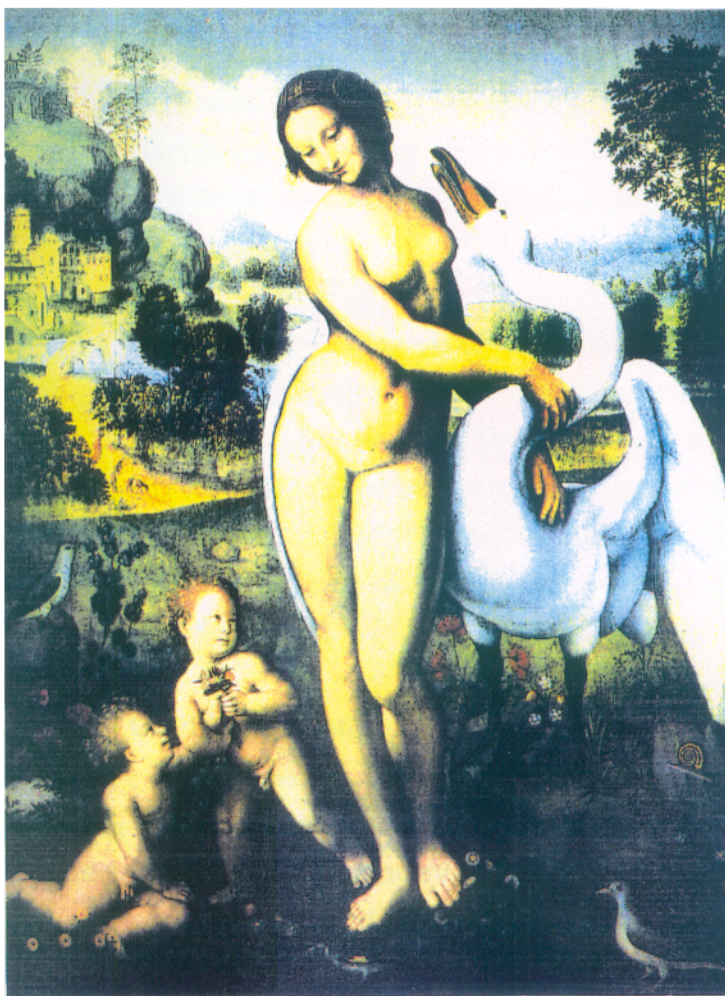




ABRIR CAPÍTULO 2



coro b. como fentio/ax
.Miguel Angel: Esclavo.

2.1.1.5. EL MANIERISMO Y GIULIO ROMANO

Anteriormente, se ha subrayado la importancia del Renacimiento como el comienzo de una nueva re-creación de la estética erótica en base al carácter recurrente de la época clásica, de igual modo se identificó que la prosperidad artística venía apoyada por el desarrollo económico y que tal prosperidad adelantó los parámetros de la estética.

Así la proporción de la figuración define el término de la estética; a partir de ahí, la fuerza ascendente del espíritu intrínseco a la sensualidad involuciona al idealismo hacia valoraciones individuales de los artistas, comenzando estos a abandonar las teorías sistemáticas en favor de la trascendencia; la acentuación de la fuerza de la imaginación, la enervación de la imitación de la naturaleza, la importancia del concepto creativo del artista y la debilitación de la significación substancial de la estructura lógica de la configuración, adelantan y desarrollan lo que a lo largo del siglo XVI denominan los historiadores como Manierismo.

El Manierismo como la búsqueda de la novedad y variedad fue practicado por los discípulos de Miguel Angel y Rafael, llegando a la excelencia de la figura humana junto a sus posibilidades más sofisticadas.

La ideología manierista condujo la configuración humana hacia perspectivas algo extravagantes y en las posturas más variadas. Gracias a esa valoración de la subjetividad artística se da la posibilidad de incrementar la sensibilidad erótica en el Arte. El espectador siente agrado, o por lo menos turbación, y es en gran medida debido a esa nueva figuración más explícita e intensiva con respecto al cuerpo humano.

Es interesante observar la buena compatibilidad que se produjo entre la complacencia y la subjetividad artística a la que tendía la evolución plástica, y la exigencia estética de la vida en las Cortes Europeas, adineradas y epicúreas.

Las creaciones de desnudo manieristas poseen la suficiente atracción dinámica y cierta elegancia que cautivan el gusto estético de la época.

Como ejemplo más preciso y que se ajusta a nuestra investigación por su materialización representativa de la sexualidad humana bajo este espíritu manierista, es sin duda el nombre del Giulio Romano (1492-1546); fue discípulo y colaborador de Rafael y trabajó el desnudo y el tema erótico con bastante asiduidad. De hecho, sus dibujos y grabados de tema amoroso ya han atraído, para sus comentarios, a autores e historiadores como Robert Melville, A. Morali-Daninos, E. Fux, etc.

Lo novedoso en la obra de Romano se identifica con la descarga del simbolismo clásico y con el tratamiento del material erótico interpretado bajo un realismo cotidiano.

Los cuerpos crudos, pero hermosos, de la pareja situados en una cama suntuosa nos demuestra un estilo personal y lo que es más importante, un síntoma de modernización del tema erótico en el Arte. El fruto del amor de la pareja "romanizada" aparece sobreponiéndose a la estética manierista; es, en otras palabras, el triunfo de la sexualidad en torno al espíritu del humanismo. (lámina 31).

No obstante, se ha de insistir que la catarsis experimentada de las representaciones eróticas de Romano no puede ser considerada como el sincronismo conceptivo entre la perfección del sentido estético y la seducción sexual. Para revalidar tal afirmación baste observar que en aquella época el tema del acto amoroso es, en todo momento, una reflexión del naturalismo humanista por muy radical que parezca, y nunca, la consciencia real como testigo ocular de lo erótico.

Bajo estas consideraciones es mucho más fácil sacar partido a los dibujos eróticos de Romano, destinados a la ilustración de unos sonetos de Aretino, los cuales fueron grabados por Marcantonio Raimond en la ciudad de Venecia, donde no existía censura.

Es curioso que autores actuales como K. Fukuda o E. Fux consideran que estos dibujos sexuales tienen poca valoración artística dentro del Arte maduro del Renacimiento, quizá debido a la ausencia del elemento sagrado y a la ubicación en situaciones demasiado cotidianas, que les provoca la impresión de ser obra pornográfica o costumbrista.

Por el contrario, Robert Melville dice: "estos trabajos conocidos con el nombre de 'Sedici Modi' son extraordinarios, tanto por su virtualidad como por su concepto de hedonismo, además están materializados bajo los ojos de la realidad de una forma absolutamente libre.". (Nota 7)

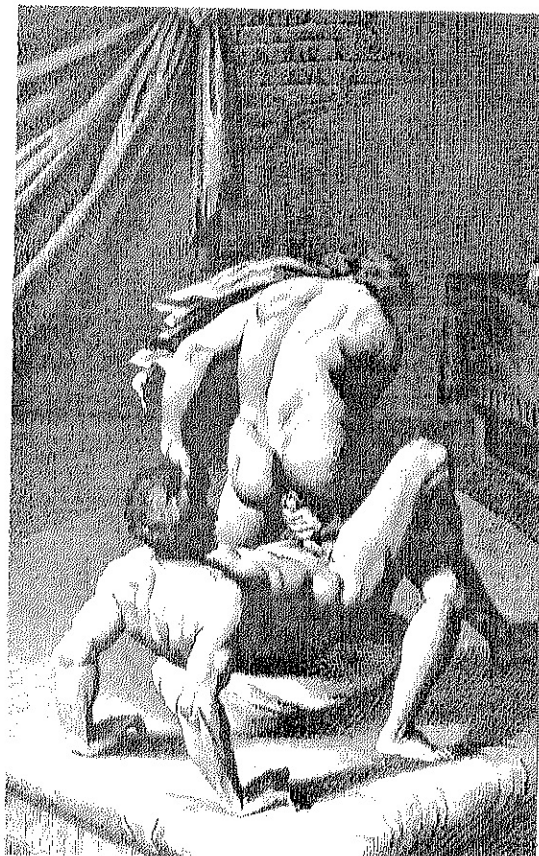
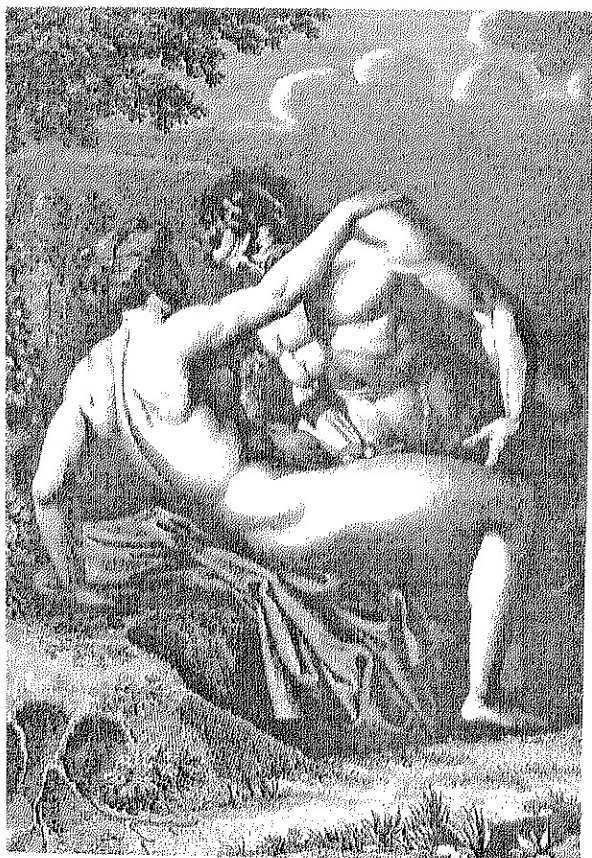
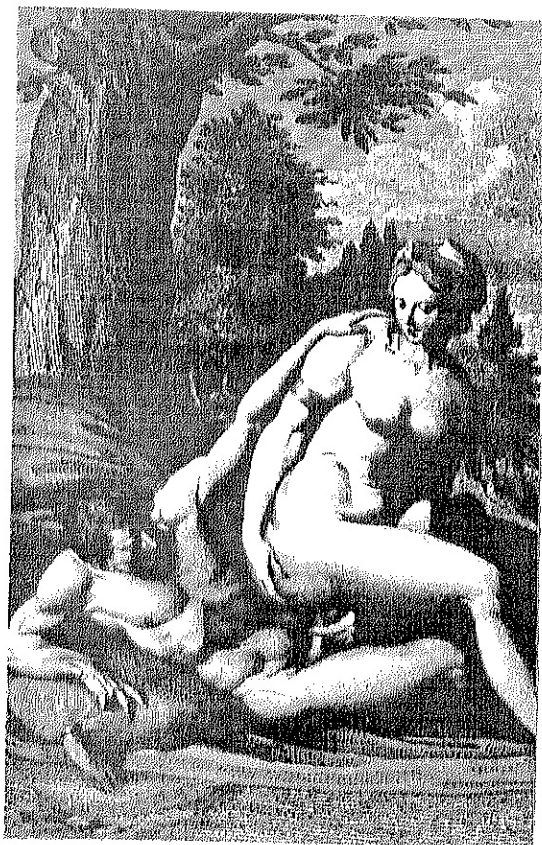
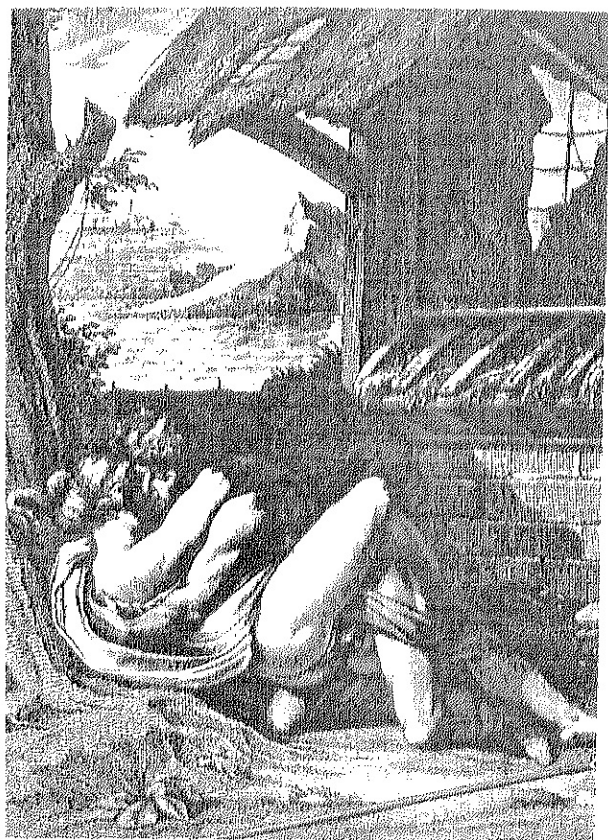
Sin duda, se considerará que el comentario de Robert Melville es una interpretación de la obra de Romano más analítica y prudente. El rasgo simbólico del espíritu placentero con el sentido estético en "Sedici Modi" debe ser una de las muestras más elocuentes de la creación y temperamento manierista, y queda patente cuando en sus notas Melville, continúa: "cuando Sedici Modi fue publicado en 1524, inmediatamente surgieron numerosos imitadores y su forma fue reconocida".

