

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



El desnudo femenino:
Ruptura de límites, pornografía y feminismo.

Proyecto Final de Máster en Producción Artística

Tipología 4: Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica.

Presentado por M^a José García Clemente

Dirigido por el Dr. Alberto Gálvez Giménez

Valencia, Julio de 2015

Agradecimientos

Gracias a mis padres por su paciencia y entusiasmo.

Gracias a mis compañeros del máster por su disponibilidad.

Gracias a Alberto Gálvez por su interés y dirección en este proyecto.

Gracias a M^a Ángeles por TODO.

ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN.....	5
I. MARCO CONCEPTUAL.....	7
1. El desnudo femenino como género del arte. Miradas masculinas....	7
1.1 De la mujer como <i>objeto</i> de representación artística a la mujer como <i>sujeto</i> creador. Guerrilla Girls.....	13
2. Erotismo y pornografía.....	16
2.1 El erotismo . La filosofía transgresora sobre la sexualidad de George Bataille.....	17
2.2 Obscenidad. Ruptura de límites y regulación de conductas.....	20
2.3 Del Erotismo a la pornografía.....	23
2.3.1 La tarjeta postal.....	26
2.3.2 Pornografía como medio de producción artística. Jeff Koons y Thomas Ruff.....	28
2.3.3 Pornografía <i>hardcore</i> y su repercusiones en la dimensión social de la sexualidad.....	32
3 La relación del feminismo con la pornografía. Del porno convencional al postporno.....	36
II. TÉCNICAS ARTÍSTICAS Y REFERENTES ICONOGRÁFICOS.....	43
<i>Collage</i> , fotomontaje y transferencia como técnicas evolutivas de la pintura y del pensamiento crítico y político. Hanna Hock, Bárbara Kruger y Linder Sterling.....	43
III. OBRA PLÁSTICA.....	48
1. Obra.....	48
1.1 Serie 1, <i>Género como collage</i>	48
1.2 Serie 2, <i>Sexualidad procesada</i>	59

IV. CONCLUSIONES.....63

V. BIBLIOGRAFÍA.....64

INTRODUCCIÓN.

Este trabajo surge de la curiosidad de examinar el desnudo femenino a través de la historia del arte. Para ello, hemos indagado en el lugar que ha ocupado en el mundo occidental y también la repercusión que ha podido tener en los medios de comunicación y en la pornografía.

Respecto a la metodología propuesta para alcanzar estos objetivos, primero acotaremos en la medida de lo posible los términos principales que hemos trabajado, a saber; erotismo, pornografía, obscenidad y feminismo.

Analizaremos el desnudo femenino en el arte occidental tratando temas como las posibles miradas masculinas que han existido en la manera de representarlo, dando paso a construcciones sociales de la sexualidad femenina. También se comentará cómo y por qué el desnudo femenino llegó a ser género en las academias de arte y como de ahí pasó a ser objeto de contemplación en instituciones y galerías. Además, nos apoyaremos en referentes como el colectivo de mujeres artistas Guerrilla Girls, que reivindicarán a la mujer como *sujeto* creador y no como *objeto* de contemplación.

Se describirán términos como el erotismo y su relación con los límites, además del vínculo que ha tenido siempre en el arte y en los cuerpos de las mujeres representadas. Se analizarán esos límites del arte erótico con el concepto de *obscenidad* dando paso a lo pornográfico. Describiré dichos conceptos (erotismo, pornografía y obscenidad), aplicándolos a la vinculación que tienen con el desnudo femenino, ya que no son términos aislados a éste por lo que a la historia del arte respecta.

Destacaremos referentes artísticos que se sirven de imágenes pornográficas para llevar a cabo sus obras y de los cuales nos hemos inspirado para llevar a cabo la nuestra. Además, se reflexionará de la pornografía no solo como medio de producción artística sino también sobre la repercusión que ha tenido sobre los cuerpos de la mujeres.

Por otro lado, el investigar sobre pornografía nos lleva a tratar la relación que tiene ésta con el feminismo, llegando al movimiento postporno; movimiento político y social que romperá conceptos y roles asumidos para representar otro tipo de sexualidades a través de su descontextualización.

Esta tarea la he llevado a cabo a través de una contextualización histórica que me ha permitido mostrar en qué artistas y teóricos me he apoyado en esta investigación, por qué los he elegido y cuáles son los antecedentes históricos del tema que ocupan en este trabajo.

El trabajo titulado *Género como collage*, se compone de una serie de collages en los que se ha hecho uso de revistas porno de los años setenta, ochenta y noventa. Esto le ha aportado una estética potente y particular. Además las imágenes de partida se descontextualizan dando paso a la ironía.

Sexualidad procesada, sería la segunda serie inspirada en la obra *Nudes* de Tomas Ruff. Se trata de una serie de cuadros en los que se ha trabajado la imagen apropiada, tratada digitalmente y posteriormente pintada.

En ambas series se trabaja con imágenes apropiadas que luego se descontextualizan rompiendo el significado de origen para aportar uno nuevo.

Con este trabajo no pretendemos afirmar o concluir los argumentos que se tratan, sino más bien, de ampliar el debate acerca del cuerpo desnudo de la mujer y su representación. Es cierto que este tema se lleva estudiando desde hace años, pero creemos que aún guarda muchas sorpresas.

Así que, con todo lo expuesto en esta pequeña introducción, damos paso a nuestro proyecto, *El desnudo femenino: Ruptura de límites, pornografía y feminismo*.

I.MARCO CONCEPTUAL

1. El desnudo femenino como género del arte. Diferentes miradas masculinas.

La mirada masculina siempre ha existido en la manera de representar el desnudo femenino y la creación de nuevas identidades acerca de éste a través de la ruptura de esas normas. Pero, ¿cómo y cuándo se trazaron esas normas?

En este capítulo nos dedicaremos a hablar sobre la relación del artista y la modelo, el desnudo como género de estudio en las academias de arte y los tipos de miradas que se han usado para contemplar el género del desnudo femenino con la teoría de John Berger.

El desnudo femenino siempre fue un género producido por el artista específicamente varón, y llegará a formar parte en la formación de instituciones, escuelas de arte y galerías.

Esta tradición del género del desnudo femenino ha ido progresando sucesivamente desde la antigüedad clásica al Renacimiento, y de éste al Modernismo.

Desde el renacimiento en adelante, el estudiante de arte tocará temas como naturalezas muertas, que se encuentran en el nivel más bajo, paisaje o el retrato, que se encuentra en el nivel más elevado. Pero el más importante, era el estudio de la anatomía de hombres y mujeres, en donde se pretendía un alto grado de perfección.

Fue en el siglo XIX, cuando el modelo femenino se convirtió en el centro principal de la clase de dibujo al natural y solapó al masculino, que hasta entonces había sido el centro principal de interés.

Los críticos de arte justificaban este cambio como obvio y justificable, pues según ellos la figura femenina tenía más interés formal y desafío técnico.

“Los artistas han encontrado más sencillo componer armónicamente las unidades más grandes de un torso femenino; se han sentido agradecidos por sus transiciones más suaves, y por encima de todo han descubierto analogías con formas geométricas satisfactorias, la oval, la elipsoidal y la esfera.”¹

Clark describe el estudio del desnudo femenino como menos intelectual que el masculino aunque más interesante en cuestiones formales y de expresión. Más expresivo dentro de la mano creadora del hombre heterosexual.

¹ CLARK, Kenneth (1981), *El desnudo*, Alianza forma, 1987, pp. 343-344.

Es aquí donde abrimos otro punto de inflexión acerca de la relación del artista y la modelo, ¿hablaríamos de un tipo de representación pornográfica? ¿o más bien de una cierta mirada pornográfica del espectador hacia la modelo/objeto?

Hoy en día, manuales de lecciones al natural muestran instrucciones de cómo elaborar una figura humana, concretamente femenina, dadas de la tradición histórica artista/modelo.

Las lecciones de clase natural dieron lugar a un poder patriarcal en la representación del desnudo femenino. Esta visión se ha interiorizado en los significados y valores de la crítica de arte y de la metafórica representación sexual.

Como se ha mencionado anteriormente, el arte feminista ha tratado de reconstruir estas definiciones del desnudo femenino dentro del patriarcado para dar lugar a otra representación, y lo ha hecho a través de temas como la iconografía vaginal, la menstruación y la performance.

En los años 60, el eslogan <<Nuestros cuerpos, nosotras>> será utilizado por los grupos feministas para reclamar el poder y la identidad de sus propios cuerpos. En los 70, esta política sexual se volverá más transgresora.

John Berger, en su libro *Ways of seeing*, analiza el arte occidental y la manera de verlo y percibirlo. Analiza varios aspectos de la pintura al óleo: el origen del sentido de la propiedad, el continuo uso de la mujer como objeto pictórico, la herencia que ha tomado la publicidad de la pintura y la transformación del significado de la obra.

Dedica un episodio en donde analiza la visión masculina en los desnudos femeninos de la pintura europea y la repercusión que ha podido tener.

Nada más empezar, Berger empieza diciendo: “Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan así mismas mientras son miradas.”²

Con esto explica, no sólo la relación que tienen los hombres y las mujeres, sino la relación de las mujeres consigo mismas. La visión patriarcal sobre la mujer, e incluso la repercusión que ha tenido en ésta su propia mirada. Como se miran frente al espejo.

Menciona a Kenneth Clark y sus conceptos de desvestido (estar sin ropa) y desnudo (forma parte del arte). Además contrapone estos conceptos aportando: “Estar desnudo es ser uno mismo. Ser un desnudo equivale a ser visto en estado de desnudez por otros, y sin embargo, no ser reconocido por uno mismo. Para que un cuerpo desnudo se convierta en “un desnudo” es preciso que se le vea como un objeto.”³

Para explicar el desnudo dentro de los parámetros de nuestra sociedad occidental y cristiana, nos podemos remontar a la historia bíblica de Adán y Eva, de cómo el desnudo pasó a ser algo casto, inmaculado y pudoroso.

² BERGER, John , *Modos de ver*, Editorial Gustavo Gili, 1975, p.55.

³ *Ibidem*, p.62.

Vio, pues, la mujer que el árbol era bueno para comerse, hermoso a la vista y deseable para alcanzar en él la sabiduría, y tomó de su fruto y comió, y dio de él también a su marido, que también con ella comió.

Abriéronse los hombros de ambos, y viendo que estaban desnudos, cosieron unas hojas de higuera y se hicieron unos cinturones. (...) Pero llamó Yahvé Dios al hombre diciendo: “¿Dónde estás?” Y este contestó: “ Te he oído en el jardín, y temeroso porque estaba desnudo, me escondí”...

Y dijo Dios a la mujer: “Multiplicaré los trabajos de tus prefeeces. Parirás con dolor los hijos. Y buscarás con ardor a tu marido. Que te dominará.”⁴

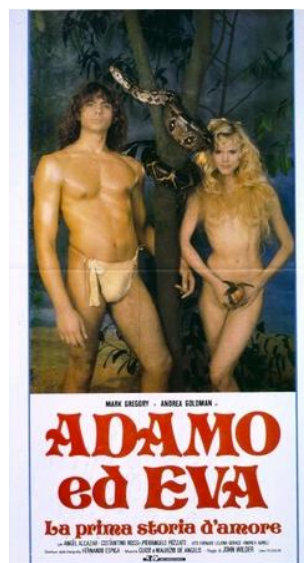
En este relato ambos están desnudos desde un principio. Eva es la primera en comer la manzana, pero cuando ambos comen, de repente sienten vergüenza por ir desnudos. Ella es culpada por incitar a Adán y además es castigada.

En cierto modo, los orígenes de lo obsceno que se plantean en este mito, los podemos ver cuando comen de la fruta prohibida, ese carácter simbólico que representa la fruta prohibida se traslada al cuerpo. Es a partir de aquí cuando son expulsados del Paraíso y tienen la necesidad de ocultar sus genitales. Este pudor, abre paso a una instauración obscena y pornográfica de la mirada.

En el medievo, el relato de Adán y Eva será muy recurrente en las pinturas. En el Renacimiento la secuencia narrativa de la historia desaparece y sólo se muestra el momento de vergüenza, vistiendo hojas en los genitales, y de esta vergüenza se pasará al exhibicionismo.



Jan Gossert, *Adán y Eva*, Óleo sobre tela, 56,5 x 37 cm, 1507-1508.



Enzo Doria, *Adamo ed Eva. La prima storia d'amore*.1982.

Posteriormente, el desnudo que se mostrará en las pinturas, no se tratarán de desnudos tal como son sino como el espectador los ve.

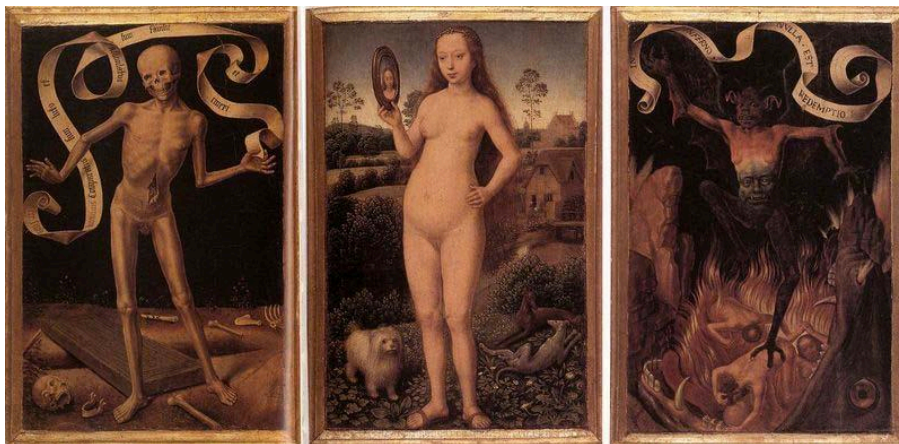
⁴ Génesis 3- 6/7 citado por BERGER, John, *Op.cit.*, pp. 55-56.

