cuadros reconocidos como autoría de Aníbal, se encuentran el triunfo de Baco y Ariadna, mural del palacio Farnesio en Roma, pintado entre el 1597 y el 1605.

Y aunque vemos muchos hombres sospechosamente desnudos frente a una sola Ariadna semi tapada y quizás por la solemnidad que revestía el cuadro para

³⁸ Walter Benjamin. Op. aforismo 5.

³⁹ *El barroquismo*, Cirice Pellicer, Editorial Sopena, Barcelona 1963,

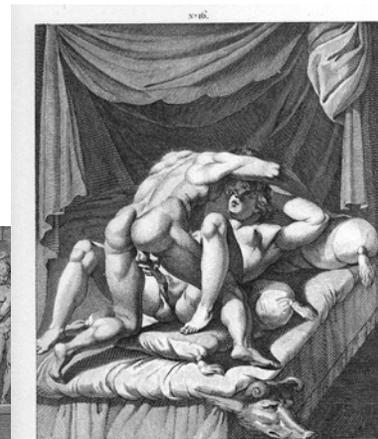
Quienes lo pagaron, aun así el cuadro erótico oculta algo; algo donde pululan muchos faunos en formas de Cupido y otros que levantan el brazo de Baco con mirada lujuriosa a la piel de éste exponiendo, ya sea el deseo del artista o bien el deseo del cliente.

Por otra parte Ludovico se especializaba en los temas religiosos y era el menos comprometido con la academia de pintura. Entraba y salía de ésta y sus trabajos más conocidos los hizo fuera del atelier de los primos, por lo que no hablaremos de su obra en estos escritos.

Pero el que es sin duda destacable para beneficio de este texto, es Agostino. A él se le atribuyen una serie de grabados eróticos que se vendían como pan caliente. Estos grabados, aunque disfrazados de mitología griega no tenían otro propósito sino el de una revista erótica o pornográfica actual. Y me atrevo asegurar aquello por la forma en que se han hallado estos grabados. Casi siempre se han encontrado de manera casual, ocultos entre páginas de libros antiguos que poco y nada tenían que ver con el tema del grabado, como si el dueño del libro hubiese ocultado el “dibujito” de la vista de los demás familiares⁴⁰.



ANGELIQUE ET MEDOR.



OVIDE ET CORINE.

Estos tres ejemplos señalados aquí, mostrando sexo explícito, al menos se refugiaban en la mitología griega para exculpar tanto a Agostino como al comprador.

Cuantas veces habré escuchado decir a quien compraba la revista Play Boy, que leía los artículos interiores que eran muy interesantes, y a su vez Play Boy se exculpaba a sí misma y a sus compradores esforzándose justamente en hacer artículos políticos y sociales de calidad (opinión personal).

Por ello y aún arriesgándome a ser poco objetivo y científicista con el siguiente comentario, me parece que el hacer de estos grabados responde a la necesidad de vender fácil y rápido: encontrando un nicho entre los consumidores de pornografía y manteniendo así su escuela sin mucha necesidad de correr a buscar clientes.

Erwin Panofsky⁴¹ diría que *“el barroco fue una época especialmente lasciva y culposa”*.

Sin embargo y retomando la idea que nos llevó hasta los Carracci, no debemos perder de vista que lo que se exponía como obra de arte, no tenía para aquel entonces esa sacralidad del arte actual, ya que las intenciones siempre fueron decorativas, ilustrativas u onanistas como ya lo hemos visto. Por ello, Dalí (retomo el ejemplo), no gozaba del aprecio total de sus pares, ya que el pintor español vendía sus obras sin dificultad, lo que descolocaba de sobre manera a Breton y sus discípulos. Acusaban a Dalí de mercantilista del arte, como si ello se tratara de un pecado, de una situación digna de una prostituta. En estas dos siguientes frases el pintor catalán dejaría muy claro su postura frente a la sacralidad del arte:

“Don quijote era un loco idealista. Yo soy un loco catalán. Es decir, una locura con mucho más sentido comercial”

“todos los valores de la pintura moderna seguirán siendo eternamente traducibles a nivel material en eso que yo personalmente siempre he amado ¡el dinero!”

Muchos críticos de arte sustentaron su anti dalilismo en esas frases, puesto que era la afrenta directa al museo y por consiguiente a la institución arte. Este no hubiera molestado en absoluto al artista barroco o anterior a él, pero lo que en una época era lo común, ya para el siglo XX era una herejía de marca mayor.

⁴¹ Sobre el estilo, qué es el barroco. Erwin Panofsky. Ed. Paidós, 2000.

Si el dinero es en esta época la estética del mercado y por tanto la estética popular, no es de extrañar entonces que la institución arte intente casi infructuosamente de resguardar aquella sacralidad museal. Tratar de alejar el arte lo más posible de la comunicación masiva, y al mismo tiempo de diferenciarse del diseño, la publicidad, la música y el cine de masas. Empero todo lo que alcanzó a entrar en los libros de historia del arte, como objetos de diseño, música de vanguardia y otros; dejan como precedentes para hacer dudar a la institución arte si la *Mass media* puede o no aportar a la sacralidad o legitimación de una obra.

El mismo Fredric Jameson⁴² expone que el arte se convierte en un “arte kitsch⁴³” acomodándose al desorden del gusto del público aficionado. A falta de cualquier criterio estético, el valor de la obra está medido en el dinero que se pueda obtener de ella. De esta manera la estética del arte se acomoda a todas las necesidades y tendencias, siempre y cuando dichas necesidades y tendencias puedan ser medidas en papel moneda. Así pues la postmodernidad pone fin a la teleología de las vanguardias artísticas y a su vez pone en manifiesto que en todo, absolutamente en todo penetra el capital, incluso en nuestro propio inconsciente y por tanto también en el gusto.

Por esta conciencia de diferenciarse con la *mass media*, el artista intenta volcarse hacia un lenguaje provocador y que no pueda ser utilizado de ninguna manera por un público imbuido en la lógica cultural imperante; esto es, por un público poco docto que está más interesado en el cuánto cuesta que en su contenido intrínseco.

No es de extrañar entonces que el arte se vuelva alambicado y que la pulsión erótica se vea diluida en una pornografía consciente, llena de artificios y discursos con un sinnúmero de meta relatos e intertextos que gusten o no, caen en el kitsch.

⁴² El post modernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado, Fredric Jameson .Editorial Paidós, 1995.

⁴³ Kitsch es una palabra de etimología incierta, pero era usada a en 1860 para definir bocetos baratos y comercializables. La palabra se empezó a utilizar como menosprecio al gusto vulgar de la nueva clase adinerada de Alemania, identificando al arte Kitsch con una mala factura, identificando al objeto más con los nuevos ricos que consumían cuanto se pareciese a la antigua elite, que con un arte genuino. Es decir, un arte abiertamente diferenciado con el arte culto. Con el advenimiento del Pop Art, el Kitsch quiso entrar como una estética genuina, pero sufrió la abierta oposición de los teóricos del arte de entonces. La mejor aproximación a la palabra Kitsch viene del verbo alemán *kitschen* que significa “Barrer mugre de la calle”. (Kitsch. Federico Irizarry Natal. Isla editores. Puerto Rico. 2006)

Quizás uno de los mejores ejemplos sea el del fotógrafo Joel Peter Witkins, quien tiene una gran afición por trabajar con todo aquello que en general el público poco avezado en el arte encontraría al menos aberrante. El fotógrafo juega con los códigos de la sexualidad y la muerte en una forma tan provocadora que podríamos pensar al menos en una suerte de pornografía del más grueso calibre.



Así por ejemplo esta obra llamada “Dioses del cielo y de la tierra” de 1988, experimenta con los Shemale y la androginia refrendando a Boticelli. Pero de obvio está decir que la iconografía se vendría abajo y sería hasta poco probable que Witkins entrara en la historia del arte si no hubiese en su obra elementos tan evidentemente intertextualizados como para pensar la obra.

Dioses del cielo y de la tierra.
Joel.P. witkins. 1988

También nos encontramos con esta obra llamada “Leda” que utilizando los códigos más obvios, como son los gansos y Querubines, incrusta nuevamente a un shemale, esta vez raquítico y con un fondo a la manera de una diapositiva rallada o envejecida.

Tomando entonces estos códigos, la institución arte no tiene otra salida que reconocer que hay un elemento artístico y provocador detrás de esta obra y que habría una suerte de redefinición discursiva detrás de todo ello, lo que entonces desviaría el contenido hacia el lado de la retórica, exculpando a la obra de su forzado y alambicado kitsch.



Leda
Joel.P. witkins. 1988

De esta manera retomo la idea de lo contradictorio de la institución arte. Mientras ésta trata de alejarse del pastiche⁴⁴ generado por el gusto mediático, al mismo tiempo cae en el pastiche de artistas que usan códigos artísticos pero con la frugalidad de un programa de televisión.

Y aunque Witkins se esfuerza por dotar de sentido su obra, aspirando a modernizar el sentido pictórico antiguo, y con ello enunciar la post modernidad; finalmente su pastiche queda en un esfuerzo fútil, ya que el exceso de maquillaje para encantar al crítico de arte o al avezado consumidor de arte, queda en una hipocresía, como plantea Baudrillard en la siguiente cita:

Si hay deseo – es la hipótesis de la modernidad – entonces nada debe romper la armonía natural, y el maquillaje es una hipocresía. Si el deseo es un mito – es la hipótesis de la seducción – entonces nada prohíbe que sea presentado por todos los signos sin limitaciones de naturalidad [...] El maquillaje también es una manera de anular el rostro, de anular los ojos con ojos más hermosos, de borrar los labios con unos labios más brillantes. [...] Opera esta transfiguración que conocen las mujeres ante su espejo, donde sólo pueden maquillarse si se anulan, donde maquillándose, obtienen la apariencia pura de un ser desprovisto de sentido. ¿Por medio de qué aberración se puede confundir esta operación excesiva con un vulgar camuflaje de la verdad? Sólo lo falso puede alienar lo verdadero, pero el maquillaje no es falso, es más falso que lo falso (como el juego de los travestís)

De esta manera, Witkins queda atrapado en su forzado arrojo por generar obras de arte, cayendo no en un travestismo poético, sino tácito, en una sexualización ambigua y desbocada que pierde todo sentido erótico para caer en un simulacro de lo erótico; pierde el sentido de lo pictórico para caer en un simulacro de lo pictórico, quedando en evidencia tres cosas:

- a. Witkins está muy consciente de la historicidad del arte y esto es evidenciado por la cantidad de referencias en el transcurso de sus obras.

⁴⁴ Pastiche es una palabra francesa de origen italiano *pasticcio*, que designa una variedad de estilos dentro de una misma obra. Aunque su origen parece ser latino de la Roma imperial, su frecuente uso se debe a Marcel Proust, en su obra “*Pastiche et mélanges*” de 1919, donde imita diversos autores del siglo XIX.

- b. Que esa misma conciencia lo lleva a tratar de producir lo inédito pero por desgracia, a través del pastiche.
- c. Que en esa conciencia pierde la honestidad de lo erótico en tanto pulsión, para buscar deslindes con la propia historia del arte y así caer en la pornografía (por la obviedad de la lectura iconográfica con un papel central en lo meramente anatómico).

Finalmente, considero que lo erótico en el arte no tiene que ver ya con una pulsión de deseo irrefrenable que el contenido intrínseco de la obra produzca, puesto que al parecer la publicidad y la estética sexual generalizada arraigada en el hombre “post moderno” se ha encargado de eso y que antaño le era propio a la religión y al arte. Por ello en este tiempo, el arte se ha intentado deslindar por completo de una estética mínimamente parecida a la estética publicitaria.

En consecuencia la institución arte ha ambicionado designar a la obra de arte, como todo aquello contrapuesto directamente al gusto generalizado y de obvio ha tratado que el artista esté en su totalidad desarraigado del discurso popular, llamando arte erótico, incluso a aquello que no fue creado desde la pulsión, sino de la conciencia misma de que lo ahí expuesto no tiene nada de erótico.