De hecho, la popularidad de esta serie de grabados nos indica el florecimiento de un, hasta ahora, nuevo concepto estético, esto es, el placer ocular de la sociedad ante la contemplación erótica; es más, la producción en serie de estos grabados debe ser el primer intento comercial del erotismo. Sin embargo, tal apertura fue restringida y la censura de la iglesia católica (Paulo IV) suprimió el brote de la expresión estética de la sexualidad humana, al punto que sólo quedan grabados originales para su contemplación en la colección del Museo Británico.

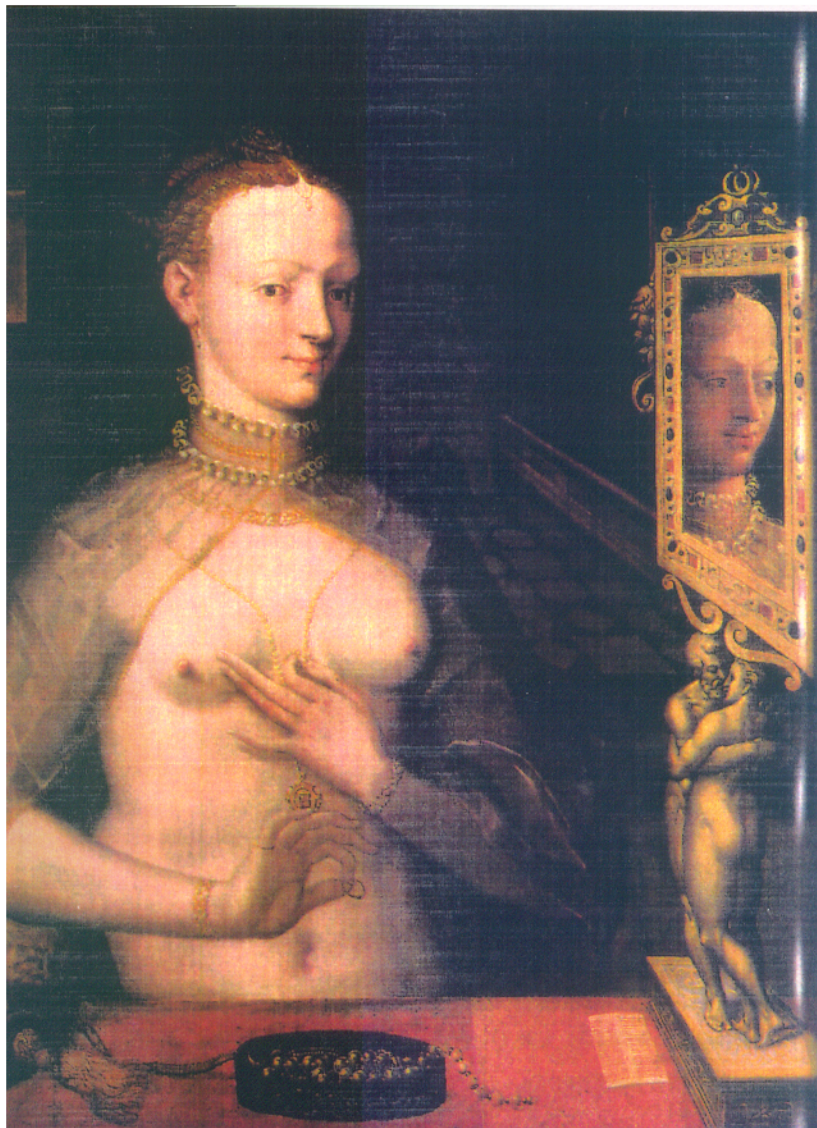
Por otra parte, y a cerca del tema de la cópula en el ámbito pictórico que aquí representa el Manierismo, no podemos pasar la ocasión sin referirnos a sus paralelos en el mundo oriental; los grabados Shunga (pinturas primaverales) en Japón, los dibujos eróticos del Libro Taoísta en China, las pinturas del manual sexual en el Islam y los gráficos eróticos del Tranta en la India, y lo más importante, su condición en todos los casos de carácter circulatorio entre un público aristocrático.

Igualmente, aunque hemos destacado a Romano, se debe al menos mencionar dentro del ámbito manierista y en concreto a la estética sexual, obras como: "The Loves of Gods" por Agostino Carracci, la ambigua sensualidad de la Escuela de Fontainebleau, "Gabriela de Estrés y su hermana" de la Escuela Francesa, la mitología de Angelo Bronzino en

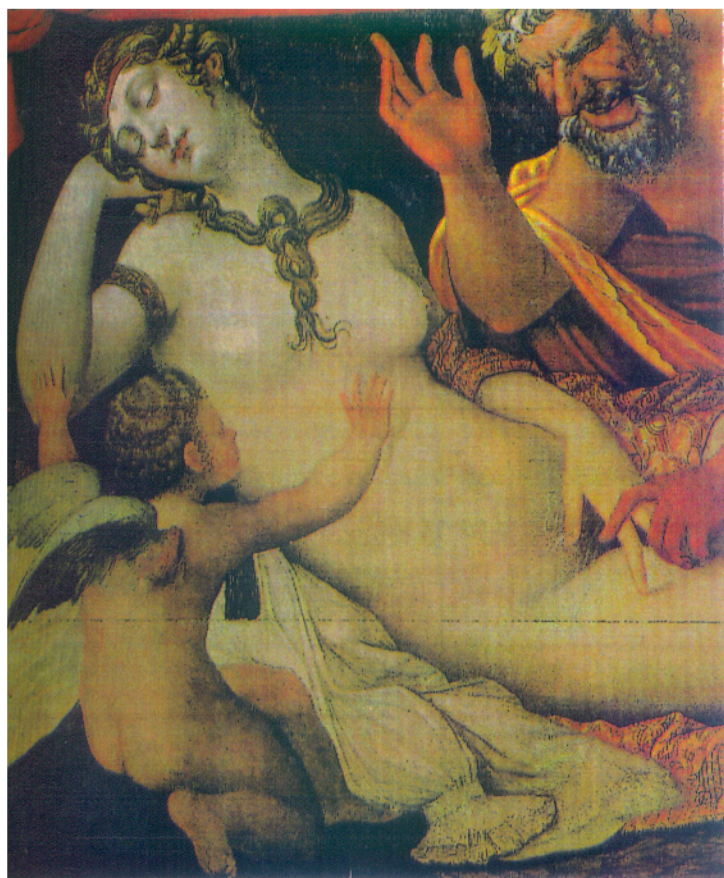
Florencia, etc., que aportan un testigo más de la tendencia liberalizada de la expresión erótica en el quehacer manierista. (lámina 32 y 33).



† 31. Giulio Romano, Grabados de
'Sedici Modi'.



→32.Escuela de Fontainebleau:
Diane de Poitiers.



→33.Escuela de Fontainebleau:
Ninfa y satiro.

2.1.1.6. EL EROTISMO EN EL DESNUDO PICTÓRICO DEL BARROCO

Como ya se ha referido anteriormente, el humanismo se encuentra en su apogeo dentro de la filosofía del Renacimiento, y su inmediato resultado en el mundo artístico es, en gran medida, resultado del apoyo económico de corte mercantilista que patrocina su propia estética. Estas fuerzas motrices y sus últimas consecuencias culturales consisten de cara a la historia en el culto a la energía vital de la sexualidad humana; esto es, desde la exploración de la inquietud espiritual y ética de los preceptos cristianos llevados a su más pura humanización. De esta manera es fácil comprender que la creación artística de la época a la vez de ser más abierta a lo científico fuese al mismo tiempo la manifestación estética del espíritu religioso.