Un ejemplo de ello es la obra de “Susana y los ancianos”; el espectador se une a los ancianos para espiarla mientras se ve en el espejo. Es un espectáculo para los hombres.



Tintoretto, *Susana y los ancianos*, Óleo sobre lienzo, 147 x 194 cm, 1560-1565.

El espejo se convertirá también es un elemento recurrente como símbolo de vanidad de las mujeres.



Hans Memling, *Triptico de la Vanidad Terrestre y la Salvación Divina*, Óleo sobre tabla, 22 x 15 cm, 1485.

Berger critica la evidencia de la hipocresía masculina acerca de este elemento diciendo: “Tú pintas a una mujer desnuda porque disfrutas mirándola. Si luego le pones un espejo en su mano y titulas el cuadro “*Vanidad*”, condenas moralmente a la mujer cuya desnudez has representado para tu propio placer.”⁵ Y así, dicho sea de paso, se repite el ejemplo bíblico, culpando a la mujer.

⁵ BERGER, John, *Op.cit.*,p.59.

La función del espejo, era pues, que la mujer se viese así misma como un espectáculo.

También recalca otro ejemplo de pinturas de desnudo en la que la mujer se exhibe con una energía mínima y tumbada, como si de un objeto se tratara, mostrando sumisión al propietario que la demanda (pintor o propietario del cuadro).

Aunque también recalca excepciones de artistas que muestran a mujeres tal y como son, artistas que han visto a la mujer como si se revelara tal y como es. Rubens, Rembrandt, Georges de la Tour.

En muchas de estas excepciones, el pintor pintaba a la mujer que amaba. Esto suponía una ruptura entre la normativa forma-arte. La visión personal del pintor hacía que la modelo ya no fuese para el disfrute del espectador, este, ya tan solo contemplaba la relación que existía entre el artista y la modelo, como un extraño.

Berger sostiene que la mayoría de los desnudos están creados para el placer masculino. Las mujeres aparecen como “torturadas a estar desnudas. El desnudo es un disfraz. Aquellas que no son juzgadas bellas no son bellas. Aquellas que sí, reciben el premio. El premio es ser poseídas.”⁶

El desnudo en otras culturas no occidentales se presenta como exaltación del amor sexual activo entre hombre y mujer, como es el caso de del arte hindú, persa, africano o precolombino. En la pintura occidental, la mujer es la que se representa y el hombre la segunda persona que mira el cuadro.

Para Berger, todas estas pinturas al óleo de desnudos han creado unas convenciones por lo que juzgar a la mujer. En la pintura europea, la primera persona suele ser la modelo que posa desnuda, la segunda es el extraño que mira el cuadro.

Compara mujeres de la pintura occidental, concretamente modelos de Ingres, con mujeres de portada de revista. Ambas tienen las mismas características, ambas expresiones responden a un encanto calculado por el hombre y que ella sabe que la está mirando.



Jean Auguste Dominique Ingres, La gran odalisca, Óleo sobre lienzo, 91 x 162 cm, 1814.



Mila Kunis en portada de revista Esquire.

⁶ *Ibidem*, p.60.

El desnudo está siempre convencionalizado, y esto viene de la tradición artística. Lo curioso de la pintura europea es, que el protagonista es el espectador, masculino, y además, todo va dirigido a él.

Es evidente que el modo de ver a las mujeres no ha cambiado en sus actitudes y valores pero sí en su modo de representación visual, y no solo eso, sino que dicha representación es más directa debido al hiperrealismo de la fotografía y a que las mujeres que se ven, son reales, y esta realidad desemboca en un sometimiento que impone cánones y sistemas de representación sexual femenina.

1.1 De la mujer como *objeto* de representación artística a la mujer como *sujeto* creador. Guerrilla Girls.

<<¿Tienen que estar las mujeres desnudas para entrar en el Metropolitan?>>, preguntaba en grandes letras el cartel con el que grupo de artistas feministas Guerrilla Girls empapeló en 1989 las calles de New York. <<Menos del 5 por 100 de los artistas de la sección de arte moderno –añadía – son mujeres, pero el 85 por 100 de los desnudos son femeninos.>>⁷



Este colectivo de artistas feministas estadounidenses manifestaban mediante este cartel, la crítica hacia las características que guardaba el lenguaje publicitario con la relación entre las mujeres y la creación artística, al menos en la cultura occidental: la mujer como *objeto* de contemplación y su imposibilidad como *sujeto* creador.

En 1985, participaron en una exposición del MOMA (Museum of Modern Art) de Nueva York llamada *An International Survey of Painting and Sculpture*. Participaron 169 artistas, de los cuales sólo 13 eran mujeres.

Las Guerrilla Girls se manifestaron delante del museo vistiendo unas máscaras de gorilas. Con esto pretendían mostrar su inconformidad respecto a que la mujer en el arte solo tenía lugar en cuadros mostrando su cuerpo desnudo, y no en su ámbito de producción. Las máscaras de gorilas estaban inspiradas en el personaje *King Kong*, con ella ocultaban sus rostros y además, la utilizaron también como símbolo de dominio masculino.

Las mujeres que formaban este grupo eran anónimas, pero se sabe que eran mujeres de diferentes edades, de procedencia étnica y de diferentes profesiones (pintoras, escritoras, directoras de cine, comisarias e historiadoras). Además adoptaron pseudónimos de artistas fallecidas como

⁷ Guerrilla Girls citadas por MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, 2011, p.21.

Frida Kahlo, Eva Hesse o Lee Krasner. De esta manera reivindicaban logros de mujeres.

Eran feministas y su *modus operandi* consistía en mostrar al público la discriminación. Sus mensajes plagados de ironía, sus declaraciones provocadoras y el misterio que rodeaba su identidad oculta, contribuyeron a atraer la atención y despertar interés hacia el grupo.⁸

Sus carteles se pusieron en el soho, autobuses... Pretendían llegar a todas las partes. En 1989 frente al *Metropolitan Museum* de Nueva York colocaron un cartel que decía:

¿Tienen las mujeres que ir desnudas para entrar en el Metropolitan Museum? Menos del 5% de los artistas en las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero un 85% de los desnudos son femeninos. El cartel aparte de este texto, se componía de un fotomontaje del cuerpo de la “*Gran Odalisca*” de Ingres con la famosa máscara del gorila. Con esto, criticaban el estereotipo de mujer como objeto en el arte.

En otros de sus carteles, cargado de mucha ironía enumeraban una serie de “ventajas” que atribuyeron a la mujer artista. Entre ellas: Trabajar sin la presión del éxito; tener la oportunidad de escoger entre tu carrera y la maternidad; ver tus ideas reflejadas en el trabajo de otros; estar segura de que cualquier tipo de arte que hagas será catalogado como femenino; ser incluida en versiones revisadas de la historia del arte etc.

THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST:

Working without the pressure of success
Not having to be in shows with men
Having an escape from the art world in your 4 free-lance jobs
Knowing your career might pick up after you're eighty
Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine
Not being stuck in a tenured teaching position
Seeing your ideas live on in the work of others
Having the opportunity to choose between career and motherhood
Not having to choke on those big cigars or paint in Italian suits
Having more time to work when your mate dumps you for someone younger
Being included in revised versions of art history
Not having to undergo the embarrassment of being called a genius
Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD

Guerrilla Girls, *Advantages of Being a Woman Artist*, 1988.

⁸MUJERES EN RED, Patricia García Arias (autora), *GUERRILLA GIRLS. La conciencia del arte*, < <http://www.mujiresenred.net/spip.php?article1566>>, [consulta 9 de abril de 2015], p.2

Sus protestas giraban también en torno a lo racial, al aborto, la violación o la pobreza.

En 1999, el colectivo pasó a llamarse *Guerrilla Girls Inc.* Pero al año se desintegró.

Durante más de una década, el colectivo llevó a cabo un activismo feminista de denuncia y crítica social a través de la práctica artística, básicamente del cartelismo y la performance. Hay que decir que no fueron las únicas en reivindicar estos derechos, pero sí las primeras que lo pudieron llevar a cabo y además de una forma ingeniosa, descarada e irónica.

2. EROTISMO Y PORNOGRAFÍA

En este bloque, considerado el más clave dentro de la parte conceptual del trabajo, analizaremos tres conceptos clave; erotismo, pornografía y obscenidad. Éstos, siempre han guardado una vinculación con el desnudo femenino en la historia del arte y además, han ido evolucionando.

Empezaremos con la idea de George Bataille acerca del erotismo. Se trata de una idea que transgrede lo prohibido en el ser humano. Una idea que se relaciona con el amor, la pasión y la muerte.

Hablaremos también del concepto de obscenidad como un término cambiante, regulador de conductas y que además, marca los límites, lo que está dentro o fuera de lo establecido. Lo que hoy se puede considerar obsceno, en un futuro puede ser algo admisible, debido a esta regulación de conductas.

Se analizarán los límites del arte erótico con el concepto de obscenidad dando paso a lo pornográfico. Analizando así también la pornografía como medio de producción artística, referenciándonos en artistas como Thomas Ruff y Jeff Koons.

Reflexionaremos también sobre la repercusión que ha tenido la pornografía en los cuerpos de las mujeres con el género *hardcore* y posteriormente hablaremos de los lazos que guarda la pornografía con el feminismo.

2.1 El erotismo. La filosofía transgresora sobre la sexualidad de George Bataille.

Queremos sentirnos lo más alejados posible del mundo en que el incremento de recursos es la regla (...) Queremos un mundo invertido, queremos el mundo al revés. La verdad del erotismo es la traición.

George Bataille ⁹

George Bataille ha sido uno de los filósofos franceses más provocadores del siglo XX. Relaciona el erotismo con el ascetismo religioso. Para Bataille, el erotismo es un problema filosófico fundamental, en la medida en que, sin dejar de ser una actividad estrictamente humana, nos enfrenta a nuestra naturaleza animal.

Habla de la vinculación entre el amor, la pasión y la muerte, el significado de la transgresión o la turbadora relación entre la santidad y la voluptuosidad. Cierra esta indagación sobre lo erótico una serie de estudios dedicados a las variadas reencarnaciones del sadismo. Trata el tema del erotismo fundamentalmente en dos obras: *Las lágrimas de Eros* y *El erotismo*.

Con el término “erotismo”, Bataille distingue las particularidades de la práctica sexual y qué distinguen a los humanos de los animales, pero también, explica qué conservan de éstos. Con la práctica sexual, los humanos buscan ese tipo de reencuentro, de recuperación animal.

“El ser humano construye un mundo alejado de la animalidad, es decir, racional, planificado, ordenado, que le aporta seguridad, pero por momentos, ansía la animalidad, la intensidad del apetito animal, en la que se encuentra una imagen de libertad.”¹⁰

Hay algo en nosotros que no tiene que ver con la conciencia y sí con el impulso animal, y que a la vez, eso lo transformamos en culpabilidad y transgresión de la normalidad. La conciencia, la prohibición y la transgresión serían otros tres conceptos importantes para Bataille en la teoría sobre la sexualidad en el ser humano.

Georges Bataille define el erotismo como una particularidad del ser humano, como una emocionalidad pero más intensa. Va más allá del goce físico del sexo. Es el gusto por la transgresión, ésta, no forma parte de lo racional, tampoco la prohibición; ésta no nace de la Razón, pero sí al revés; la Razón nace de la prohibición.

⁹ BATAILLE, George, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2007, p.18.

¹⁰ CASTELLANOS, Belén, “El erotismo como fascinación ante la muerte según Georges Bataille”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, nº 26, febrero, 2010, p.2.

La Razón se podría definir como un pensamiento que se opone a lo caótico. “Si es cierto que “diabólico” significa esencialmente la coincidencia de la muerte y del erotismo(...)no podemos dejar de percibir, vinculada al nacimiento del erotismo, la preocupación, la obsesión de la muerte”¹¹.

Con esta cita, se puede entender que el ser humano quiere hacer durar su individualidad para siempre, pero al ser consciente de esta imposibilidad, inicia una búsqueda definida por Bataille como búsqueda de la continuidad de Ser. El ser humano quiere vivir, pero no acaba de satisfacerle la individualidad, por lo que va más allá de esa soledad vital, más allá de sí mismo y de la muerte. La transgresión es, en cierto modo, una forma que tiene el ser humano de volver a la naturaleza. “Ya por el hecho de vivirse el sexo como transgresión, experimentamos con él, la continuidad de la naturaleza, puesto que la transgresión, implica cierto caos, que se pone en entredicho la ley y la racionalidad humana, para llevarnos más allá”¹².

La sexualidad y la muerte serían otros dos términos que se relacionan para Bataille y que éste utiliza para explicar el por qué del erotismo. Bataille decía que “para nosotros, que somos seres discontinuos, la muerte tiene el sentido de la continuidad, la muerte tiene el sentido de la continuidad del ser”¹³.