Ese llamarse “erótico” por parte de la institución arte, no es otra cosa que una afrenta provocadora hacia el mercado, como desafiándolo a intentar seguirla; pero la institución arte se equivocó con esta afrenta, el mercado le siguió y le superó como veremos más adelante.

SEGUNDA PARTE

LA IRRUPCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA Y LA REDEFINICIÓN DEL EROTISMO A TRAVÉS DE ELLA

2. Breve contexto de la irrupción fotográfica.

Desde que en 1816 Nicéphore Niépce fijó por primera vez una imagen fotográfica (aunque la imagen más antigua que se conserva es de 1826) y el Conde Luis Daguerre aportara dinero para difundir este invento, la fotografía ha corrido a velocidades vertiginosas, sobre todo en los primeros ochenta años de historia.



**Vista desde la ventana en *Le Gras* 1826.
Niépce**

Así esta primera fotografía (a la que todavía no le podemos llamar así) necesitó de ocho horas de exposición, puesto que la química de esta “paleo- fotografía” consistía en una placa de peltre emulsionada en brea. Pero en 1837 Luis Daguerre patentó su química fotográfica bajando de esta manera los tiempos de exposición.

Sin embargo el tiempo de la exposición aún era un problema que pudo resolver William Fox Talbot con un método patentado por él en 1841, llamado Calcotipo. Usando el nitrato de plata y el ácido gálico, pudo reducir el tiempo de exposición en fracciones de segundos permitiendo capturar por fin el tiempo.

Además las mejoras avanzaron muy rápidamente; en 1851, Frederick Scott Archer aportaría el coloidón húmedo, que se utilizaría por más de treinta años. Con este nuevo avance químico, la resolución de la definición de la imagen fue mejor, los tiempos de exposición se acortaron y las copias se hacían con gran facilidad, ya que al estar la emulsión sobre vidrio, las copias se hacían por contacto, mejorando de esta forma la disponibilidad de copias; sin embargo hasta entonces, las copias no podían ser ampliadas sino al tamaño del original y punto.

Este problema fue resuelto por los hermanos Hyatt en 1877, al inventar el celuloide, que no era otra cosa que un soporte flexible y transparente de acetato sobre el cual era emulsionado gelatina con sales de plata. Con ello las cámaras se hicieron más pequeñas y portables y se pudieron hacer una multiplicidad de reproducciones.

Un año más tarde Charles Benett inventa la placa seca lo que permitió sostener una imagen latente por varias horas; esto es, poder revelar horas después de que la fotografía fuese tomada y no necesariamente el mismo minuto que se tomó como debía hacerse anteriormente.

Así la industrialización de la fotografía se debió a Charles Eastman Kodak, que en 1882 inventa una forma de guardar el celuloide en un cartucho, reduciendo la cámara enormemente y consiguientemente creando tiendas de revelado de aquel cartucho y finalmente inventado un método de copiado de fotograbado que permitía múltiples copias de mayor calidad que sus antecesores.

La industrialización agigantó las mejoras fotográficas vertiginosamente sobre todo en el siglo XX, desarrollando cámaras más precisas, ópticas de gran resolución y lentes varifocales (lentes movibles en su distancia focal como los conocidos Zoom) en los años 50. También la aparición de la fotografía a color en los años 40 y la manipulación del microscópico grano de sal de plata para ajustarse mejor uno contra otro y de esta forma mejorar la resolución a mediados de los 90, produjeron cambios radicales en la industria periodística, publicitaria y paralelamente en la escena artística.

Sin embargo, la invención del chip CCD (*Charge Couple Device* ó dispositivo de carga acoplada en castellano) a mediados de los 80 permitió la entrada de la cámara digital, que en

conjunto con el computador han ido eliminando paulatinamente la química de la fotografía; es decir, la película fotográfica y con ello el cuarto oscuro; haciendo aún más masiva la cámara y más inmediata la imagen popularizando su uso de una manera nunca antes vista.

2.1 Las distintas ramas de la fotografía

Gracias a las mejorías de las técnicas, la fotografía logró tomar distintos rumbos, llegando a los lugares más insospechados. La posibilidad de objetivar de alguna manera el mundo dejando las interpretaciones del pintor de lado y a su vez suspendiendo en un instante el tiempo, permitió, si se puede decir de esa forma, allanar el mundo en una imagen más concreta. Roland Barthes⁴⁵ diría “*la fotografía jamás se distingue de su referente (de lo que ella representa)*”⁴⁶

Esto habla entonces de una objetividad a toda prueba. Lo que la cámara logra captar, ya sea por la incapacidad del lente de mirar más allá (recordar), o bien por la capacidad de la emulsión de capturar ese instante irreplicable, lo que hace que a diferencia la pintura, la fotografía sea en sí misma el medio de representación y lo representado sin hacer mayor diferencia. Mientras el pintor puede acomodar los objetos a la composición de la forma que mejor le plazca, en el orden o el desorden que encuentre conveniente, el fotógrafo se ve confinado enteramente a los límites del espacio tiempo, aún cuando el fotógrafo pueda hacer una puesta en escena compleja, siempre se verá circunscrito a las condiciones técnicas con la cual se enfrenta al objeto.

Entonces la iluminación, el objetivo (lente de la cámara), la apertura del diafragma, la velocidad de obturación, en la posición física de ésta, pone condiciones básicas para que al elegir entre uno y otro objeto, se adopte una perspectiva única de ese momento y además se discrimine qué se dejará en el campo visual y qué se desechará. A partir de ello es que Jean Luc Godard el célebre director de cine francés diría que “todo plano es moral”

Sin embargo en la pintura es de obvio que también toda composición es moral, pero al menos los criterios estéticos son los imperantes por sobre los criterios técnicos.

⁴⁵ La cámara lúcida, Roland Barthes, ed., Paidós, Barcelona 1994

⁴⁶ Barthes. Op. cit. Pág. 32



Autorretrato.
Robert Mapplethorpe. 1973

Este autorretrato del artista Robert Mapplethorpe de 1973, fue tomada con una cámara polaroid. Al ser una fotografía directa, sin ningún paso por el laboratorio, reproduce fielmente la luz y el encuadre que el artista escogió sin que pudiese ser manipulada. Por ello existe un descontrol del encuadre y la velocidad de obturación mostrando sus manos indefinidas, un contraste lumínico fuera de toda revisión, donde la sombra se hace presa del artista, desdibujando los ojos y empastando sombras (quitando definición de las luces) de su bata en el bajo vientre. Una foto como el más vulgar amateur podría haberla hecho. Hay que agregar la dificultad de corregir el

encuadre, ya que al momento de elegir la toma, es sólo cálculo al azar del cómo quedará dentro de la imagen.

Aunque el ejemplo anterior constata un descontrol muy de aficionados (aunque de hecho no lo sea) los fotógrafos pictoralistas buscaban el control total de la fotografía, aunque ese control fuera aparente.

El pictoralismo movimiento originado a partir de 1889, cuando Peter Henry Emerson escribe el libro *“Naturalistic Photography”* defendiendo la imagen FLOUE (levemente desenfocada) que correspondería a la visión normal, sobrepasando cualquier pintura artística⁴⁷. El pictoralismo pretendía separarse por completo de la fotografía de aficionados intentando alcanzar un nivel más hacia lo impresionista, y de hecho al pictoralismo suele llamársele impresionismo fotográfico. De esta forma desenfocaban deliberadamente para buscar esa velatura o Floue usando filtros, pantallas, etc. que supone un dominio técnico desconocido para el aficionado. También argumentaban que la fotografía con movimiento no era realmente una fotografía, justamente porque el sentido del “congelado” era muy difícil de lograr en esa época.

⁴⁷ Historia de la fotografía. Beaumont Newhall. Ed. Gustavo Gilli. Madrid. 1983

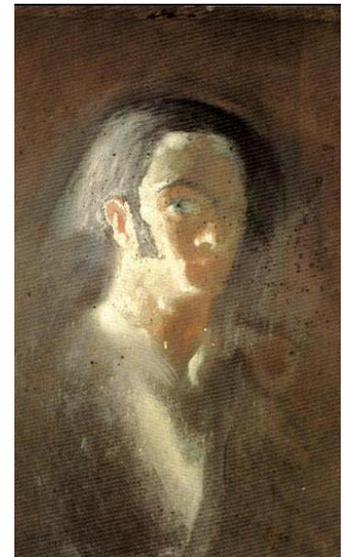


Retrato de Julia Jackson.
Margaret Cameron. 1867.

Este retrato de la autora Julia Margaret Cameron de 1867, muestra un manejo conciente y deliberado del claro oscuro, de la composición pictórica y de las profundidades estéticas que la fotografía podría alcanzar cuando las intenciones remiten más bien a la pintura que al rescatar tal o cual momento.

Julia Jackson, 1867

Como parangón, en este autorretrato de Salvador Dalí, encontramos el mismo descontrol que el utilizado por Mapplethorpe años después y un control similar al de Cameron. Sin embargo el pintor tiene el más absoluto dominio de la escena. La indefinición y el empaste de la imagen están realizadas a cabalidad no por una dependencia técnica sino por el contrario, por una singularidad estética. Así los colores negros desdibujan el detalle tanto como lo hace el blanco y el marrón y ese leve rosado pálido entregarían la definición de la imagen, Esto no quiere decir que no sea susceptible de haber una estética deseada en la fotografía, en lo absoluto, la estética está, aunque con mucho menor grado de certezas. Jean Luc Godard diría “*Ninguna imagen justa, justo una imagen*”⁴⁸”



Autorretrato. Dalí. 1921.

⁴⁸ Godard on Godard. Critical writings by Jean-Luc Godard. Da capo press. Londres. 1986.

2.1.1 La fotografía de documento

A pesar de lo anteriormente visto, no toda la fotografía busca una estética en términos pictoralistas, sino la gran mayoría de las fotografías, fueren tomadas por el amateur o el profesional, buscan el registro, ya sea del instante de los acontecimientos o bien la singularidad del objeto. Lo que pudiésemos nosotros los espectadores reconocer de ese tipo de fotografías, en una forma subjetiva, es decir, dependiendo totalmente de mis conocimientos previos, es lo que determinaría el valor subjetivo de la fotografía de registro; esto es lo que Barthes llamaría “el *Studium*”.

Dicho de otra manera, *Studium* se refiere básicamente a las posibilidades de reconocer, estudiar y aprender de los objetos contenidos en el espacio diegético de la imagen, no como cada objeto en forma singular, sino de la fotografía como un todo.



Un buen ejemplo de este último punto es esta fotografía de Lenny Riefenstahl, la multifacética mujer conocida por haber hecho el afamado film propagandístico nazi, “El triunfo de la voluntad”. Sin embargo Lenny en los años cincuenta viajó hasta Sudán, África, para fotografiar a una tribu por esos entonces recientemente descubierta, los Nubas del Sudán. Aquí el *Studium* de Barthes se hace extremadamente relevante. Los rasgos, tamaños y atavíos de aquellos hombres y por supuesto comparada con una Lenny, que a pesar de ser una mujer alta, se

ve pequeña frente a esos gigantes, nos transporta a pensar en qué clase de vida llevarán aquellos seres entendiendo que mi referente más cercano son los Zulúes y los Masai de Kenia,

En la fotografía de la Derecha, la misma Lenny toma una danza de las mujeres Nubas, luciendo unos magníficos cuerpos en una total desnudez. Sin embargo el hecho anatómico de esta escena es tremendamente relevante. Cuerpos de mujeres extremadamente



formidos y perfectos, con una piel singularmente oscura y por alguna razón, cuerpos brillantes, casi como una composición pornográfica de algún tipo. Pero esta fotografía no remite a la pornografía, de alguna manera el exotismo de esta imagen, la posición de las danzantes y lo agreste del paisaje, remite a una forma de vida extremadamente rudimentaria y por lo mismo el espectador se ve atrapado por aquello desconocido, pero sólo desconocido a medias, porque hay algo familiar en esos cuerpos, cuerpos formidos por el ejercicio, pero no un ejercicio de gimnasio, sino un ejercicio de sometimiento a la inmensidad de la naturaleza.



