



**ABRIR ABRIR La imagen pornográfica y ... (CAP. 5)**

## **6. SEXO SIN COARTADAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO**

*"La afirmación enfática sucede a la ausencia obsesiva. Los cuerpos estaban como obsesionados por su sexo; he aquí que ahora se resuelvan en él"*

**Pascal Bruckner/Alain Finkielkraut**

Hemos abierto esta segunda parte de la tesis con una comparación que estimamos muy pertinente entre lo que se conoce como *erotismo* y lo que se conoce como *pornografía*, ciñendo esta reflexión a cuanto ambas categorías suponen para las artes plásticas. Después de eliminar una serie de características que desde lo artístico parece que se contradicen en buena medida con la representación propia de la pornografía, hemos pasado a considerar, a través de un conjunto de obras, la posible conexión iconográfica entre las imágenes que del cuerpo y del sexo ofrece el trabajo de varios artistas contemporáneos, empleando como criterio para esta comparación los tres factores que hemos establecido como sobresalientes de la imagen pornográfica. Pero de este catálogo de posibilidades se nos escapan sin duda un buen número de casos, que son los que queremos analizar en el presente capítulo.

Decíamos al comenzar esta segunda parte que la representación artística del sexo tradicionalmente había tenido lugar formando parte de obras que no se referían exclusivamente a él, sino que lo incluían comprendido como parte de un asunto que temáticamente iba más allá de él. La mitología, por ejemplo, está plagada de peripecias de carácter sexual, pero cuando éstas tomaban forma de cuadro o escultura, el *tema* procuraba no constituirlo ese aspecto precisamente sino el hecho mismo de ser mitología (como categoría temática trascendente) o, en muchos casos, la enseñanza moral que tal puesta en escena suponía.

Lo que nos interesa ahora investigar son otras maneras en que el sexo y las relaciones sexuales han ido apareciendo en el arte contemporáneo, además de las ya señaladas, con la pornografía, claro está, como elemento referencial.

Pablo Picasso, que se ocupó a lo largo de su extensa obra en numerosas ocasiones de este aspecto de muy diferentes formas, hasta el punto de constituir uno de sus motivos fundamentales, nos ofrece una vez más algunos ejemplos muy interesantes. Fijémonos, sobre todo, en su última etapa. Una de las características que más llama nuestra atención es la situación de *absoluta visibilidad* con la que Picasso suele disponer a las mujeres que pinta o dibuja; mujeres a las que se les advierten perfectamente sus partes íntimas. Al analizar la imagen pornográfica hemos señalado que las o los modelos deben colocarse ante el objetivo de la cámara en condiciones óptimas de visibilidad, lo cual con frecuencia supone un trabajo por parte de éstos muy cercano al de los contorsionistas. Picasso, claro, no fuerza a ninguna modelo real, sino que *construye* los cuerpos que representa con un criterio que recuerda mucho al de la pornografía (por supuesto, sólo en cuanto a visibilidad se refiere); todo queda en perfecta exposición<sup>1</sup>. Es lo mismo que encontramos en las acuarelas de David Salle; una singular disposición de la mujer, en una pose muy forzada, que parece permanecer así con el único propósito de enseñar mejor sus genitales. Como ha dicho Carter Ratcliff, Salle "*lleva alguno de sus desnudos hasta los límites de la objetividad ginecológica*"<sup>2</sup>

Resulta curioso observar cómo a menudo Picasso emplea un procedimiento de visión simultánea muy cercano al empleado años atrás en su obra cubista. En la imagen que el pintor nos presenta aparecen partes del cuerpo (senos, genitales y nalgas, principalmente) que según el punto desde el cual lo observamos sería en la realidad imposible contemplarlas al mismo tiempo. Como señala Gaëtan Picon, esta manera de presentar a la mujer constituye una "*respuesta al deseo que se*

---

<sup>1</sup>"A Pablo nunca le gustó dejar de lado un detalle anatómico, especialmente uno sexual". Françoise Gilot, en Françoise GILOT/Carlton LAKE, *Life with Picasso*, Nueva York/Toronto/Londres, 1.964, p.318. Transcrito de Gert SCHIFF, *La "Suite 347" de Picasso o la pintura como acto de amor*, en Victoria COMBALÍA (ed.), *Estudios sobre Picasso*, Barcelona, Gustavo Gili, 1.981, p.210.

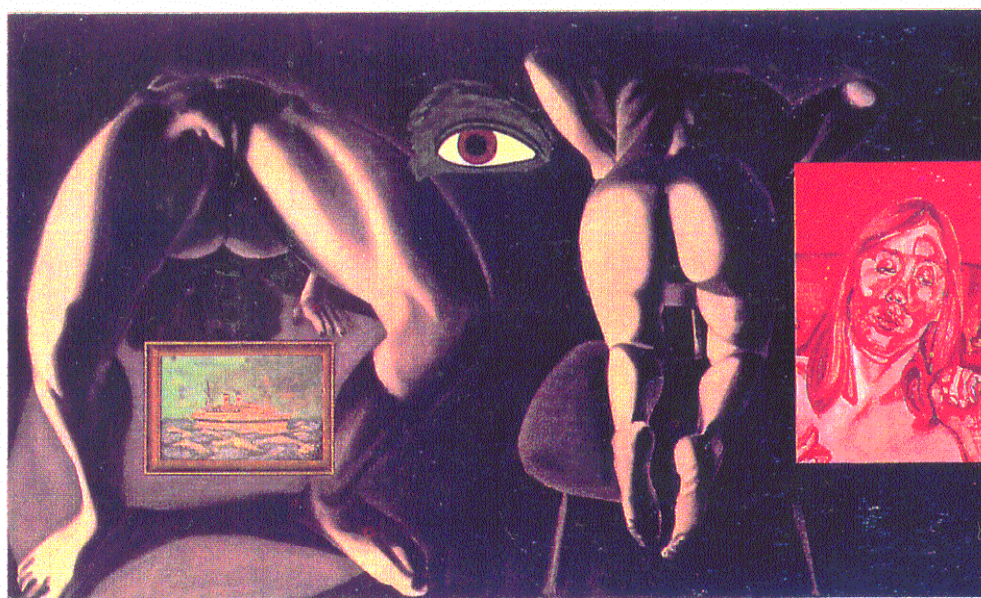
<sup>2</sup>Carter RATCLIFF, *David Salle and the New York School*, David Salle, Rotterdam, Museum Boymans-van Boeninghen, 1.983, p.36, transcrito de Mira SCHOR, *Backlash and Appropriation*, en Norma BROUDE/Mary D. GARRARD (editoras), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1.970's, History and Impact* (v.bibl.), p.249.

impacienta por no poder tomar sus objetos más (sic) que sucesivamente"<sup>3</sup>. El mismo continúa: "...las deformaciones, las permutaciones, las inversiones de

*Dimanche 10.8.69. II*



Pablo Picasso  
**Nu couché**  
(1.969)



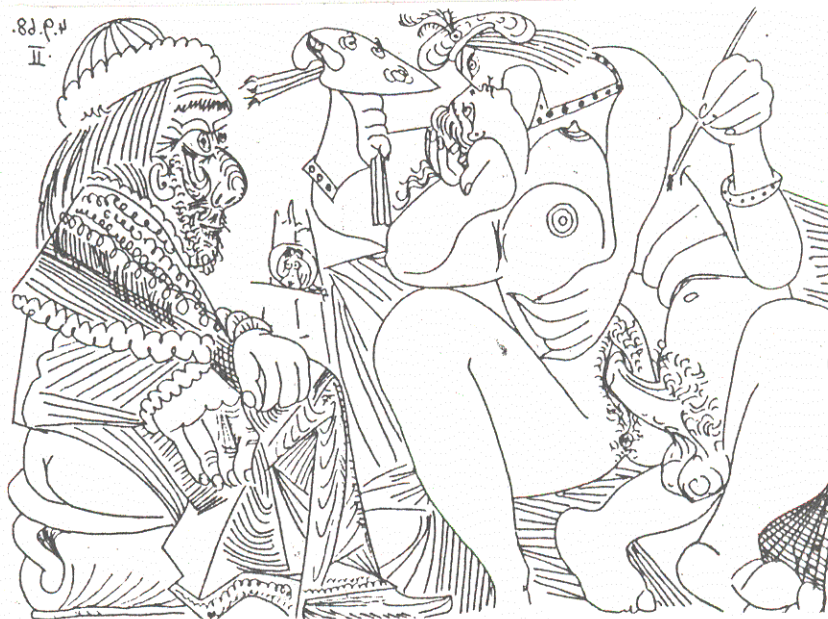
David Salle  
**Saltimbanques**  
(1.986)

<sup>3</sup>Gaëtan PICON, *Picasso y el erotismo*, en VV.AA., *Eros picassiano* (v.bibl.), p.34.





Pablo Picasso Aguafuertes de la serie **Raphaël et la Fornarina**



proporciones, siguen las exigencias del deseo y no las de la forma<sup>44</sup>. Ésto constituye una de las características fundamentales de la representación dentro de la obra de Picasso, que nos interesa mucho en este análisis por cuanto presenta

<sup>44</sup>PICON, *op.cit.*, pp.34/5. Y añade: "la forma corresponde a la llamada del deseo, como una planta heliótrota", p.38.

una singular semejanza con la estrategia de muestra de la pornografía, como ya hemos señalado. Guy Scarpetta ha calificado esta parte de la obra del pintor como "*arte efusivo*", en consonancia con algunas ideas de Georges Bataille referentes a determinadas experiencias humanas, tales como la risa, la vivencia mística o el *desorden sexual*, que nos ponen en contacto con una particular lógica del exceso y de la *transgresión*<sup>5</sup>. Este autor ilustra tal asociación con la siguiente afirmación de Bataille: "*Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas*"<sup>6</sup>. Lo cual queda perfectamente patente al advertir que esta disolución, o al menos dislocación de la anatomía que representa Picasso, tiene su *centro* y su *causa* en los genitales<sup>7</sup>.

Mucho se ha hablado de Picasso, sobre todo refiriéndose a sus últimos años, como de un artista que presenta a las mujeres y al sexo desde una perspectiva que podríamos denominar *voyeurística*<sup>8</sup>. Esta apreciación se debe al hecho de que, sobre todo en su obra gráfica, muy frecuentemente aparecen personajes masculinos (en ocasiones él mismo) observando, unas veces abiertamente y otras de modo furtivo, a las mujeres que pinta y dibuja<sup>9</sup>. En este sentido es muy característica la serie de grabados que sobre los amores del también pintor Rafael y su amante, la llamada Fornarina, realizara en 1.968. En todos los casos aparece algún *mirón* que contempla los encuentros amorosos de estos dos personajes. Con esta figura, la del *voyeur* que es a su vez visto por quienes contemplamos la obra, Picasso hace todavía más hincapié en la idea de *visibilidad* que tiene lugar en sus trabajos. Mediante un juego casi especular, *muestra* el hecho mismo de *mirar*, que es algo así como la apoteosis de la *mirada*. Picasso, que en su vejez continuaba amando a las mujeres como siempre lo había

---

<sup>5</sup>Guy SCARPETTA, *Picasso après-coup*, en *Le dernier Picasso* (v.bibl.), p.120.

<sup>6</sup>SCARPETTA, *op.cit.*, p.121.

<sup>7</sup>SCARPETTA, *op.cit.*, p.123.

<sup>8</sup>Antonio SOLER, *Picasso erótico*, en VV.AA., *Eros picassiano* (v.bibl.), p.56.

<sup>9</sup>SCHIFF, *op.cit.*, p.209: "...Picasso se retrata a sí mismo como el anciano que frente a la vida cálida, carnal, jovial está obligado al papel de un mero observador".

hecho<sup>10</sup>, al sentirse incapaz de participar activamente de la sexualidad física, traspasa su deseo a la visión, viviendo el sexo de un modo vicarial: algo que resulta propio de la pornografía.

Ya no hay absolutamente nada entre la obra de Picasso y la mujer desnuda o la cópula; ya no hay necesidad de ningún sustento argumental para presentar el sexo que está en perfecta exposición ante nuestros ojos. Si en algún momento se plantea alguna referencia histórica en medio de estas escenas, parece que no es sino para enriquecer y alargar más todavía (en el número de obras, en el número de posibilidades) un hecho tan simple como el de admirar y ver el cuerpo desnudo y expuesto de una mujer o los de una pareja que hace el amor.