De esta manera, vincula la muerte y la sexualidad y explica que los individuos violan su individualidad para conectar con otro ser ajeno. Esto conlleva a un sentimiento de obscenidad. En la unión sexual se produce una descomposición del ser pero a la vez, una recomposición con otros cuerpos ajenos.

“La muerte de uno es correlativa al nacimiento de otro. La vida es siempre un producto de la descomposición de la vida. Antes que nada es tributaria de la muerte, que le hace un lugar ; luego; lo es de la corrupción, que sigue a la muerte y que vuelve a poner en circulación las sustancias necesarias para la incesante venida al mundo de nuevos seres.”¹⁴

La reproducción sexual implica la muerte de los seres que Bataille llama “*discontinuos*” y “*progenitores*”, pero también el nacimiento de nuevos seres. La reproducción implica la muerte.

La sexualidad del mundo animal, también está relacionada con la muerte, pero al no haber conciencia de ésta, no se abre un interrogante existencial. El ser humano al tener conciencia de su individualidad y mortalidad, experimenta el sexo como algo que anula la individualidad.

Si anteriormente se ha mencionado que el erotismo se vive como una transgresión y prohibición, como algo que se hace fuera de la Razón, a ésta Bataille añade un nuevo tema que sería “*El mundo del trabajo*”.

¹¹ BATAILLE, Georges, *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 1997, p.91.

¹² CASTELLANOS, Belén, *Op.cit.*, p.3.

¹³ BATAILLE, George, *Op.cit.*, p.17.

¹⁴ *Ibidem*, p.59.

Implica tiempo, una conducta regular. “El trabajo exige un comportamiento en el cual el cálculo del esfuerzo relacionado con la eficacia productiva es constante. El trabajo exige una conducta razonable, en la que no se admiten los impulsos tumultuosos que se liberan en la fiesta o, más generalmente, en el juego”¹⁵.

Todo esto lleva a la angustia incluso a la neurosis que hay que canalizar, y suele ser con la sexualidad y la agresividad. Para Bataille, el trabajo es la base y exigencia de la civilización. “El mundo del trabajo implica eliminar, en su seno, toda violencia. Tanto la muerte como la sexualidad aparecen como signos de violencia, es decir, de desorden, de irracionalidad, de anulación de la existencia discreta o individual. Sin embargo, el mundo del trabajo, para lograr sostenibilidad, necesita un envés, necesita la fiesta”¹⁶.

Esta fiesta que menciona Bataille no es nada mas y nada menos que la fiesta religiosa, principalmente la cristiana.

Tanto la muerte como la sexualidad aparecen como signos de violencia, es decir, de desorden, de anulación. A través de la fiesta religiosa cristiana se le aporta sentido legítimo. Es una manera de convertir algo pecaminoso en algo sagrado.

Esto es debido a que “tenemos la costumbre de asociar la religión a la ley de la razón. Pero si no atenemos a lo que, en su conjunto, fundamenta las religiones, deberemos rechazar este principio. Sin duda, la religión es básicamente subversiva; desvía el cumplimiento de las leyes. Al menos, impone el exceso, el sacrificio y la fiesta, cuya culminación es el éxtasis”¹⁷. A través del cristianismo, se conjura la violencia para siempre. Hay una necesidad de convertir el erotismo en algo festivo para convertirlo en algo razonable.

¹⁵ *Ibidem* p.45.

¹⁶ CASTELLANOS, Belén, *Op.cit.*, p.6.

¹⁷ BATAILLE, Georges, *Las lágrimas de Eros*, *Op.cit.*, p.86.

2.2 Obscenidad. Ruptura de límites y regulación de conductas.

La obscenidad siempre ha marcado el límite entre arte y no arte. Definir lo que es obsceno o no, es complejo debido a su regulación y a los cambios que sufre a lo largo del tiempo.

Según el diccionario de la Real Academia Española, <<obsceno>> viene del latín (*obscenus*), y significa, torpe, ofensivo al pudor. Lynda Nead lo define como “la modificación del latín *scena*, y significa literalmente lo que está fuera, o a un lado del escenario, (...) la palabra arte/obscenidad representa la distinción entre lo que puede verse y lo que está más allá de la representación.”¹⁸

Con esto lo que se pretende decir y aplicar al desnudo femenino es que siempre ha intentado mantener su límite en el arte, pero inevitablemente desafía esos límites del orden. Con esto relacionamos pues, el arte con la obscenidad.

Pero en contraposición a estos términos también encontramos su vinculación con la teoría kantiana que distingue lo bello de lo sublime.

“Lo bello en la naturaleza es una cuestión de la forma del objeto y ésta consiste en la limitación, mientras que lo sublime se encontrará en un objeto carente de forma (...) o en cuanto provoque por su presencia, una representación de lo que no tiene límites.”¹⁹

De esta manera Kant nos explica como lo bello se encuentra en lo limitado y en la mera contemplación, mientras que lo sublime desafía los límites. Mientras que lo bello, que se encuentra en la reflexión y en la experiencia del arte, se caracteriza por su armonía, racionalidad su unidad contenida, enmarcada, bordeada, lo sublime que sería lo obsceno se relaciona con el placer, el terror, con el exceso y con lo que no puede ser enmarcado. Éste se origina de manera indirecta, se concibe como algo en movimiento, mientras que lo bello es estático y contemplativo.

Ahora bien, cuando el arte sobrepasa sus límites, y el desnudo femenino deja de ser estático y contemplativo, claramente hay un exceso en los límites de representación, ¿cabría hablar de la aparición de un nuevo término, el de pornografía?, ¿o más bien de la de diferenciación entre arte y pornografía? De esta última relación (arte/pornografía) ya comentamos algo anteriormente, pero profundizaremos más adelante.

Hablemos ahora del término de pornografía, pero no en su contexto más contemporáneo, sino más bien en la forma en la que se construye dentro de la filosofía y la estética; como término opuesto al arte, y perteneciente a lo sublime, ya que se entiende como un término que se excede de ciertos límites por su experiencia perturbadora y pérdida de identidad.

¹⁸ NEAD, Lynda, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos, 1998, p.47

¹⁹ KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, Madrid, Escasa Calpe, 1984, p.47

Si la imagen pornográfica se considera que está fuera del arte por su desorden, nos referiríamos a ella como algo sublime, ya que mientras que lo bello simboliza juicio, lo sublime simboliza perturbación.

Aunque lo sublime también puede tratarse de un cuestionamiento de la construcción social y de la identidad. Si afirmamos que el desnudo femenino es un símbolo que sufre transformaciones en la cultura, que desafía sus formas, ¿podríamos hablar de <<sublime>> como nuevas formas de representar el desnudo femenino?

Para Kant y otros escritores de la estética, lo bello se asocia al cuerpo de la mujer, lo sublime al del hombre. Pero si analizamos la relación entre sublime y cuerpo desnudo femenino sin límites, llegamos a una ruptura de la estética kantiana y de los otros escritores del siglo XVIII.

“Lo sublime no sólo es un lugar para la definición de la masculinidad, sino que es también el lugar donde es representada una cierta forma de la femineidad desviada o transgresiva. Es un lugar donde la mujer va más allá de sus propios límites y se coloca fuera de lugar.”²⁰

Con esta cita se reinventa el término sublime desde un punto de vista feminista.

Mary Douglas, en su explicación de pureza y polución desde el cuerpo y la sociedad como fronteras o bordes del orden, explica que éste reside en los márgenes que están dentro de lo socialmente construido, donde se pone en cuestionamiento y desafío al significado. “Todos los márgenes son peligrosos. Si se tira de ellos en este sentido o en el otro se altera la forma de una experiencia fundamental.”²¹

Las nuevas formas feministas en la crítica de las representaciones patriarcales del cuerpo femenino, muestran nuevas direcciones que alteran la forma.

La tradición patriarcal representa el desnudo femenino en una única categoría mencionada anteriormente (belleza, armonía, contención...). Cuando desafiamos esta categoría, es cuando damos paso a nuevas entidades feministas.

La práctica feminista está comprometida con la ruptura de esos límites que se encuentran dentro del arte, y que tanto han repercutido en la sociedad occidental.

La unidad, diferencia y reconocimiento del cuerpo femenino está en constante cambio. “Más que una cuestión de <<estar enmarcada>>, se trata de una cuestión acerca de quién traza las líneas, dónde y para quién se trazan.”²²

Si se comparan los textos de Clenneth Clark y Lynda Nead, se puede observar los avances de la mirada sobre el cuerpo femenino. Desde los parámetros

²⁰ *Ibidem*, p.53

²¹ DOUGLAS, Mary, Pureza y peligro, *Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, siglo veintiuno de España editores, 1966, p.121.

²² NEAD, Lynda, *Op.cit.*, p.9

clásicos del primero, que hablaba del cuerpo como algo inofensivo, hasta la crítica contemporánea de la segunda, que denuncia esas cadenas que sufre el desnudo de la mujer, su representación y objetualización sexual establecidas por el arte.

Con esta comparación entre ambos autores, vemos esa evolución de la mirada y por lo tanto del pensamiento respecto a las formas de representación del cuerpo femenino.

Podemos concluir perfilando lo que es el límite de la belleza, algo siniestro en efecto, pero que precisamente por serlo, se nos presenta bajo rostro familiar.

La obra artística tiene una representación siniestra por un lado, y una presentación sensible de la realidad por otro. Pues posee un velo que le da un aspecto formal. “Sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder, muestra como real algo que se revela como ficción (...). Carecería de fuerza la obra artística de no hallarse lo siniestro presentido; sin esa presencia – velada, sugerida, metaforizada, en la que se da el efecto y se sustrae a la visión la causa — el arte carecería de vitalidad. Lo que hace a la obra de arte una *forma viva* (...) es esa connivencia y síntesis del lado malo y oscuro del deseo y el modo en que se teje, elabora y transforma, sin ocultarlo del todo.”²³

Hemos hablado del término de obscenidad vinculado al arte y al desnudo de la mujer como un concepto regulador que; o bien puede contener el desnudo femenino o bien sobrepasarlo otorgándole un concepto sublime y pornográfico. Este último puede ser usado de manera que pueda objetualizar la representación sexual de la mujer, o bien desafiar esas formas de belleza y representación de la sexualidad femenina impuestas. Este último desafío supone una regulación de la mirada y pensamiento que deja paso a entidades feministas dispuestas a romper esas ataduras.

²³ TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, < http://www.con-versiones.com.ar/nota1085_LO-BELLO-Y-LO-SINIESTRO-Eugenio-Trias.pdf >, [consulta 3 de Mayo de 2015], p.14

2.3 Del erotismo a la pornografía

Cómo hemos visto anteriormente con John Berger, el erotismo siempre se ha cruzado con la mirada del arte y ha estado presente en el cuerpo de la mujer. Se ha usado cómo excusa para representar lo que en un principio se concebía como irrepresentable.

Nuestro interés, es acercarnos mediante un breve apunte, a distinguir ambos conceptos (erotismo y pornografía), que al parecer, tanto se confunden. Esta confusión viene dada por ese constante cambio y regulación de ambos palabras que complica la delimitación de ambos, provocando error y desconcierto. Veremos las relaciones y las diferencias que guardan, aplicándolos al desnudo femenino, ya que siempre han estado presentes en él.

Si con George Bataille vimos el erotismo como una particularidad del ser humano, que va más allá del goce físico del sexo y de lo racional, buscando la transgresión, esa recuperación animal de la que el ser humano se desprendió al volverse racional, con Lynda Nead, en su libro *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, veremos como definirá el erotismo; como “la representación sexual estetizada (...) que define el grado de sexualidad que es permisible dentro de la categoría de lo estético.”²⁴

Pero, ¿que pasa cuando traspasamos ese grado permisible de la eroticidad?, ¿estaríamos hablando de pornografía?

La **pornografía** se podría definir por la focalización genital, dada del hiperrealismo de la imagen fotográfica, y que además tiene la función de excitar y crear una catarsis en su espectador voyeur, el **erotismo** sería ese grado de sexualidad medida, permisible dentro de la estética del arte. Éste, corre el riesgo de perder su legitimidad y convertirse en pornografía. El erotismo a parte de tener un componente sexual también contiene uno intelectual; se considera estético, simbólico y además aporta libertad en su interpretación. Estas últimas “características” que posee el erotismo es lo que lo convierte en algo vinculante con el arte. No ocurre lo mismo con la pornografía, pues como hemos mencionado anteriormente, ésta se caracteriza por la especificidad y exhibición de los genitales. Elimina toda fuente de reflexión, pues la especificidad genital se debe a la imagen fotográfica, ya que comparada con el dibujo o pintura, permite ver la realidad de manera inmediata.

²⁴ NEAD, Lynda, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos, 1998 p.165.

Lynda Nead definirá la pornografía como; “la imagen pornográfica (...) en un nivel simbólico o psíquico, pornografía, como lo <<otro>> del arte, significa las experiencias febriles y desordenadas producidas por la percepción táctil.”²⁵

Para muchos escritores, la finalidad de la pornografía consiste en provocar una catarsis sexual en el espectador. Se ha intentado mantener a la pornografía fuera de otro tipo de representaciones, pero la relación que guarda con el arte (cosa que veremos más adelante) es obvia.