Olimpia.
Lenny Riefenstahl. 1938

Pero el destino es extraño, entre 1936 y 1938, Lenny tomó una serie de fotografías como propaganda Nazi donde se mostraban mujeres desnudas con cuerpos escultóricos sometidos al paisaje. Es curioso que mientras esta fotografía es de simulacro, la vida la llevara a tomar aquellas fotografías a las mujeres Nuba, que tanto se distanciaban de lo que antaño pensaba y que encontraría en los esta tribu la verdadera esencia de esa Olimpia simulada.

La fotografía de documento entonces, es altamente instructiva, y no necesariamente en la estética convencional. Allana el mundo como ninguna pintura lo había hecho hasta entonces.



Los fusilamientos de la Moncloa. Goya. 1814.

Por ejemplo, Goya pintó este fusilamiento y otros ocurridos durante la guerra civil de 1808 en España. Registró escenas macabras en general, ahorcados, madres desconsoladas, etc.

Sin embargo, casi ciento treinta años después (1936), Robert Capa tomó esta fotografía de un soldado español en el preciso instante que una bala lo golpea matándolo. Mucho se ha especulado en esta foto sobre la vida y la muerte, pero es exactamente eso a lo que remite el Studium, hacia donde nos lleva intelectualmente esta escena o cualquier otra escena, y por ello está la fotografía de documento, como una manera de pensar el mundo.



Soldado muerto durante la guerra civil española.
Robert Capa. 1936.

Aquí radica a su vez la fruición estética de este tipo de fotografías, en el plasmar aquel studium como un registro perpetuo en nuestra memoria. Como un juego dialéctico donde el recordar tal o cual fotografía de documento nos remite a un conocimiento intelectual insertado en la imagen y que a su vez aquel conocimiento, nos remite necesariamente a la imagen.

2.1.2 Pictoricismo fotográfico y el desnudo.

Aunque ciertos autores como Rosalind Krauss⁴⁹ han dejado ver a la fotografía como un arte separado de la pintura, ya sea por las condiciones técnicas o reproductivas; está claro que las pretensiones primigenias de ésta tenían que ver con el aspecto compositivo y temático declarado por la pintura. Sin ir más lejos, la primera fotografía jamás tomada fue de una mesa dispuesta a la manera de una naturaleza muerta en 1823 por Niepce, Por desgracia dicha fotografía no se conserva. Ahora bien, no pondremos atención a la diferenciación de los aspectos técnicos de la pintura y de la fotografía sino los aspectos de contenidos compositivos.

Desde el daguerrotipo, la fotografía propuso involucrarse en el mundo de lo representado de la misma forma que la pintura lo hacía. Así pues, Gaspar Félix Tournachon, más conocido como Nadar, desde 1853 sugirió el retrato como un arte expresivo, al cual incluso le agregaba



Sara Bernhardt, NADAR. 1865.

utilería para dar cuenta de cierta manera, algo más allá del simple sujeto fotografiado. Es decir, hacía una puesta en escena. De esta manera la fotografía de Nadar incurría en una suerte de espacio diegético⁵⁰ que hablaba más allá de lo simplemente retratado.

Este es el retrato de la actriz Sara Bernhardt. Nadar intenta de algún modo trabajar con los pliegues de la ropa a la manera de los pintores de *cinquecento* y apoyada sobre un plinto haciendo referencia a la efigie que va normalmente colocada sobre esa basa.

De esta manera el espacio diegético hace referencia al arte y a la artista contenido en ella.

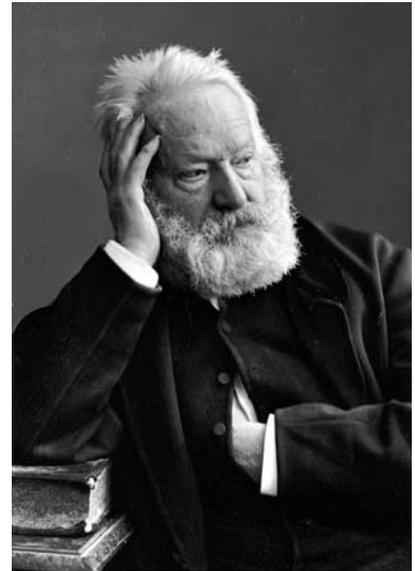
⁴⁹ Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos. Rosalind Krauss. Ed. Gustavo Gilli. Madrid. 2002

⁵⁰ Diégesis se refiere al concepto platónico y aristotélico respecto al mundo (ficticio) en que las situaciones y eventos ocurren tomando en cuenta sus tres ejes. Espacio, tiempo y personajes.

Lo mismo impulsa con este retrato del escritor Víctor Hugo. Lo interesante es que aunque actualmente estamos muy acostumbrados a este tipo de imágenes, para ese entonces el hacer aquello era una verdadera afrenta a la pintura.

La fotografía comenzaba a inmiscuirse en lo que de antes le era propio a la pintura.

La pintura entonces, al ver la imposibilidad de competir frente al realismo de este nuevo arte, que más que interpretar el instante del suceso, suspendía el tiempo interpretado; desmontaba el tiempo como continuo para graficar aquel segundo de tiempo.



Retrato de Víctor Hugo. NADAR.1884

Por su parte, los pintores de la época comenzaron a imitar la fotografía, no desde sus posibilidades técnicas sino desde sus “imposibilidades”. Cualquier fotógrafo común y corriente, al tomar una fotografía poco estudiada, siempre deja algo a medio entrar en el campo de la imagen, como en el auto retrato de Mapplethorpe que corta su cabeza, quedando parte de ella en un fuera de campo visual. Eso era impensable para la mente de un pintor anterior a la fotografía, sin embargo ciertos pintores, entendiendo el fuera de campo experimentaron con él, como parte del juego dialéctico pintura-fotografía.



El origen del mundo. Gustav Courbet. 1866

Esta obra de Gustav Courbet, llamada “El origen del mundo” de 1866, muestra ese fuera de campo propio de la fotografía. Un corte del cuadro a la altura de los muslos como si el autor se acercara al sujeto con una cámara en mano. Se dice que el pintor primero sacó una fotografía del sujeto para luego pintar reproduciendo la imagen. Pero no importando como haya sucedido, el gesto del fuera de cuadro era un gesto únicamente fotográfico, y no por una condición inicialmente estética, sino por una condición técnica.

Esta obra de Gustav Courbet, llamada “El origen del mundo” de 1866, muestra ese fuera de campo propio de la fotografía. Un corte del cuadro a la altura de los muslos como si el autor se acercara al sujeto con una cámara en mano. Se dice que el pintor primero sacó una fotografía del sujeto para luego pintar reproduciendo la imagen. Pero no importando como haya sucedido, el gesto del fuera de cuadro era un

Auguste Renoir haría más tarde el mismo juego del fuera de cuadro, como si la escena hubiese sido una fotografía absolutamente casual, tal es el caso de “*Les grandes baigneuses*” de 1887.



Les grandes baigneuses. Renoir. 1887



Sin título. Antoine Moulin. 1850

Así también la fotografía quiso entrar al mundo del desnudo pictórico y fue Félix-Jacques-Antoine Moulin al que se le atribuye el primer desnudo fotográfico. Esta imagen que vemos a la izquierda es de 1850, pero lo interesante es que por esta imagen, Moulin fue sentenciado a un mes de prisión acusado, según los papeles de la corte, de cometer actos obscenos, puesto que las mujeres ni siquiera posaban de la forma clásica de las artes.

Sin embargo y habiendo Moulin aprendido la lección, avocó mucha de sus fotografía al arte del desnudo pictoricista como es el caso de este daguerrotipo coloreado de 1854. Aquí están todos los ingredientes necesarios para no afectar la moral imperante. La mujer en una pose clásica, con la cama o diván y el cojín con el cual ella se incorpora.



Sin título. Antoine Moulin. 1854

De esta forma lo pictórico y lo fotográfico quedan levemente sobrepuestos el uno con el otro, destinando a que el arte pictórico tendiese a cambiar desde sus bases compositivas, desde sus trazos, y para entonces su presunto realismo; dejando el uso exclusivo del dibujo y el color sobre

el lienzo, para que de esa forma ambos, arte pictórico y arte fotográfico se pudieran mantener alejados el uno del otro.

Por ello, el caso de Moulin y sus primeras experiencias con el desnudo nos dejan una gran lección. La fotografía había encontrado los códigos necesarios para no ser “obscena”, buscando poses alambicadas, con fornituras distractoras que hablasen no solo del cuerpo, sino también del pincel y en ciertos casos el resguardo de las leyes de la moral.



El doble retrato de Gabrielle d'Estrées.
Autor desconocido. 1594

osadía manierista, y del sin fin de estudios iconográficos que se encuentran dando vueltas en el mundo del arte respecto a este cuadro, el fondo del mismo exculpa de alguna manera cualquier pretensión erótica (aunque de hecho exista) puesto que el personaje al centro y al fondo es sin duda alguna la chaperona que cuidaba las necesidades y la honra de aquellas dos jovencitas. El sólo hecho de aparecer en el cuadro, deja en claro que las intenciones del pintor para con aquellas mujeres no era otro que el fin pictórico, exculpándolo de cualquier acto lascivo.

Entonces, habiendo los fotógrafos aprendido de las lecciones de Moulin, las fotografías de desnudos “eróticas” se esparcieron por el mundo a una velocidad vertiginosa, resguardando el pictoricismo del arte como en esta imagen de Wilhelm Von Pluschow de 1895 llamada “Retrato de Vincenzo Galdi”



Retrato de Vincenzo Galdi.
Wilhelm Von Pluschow. 1895



Sin título. Wilhelm Von Pluschow.
1895 aprox.

Pluschow tomaba fotos insistentemente de desnudos masculinos aludiendo de cierta manera a su reconocida homosexualidad, pero las fotografías del alemán se abrían paso de igual forma puesto que las posiciones de los sujetos, aquellos cintillos sobre la cabeza y los fondos ya sean bucólicos o bien de ciudades medievales, ocultaban lo erótico tras un fondo y una pose renacentista, que aunque poco honesto para la sexualidad del autor, servía de exculpación frente a la verdadera naturaleza del relato como es esta fotografía de 1869. Nótese que el joven de mano izquierda no supera los quince años (no se tiene mayor seguridad al respecto) sin embargo la fotografía alcanza ese pictoricismo deseado como para que la institución arte no renegase de ella.

A la sazón, ya para finales del siglo diecinueve la iconografía pictoricista estaba instalada, y el cultor del “buen arte” procuraba que la fotografía de desnudo fuera algo más que el simple hecho anatómico. Procuraba que contuviera los códigos pictóricos para someterse al escrutinio moral; como si el arte fuera un trabajo científicista fuera de toda fruición, y el espectador fuera el ojo escrutador desde el intelecto y dejase de lado el encanto pulsional de mirar tal o cual retrato, aunque esto es sólo una postura en tanto que incondicionalidad de la pulsión.

Por ello este nuevo arte, el fotográfico, contenía algo distinto, algo que era capaz de ser tanto o más ofensivo que el arte de antaño y por ello, aunque Courbet fuera explícito en su pintura, no ofendía ni escandalizaba de la manera que la fotografía lo hizo, algo contenía que debía ocultarse detrás de la pintura, o al menos de su iconografía, algo que fue posible develar, aunque sólo desde la retórica como veremos en las siguientes páginas.

3. El punctum de la fotografía erótica y lo vacuo de la pornográfica

Como ya enunciamos, la fotografía lleva consigo algo oculto, algo que diferencia en su totalidad a la pintura y aunque el fotógrafo se esfuerce por entregarse al acto pictoricista, agrega, quiéralo o no, un ingrediente que se encuentra en la conciencia del espectador, aunque no necesariamente en la conciencia del artista.

La fotografía implica un tiempo suspendido, visible y admirable; escrutable una y otra vez por el espectador, mientras la pintura es un tiempo no tácito, sino un tiempo en la imaginación del artista. Por muy refinada la pintura, por muy hiperrealista, que logre incluso captar ese *trompe l'oeil* que no nos permita distinguir la fotografía de la pintura, aún así, lo que la pintura logra es sólo la metáfora subjetiva de la mente del autor. Y aunque la fotografía pretenda causar el efecto inverso de ese *trompe l'oeil*, de igual manera el espectador entiende ese tiempo suspendido. Los objetos en la fotografía se nos aparecen como un hecho indiscutido (referente fotográfico), en un instante objetivo, en tanto la pintura se nos muestra como un simulacro de ese tiempo.