A continuación, el proceso histórico . indica una alteración política que modifica sustancialmente las anteriores conductas. Aparecen las grandes monarquías que abarcan grandes territorios y poder, compitiendo abiertamente a la creciente burguesía, todavía débil socialmente como estamento de decisiones, además se suma a esto la contrareforma católica que alicata todo posible aperturismo anterior..

Entre finales del siglo XVI y el siglo XVIII -más concretamente entre 1580 y 1789- se despliega en Europa un nuevo mapa político que se caracteriza fundamentalmente por el autoritarismo de sus estados.

La influencia en la creación artística de esta nueva situación no se hace esperar. La aristocracia impone sus gustos estéticos reflejo de su carácter autoritario.

A su vez, en la etapa a la que se alude, se encuentran dos tendencias estéticas bien diferenciadas: la primera coincide con el ascenso y apogeo político del estado español y su estilo al que se denomina Barroco, la segunda viene dada por el predominio francés y su interpretación estética llamada Rococo.

Por el momento se llevará la atención al Arte Barroco, haciendo las siguientes consideraciones; en ninguna otra época se confeccionaron tantas obras estéticas teniendo como motivo la imaginería católica, resultado de la tan grande influencia de la omnipotente y secularizada Compañía de Jesús.

Para aclarar la extensión artística de este predominio dentro del ámbito sociológico, se ha de hacer notar la función histórica de la Compañía de Jesús: "el principio de la Compañía se identifica con el catolicismo reorganizado bajo el fundamento del poder económico, porque su conservadurismo feudal fracasó en el Renacimiento" (F. Meling). (nota 8)

En realidad, la Compañía de Jesús fue considerada como la única fuerza impelente de la iglesia católica, coincidiendo su idiosincrasia con la del propio estado, que por aquel entonces era el más poderoso de Europa. Así es como España se proclama adalid de la Contrarreforma Jesuítica llevando su influencia a todos los órdenes de la vida y por supuesto a los órdenes estéticos y sus resultados artísticos.

El reconocimiento correcto del hecho de que la solución concesiva de estos dos estamentos nombrados siempre existió, no es suficiente para explicar el fenómeno barroco, de caracter contradictorio tanto psicológica como plásticamente.

En cuanto a su coincidencia mayor, las dos potencias se muestran de acuerdo en el concepto del dominio absoluto de la ideología pública (una político y la otra religioso) y aprovechan todos los efectos de interpretación del poder para alcanzarlo. Al final, la existencia intrínseca del autoritarismo se convirtió en un decorado único y prestigioso, aplicable a la vista exterior del espíritu jesuíta.

Como contrapunto se ha de resaltar la importante divergencia conceptual de estos dos estamentos en la postura normativa acerca del desnudo y por ende, de lo erótico.

Es sabido que la autoridad real propició el concubinato con el propio ejemplo y así se potenció el desarrollo y la idealización de cierto refinamiento erótico. El Arte cortesano se muestra conflictivo con los postulados religiosos aunque se le de una interpretación de prestigio.

Por su parte, la moralidad de la Compañía de Jesús, impuso una prohibición absoluta de las manifestaciones del desnudo pictórico y de hecho, persiguieron las representaciones artísticas del desnudo, muchas veces del modo más estricto.

El historiador E. Fux nos informa en "Maestros del Arte Erótico" que muchos artistas renombrados de finales del Renacimiento se vieron implicados en juicios religiosos, dándoseles órdenes explícitas de destrucción de diversas obras artísticas anteriores, tal destrucción fue repetida en Italia, Alemania, Flandes, España, etc., especialmente durante el siglo XVII.

Para afirmar el concepto adverso que se menciona contra la estética erótica del cuerpo humano bajo la influencia de la Contrarreforma, se cita aquí parte de una carta dirigida a los miembros de la Academia de Pintura de Florencia en 1582 por B. Ammanati: "en la creación pictórica del tema de desnudo, de faunos, sátiros y otras similares se comete un error extremadamente grave y crítico. Se trata de descripciones intencionadas que exhiben partes que el público puede ver con pudor y que la razón y la estética nos ordenan ocultar. Porque aquello favorece las sensaciones frívolas y el deseo erótico del ánimo del autor de la obra, además de que se posesiona del de los demás, aunque no suscite ninguna otra mala influencia y otro impedimento, ... por esta razón, mis queridos hermanos de la Academia quisiera que considerasen esta prevención para que no se produzcan obras deshonorosas en esta relación que en mi opinión puedan incitar la idea del mal, tanto de hombres como de mujeres, incluso aunque estas figuras pertenezcan a cualquier altar ... Pues, nuestra naturaleza corrupta ya se inclina demasiado a ese entusiasmo automáticamente sin que esa tendencia pictórica nos empuje a tal...". (Nota 9)

A propósito de "la naturaleza perversa" que se consideraba innata al hombre en esa época, A. Morali-Daninos nos señala en "Historia de las Relaciones Sexuales" que la prostitución y la inmoralidad (homosexualidad, incesto, relaciones perversas, etc.) se extendieron al uso suficientemente como para considerar tales conductas un problema social a lo largo del siglo XVIII, y lo que más critica dentro de ese orden es el aspecto de la prostitución, para la que se recurría a menores.

Sobre el mismo tema, en general se observa el antojo sádico de la época y la infravaloración y humillación del ente femenino.

En cuanto a la homosexualidad, se desplegó igualmente, sobre todo entre los combatientes, debido al carácter y estímulo de la virtud militar. Curiosamente esta tendencia sexual parece darse en los dos extremos de la sociedad; que son el delincuente o el poseedor de un espíritu excepcional, según diversos investigadores.

Por otra parte no es fácil citar documentación histórica acerca de la homosexualidad en este periodo, pues tanto el poder político como religioso impedía considerar la homosexualidad como expresión natural del deseo sexual.

Hasta aquí se ha subrayado la problemática sexual del barroco; ciertamente la censura extrema hacia la representación artística del desnudo que dirigió el catolicismo muestra el intento de control social de la sexualidad, llegando a convertir el Arte que recurría a la estética erótica en verdadera profanación.

Sin embargo, el dilema de la censura católica provenía del antagonismo que mantenía con el protestantismo, buscando un refugio que no le fue difícil de encontrar; la iglesia católica trató de relacionar el desnudo como símbolo de la perversión en cualquiera de sus niveles poniendo en la otra cara de la moneda el arrepentimiento y la moral como única posibilidad efectista del cuerpo.

Naturalmente esta posibilidad de la manifestación del cuerpo humano fue aprovechada inmediatamente por los pintores de la época, pues aunque con restricciones este tema aporta gran parte del motivo de la creación artística y sirve soterradamente para expresar deseos eróticos.

Por lo que no es de extrañar a lo largo del Barroco se dé cierta abundancia del semi-desnudo en las representaciones pictóricas, baste señalar ejemplos como los innumerables lienzos conmemorando escenas de "Susana y los

viejos", "La Magdalena", "Lucrecia", así como la representación de Santos martirizados dijéramos con poca ropa.

Igualmente podemos mencionar pintores de gran categoría que han pasado a la Historia y que de tal suerte interpretaron desnudos, como: Bernini, Poussin, El Greco, Ribera, Murillo, etc. (lámina 34).

Ciertamente se observará en esas manifestaciones pictóricas, a las que se han hecho mención, vehículos que muestran un erotismo insinuante e inquietante, aunque se intente ocultar bajo un formalismo religioso. Así queda a la vista las tendencias de la sexualidad en una sociedad reprimida en la que algo de aquello queda latente.

Ahora bien, vuélvase al contexto histórico brevemente: Especialmente en el Norte europeo (Escuela Flamenca) la iglesia católica se vió obligada a revocar parte de la estricta censura que aplicaba a las pinturas sensualizadas; entiéndase por motivos políticos, pues se estaba librando un pleno combate con el protestantismo y el enaltecimiento del cuerpo se dejó que viniera producido por la fastuosidad grandiosa del imperio, simbolizando, según los casos, la aglomeración de riquezas conseguidas en Flandes.

En la Historia del Arte Erótico, nadie ignora el sensualismo dinámico y reluciente que dió al cuerpo femenino el insigne pintor flamenco, P.P. Rubens (1577-1640). Y curiosamente, la misma Compañía de Jesús felicitó en diversas ocasiones a este pintor y a su escuela por sus creaciones suntuosas y enérgicas que al parecer cumplían con el propósito de la orden religiosa. (lámina 35).

Rubens manifestó a través de sus obras, semblantes exquisitos y cuerpos de formas opulentas y elásticas basándose en el físico de su mujer que induce a una sensación puramente anatómica impregnada de una sensualidad lustrosa y sana.

Rubens y sus principales seguidores, Anton Van Dick y Jacob Jordans por ejemplo, son verdaderos maestros de la estética erótica. En sus tizas y en sus pinceles, todo cuanto pudo aprehenderse del Arte italiano cobra un estilo personalísimo, pleno de vitalidad y de genio, inflamándose en alientos barrocos. Es así como se considera a este grupo como el más representativo de la estética erótica en el ámbito Barroco, es tal su importancia que difícilmente se encontrará a lo largo de toda la modernidad obras como el desnudo flamenco, en el que se nos revele el deseo y la imaginación en materia erótica del propio pintor de una forma tan explícita y magníficamente representada.(lam. 36 y 37).



← 34. El Greco: Adan y Eva, escultura



→ 35. P.P. Rubens: Venus y Cupido, 1629.



John Van Dyck: Diana y Acteón sorprendido por un cazador.



Jacob Jordaens: Candaules enseña su esposa a su favorito Gyes.

2.1.1.7. LA ESTÉTICA ERÓTICA Y LA ILUSTRACIÓN

Ya se han subrayado anteriormente algunas de las condiciones socio-económicas que influyeron de forma determinante en las configuraciones pictóricas y de las limitaciones de la forma estética de lo erótico a lo largo de lo que abarca la Edad Moderna.

A pesar de todas aquellas consideraciones históricas tan importantes, también se puede matizar que ninguno de los pintores de la época se resignaron a renunciar totalmente a la satisfacción pasional que las normas exigían ante todo y que se permiten ciertas licencias en su ambición estética a la hora de expresar sus representaciones de desnudos.