En la óleo de Boris Vansier de la serie **Offrandes** (1.967), de nuevo encontramos el sexo de la mujer en disposición de ser observado perfectamente. Éste se plantea como el centro de la composición, habiendo dejado fuera de la misma parte del resto del cuerpo de la mujer; algo que nos llevaría a consideraciones que ya hemos hecho en páginas anteriores. Pero lo que nos



Boris Vansier  
**Les Offrandes**  
(serie)

<sup>10</sup>John BERGER, **Éxito y fracaso de Picasso** (v.bibl.), p.248.



interesa ahora comprobar es la situación de disposición sexual en que se presenta el cuerpo. El título de la obra no deja de resultar significativo al respecto de lo que vemos e insiste nominalmente en la idea de cómo lo vemos. Aquí tampoco existe más motivo que el que se muestra, y se enseña de un modo al cual es más fácil buscarle referencias iconográficas en la imagen pornográfica que en obras artísticas anteriores. Lo mismo sucede con el dibujo de Francis Souza (1.924), en el que una mujer hace una felación a su pareja. El artista se ha preocupado de



Francis Souza  
(1.961)

presentarnos el acto en sí pero también, lo cual es bastante significativo, de situar la vagina de la mujer en primer plano y ocupando una posición bastante importante dentro de la composición. Queda claro que en esta obra a Souza le ha interesado sobre todo poner en evidencia el acto y el sexo de la mujer, por encima de cualquier otro aspecto (del hombre sólo vemos las piernas, parcialmente, y el pene). La concentración visual de elementos sexuales es idéntica a la de la imagen pornográfica.

En el dibujo titulado **After Rodin** (1.980) de R.B. Kitaj (Cleveland -Ohio-, 1.932), la mujer que aparece, significativamente sin cabeza -tan en la línea, por otra parte, de los cortes anatómicos que abundan en la obra de Auguste Rodin-, está dispuesta de tal forma que sus genitales se convierten en el motivo de mayor atención; precisamente esa zona que dentro de la tradición artística occidental



R. B. Kitaj  
After Rodin

debiera haber quedado oculta o al menos disimulada. Resulta incuestionable el carácter de muestra de las partes íntimas.

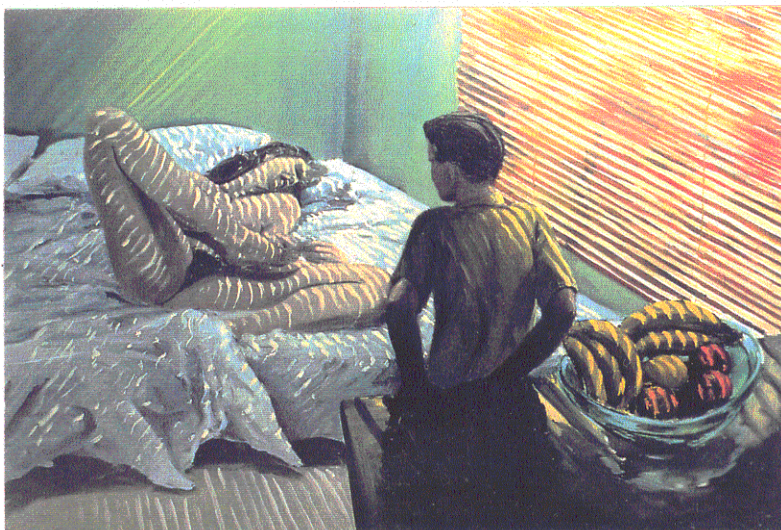
En la obra del norteamericano Eric Fischl (Nueva York, 1.948) encontramos con frecuencia cuerpos desnudos que parecen no darle importancia al hecho de estar dejando al descubierto sus partes íntimas. No se trata tanto de una muestra consciente, por parte de los personajes que pinta, como de una actitud de descuido; en apariencia no se advierte una voluntad de enseñar, sencillamente vemos. Lo curioso del caso es que ante sus cuadros se tiene la sensación de estar contemplando algo subrepticamente, algo que no deberíamos estar mirando. Aquí también, como en Picasso, como en la pornografía, podríamos estar asistiendo a



un espectáculo obsceno, por la persepectiva *voyeurística* en que nos sitúa la visión de las obras de Fischl:

*"...no cabe duda de que su perspectiva no deja de ser la de un voyeur. Ante los secretos que Fischl presenta, el espectador se siente igual que alguien que, involuntariamente, se ve confrontado con una situación íntima -pero que no desaparece en silencio, sino que contempla fascinado su desarrollo. Uno adopta la atrevida perspectiva del artista y reconoce que no es menos desvergonzado que él. Percibir, observar y mirar con fijeza. Estas funciones del ojo y del entendimiento humano, ¿no son en el fondo obscenas, desenmascaradoras y un poco perversas?"<sup>11</sup>.*

En **Bad Boy** (1.981), por ejemplo, el cuerpo de la mujer tendido sobre la cama deja al descubierto su vagina de un modo bien patente. Este hecho provoca que el entendimiento de lo que sucede en el cuadro no tenga lugar de inmediato; lo primero que vemos es a ella y sólo después nos percatamos de las intenciones del niño. El niño mira y nos equivoca, nos remite todavía con más intensidad hacia la mujer. El cuerpo desnudo en esta disposición, el sexo en definitiva, es la clave de la eficacia de la estratagema visual que propone Fischl, ya que el artista cuenta con la atracción que un *espectáculo* así supone para el espectador.

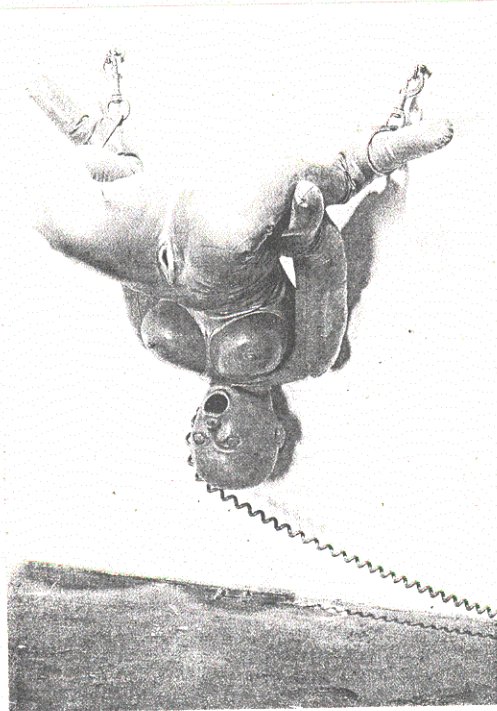


Eric Fischl  
**Bad Boy**

<sup>11</sup>Klaus HONNEF, *Arte contemporáneo* (v.bibl.), p.150.



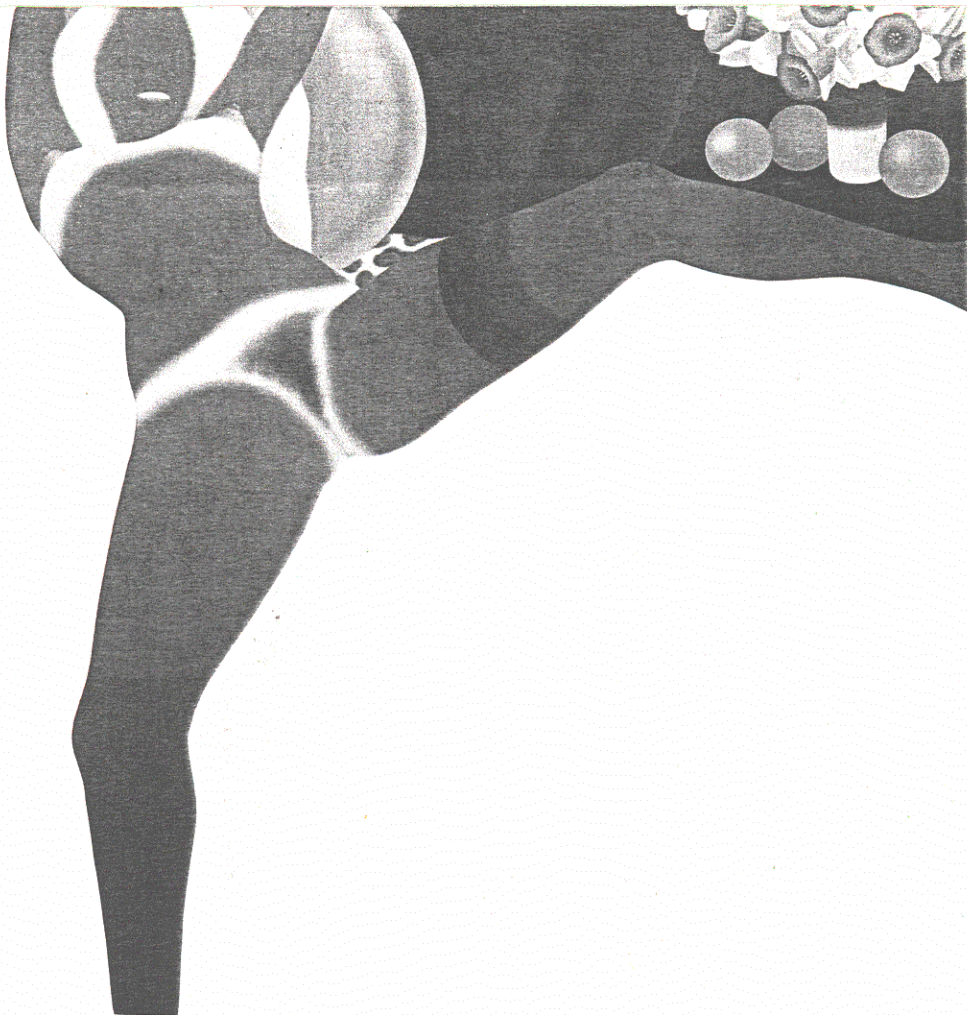
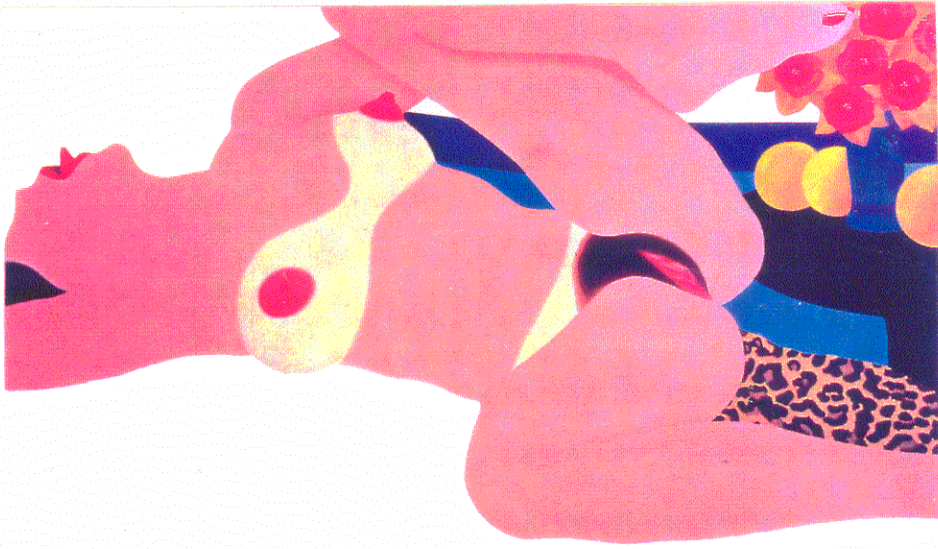
Asímismo, la muñeca que lleva por título **Home Entertainment Center (Wall Orange Female)** (1.991) de Vito Acconci nos enseña sus genitales, pero esta vez de un modo agresivo, como agresivo e irónico es el planteamiento que hace el artista. Esta mujer artificial queda radicalmente limitada a su uso sexual, como las mujeres y hombres de la pornografía, y por eso toda su *razón de ser* debe quedar a la vista.



Vito Acconci  
**Home Entertainment Center**  
**(Wall Orange Female)**

Tom Wesselmann de nuevo proporciona una serie de ejemplos donde el cuerpo, una vez más femenino, se ofrece de una manera muy cercana a la de la pornografía. Tanto en **Great American Nude # 91** (1.967) como en **Great American Nude # 93** (1.967-9), la mujer se presenta en una actitud que es propia de las modelos de la pornografía, con las piernas separadas para mejor enseñar su sexo. En el caso del que lleva el número **91**, debido al mayor detalle con que está pintada la vagina, la semejanza con aquellas es mayor. Por otra parte, en esta obra citada, la boca abierta con la lengua fuera es un gesto que sitúa todavía más esta representación dentro de lo francamente sexual; no es solamente lo que deja ver la

Tom Wesselmann Great American Nude # 91



Tom Wesselmann Great American Nude # 93

mujer, sino también su aparente *disposición* (en el doble sentido de colocación y de actitud).

Aunque ya se ha hecho referencia a David Salle en este mismo capítulo, merece la pena considerar todavía algunas de sus acuarelas, pues resultan muy significativas del aspecto que nos encontramos tratando. En las tres que acompañan estas líneas, las mujeres están colocadas de tal forma que su posición parece organizada para dejar bien a la vista sus genitales y nalgas, lo que constituye la *muestra* por excelencia de las modelos de la pornografía. No se trata de que se les vea algo a las mujeres de estas obras y a las de la imagen porno, sino de que lo enseñan.