“llamo -referente fotográfico- no a la cosa facultativamente real a la que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. Por su parte, la pintura puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes pueden ser, o son a menudo quimeras. Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la fotografía que la cosa nunca haya estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la fotografía”⁵¹

Por ello, la fotografía no solo nos remite al momento exacto, sino a un antes y un después muy concreto. Es como estar parado frente a una tumba y al revisar la lápida de ésta, no se nos aparece frente a nosotros la simple lápida, sino que nos remite a un antes, un quien pudo haber sido aquel sujeto, como explicara Pierce en sus escritos sobre la ciencia de la semiótica. Los signos que la

⁵¹ Barthes. Op. Cit. Pág. 135 y 136.

fotografía contiene son más duraderos y complejos que los signos pictóricos ya que lo que está en juego en la fotografía es el tiempo concreto. Pierce diferenciaría los signos de la siguiente manera:

“Un signo, o representamen es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o tal vez, un signo aún más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su OBJETO. Está en lugar de ese objeto, no en todos los aspectos, sino sólo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el fundamento del representamen.

*Desde el punto de vista de sus relaciones con sus objetos dinámicos, divido los signos en Iconos, Índices y Símbolos (esta división la di en el año 1867). Defino a un Icono como un signo que está determinado por su objeto dinámico en virtud de su propia naturaleza interna, por ejemplo, una visión, o el sentimiento provocado por una pieza de música considerada como representación de lo que el compositor quiso expresar. También un Icono puede ser un diagrama; digamos, una curva de distribución de errores. Defino a un Índice como un signo determinado por un objeto dinámico en virtud de estar en relación real con él. Un nombre propio es un Índice; también es un Índice la presencia del síntoma de una enfermedad. Defino a un Símbolo como un signo que es determinado por su objeto dinámico solamente en el sentido de que así será interpretado. Por lo tanto, depende de una convención, de un hábito, o de una disposición natural de su interpretante, o del campo de su interpretante (el campo del cual el interpretante es una determinación). Todo Símbolo es necesariamente un legisigno; sería inexacto llamar Símbolo a la réplica de un legisigno”.*⁵²

Para Pierce entonces, lo indicial (el índice) remite a la esencia de algo, que va más allá de ese algo. Por tanto lo indicial en la fotografía va más allá del tiempo suspendido, sino que está en el tiempo continuo desde el antes y el después de ese instante.

⁵² Fragmento de La ciencia de la Semiótica, referente a la clasificación de los signos de Charles S. Pierce. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires. 1974. Pág. 32.



Esta fotografía corresponde a una postal erótica anónima de 1925. Es claro el instante captado y lo indicial de la foto. El señor de edad tratando de entrar en tanto dos mujeres semi desnudas fuerzan la puerta para evitar el paso del hombre. Entonces esta fotografía no remite a ese tiempo presente, sino que sugiere algo más. Aparecen preguntas por estas dos mujeres, por qué están desnudas, que están tratando de evitar, etc. El tiempo suspendido entonces se vuelve un continuo a través de las preguntas, de la minuciosa auscultación de ese tiempo que nos remite a ese antes.

Postal erótica. Anónimo. 1925

Por su parte, y no con el tecnicismo de Pierce, Barthes también articula ese índice, pero esta vez con el nombre de Punctum, que lo define como un “campo ciego” presente en la diégesis, pero fuera del campo visual; y al referirse a este campo ciego, aprovecha de esclarecer diferencia entre la fotografía erótica y pornográfica:

“La presencia de este campo ciego es, me parece, lo que distingue la fotografía erótica de la pornográfica. La fotografía representa ordinariamente el sexo, hace de él un objeto inmóvil (un fetiche) [.....] no hay punctum en la imagen pornográfica, a lo sumo me divierte (y aún, el tedio aparece pronto) la foto erótica por el contrario (ésta es su condición propia) no hace del sexo su objeto central, puede perfectamente no mostrarlo, arrastra al espectador fuera de su marco y es así como animo a la foto y como ella me anima a mí. El punctum es entonces es una especie de sutil mas-allá-del-tiempo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra”⁵³

Este daguerrotipo anónimo de 1890, representa fielmente lo expresado por Barthes. La imagen está centrada en el cuerpo en tanto el sexo femenino como fetiche. Quizás el *studium* de sus enaguas, sus medias, podrían dar indicios intelectuales fuera de toda pulsión, sin embargo la



Daguerrotipo pornográfico.
Anónimo. 1890

⁵³ Barthes. Op. cit. Pág. 108-109

fotografía no remite a nada más. No hay nada más que decir de ella. El tiempo como continuo poco o nada importa, es un presente sin sentido que no dan ganas de auscultar, sólo mirarlo en un sentido perverso, sólo con una animosidad onanista si se quiere exponer de esa forma, y tal animosidad dura lo que dura aquel acto.

Ante la compleja operatoria de los referentes eróticos dentro de la fotografía, lo erótico se ocultó detrás del pictoralismo (o pictoricismo) en un principio, para luego intentar desmarcarse del acto pictórico, jugando con el tiempo y el índice o punctum carente en la pintura por los motivos ya expuestos. Por lo tanto, el juego de la “imaginación erótica” se fue refinando paulatinamente adentrándose en un relato fuera de la diégesis propuesta por el autor, pero consciente este último de aquel meta relato.



Postal erótica. anónimo. 1920

Esta imagen correspondiente a una postal de 1920, de autoría anónima, ejerce una especial atracción hacia mí. El hecho de esa fotografía casual, donde la mujer pareciese no estar posando para la foto sino que el fotógrafo pareciese estar oculto buscando el momento exacto; y a su vez que la muchacha está casi desnuda como si no necesitara más ropa que la que tiene puesta porque al parecer nadie la está observando, remite a ese punctum erótico de la cual la imagen está cargada sin que el contenido explicita lo erótico. En este caso la pulsión es el punctum y no el fetiche. El espectador se transforma en un voyeurista, casi escondido detrás de la lente y del ojo del fotógrafo. Aquí no hay pictoralismo, ni siquiera buscando algún tema bucólico. La mujer de esta foto no está (al parecer) posando. Sólo está ejecutando un acto rutinario que es alimentar a los animales de granja (aunque notoriamente el fondo de esa fotografía es una tela pintada y respecto a los animales, al menos el gato está disecado). Entonces la fotografía remite a la ingenuidad y nosotros los espectadores nos deleitamos de esa ingenuidad.



Fotografía erótica. Anónimo. 1920

Lo mismo en esta fotografía, también anónima de 1920. No existe la pose pictoricista, todo está en ese tiempo suspendido y que remite a nosotros los espectadores al voyerismo de una cámara oculta detrás de la escena. La aparente escena privada que aquí ocurre tiene un doble valor, por cuanto el fotógrafo es fotografiado ingenuamente como si él no lo supiera. El tiempo se detiene en el momento en que el sujeto de la cámara lo está suspendiendo. Así también la escena tiene cierto erotismo en tanto el fotógrafo en escena intenta trabajar el erotismo. Por ello, esta fotografía agrega un componente extra a todo lo anteriormente dicho, hay un *studium* donde muestra al espectador como se hace una fotografía erótica, en tanto el espectador observa desde afuera una fotografía erótica. Entonces el referente y lo referido son ambivalentes, por un lado los referentes aportan a la escena para conformar un *punctum*, y la diégesis contenida aportan los elementos necesarios para conformar un *studium*.

Pero la diégesis contenida en la fotografía erótica es aún más extravagante de lo que nos hemos hasta ahora referido. El *punctum* no es un objeto específico, ni una pose en particular; es el todo actuando al unísono; es la totalidad de la imagen que se articula a sí misma, que se da sentido a sí misma, y da cuenta de un espacio coherente en sí mismo; generando el sentido de tiempo. Tal sentido le da movimiento al tiempo formando ese continuo, entre el antes, el tiempo suspendido y el después.

Entonces la diégesis adquiere esa tridimensionalidad no descrita tácitamente, pero sí implícita dentro del espacio diegético (lo que compone la escena) y la diégesis que se perpetúa más allá de la escena. La imaginación erótica está en ese tiempo y no en ese espacio. La imaginación es gatillada por un espacio articulado en el tiempo diegético, en el tiempo del relato.

El deseo aparece en ese tiempo implícito y da cuenta de un relato absolutamente inventado por nosotros, ya que la fotografía en forma singular no puede dar cuenta del tiempo como continuo. Quizás una secuencia fotográfica sí pueda, pero ese es un tema de la cinematografía y que no recorreremos en estos escritos. Aún así, la diégesis fotográfica explicita lo implícito.

Por ello la fotografía entrega esta nueva dimensionalidad temporal que había estado ausente en la pintura, y aun más, redefine lo erótico, no ya desde el espacio diegético, sino desde el tiempo diegético; entregando una nueva posibilidad al arte de re encontrar a la pulsión erótica y sacralizándose a sí misma en la historia del arte.

4. La inestabilidad estética de la segunda mitad del siglo XX

Si bien la fotografía en un principio tomó un camino pictoricista, y al mismo tiempo la pintura intentó desmarcarse de ella; de igual manera la fotografía siempre buscó ir tras la pintura. Con las mejoras en las técnicas del laboratorio, la fotografía pudo inscribirse en movimientos y vanguardias. Dejó entonces de ser el instante registrado el único medio diegético, para convertirse en una diégesis manipulada en el laboratorio; un gesto más parecido al trabajo de un pintor que el de un fotógrafo de toma instantánea. Así aparecen fotógrafos como Man Ray, que adhiriendo al movimiento surrealista no trepidó en investigar en forma muy exhaustiva lo que el laboratorio le ofrecía.



Supremacia sobre la materia del pensamiento. Man Ray. 1929

Sus fotografías eróticas más allá de la diégesis, ponían énfasis en el prodigio técnico del cuarto oscuro. Como ésta fotografía llamada “supremacia sobre la materia del pensamiento” de 1929, cuya característica principal es su efecto técnico de solarización, dando una sensación de líquido viscoso alrededor de la mujer.

Entonces este desnudo expone una nueva mirada fotográfica, ya el tiempo suspendido queda en segundo plano para admirar no el cuerpo, sino el portento de la manipulación en el laboratorio.

Sin embargo el arte entra en crisis, y aunque curiosamente la "sobre conciencia" de la crisis que él mismo propone y provoca, así también ese discurso entra en una crisis de forma absolutamente involuntaria.

No estoy diciendo que Man Ray fuese el causante de una crisis, ningún hombre en particular puede ejecutar tal proeza, más bien aseguro que las vanguardias del siglo XX entran a jugar el juego de la crisis, y sin quererlo ellas caen ante su propio juego.

Desde las vanguardia entonces, el arte empieza a despojarse del "naturalismo" fotográfico, para entrar a un oscuro desencanto por lo erótico y adentrarse en la manipulación tanto del punto de vista como del laboratorio, generando artificios conscientes más que una fotografía erótica pura.

Por otro lado la fotografía de mercadeo iba ganando sitio en el erotismo mientras el arte dejaba ese espacio libre. Así Helmut Newton se hace del espacio diegético propio tanto del arte pictórico como fotográfico y lo lleva al mundo de la moda. Por ejemplo esta fotografía para la revista Vogue de 1961. Con este suceso los códigos que aquí aparecen ya no le son propio al arte, ahora la moda está involucrada, sentando un precedente para que más adelante, moda y arte entren en una vorágine confusa, donde ya no es la pintura la que debe desmarcarse de la fotografía, sino que es el arte quien debe desmarcarse del mercado.



Sin título (revista Vogue)
Newton, 1961.

Ahora bien, ese juego dialéctico de perseguirse y desmarcarse es una constante desde la segunda mitad del siglo XX. Ello provoca lo que al comienzo de este trabajo argumentaba, deslindes y teorías no muy duraderas por parte de la institución arte. Esto se conforma entonces como una inestabilidad estética y lo que tanto Severo Sarduy como Omar Calabrese llamarían "La era Neo Barroca"⁵⁴.

