



ABRIR ABRIR La imagen pornográfica y ... (CAP. 3)

4. PRIMER PLANO : AGRANDAMIENTO E HIPERVISIBILIDAD

"Dans la nature et dans l'art, je préfère, (...) les choses grandes à toutes les autres, (...), je crois que la dimension n'est pas une considération sans importance aux yeux de la Muse"

"*Les fleurs du mal*" Charles Baudelaire

En 1.896 tuvo lugar la proyección del *primer beso cinematográfico*¹. Se trataba de un cortometraje rodado en *primer plano* que duraba quince segundos² y que presentaba únicamente el beso que se daban en el transcurso de la obra teatral *The widow Jones*, por aquellas fechas en cartel en Broadway, los actores May Irvin y John C. Rice; este cortometraje se conoce precisamente con el título de *The May Irvin-John C. Rice Kiss*. Algo que no había llamado la atención a lo largo del tiempo en que se venía representando sobre las tablas del escenario, al pasar a la pantalla de manera aislada (el beso sin más argumento) y en forma de *primer plano* (el beso sin otra referencia espacial y ampliado con respecto de sus proporciones naturales) causó un impacto inesperado.

El beso tenía lugar en un momento concreto de la obra citada y es de suponer que estaba propiciado por el desarrollo argumental de la misma; sin embargo, en la película se veía exclusivamente ese instante, con lo que se conseguía enfatizar el propio hecho: no había motivos para que sucediese, sucedía simplemente, sin más preámbulos. Por otra parte, cuando este beso se llevaba a cabo sobre el escenario del teatro, la distancia entre éste y el público, entre los actores que se besaban y los espectadores, hacía que se viera en las proporciones habituales de una escena que se desarrolla a unos cuantos metros del lugar donde se encuentra quien mira; distancia que quedaba bastante reducida en el cortometraje (virtualmente hablando) al registrarse en *primer plano*. Por último, atendiendo al formato aproximado de una pantalla cinematográfica, las dimen-

¹Richard WORTLEY, *Erotic movies* (v.bibl.), p.30; Gerard LENNE, *Le sexe a l'écran* (v.bibl.), p.209.

²Román GUBERN, *Mensajes icónicos en la cultura de masas* (v.bibl.), p.93, nota a pie de página.

The May Irvin-John C. Rice Kiss
Fotogramas del cortometraje



siones del beso se agigantaban: el *primer plano* ajusta los elementos que aparecen en él a los márgenes del encuadre y, consecuentemente, a los de la pantalla³

En otro orden de valoraciones, significativas al respecto de esta tesis, no deja de llamar nuestra atención que en algún caso este cortometraje se señale como un antecedente del cine erótico⁴ e incluso pornográfico⁵.

³ Rudolf ARNHEIM, *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1.986, pp.62/3: "La verdadera excelencia de la imagen delimitada surge del primer plano. Cuanto más pequeño sea el detalle que se fotografía, más grande aparece en el film". En la crítica de la época del cortometraje comúnmente citada (de Herbert S. Stone, aparecida en la revista literaria *The Chap Book*, en el número correspondiente al 15 de junio de 1.896) se atacaba tanto la longitud del beso, "el espectáculo del prolongado apacentamiento que tiene lugar entre sus labios es duro de soportar", como las "proporciones gargantuescas" a que había sido ampliado. Las citas textuales se transcriben de Richard WORTLEY, *op.cit.*, p.30.