Se nos podría argumentar en contra de estas consideraciones que hacemos que la aparición de gran cantidad de aspectos sexuales es un hecho que cada vez viene sucediendo con una mayor naturaleza de normalización, tanto en el arte contemporáneo como en los diferentes medios de comunicación de masas, lo cual es cierto. Por lo tanto, continuando con el hipotético argumento anterior, quizás no sería demasiado pertinente llamar la atención sobre estas particularidades. Pero no olvidemos que la imagen del sexo, centrada en los genitales, posee una fuerza visual enorme. Los motivos que entendemos como más inmediatos para que así sea son, sobre todo, dos: por una parte, la interdicción socialmente vigente (sobre la que cabrían innumerables matizaciones) con respecto de que este tipo de imágenes se hagan públicas; lo cual conlleva el efecto de que cualquier representación sexual más o menos explícita, cuando se hace presente ante los ojos de la totalidad indiscriminada de los espectadores, se convierta en, vamos a decirlo así, un *acontecimiento*, algo singular y llamativo<sup>12</sup>. Por otra parte, tampoco podemos dejar de referirnos al hecho de que el conjunto de sensaciones que

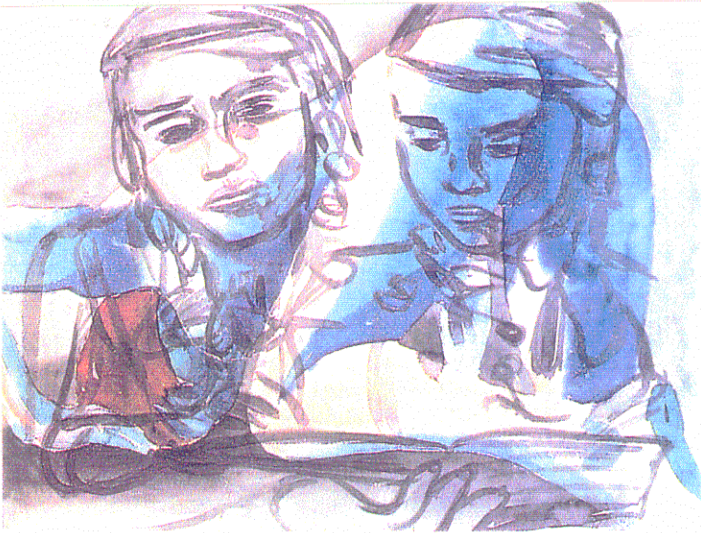
---

<sup>12</sup>Como botón de muestra, y sin ser exactamente la imagen de los genitales, podríamos recordar la expectación generada (previamente a su pase por televisión, ésto es importante señalarlo) en torno al inocente acontecimiento que supuso el que, durante una actuación para un programa especial de fin de año, a la cantante italiana Sabrina se le saliera un seno.

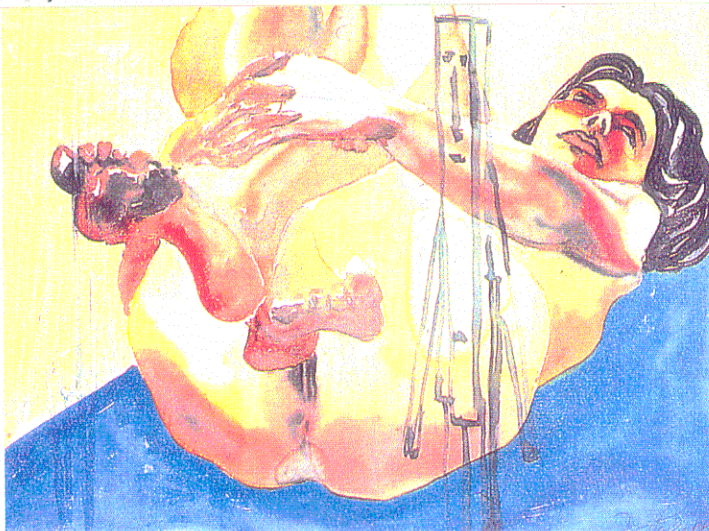




David Salle s/t (1.983)



David Salle s/t (1.984)



David Salle s/t (1.984)

producen estas imágenes sobre quien las contempla se dirijan a la esfera de las impresiones privadas e íntimas que son difícilmente, o al menos no fácilmente, comunicables. Sabemos que ante cualquier exteriorización de índole sexual enseguida aparece el calificativo de *obsceno* y, unido a éste, el de *pornográfico*. Si la tradición cultural no nos tiene acostumbrados a la exhibición de la sexualidad de un modo abierto, *visible*, resulta inevitable reparar en la singularidad de aquellos casos en que se presente de tal forma y asimismo relacionarlos con el prácticamente único referente visual que se les asemeja: la imagen pornográfica.

Otra de las características que hemos establecido como propia de la imagen porno es que en ésta la actividad sexual queda reducida a su aspecto *cinético*, por decirlo así. Se ha comprobado cómo la pornografía evita toda otra consideración que no sea lo estrictamente físico y momentáneo (en el sentido de que se centra en el hecho sexual sin más).

*"Esos filmes sexuales que se nos presentan, libres de toda regla y de todo mandato, ajenos a la muerte, a las intermitencias del corazón y a las lasitudes, negando las deficiencias de los cuerpos, insensibles a la personalidad y casi a la diferencia sexual, esos relatos letárgicos, esos teatros inmóviles a fuerza de reiteraciones, esos caleidoscopios desastrosos, ceremoniosos y minuciosos para todas las combinaciones del deseo, purgados de pasión y de desdicha, (...) a fuerza de no ser mas que liturgia del deseo, acaban por escamotear el deseo"*<sup>13</sup>.

El encuentro sexual se reduce pues, a los ojos de la pornografía, a una simple actividad *mecánica* y, en buena medida, *abstracta*<sup>14</sup>. En el capítulo en que nos

---

<sup>13</sup>Gilles LAPOUGE, *El discurso pornográfico*, transcrito de Gabriel CAREAGA, *Erotismo, violencia y política en el cine* (v.bibl.), pp.106/7. Este autor no ofrece más referencia bibliográfica ni página de la cita.

<sup>14</sup>Sobre esta posible *abstracción* de la pornografía conviene hacer alguna puntualización. Abstracta puede resultar en efecto la imagen pornográfica en cuanto que aísla de todo otro condicionante el acto sexual entre seres humanos, soslayando el conjunto de sentimientos que éste supone; al descontextualizar, efectivamente *abstrae*. Podríamos pensar a continuación que si la imagen porno se caracteriza por un alto grado de realismo en sus representaciones, resulta difícil, hablar de *abstracción*, pues aquellos sexos, bocas, anos, senos, etc., que abundan en ella son concretos, *reales*: "...el cine porno duro se basaría en abstracciones, en relaciones sexuales abstractas, representadas en cambio con el más crudo hiperrealismo fisiológico". Román GUBERN, *La mirada opulenta* (v.bibl.), p.14. Pero aún tendríamos otro argumento para desdejar esta última objeción que hacemos más arriba y es que la manera de representar el sexo, de acercárnoslo, de documentarlo, de la pornografía, a fuerza de quererlo ver con todo detalle (primer plano) lo hace extraño; ya que su perspectiva distorsiona.

hemos ocupado de intentar definir la imagen pornográfica, ha quedado dicho que los personajes de la pornografía se presentan como simples *máquinas de follar*<sup>15</sup>; *"el coito se mecaniza como un movimiento de émbolo y las orgías se convierten en máquinas de un juego múltiple coordinado y sincronizado"*<sup>16</sup>. La historia del arte ha ofrecido diferentes modelos de consideración del cuerpo humano, -algo a lo que nos hemos estado refiriendo parcialmente a lo largo de esta tesis-, pero sería bastante difícil, por no decir francamente imposible, encontrar algo semejante a esta *reducción* de la pornografía; encontrarlo, claro está, en una época anterior a nuestro siglo.

Posiblemente sean obras como **La machine tourne vite** (1.916-17) de Francis Picabia, que representa dos ruedas dentadas propias de un motor o similar junto con las palabras *femme* y *homme*, o, cómo no, **La mariée mise a nu par ses célibataires, même** (1.915-1.923) de Marcel Duchamp, sobradamente conocida, las que podrían servirnos como antecedentes, por poner dos ejemplos significativos. Juan Eduardo Cirlot afirma que, a partir de la Revolución Industrial, en las máquinas *"el inconsciente universal halla una nueva forma de existencia y expresión"*<sup>17</sup>. Es dentro de este clima, de esta nueva posibilidad, donde se enmarcan sin duda las obras citadas; pero lo que sobre todo nos interesa señalar es el hecho de que las relaciones sexuales empiecen a ser representadas como un mecanismo. Estamos convencidos de que ni Marcel Duchamp ni Francis Picabia tienen la imagen pornográfica como modelo a la hora de plantearse estas obras, pero en ambos casos, en éstas y en la pornografía, se abstrae una cierta idea del sexo equiparándolo al funcionamiento mecánico. Muchos años después, en 1.991, seguramente sin la ironía de aquellas dos obras, Louise Bourgeois ha sido bastante más explícita en **Twosome**. Se trata de dos cilindros monumentales, uno de los cuales entra y sale continuamente del otro; la referencia al coito no puede

---

<sup>15</sup>Ver cita correspondiente a nota 20 en el capítulo *Características de la imagen pornográfica*.

<sup>16</sup>Ver cita correspondiente a nota 26 en el mismo capítulo de la nota anterior.

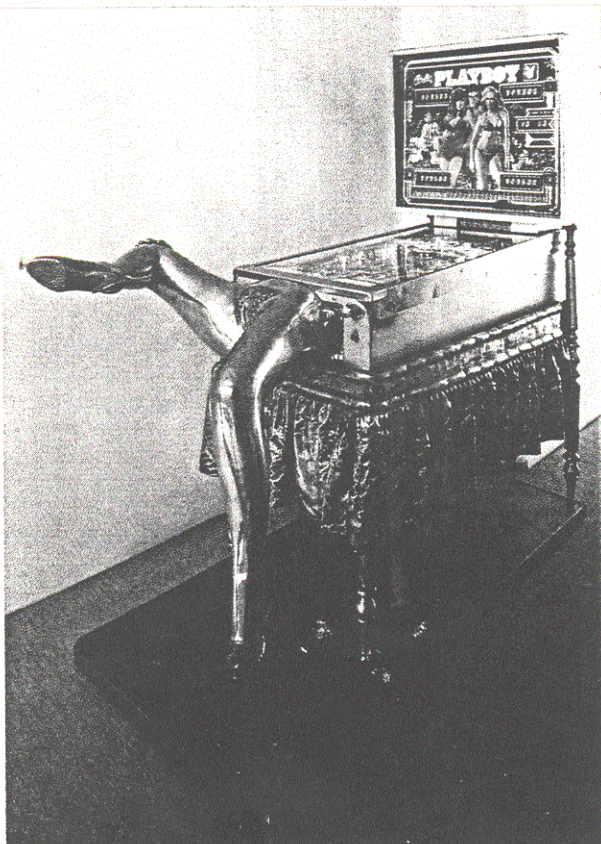
<sup>17</sup>J. Eduardo CIRLOT, *El mundo del objeto a la luz del Surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1.986, p.28.



ser más clara, recuerda a aquella metáfora visual que Alfred Hitchcock emplea para poner fin a su película **North by Northwest** (*Con la muerte en los talones*, 1.959): la imagen del tren entrando rápidamente en un túnel.

Acercándonos más a la apariencia de la imagen pornográfica, -aunque sólo sea porque volvemos a encontrarnos con la referencia figurativa-, en **The Bronze Pinball Machine With Woman Affixed Also** (1.980), de Edward Kienholz, el sexo queda planteado como una simple función. En el caso de esta obra la asimilación de la actividad sexual al funcionamiento de una máquina se presenta de un modo que más que literal casi podríamos calificar de elemental. La máquina, por una parte, y la mitad de un cuerpo femenino, por otra, adosados, se prestan mutuamente sus significados para alcanzar uno conjunto que sitúe, como hemos dicho, el sexo como una actividad mecánica.