⁵⁴ La era neobarroca. Omar Calabrese. Ed. Cátedra. Madrid. 1999

Este nombre lo toman refrendando al barroco, del que se decía que para el siglo XVII el barroco era una diversidad de pensamientos filosóficos, estilos artísticos, etc... que en su heterogeneidad daba un sentido de unidad, o si se quiere decir de esta forma, su Zeitgeist estaba dictaminado por su multiplicidad de formas y estilos. Tanto así, que la sola palabra BARROCO puede ser buscada e interpretada etimológicamente de tantas maneras que nadie se ha puesto de acuerdo aún de la propia definición del nombre.

La heterogeneidad ya mencionada, estaba dada por una contra reforma al catolicismo y una Europa que dibujaba y desdibujaba sus fronteras una y otra vez, además una ciencia que se estaba conformando como fuente principal del saber. Y aunque existen variedad de escritores contemporáneos declarando que el barroco es tal o cual cosa, de igual manera cada visión es antagónica a la otra, tanto en fechas, modos y actitudes, como también en el pensamiento más relevante de aquella época. Quizá Wölfflin⁵⁵ haya intentado aunar una estética común, bajo principios filosóficos y técnicos para aclarar el asunto de la estética Barroca, pero aún así, Erwin Panofsky⁵⁶ haría caso omiso de los argumentos de Wölfflin para atender a sus propios motivos.

Tomando en cuenta este perplejo desarrollo del pensamiento del siglo XVII, es que Calabresse llama a nuestra actualidad el “Neo Barroco”. Considera que existe una especie de “brisa anti metódica” en el pensamiento humanista, y que se pregona la “muerte de la racionalidad” Contrario a esta tendencia, señala que es necesario encontrar nuevas formas de racionalidad más adecuadas al presente, que unifiquen las necesidades estéticas con las sociales. El neobarroco se plantea así como una “estética social”

De forma similar, Severo Sarduy⁵⁷, al relacionar los movimientos estéticos con las cosmovisiones científicas, encontró una “nueva forma de racionalidad”.

Si Kepler y su concepto de la elipsis “descentraron” el pensamiento renacentista clásico, y generaron la cosmovisión barroca, en nuestros días la teoría del Big Bang del abate Lemaître --

⁵⁵ Conceptos fundamentales en la historia del arte. Heinrich Wölfflin. Ed. Espasa Calpe. Barcelona. 1961

⁵⁶ Sobre el estilo. Panofsky.

⁵⁷ La nueva inestabilidad. Severo Sarduy. Ed. Fondo de cultura económica. Méjico. 1987

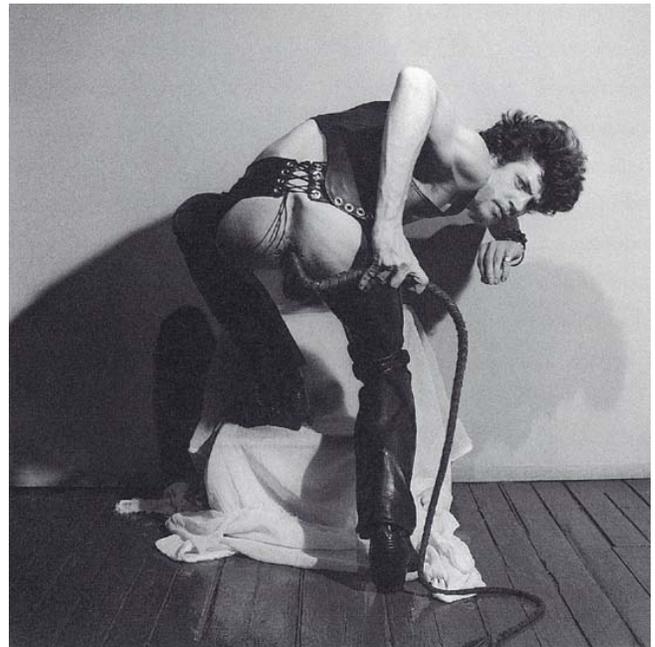
*corroborada por la ley de Edwin P. Hubble sobre la incesante expansión del universo-- , marca otra visión, una nueva inestabilidad*⁵⁸

Esta inestabilidad da cuenta entonces de lo hablado algunos capítulos atrás. La dubitación de una teoría del arte, las imbricaciones entre mercado y arte, y de alguna manera el desencanto erótico por parte de la institución arte.

Nos encontramos entonces en una encrucijada de la misma forma que en la época barroca, pero esta vez no es contra tal o cual sistema religioso o científico, ahora es contra el sistema económico. Por ello la curatoría ha sido tan difícil, trayendo no sólo inestabilidades al hacer artístico, sino también al hacer histórico.

Tomemos el caso de Robert Mapplethorpe, uno de los fotógrafos más controvertidos de la escena estadounidense de los setenta y ochenta. Este artista provoca tal confusión entre curadores del arte que desestabiliza la noción de arte erótico.

Salvo quizás la primera fotografía de desnudo que tanto revuelo causó a las autoridades, ningún fotógrafo del desnudo había sido tan controversial, porque Mapplethorpe (a diferencia de la fotografía artística erótica de los últimos ciento treinta años que había estado lleno de artificios alambicados pictoralistas) exponía una brutal sinceridad en sus trabajos. Se auto exponía como homosexual y sadomasoquista. No tenía nada de metafórico, era brutalmente violento en sus imágenes, como este autorretrato de 1979.



Autorretrato. Mapplethorpe. 1979.

⁵⁸ Sarduy. Op. Pag.17.

El caso es que este artista conflictuaba la escena del arte por al menos tres razones a saber:

1. Mapplethorpe evidenciaba una forma de vida *Underground* que el pueblo norteamericano había tenido muy oculta, como son los homosexuales y todas sus variantes.
2. La crudeza y sinceridad de su obra que no dejaban ver el Punctum de esa fotografía, sólo una suerte de studium (de ahí lo chocante de sus imágenes)
3. Que Mapplethorpe trabajara para revistas Fashion como *Vogue* y *Vanity fairs* enfrentando la posibilidad de que arte y mercadeo entraran en una relación.



Rosie. Mapplethorpe. 1976.

Exponer las obras del artista por lo demás era extremadamente peligroso. Demis Barrie, director del centro de arte contemporáneo de Cincinnati, fue llevado a juicio por exhibir la obra de Mapplethorpe, siendo acusado de pornografía infantil. Este retrato es uno de los más controversiales de la exhibición, llamado Rosie, de 1976. Aquí Mapplethorpe muestra la genitalidad de esta pequeña niña.

Este tipo de conflictos entre arte y sociedad se provocaron bastantes veces con la obra de Mapplethorpe evidenciando una inestabilidad en el arte, una fisura entre lo erótico y lo pornográfico. Pero más aún, una fisura entre arte y sociedad.

Esta fisura, que no es otra cosa que inestabilidad, aunque podamos remontarnos como causa de ella a Marcell Duchamp y su redefinición de la obra de arte, no obstante y como consecuencia de Duchamp, es que la gran inestabilidad se produce en el Pop Art.

El Kitsch como derivación del gusto de masas provoca aquella inestabilidad, que hace incatalogable cualquier tipo de arte. Mapplethorpe es la consecuencia de aquello. El kitsch no tiene parangón alguno, así como la estética de este controversial artista, que se valía desde actores del mundo del porno, estrellas de rock, hasta niñas de tres años.

Toda esa nomenclatura arraigada en el cine y la televisión norteamericana, es la que evidencia Mapplethorpe, desdibujando su estética y a su vez desestabilizando la noción de eros y porno en el arte.

Pero existe una desestabilización aún más brutal que la del contenido de la obra y es la de su reproductibilidad técnica. Tomando en cuenta la metáfora de Sarduy sobre la teoría del Big Bang, las tecnologías han concedido el poder replicar una y otra vez la fotografía, han permitido manipularla a destajo por todos cuantos puedan acceder a dichas obras, expandiéndose al igual que la teoría del cosmos, a velocidades insospechadas y en todas direcciones al mismo tiempo. De esta forma, cualquier obra llega a todas las manos posibles en forma instantánea, y por otro lado perdiendo el sentido de “Aura” proclamada por Walter Benjamin; puesto que la obra se democratiza, no en su observación, sino en su manipulación; quitándole la relevancia de única y original. Debido a esto, la originalidad y la réplica son la misma cosa, y es más, la búsqueda de aquella originalidad se pierde puesto que la continua manipulación por parte de unos y otros, desencadena la sospecha de cuál es la obra original, o peor aún, por parte de la conciencia del manipulador, su obra la identifica como un original.

“Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración. También cuentan las alteraciones que haya padecido en su estructura física a lo largo del tiempo, así como sus eventuales cambios de propietario. No podemos seguir el rastro de las primeras más que por medio de análisis físicos o químicos impracticables sobre una reproducción; el de los segundos es tema de una tradición cuya búsqueda ha de partir del lugar de origen de la obra [...]Resumiendo todas estas deficiencias en el concepto de aura, podremos decir:

En la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta⁵⁹”

Baudrillard toma como metáfora de este fenómeno a la película Blade Runner del director Ridley Scott, donde los humanos son replicados por androides que no tienen conciencia de serlo, en tanto los humanos no distinguen diferencia entre ellos y los androides, salvo que el androide tiene conciencia de su caducidad.

De esta manera hay un juego dialéctico tal cual en el barroco Velázquez pintara La Venus en el espejo. La pregunta para dicha obra es quien mira a quien, si la Venus nos mira a nosotros a

⁵⁹ Walter Benjamin. Op. Aforismo 2.

través del espejo, o nosotros a ella. De igual manera en la era neo barroca y a través de los replicantes de Blade Runner, la pregunta es, cual es la originalidad de la obra, y quien sostiene ese original.

Este hecho desencadena mal formaciones en la obra de tal magnitud que decae en una obra monstruosa, escindida de lo que la obra de arte supone como sagrada, única y original, dándole lamentablemente un sentido de moda y caducidad a dicha obra.

Entonces el artista cae en una franca competencia con esta forma colectiva y poco sacra que se desvanece en la manipulación y la tecnología. Severo Sarduy acusa al hombre neobarroco de una conciencia Híper histórica, es decir, tiene conciencia de su propia caducidad (al igual que los replicantes de Blade Runner) y el artista al llevar a cuestras dicha conciencia, intenta generar lo inédito aunque ese inédito implique replicarse una y otra vez.

Cindy Sherman trabaja esta replicancia hasta el cansancio. Sus autoretratos pretenden generar un punctum, como una suerte de melancolía hacia cada época perdida, pero a la vez inmortalizadas en el cine y en la moda. Aquí aparecen sus trabajos llamados “*Film Stills*”, simulando haber arrancado un fotograma de uno de los interminables fotogramas del celuloide de una película. De esta manera Sherman usa disfraces, postizos y maquillaje; emulando el manejo de la femineidad utilizada por el cine, televisión y moda desde los años cincuenta hasta ahora. Además se propuso, al igual que los *Film Stills* recrear la historia de la pintura como es el caso de sus trabajos “*History portraits*”.



Sin título. Film Stills. 1978.



Sin título. Film stills 1978.



Sin título. History portraits. 2001.

Ahora bien, el ejecutar dichas obras implica en Cindy Sherman aquella híper conciencia histórica, cayendo no en una originalidad, sino en el simulacro de la originalidad. No acusaremos aquí el feminismo de Sherman, como tampoco la homosexualidad de Mapplethorpe, lo que aquí se pone en juego es el simulacro fetichista, no un fetichismo original.

La artista expondría de ésta manera su intención neobarroca en la siguiente cita:

“Yo vivía en Roma cuando hice estos retratos históricos. Pero nunca fui ni a iglesias ni museos. Trabajé con libros y reproducciones. En lo que a la fotografía respecta, la aprecio conceptualmente, es decir: la idea de que esas imágenes se reproduzcan y sean vistas en cualquier parte, en cualquier momento, por cualquier persona”⁶⁰

De esta manera Sherman da cuenta de un gesto absolutamente post moderno:

Por qué debo revisarlo en su fuente si lo puedo ver a través de libros, revistas o el Cyber espacio. Así demuestra que al propio artista no le interesa ni la originalidad ni la fuente, desconociendo de esta manera la sacralidad de todo aquello y ejecutando en forma sacrílega a su vez.