La oposición de los términos erotismo/pornografía es la expresión estético-conceptual de la necesidad profunda que tiene nuestra sociedad –o que nuestra sociedad cree que sigue teniendo– de guettizar lo sexual.(...) La sexualidad es uno de los vectores que en toda su gama de vivencias, desde la filosofía a la mística, construye más esencialmente la condición humana.”²⁶

En nuestra cultura occidental cristiana, el erotismo es como una secuencia ordenada, sin embargo cuando se traspasan esos límites, el erotismo se convierte en *pornografía*.

Jordi Claramonte²⁷, en su libro *Lo que puede un cuerpo. Ensayos de estética modal, militarismo y pornografía*, se refiere a la pornografía como una *autonomía de lo erótico*. Con esto se basa en la transformación que sufren las cosas. Si lo visual, sonoro o incluso el espacio, son ámbitos autónomos que han ido sufriendo una transformación, lo mismo pasa con lo erótico, ha derivado en pornografía. Es decir, no dejan de ser términos opuestos, el concepto no cambia, sólo se transforma.

A través de su teoría de *autonomía y fragmentación del cuerpo político* nos habla de la fragmentación de las facultades, saberes y sensibilidades. Éste, puede ser un proceso que diferencie las facultades y sensibilidades y que hace excavar en nuestra humanidad, y al mismo tiempo, esa fragmentación <<puede perder en el camino, las posibilidades de gestionar su propia vida>>, la pornografía sería pues un “elemento de fragmentación y deshumanización de los cuerpos en ella representados”²⁸

Se tiende a considerar que el erotismo *sugiere*, limita y a la vez da pie a que el espectador cree su libre interpretación; mientras que la pornografía *muestra* y no se considera artístico. Este es uno de los motivos por lo que la fotografía, debido a su veracidad visual, tuvo tantos problemas para considerarse arte (algo que veremos más tarde).

²⁵ NEAD, Lynda, Op.cit.,p.51

²⁶ HENCICLOPEDIA, Ercole Lissardi (autora), *Acerca del erotismo y de la pornografía*,

<<http://henciclopedia.org.uy/autores/Lissardi/pornografia.htm>>, [consulta 2 de abril de 2015].

²⁷ CLARAMONTE, Jordi, *Lo que puede un cuerpo. Ensayos de estética modal, militarismo y pornografía*, Murcia, Cendeac, 2009.

²⁸ *Ibidem*, p.21.

Esta distinción entre lo que se *sugiere* y lo que se *muestra*, no debería supeditar el grado de calidad de arte, es decir, no debería condicionar que la explicitud deje de ser arte.

Así pues, llegamos a la conclusión de que arte y pornografía, son términos recíprocos debido a la regulación que ha tenido lo obsceno sobre las poblaciones y, a que la sexualidad en el desnudo femenino ha llegado a la pornografía como consecuencia de la tecnología de imprenta y su distribución, lo que coloca a la pornografía en un fenómeno de masas.

2.3.1 La tarjeta postal.

La principal característica de la fotografía es la fuente de realismo. En comparación con el dibujo o la pintura, ofrece una inmediatez representativa de la realidad. Se podría decir que, el daño que produce la pornografía en cierto modo, viene dado de la imagen fotográfica. "Es una imagen automatizada; parece eliminar la acción humana y la reflexión; permite un acceso directo no simplemente a una imagen, sino al objeto representado. Si el objeto en cuestión es el cuerpo femenino, la fotografía puede verse como algo que permite el acceso directo del espectador al cuerpo."²⁹

Un gran ejemplo del impacto visual de la realidad que ha podido tener la fotografía, lo podemos observar en las antiguas tarjetas postales. La tarjeta postal surgió en el siglo XX. Se trataba de una cartulina con una fotografía cuya finalidad era ser destinada a una correspondencia al descubierto. Aparece por primera vez en Francia, y fue utilizada por la población civil como vía para poder comunicarse con el exterior.



Jules Richard, *numbered 532*, Fotografía, 1905.

Los fotógrafos franceses vieron otras posibilidades para su rentabilización, ya que se trataba de un soporte gráfico bastante barato, de fácil reproducción y comercialización. Algunos plasmaron escenas de alto contenido sexual en ellas. Estas postales eran consideradas indecentes y estaban hechas para el disfrute de los hombres, sobre todo caballeros elitistas y de ambientes de burdel.

Otros retratistas emplearon la tarjeta postal como medio de expresión gráfica, como soporte distinto y novedoso para resaltar la desnudez, sobre todo femenina, tal como se hacía en pintura y escultura desde el principio de los tiempos.

²⁹ NEAD, Lynda, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos, 1998, p.157.

Poco a poco, estas postales irían adquiriendo un tono más frívolo y sensual, además su producción industrial aumentó, con lo que se imprimían grandes cantidades. Se trataba de imágenes que recreaban escenas de desnudos literarias, legendarias, profanas etc.

No obstante, la fotografía de desnudos tuvo su mayor apogeo en la Primera Guerra Mundial que tuvo lugar entre 1914 y 1918. Los soldados podían recibir estas imágenes en las trincheras con la aprobación de las autoridades.

Hoy en día, las postales, además de ser un objeto de carácter comunicativo, también son objetos de colección.

La desnudez del cuerpo femenino tuvo su gran explosión en la Primera Guerra Mundial, además de movimientos artísticos como el Dadá, la Bahuaus, la Escuela de París, el Surrealismo y el Cubismo.

Con la tarjeta postal, podemos observar, el gran impacto que tuvieron las primeras tecnologías ópticas, y la repercusión que tuvieron en los cuerpos y la sexualidad, como no, de la mujer desde un principio, más tarde de ambos sexos. Así pues, la tecnología óptica ha provocado un desarrollo en la pornografía, donde el cuerpo femenino es tratado de una manera diferente a lo masculino.

2.3.2 La pornografía como producción artística. Jeff Koons y Thomas Ruff.

Con la tarjeta postal, ya vimos el gran impacto que tuvieron las tecnologías ópticas en la imagen, en los cuerpos y sus sexualidades, sobre todo de la mujer. En este capítulo nos dedicaremos a hablar de las interrelaciones tan complejas que hay entre el arte y la pornografía, de cómo la imagen define y controla la cultura de masas y la obviedad de poder y efectos que tiene sobre los espectadores, desarrollando así una regulación de conductas a través de la conmoción.³⁰ Hablaremos de pornografía en términos filosóficos, estéticos y contemporáneos.

Abrimos aquí un interrogante acerca de la pornografía, ¿podríamos decir que tiene efectos dañinos sobre los espectadores? Responder con un sí a esta pregunta sería mostrar una visión propia del siglo XX. Siempre nos hemos referido a la pornografía como una representación que provoca una catarsis sexual en el espectador hombre, además siempre se le ha otorgado un exceso de depravación.

Se considera pues, la pornografía un medio de producción *artística* y “(...)un fenómeno de cultura de masas, una consecuencia de las nuevas tecnologías de imprenta y nuevas formas de distribución y público.”³¹ “Si el arte representa la muestra pública y legítima del cuerpo femenino, la pornografía es lo <<otro>>, aquello donde la muestra del cuerpo es ilícita y está confinada a los espacios marginales de la cultura pública y privada.”³² Sus modos de circulación y consumición se encuentran entre las fronteras de lo visible (público) y lo invisible (privado). De esta manera es reafirmada en las sociedades de consumo. “ (...) con el capitalismo tardío se ha hecho evidente que el sexo, junto con la gastronomía y la moda, el turismo rural o la visita a museos y galerías de arte se han convertido en cartas de una baraja que hay que saber jugar si no se quiere ser un apache.”³³

Con esta última cita, Jordi Claramonte nos explica como la revolución sexual está en la cultura, y como se ha convertido en una de las claves de un poder normalizado. “Saber como tener o inducir orgasmos múltiples o adosados es prácticamente un poder cívico.”³⁴ De hecho, las revistas o la televisión, se encargan de decírnoslo y recordárnoslo.

³⁰ Intentamos explicar la conmoción como un estado de alteración o perturbación temporal provocada por algo que se acaba introduciendo en lo habitual. Con este término explicábamos la introducción reguladora de la pornografía en la esfera pública.

³¹ NEAD, Lynda, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos, 1998., p.58

³² *Ibidem*, p.58.

³³ CLARAMONTE, Jordi, *Lo que puede un cuerpo. Ensayos de estética modal, militarismo y pornografía*, Murcia, Cendeac, 2009, p. 206.

³⁴ *Ibidem*, p. 206.

El delito, por así decirlo de la pornografía, es su recomienzo es la esfera pública contemporánea. El poder de la televisión ha tenido mucha más repercusión en el desarrollo de las tecnologías visuales y en el comportamiento social que la fotografía.

Las *pin ups* por ejemplo, eran mujeres que se exhibían en las publicaciones diarias. Eran consideradas simpáticas, divertidas y pícaras, pero no depravadas. Se podían ver fotos y dibujos de estas chicas en todas partes de manera inofensiva. Un ejemplo de ello eran los aviadores de la época, que dibujaban chicas en los morros de sus aviones como talismanes de buena suerte. La televisión sin embargo, presentaba una influencia mucho más amenazadora y potente de ellas.



Arthur Felling, Fotografía para la revista "Playboy", 1955.

Para Lynda Nead, "el potencial de este tipo de tecnología no debería ciertamente ser abandonado por el feminismo (...) lo que debemos asegurar es que las mujeres decidan también lo que es excitante y placentero en relación con las nuevas tecnologías visuales."³⁵

Siguiendo con la relación que tienen la pornografía y el arte, Lynda Nead, en su libro *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad* señala que "(...)lo erótico "supone la representación sexual estetizada; marca los límites de lo sexual dentro de la cultura legítima. <<Arte erótico>> es el término que define el grado de sexualidad que es permisible dentro de la categoría de lo estético."³⁶

Arte y pornografía están dentro de una misma continuidad cultural. El centro de la pornografía, es la respuesta y reacción del espectador. Es lo que pasaba también con la pintura, muchas obras de la historia, fueron clasificadas como

³⁵ NEAD, Lynda, *Op.cit.*, p.165.

³⁶ *Ibidem*, p.165.

pornográficas en una época y como artísticas en otra. Lo mismo pasó con el cine y la pornografía.

Pero, ¿cómo es esto posible? La respuesta está como se ha dicho antes, en los espectadores y en sus cambios de visión, algo que tiene que ver con lo histórico y cultural. Aunque no son conscientes de sus respuestas o reacciones, dan forma a ese cambio. Lo que antes se podía ver como algo depravado o pornográfico, ahora se ve como algo artístico.

“Tenemos la inclinación de considerar arte lo que vemos en los museos; lo que contemplamos en las salas x tendemos a calificarlo de basura.”³⁷

Un ejemplo de ello son las novelas del Marqués de Sade³⁸, en sus inicios fueron calificadas de obscenas y ordinarias, y sin embargo hoy en día forman parte de investigaciones académicas e intelectuales.

El artista estadounidense Jeff Koons, trasladó con su serie *Made in Heaven*, el porno al museo. Junto con su esposa y actriz porno Illona Staller Cicciolina, compuso una serie de esculturas de cristal, figuras de plástico, óleos, litografías y fotografías que los representan en todo tipo de posturas consideradas tanto amorosas como pornográficas.

Tras separarse Cicciolina y Koons, éste sustituyó los motivos de la serie por perros, gatos o flores potenciando el mal gusto, lo cursi y recargado.



Jeff Koons, *Made in Heaven*, Cartel y litografía, 125x272 pulgadas, 317,5x690,9 cm, 1989.

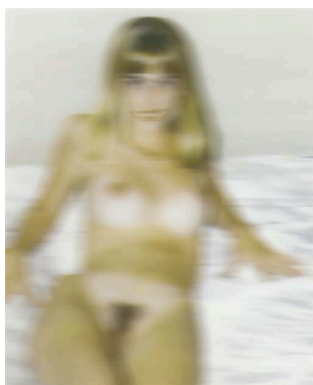
Tomas Ruff, por otro lado, centra su trabajo en la investigación y manipulación del retoque fotográfico, con lo que el resultado de la obra respondería a la postproducción de las imágenes. Su serie *Nudes (desnudos)*, se trata de una serie de retratos a gran escala. Mediante la apropiación de imágenes pornográficas de internet o de revistas hacía una intervención digital desenfocando la imagen, pero sin llegar a eliminar el contenido y la reacción emocional de la imagen.

“*Nudes* (2003) retoma la fotografía de la red para hablar de voyeurismo y privacidad. De cómo miramos”.³⁹

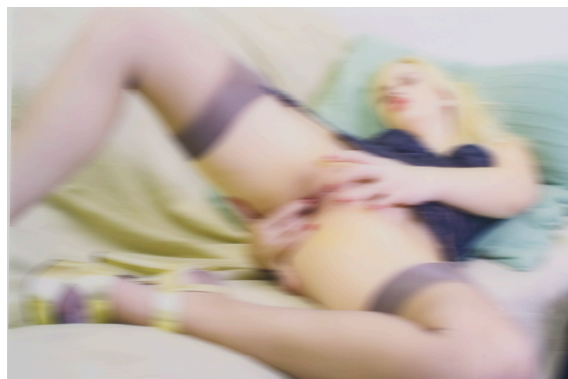
³⁷ LEHMAN, Peter, “En el reino de la confusión”, EXIT, N° 29, febrero/marzo, 2008, p.154.