La introducción del *primer plano* dentro del lenguaje cinematográfico no fue empresa fácil⁶. Las enormes, inusitadas proporciones que adquieren las personas y las cosas a él sometidas hicieron que su percepción resultara difícil para un público que no estaba, que no podía estar familiarizado con un tipo de encuadre de esas características (nos estamos refiriendo a los últimos años del siglo pasado y a los primeros del nuestro). Ante un plano que presentase la escena de un modo parecido a como se veía habitualmente en los teatros (como lo hace el llamado *plano general*⁷, por ejemplo) no debería plantearse ningún problema de comprensión, pero ante uno que no sólo *secciona* sino que *amplía*, no ya esa escena sino una pequeña parte de la misma, la sensación del público era de total extrañeza. Tal sensación se acrecentaba, además, debido sobre todo a otro factor; acostumbrada la visión al escenario teatral y al desarrollo sobre él de las acciones de los actores, de un modo temporal y espacialmente comprimidos, es cierto, pero con una clara correspondencia hacia el modo de percibir los acontecimientos de nuestras vidas normalmente: ¿cómo encajar el que tras una panorámica de una calle, por ejemplo, se pasase sin más a un pequeño detalle de la misma? (algo a lo que en la actualidad estamos perfectamente acostumbrados). Como señala Román Gubern, el desconcierto ante el *primer plano* se debió en buena medida a su inclusión dentro del desarrollo de la narración cinematográfica; lo que representa, seguramente no ofrecía demasiados problemas de percepción, (identificamos perfectamente el *primer plano* con una visión cercana de algo próximo y justificamos asimismo el agrandamiento de una imagen al ser proyectada sobre una pantalla), aunque resultase extraño, pero la alteración de las proporciones con

⁴ Gerard LENNE, *op.cit.*, p.7; Lewis JACOBS, *La azarosa historia del cine americano*, Barcelona, Lumen, 1.971, vol.1, s/p., nota a pie de foto.

⁵ Enciclopedia Europea, Milán, Garzanti, 1.979, vol.IX, p. 120. Significativamente, David H. LAWRENCE, en *Pornografía y obscenidad*, dentro de LAWRENCE/MILLER, *Pornografía y obscenidad* (v.bibl.), p.72, comentaba, presumiblemente en la década de los años veinte: "...la más obscena pintura de un vaso griego (...) no es tan pornográfica como los besos en primer plano de cualquier film, que inducen a hombre y mujer a una separada y secreta masturbación"; la equiparación con la pornografía no puede ser más directa.

⁶ Román GUBERN, *La mirada opulenta* (v.bibl.), p.20.

⁷ Ver nota 52 en *Del cinéa cochon al cine X*, dentro del capítulo *La industria pornográfica...*

respecto de los planos anterior y posterior sí parecían dificultar la comprensión de una película, pues obliga al espectador a un "*brusco reajuste psicológico*" motivado por el "*súbito cambio de escala*", a fin de *modificar "su acomodación perceptiva"*⁸. Pero no vamos a insistir en este aspecto ya que nuestro interés se centra en la estructura de la imagen en sí, en lo que supone el *primer plano* por sí mismo y no como unidad constitutiva de un discurso narrativo.

Dentro ya de la práctica artística, la única referencia iconográfica previa que podría ocurrirnos asociar al *primer plano* la constituiría fundamentalmente el encuadre acostumbrado en los retratos, sobre todo en aquellos que toman al modelo desde la mitad del torso o desde los hombros. Esta manera de aislar el semblante del resto del cuerpo se justifica tradicionalmente por encontrarse en la cara los rasgos principales que definen la singularidad de la persona; culturalmente hablando, la importancia de la cabeza humana como elemento no sólo artístico sino antropológico es fundamental para la cultura occidental⁹. De este modo, es fácil comprender que ésta haya recibido generalmente una atención muy especial por parte no sólo de los artistas sino desde muy distintos ámbitos. Pero en el momento en que se comienza a encuadrar cualquier cosa de la manera en que se hacía con el retrato, lo que equivale, en parte, a concederle el mismo rango *visual*, podemos afirmar que asistimos a un nuevo modelo de representación del mundo. Dentro de esta nueva sensibilidad, las posibilidades que ofrecieron la óptica fotográfica y más tarde la cinematográfica, poseen una importancia capital.

"Haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía genial del objetivo, el cine aumenta por un lado los atisbos en el curso irresistible por el que se rige nuestra existencia, pero por otro lado nos asegura un

⁸ Román GUBERN, *Mensajes icónicos en la cultura de masas* (v.bibl.), p.139.