**Sex and Death** (1.985), de Bruce Nauman (Fort Wayne -Indiana-, 1.941), nos remite de nuevo a la idea del mecanismo pero de otra forma. La apariencia de la obra no es ya la de una máquina, ni siquiera formalmente; se trata de seis

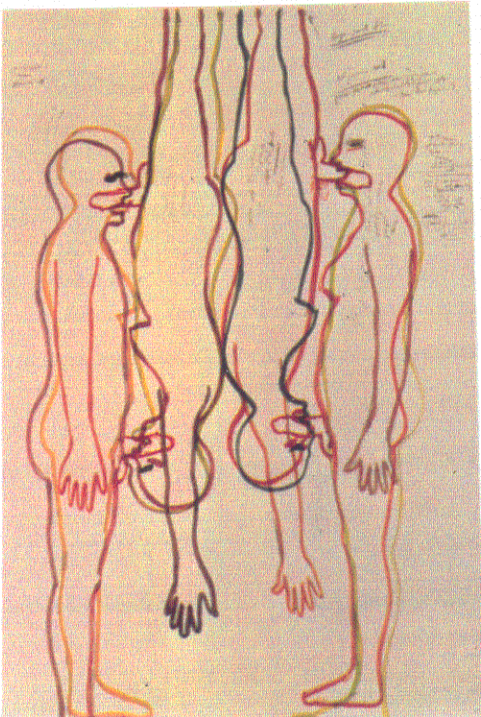


Edward Kienholz  
**The Bronze Pinball Machine  
With Woman Affixed Also**





Bruce Nauman **Sex and Death**



Bruce Nauman  
Boceto para **Sex and Death/Double "69"**  
(1.985)

siluetas de personas (presumiblemente representan sólo a dos) que se encuentran realizando actos sexuales. El modo en que queda sugerido el movimiento, por medio de la iluminación sucesiva de los diferentes tubos que conforman las figuras, es lo que en este caso hace pensar en un funcionamiento antes que en otra cosa. No hay mecanismo a la vista, es cierto, pero la actividad sexual ha quedado reducida a una síntesis de dos o tres posturas que se repiten sin variación: igual que una máquina. Esta sugerencia de movimiento está en la base de la representación cinematográfica; la sucesión de fotogramas a una determinada velocidad produce la impresión de estar viendo algo que se mueve, lo cual nos puede llevar a pensar que hasta en su lógica interna, -es decir, conceptual- esta obra *funciona* como lo haría un mecanismo. Igual que en la pornografía, **Sex and Death** supone un acto sexual reiterado. Curiosamente, en algún momento se ha sugerido la relación entre la pornografía y el minimalismo, por cuanto éste supone de *literalidad* y de *repetición obsesiva*<sup>18</sup>.

En **Lampman loves it** (1.966) de Larry Rivers (Nueva York, 1.923) encontramos de nuevo el sexo planteado mediante un alto grado de síntesis, más cercana a un funcionamiento que a una vivencia o relación más compleja. Los cuerpos han sido esquematizados hasta el punto de no plantearse sino como soportes idóneos para la *función* que se sugiere que están llevando a cabo.

Intentando, por último, un acercamiento al cuerpo humano real desde esta perspectiva, **Dr. Müllers Sex Shop oder So stelle ich mir die Liebe vor** (1.977), de Jürgen Klauke, nos presenta efectivamente ese cuerpo, al cual parece no quedarle otro papel que el de mero soporte de órganos, una vez más. Igual que en la obra de Cindy Sherman, el sexo queda representado mediante prótesis. La función sexual *domina* y *determina* de un modo absoluto el cuerpo del artista; en la multiplicación protésica (incluso la mujer no es sino una muñeca) asistimos al exceso que es propio de la pornografía. Si tenemos que analizar esta obra como

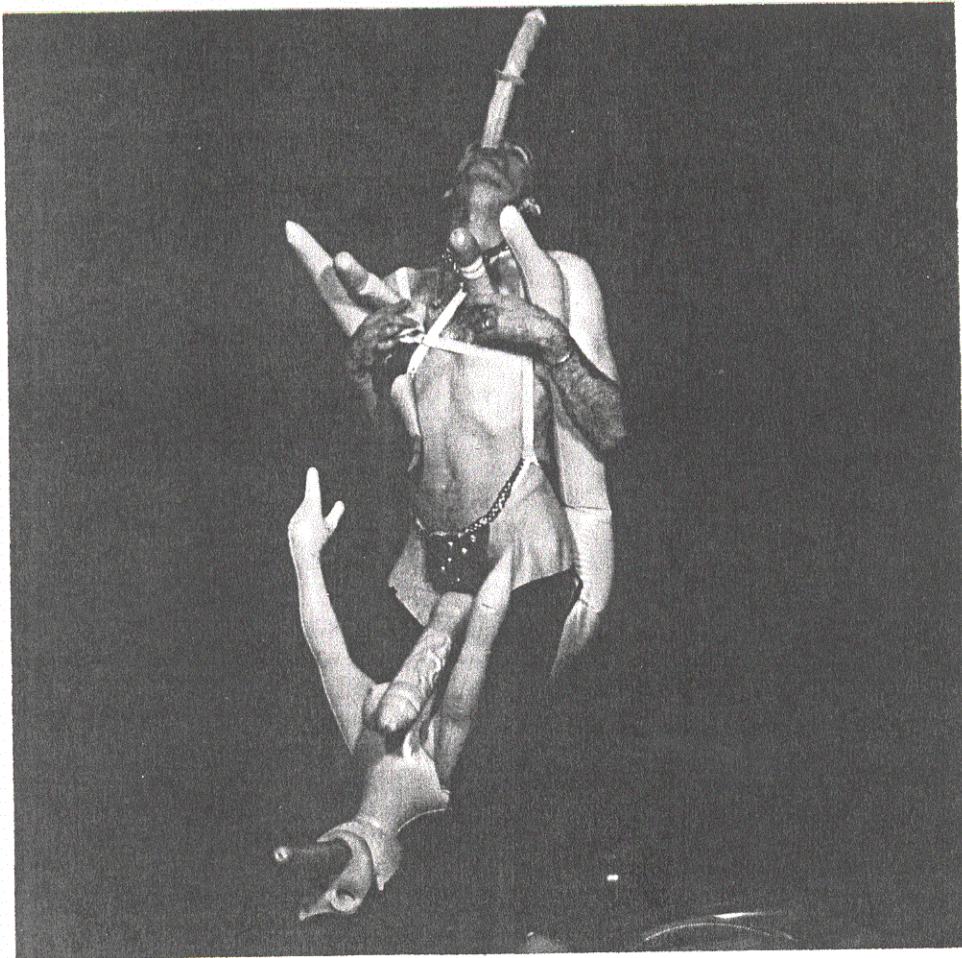
---

<sup>18</sup>Carlos JIMÉNEZ, *El arte en la fábrica de los discos* (v.bibl.), p.59.





Larry Rivers  
Lampman loves it



Jürgen Klauke Dr. Müllers Sex Shop oder So stelle ich mir die Liebe vor



imagen, en este caso de carácter sexual, el referente de la imagen porno es más que evidente. En ningún momento pensamos en la representación de unas relaciones sexuales sin más; esta escenificación se organiza mediante la acumulación de elementos sexuales que, por una parte, multiplican implícitamente su función (más penes=más coitos, felaciones, etc.) y, por otra, no le dejan más expectativa al cuerpo que esas posibles funciones, que esas posibles variaciones exclusivamente sexuales. Al cuerpo humano no le queda sino *funcionar* como esa *máquina de follar* que nos ofrece la pornografía.

*"Cualquier carácter elevado de este modo a la potencia superlativa, atrapado en una espiral de redoblamiento (...), goza de un efecto de vértigo independiente de cualquier contenido o de cualquier cualidad propia, y tiende a convertirse actualmente en nuestra única pasión. Pasión del redoblamiento, de la escalada, del aumento en potencia del éxtasis -sea cual fuere su cualidad con tal que, (...), llegue a ser superlativa"<sup>19</sup>.*



**Jeff and Ilona**

---

<sup>19</sup>Jean BAUDRILLARD, *Las estrategias fatales* (v.bibl.), p.7.

## 7. ARTE Y PORNOGRAFÍA: JEFF KOONS Y CICCIOLINA

"Cuando la pornografía deje de ser pornografía (...), toda la esfera de las relaciones sexuales pasará de un estado de represión a un estado de expresión"

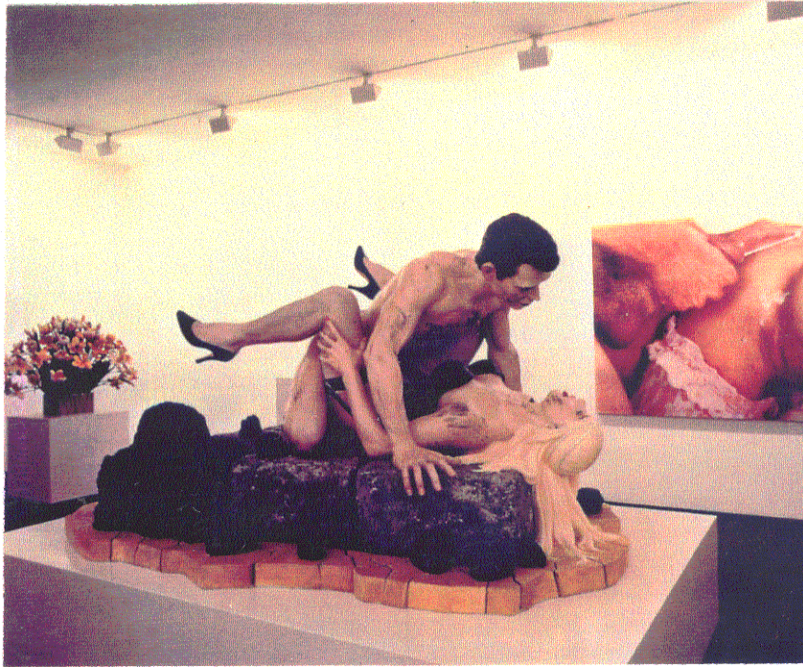
**Romano Giachetti**

En su número 151, correspondiente al mes de octubre de 1.990, la revista francesa *Art Press* publicó un reportaje sobre la obra que el artista Jeff Koons realizó junto con la estrella del porno y ex-diputada del parlamento italiano, conocida como Cicciolina, y que lleva por título **Made in Heaven** (1.989-91). En dicho número se reproducen unas cuantas fotografías de las que forman parte del conjunto de esta obra, donde aparecen ellos dos realizando actos sexuales que pueden contemplarse con todo detalle y definición. Tuvimos noticia de este reportaje en el ejemplar que hay depositado en la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de Madrid. Cuando, tiempo después, quisimos consultarlo con el fin de incluirlo en esta investigación, descubrimos que todas las fotografías del mismo habían sido arrancadas. Más allá de la barbaridad que un hecho así supone, nos planteamos que si alguien ha procedido de esta manera no ha sido, desde luego, por *amor al arte*. El autor de esta mutilación se ha comportado exactamente igual que lo haría ante las imágenes de una revista porno. Desde este hecho singular, resulta bastante pertinente que, una vez más, revisitemos los límites existentes entre el arte y la pornografía. Y esta obra concreta, **Made in Heaven**, va a servirnos muy bien para indicarnos cómo puede llegar a plantearse en el arte contemporáneo el estado de la cuestión.

Comentando la sorpresa que produjo entre los visitantes no avisados el encontrarse de pronto, en medio de la galería Sonnabend, con la exposición de los trabajos de **Made in Heaven** (se compone de esculturas, porcelanas y fotografías, principalmente), se ha dicho que aquéllos "*no habían oído por los medios de comunicación que la pornografía y el arte contemporáneo se habían casado*



escandalosamente por un mes"<sup>1</sup>. Más allá de lo ingenioso de la frase, ésta no deja de plantear el problema fundamental que surge con respecto de la obra y que siempre ha acompañado a cualquiera de sus muestras: ¿**Made in Heaven** es arte o es pornografía?...



**Made in Heaven** Aspecto de la exposición en la galería Max Hetzler Colonia, 1.991

Su autor, Jeff Koons, se ha visto obligado con bastante frecuencia ha argumentar en contra de que su obra se considere no sólo pornográfica sino ni siquiera relacionada con la misma:

*"La pornografía no me concierne. La pornografía es realizar/re-presentar un acto sexual. No tiene realmente interés para mí. Yo estoy interesado en el amor, estoy interesado en la unión, estoy interesado en lo espiritual, en poder mostrar al público que ellos pueden tener repercusión, alcanzar sus deseos"<sup>2</sup>.*

<sup>1</sup>The Jeff Koons handbook (v.bibl.), pp.24/5.

<sup>2</sup> Angelika MUTHESIUS (editora), Jeff Koons (v.bibl.), p.132. En esta misma obra, en pp.30/1, dentro de la entrevista realizada por Haden-Guest, ante la pregunta "¿Cómo reacciona ante las declaraciones de que su trabajo es pornográfico?", Koons responde: "Me ocupo de lo subjetivo y de lo objetivo. El modernismo es subjetivo. Uso el modernismo como metáfora de la sexualidad sin amor -una especie de masturbación. Y eso es el modernismo. Yo lo opongo a lo posmoderno. Sexo con amor, un estado superior. Es un estado objetivo, en el cual es posible entrar en la eternidad, y creo que es lo que enseño a la gente. Hay amor allí. Por eso no es pornográfico".