³⁸ Personaje de la literatura francesa considerado perverso por el carácter violento, depravado y erótico que guardaban sus obras literarias. La venta de sus libros estuvo prohibida durante todo el siglo XIX y la primera mitad del XX.

Su intención en esta serie es la de fusionar dos disciplinas “contrarias” como la pornografía y el arte.



Tomas Ruff, *Nudes Ama Nud (NUD020)*, 59x51 pulgadas, 149.86 x 129.54 cm, 2003



Tomas Ruff, *Nudes AB10*, 431/2x61 pulgadas, 110x154,9 cm, 2006.

Pero, ¿qué sucederá de ahora en adelante con la pornografía? ¿Acabará cayendo en lo inadmisibile? “¿Y si así sucede será a manos de la normalización que llevan a cabo revistas como el *Cosmopolitan* o teleseries como *Sexo en Nueva York*?”⁴⁰ Quizá todo esto se deba a un cambio que está sufriendo la modernidad al no escandalizarse por nada, y al estar más acostumbrada y domesticada a esa obscenidad inaceptable que con el tiempo se convertirá en normalizadora.

La <<autonomía moderna>>⁴¹ activa la negatividad, los cuerpos están sometidos a la normalidad burguesa. Esta normalidad, junto con el capitalismo ha explotado diferentes niveles y capacidades de consumo.

La autonomía de lo erótico y de lo estético (que veíamos anteriormente) se verifica a través de los *modos de relación*⁴²; éstos explican la percepción y representación de los comportamientos y de las actitudes. De esta manera, los modos de relación, se instauran en el arte y los medios en los que se encuentran. Habla pues, de cómo los medios de relación han ido articulando los cuerpos.

Asumimos que arte y pornografía son términos vinculantes, y que la representación sexual de la mujer ha estado sometida e impuesta por una mirada patriarcal. Esto lo podemos contemplar desde la historia de la pintura europea hasta nuestros días, reflejado en la televisión y la producción del género de la pornografía, considerada fenómeno de masas.

En el próximo capítulo hablaremos de la pornografía *hardcore*. Primer género que dejó de simular actos sexuales. Hoy en día es la más conocida y la que más consumida en el mercado, además veremos los estragos que ha podido suponer y las diferencias de género que ha creado.

³⁹ ESPEJO, Bea, “Tomas Ruff”, *El Cultural*, 03 de junio de 2011.

⁴⁰ CLARAMONTE, Jordi, *Op.cit.*, p.207.

⁴¹ *Ibidem*, p.208

⁴² *Ibidem*, p.9.

2.3.3 La pornografía *hardcore* y sus repercusiones en la dimensión social de la sexualidad.

Mirarnos en el espejo de la pornografía dura y degradante es mirarnos en el espejo de nuestro mundo actual.

Lore Aresti⁴³

El hecho de empezar con esta cita no es gratuito, todo lo contrario. Pues en ella se aprecia cómo tan sólo con unas palabras se resume este punto. En este apartado hablaremos del género de la pornografía *hardcore* y plantearemos algunas reflexiones sobre las repercusiones que ha podido causar en la dimensión social de la sexualidad; favoreciendo al hombre y desacreditando a la mujer.

La pornografía *hardcore* ha supuesto una progresiva permisividad de representaciones eróticas en pantalla, y por lo tanto también en el espacio público. La función de este género del cine, será, la de estimular al hombre, como mencionamos anteriormente cuando hablábamos de pornografía sin referirnos a ningún género.

En Estados Unidos, en un principio, al género del porno se le llamaba *smokers* por exhibirse en clubs privados, básicamente para una clientela masculina. En los años 60, el cine pornográfico no llegaba a mostrar a los espectadores lo que realmente querían ver. Era lo que se llamaba *soft-core*, que consistían en simular los actos sexuales. Al extinguirse éste, aparecerá la pornografía *hardcore*, lo que supondrá, como se ha mencionado antes, una permisividad total de la sexualidad.

Entre las características icónicas de la pornografía *hardcore* se encontraría la sodomización, la sensación de control, poder, superioridad frente al cuerpo de la mujer y su humillación entre algunas.

Desde la industrialización de la televisión, al igual que aparecieron varias clasificaciones para películas como “series B” (de bajo presupuesto) o “series Z” (más bajo presupuesto que su antecesor), la industria pornográfica clasificaría sus películas con la letra X, llamándole así a este tipo de cine “cine X”. “Este signo representaba el anonimato que ilustra la consideración despectiva de las instituciones oficiales hacia el género, (...) ilustra también el anonimato conseguido por los seudónimos de muchos profesionales del

⁴³ ARESTI, Lore, “Pornografía hardcore: espejo del patriarcado” en *El Cotidiano* [en línea] nº174, 2012, [consulta 21 Junio 2015], p.67, disponible en < <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32523137007>>.

género. De todos modos, la X infamante es perfectamente coherente con la penalización fiscal y publicitaria que padece este género en muchos países.”⁴⁴ La X se podría decir que ha dado significado a su presencia en la sociedad, y a su vez, a un debate ético.

Pero, ¿qué es exactamente la pornografía *hardcore*? Roman Gubern la describe como: “un documental fisiológico sobre la felación, el culilingus, la erección, el coito y la eyaculación.”⁴⁵ Esta definición se debe a un tipo de plano que se centra en la focalización de las intimidades y de la fisiología anatómica. En la jerga profesional americana pasó a denominarse *medical shot* (plano clínico).

Con todo lo expuesto, el cine de pornografía dura se podría definir como abstracciones representadas de manera hiperrealista, fisiológica y cruda. Para llevar el plano clínico a cabo, se hace uso de dos cámaras: una sobre los genitales y otra móvil para los rostros. De esta manera se obtiene más material para el montaje. En un montaje además, se suelen reutilizar escenas que suelen ser de un mismo primer plano, esto permite alargar el film.

Si la pornografía suave a diferencia de la dura, presenta además de la focalización de los genitales, caricias o desnudez, la pornografía dura incluye actos mucho más violentos e imaginables. Un ejemplo de ello serían los actos sexuales con “chicas menores”. Obviamente está prohibido, por lo que suelen usar a chicas mayores de edad pero con apariencia de niñas. De esta manera, crean una fantasía.

La **violación** estará también presente en las fantasías, será reemplazada por la iniciación o revelación carnal, pues la no colaboración de la mujer, supone una actitud contraria a las del género. La película *Garganta profunda es un* ejemplo de ello, pues trata la historia de una mujer frustrada sexualmente por el rito de la felación profunda.

La práctica de la **eyaculación** masculina sobre el rostro de la mujer, también pasará a ser iconográfico en el género. La verificará dotándola de protagonismo y también de dominio sobre la mujer, acto que la mayoría de las actrices suelen detestar. Tras esto, nos damos cuenta de cómo “el estigma del machismo ha pesado históricamente como una losa moral sobre el género (...) como ha pesado sobre él su concepción reduccionista de la vida limitada a la mera sexualidad, acusación que se merece una reflexión”.⁴⁶

⁴⁴ GUBERN, Román(1989), *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Anagrama,2005, p.15.

⁴⁵ *Ibidem*, p.27.

⁴⁶ *Ibidem*, p.22.

“La representación de la eyaculación masculina es, sin duda, el signo distintivo de la discursividad pornográfica actual.”⁴⁷ Se podría decir en términos rotundos, que es el significado del porno, su finalidad. “El cine pornográfico duro (...) se interesa específicamente por esas omisiones pasionales propias del cine tradicional.”⁴⁸ Se interesa por lo que ocurre tras el beso apasionado, disociando la emoción sexual de la afectiva, además, transgrede los tabúes tradicionales, poniendo en escena la anatomía y fisiología de los actores con unos planos muy detallados de sus genitales. El hiperrealismo de la pantalla descontextualiza la actividad sexual de la afectiva, además de las interacciones por parte de los personajes.

Se caracteriza pues este género, por una abstracción e irrealidad. La abstracción de la imagen pornográfica reside en los atributos anatómicos, reducidos muchas veces de manera micro. “Digamos ya que de la famosa dicotomía entre el *mostrar* y el *narrar*, el cine porno duro privilegia el *mostrar* sobre el *narrar* (...) en su carácter de documental fisiológico.”⁴⁹ Además, como enlace, utilizan escenas ficcionales muy simples.

Pero independientemente de que las películas sean de pornografía blanda o dura, ambas guardan características en común; todas las mujeres quieren sexo a todas horas y con cualquier hombre, y por otro lado también les gusta cualquier acto que el hombre demande, si no es así, se le “fuerza” a que le guste.

A partir de todo lo expuesto, podríamos decir que “ la pornografía, como en tantos otros campos de la cultura patriarcal, la mujer es reducida a una cosa que puede y debe ser penetrada.”⁵⁰ “La pornografía es un espejo, un espejo que nos muestra como los hombres ven a las mujeres.”⁵¹

El placer que se consigue a través de los altos niveles de crueldad, se repiten también en nuestra sociedad. Pero la sexualidad no es un problema, sino la percepción que se ha creado sobre ella; cada vez en algo mas cruel y degradante, y al mismo tiempo en algo normalizado. Pues representa los valores del patriarcado y su *dominación*.

Pero, ¿cómo es posible, que el dolor de las mujeres sea la premisa de una industria que cada vez aumenta mas las ventas y las ganancias?

⁴⁷ GIMÉNEZ GATTO, Fabián, “*Postpornografía*” en “Prácticas de la visualidad en un mundo 2.0” en *Estudios Visuales* [en línea] nº 5, 2008, [consulta 22 Junio de 2015], disponible en < <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>>. p.96.

⁴⁸ GUBERN, Román, Op.cit.,p.22.

⁴⁹ *Ibidem*, p.26.

⁵⁰ ARESTI, Lore, Op.cit.,p.60.

⁵¹ *Ibidem*, p.61.

Está claro que causar dolor o imaginar causarlo sobre ellas no es un obstáculo para lograr dicho placer, e incluso nos atrevemos a decir que el dolor de ellas, puede llegar a aumentar el placer de ellos.

Lo que no debemos dejar de obviar es, que cuando este tipo de films son producidos, dichos actos son reales y se llevan a cabo con mujeres reales.

3. La relación del feminismo con la pornografía. Del porno convencional al post-porno.

En este capítulo trataremos de explicar qué relación guarda el feminismo con la pornografía, pues “la relación del feminismo con el sexo nunca ha sido fácil, lo que se traduce en una escasa producción de la materia.”⁵²

Los caminos de la teoría feminista y el fenómeno cultural de la pornografía se han entrecruzado y han dado lugar a una crítica propia y distinta. Este debate entre ambos términos parte como origen en la sexualidad femenina, concretamente a finales de los años setenta y principios de los ochenta del siglo XX en Estados Unidos. En esta época, dentro del feminismo estadounidense, surgirán una serie de debates públicos contra la pornografía. Éstos debates fueron impulsados por las denominadas “guerras del sexo”, que comenzaron a utilizar la pornografía como modelo para explicar la opresión política y sexual de las mujeres.

Women Against Pornography (Mujeres Contra la Pornografía), eran activistas que demandaban la abolición total de la pornografía y el trabajo sexual, ya que para ellas, toda representación de la mujer era opresiva. Este movimiento lo encabezaban Andrea Dworking y Catharine Mackinnon. La primera se dedicó a producir ideas y a actuar políticamente contra la pornografía. La segunda, planteó una ley en la que definía la pornografía cómo una violación de los derechos civiles de las mujeres, su discriminación y su violación.

Como contrapartida a este movimiento, surgieron las feministas “pro-sexo” o “anti-censura” (*Feminist Against Censorship Taskforce*), así denominadas porque luchaban por las libertades sexuales de las mujeres y las minorías sexuales. El objetivo de esta corriente feminista era defender los derechos sexuales de las personas, tales como el consumo de pornografía o de trabajo sexual así como realización de prácticas sexuales contrahegemónicas como el bondage y el sadomasoquismo. Este grupo estaba liderado por Lisa Duggan, Nan Hunter y Carole Vance. Una de las grandes críticas de estas feministas a las “antipornógrafas”, era que, a través de sus demandas, devolvían al Estado el poder de regular la representación de la sexualidad, concediéndole así mayor poder a una institución patriarcal.

El propósito del feminismo pro-sexo era el de denunciar las prácticas regulatorias de feministas aliadas con el Estado y con sectores morales conservadores, manifestando que la censura y la prohibición por parte del

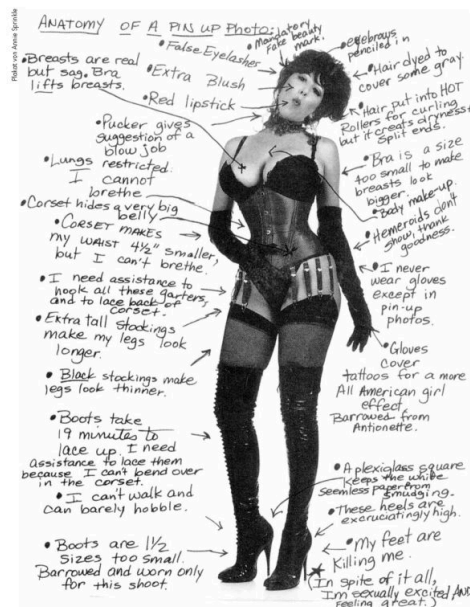
⁵² RODRÍGUEZ, M^a José, “El feminismo pro-sexo o anti-censura: Una lectura sexológica”, en *Anuario de sexología* [en línea] n^o9, 2005[consulta 14 Junio 2015],p,7-37, disponible en <<https://sexologiaenredessociales.files.wordpress.com/2013/08/a9-1-rodriguez.pdf>>.