Esta concepción indica ya, con cierta claridad, el camino por el cual es perceptivo continuar en el presente capítulo. Se trata de profundizar sobre la ideología estética moderna en relación a la sexualidad, esto, a partir de la situación que se dejó en el barroco.

Parece significativo marcar primero, que el apogeo del interés estético se produjo en la Edad Moderna en el ámbito filosófico del siglo XVIII.

Si se fenomenaliza la Estética Moderna, es indiscutible que el progreso del Arte apoyado por el bienestar aristocrático fue un factor que fomentó de forma notable el concepto estético de la actividad humana como ideología, es decir, la aparición del Arte como concepto unificante y genérico, marchando el estudio de la estética y el concepto científico al unísono durante este siglo.

Anteriormente, ya en el siglo XVII, el pintor Poussin (1594-1665) había demostrado en su teoría pictórica una definición extraordinaria acerca de la motivación artística de su tiempo: "... la pintura es una imitación de todas las cosas visibles bajo el sol, representadas por trazos y colores en cierta superficie, de la cual su principal propósito es la delectación." (nota 10).

Parece que muchos autores contemporáneos de Poussin y posteriores interpretan el sentido de la palabra "delectación" de manera sumamente espiritual y no de sensualidad, cuando es al menos posible la segunda interpretación. Ciertamente, Poussin vivió en una época de censura católica, en que lo espiritual, como se sabe, quería prevalecer sobre lo sensual, pero es oportuno considerar que esta reflexión no alcance a definir correctamente la estética del desnudo poussiaco, pues se puede observar en las palabras teorizantes del pintor una síntesis metafísica del sensualismo como la motivación artística.

Lo realmente significativo es que esta ambigüedad de la definición pictórica fuese pronunciada en un contexto de axfisia social y que aún así el deseo de manifestar el valor existencial del pintor fue mayor que aquella.

En todo caso y aún partiendo de la doble lectura, lo fundamental de la Estética Moderna se identifica con la definición pictórica de Poussin, que queda ratificada por

filósofos tan importantes como Batteux (1713-1780), Descartes (1596-1650) y Kant (1724-1804); ellos también indicaron que el hedonismo o más bien el sensualismo determina en la esencia artística de la época una cualidad estética.

Si se quiere buscar la diferencia de la concepción pictórica en Poussin y los filósofos mencionados, sólo cabría puntualizar que la teoría de Poussin esta compuesta principalmente bajo la psicología de pintor, mientras que otros se basan en una percepción general del Arte.

La estética hedonista deducida por Descartes tiene la observación de que el Arte origina el deleite sabio mediante la provocación de las pasiones del espectador. Lo notable de este concepto es que el hedonismo planteado como el motivo del Arte no está tratado por simple psiquismo del perceptor sino por la energía activa de la obra que conmueve al espectador.

Esto demuestra que ya a finales del siglo XVII se detectó que la emoción del creador, la energía de la obra y la pasión del perceptor forman la teoría del conocimiento en que se define la cualidad estética del Arte.

Es incontrovertible que tal innovación humanística de la idea artística de entonces, se transformase sin querer en un principio importante de otras teorías contemporáneas posteriores, como sería el caso del psicoanálisis de Freud, las teorías arqueológicas de Foucault, etc.

Por otro lado, se sabe que la opinión basada en la moral como el estado normal de la vida, que seguían proclamando los jesuitas influyó en la cualidad estética del Arte, pero ya no tanto como en el siglo XVII.

Cuando la monarquía francesa tomó el relevo en la hegemonía europea, nuevos conceptos estéticos entraron en juego, como ya se ha mencionado, y el precepto moral conectado al formalismo dejó paulatinamente de causar intereses estéticos.

Todo lo que se ha señalado respecto a la estética en este capítulo y que se fue teorizando en la época de la Ilustración, responde al aspecto de la interpretación moderna de la estética erótica; el erotismo de los numerosos desnudos o actividades sexuales que se representan desde el Renacimiento hasta el siglo XVII, funcionan como una energía activa volcada en una estética ecléctica que pendula entre el hedonismo sexual de la clase dirigente y la virtud religiosa. Y durante el siglo XVII, cuando la sensualidad supuso una auto-motivación social, el erotismo cada vez toma más parte de la estética; y esto es fácil de observar en las expresiones culturales del rococó francés, el Arte de Watteau, Lemoyne, Boucher, Fragonard, etc., muestra que el erotismo que brota de las obras no procede ni está destinado a la naturaleza instintiva terrestre sino en relación con la estética femenizada encarnada en manifestación erótica. (lámina 38, 39, 40 y 41).

En este punto, el sentido de la "la delectación" señalado en las teorías de Poussin fue sustituido por el epicureismo parasitario, la ideología de la estética erótica reconvirtió su sustancia, atendiendo a la situación real de las relaciones sexuales de la época absolutista.

Se recuerda, para su posterior comparación, que el Renacimiento se sirvió del desnudo pictórico con el motivo de sublimar la estética corporal; teniendo su procedencia en la creación divina, fue la primera intención de un trato de lo sexual de forma sana en contra del anterior y largo periodo de censura y perversidad. Como resultado la estética del Renacimiento tuvo una expresión vigorosa y llena de oportunas cualidades.

Por el contrario, en tiempos del auge de la monarquía francesa se conceptuó la figuración vigorosa como no bella, porque ésta insinuaba cierto símbolo universalista y por ende, plebeyo. Entonces la reacción fue la propulsión de una estética basada en la delicadeza y la elegancia, sustentada en la vida parasitaria y lo femenino.

Lo importante, de lo dicho en los últimos párrafos, es que deja entrever que lo ideal de la belleza sensual no está indicado únicamente por el desnudo pictórico en sí, sino por el cuerpo despojado de la noción voluptuosa mediante el derrumbamiento de la armonía y la unificación del modelo corporal. En otras palabras, la desnudez se aleja de ser el ícono carismático, acercándose más a ser un lenguaje simbólico y a la corporeidad del amor.

Paradójicamente, K. Clark informa el hecho de que la categoría lingüística de "nude" (desnudo) fue añadida al idioma inglés por los críticos de Arte de principios del siglo XVIII, con motivo de diferenciarlo del sentido de cuerpo desvestido. (Nota 11).

Ciertamente se advierte en este incidente la consciencia impedidora de la separación catártica de la desnudez bajo el punto de vista moral.

En todo caso, el análisis tanto artístico como lingüístico del amor sexual no dejó de multiplicarse dentro del ejercicio potencial, naturalmente con la máxima consideración hacia las reglas rigurosas acerca de la nobleza y la elegancia.

Los artistas que utilizaron el desnudo en el siglo XVIII procuraron señalar elementos que evocaban la ideología del hedonismo, la sensibilidad hacia lo sexual y la imaginación, mediante esa elegancia aparentemente modesta de la desnudez.

Entre tanto, los espectadores esperaban el efecto de tal acción como metátesis y la consolidación de la nueva orientación que alteraba el erotismo convencional.

A continuación, y tras una transición, el tema del desnudo adquirió las formas de conducta sexual del público en general desde un punto de vista hedonista, producto del ejemplo proveniente de la prodigalidad sexual de la época.

El tema del desnudo que se desarrolló, muestra elementos firmes de costumbrismo, abandonando en gran medida el componente artístico, y se observa si se llevan a comparación estas obras, con las de Boucher o Fragonard. Esto indica el nacimiento de una nueva orientación del erotismo pictórico que hasta ahora se había mantenido en otros niveles de elitismo conceptual.

Curiosamente, se ha de subrayar que el asunto de lo erótico ha venido ocasionando cierta excitación anormal en toda la cultura occidental del siglo XVIII. M.Foucault expresa en "La volonté de savoir": "probablemente, ninguna otra sociedad acumuló tanta cantidad de expresión lingüística sobre la sexualidad y además dentro de una historia relativamente corta". (nota 12)

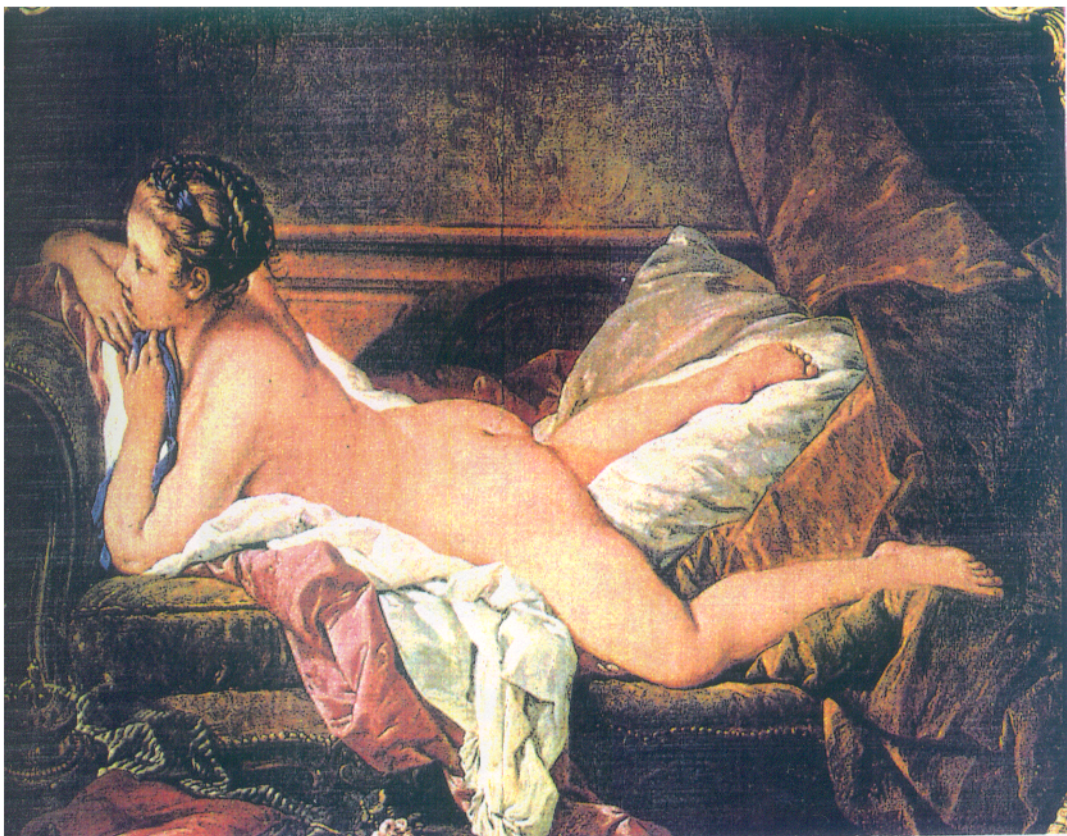
Cuando el Hedonismo se estableció firmemente en la estética moderna a modo de componente imprescindiblemente positivo dentro del juicio subjetivo de la propia estética, la cohesión de la sexualidad medieval comenzó a estar desarmada, se esparció y subdividió y, por primera vez se provocó la explosión de las morfologías divergentes. Este proceso fue simultáneo al anhelo general del saber humano y por tanto de la sexualidad humana, fue el tiempo en el que se vino a examinar las formas científicas, se despertó el interés por la biología, la medicina, la patología psíquica, la ética, etc.