*"La pornografía es alienación. Mi obra no participa en absoluto del vocabulario de la alienación. Trata de usar la sexualidad como un instrumento para comunicar"<sup>3</sup>*

Sus argumentos en este sentido han llegado hasta extremos bastante singulares, como cuando se ha sacudido la acusación de pornógrafo invocando nada menos que al Sagrado Corazón de Jesús<sup>4</sup>; no vamos a entrar a rebatirlos o confirmarlos, ya que entendemos que no tratan sino de sacar totalmente de quicio la cuestión, planteándola en unos términos disparatados, para soslayar lo evidente. Sea o no su intención la de acercarse a la pornografía, la apariencia de las fotografías que forman parte de **Made in Heaven** son, en algunos casos, más que semejantes a las de una revista o una película porno, ésto es incuestionable.



**Red Butt (Close-up)**

<sup>3</sup>The Jeff Koons handbook (v.bibl.), p.36.

<sup>4</sup>"Intento..., borrar la crisis moral del vocabulario visual del espectador, por eso cuando alguien ve mi obra, la única cosa que ve es el Sagrado Corazón de Jesús". cat. **Jeff Koons** (San Francisco Museum of Modern Art -v.bibl.), sin paginación. "Creo totalmente que estoy en el reino de lo espiritual, ahora, con Ilona. A través de nuestra unión, estamos alineados una vez más con la naturaleza. Quiero decir que nos hemos transformado en Dios. Esa es la cuestión de fondo -nos hemos transformado en Dios". **The Jeff Koons handbook** (v.bibl.), p.140.



Cuesta creer que este artista se plantee *documentar*<sup>5</sup> las relaciones íntimas con la que sería su esposa del modo que lo hace (aunque sea con fines trascendentes), al margen de lo que supone la imagen pornográfica. El hecho de



**Glass Dildo**

---

<sup>5</sup>Refiriéndose a las imágenes de **Made in Heaven**, que realmente son fotografías impresas en lienzos para darle un aspecto pictórico, Koons dice lo siguiente: "...es una parte importante de la obra, en la que se muestra precisamente cómo se puede penetrar hoy en el reino de lo objetivo. Muestran la manera de hacerlo. Las pinturas son pinturas muy románticas, al estilo de la pintura romántica de comienzos del siglo diecinueve. Son totalmente obras de arte objetivas. Son reales como una fotografía, aunque no son fotografía; son pinturas donde no hay en absoluto subjetividad. Por eso cualquier acontecimiento que tiene lugar en la pintura es un hecho documentado, historia, totalmente objetivo". Jeff Koons a Andrew RENTON, en *Jeff Koons. I have my finger on the eternal* (v.bibl.), p.111.

que, además, lo haga con una estrella internacional del porno, pensamos que no deja lugar a dudas. Se ha hablado incluso de que el propio Koons asume en este trabajo parte de la estética de las películas de ella<sup>6</sup>; aunque con respecto a ésto último, si consideramos la estética propia de sus obras anteriores a **Made in Heaven**, resulta más justo hablar de coincidencia. Salvo en lo que supone de atrevimiento el mostrarse a sí mismo como un actor de película o de revista pornográfica, el conjunto de obras que componen **Made in Heaven** no suponen ninguna alteración de su línea estética de siempre. Koons con frecuencia realiza obras que tienen un aspecto que en principio no es el de un trabajo artístico, sino el de un objeto de artesanía e incluso, a veces, incorpora directamente objetos ya fabricados, como balones o aspiradores<sup>7</sup>(es el caso de **Two Balls 50/50 Tank**, de 1.985, y **New Hoover Convertibles**, de 1.981-7). Algo que nos puede dar mucho que pensar. Si Koons suele *apropiarse* de lenguajes en principio ajenos al arte, no es pues tan extraño que incorpore los modos propios de la pornografía, como sucede en el caso de la obra que nos ocupa. Podemos llegar a creerle, desde esta perspectiva, cuando manifiesta querer expresar cosas distintas a las que plantea la pornografía<sup>8</sup>; el desplazamiento de los significados se ha convertido en una práctica habitual dentro del arte contemporáneo. No entramos a discutir las aspiraciones del artista en este sentido, aunque tengamos serias dudas al respecto; conociendo la continua publicidad que Jeff Koons hace de sí mismo (en algún momento se le ha llegado a comparar en este aspecto con Salvador Dalí<sup>9</sup>) no

---

<sup>6</sup>Es lo que sugiere Jan AVGIKOS, en *All that Heaven Allows. Love, Honor, and Koonst* (v.bibl.), p.82.

<sup>7</sup>Carlos JIMÉNEZ, en *El arte en la fábrica de los deseos* (v.bibl.), p.61, dice al respecto: "...esta parte exhibe una notable coherencia con el resto de su trabajo donde todo es redundante, tautológico. Una aspiradora de marca Hoover en su obra es una aspiradora de marca Hoover. Y él mismo, desnudo y metido en la cama con la Cicciolina es él mismo, desnudo y metido en la la cama con la Cicciolina". Jean-Christophe AMMANN, por su parte, en *Jeff Koons*, Angelika MUTHESIUS (editora -v.bibl.), p. 7, dice lo siguiente: "Koons trabaja apropiándose sistemáticamente de áreas en las cuales hay un alto grado de ficción. Usa los mismos métodos propios de cada ficción, sean talla en madera, manufactura de porcelana, la industria pornográfica, cristal de Murano soplado. Usa los medios, la experiencia, y sobre todo las características peculiares de cada una de estas propuestas...".

<sup>8</sup>Jean-Christophe AMMANN, *op. cit.*, p.7: "El código de simulación de Koons, usando sus propios medios, crea un artefacto que no ocasiona la diferencia sino la incompatibilidad".

<sup>9</sup>Brian D'AMATO, *Jeff Koons. Catch as Kitsch can* (v.bibl.), p.176.

resulta arriesgado suponer que **Made in Heaven** forma parte de una estrategia de escándalo perfectamente planeada<sup>10</sup> y, por supuesto, dado el carácter de sus imágenes, también perfectamente calculada<sup>11</sup>.

Lo que interesa poner en evidencia en el caso de **Made in Heaven** es que las imágenes fotográficas que forman parte de esta obra no presentan sólo similitudes formales con las imágenes de la pornografía sino que directamente se confunden con ellas. Resulta verdaderamente muy difícil establecer la diferencia entre, por ejemplo, **Ilona's Asshole, Dirty-Ejaculation** o **Red Butt (Close-up)** (ver página 291) y las fotografías o fotogramas porno. Estamos viendo exactamente lo mismo que nos presenta la pornografía (sexo explícito), con el mismo grado de definición y realismo y con el mismo tipo de planos y encuadres; en definitiva, de la misma manera que cuando se ojea, es un suponer, cualquier número de **Private**.

Cabría cuestionarse a continuación si esta obra de Jeff Koons no es más que una provocación impertinente o, por el contrario, forma parte del discurso artístico contemporáneo. Estimamos que la presencia de **Made in Heaven** en la Bienal de Venecia (1.990), en la galería Max Hetzler, de Colonia (1.991) o en la galería de Ileana Sonnabend, de Nueva York (1.991), así como su inclusión en libros, catálogos y revistas de arte ofrecen una respuesta a la cuestión que acabamos de plantear. Si a Jeff Koons viene considerándosele como artista por

---

<sup>10</sup>Brooks ADAMS, *Jeff Koons at Sonnabend* (v.bibl.), p.117: "Estas obras foto-realistas son, después de todo, una forma de publicidad y propaganda". Por otra parte, es importante no olvidar que Koons elige para llevar a cabo **Made in Heaven** a una estrella del porno muy determinada: "Cicciolina era importante para él no sólo por su trabajo como profesional de la interpretación sino también por su papel como miembro del parlamento italiano". Jean-Christophe AMMANN, *op.cit.*, p.7.

<sup>11</sup>No es de extrañar, por tanto, que además de los argumentos ya citados de su propio autor en contra de que su obra sea considerada pornográfica, éste haya hecho valer la idea del matrimonio entre él y Cicciolina con el fin de legitimar el contexto de las relaciones sexuales fotografiadas en **Made in Heaven**, utilizándolo como simple coartada. "No es de extrañar que la categoría de Cicciolina se haya rebajado hasta esposa de Koons, pero es también sintomático de algo más que discriminación contra un comportamiento femenino heterodoxo (y su transposición a la práctica artística). Lo que resulta grotesco es que esto igualmente niega un dogma mayor sobre el que se basa la práctica de Koons: la conjunción de la alta y la baja cultura, (...) Tal ofuscación sirve para tranquilizar a las instituciones, a los coleccionistas, y a los visitantes por igual, con que esa obra tiene un valor único, y que por supuesto existe diferencia entre lo que simplemente parece porno (por el arte) y el porno real. Esta distinción es un imperativo para aquellos que creen que el arte encarna cualidades esenciales, particularmente cuando la cualidad no se puede verificar visualmente o diferenciarla de la gentuza lasciva de la calle". Jan AVGIKOS, *op. cit.*, p.82.



sus trabajos anteriores, en los cuales, como ya hemos señalado, se sirve igualmente de lenguajes ajenos al arte, sería verdaderamente difícil de comprender que no pudiéramos emplear el mismo criterio para considerar la obra que nos ocupa.



**Ilona's Asshole**



**Dirty-Ejaculation**

**Made in Heaven** supone un auténtico hito en la relación que da origen a esta tesis; si atendemos, como debemos hacerlo, al grado de *influencia* y *penetración* de la imagen pornográfica en la artística, nos encontramos en el punto culminante de esa relación. Ya no se trata de plantearse sólo el eco que la imagen pornográfica



pueda tener sobre una obra de arte o sobre el arte en su conjunto, sino que comprobamos que aquélla ha *penetrado directamente* en el ámbito de la iconografía y lenguaje artísticos. El propio Koons ha manifestado en alguna ocasión su interés en problematizar la estructura y las reglas del trabajo artístico<sup>12</sup>; en esta obra, a juzgar por la cantidad de comentarios que ha generado al respecto en los medios especializados, ha hecho efectiva esa voluntad desde una posición extrema. No sólo ha vuelto a incluir un material apriorísticamente ajeno al arte, sino que lo ha hecho situando su obra en una de los límites tradicionales del arte: el que hace referencia a la representación del cuerpo desde sus diferentes dimensiones y realidades -algo que ya hemos tenido ocasión de analizar, sobre todo en el capítulo *La pornografía y el erotismo*-. Con *Made in Heaven*, en la década de los noventa, la simbiosis entre imagen pornográfica e imagen artística es perfecta. Aunque parezca una obviedad el plantearlo en los siguientes términos, podemos reafirmar lo dicho con la siguiente cuestión: ¿no es acaso el propio Jeff Koons en toda su realidad física quien aparece en las imágenes practicando el sexo?<sup>13</sup>...

*"La cuestión de si Made in Heaven es o no actualmente pornográfica, como se han planteado algunos eruditos (...) es absolutamente relevante si comparamos una foto-pintura como Ilona's Asshole, con una imagen virtualmente idéntica de The... Empress (sic)\*. A pesar de no existir diferencia visual alguna, la imagen de Koons se considera como arte, mientras que la de*

---

<sup>12</sup> Así lo ha manifestado el propio Jeff Koons, por ejemplo, en la entrevista realizada por Robert STORR, *Jeff Koons. Gym-dandy* (v.bibl.), p.17. En otra entrevista, en esta ocasión mantenida con Andrew RENTON, ya citada en la nota 5 de este mismo capítulo, p.113, el artista dice lo siguiente: "...la obra de arte ayudará a sacar al mundo del arte de su línea de comunicación estética, y ayudará a dirigirlo en la línea del vehículo del vocabulario del espectador, y del arte, y de otras cosas del mundo. Todo, todo en el mundo, justo lo que está fuera del dominio de la estética. Es sólo un pequeño fragmento de comunicación, y ayudará a empujarlo hacia ese otro vocabulario, y ayudará a la gente que ya está fuera de eso, a introducirles en el vocabulario del arte. Es una superficie de contacto".

<sup>13</sup> Jean-Christophe AMMANN, en Angelika MUTHESIUS (editora), *op. cit.* (v.bibl.), p. 10: "...para *Made in Heaven* llegaría a ser un actor porno él mismo. Dado el código del sector de la ficción pornográfica, sólo él podría interpretar el papel de la parte masculina. (...) Jeff Koons utiliza su trabajo carismáticamente para dismantelar prejuicios y reconciliar opuestos. Creo que efectivamente había una utopía concreta detrás de su trabajo en colaboración con Cicciolina. Sólomente él, como artista, junto con una famosa estrella del porno, podría abordar la materialidad de la ficción, para mostrar que eso que el artista hace en realidad es articular las imágenes, las obsesiones y las pasiones de todos".