Estado incrementaba el control sobre los cuerpos y sexualidades de las mujeres, especialmente por su situación de vulnerabilidad en la distribución jerárquica de los cuerpos. Sus propuestas se encaminan hacia una crítica feminista de la representación en la que consideraban la pornografía como una herramienta que empodera a las mujeres que trabajan la industria del sexo.

Con esta idea, a principios de los años 90, Annie Sprinkle, una de las máximas referentes del movimiento feminista pro-sexo o anticensura, empezará a hacer performances pro-sexo en teatros *burlesque* de Estados Unidos, cuya finalidad, consistía en cambiar las relaciones tradicionales que surgían en la pornografía. A raíz de su experiencia como actriz porno, y cansada de representar siempre el mismo tipo de papeles en sus películas, lanzó la idea de que “la respuesta al porno malo no es la prohibición del porno, sino hacer mejores películas porno.”

Basándose en esta idea, ha desarrollado diferentes proyectos performativos. La mayoría han quedado registrados en vídeo y pueden encontrarse en la red con relativa facilidad.

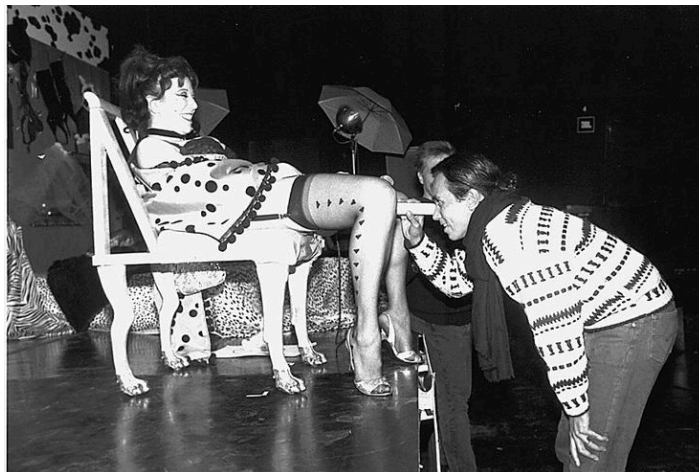
Concretamente, su comienzo se sitúa en 1989, con un proyecto llamado *Postporn Modernist*, una obra que reúne varias acciones en la que la artista da un giro a la pornografía tradicional de manera exagerada. Lo hace llevando las típicas ropas y accesorios de la pornografía convencional que estereotipan el papel de la mujer al servicio del hombre.



Annie Sprinkle, diagrama de *Post-porn modernist*, 1989.

Public Cervix Announcement es otra de las performances que se encuentran en esta obra. En esta acción la artista se sienta con las piernas abiertas invitando al espectador a ver sus genitales, de esta manera, descontextualiza e ironiza sobre las características propias de las películas porno, tales como los

planos genitales y la fragmentación del cuerpo. La idea de la que parte, es que el porno convencional o *main stream*, se centra en los planos genitales de una manera muy explícita y además, fuerza el placer y el deseo para el interés del hombre.



Annie Sprinkle, performance de *Public Cervix Announcement*, 1990.

Otra obra de Annie Sprinkle es *Boson Ballet*. Se trata de un vídeo performance en la que estira, pincha o hace girar sus pechos al compás de la música, con el tema *El Danubio Azul*. Además, también se pone unos guantes negros y un tutú. A lo largo de los años también realizó otros estilos de danza con sus senos, cómo *Tap Dance* o *Boson Samba*.



Annie Sprinkle, *Bosson Ballet*, (1984-1991).

En España, el feminismo pro-sexo o anti censura vendrá de la mano de Beatriz Preciado, filósofa y activista feminista que señala: “ El objetivo estaba claro: el porno es un lugar en el que se muestran identidades, espacios de poder y, por

tanto, es necesario asumirlo como uno de los espacios más en los que reivindicar nuevas representaciones y nuevos placeres.”⁵³

Se cree que aunque fue Annie Sprinkle quien dio forma al término *postporno*, fue el fotógrafo erótico Wink van Kempen, quien introdujo ese concepto en los años 80. Con ello quería representar la sexualidad a través de una deconstrucción de un sistema heteronormativo. A través de este tipo de ruptura y otros tipos de representaciones sexuales, Sprinkle ha ido difundiendo todo esto a través de su obra.

La postpornografía es considerada un arma política que distingue las representaciones tradicionales de la sexualidad. Deconstruye los viejos discursos a través de representaciones alternativas. Lo hace a través de la práctica artística de la performance, que suele quedar registrada en vídeo. Lo que pretendía el postporno en sus comienzos era una lucha activa acerca de la pornografía. No pretendía la censura de ésta, sino crear nuevos discursos a través de su descontextualización. Se caracteriza también por el “género indefinido”, es decir, ni masculinidad ni feminidad, existe una libertad de sexo: algunos son transexuales, gays, lesbianas o bisexuales, mientras que otros no tienen por qué definirse en ninguna de estas categorías.

Unas de las críticas del postporno a la pornografía son: La reproducción del sistema binario (hombre, mujer); la focalización de los órganos sexuales como únicos para producir placer sexual, y el porno como pedagogía de la sexualidad.

El porno comercial – analiza Diana Pornoterrorista – es una forma de manipulación capitalista de las personas y sus sexualidades, es un instrumento de control del Estado que dicta un poco lo que se ha de hacer en la cama, siempre jugando con esas dinámicas de frustración que la ficción del porno genera en la gente.⁵⁴

La relevancia psicosocial que puede tener el postporno, es la de ver otras formas de relaciones sociales en lo que respecta a la sexualidad y otras formas alternativas de vivir el cuerpo.

María Llopis, en su libro *El postporno era eso*, lo definirá cómo: “ La cristalización de las luchas gays y lesbianas de las últimas décadas, del movimiento *queer*, de la reivindicación de la prostitución dentro del feminismo, del postfeminismo y de todos los feminismos políticos transgresores, de la cultura *punk* anticapitalista y DIY, (en inglés do it your self, es decir, háglo tú

⁵³ PRECIADO, Beatriz, *Manifiesto contra-sexual*, Barcelona, Opera prima, 2002.

⁵⁴ J.TORRES, Diana, web personal, < <http://pornoterrorismo.com/prensa/>>, [consulta 18 de Junio 2015].

misma). Es la apropiación de un género, el de la representación explícita del sexo, que ha sido hasta ahora monopolizado por la industria.⁵⁵



María Llopis, libro *El postporno era eso*, 2010.

En definitiva, el movimiento postporno pretende representar otro tipo de sexualidades, sobre todo el carácter político-social, pero también tiene la necesidad de hacer una revisión de muchas interpretaciones previas, es decir, conceptos o roles que hemos asumido y que este movimiento quiere romper. Hoy en día, este movimiento se mantiene en activo gracias a las prácticas performativas registradas en vídeo y a su fuerte carga ideológica y conceptual, propulsada por teóricas especialistas como Beatriz Preciado y Diana J. Torres, o artistas como María Llopis que abordan el tema con la práctica artística de la performance y vídeo, además de talleres didácticos.

⁵⁵ LLOPIS, María, *El postporno era eso*, Barcelona, Melusina, 2010.

II. TÉCNICAS ARTÍSTICAS Y REFERENTES ICONOGRÁFICOS.

Collage, apropiación y resignificación, son las herramientas y conceptos clave en esta obra, ya que implica mirar y reflexionar sobre lo mirado. En ambas series, reflexiono sobre el desnudo femenino y su repercusión en la esfera de la pornografía.

En la primera serie, titulada *Género como collage*, trabajo mayoritariamente la técnica del *collage* con revistas de pornografía de los años setenta, ochenta y noventa. Combino imágenes, utensilios y textos. En esta primera serie tomo como referencia a artistas del *collage* y del fotomontaje como Hanna Hock, Bárbara Kruger y Linder Sterling.

En la segunda serie, *Sexualidad procesada*, me apropio de imágenes pornográficas de internet y las modifico digitalmente, para luego transferirlas e intervenir con encáustica sobre ellas y de esta manera cambiar el significado de origen. Algo que hago en ambas obras.

Mis referentes en esta segunda serie serán Tomas Ruff y Robert Rauschenberg, pues ambos también se apropiaban de imágenes para resignificarlas.

El **apropiacionismo** en el arte consistirá en “coger” imágenes de otros artistas y re-contextualizarlas para darle un significado diferente. En el siglo XX tenemos varios ejemplos de Apropiación (en el arte plástico): La cita, el montaje, el *collage*, el reciclado, el ensamblaje...

El objetivo de reutilizar materiales y descontextualizarlos es crear un discurso nuevo. Según Alicia Serrano, “existen dos momentos de máxima importancia que deben ser tenidos en cuenta: por un lado el momento en el que extraemos un elemento de su contexto inicial y le damos una entidad (y, por lo tanto, una significación) autónoma y, por otro lado, el instante en el que decimos incluirlo en un nuevo contexto alejado del original, resignificándolo”.⁵⁶

Este tipo de arte tiene “ una actitud crítica frente al mercado, las instituciones y las nociones fuertes de la modernidad, como el hecho de privilegiar al artista como el original y el trabajo artístico como único.”⁵⁷ Además hay un “interés de

⁵⁶ FURIÓ, Dolores, *Apropiacionismo de imágenes, found footage*. Departamento de escultura. Valencia: Universidad de Valencia, < <https://riunet.upv.es/handle/10251/37019>>.[consulta 22 Junio 2015],p.3.

⁵⁷ GÁLVEZ, Alberto. *Cita de la pintura. Estrategias autorreferenciales en la pintura*, Valencia, Col·lecció Formes Plàstiques, 2005, p.64.

rescribir el arte después de la muerte del arte, parodiando, repitiendo mediante el juego de las imposturas.”⁵⁸

A principios del s. XX, aparecerán una serie de técnicas contempladas por el apropiacionismo de imágenes que supondrán una evolución en recursos y variabilidad expresiva, además romperán el canon artístico tradicional. Algunas de esas técnicas serán: el *collage*, los fotomontajes, las transferencias, *ready mades*...

Un ejemplo de interdisciplinariedad será Robert Rauschenberg, que experimentará con muchas técnicas. Realizaba pinturas muy híbridas que influenciaron al art pop y que más tarde se vincularían al Neodadaísmo. Sus composiciones pictóricas estaban mezcladas con otras técnicas como fragmentos textiles, fotografías, recortes de periódicos e incluso transferencias.



Robert Rauschenberg, óleo, serigrafía, tinta china, metal y plástico. s/tela, 208,3x121,9 cm, 1963.

Muchas de las imágenes que usaba eran apropiaciones, con lo que con esto hacía una descontextualización y le cambiaba totalmente el significado. Se podría decir también que, estos *Combine Paintings* de alguna manera, estaban relacionadas con la sociedad de consumo.

⁵⁸ GÁLVEZ, Alberto, Op.cit.,p.64.

1.1 *Collage*, fotomontaje y transferencia como técnicas evolutivas de la pintura y del pensamiento crítico. Hanna Hock, Bárbara Kruger y Linder Sterling

El cortar y el pegar se ha asentado en nuestro vocabulario con el uso del ordenador. A menudo cortamos y pegamos, ponemos y quitamos, transformamos, cambiamos el orden...Con los términos mencionados también llegamos a herramientas como *Photoshop*, que han abierto camino a la manipulación fotográfica, mayoritariamente digital.

Pero como suele pasar muchas veces, estas innovaciones no son tan nuevas, “sino adaptaciones de técnicas ya existentes a una nueva tecnología.”⁵⁹ El retoque fotográfico en negativos, la manipulación del original, o imágenes pintadas han ido evolucionando en tecnología pero manteniendo la misma finalidad de representación.

Sin embargo hay una técnica, un subgénero que encabalga la fotografía con la pintura, con el objeto único, con esas obras que los artistas, incluso antes de la fotografía, tocan y realizan con sus propias manos, sin posibilidad de hacer series, la obra única por excelencia. Hablamos de *collage*, del fotomontaje, del *fotocollage*, de esas obras que atraviesan la historia del arte desde las vanguardias y atrapan a la fotografía desde el principio. Ese arte en el que es el ojo el que se convierte en una cuchilla afilada y corta, amputa, secciona una realidad ya dada por la pintura, por el dibujo y, finalmente, por la fotografía.⁶⁰

El ***collage***, término francés que hace alusión al encolado, pasará a ser una técnica muy utilizada que consistirá en pegar elementos externos (papel, telas, objetos...) al soporte. A partir de esta técnica, surgirán nuevas experiencias como la pintura matérica y la incorporación de objetos. Los materiales y los recursos para esta técnica son infinitos, pues “todo vale”, haciendo de lo imposible, lo posible, e ir más allá de lo imaginable. Los artistas se pueden valer de cosas hechas por otros artistas anteriormente, de medios de masas etc. De esta manera recortan, transforman y componen.