Sin embargo, al analizar el contenido de la obra a través de una gran variedad de teóricos dispuesto a darle coherencia estética, estilística e incluso nombrado a la post modernidad y al neo barroco (como el propio Danto lo expusiera), la razón de este simulacro sería dar cuenta de los Clichés; y en tanto esa operatoria se pone en marcha, la híper conciencia de la artista no encanta por su erotismo, no hay punctum que de ello se establezca, sino que por el contrario, existiría un Studium, casi como leer un libro de historia, como si un hombre del barroco mirara la obra “los embajadores” de Hans Holbein. En ella podría hacerse una lectura histórica completa del cuadro, y es más, la calavera anamórfica le diría al espectador que lo que ve, no es otra cosa que un guiño excéntrico propio de su época.⁶¹



Los embajadores. Hans Holbein. 1533

⁶⁰ Arthur C. Danto, *Cindy Sherman: History Portraits*. Ed. Rizzoli. Nueva York, 1991. Pág. 10.

⁶¹ Y aunque dicha pintura no es considerada propiamente del barroco (si existiese una fecha para ello), el anamorfismo según Sarduy, sería un signo de la teoría elíptica Keplerniana, de un descentramiento de la órbitas

Lo mismo sucede con Sherman, que al revisar su obra, atendemos a la conciencia histórica de la obra, y el anamorfismo estaría dado por su maquillaje camaleónico que uno tendría que auscultar en forma muy peculiar intentando descubrir, al igual que con la calavera antes mencionada, y así encontrar a la artista detrás del maquillaje.

Por ello, y aunque Cindy Sherman intente de una u otra manera generar en sus “*Film Stills*” la ilusión de lo erótico, de igual forma cae en un simulacro de tal, por lo que el erotismo queda en segundo plano.

Pero esta replicancia es infinita, Sherman es a su vez replicada por otros artistas como es el caso del japonés Yasumasa Morimura, que al igual que Sherman intenta replicar con el mismo sentido las obras de arte, y todavía más allá, replica incluso a la obra de Sherman como es el caso de esta imagen de Morimura y su parangón en Sherman.



Yasumasa Morimura
For my little sister, Cindy

Cindy Sherman. Film still N° 244



Cabría entonces preguntarse cual es cual, dónde reside la originalidad y dónde la copia. El replicarse la obra hasta el hastío deja de lado el fetiche implícito o explícito en la obra, el punctum se ha transgredido y por muy sexual que la obra se presentase, aún usando todos los códigos eróticos posibles, incluso así estaríamos frente a un simulacro que desencantaría de lo

planetarias, y como tal, el anamorfismo requeriría de una posición distinta por parte del espectador para poder revisar el cuadro, fuera del centro del cuadro.

que me he permitido llamar “la sacralidad erótica” en la fotografía trocando **pulsión por retórica**, es decir haciendo que la obra se abra paso por sus posibilidades argumentativas al respecto y no por su sola materialidad en tanto erotismo, imposibilitando al público de encantarse de la obra por su sola presencia.

Este hecho no podría ofender a ningún estamento social ya que existe la conciencia del simulacro en su obra, en tanto que por el contrario, Mapplethorpe ofende. Ofende porque es auténtico, no hay simulacro. Él muestra y se muestra tal cual es, no pretende ofender, sino ser auténtico. No pretende ser cínico, sino exponer lo que es velado, lo que se ha ocultado desde generaciones en Estados Unidos y de alguna manera eso sacraliza su arte. Su intento de que lo ahí expuesto está en torno a una fruición en la pulsión, más que el simulacro de hacer arte.

Pero Mapplethorpe dejó a su vez una valiosa lección. Lo ignominioso para la masa era de alguna manera lo sacro para el arte, y esa conciencia persistente se volvió el canon del artista consagrado. Lo transgresor a la moral social sería el *lei motif* de la segunda mitad del siglo XX hasta ahora, diferenciando el arte sustancialmente de la moda y de la masa. Lo ignominioso desmarcaría por fin al “arte sacro” de la moda, que tan sostenidamente se han declarado la guerra. Uno por desmarcarse y convertirse en referente, y el otro por engullirlo y convertirlo en uso público.

Desde esa lógica, el arte comienza una búsqueda frenética por nuevas formas transgresoras, y por cierto cae en esa forma facilista que es buscar lo monstruoso fuera del gusto generalizado. Esto ya lo había advertido Baudrillard⁶², quien argumenta que el arte al replicarse una y otra vez caería en lo monstruoso, y a su vez lo monstruoso, constituiría una híper realidad o lo que es lo mismo, aquella “imaginación pornográfica”.

Baudrillard plantea que las sociedades ultra capitalizadas han tratado de construir un mundo más real que el real, donde los habitantes viven obsesionados con la perfección, tratan de frenar el paso del tiempo objetualizando al ser. De esta forma lo real ha sido remplazado por la copia imposibilitando al individuo de esta sociedad notar la ilusión de dicha copia.

⁶² De la seducción. Jean Baudrillard. Ed. Rei. México. 1990.

Tomando en cuenta entonces este análisis baudrillardiano, es que el artista tiene conciencia del desmarcarse de la moda, pero a su vez pierde la conciencia del artificio que produce. Esto es exactamente lo que Joel Peter Witkins presenta en cada una de sus obras, la maniática conciencia híper histórica, al buscar todo lo espeluznante como materialidad de su obra, y a la vez una inconciencia propia de lo que ahí se produce es un artificio poco genuino y por lo demás forzado, pero aceptable para la institución arte en tanto lo que reproduce está en el contexto actual del arte.

Recuerdo una vez que una joven artista amiga mía fue invitada a una muestra de performance de poca importancia en Cuzco para exponer su obra el año 2008. Con mucha dedicación avocó sus esfuerzos en generar una obra crítica a la sociedad, y crítica del arte como moda. Entonces, buscando una materialidad “transgresora” decidió trabajar con carne de res. Al instalar su obra (cuyo tema tiene poca importancia para este relato), dedicó un rato en dar vueltas por el recinto para ver la ponencia de los otros artistas, pero lo que se encontró la decepcionó. Prácticamente todos los “artistas emergentes” que ahí habían utilizaban la misma materialidad - Parecía más que una muestra de performance, una charcutería- confesó. (comentario personal)

Este es un claro efecto de la híper historicidad y el deseo profundo del artista de transgredir usando la retórica inconsciente de la transgresión, declarando su obra ignominiosa, pero más como una moda de la ignominia artística que un trabajo desde la sacralidad de la pulsión. Esto equivaldría a una total y genuina confusión, causando lo que el Neo barroco designaría como inestabilidad estética y lo que Jameson y Adorno considerarían el Kitsch y el pastiche.

4.1 El caso de John Santerineross

La confusión que he declarado en las páginas anteriores nos lleva quizás hasta uno de los fotógrafos artísticos de mayor apogeo en la actualidad, John Santerineross, declarado por la revista alemana especializada en fotografía PROFIFOTO, como el mayor exponente Neo simbolista en la fotografía. Y aunque la palabra neo simbolismo es muy usada en la literatura como una corriente que moderniza el uso del símbolo en el lenguaje, a Santerineross se le ha designado de la misma manera al ocupar el espacio como un pastiche entre erotismo, símbolos religiosos y sacrílegos, a su vez de representar modas *underground*. Todo en una mescolanza lo suficientemente postmoderna para dar cuenta que desde esa inestabilidad estilística se puede construir un discurso artístico.



Sin título. Colección "fruit of the secret gods". John Santerineross. 1999



Erotomecánico VII. H.R. Giger. 1980

Este artista se describe a sí mismo de “una imaginería erótica oscura” y aunque ha expuesto consistentemente en prestigiosas galerías de Nueva York como la galería KFMK, su producción es escasa, teniendo sólo dos series terminadas. La primera de 1999 llamada “*Fruit of the secret gods*” y la última llamada “*Dreams*” del 2004. Pero quizás lo que más llama la atención de Santerineross es la férrea oposición de la sociedad conservadora de Estados Unidos, especialmente la iglesia católica. Esto se debe a que sus desnudos sado- masoquistas, están siempre acompañados de símbolos religiosos, especialmente cristianos. Así, en la imagen de arriba nos encontramos con una escena lésbica sado masoquista y de fondo un payaso con una corona de espinas. Aunque dicho artista toma el mismo alambicado tenebrismo de Witkins, y las formas *Bondage* de Mapplethorpe, aun así escapa de las referencias pictoralistas para buscar referencias en artistas post modernos como el suizo H.P.Giger⁶³ con

⁶³ Giger se ajusta fielmente a estos textos ya que en su obra contiene todos los elementos que servirán como referentes a muchos artistas contemporáneos. Por ejemplo el tenebrismo de toda su obra, la variedad de monstruos

muñecas antiguas e imágenes sepiadas dando un tono nostálgico, como si algo se hubiese perdido.

Las coincidencias de posturas, tenebrismo, y sumándole a eso las texturas de las ranas muy parecidas a la textura orgánica que propone Giger, dan de pensar en una estética generalizada en ese erotismo monstruoso que admite esta era de inestabilidades y que deviene pastiche como se aprecian en estas dos últimas imágenes.



Sin título. Colección "fruit of the secret gods". John Santerineross. 1999



Sin título. Del la colección "Dreams". Santerineross. 2004

Santerineross alude a esa pérdida antes mencionada siempre en forma de simulacro, como por ejemplo esta imagen virginal de una niña (que no es tal niña) mostrando de lleno su genitalidad sin vello púbico, mientras un oso de peluche la observa.

Le rodean juguetes antiguos como un botiquín de primeros auxilios y en la pared se encuentran símbolos vaticanos.

La niña sostiene una bolsa como si estuviera vomitando en ella causando un efecto, más que desagradable para el espectador, un efecto de ocultar el rostro encerrando de misterio a la mujer.

Sin embargo estas imágenes están rodeadas de una belleza que no tiene Witkins, es una belleza abordada desde el gusto colectivo. Cuerpos moldeados a la usanza actual, mujeres de magníficos rostros y posiciones, ni manieristas ni hieráticas, incluso a veces posiciones que recuerdan más bien a una revista de moda que a una imagen perturbadora como es el caso de esta imagen que aunque estigmatizada y de corazón



Sin título. Colección "fruit of the secret gods". John Santerineross. 1999

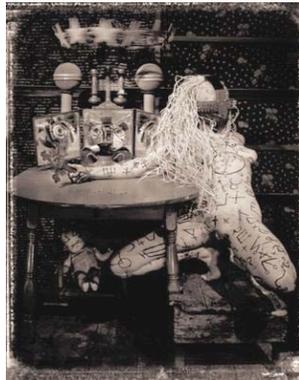
llevados al cine y por sobretodo la cantidad de escenas erótico-sádicas en esta ambigüedad de mujeres-monstruos en posiciones muy parecidas a las tomadas por Santerineross.

sangrante, de igual manera su cuerpo exquisito y su rostro angelical se exponen de tal manera que la fotografía atrae en su forma.

La escena underground alaba mucho el trabajo de este artista por cuanto no es ajeno a la belleza convencional y al mismo tiempo el cultor del arte hace una distinción entre lo fashion y lo inédito.

Pero esta distinción no es tal. Estas posiciones buscadas y rebuscadas están en toda la nomenclatura erótica y pornográfica del mundo del “erotismo como objeto de consumo”. Un ejemplo es la afamada publicación erótica electrónica MET ART (*Most Erotic Teens*) una de las revistas electrónicas con más miembros afiliados en el mundo. Y aunque esta revista no contiene sexo explícito, sí se vale de ese “manierismo” propio del erotismo postmoderno y que Santerineross trabaja hábilmente.

A continuación se muestran algunos ejemplos de referentes entre MET ART magazine y las posiciones alambicadas de Santerineross.