*Cicciolina es clasificada como pornografía. Esta distinción nada tiene que ver con su calidad intrínseca. Arte es aquello que vemos en los museos, que alternativamente consagran, valoran y protegen la producción y exposición artística; la pornografía, debido a los diferentes sistemas de distribución y contextualización, queda marginada y no recibe ni aprobación ni protección. Aun cuando el valor del aspecto de tales imágenes puede ser completamente intercambiable, los discursos a los que pertenecen cada una son radicalmente diferentes. ¿Y si, a pesar de todo, por propósitos comparativos, admitimos la arbitrariedad de estas distinciones y ampliáramos un discurso artístico, histórico o crítico, hasta el trabajo de Cicciolina?*<sup>14</sup>.



Exaltation

---

<sup>14</sup>Jan AVGIKOS, *op. cit.* (v.bibl.), p.81. \*El autor se refiere a la película protagonizada por Cicciolina **The Rise of the Roman Empress** (1.977).



## CONCLUSIONES

Si en un principio ha resultado algo complejo encontrar una definición ajustada para el término *pornografía*, el decidir qué características definen la imagen pornográfica, por el contrario, no ha sido tarea difícil. Los factores que determinan la imagen porno son perfectamente reconocibles desde el primer momento que se mira con atención una publicación o película de este género. Desde esa caracterización, extrayendo en un principio sus tres rasgos definitivos, es decir, aquellos mediante los cuales la imagen que ofrece la pornografía ha llegado a constituir un modelo singular de representación, nos hemos dirigido a buscar la posible repercusión de éstos (a distintos niveles) dentro del panorama de las artes plásticas contemporáneas. Lo que hemos llamado *realismo*, haciendo hincapié en el grado de realidad de lo que aparece en las imágenes, el *primer plano*, que es el encuadre que decide no sólo qué mostrar sino la proximidad con la cual hacerlo, y la *fragmentación*, el resultado de la selección visual que establece la pornografía, han constituido los tres criterios fundamentales a partir de los cuales empezar a intentar establecer el nivel de relación efectiva entre las dos esferas, el arte y la pornografía. Más adelante hemos considerado algún otro caso cuyo aspecto nos ha parecido estar muy cercano, cuando menos, al de la imagen pornográfica; éstos, aunque pudieran estar comprendidos en parte entre alguno de los anteriores, presentan no obstante alguna característica que es digna de ser señalada por sí misma: son los casos de cómo se organiza el desnudo para dejar el sexo en exposición (más allá de que éste se fragmente y se muestre aislado) y la reducción de la actividad sexual a una mera representación mecánica, aspectos ambos muy propios de la pornografía.

El primer paso dado en nuestra investigación, una vez que hemos logrado determinar las tres características que nos han servido para articular el estudio, ha sido el de comprobar cómo no todas las obras de contenido sexual, aún cuando



éste sea explícito, *funcionan* de un modo semejante a como puede hacerlo una imagen porno. Éste es un terreno resbaladizo, ya que está dentro de lo que se considera *finalidad de las imágenes*, es decir, *para qué* se realizan éstas, sean pornográficas o artísticas. En el capítulo que abre la segunda parte de esta tesis; se establece una importante diferencia entre la imagen erótica y la pornográfica. Tomando la sexualidad como motivo de representación, la erótica parece ser la que está ligada tradicionalmente al arte y la pornográfica justamente la que no lo está. Ha quedado claro que el *erotismo* plantea una sexualidad que no se limita a ella misma, sino que, como imagen, presenta otros valores dentro de los cuales el sexo tiene un papel importante pero no exclusivo. La imagen de la pornografía, por el contrario, es exclusiva, se limita al sexo y no se plantea más valor que el de resultar clara y explícita en su representación. Ante esta perspectiva, como ya habíamos dejado señalado en algún momento anterior de esta tesis, hemos puesto en cuestión la posibilidad de que la imagen pornográfica pudiera efectivamente mantener algún tipo de relación con la artística, debido precisamente a su naturaleza tan limitada (iconográficamente hablando).

Al someter algunos ejemplos según el criterio de *finalidad* de las imágenes, ha quedado claro que en el momento que éstas presentan una factura que les aleja de la figuración objetiva (bien sea por el dibujo, bien por el tratamiento plástico) la dimensión estética se superpone a cualquier otro factor, haciendo que la obra en concreto funcione casi exclusivamente en esa dimensión: se produce, por tanto, una descompensación hacia la expresión en detrimento (según el criterio que requiere la pornografía) de lo expresado. Ésto es algo que queda completamente al margen de la imagen pornográfica. Sin embargo, si bien en ese capítulo nos hemos preocupado sólo por dejar claro este hecho, ello no significa que no pueda establecerse una relación a otro nivel, al margen de la *finalidad*, aunque ésta marque una distancia muy considerable entre la imagen porno y la artística; si no fuera así, hubiera sido imposible plantear desde un principio ni tan siquiera la

sospecha de algún tipo de contacto entre ambas digno de ser tenido en cuenta.

Si en la forma no siempre es posible establecer una estrecha relación entre la imagen pornográfica y la artística, por plantearse desde lenguajes absolutamente *excluyentes* (entendemos que todo lo dicho hasta aquí al respecto nos permite usar este adjetivo), en *lo representado* sí lo es. La pornografía se caracteriza por no preocuparse de incluir en sus imágenes mas que aspectos sexuales, sin necesidad de buscarles ningún tipo de excusa para que aparezcan. En ésto, al constituir por su parte una práctica fundamental, la imagen porno es pionera y, como tal, entendemos que un referente iconográfico de primer orden; referente para cualquier otra clase de imagen que represente el sexo de un modo autónomo, sin necesidad de coartadas (aunque el interés del artista sea llevarnos a otro ámbito conceptual y no mantenerse exclusivamente en la simple visualización del sexo). Está claro que las intenciones de la pornografía, y las del arte no son *exactamente* las mismas, pero no hemos encontrado argumentos para afirmar que el *impacto visual* que puede suponer, para la sensibilidad actual, la aparición de un pene, de una vagina o de un coito en una obra de arte, rebaja efectivamente la calidad artística de esa obra. Y, sin embargo, la pornografía sigue funcionando como referente ineludible.

Desde la *realidad* que plantean las imágenes de la pornografía hemos acudido a la que aparece en las obras de arte. Lo más sobresaliente que hemos podido advertir es la ruptura de los límites que mantenían la representación artística del cuerpo humano dentro de unas prevenciones bastante estrictas. El sexo quedaba tradicionalmente fuera de la vista del espectador y del trabajo del artista o al menos disimulado, *amortiguado* si es que tenía que aparecer. En las obras de arte contemporáneas no sólo no tiene que evitarse sino que con frecuencia constituye su motivo principal. Muchos artistas que vienen trabajando, sobre todo a partir de la década de los sesenta, en la redefinición del estatuto del cuerpo (de un modo explícito, es decir programático, o implícito) como objeto de

consideración artística, sitúan al sexo como un elemento fundamental a la hora de replantear su naturaleza estética. El sexo *a la vista*, sin ambages, ha sido patrimonio exclusivo de la pornografía durante mucho tiempo, por lo que ésta, una vez más, constituye un referente importantísimo al respecto; en el peor de los casos (peor por ser el más pobre, en el sentido de esta relación), cuando la sexualidad se ha dejado sentir más de lo esperado en algún cuadro o escultura siempre ha aparecido el anatema de *pornográfico*. En este sentido la aproximación entre la imagen artística y la pornográfica ha sido bastante evidente y obliga a poner en cuestión, de un modo muy concreto e interesante, la relación entre lo representado y la realidad, refiriéndonos, claro está, a la realidad del cuerpo humano. Es en este aspecto donde la imagen pornográfica ha podido influir más a nivel conceptual sobre los límites de la representación y, en definitiva, sobre la imagen del cuerpo. Cuando no ha sido así, es decir, si la pornografía no es el referente directo, tal y como podríamos pensar ante determinados desnudos del llamado *hiperrealismo*, la *puesta en escena* de la anatomía ha resultado tan explícita que ha elevado a esos mismos desnudos hasta una *temperatura* pornográfica, lo cual nos lleva a encarar el mismo problema (influencia o relación de la imagen porno con respecto de la artística) desde otra perspectiva, a pesar de lo cual la cuestión mantiene su vigencia.

El tipo de encuadre predominante en la pornografía, el *primer plano*, también nos ha permitido observar cómo el trabajo de muchos artistas se ha acercado visualmente a esa nueva realidad que quedaba expedita para la representación artística. El cuerpo humano, ahora todo él puesto al descubierto, es *recorrido* con minuciosidad en numerosas obras. No pretendemos afirmar que esta tendencia contemporánea hacia la exploración de la anatomía humana sea privativa de la imagen pornográfica, pero no podemos dejar de señalar que las coincidencias formales y estructurales (iconográfica y conceptualmente hablando) son más que patentes. En varios puntos de esta tesis hacemos alusión al hecho,



(repetidamente observado, no solamente con respecto al *primer plano*) de una suerte de equiparación coetánea de puntos de vista y enfoques (entendidos éstos en el más estricto sentido operativo) entre diferentes medios. Si la pornografía no está como agente único en el origen de esta tendencia, su papel, una vez más, como elemento comparativo y referencial resulta inevitable. Ante cualquier imagen de un detalle sexual en primer plano surge de inmediato la idea de una fotografía pornográfica, lo cual demuestra palpablemente nuestra afirmación.

El *fragmento*, como concepto amplio, constituye uno de los recursos primordiales de la práctica artística de nuestros días. Ello va acompañado de una gran profusión de imágenes de partes del cuerpo, que aparecen en las obras con independencia de ese cuerpo al cual *deberían* pertenecer. Aquí se quiebra otro de los principios fundamentales de la tradición en cuanto a representación del cuerpo humano se refiere: la *unidad*. La imagen pornográfica, al centrar su atención sobre las zonas sexuales, ofrece casi siempre una visión parcial del cuerpo; no es sino un método perfectamente coherente con su único interés, el de mostrar exclusivamente la actividad sexual. En muchas de las obras de arte en las cuales tiene lugar asimismo la fragmentación corporal, se presentan con mucha frecuencia sólo genitales, nalgas o senos, carentes de toda otra referencia anatómica. Este hecho constituye un dato fundamental para medir el interés de los artistas contemporáneos en representar los aspectos sexuales al margen de cualquier otra consideración. Si el *primer plano* sugiere una selección visual muy concreta, que por su carácter enfático está *proclamando* aquello que en él aparece, la naturaleza del fragmento resultante denota claramente el signo de aquel interés. Ya no se trata sólo del cuerpo humano que puede ser visto entero, con sexo incluido, sino del sexo que se representa por sí mismo, como un ente autónomo, como un *sujeto* artístico. Lo cual se corresponde a la perfección, en cuanto a su exclusividad, con la estrategia de la pornografía. La reducción representativa a los órganos o partes sexuales en la plástica actual, sobre todo

cuando ésta se realiza desde el presupuesto de fidelidad a lo real, constituye el más alto nivel de semejanza entre la imagen pornográfica y la imagen artística -aun cuando los motivos de los que se deriven ambas sean diferentes-.

En el capítulo en el que comprobábamos otros criterios de confluencia entre la pornografía y el arte hemos podido encontrar asimismo, ya desde factores un poco menos determinados y más conceptuales en algún caso, relaciones muy evidentes entre ambos. La exposición del sexo se convierte a menudo en el motivo principal de un cuerpo pintado o dibujado, hasta el punto que, como en las obras de Picasso, éste adopta una estructura que está organizada en torno a esa exposición. La pornografía, asimismo, obliga a sus actores a adoptar posturas muy forzadas que faciliten la visión de sus genitales. Se convierte el sexo, por tanto, en el asunto de esas obras, dejando toda otra consideración al margen, lo cual supone uno de los principios básicos de la pornografía. Por otra parte, la limitación de la actividad sexual a un hecho absolutamente carente de todo sentimiento (reducido en su caso a la aperiencia de un mecanismo) constituye otra importante coincidencia con lo que al respecto ofrece la imagen pornográfica, aunque el aspecto de las obras no tenga nada que ver con la definición propia de una fotografía porno -la relación que hemos estado buscando entre ambas categorías no se ciñe exclusivamente, como ya hemos tenido ocasión de manifestar, a su sola aperiencia ni, en muchos casos, a su sola significación-.