⁹ José FERNÁNDEZ ARENAS, *La cabeza como medida y símbolo*, Suplementos Sandorama, Barcelona, 1.986, p.1: "*La cabeza no es sólo uno de los temas más importantes de la figuración artística sino que además tiene un sentido simbólico que se proyecta sobre otros temas plásticos: su situación en la parte superior del cuerpo y las proporciones que estructuran el rostro humano la convierten en medida, proporción y alegoría*"

*ámbito de acción insospechado, enorme. Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras. Con el primer plano se ensancha el espacio (...).En una ampliación no sólo se trata de aclarar lo que de otra manera no se veía claro, sino que más bien aparecen en ella formaciones estructurales del todo nuevas"*¹⁰

El primer plano y el resto de los planos de máxima aproximación no hacen sino llevar esta sensación, esta *conquista* visual, hasta sus últimas consecuencias. En este sentido, y aun a riesgo de adelantar más de lo que deseamos el contenido del próximo capítulo, la siguiente cita de Jean Baudrillard se parece mucho a un inventario de lo que han supuesto esas, hasta ahora, *últimas consecuencias*:

"Desmultiplicación fractal (sic) del cuerpo (del sexo, del objeto, del deseo): vistos muy de cerca, todos los cuerpos y los rostros se parecen. El primer plano de una cara es tan obsceno como el de un sexo. Es un sexo. Cualquier imagen, cualquier forma, cualquier parte del cuerpo vista de cerca es un sexo. Lo que adquiere valor sexual es la promiscuidad del detalle, el aumento del zoom. La exorbitancia de cada detalle nos atrae, así como la ramificación, la multiplicación serial del mismo detalle. En el extremo opuesto de la seducción, la promiscuidad extrema de la pornografía, que descompone los cuerpos en sus menores elementos y los gestos en sus menores movimientos. Y nuestro deseo acude a estas nuevas imágenes cinéticas, numéricas, fractales (sic), artificiales, sintéticas, porque todas ellas resultan de menor definición. Casi podríamos decir que son asexuadas, como las imágenes porno, por exceso técnico de buena voluntad. Pero ya no buscamos en ellas definición o riqueza imaginaria, buscamos el vértigo de la superficialidad, el artificio de su detalle, la intimidad de su técnica. Nuestro auténtico deseo es el de su artificialidad técnica, y nada más./Lo mismo ocurre con el sexo. Exaltamos el detalle de la actividad sexual como, en una pantalla o bajo un microscopio, el de una operación química o biológica. Buscamos la desmultiplicación en objetos parciales y la realización del deseo en la sofisticación técnica del cuerpo. Del mismo modo que la liberación sexual lo cambia, el cuerpo ya no es más que una diversibilidad de superficies, una pululación de múltiples objetos, donde se pierde su

¹⁰ Walter BENJAMIN, *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1.982, pp.47/8. Gillo DORFLES, por su parte, comenta en *Las oscilaciones del gusto*, Barcelona, Lumen, 1.974, p.134: "...existe un aspecto de la fotografía que no se debe subestimar y es el hecho de que a través de ella el hombre ha tomado conciencia y se ha apropiado de todo un nuevo panorama social (que Gyorgy Kepes ha llamado New Landscape) que, antes de la aparición de dicha técnica, le era totalmente desconocido: se trata del inmenso caleidoscopio de formas que se esconde en la visión microscópica y telescópica...".

finitud, su representación deseable, su seducción. Cuerpo metastá-sico, cuerpo fractal (sic), y ya no llamado a ninguna resurrección"¹¹.

No queremos dejar de señalar la identificación que el autor establece entre el tipo de imágenes que procura el *primer plano* y la apariencial/estrategia pornográfica. Como ya hemos comentado anteriormente, no es que la pornografía sea la única responsable de una cierta manera de ver y representar (aunque su contribución haya sido importante) muy extendidos en la actualidad en diferentes medios, sino que, por una parte, es posible hablar de una pertinencia coyuntural¹² para justificar o más bien entender algunas coincidencias iconográficas entre lo que es y no es ni remotamente pornografía, y, por otra, no deja de llamar nuestra atención que a la visión muy detallada de algo se le asocie con relativa frecuencia a la imagen porno, como hace el propio Baudrillard. Si pensamos en lo que supone la *obscenidad*, como manera de proceder, no resulta demasiado difícil, en principio, que así sea.