Su etapa de arranque será el cubismo y sus máximos referentes Braque, Gris o Picasso. La etapa del cubismo sintético por ejemplo, introducía una técnica llamada *papiers colles* que consistía en poner trozos de papel pintado y de embalaje en los soportes. Las formas son mas simplificadas, amplias y los colores mas vivos.

⁵⁹OLIVARES, Rosa, “Feminismo y Arte de género” en *Exit Book*, nº9, 2008, Madrid, p. 8.

⁶⁰ *Ibidem*, p.8.

Con esta técnica, los artistas tenían la necesidad de romper los valores tradicionales de la pintura añadiendo objetos externos. Los *papiers collés* evolucionaron hacia técnicas más variables como la pintura matérica.

Se tenderá a pensar que, estas técnicas apropiacionistas y de reproducción darán paso a una "pérdida del aura"⁶¹, es decir, una pérdida de la singularidad del autor. Se considerará más un dominio de componer mediante imágenes u objetos que una necesidad de expresión. Pero Louis Aragón, aportará: " es una marca de las oscilaciones de la pintura de nuestros días, y que es ante todo un síntoma de la necesidad de significar, características de las formas en evolución del pensamiento en el estadio de la reflexión humana en el que nos hallamos."⁶²

La mayoría de nuestros conocimientos sobre el arte provienen del estudio de sus reproducciones, fotos de catálogos, de revistas de arte, de diapositivas, de libros de historia. Mientras la pintura original podría ser la fuente, la reproducción misma resulta ser la <<realidad famosa>>. La reproducción en el catálogo, libro de arte, diapositiva o poster, es en la mayoría de las ocasiones nuestra más inmediata experiencia del <<original>> de la imagen.⁶³

Se considera pues, esta técnica, rica en posibilidades plásticas, además de transformadora y evolutiva de la pintura a partir de la hibridación de disciplinas. Además, el *collage*, ofrece la mirada crítica y creadora del artista y por otro lado la visión del espectador, que será otra figura importante que representará la figura del mundo exterior y que tratará de descifrar las composiciones. Su figura ha ido ganando protagonismo, pues ya no es pasivo, sino que tiene un papel activo y crítico en la obra. Por tanto, la clave no sólo está en las experiencias plásticas sino también, en la actitud y el concepto de resumir el significado. Es decir, se caracteriza por su valor crítico y político.

La fotografía también evolucionó dando paso a los **fotomontajes**. Surgirá con el dadismo y consistirá en combinar varios negativos. En occidente surgirá con el constructivismo berlinés el cual era muy crítico y social. En los años sesenta se caracterizará por el dadaísmo, y el surrealismo. En los años sesenta, el fotomontaje se bifurcará, trabajando áreas como la publicidad, propaganda y arte.

Hanna Hoch, gran referente y pionera de esta técnica, fue una artista plástica y fotógrafa alemana integrada en el movimiento dadá. Con su obra, pretendía cambiar la mirada frente a la mujer.

⁶¹ FURIÓ, Dolores, Op.cit.,p.9.

⁶² ARAGON, Louis, "Desafío a la pintura", <<http://descontexto.blogspot.com.es/2007/01/desafio-la-pintura-de-louis-aragon.html>>,[22 Junio 2015].

⁶³ GALVEZ, Alberto, Op.cit.,p.65.

Descubrió la técnica del fotomontaje junto con Raoul Hausmann, que la introdujo en el círculo dadaísta. Con esta técnica, desarrolló una nueva concepción del cuerpo femenino. Lo hacía diseñando figuras humanas con un toque de humor e ironía en las que mezclaba rasgos europeos, africanos o japoneses. Cabe mencionar que lo hizo sin renunciar a la pintura o la acuarela. Criticaba la imagen que los medios transmitían de la mujer, y lo hizo produciendo algunas obras de temática andrógina o amor lésbico. Para ello se sirvió de imágenes extraídas de revistas para así realizar sus fotomontajes



Hanna Hoch, *Pretty Maiden*, 1920.



Hanna Hoch, *Fremde Schönheit (Strange beauty)*, 1929.

Bárbara Kurguer, Artista de New Jersey, es también referente en nuestra obra. Trabajó con fotografías en blanco y negro acompañadas de un texto. En sus frases suele usar pronombres como “you”, “your”, “I”, “we” y “they”. Con formación de diseñadora gráfica, combina en su obra la escritura y la imagen, proponiendo preguntas sobre temas relacionados con el entorno socio-cultural y estereotipos, realidades de política, poder, sexualidad y la representación. Aun así, no llega a tener connotaciones de moral muy pesadas. Sus obras las exhibe tanto en museos y galerías de todo el mundo, como en lugares públicos como vallas publicitarias, estaciones de trenes, poster o parques, de esta manera rompe el silencio con sus preguntas reintroduciendo la pluralidad.



Bárbara Kruger, *Your body is a battleground*, 1989.

La fotografía, según Bárbara Kruger, puede ser un medio de difusión muy importante por su representación de la realidad.

Con su obra pretende criticar los prototipos y determinadas representaciones para acoger a un público femenino dentro del mundo patriarcal, y también el mundo del arte. Reflexiona sobre quien guía la imagen de la mujer, sus placeres y sus relatos. Se posiciona con el lado que no se ve.

Por otro lado, Linder Sterling se caracteriza por su propuesta subversiva y feminista que ha influenciado al movimiento *punk* inglés de los años 70. En algunos collages combina cuerpos desnudos de mujeres con objetos domésticos o decorativos. Su trabajo por medio del collage gira en torno a una reflexión sobre el rol de la imagen de la mujer ideal, rol que se puede apreciar en revistas de moda, tendencias o decoración.



Linder Sterling, *Art as Experience*,
Collage, 162,56x124,46 cm, 2012.



Linder Sterling, *The migration of symbols*,
Collage, 142,24x114,3 cm, 2012.

Aunque nace en Liverpool, se implicará activamente en la escena *punk* de Manchester tras estudiar en el Polyteehnic entre 1974 y 1977.

En cuanto a su obra, trabaja el *collage* sirviéndose de imágenes de revistas de temas domésticos, de moda y pornografía. A través de sus composiciones cuestiona la visión cultural actual, en donde el cuerpo femenino es exhibido como un objeto o mercancía. Además, sus *collages* tienen una estética potente y particular.

El *collage*, además de experimentar con otros medios de expresión como la pintura, el dibujo u objetos externos, actualmente también ha podido experimentar técnicas que se han ido perfeccionando, destinadas a reflejar la sociedad. Un ejemplo de ello es la fotografía digital, que introduce la manipulación, modificación y posibilidades ilimitadas. Además, los fotomontajes digitales se remontan a los principios del original.

En cuanto a la técnica de la transferencia se podría decir que es la técnica que completa y engloba todas las anteriores. Es muy desarrollada en el ámbito pictórico por las posibilidades que ofrece. Destaca Rauschemberg, que además de ser un referente del collage, también lo es de la transferencia. Pues la producción de impresiones es fundamental en su obra, además de su posterior reproducción con diferentes efectos.

III. OBRA PLÁSTICA

1. Obra

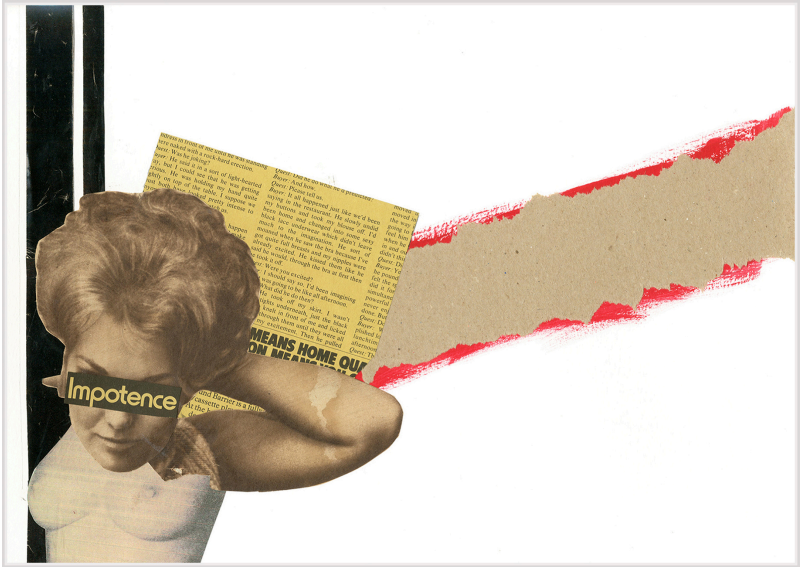
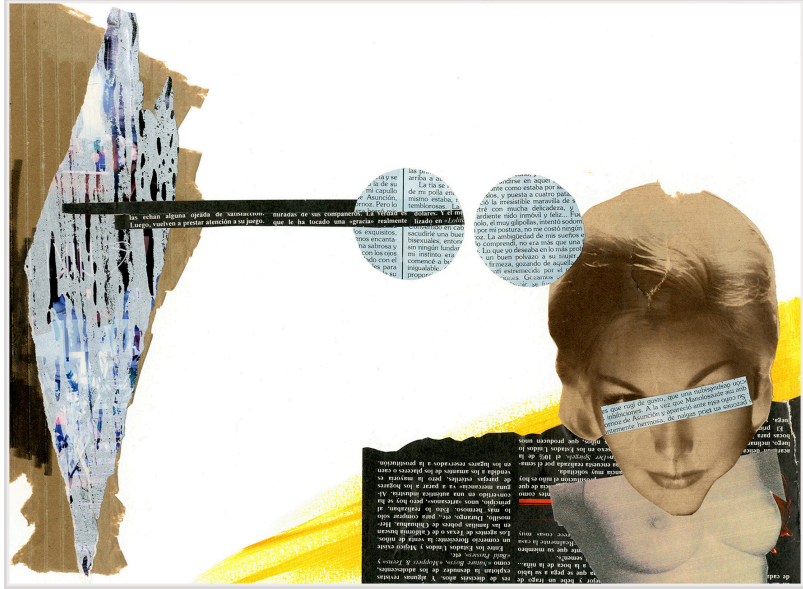
1.1 Serie 1, *Género como collage*

Género como collage es el título que da paso a la primera serie de este proyecto, del que me he servido de revistas de pornografía de los años setenta, ochenta y noventa, como *Eros Prohibido*, *New Cunts* o *Rodoy*. Con estas revistas he compuesto una serie de collages.

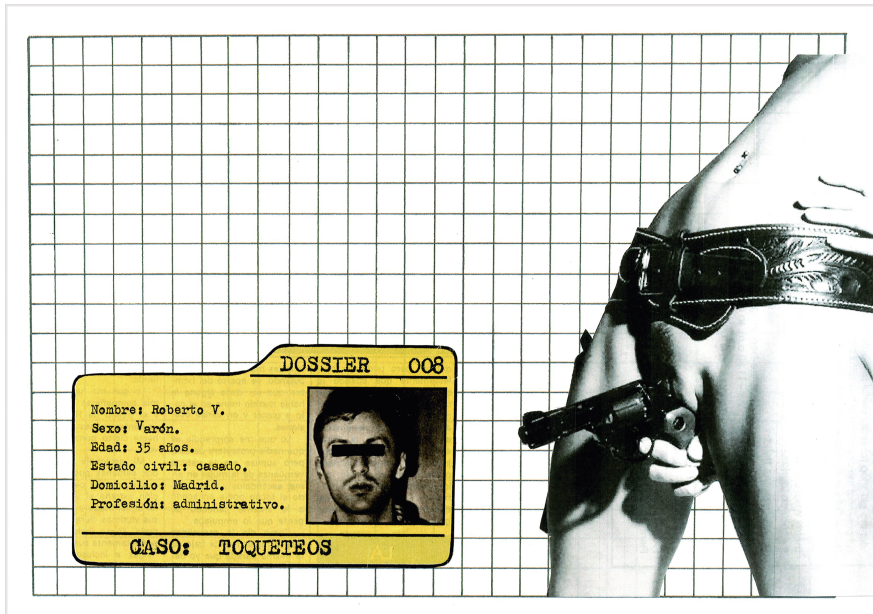
Es curioso como a través de ellas, entre las cuales transcurren relativamente poco años, he podido comprobar ciertas transformaciones del porno, sobre todo en las representaciones de los cuerpos de las mujeres.

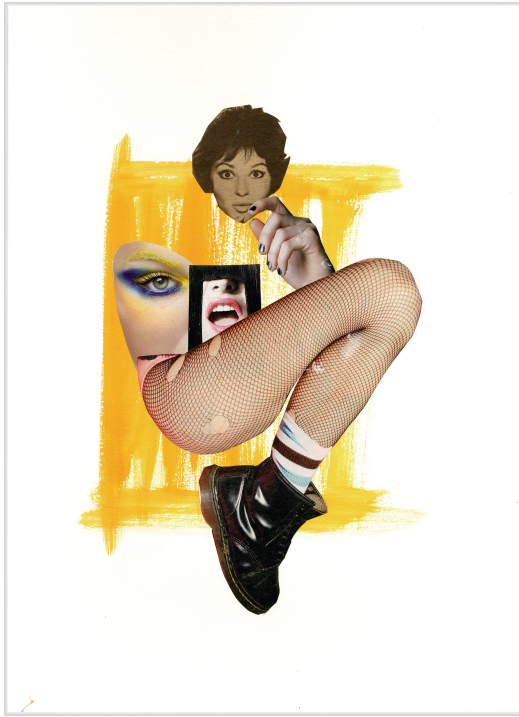
Con mi bisturí, tijeras, barra de pegamento y papeles de colores, he llevado a cabo unas composiciones en las que se descontextualiza el significado de origen dando paso a la ironía, algo que se contempla no sólo en las imágenes sino también en los textos que las acompañan.