El último ejemplo del que nos hemos servido, el de la obra **Made in Heaven**, resulta muy revelador, como ya hemos señalado, de la situación actual de las fronteras entre la imagen artística y la pornográfica. Hemos hecho alusión a que ésta última no es ya utilizada como un material que accede a la obra de arte dentro de una propuesta conceptual que desplaza su sentido, sino que pasa a erigirse en *modelo absoluto* de la misma. El aspecto y los medios de su elaboración son los mismos que los de la pornografía. La confluencia entre la imagen porno y la artística encuentra en **Made in Heaven** su máxima expresión; lo cual constituye,

sin duda alguna, un síntoma efectivo de cual ha llegado a ser hoy el nivel de relación entre ambas. En el arte, como prácticamente en el ámbito de todas las actividades colectivas del hombre, una vez que ha quedado abierta una vía de entrada hacia algo nuevo (lo cual no significa *bueno* ni *mejor*) resulta muy difícil la marcha atrás.

El cuerpo humano y su dimensión sexual, que para el objeto de estudio de esta tesis resulta fundamental, hemos comprobado que no encuentra ya límites (ni exteriores ni internos) a la hora de verse representado en el arte contemporáneo; todo, absolutamente todo puede quedar a la vista. Como consecuencia de este hecho, el arte se ha saturado de imágenes sexuales explícitas, e imagen sexual explícita es la pornográfica. Si durante mucho tiempo ésta ha estado sirviendo como frontera efectiva para lo que podía verse y lo que no, para lo que quedaba dentro del territorio de lo artístico y para lo que quedaba fuera, (es decir, ella misma), al haberse franqueado ostensiblemente ese límite, la imagen pornográfica ha pasado a formar parte como *referente*, ya no marginal (o, al menos, no tanto), como *modelo de representación* y como *materia* adecuado para la expresión artística.





## **BIBLIOGRAFÍA**

### **1. Libros**

**A Book by Anselm Kiefer. Erotik im Fernen Osten oder: Transition from cool to warm**, Londres, Thames and Hudson, 1.988.

ALBERONI, Francesco **El erotismo**, Barcelona, Gedisa, 1.986.

ALIAGA, Juan Vicente/CORTÉS, José Miguel G. **De amor y rabia. Acerca del arte y el Sida**, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1.993.

ALMANZI, Guido **La estética de lo obscuro**, Madrid, Akal, 1.977.

**Andy Warhol prints**, Nueva York, Abbeville Press, 1.985.

BARRY, Kathleen **Esclavitud sexual de la mujer**, Barcelona, laSal, 1.988.

BARTHES, Roland **La cámara lúcida. Nota sobre la Fotografía**, Barcelona, Gustavo Gili, 1.982.

BATAILLE, Georges **Las lágrimas de Eros**, Barcelona, Tusquets, 1.981.

- **El erotismo**, Barcelona, Tusquets, 6ª ed., 1.992

BAUDRILLARD, Jean **Cultura y simulacro**, Barcelona, Kairós, 1.987.

- **El otro por sí mismo**, Barcelona, Anagrama, 1.994.

- **Las estrategias fatales**, Barcelona, Anagrama, 4ª ed., 1.994.

**Beyond Illustration. The art of Playboy** (catálogo), Milán, Rotonda di via Besana, 1.971.

BOURDON, David **Warhol**, Barcelona, Anagrama, 1.989.

BROUDE, Norma/GARRARD, Mary D. (editoras) **The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1.970s, History and Impact**, Nueva York, Harry N. Abrams, 1.994.

BRUCKNER, Pascal/FINKIELKRAUT, Alain **El nuevo desorden amoroso**, Barcelona, Anagrama, 1.979.

CAREAGA, Gabriel **Erotismo, violencia y política en el cine**, México D.F., Joaquín Mortiz, 1.981.

CASTAÑÓN RODRÍGUEZ, Jesús **Medios de comunicación y sexualidad, (1.975-1.993)**, Valladolid, J. Castañón Rodríguez, 1.993.

CASTILLA DEL PINO, Carlos (compilador) **La obscenidad**, Madrid, Alianza, 1.993.

CELA, Camilo José **Enciclopedia del erotismo**, Madrid, Sedmay, 1.977; 4 volúmenes.

CELANT, Germano **Mapplethorpe (catálogo)**, Milán, Electa, 1.992

- **Mapplethorpe versus Rodin**, Milán, Electa, 1.992.

CICCIOLINA **Confesiones**, Barcelona, Planeta, 1.988.

**Cindy Sherman. Photographic Work 1.975-1.995**, Munich, Schirmer Art Books, 1.995.

CIRLOT, Juan Eduardo **Diccionario de los ismos**, Barcelona, Argos, 1.949.

CLARK, Kenneth **El desnudo. Un estudio de la forma ideal**, Madrid, Alianza, 1.987.

CORTÉS, José Miguel G., **De amor y rabia. Acerca del arte y el Sida** (ver ALIAGA, Juan Vicente)

- **El cuerpo mutilado.(La Angustia de Muerte en el Arte)**, Valencia, Generalitat Valenciana, 1.966.

COSTA CLAVELL, Javier **El sexo, arma política**, Barcelona, Telstar, 1.971.

**Cuerpos, memorias. NOBUYOSHI ARAKI, LARRY CLARK. Fotografías** (catálogo), Valencia, Edicions Alfons el Magnánim/Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1.994.

DAIX, Pierre **Picasso creador: la vida íntima y la obra**, Buenos Aires, Atlántida, 3ª ed., 1.989.

**David Salle** (catálogo), Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1.988.

DAVIS, Murray S. **Smut. Erotic Reality/Oscene Ideology**, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1.983.

DI LAURO, Al/ RABKIN, Gerald **Dirty Movies. An illustrated history of th stag film**, Nueva York/Londres: Chelsea House, 1.976.



**Dokoupil. Trabajos 1.985-1.993** (catálogo), Álava, Diputación Foral de Álava, 1.993.

**DORFLES, Gillo** (compilador) **El Kitsch. Antología del mal gusto**, Barcelona, Lumen, 1.973.

**DURGNAT, Raymond** **Sexual Alienation in the Cinema. The Dynamics of Sexual Freedom**, Londres, Studio Vista, 1.972.

**DWORKIN, Andrea** **Pornography. Men possessing women**, Nueva York, Perigee Books, 1.981.

**Eros und Sexus in der Kunst des 20. Jahrhunderts** (catálogo), Heidelberg, Galerie Rothe, 1.976.

**Eros versus Sexus** (catálogo), Munich, Galerie Richard P. Hartmann, 1.967.

**Erotic Art** (catálogo), Nueva York, The New York School Art Center, 1.973.

**EWING, William A.** **El cuerpo. Fotografías de la configuración humana**, Madrid, Siruela, 1.996.

**EYSENCK, H.J.** **Usos y abusos de la pornografía**, Madrid, Alianza, 1.979.

**FEHER, Michel/NADDAFF, Ramona/TAZI, Nadia** (editores) **Fragmentos para una historia del cuerpo**, Madrid, Taurus, 1.992; 3 volúmenes.

**Féminimasculin. Le sexe de l'art** (catálogo), París, Gallimard/Electa/Centre Georges Pompidou, 1.995.

**FERNIER, Robert** **La vie et l'oeuvre de Gustave Courbet**, Ginebra, Fondation Wildenstein, 1.978; 2 volúmenes.

**FINKIELKRAUT, Alain** **El nuevo desorden amoroso** (ver BRUCKNER, Pascal)

**FOSTER, Hal** (compilador) **La Posmodernidad**, Barcelona, Kairós, 1.985.

**FREEDBERG, David** **El poder de las imágenes**, Madrid, Cátedra, 1.992.

**FRIED, Michael** **Le Réalisme de Courbet**, París, Gallimard, 1.993.

**GARRARD, Mary D.** **The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1.970s, History and Impact** (ver BROUDE, Norma)

**Georg Baselitz**, Colonia, Taschen, 1.990.

GIACHETTI, Romano **Porno-power. Pornografía y sociedad capitalista**, Barcelona, Fontanella, 1.976.

GIL TOVAR, F. **Del arte llamado erótico**, Barcelona, Plaza y Janés, 1.975.

GILL, Michael **Image of the body**, The Bodley Head, Londres, 1.990.

GRIFFIN, Susan **Pornography and Silence. Culture's Revenge against Nature**, Nueva York, Harper and Row, 1.981.

GUBERN, Román **La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas**, Madrid, Akal, 1.989.

- **La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea**, Barcelona, Gustavo Gili, 1.987.

- **Mensajes icónicos en la cultura de masas**, Barcelona, Lumen, 1.988.

GUHA, Anton Andreas **Moral sexual y represión social**, Barcelona, Granica, 1.977.

HAMILTON, Anthony (J.L. Salgado) **Manual práctico de los accesorios sexuales**, Barcelona, Edicomunicación, 1.990.

**Hans Bellmer Photographe**, París, Filipacchi/Centre Georges Pompidou, 1.984.

HEATH, stephen **La revolución sexual**, Barcelona, Gedisa, 1.984.

HONNEF, Klaus **Arte contemporáneo**, Colonia, Taschen, 1.993.

HUNTER, Sam **Tom Wesselmann**, Barcelona, Polígrafa, 1.995.

**Jeff Koons** (catálogo), Amsterdam, Stedelijk Museum Amsterdam, 1.992.

**Jeff Koons**, Colonia, Taschen, 1.992.

**Jeff Koons** (catálogo), San Francisco, 1.992.

KAMPEN, Natalie Boymel (compiladora) **Sexuality in Ancient Art**, Cambridge, Cambridge University Press, 1.996.

**Keith Haring**, Munich, Prestel, 1.992.

KOETZLE, Michael **1000 Nudes**, Colonia, Taschen, 1.994.

KOLOSIMO, Peter **Psicología del erotismo**, Barcelona, Plaza y Janés, 1.984.

KONING, Frederik **Eros**, Barcelona, Bruguera, 1.976.

- **Historia de la pornografía**, Barcelona, Bruguera, 1.978.

KRAUSS, Rosalind **Cindy Sherman, 1.975-1.995**, Nueva York, Rizzoli, 1.993.

KRONHAUSEN, Eberhard/KRONHAUSEN, Phyllis **The Complete Book of Erotic Art. (Erotic Art, Volumes 1 and 2)**, Nueva York, Bell Publishing Company, 1.978.

KYROU, Ado **Amour et érotisme au cinéma**, París, Eric Losfeld, 1.967.

**L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours** (catálogo), Marsella, Musées de Marseille-Réunion des musées nationaux, 1.996.

**La Pornografía. Informe Longford**, Barcelona, Grijalbo, 1.975.

LAQUEUR, Thomas **Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud**, Londres, Harvard University Press, 1.990.

LAWRENCE, David Herbert/MILLER, Henry **Pornografía y obscenidad**, Barcelona, 2ª ed., 1.981.

**Le dernier Picasso. 1.953-1.973** (catálogo), París, Centre Georges Pompidou, 1.988.

LENNE, Gerard **Le sexe a l'ecran**, París, Artefact, 1.978.

**Les Demoiselles d'Avignon** (catálogo), Barcelona, Polígrafa, 1.988.

LIPPARD, Lucy R. (compiladora) **El pop art**, Barcelona, Destino, 1.993.

LO DUCA, J.M. **Enciclopedia Ilustrada de Sexología y Erotismo** (3 volúmenes), Barcelona/México D.F., Daimon, 1.979.

- **L'Erotisme au cinéma**, París, Pauvert, 1.966.

LOREAU, Max **Catalogue des travaux de Jean Dubuffet. Paysages grotesques**, s. lugar de ed., Jean-Jacques Pauvert, 1.965.

**Louise Bourgeois** (catálogo), Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1.990.

LOUVILLE, François de/ LUCIE-SMITH, Edward **The male nude. A modern view**, Oxford, Phaidon, 1.985.

LOVELACE, Linda **Dentro Linda Lovelace**, Madrid, Cupsa, 1.977.

- **Diario íntimo de Linda Lovelace**, Barcelona, A.T.E., 1.977.



LUCIE-SMITH, Edward **El arte del desnudo**, Barcelona, Polígrafa, 1.982.

- **El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo**, Madrid, Cátedra, 1.983.

- **La sexualidad en el arte occidental**, Barcelona, Destino, 1.992.

- **Race, Sex and Gender in Contemporary Art**, Nueva York, Harry N. Abrams, 1.994.

- **The male nude. A modern view** (ver LOUVILLE, François de)

MAPPLETHORPE, Robert **Black book**, Nueva York, St. Martin's Press, 1.986.

- **Early works**, Nueva York, Robert Miller, 1.991.

- **Ten by ten**, Munich, Schirmer-Mosel, 1.988

MARCUSE, Herbert **Eros y civilización**, Barcelona, Seix Barral, 2ª ed., 1.968.

MARCHÁN FIZ, Simón **Del arte objetual al arte de concepto**, Madrid, Akal, 3ª ed., 1.988.