Este avance en la metodología científica, sirvió de gran empuje intelectual, los rasgos racionales que se le atribuyen ciertamente indican una coincidencia con el mundo del Arte.

En cuanto a estética erótica el Arte comenzó a reflexionar sobre el tema con facultades propias, llamadas a determinar un juicio estético.

La paradoja es que la sexualidad y su representación plástica siempre diversificada bajo ciertas condiciones precisas, reincidió de igual modo en la época ilustrada; las imágenes volvieron a ser codificadas y el tema erótico cayó en un asunto de carácter confidencial.

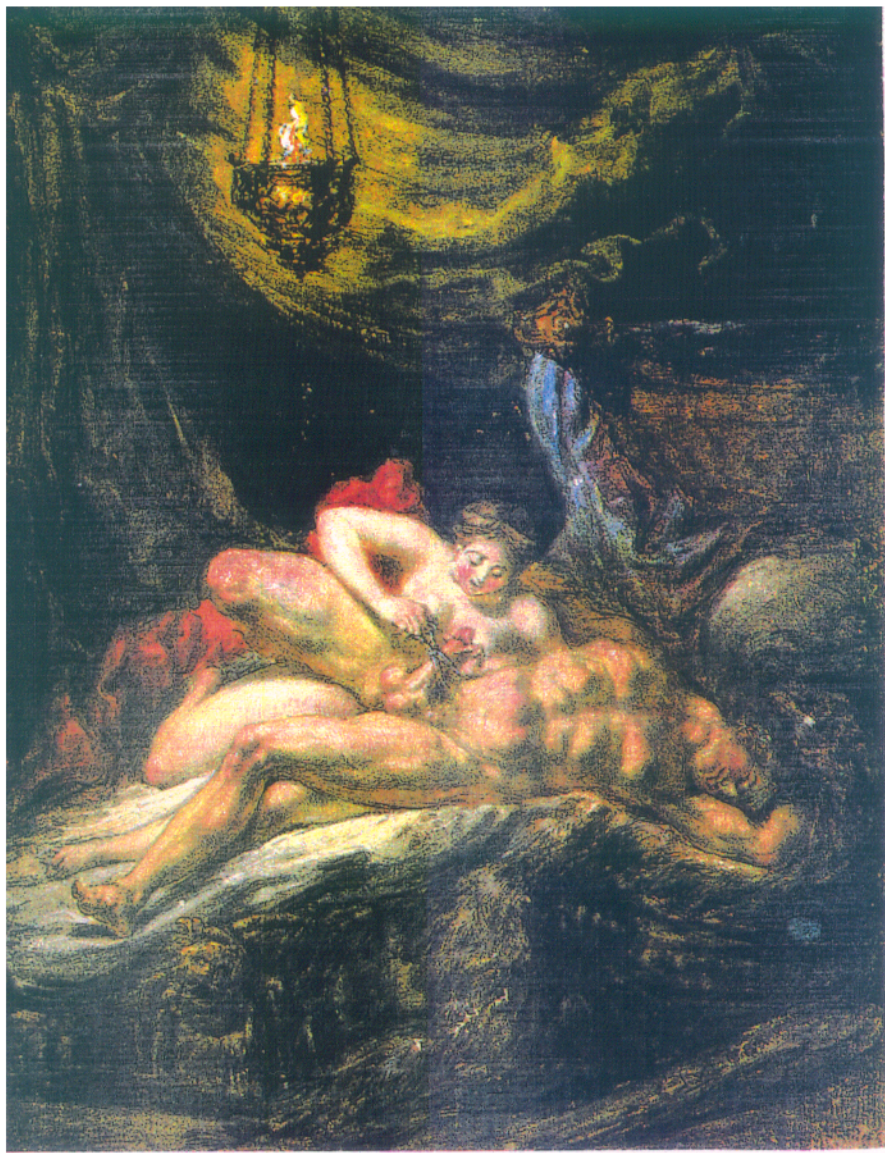
Aunque reclamado por los espectadores, el prestigio intelectual de la pintura erótica decaía a medida que se hacía más popular; esto lo prueba el hecho de que la mayoría de sus autores se mantuviesen en el anonimato.



↑ 38. Boucher: Joven tumbada
(retrato de Maria Luisa Morphy.)



40. Anónimo, Frances:
Samson y Dalila.



41. Lemoyne: Hércules y Onfali

2.1.1.8. ESTÉTICA DE LO ERÓTICO Y LA MORAL VICTORIANA

Se recordará que la economía monetarista en el mundo europeo vino formándose y desarrollándose por el camino del comercio desde el siglo XV. Con el nacimiento del capitalismo, nace la burguesía; su evolución está ligada a la forma de producción y al sistema político.

Después de haber llegado a la Ilustración y a la cultura de la Corte, el progreso del comercio se incrementó dando a la burguesía otra vez el poder que había tenido en sus orígenes italianos.

La productividad del siglo XVIII aceleró ciertamente la esencia capitalista y determinó el núcleo de lo que hoy entendemos por burguesía contemporánea.

Es conocida que la nueva estructura social que corresponde a esta situación apareció con carácter de importancia por primera vez en el reino de Inglaterra, pues se adelantó casi un siglo en lo que llamamos revolución industrial. Igualmente hemos de mencionar a Holanda, que supo aprovechar su poder mercantil para colocarse en una posición importante en la estrategia europea del siglo XVIII.

En Francia el auge de la burguesía viene unido a la Revolución de 1789, que cambió todas las estructuras sociales y de producción, quedando esta fecha como comienzo de la Edad Contemporánea.

El nuevo concepto de la burguesía cambia radicalmente los comportamientos anteriores en todos los órdenes. Morali-Daninos puntualiza; "toda revolución significa el hecho del sentido elemental, que rectifica el exceso con otra revolución". (nota 13).

En el caso europeo, la reforma radical en las relaciones sociales y políticas condujo por auto-justificación a una moralidad en dirección casi opuesta al absolutismo; la obligación social tanto integral como personal acudía a integrarse en la moral pública; esto es, la sociedad era más importante que el individuo.

Por primera vez en la Historia de Occidente existió un acercamiento de categorías entre hombres y mujeres, ellas empezaron a ser las camaradas de los hombres después de haber sido durante largo tiempo sólo el simple animal placentero o el esclavo humilde sin personalidad.

La declaración de los derechos del hombre, debía traer la elevación tanto física como mental del pueblo y hacer de lo normal y lo sano nuevo objeto de la idea estética. De hecho, la tendencia clasicista basada en la idealización griega penetró en la cultura burguesa a finales del siglo XVIII impuesta por criterios estéticos, y vino a ser como una estética que reclamaba ser la antítesis del racionalismo de la época ilustrada.

En cuanto a la estética corporal, la belleza objetiva consiguió una victoria; no solamente a partir de ahora iba a ser un valor de materia hedonista y sofisticada sino también ser el arquetipo de la belleza esencial que el

hombre contemporáneo fue estimando. En Arte, el cuerpo fue idealizado bajo este concepto y se puede observar en las obras pictóricas de David o en las escultóricas de Canova.

Las representaciones del cuerpo humano se tornan en manifestaciones de un canon perfeccionado, de posturas prudentes y configuraciones primorosas, que sintonizan perfectamente con un erotismo refinado poco sincero, que en suficientes ocasiones parece adulterado.

Las Artes Plásticas se disciplinaron, luego de los excesos barrocos, en la contemplación y en el estudio de la Antigüedad que se interpretaba de una forma purista y llana; en la copia de estos modelos clásicos está precisamente el origen de las posteriores tendencias realistas.

La ideología Neoclásica dejó de ser gradualmente el único concepto artístico a medida que un nuevo humanismo brotaba, y cuyo objeto ya no era lo sencillo sino el cumplimiento vital de la realidad. Esto sucedió ocasionado evidentemente por la divergencia entre la noción ideológica y base económica de la sociedad, en otras palabras, lo paradójico entre la hipótesis y el nómeno.

Sin embargo, una especie de tradición del falso pudor que lleva consigo toda la cultura occidental, afloró en esta ocasión de nuevo, resultando que esa sociedad que despertaba, cayó de nuevo en una estética moralista hipócritamente.

No obstante, se ha de subrayar que en esta ocasión el retorno al pudor puede ser más sorprendente, el concepto de sexualidad en la Europa de principios del XIX se había transpuesto ya decididamente con respecto a la situación tolerante del siglo anterior y su camino le llevó hacia una moralidad refrenada por preceptos muy severos, consolidándose posteriormente en el estilo que se denomina victoriano.

Se sabe que este cambio (que dejó su huella hasta nuestros tiempos) tuvo como una de sus causas el reproche inglés contra los excesos del gobierno terrorista francés y vinculó la reclamación del rehacer de la moral para proteger a Inglaterra de las tendencias y el poder del Jacobinismo.

En breve tiempo, las viejas normas morales se extendieron por toda Europa y transformó el cuerpo humano de su papel de instrumento que se declina hacia los placeres al de la importancia de la producción, por lo tanto, la delectación sexual como estética vital empezó a ser alienada de la sociedad capitalista.

Así la sexualidad entendida bajo los principios de la ideología capitalista resultó ser una renuncia, que implica directamente a la dejación del principio de la comprensión estética, mediante el rechazo sistemático del sentimiento subjetivo.

Para ilustrar lo dicho, podemos mencionar palabras de Peter T. Cominos (nota 14) en las que dice; "la moderación sexual y la revitalización laboral fueron la ética ejemplar. El hombre de negocios debía ser un humano admirable que había conseguido sublimar el impulso sexual a otro objeto más elevado y nunca podía ser un hombre lujurioso carente del espíritu de auto-control".