Son varias las características que se relacionan a nivel compositivo: Acumulación de cuerpos, transformaciones, aureolas doradas, marcos o X que sustituyen las cabezas.



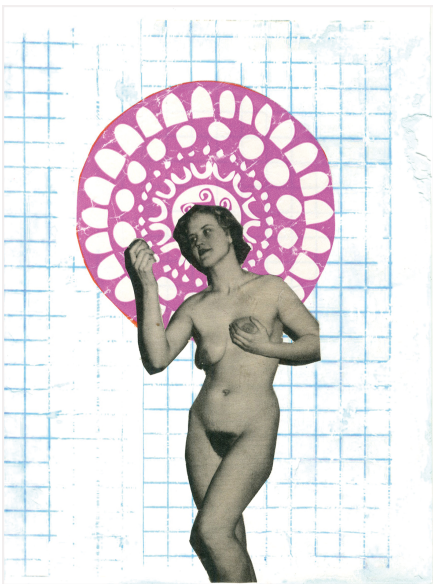
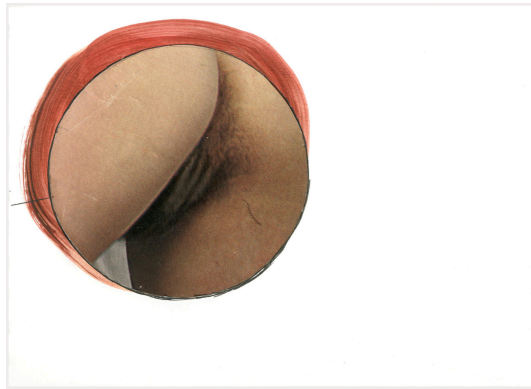
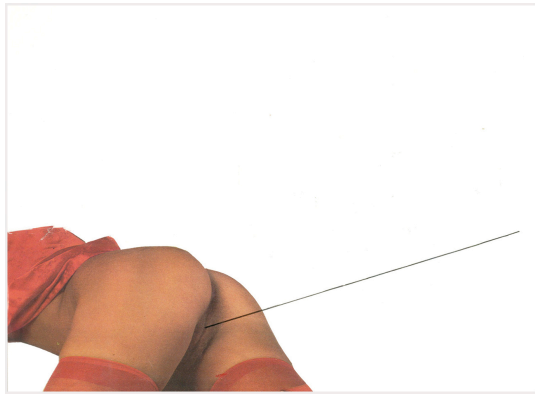


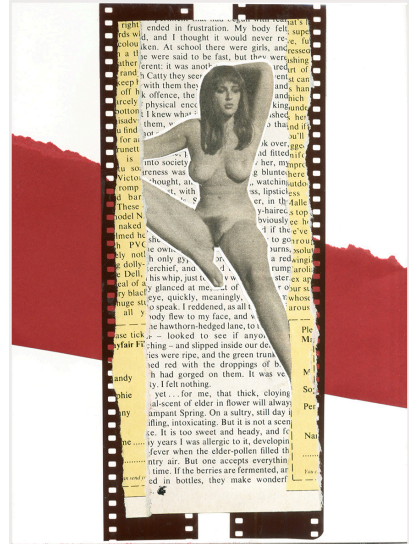


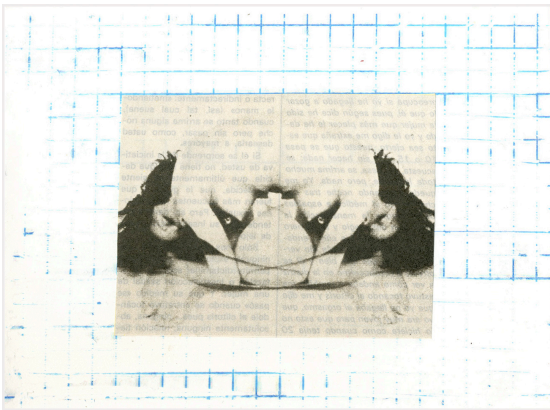
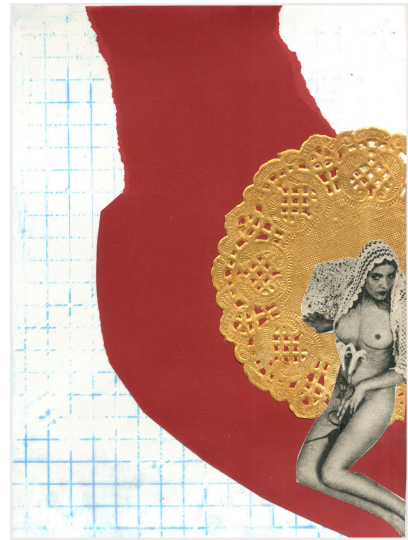






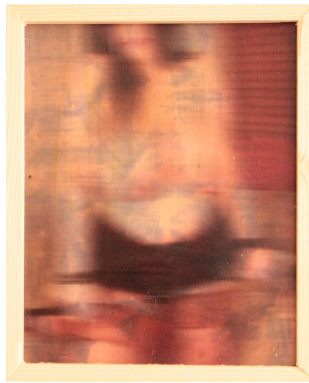
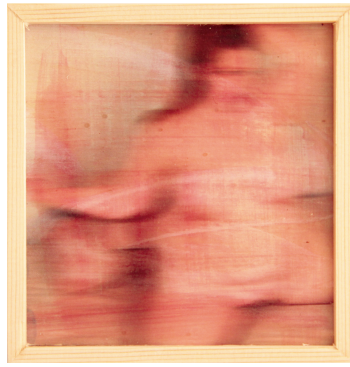






1.2. Serie 2, *Sexualidad procesada*

En esta serie, tomo como referencia a Thomas Ruff en su obra *Nudes*, en la que como hemos comentado al principio se sirve de fotografías pornográficas de páginas web en las que interviene luego digitalmente jugando con el significado. Pues bien, en esta serie se ha llevado a cabo el mismo proceso. Se ha intervenido con el programa *Photoshop* y antes de transferir se ha pintado la imagen para dar más plasticidad y, de alguna manera para agredir esas imágenes. La técnica pictórica que se ha usado es la encáustica, además posteriormente se ha protegido con una mezcla de barniz holandés y damar mate. En esta serie, algunas de las imágenes de partida focalizan en lo genital. En todas se juega con esa intervención digital y pictórica que de alguna manera no llega a velar la intención de la imagen.







IV. CONCLUSIONES

El Proyecto Final de Master ha supuesto una fase importante en nuestro desarrollo formativo personal y en nuestro proyecto. Gracias a *El desnudo femenino: Ruptura de límites, pornografía y feminismo*, nos hemos enfrentado a una metodología nueva de trabajo, a la cual no nos habíamos enfrentado antes. Por lo que nos ha permitido aprender como se lleva un proyecto de investigación, con su proceso de búsqueda bibliográfica y documentación.

La cuestión conceptual del proyecto no nos era del todo desconocida, ya que siempre habíamos tenido una pulsión hacia el tema del desnudo femenino en el arte occidental. Además, el título del trabajo aborda todo lo investigado.

Se han definido algunos términos que siguen en constante evolución, como es el caso de la *obscenidad*, que marca los límites de lo que está fuera o no de los límites establecidos. Esto conlleva a que el término sea cambiante, que se encuentre en constante evolución y que sea regulador de conductas.

Hemos visto, que vinculado al arte y al desnudo femenino como un concepto regulador, lo obsceno puede; contener el desnudo femenino o por otro lado sobrepasarlo desafiando ciertos límites, ciertas formas de belleza y representación de la sexualidad femenina impuestas. Este último desafío supone una regulación de la mirada y pensamiento que deja paso a entidades feministas dispuestas a romper esas ataduras, como es el movimiento postporno.

A raíz de investigar sobre todas estas cuestiones, conocimos este movimiento que, aunque en la práctica artística no se relaciona mucho con nuestro trabajo ya que, utiliza la performance y el vídeo, nos ha aportado mucho en la parte más ideológica, sobre todo por su filosofía y crítica hacia las representaciones de sexualidad establecidas.

En nuestra obra *Género como collage y Sexualidad procesada*, damos muestra de ello. En la primera por la ironía que guarda, y la segunda por la descontextualización de las imágenes de partida. Imágenes de páginas web de pornografía tratadas digitalmente y posteriormente intervenidas con la técnica de la transferencia y encáustica.

Si tuviéramos que concluir el trabajo con tan solo una idea que lo abordara todo, sería esta: es posible romper los límites establecidos y crear nuevas formas de representación.

BIBLIOGRAFÍA

- BATAILLE, George, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2007.
- BATAILLE, Georges, *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 1997.
- BERGER, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- CLARAMONTE, Jordi, *Lo que puede un cuerpo. Ensayos de estética modal, militarismo y pornografía*, Murcia, Cendeac, 2009.
- CLARK, Kenneth (1981), *El desnudo*, Madrid, Alianza forma, 1987.
- DESPENDES, *Virginie*, *Teoría King Kong*, Ed. Melusina, Barcelona, 2007.
- DOUGLAS, Mary, *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, siglo veintiuno de España editores, sa, 1966.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber, Siglo XXI*, 2006.
- GÁLVEZ, Alberto. *Cita de la pintura. Estrategias autorreferenciales en la pintura*, Valencia, Col·lecció Formes Plàstiques, 2005.
- GUBERN, Román, *Eros electrónico*, Taurus, Madrid, 2000.
- J.TORRES, Diana, *Pornoterrorismo*, Txalaparta, Navarra, 2011.
- LLOPIS, María, *El postporno era eso*, Melusina, Barcelona, 2010.
- MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, 2011.
- NEAD, Lynda, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos, 1998.
- PRECIADO, Beatriz, *Manifiesto Contrasexual*, Barcelona, Anagrama, 2011.
- SPRINKLE, Annie, *Hardcore from the heart, The Pleasures, Profits and Politics of Sex in Performance*, Continuum International Publishing Group, 2001.

ARTÍCULOS

ESPEJO, Bea, "Tomas Ruff", *El Cultural*, 03 de junio de 2011.

GUBERN, Román, "Estereotipos femeninos en la cultura de la imagen contemporánea", en *Análisi*, nº9, 1984, Universidad Autónoma de Barcelona.

ARTÍCULOS EN RED

ARESTI, Lore, "Pornografía hardcore: espejo del patriarcado" en *El Cotidiano* [en línea] nº174, 2012, [consulta 21 Junio 2015], p.67, disponible en < <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32523137007>>.

CASTELLANOS, B., "El erotismo como fascinación ante la muerte según Georges Bataille", *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, nº 26, febrero, 2010.

RODRÍGUEZ, M^a José, "El feminismo pro-sexo o anti-censura: Una lectura sexológica", en *Anuario de sexología* [en línea] nº9, 2005[consulta 14 Junio 2015],p,7-37, disponible en < <https://sexologiaenredessociales.files.wordpress.com/2013/08/a9-1-rodriguez.pdf>>.

REVISTAS

BARBA, Andrés, "Porno como ceremonia y lugar" en *Exit*, nº29, Madrid, 2008.

LEHMAN, Peter, "En el reino de la confusión", en *Exit*, nº29, 2008, Madrid.

OLIVARES, Rosa, "Feminismo y Arte de género" en *Exit*, nº9, 2008, Madrid.

OLIVARES, Rosa, "Peepshow. El espectáculo del sexo" en *Exit*, nº9, 2008, Madrid.

WEBS

ARAGON, Louis, "Desafío a la pintura", <<http://descontexto.blogspot.com.es/2007/01/desafo-la-pintura-de-louis-aragon.html>>, [22 de Junio de 2015].

FURIÓ, Dolores, Apropiacionismo de imágenes, found footage. Departamento de escultura. Valencia: Universidad de Valencia, <<https://riunet.upv.es/handle/10251/37019>>, [consulta 22 Junio 2015].

HENCICLOPEDIA, *Ercole Lissardi (autora), Acerca del erotismo y de la pornografía*, <<http://henciclopedia.org.uy/autores/Lissardi/pornografia.htm>>, [2 de Mayo de 2015].

J.TORRES, Diana, web personal, <<http://pornoterrorismo.com/prensa/>>, [consulta 18 de Junio de 2015].

MUJERES EN RED, Patricia García Arias (autora), *GUERRILLA GIRLS. La conciencia del arte*, <<http://www.mujiresenred.net/spip.php?article1566>>, [consulta 9 de abril de 2015].

RODRÍGUEZ, M^a José, "El feminismo pro-sexo o anti-censura: Una lectura sexológica", en *Anuario de sexología* [en línea] n^o9, 2005[consulta 14 Junio 2015],p,7-37, disponible en <<https://sexologiaenredessociales.files.wordpress.com/2013/08/a9-1-rodriguez.pdf>>.

TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, <http://www.con-versiones.com.ar/nota1085_LO-BELLO-Y-LO-SINIESTRO-Eugenio-Trias.pdf>, [consulta 3 de Mayo de 2015].