MARSHALL, Richard **Robert Mapplethorpe**, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1.988.

**Members only** (catálogo), Barcelona, 1.993.

MILLER, Henry **Pornografía y obscenidad** (ver LAWRENCE, David Herbert)

MUTHESIUS, Angelika/RIEMSCHNEIDER, Burkhard **El erotismo en el arte del siglo XX**, Colonia, Taschen, 1.993.

NADDAFF, Ramona (ed.) **Fragmentos para una historia del cuerpo** (ver FEHER, Michel)

NAZARIEFF, Serge **Der Akt in der Photographie (1.850-1.930)**, Berlín, Taco, 1.987.

NEAD, Lynda **The female nude. Art, obscenity and sexuality**, Londres/Nueva York, Routledge, 1.992.

NERET, Gilles **Erotica Universalis**, Colonia, Taschen, 1.994.

NOCHLIN, Linda **El realismo**, Madrid, Alianza, 1.991.

**Nudo & Crudo** (catálogo), Milán, Charta, 1.996.

**OLVINA, Emili** **No cruceis las piernas**, Laertes, 1.996.

**OSBORNE, Raquel** **La construcción sexual de la realidad ( El debate sobre la pornografía en el seno del feminismo contemporáneo )** (tesis doctoral, edición facsímil), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1.989.

- **Las mujeres en la encrucijada de la sexualidad**, Barcelona, laSal, 1.989.

**Picasso erótico** (catálogo), Barcelona, Museu Picasso, 1.979.

**Picasso íntimo** (catálogo), Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1.993.

**Pierre Klossowski** (catálogo), Valencia, Edicions Alfons el Magnanim/Institució Valenciana d'estudis i Investigació, 1.991.

**PIEYRE DE MANDIARGUES, André** **Le trésor cruel de Hans Bellmer**, París, Le Sphinx, 1.979.

**RABKIN, Gerald** **Dirty Movies. A illustrated history of the stag film** (ver DI LAURO, Al)

**REYERO, Carlos** **Gustave Courbet**, Historia 16, Madrid, 1.997.

**RIEMSCHNEIDER, Burkhard** **El erotismo en el arte del siglo XX** (ver MUTHESIUS, Angelika)

**Robert Gober** (catálogo), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1.992.

**ROLPH, C.H.** (compilador) **Encuesta sobre la pornografía**, Barcelona, Seix Barral, 1.965.

**Rosenquist** (catálogo), Valencia, IVAM Centre Julio González, 1.991.

**SAGER, Peter** **Nuevas formas de realismo**, Madrid, Alianza, 1.986.

**SAINZ, Salvador** **El cine erótico**, Barcelona, Royal Books, 1.994.

**SALGADO, Enrique** **Erotismo y sociedad de consumo**, Barcelona, Ediciones 29, 1.971.

**SHORT, Robert** **Hans Bellmer** (ver WEBB, Peter)

**Sin coartada (lo bello y lo obsceno)** (catálogo), Valencia, Universitat de Valencia, 1.990.

**Skulpturen-Fragmente: Internationale Fotoarbeiten der 90er Jahre** (catálogo), Zurich, Parkett, 1.992.

SOAVI, Giorgio **Picasso. 347 immagini erotiche**, Milán, Gabriele Mazzotta, 1.982.

SONTAG, Susan **Estilos radicales**, Barcelona, Muchnik, 1.985.

STEALINGWORTH, Slim (Tom Wesselmann) **Tom Wesselmann**, Nueva York, Abbeville Press, 1.980.

TAZI, Nadia (ed.) **Fragmentos para una historia del cuerpo** (ver FEHER, Michel)

**The Jeff Koons handbook**, Londres, Thames and Hudson/Anthony d'Offay Gallery, 1.992.

**Tratamiento jurídico de la obscenidad y la pornografía en varios países**, Madrid, Servicio Informativo Documental Español, 1.973.

TYNAN, Kenneth **La pornografía, valencia, Lenny, Polanski y otros entusiasmos**, Barcelona, Anagrama, 1.979.

VALENCIA, Manuel/RUBIO, Sergio **Breve historia del cine "X"**, sin lugar de ed., Glénat, 1.995.

VALENCIA, Manuel **Videoguía X**, Valencia, Midons, 1.994.

VV.AA. **Erotismo y destrucción**, Madrid, Fundamentos, 1.983.

VV.AA. **Kitaj. Paintings, Drawings, Pastels**, Londres, Thames and Hudson, 1.983.

VV.AA. **La escalada del erotismo**, Madrid, Palabra, 1.977.

VERGÉS, Gerard **Eros i art**, Barcelona, edicions 62, 1.991.

WARHOL, Andy **Das Graphische Werk 1.962-1.980**, Bonn, Bonner Universitäts Buchdruckerei, s.f.

WEBB, Peter/SHORT, Robert **Hans Bellmer**, Londres, Quartet Books, 1.985.

WORTLEY, Richard **Erotic movies**, Nueva York, Crescent Books, 1.980.

ZIMMER, Jacques **Le cinéma érotique**, París, J'ai lu, 1.988.



ZIPLOW, Steven **The Film Maker's Guide to Pornography**, Nueva York, Drake, 1.977.

## **2. Publicaciones periódicas (artículos)**

ADAMS, Brooks **Jeff Koons at Sonnabend**, *Art in America*, Nueva York, marzo de 1.992.

AVGIKOS, Jan **All that Heaven Allows. Love, Honor, and Koonst**, *Flash Art*, Milán, nº 171, 1.993.

BAUDRILLARD, Jean **La scène et l'obscène**, *Art Press*, París, nº 59, mayo de 1.982.

BORJA-VILLEL, Manuel J. **Louise Bourgeois' défi**, *Parkett*, Zurich, nº 27, 1.991.

BOURRIAUD, Nicolas **Jeff Koons. Catch as Kitsch can**, *Flash Art*, Milán, nº 162, 1.992 (ver D'AMATO, Brian, artículo con el mismo título y publicado en el mismo número)

BRYSON, Norman/FAIRBROTHER, Trevor **Thomas Ruff: Spectacle and Surveillance**, *Parkett*, Zurich, nº 28, 1.991.

BURGESS, Anthony **¿Qué es la pornografía?**, *El País*, Madrid, 11 de enero de 1.993.

BUXAN BRAN, Xosé M. **Contra el silencio**, *El País-Babelia*, Madrid, 25 de junio de 1.994.

CALVO SERRALLER, Francisco **Sin modelos**, *El País-Babelia*, Madrid, 29 de febrero de 1.992.

CARRILLO DE ALBORNOZ, C. **La línea seductora. Entrevista con Tom Wesselmann, uno de los artífices del arte pop**, *El País-Babelia*, Madrid, 4 de marzo de 1.995.

COMPANY, Juan M. **Cine y pornografía** (ver ESTEVE, Pau)

- **El dispositivo pornográfico: bases para un análisis**, *Contracampo*, Madrid, nº 5, setiembre de 1.979.

- **El ghetto pornográfico**, *La Mirada*, Barcelona, nº 1, abril de 1.978.

- **Notas sobre el porno de lujo**, *Contracampo*, Madrid, nº 9, febrero de 1.980.

D'AMATO, Brian **Cindy Sherman. Limbless Hermaphrodites and Dismembered Devil-Dolls**, *Flash Art*, Milán, nº 165, 1.992.

- **Jeff Koons. Catch as Kitsch can**, *Flash Art*, Milán, nº 162, 1.992 (ver BORRIAUD, Nicolas, artículo con el mismo título y publicado en el mismo número)

DELCLOS, Tomás **El cine pornográfico, una nueva industria en España**, *El País-Artes*, Madrid, 3 de marzo de 1.984.

DICKHOFF, Wilfried **Untitled 179**, *Parkett*, Zurich, nº 29, 1.991.

ESTEVE, Pau/ COMPANY, Juan M. **Cine y pornografía**, *Dirigido por...*, Barcelona, nº 31, marzo de 1.976.

FAIRBROTHER, Trevor **Thomas Ruff: Spectacle and Surveillance** (ver BRYSON, Norman)

GUBERN, Román **Viaje al cine porno**, *Fotogramas*, Barcelona, 1.977. Serie de tres capítulos publicados los días 26 de noviembre, 2 y 9 de diciembre.

HARO TECLEN, Eduardo **El último desnudo**, *El País-Babelia*, Madrid, 29 de febrero de 1.992.

HAYT-ATKINS, Elizabeth **Jeff Koons, Jeffrey Deitch. Flying first class out of the 80s toward the year 2000**, *Flash Art*, Milán, nº 162, 1.994.

HEARTNEY, Eleanor **Usa: un territoire inconnu**, *Art Press*, París, nº 160, 1.991.

HELFENSTEIN, Josef **The Power of Intimacy**, *Parkett*, Zurich, nº 27, 1.991.

HENRIC, Jacques **L'intime très intime**, *Art Press*, París, nº 58, 1.990.

- **L'ordre moral est de retour**, *Art Press*, París, nº 191, 1.994.

- **Pierre Klossowski peintre**, *Art Press*, París, nº 136, 1.989.

JIMÉNEZ, Carlos **El arte en la fábrica de los deseos**, *Lápiz*, Madrid, nº 76, marzo de 1.991.

JOHNEN, Jörg **Street and interior. On the work of Thomas Ruff**, *Parkett*, Zurich, nº 28, 1.991.

MEYER-THOSS, Christiane **"I am a woman with no Secrets". Statements by Louise Bourgeois**, *Parkett*, Zurich, nº 27, 1.991.

MURAY, Philippe **La peinture mise à nu**, *Art Press*, París, nº 163, 1.991.

MURRÍA, Alicia **Entrevista con Paloma Navares. Luces y sombras para una estrategia crítica**, *Lápiz*, Madrid, nº 120, marzo de 1.996.

NIXON, Mignon ***Pretty as a Picture: Louise Bourgeois' FILLETTE***, Parkett, Zurich, nº 27, marzo de 1.991.

OLIVARES, Rosa ***David Salle. Born in the U.S.A.***, Lápiz, Madrid, nº 82/3, diciembre/enero de 1.992.

PEICOVICH, Esteban ***Censura. Habla la Dirección General de Cine, Fotogramas***, Barcelona, 14 de octubre de 1.977.

PÉREZ PERUCHA, Julio ***El porno aquí y ahora: miscelánea***, Contracampo, Madrid, nº 5, setiembre de 1.979.

PLEYNET, Marcelin ***El pornógrafo***, La Mirada, Barcelona, nº 1, abril de 1.978.

RENTON, Andrew ***Jeff Koons. I have my finger on the eternal***, Flash Art, Milán, nº 153, 1.990.

REQUENA, Jesús G. ***Estrategias del porno***, Contracampo, Madrid, nº 9, febrero de 1.980.

ROSE, Barbara ***Is it Art? Orlan and the Transgressive Act***, Art in America, Nueva York, nº2, febrero de 1.993.

ROUILLÉ, André ***Petite typologie des outrages photographiques à l'intimité des corps***, Art Press, París, nº 153, 1.990.

RUBIO, Pilar ***¿Qué es un arte indecente?***, Lápiz, Madrid, nº 62, noviembre de 1.989.

SCARPETTA, Guy ***Le sexe n'est pas naturel***, Art Press, París, nº 59, mayo de 1.982.

- ***Picasso porno***, Art Press, París, nº 122, 1.988.

SENTIS, Mireia ***Jeff Koons. La espuma de los días***, Lápiz, Madrid, nº 82, diciembre enero de 1.992.

SERRA, Catalina ***Desnudos. Los artistas contemporáneos renuevan la mirada sobre el tradicional tema del cuerpo humano***, El País-Babelia, Madrid, 29 de febrero de 1.992.

SOLOMON-GODEAU, Abigail ***Suitable for Framing: The Critical Recasting of Cindy Sherman***, Parkett, Zurich, nº 29, 1.991.

SOLLERS, Philippe ***Porno año cero***, La Mirada, Barcelona, nº 1, abril de 1.978.

STORR, Robert ***Jeff Koons. Gym-dandy***, Art Press, París, nº 151, octubre de 1.990.



TORRES, Francesc ***Policías y ladrones al mismo tiempo: Arte, financiación estatal y reacción política en USA***, *Lápiz*, Madrid, nº 65, febrero de 1.990.

**30 Aniversario** (número especial de la revista *Private*), sin lugar de ed., 1.995.

UMBRAL, Francisco ***La pornografía***, *El País-Artes*, Madrid, 3 de marzo de 1.984.

VV.AA. **Eros picassiano**, *Litoral*, Torremolinos (Málaga), nºs 211-2, 1.996.

VERDÚ, Vicente ***El cuerpo sin sexo***, *El País-Babelia*, Madrid, 29 de febrero de 1.992.