Anticipándose a la interpretación de Cominos, en cuanto a la moralidad sexual de la sociedad burguesa, Lewis Mumford (nota 15) documenta que la sexualidad había perdido fuerza en la clase media del siglo XIX: "la estimulación sexual y los secretos del placer, estaban limitados, excepto para las especialistas del prostíbulo, ..., los moralistas despreciaban la inclinación sexual y la consideraban como una distracción vulgar que termina por mutilar los artículos organizados del industrialismo mecánico. La sexualidad estaba absolutamente carente del valor de la productividad."

Esta circunstancia de hambre en la sensibilidad, surgida entre la clase media de vida acomodada, origina humanos insaludables. La gente valora como ínfimo lo relativo a la salud, la capacidad sexual y la fuerza física.

Por otra parte, la contribución cristiana referente a la moral sexual en esta época, ha obtenido igualmente respuesta y resultados, así se explica el nuevo auge del asceticismo que acompaña tanto al protestantismo evangélico como el catolicismo y que durante la primera década del siglo XIX se extendió por Europa y América.

Pues bien, como consecuencia aquí se considera que uno de los puntos subrayables que nos indica el fin cultural de la Modernidad es que, esta moral sexual insalubre, o más bien perversa, no había dirigido necesariamente el Arte hacia una dirección negativa. En cambio el espíritu ideológico de muchos de aquellos artistas ya estaba en un proceso de transición hacia la sociedad contemporánea, donde por el contrario se pretende observar la dignidad humana despojándola del idealismo metafísico.

Esto lo prueba, si se observa que ya a la entrada del siglo XIX, los artistas comenzaron a atreverse a manifestar el desnudo, en composiciones, posturas y condiciones físicas de una manera que en el neoclásico hubiesen sido anti-estéticas.

El desnudo de Ingres ya muestra varias disposiciones antagónicas en contraposición al modelo corporal que se desarrollaba en el círculo pictórico de principios del siglo. Aunque su encarnación sensual todavía no escapa íntegramente de la idealización, por lo menos informa de cierta propensión a desplazarse de la proporción clásica.

Así, en la última etapa pictórica de este artista, se revela explícitamente un peculiar erotismo contemplativo e

intangible, en el cual aún se observa una clara tendencia a evitar la descripción del cabello del pubis, adaptándose fielmente a los dictados estéticos preponderantes.

Igualmente es subrayable citar a Goya y su cuadro de la "Maja desnuda", en cuanto se referencia la manifestación estética de la sensualidad incitante, el cuerpo de la modelo no es un pretexto artístico, ni está idealizado sino que está desnuda para la contemplación del creador, y la sensualidad de éste, emerge despreocupada revelando un bonito cuerpo de mujer.

La consecuencia es, que el erotismo del objeto está efectivamente consolidado, debido a la introducción emocional y subjetiva del pintor; quedando este ánimo como peculiaridad de la estética erótica contemporánea, puesto que se repite sucesivamente tal interpretación a lo largo del siglo XIX y XX.

No obstante, la evolución del desnudo, hasta su más abierta expresión fue lenta y rigurosa, por intromisión, naturalmente, de la censura. Se recordarán los dibujos de desnudos, por ejemplo, de Delacroix y Gelico, que realizaron sobre 1820, en ellos existe la evidencia de una previa transición al realismo llano de la sexualidad, tanto formal como conceptual. En cambio, debido a la censura rígida de entonces, solamente se dió la oportunidad de publicar los desnudos masculinos y femeninos, en los que se había suprimido la descripción real del pendejo, en otras palabras, se admitía la manifestación corporal en las representaciones artísticas de manera entrecortada, lo que supone una mezcla entre las técnicas románticistas y la tradición realista.

Es igualmente destacable, el desafío de Courbet al desnudo convencionalmente idealizado, encontrándonos con dos obras significantes, que marcan la diferencia, siendo

"Las Mujeres Bañándose" (1853) y "El Estudio del Artista" (1855); ambas, y ya en su tiempo, provocaron una discusión, quizá excesiva, en el mundo pictórico europeo. Particularmente "El Estudio del Artista" permite entrever que la orientación de la sensualidad autonómica surgida entre la modelo desnuda, como cuerpo objetuado, y el artista como sujeto del sexo opuesto, tiende a restaurar el tema erótico al ámbito de la belleza, quedando impregnado de concepto estético. (lámina 42).

Y en efecto, esta inclinación a la estética del desnudo, viene acompañada de una renovada y activa libertad creativa, lo que supone resultados muy significativos para el posterior desarrollo del tema erótico en el Arte.

Después de mencionar las obras de Courbet, de carácter transitorio del movimiento realista, los artistas occidentales comenzaron a emplear la figuración del desnudo en sus composiciones, recurriendo a posturas, que sin dejar de ser naturales, mostraban un palpito proveniente de la personificación visualizada de la consciencia erótica y que sin duda consideraban más coherente a ellos, que las doctrinas anteriores.

Muy conocidos son los cuadros, "Merienda sobre la hierba" y "Olympia" del pintor Manet, que fueron realizados ambos en el año 1863 y produjeron memorables escándalos, tanto en la Academia de Bellas Artes como entre el público. (lámina 43).

Ciertamente estas dos obras despejan una afirmación digna del propio concepto de la sexualidad, tomando como medida el sexo femenino.

Sin embargo, la sociedad que ya consideraba el apetito sexual, como un asunto completamente vulgar y problemático, no vio en "Merienda sobre la hierba" el tono natural

de la sexualidad y sí en cambio un símbolo directo de la perdición carnal abierta, sobre todo al interponer el cuerpo desnudo femenino con los hombres vestidos.

La actitud que se tomó ante tal obra no es de extrañar si se recuerda que la moral sexual victoriana estaba en su apogeo y rechazaba sistemáticamente cualquier actividad artística o no que tuviese que ver con lo erótico.

Así, lo que para el artista había sido situar el desnudo como muestra de cierto estilo de sexualidad subjetiva y buscando alguna prosperidad de valoración artística, el público solo vió una fuerte estimulación carnal que ponía en lucha los propios conceptos morales considerados como válidos. Aquel desnudo ocupó destacadamente las controversias de los espectadores, en las que prevaleció la moral sexual insalubre y pervertida, lo que les imposibilitó lograr una experiencia estética.

Aunque aquí hemos citado como ejemplo las obras pictóricas de Manet, se puede definir que no era el único caso, pues se daba cierto estilo sexualizado en las obras de diversos creadores artísticos, aunque mimetizado de formas discretas. A pesar del filtro de autocensura que se expresa, las representaciones a las que hacemos alusión, tenían verdaderas dificultades para convertirse en comunicación activa y estética, en cierto modo por no haber suscitado una emoción deleitosa basada en la subjetividad expresiva.

En una sociedad sexualmente neurótica y perjudicial, la psicología pública en materia de relaciones sexuales demuestra inevitablemente intolerancia contra la comunicación activa del lenguaje de la estética erótica.

Los artistas, por otra parte, se distanciaban paulatinamente de las rígidas normas sociales e iniciaron diversas experimentaciones encaminadas a averiguar la transcen-

dencia de sus propios sentimientos instintivos y sus consecuencias al llevarlos a la creación plástica. Esta tendencia objetiva estaba en yuxtaposición al idealismo pictórico que se arrastraba de la época anterior.

A medida que la contemplación sexual, toma un matiz causante en la demostración artística, los moralistas intentaron descalificar tales actividades, aportando para ello, el concepto de las buenas costumbres y sobre todo la idea de unir tal expresividad a la creación esteril y desequilibrada.

Paradójicamente, y en contra de lo que la psicología actual propone, en cuanto a las relaciones sexuales y su significado saludable, la visualización de la estética erótica de entonces suponía e indicaba una cohesión con la irregularidad mental. Hablando en términos extremos tal precepto implica una enfermedad mental, por lo tanto, la sensualidad determinada en el ámbito artístico, siempre mantenía cierto criterio que identificaba, con precaución, una desviación de lo normal.

En cuanto al problema de la representación del bello en el pubis, los pintores realistas tuvieron que esperar hasta finales del siglo XIX, para enfrentarse con el dilema y conjugarlo con sus conceptos artísticos.

Las representaciones eróticas de Jean François Millet (1814-1875), Honoré Daumier (1808-1879), Narcisse Diaz (1808-1876), Frauz-Xaver Winterhalter (1806-1873), etc., fueron eliminadas desde el ámbito artístico durante mucho tiempo, a pesar de ser la esencia de una vanguardia que propugnaba el bien de la estética vital. (lámina 44 y 45).

Aunque aquellas actividades creativas se daban bajo la intuición artística del estilo sexual coherente al individuo, fueron realizadas de forma privada y rara vez se

mostraban en público abiertamente. De tal manera que la persecución latente de la estética artística erótico-vital quedaba soterrada esperando mejor entendimiento.

No obstante, lo importante de la transición estética aparecida a finales del siglo XIX, es su correlación a los conceptos filosóficos que replican el ideario moderno.

Uno de esos parámetros, de significación actual, y que ya estaba en paralelo a la actividad artística, es la tesis de la valoración estética en la acción psicológica como fuente de la cognición (el sentimiento) en el Arte occidental, que posibilitó reengendrar discretamente la estetización pictórica de la consciencia (o inconsciencia) sexual del creador.

El estético alemán, Lipps (1851-1914) afirma la teoría de la introducción de lo sentimental en el Arte (nota 16): "el valor estético del objeto se identifica con el sentimiento de la valoración evocada por el 'Yo' que se queda absorto frente al objeto, y por consiguiente, esta formación presupone la síntesis entre la subjetividad y la objetividad, provocada por la introducción sentimental como la subjetivización de la emoción objetiva y la objetivización de la emoción subjetiva."

Es de considerar, que el sentido estético de Lipps puede reestituir a la sensualidad en el ámbito de lo estético y esto conduce al comentario, de que el valor de la estética erótica del objeto es la sensación afirmada por la sexualidad del 'yo' en la percepción categórica del objeto.

Y la manifestación artística del erotismo de forma medio privada de este tiempo, al que ocupamos este capítulo, ya comenzó a comprenderse, por lo menos entre los artistas, como el sentimiento de la valoración subje-

tiva objetivizada del estilo sexual, formado por la introducción positiva de la sensibilidad del creador.