Sin título. Colección “fruit of the secret gods”. John Santerineross. 1999



Alisa. MET-ART.
Lucas Helios. 2009



Sin título. Colección “fruit of the secret gods”. John Santerineross. 1999



Caesaria. MET-ART.
Rylsky. 2009

No ha sido difícil encontrar estas y tantas otras imágenes que calzan a la misma manera que el erotismo de mercadeo y la imagen de Santerineross. Por ello este artista goza de reconocimiento de la masa como también de la escena artística. Sus fotografías se venden muy bien pero además tienen el rencor de la institución moral, haciendo el perfecto calce entre lo que se realiza desde la fruición, lo que se expone como erótico, y lo que se es vendido a través de internet o librerías.

La inestabilidad estética producida por este artista, genera una manera de congraciarse entre el docto cultor de arte y el neófito consumidor de imágenes eróticas. Las fórmulas que dieron a conocer a Mapplethorpe como inmoral y que generó el repudio por parte de un grupo conservador, también lo contiene Santerineross, teniendo entonces el artista la receta justa para alcanzar lo que Severo Sarduy propone; una unidad de Estética-social.

Aunque Santerineross se convierte en paradigma para muchos artistas, de igual manera no existe una verdadera originalidad en su obra. Entonces debemos atender que al parecer la originalidad no está ya en la diégesis y mucho menos en la pulsión (que por su naturaleza no puede ser original). La búsqueda en la fotografía se convierte en una búsqueda de la ignominia para hacerse presente como obra, y de esa forma quiéralo o no, el erotismo va en retroceso.

No defiendo con ello esta “estética social” sino que mi intención es dar cuenta de que todos los artificios y los portentos técnicos actuales han ido en desmedro de la obra de arte, su originalidad o su aura y al mismo tiempo los museos han ido perdiendo feligreses mientras los espacios virtuales los han ido ganando, disipando la condición de “templo” por parte de los museos y permitiendo que el pastiche y el kitsch se hagan cargo del contenido intrínseco del arte.

Las condiciones técnicas de la fotografía han sido en parte causantes de este embrollo, ya que al menos la pintura mejor lograda requiere de destrezas que el fotógrafo actual no necesita. Entonces las puestas en escena son la condición diferenciadora entre la imagen banal y la imagen artística.

Sin embargo esa misma condición se ve trastocada por las posibilidades técnicas que el fotomontaje digital permite, haciendo que cualquier persona en su casa pueda, sin necesitar siquiera de la imagen original fotográfica, montar una obra tanto o más parecida a la del mejor fotógrafo artístico, dando la sensación que cualquiera es un artista y por tanto dificultando la

curatoría de la obra. Todo esto conlleva a su vez, que el discurso del arte comienza a volverse cada vez más crítico, convirtiendo a la institución arte en una secta social, escindida de discursos de la “plebe” que ha ido ganando espacio gracias a la reproductibilidad técnica, y en tanto lo pulsional ha ido quedando de lado para quedarse en la retórica de lo erótico, donde ésta retórica exculpa la inmoralidad del arte (inmoralidad ya expuesta) y donde lo único que queda fuera del arte, es lo que a mi juicio lo motivó, y no es otra cosa que la “sacralidad de lo erótico”

Conclusiones. Una teleología del erotismo fotográfico y del arte en general

5. El mito del eterno retorno

El mito del eterno retorno propuesto primeramente por la filosofía estoicista griega, luego por Nietzsche en sus libros “Así habló Zaratustra” y “La gaya ciencia” y modernizado este pensamiento por Carl Jung y Mircea Eliade, da cuenta de un tiempo cíclico que retorna a sus orígenes de la misma manera y orden en que se planteó antaño. De esta forma Jung habla no de casualidades sino de causalidades debido a nuestro inconsciente que crea arquetipos.

Los arquetipos no tienen forma y son ininteligibles, pero existen las imágenes arquetípicas, que son las que llegan al consciente, pero que no tienen sentido a menos que sean llenados por un sentido individual. Argumenta que las imágenes arquetípicas vienen siendo arrastradas desde los comienzos de la humanidad y que dan cuenta de nuestra historia y evolución como colectivo. Por tanto Jung justifica la mitología y los sueños como estructuradoras de nuestra psique individual pero arraigada en el colectivo, es así que para Jung la casualidad no existe, sino la sincronicidad⁶⁴.

Al no poder escapar de esos arquetipos, la historia tiende a circunvalar el pensamiento volviendo a retornar a sus orígenes. Por ello la idea de Calabresse de un Neo Barroco da consistencia a este retorno. El entendimiento de progreso técnico no es de lleno el progreso del pensamiento filosófico, por el contrario, tomando en cuenta las palabras de Lyotard, la post modernidad no es la superación de la modernidad, sino más bien el desencanto de ésta y por tanto, de alguna manera es la nostalgia a lo anterior a esa modernidad. Entonces la técnica como el hacer, no va estrechamente ligada al pensar de tal o cual manera, aunque definitivamente la técnica puede ayudar a descubrir o confirmar lo que ya antes se suponía.

⁶⁴ Psicología y religión. Carl Jung. Ed. Paidós. Madrid.1995

Por ejemplo, la teoría del Big Bang fue planteada en 1913, pero sólo los aceleradores de partículas creados en los años 70 y el telescopio Hubble en los 90 pudieron reafirmar dichas teorías.

De esta forma y fuera de toda técnica posible, de acuerdo al mito del eterno retorno, podríamos aventurar (sólo como conjetura) una teleología del arte, siguiendo la tradición histórica del arte. Me aventuraré en este artificio para dar cuenta de las implicancias del estado próximo de las artes aunque esto pudiese sonar bastante pretencioso, pero es este artificio el que me permitirá concluir este trabajo.

5.1 La nueva sacralidad del arte

La pugna entre mercado y sacralidad del arte ha de acabarse muy pronto para rendirse este último ante el mercado que en su forma neoliberal se ha convertido en una nueva religión.

Aunque el profesor Manfred Macneef, premio Nobel alternativo de economía, argumenta que es una pseudo-religión por los siguientes motivos:

“el mercado no tiene nada de malo, pero el mercado es bueno para lo que es bueno, no es bueno para todo. En el neoliberalismo que es una seudo religión todo se resuelve con el mercado y con el crecimiento. Esta religión incluso tiene su santísima trinidad: crecimiento económico, libre comercio y globalización; tiene su propio Vaticano: el Banco Mundial y la Organización Mundial de Comercio que como Vaticano que se precia es infalible, sabe mucho mejor que todos lo que es bueno para nosotros y en aras de nuestra salvación "generosamente" nos lo impone, ese es el esquema en que estamos⁶⁵”

Sin embargo me atrevería agregar a estas palabras que el neoliberalismo tiene algunos componentes más para sus feligreses que comparten la fe de la siguiente manera:

1. No existe ninguna mejor alternativa económica.
2. Lo que me entregue el mercado me hará feliz.
3. Deposito en mi fe que algún día estaré mejor de lo que ahora estoy gracias a la acumulación de bienes materiales.

⁶⁵ Entrevista realizada a Manfred Macneef por Fernando Arellano Ortiz, en la revista CRONICON.NET

Estas son las promesas del mercado entregados por la *Mass media*. Todo esto planteado bajo la objetualización del ser como ya lo hemos visto.

Por tanto “la cosa” es el fetiche. El deseo pulsional que es irrefrenable queda sujeto al fetiche de la cosa entregada por el mercado neoliberal, y en de ello el inconsciente coloca su estado de tensión pulsional en el mercado.

De esta manera la institución arte ya se está entregando a esta nueva sacralidad donde el “Aura” de la obra de arte radica en el costo que de ella devenga. Por eso no es raro que los grandes conglomerados bancarios y empresas multinacionales compren objetos de arte y los guarden en bóvedas, ya que la transfiguración de la obra de arte desde una obra magnánima a una moneda no devaluable es una realidad.

Tampoco debemos olvidar el gesto de Cindy Sherman de buscar los referentes en las réplicas de la obra y no en las fuentes, ya que la sacralidad de lo original quedó opacada por la copia que se presenta al público como lo original y la copia al mismo tiempo (no hay diferencia) añejando al museo como el templo de la obra, para dar paso a los nuevos templos como son las galerías comerciales y los “MALL” donde también está la posibilidad de exhibir las obras, no como una obra monumental sino como una posibilidad de transacción comercial.

Por ello no debiésemos extrañarnos del gesto de Witkins, Sherman y Santerineross que no venden sus obras originales, sino sus copias a través de Internet, con sitios propios destinados especialmente para aquello.

Este mismo suceso, pero quizás más violento es el que se produjo en la exposición “cuerpos pintados” traída y curada por gente del periódico El Mercurio. La exposición fotográfica se realizó en una carpa lejos de los espacios museales y su pretensión fue autofinanciarse con la venta de libros de distintos formatos y también adminículos de todo tipo referentes a la misma exposición, desconociendo al museo como templo exhibitivo.

Por otra parte, los feligreses del neoliberalismo están subyugados a los referentes de la *Mass media* por lo que la motivación para asistir a los espacios de arte, son motivaciones de

autorreferencias televisivas. Baudrillard acusa a los medios masivos de hablar permanentemente de sí mismos, cayendo en un lenguaje fútil y poco inteligente⁶⁶.

Respecto a este último punto, el museo de arte contemporáneo de Santiago de Chile (MAC), dependiente de la Universidad de Chile, es un sitio desolado donde sólo entran estudiantes de artes y en ocasiones muy contadas otro tipo de público, por lo que no es raro que en cualquier exposición el museo cuente con no más de veinte personas dentro del recinto; y aunque afuera de él, todos los sábados y domingos se aglomera un sin fin de sujetos haciendo malabarismo, piruetas, tocando tambores y en general lo que ellos auto designan como “ARTE”, aún así no entran al museo porque ahí no hay nada de su interés.

Sin embargo en este museo se suscitó algo que mis ojos no daban crédito. Había una fila que le daba vueltas para entrar a ver una exposición y la gente esperaba largas horas para hacerlo. Al acercarme me di cuenta que era una exposición de fotografías de desnudos y dentro de aquella diégesis plasmada en los lienzos, los personajes eran del mundo de la televisión y por extensión, del cine de nuestro país. La exposición se llamaba “un actor se desnuda” a cargo de Elisabeth Patiño, en octubre del año 2000. El gesto era claro y a la vez mostraba la derrota del arte y su aura. Movilizar a una gran masa de gente para canonizar una exposición no contenida por su valor intrínseco, sino por el contrario, por intentar reconocer desnudo al “personaje de la tele” (comentario personal)

La convocatoria de Tunick refleja ese mismo gesto, todos querían desnudarse ante él, más por un planteamiento de poder desnudarse en un contexto, que el gesto catártico del desnudo público. Los cuerpos se perdían en los propios cuerpos y la sensación de la masa era que estaban contribuyendo al arte nacional e internacional. Los medios masivos daban cuenta de la venida de Tunick, pero de la forma más somera y de menos importancia. Especulaban cuantos se atreverían a desnudarse y cual sería la repercusión en la institucionalidad moral. Así muchos de los pseudo-reporteros de este país se desnudaron para dar cuenta de “la noticia diferente” y finalmente se entrevistaba a la gente (no a Tunick) por su rareza. Personas viejas, minusválidas etc... eran la comidilla de los medios.

⁶⁶ De la seducción. Baudrillard.

Ésta es la lucha perdida de la institución arte. Toda convocatoria posible para acercar a la gente al mundo del arte, pasa necesariamente por este espectáculo -como lo llamaría Guy Debord- acusando no solo la inestabilidad estética ya antes mencionada, sino también una inestabilidad “religiosa” en términos sacros si se quiere llamar así, empujando al arte hacia los medios masivos, si es que el arte no quiere convertirse en una suerte de “secta separada del mercado” y enajenada de su condición esencial como un signo propiamente humano.

5.2 El Neo rococó

Mientras el arte Barroco estaba supeditado básicamente al absolutismo de los reyes y a una temática simbólica, difícil y muchas veces sacra, el rococó estaba al servicio de la burguesía y la aristocracia, por lo que era un arte de gusto más popular. En su tiempo este arte fue llamado “del gusto moderno” por la participación de la masa pudiente en la adquisición de pinturas, fornituras y arquitecturas en general. Esto es el comienzo del mercadeo del arte en forma generalizada y sistemática. La nueva burguesía podía acceder a este tipo de arte, por lo que el artista se volvió más independiente de los signos religiosos, avocándose las obras a una temática sin ningún espesor simbólico y especialmente hedonista, mientras que para la iglesia católica el Rococó se asimilaba a la música profana, contrapuesta a la música sacra⁶⁷.