Lo difícil del tema, en la transición que lleva este concepto artístico hacia la actualidad, es el hecho de que el precepto que se acaba de valorar, se limitaba habitualmente al campo del lenguaje artístico, mientras que la incomprensibilidad de la percepción social, bajo autoridades morales, aún impuso sus criterios durante largo tiempo, es más, se puede decir, que el rechazo moral hacia la sexualidad ha llegado a nuestros días.

Se recordará, la historia conocida de la exposición de Egon Schiele que fue obligada a cerrar, por orden de las autoridades policiales. Y él mismo fue detenido aún en el año 1912, por causa de la descripción del cabello del pubis y del sexo en algunos de sus desnudos pictóricos.

Aunque de seguro, Schiele fue uno de los pintores más destacados de principios del presente siglo, en el sentido de que convirtió la consciencia sexual individual en la clave de la identidad artística. Lamentablemente el valor estético de las obras de Schiele, en su manifestación erótica, fue casi ignorado en la época del pintor, porque la expresión sumamente vanguardista de sus desnudos se desvía considerablemente de la sensualidad permisible de la estética social que estaba vigente. (lámina 46 y 47).

Indudablemente, este pintor estaba libre de los lazos convencionales y al mismo tiempo tenía gran confianza en su propia actividad artística, lo que le condujo a seguir demostrando en su obra la sexualidad introspectiva de su propio ser.

Aunque como se aduce, la postura atrevida de sus desnudos pictóricos, debió identificarse con el mundo de la pornografía escandalosa, en una sociedad sexualmente per-

versa y obsesionada, el paso del tiempo ha ido advirtiéndolo gradualmente, que los desnudos representados de Schiele han posibilitado una evolución hacia la sensibilidad del estilo propio de la sexualidad, y que su arte : informa de la ideología de la emancipación de lo vital, plasmada y ejecutada mediante la contemplación visual y la sublimación de la estética erótica.

Como contraposición, el camino de tal emancipación de la estética vital fue y es lento, de hecho se puede observar en distintos casos de manifestaciones artísticas, referentes a la época que nos ocupa, que el dilema entre la valoración estética de la sexualidad y la regla cultural, como definición social sobre la obscenidad, está siempre presente.

H. Umino (nota IV) menciona sobre la introducción artística del siglo XX, heredera del reglamento cultural del XIX: "la mayor parte del Arte del siglo XX está cohesionado con el tema sexual y esto floreció sobre la tierra ascética del siglo XIX. Es decir, como la sexualidad estaba aplastada y prohibida, también para el lenguaje artístico, la energía abstinente fue elevada hasta las vísperas de su reventón, por lo tanto, aprovechando esta energía, el Arte se auto-posibilitó para levantar un vuelo por encima del fuego que él mismo había provocado."

Hasta aquí se ha subrayado el hecho de aceptación de la estetización erótica como lenguaje artístico en transición hacia la actualidad y su discrepancia de las normas sociales vigentes en una sociedad, llamada victoriana, pero ahora es interesante referirse a otras cuestiones.

Paralelamente a la lucha de la estética se ha de mencionar la evolución de la estética de la anti-estética, sugerida ya a finales del siglo XIX y que está igualmente inmersa en la búsqueda de la identidad sexual mediante la expresión y representación artística.

Según Stephen Kern (nota 18): Victor Hugo calificó, en el manifiesto literario que publicó en 1827, que no solamente lo estético, sino también lo anti-estético, (lo feo) puede sublimarse en el arte.

Igualmente, algunos artistas que se habían percatado del concepto último del realismo, comenzaron a captar esta evolución estética, que aclaró Victor Hugo; "todo lo creado no siempre refleja la belleza como se entiende desde el punto de vista humano. Existe la fealdad junto a la belleza, lo grotesco detrás de lo noble y la sombra con la luz." (nota 19).

Otra referencia se puede hacer, con respecto al autor de la tesis "Aesthetik des Hässlichen", Karl Rosenkranz (nota 20), en la que informa sobre lo que se está tratando en estas páginas. El comenta con el razonamiento de Hegel, que se podrían comprender las cosas investigando, no solamente su aspecto positivo sino también el negativo; como el médico estudiase la enfermedad y el moralista examinase lo malo.

Se sabe que tal concepto de la anti-estética que se ha mencionado, condujo hacia una perspectiva entre el problema estético y la cualidad artística, siendo esta contraposición la esencia fundamental del Arte del siglo XX.

Es cierto que el concepto de anti-estética (anti-idealización clásica) se incorporó hondamente en la actividad pictórica que trata el tema de la estética erótica; a continuación de Coubert, y Manet, la evolución en la demostración del estilo sexual mediante el corporéismo fue consumado por otros pintores, como Degas, Toulouse-Lautrec, Rodin, Rops, etc. (lámina 48, 49, 50 y 51).

Se observará que en los desnudos representados por los artistas masculinos mencionados, la presentación de la

figura femenina desvestida, se muestra en su cotidianidad, en movimientos escogidos, y esto introduce emocionalmente la sexualidad subjetiva del creador, desviándose el resultado del género anterior del desnudo pictórico.

En realidad, la mayoría de los cuerpos femeninos que muestran en sus pinturas, revelan un aspecto extremo, desmoldado y devorado por el agotamiento, las drogas, la prostitución, etc., que quiebra muchas veces la estética conformada en el estilo de la idealización artística sobre el cuerpo humano.

Esta es, por lo tanto, una época en la que se produce una dispersión de la condición corporal, tanto por el medio estético como por el anti-estético, de igual modo que la conformación erótica se fue abriendo a otros postulados, hasta cierto punto.

Stephen Kern añade: "debemos de considerar, que el hecho de que en las obras post-impresionistas, el desnudo comenzase a mostrarse gradualmente en apariencias deformadas y grotescas, tiene un sentido más amplio que la simple proclamación contra la convención estética reinante hasta entonces." (Nota 21).

Efectivamente, esto se explica en otros términos, tanto los artistas como los intelectuales de aquella época ya habían comenzado a entusiasmarse al concebir el concepto primordial de la humanidad en contraposición con la sociedad real, esto enlazaba con la denegación a la auto-impostura y provenía de la gran suspicacia hacia la Historia. Tal transformación de la concepción general del valor, ejerció su influencia, haciendo retroceder a la iconografía idealizada de erotismo a través del cuerpo femenino clásico e histórico.

La conformación pictórica que trataba tanto el tema erótico como la estética de aquel, en el sentido de emoción de deleite, parecía haber demostrado su última gloria en los desnudos de Renoir, de mejillas sonrosadas y pechos abundantes, realizados justo antes del comienzo del siglo XX.

Anteriormente ya se justificó esta evolución artística, bajo la iniciativa de la manifestación sexual, como reacción al estallo, después de la frustración que la moralidad victoriana imponía.

Aún así, la fuerza autoritaria del victorianismo dejó su raíz profunda y ha influido grandemente tanto en la vida cotidiana como en la ideología occidental.

Ahora se quiere orientar otra consideración, subrayando aquí, que esta conmoción estética que tratamos y que terminó en lo que llamamos "Arte Moderno" fue provocada por la cierta participación del fenómeno mental del pensamiento sexualmente perverso, originario de la renunciación al instinto sexual, tan prodigado durante tan largo tiempo en Occidente.

Aunque es fácil que esta afirmación cause extrañeza o mal entendimiento, se recuerda a Nafta que define: "la enfermedad mental, en cierto modo, regla la inspiración al genio y desarrolla la humanidad". (nota 22).

Ciertamente, la sociedad burguesa del siglo XIX, aunque es aún el mismo tipo de sociedad donde vivimos actualmente, fue la comunidad en donde se dió el reventón de la perversión sexual, para llamarlo por su nombre y al mismo tiempo fue donde se vertebró la sexualidad.

Es decir, en esta época, la proliferación de la sexualidad empezó a teorizarse conceptualmente y como conse-

cuencia trajo la incorporación de lo perverso a estudio y surgió la definición de los diversos estilos de sexualidad individual.

Por ejemplo respecto a la homosexualidad, ya en el siglo XIX, se estabilizó su categoría psicológica, mental y patológica, considerándose como uno de los estilos vitales de la sexualidad particular.

Westfall manifestó en su teoría científica que publicó en 1870 sobre "la sensibilidad sexual contra la naturaleza"; la investigación de la identidad subjetiva es coherente a la sexualidad particular.

Así mismo, la psiquiatría de entonces ya hizo mención de las perversiones psicológicas provocadas a través de la exclusión (desalojamiento) del deseo sexual natural y que se incorpora en el seno personal; denominando diversas expresiones de los estilos sexualmente desviados como la consecuencia: exhibicionista, fetichista, auto-mono-sexualista, sado-masoquista, etc.

Sin embargo, lo que importa en estas páginas es que el tema de la multiplicación social de la sexualidad, que hemos tratado, no estaba relacionado científicamente con el problema de la estética y del que sólo participaba en la evolución del desnudo pictórico de manera mediata. Es decir, los críticos de Arte, leales a la moral, enfocaron la sintomanía de la modernización artística solo mediante la concepción morfológica o psicológica anodina.

Así, nadie quería creer en una locura constructiva capaz de vincular la propia perversión sexual con un nuevo sistema de la estética.

De la misma manera, se obliga a reconocer en este contexto, como si se tratase de una naturaleza histórica,

el ámbito casi exclusivo de la expresión masculina dentro de la contemporaneidad artística. Por consiguiente, parecía que tanto la normalidad como la proliferación perversa de la sexualidad subjetiva fuese de propiedad masculina.

Se recordará el movimiento simbolista de finales del siglo XIX, en el que se demuestra, a través de las obras, el temor sexual de los artistas masculinos hacia la existencia femenina, que aparecía como el invertido oprimido.

Aunque la desviación mental sobre la sensualidad, en cualquiera de sus maneras, se tomaba o se toma bajo un juicio moral, la división concreta entre la estética de la sensualidad normal y la de la sensualidad perversa ya comenzó una inevitable vacilación y, esto es, un despliegue conseguido que hace época en la historia de la estética erótica.

Igualmente, la cualidad fenomenalista de la desviación sexual fue atestiguada no solamente por el ámbito artístico sino también por el transcurrir de la sociedad.

A mediados del siglo XIX, Karl Marx subrayó la base corporal del fenómeno histórico, insistiendo que el deseo físico y el proletariado deben de ser el punto de partida para el análisis legítimo de la historia: la sociedad competitiva, donde las ganancias y el régimen de la propiedad privada determinan la manera laboral del humano aliena lógicamente las relaciones humanas, sobre todo la sexualidad y por lo tanto la capacidad latente de la creatividad se revela bajo la desviación de la naturaleza.

Por otra parte, y sobre todo la teoría del psicoanálisis contribuyó extraordinariamente al descubrimiento de la significación variada de la sexualidad humana, siendo muy considerable la aportación de Freud a los términos sexuales, se relacionó la sexualidad con el instinto vital.

La estética erótica en el Arte Moderno y el pensamiento de Freud tienen entonces una inseparable unión, que los relaciona directamente, su importancia es tal, que no solo se menciona ahora, sino que se dedicará a este asunto, más adelante, un capítulo entero.

De momento baste considerar, que todos los rasgos que se han señalado indican que dentro del mundo occidental había ocurrido un esfuerzo para encontrar los preparatorios teóricos, que condujesen a la antítesis de la moral sexual predominante, que había prevalecido durante toda la época victoriana, hasta el estallido de la primera guerra mundial.

42. Courbet: El Estudio del Artista, 1855.



3. Manet: Merienda sobre la Hierba, 1863.





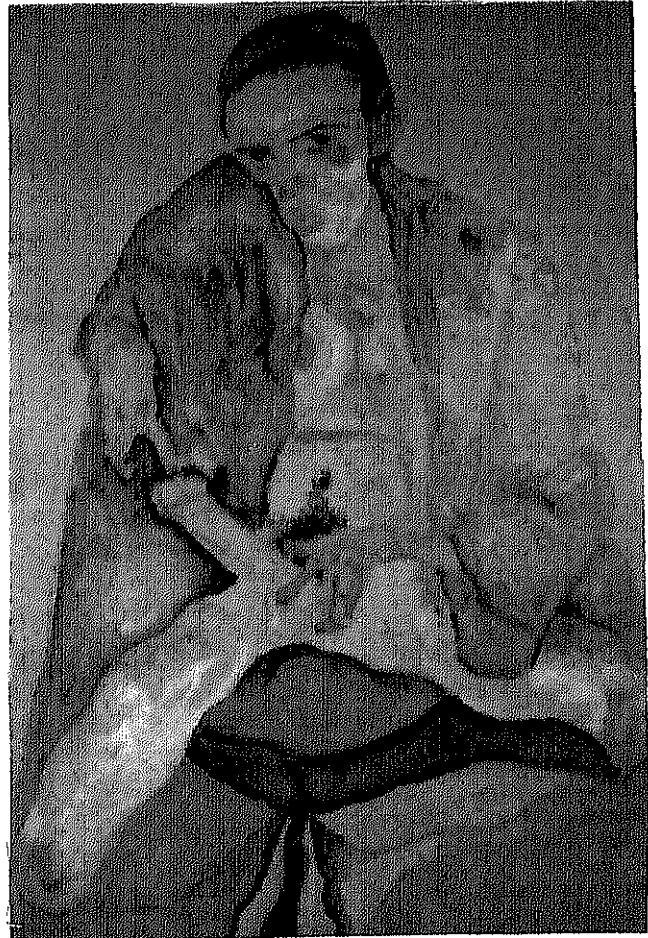
→ 44 .J.F.Millet: Los Amantes,
1848-50.

↓ 45 .J.F.Millet: Los Amantes.

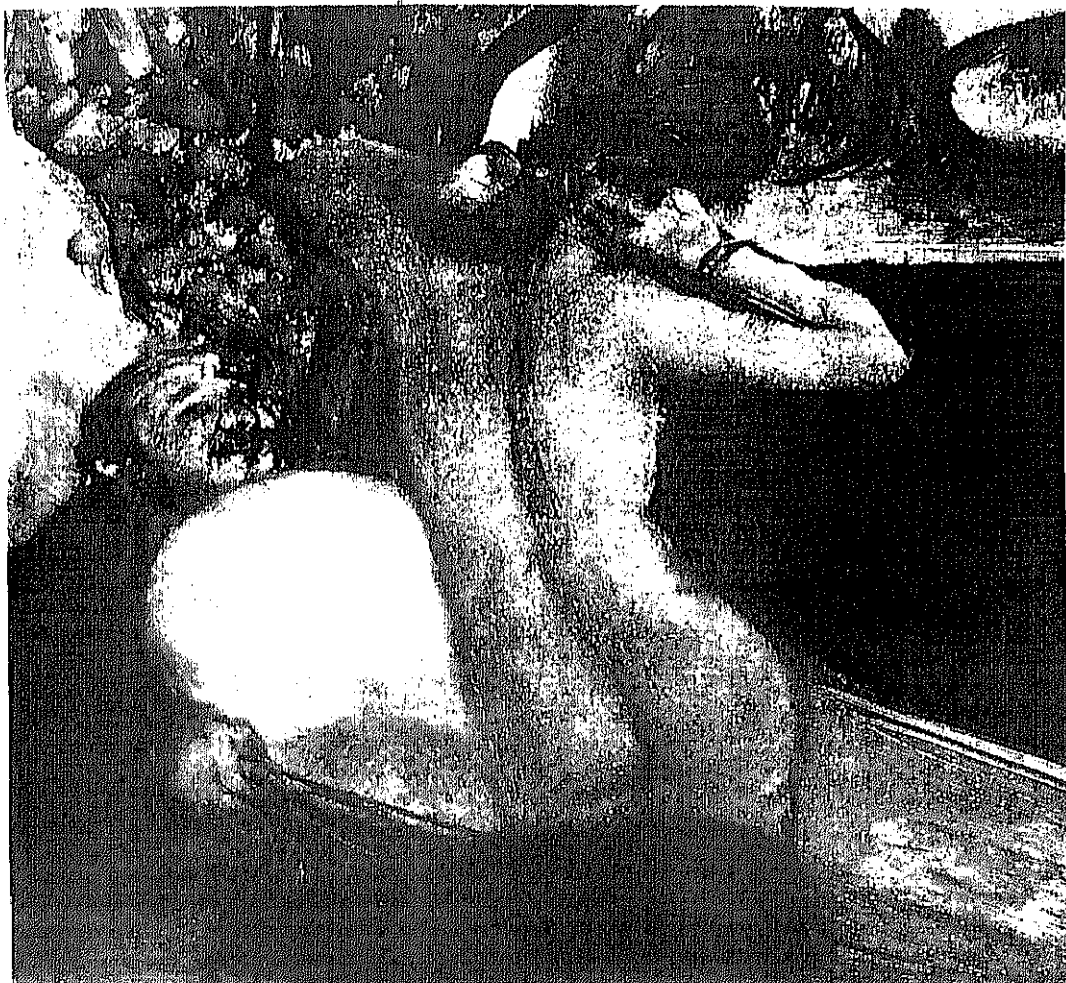




↑ 46. Klimt: Serpiente de Agua,
1904.

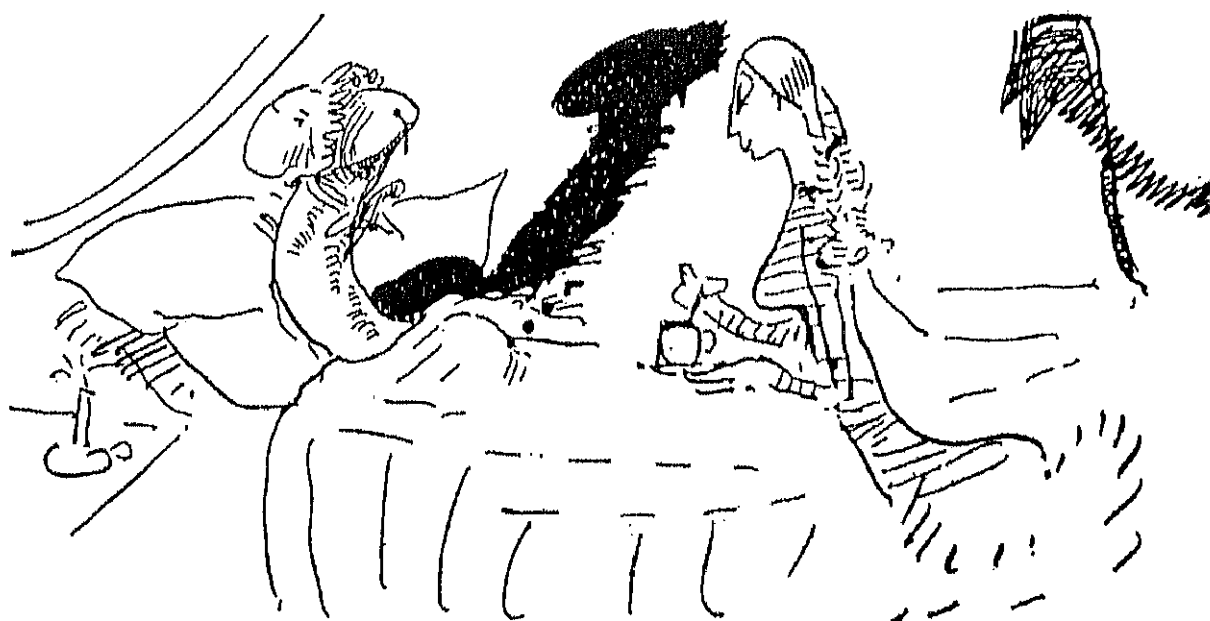


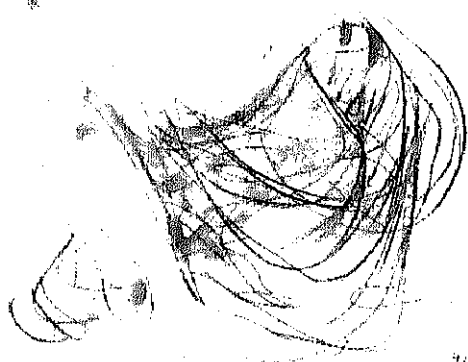
→ 47. Egon Schiele: Eros, 1911.



↑ 48. Edgar Degas: Admiración.

↓ 49. A. Toulouse Lautrec:
Imaginación falica.





4.15

→ 50. Auguste Rodin: Dos mujeres.

↓ 51. Rops: Corazón en mano.



ABRIR CONTINUACIÓN CAP. 2