Esta pintura atribuida a François Boucher, de 1740 llamada Leda y el cisne, da cuenta de una pintura onanista, centrada en la genitalidad de la mujer, que por esos entonces no era algo poco común de encontrar. Muchas pinturas de Boucher se avocan al desnudo por el desnudo, pero de obvio está decir que el tema exculpa de alguna manera la frugalidad de una pintura que da cuenta del mito de Leda y Zeus.

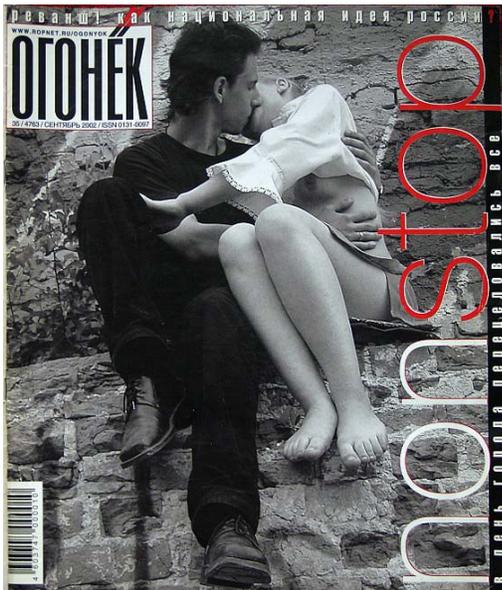
Ello porque durante el rococó se excavó Pompeya y Herculano, por lo que la iconografía romana se había puesto de moda entre los pintores.

⁶⁷ El rococó. Alexandre Cirici. Ed. Seix Barral. Madrid. 1948.

De la misma manera que hubo un Boucher en la antigüedad, este Neo rococó que propongo tiene dos exponentes que destacan como tal. El primero Eugene Vardanyan. Poeta, músico, diseñador y psicólogo ruso; trabaja la fotografía “artística” erótica llenas de luces y colores, mezclando técnicas de todo tipo (siempre digitales) pero que se exhiben tanto en galerías de arte como también, las mismas fotografías son usadas para la venta de productos, desdibujando el sentido de obra de arte y obra de mercadeo; como es esta obra del 2006 llamada Leda, para la tienda de diseño “Badtoro”.



“Leda”,BADTORO.
Eugene Vardanyan. 2004



Sin título. Portada revista Огонек.
Eugene Vardanyan.2006

También es conocido como fotógrafo de modas y ha trabajado para revistas como Cosmopolitan y su parangón ruso la revista Огонек . El gesto de este autor es entonces interesante, ya que Vardanyan expone en galerías prácticamente lo mismo que edita para revistas y catálogos de moda.

Entonces su obra cae en una pretensión artística pero desde el gusto de la masa, posibilitándola (a su obra) de ser usada con un sentido publicitario convirtiéndola en algo fuera (o dentro) de la retórica de ambos mundos (mercado y arte).

Este fenómeno no es único, puesto que la compañía multinacional de ropa Benetton usa a Oliviero Toscani (el segundo exponente del neo rococó) para vender su ropa sin aludir jamás a la ropa. Así el fotógrafo trabaja con lo que hasta hace poco le era de suyo al arte; lo ignominioso. Fotografías brutales que espantan a la sociedad más conservadora, dejando entrever el racismo, la homofobia y en general todo lo que Mapplethorpe, Witkins, y a todos los antes nombrados han tratado de sacralizar.

Oliviero hace de suyo todo eso y lo inunda en el mercado como una foto publicitaria, acelerando el desplome del espesor simbólico y cayendo quíerese o no, en una fotografía superficial, o si se quiere, de una sacralidad propia del neoliberalismo económico. Así estas obras se exhiben en gran formato de forma itinerante por todo el mundo, metiendo de lleno a la publicidad en los espacios exhibitivos que antes le eran propios al museo.



“Violencia de género”. Catálogo Benetton.
Oliviero Toscani. 2008

Esta fotografía de Toscani destruye lo ignominioso de Mapplethorpe al mostrar la genitalidad de estos niños, que tanto escándalo causó en el pasado. Haciendo muy contingente la problemática internacional respecto a la violencia de género, a la vez que esta fotografía se exhibe en los espacios públicos y no museales imposibilitando al arte apropiarse de esos temas.

Lo mismo hace con esta fotografía de caballos aludiendo a las relaciones interraciales que antaño tanto escorzar causaron en las obras de Mapplethorpe.



“Interracial”. Catálogo Benetton.
Oliviero Toscani. 2001



“Anorexia”. Catálogo Benetton.
Oliviero Toscani. 2001

Finalmente esta última imagen deja pasmada a la obra de Witkins, ya que el raquitismo de sus Shemale se encuentra con el raquitismo auténtico de esta modelo francesa que murió debido a su anorexia. Aquí ya no hay simulacro, esta obra goza de una genuina autenticidad y por desgracia pertenece al espectáculo publicitario, borrando cualquier intención de los actuales artistas de trabajar con elementos transgresores. La muerte ya no es un tema propio del

arte, la hipersexualización humana tampoco, y lo que es más dramático; Toscani ya no es un fotógrafo de moda, es un artista visual de este Neo liberalismo religioso.

Ahora bien, son notables las coincidencias entre el Rococó y la post modernidad en que nos estamos desarrollando y a la que me he dado la libertad de llamarla “Neo Rococó” veamos los calces:

- | | |
|--|--|
| 1. En la primera mitad del siglo XVIII surge la burguesía | En la primera mitad del siglo XX surge la clase media. |
| 2. La iglesia Católica rechaza al Rococó por encontrarlo profano. | La institución Arte rechaza la fotografía erótica del neo rococó por encontrarla profana al discurso del arte |
| 3. El rococó es de gusto generalizado de la burguesía | El Neo rococó es del gusto generalizado de la clase media. |
| 4. El rococó pierde el espesor simbólico. | El pastiche actual no alcanza un valor simbólico. |
| 5. El rococó inicia el arte de mercadeo. | El arte neo rococó se explica a través del mercadeo y fuera de él no existe. |
| 6. los espacios exhibitivos de las obras son los propios hogares del consumidor de arte y los lugares de mercadeo. | Los espacios exhibitivos de las obras son los lugares físicos de mercadeo, el Cyber espacio y los hogares de la clase media. ⁶⁸ |

El neo rococó entonces da cuenta de una suerte de derrota del arte sacro y por extensión de la pulsión como el acto catártico. Baudrillard acusa a nuestra sociedad de ser una sociedad de eyaculación precoz; esto quiere decir que hemos perdido el gusto por lo erótico, no nos

⁶⁸ No haré distinción entre clase media y alta, ya que el mercado le es transversal a ambos, aunque quizás una de las pocas diferencias sea la capacidad económica para adquirir una obra auténtica y no una copia.

entregamos al espesor simbólico que la obra pudiese entregar o la catarsis detrás de ella: y el artista acusando recibo, se entrega a la realización del gusto generalizado o bien al discurso sectario de una institución en crisis en su discurso, ajustándose el primero al mercado y el segundo a la ignominia fallida como erotismo, dejando de lado lo que impulsa al ser humano, la sacralidad de nuestra huella en el tiempo, el Arte.

Finalmente y apelando al buen entendimiento de la circunvalación del tiempo, el neo rococó será visto como eso, la frugalidad de un tiempo sin espesor simbólico pero será sólo eso, otro tiempo más. El neoliberalismo decantará en otro pensamiento filosófico y el Arte retomará su conciencia fundamental retornando la sacralidad inmanente a nuestra propia naturaleza.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. **Teoría estética**. Madrid. Editorial Taurus, 1971.
- Barthes, Roland **La cámara lúcida**. España. Editorial. Paidós. 1994.
- Bataille, George. **El erotismo**. Madrid. Editorial Tusquets. 1997.
- Baudrillard, Jean. **De la seducción**. Madrid. Editorial Cátedra. 2000
- Benjamin, Walter. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**. Madrid. Editorial Taurus. 1973.
- Broch, Hermann. **Geist and Zeitgeist. The spirit in an unspiritual age. Six essays**. Michigan. Editorial Counter press. 2002.
- Cabanne, Pierre. **Conversaciones con Marcel Duchamp**. México Editorial Belfond.1984.
- Calabrese, Omar. **La era neobarroca**. Editorial Cátedra. Madrid. 1999.
- Calvo Serraller, Francisco. **Velázquez**. Barcelona. Editorial Electa. 1999.
- Cirici, Alexandre. **El rococó**. Madrid. Editorial Seix Barral. 1948.
- Dalí, Salvador. **Diarios de un genio**. Madrid. Editorial Tusquets. 2002.
- Danto, Arthur C. **Cindy Sherman: History Portraits**. Nueva York. Ed. Rizzoli. 1991.
- Debord, Guy. **La sociedad del espectáculo**. Santiago. Editorial Núcleo de ira, rojo oscuro. 2003.
- De Waal, Frans. **Política de los chimpancés**. Santiago. Editorial Alianza. 2006
- Eliade, Mircea. **Tratado de las religiones**. México. Ediciones Era. 1996.
- Freud, Sigmund. **Pulsiones y destinos de pulsión**. Buenos Aires. Amorrortu Editores. 1979. (En Obras Completas. Volumen XIV)
- Godard, Jean-Luc. **Godard on Godard. Critical writings**. Londres. Editorial Da capo press. 1986.
- Guerrero de Jáuregui, Miguel. **Tradición órfica y cristianismo antiguo**. Madrid. Editorial Trotta. 2007.

- Heródoto. **Los nueve libros de la historia**. Madrid. Editorial Edaf. 1989. (Tomo I y VII. Traducción y notas de C. Schrader)
- Hesíodo. **La teogonía**. México. Editorial UNAM. 1984.
- Irizarry Natal, Federico. **Kitsch**. Puerto Rico. Isla editores. 2006
- Jameson, Fredric. **El post modernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado**. Santiago. Editorial Paidós. 1995.
- Jung, Carl Psicología y religión. Madrid. Editorial Paidós. 1995.
- Krauss, Rosalind. **Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos**. Madrid. Editorial Gustavo Gili. 2002
- Laplanche, Jean Baptiste; Pontalis, Jean. **Diccionario de Psicoanálisis**. Barcelona. Editorial Labor. 1971.
- Lourau, René. **Análisis institucional**. Buenos Aires. Amorrortu editores. 1975.
- Lyotard, Jean Francois. **La condición Postmoderna**. Madrid. Editorial Cátedra. 1994.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. **Historia de los heterodoxos españoles**. Madrid. Editorial Homo legends. 2007.
- Newhall, Beaumont. **Historia de la fotografía**. Madrid. Editorial Gustavo Gili. 1983.
- Nietzsche, Friedrich. **La genealogía de la moral**. Madrid. Editorial Alianza. 1980.
- Nietzsche, Friedrich. **La voluntad de poder**. Madrid. Editorial Edaf. 2001.
- Panofsky, Erwin. **Sobre el estilo, qué es el barroco**. España. Editorial Paidós. 2000.
- Pellicer, Cirice. **El barroquismo**. Barcelona. Editorial Sopena. 1963
- Pierce, Charles S. **La ciencia de la Semiótica**. Buenos Aires. Editorial Nueva Visión. 1974
- Sarduy, Severo. **La nueva inestabilidad**. México. Editorial Fondo de cultura económica. 1987.
- Sontag, Susan. **Estilos radicales**. Madrid. Editorial Taurus. 1997.
- Wölfflin, Heinrich. **Conceptos fundamentales en la historia del arte**. Barcelona. Editorial Espasa Calpe. 1961.

Otras fuentes

- Diario el Clarín, Jueves 25.07.2004, Argentina.
- www.cronicon.net
- www.mapplethorpe.org
- www.santerineross.com