Mediante la particularización y el aislamiento del entorno que provoca el *primer plano*, éste funciona como un recurso de acentuación de un determinado aspecto sobre el cual se quiere llamar la atención: el gesto de una persona, las características de un objeto, etc. Una de las consecuencias que suele producir este tipo de plano es la visión notoriamente fragmentada del motivo sobre el cual se centra, siendo la percepción de éste *incompleta*¹³; pero sobre este particular nos ocuparemos en el capítulo siguiente.

Al analizar la imagen pornográfica comentábamos la importancia que las características de este tipo de planos tienen para la intención de la pornografía, dentro de su programa de ofrecer el mayor número de detalles de las prácticas

¹¹ Jean BAUDRILLARD, *El otro por sí mismo* (v.bibl.), pp.37/8.

¹² Como plantea Gilles Deleuze, la actual *civilización de la imagen* puede ser también calificada como *civilización del cliché*: "la inflación icónica se edifica sobre la redundancia". Santos ZUNZUNEGUI, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 2ª ed., 1.992, p.23.

¹³ Román GUBERN, en *Mensajes icónicos en la cultura de masas* (v.bibl.), p.98, refiere que Charles Pathé, uno de los primeros empresarios cinematográficos no sólo francés sino mundial, llegó a prohibir la utilización del *primer plano* a sus realizadores, así como el *plano de tres cuartos*, "calificando despectivamente a tales planos de *culs-de-jatte*, es decir lisiados". Recordemos al respecto el comentario que hizo un contemporáneo de *L'Origine du Monde*, que reproducimos en nota 25 del capítulo anterior.

sexuales, de *documentárlas* de un modo muy preciso, particularizando su atención sobre todo en aquellas zonas donde se lleva a cabo el contacto sexual. La utilización reiterada del *primer plano* y del resto de los planos de máxima aproximación (*gran primer plano* y *plano de detalle*) se corresponde con la voluntad de acercarse lo más posible al objeto de su interés; el plano busca colmar, por decirlo de esta manera, la visión del objeto de su atención; parece pretender que nada, absolutamente nada, por nimio que sea, se le pueda escapar. Si, como afirma Eysenck, "*lo que produce efectos pornográficos es la descripción detallada de actos sexuales*"¹⁴, estos planos constituyen el mejor recurso para tal fin, como ya ha quedado dicho. La aproximación del *primer plano* supone de alguna manera el máximo de fiabilidad, como recurso icónico, que ofrece la pornografía acerca de lo que presenta, pues el gran número de detalles que podemos advertir en este tipo de imágenes parece no dejar lugar a dudas sobre lo que estamos viendo (a modo de crítica podríamos añadir que, por lo mismo, tampoco se lo deja a la imaginación).

Hemos hablado con anterioridad de cómo este tipo de planos *saturan* la percepción impidiendo que el espectador distraiga su atención; la pantalla o la fotografía se *llenan* de sexo, no queda ni un resquicio visual para cualquier otra cosa que no sea el coito o la felación de turno. El *primer plano* supone la culminación de la curiosidad del pornógrafo/espectador, su *non plus ultra*, tanto como su presupuesto fundamental de economía visual: sólo se quiere ver sexo y además con todo detalle; el *primer plano* cumple con ambos requisitos: aísla y pormenoriza. *Cuantitativamente* considerado, si se nos permite expresarlo así, a fuerza de saturación visual el *primer plano* genera una imagen *excesiva*.

En el capítulo anterior ya observamos algunas obras que recurren a un encuadre que podría considerarse como *primer plano*. Así, por ejemplo, la pintura que lo abre y sobre la que nos hemos ocupado con cierto detenimiento, **L'Origine**

¹⁴ Ver nota 71 a *Características de la imagen pornográfica*.

du Monde, resulta muy significativa al respecto. No olvidemos que en algún momento se ha planteado la proximidad que sospechamos hubo de mantener Courbet a la hora de ejecutar este cuadro; precisamente uno de los motivos que, cuando se repara en él, pudiera ser un argumento más de escándalo para muchos. Pero no sólo encontramos ésto, (que no deja de ser una segunda *lectura*, algo que está en un plano distinto al de la obra), sino que su propio tema se resuelve precisamente mediante una particularización muy concreta y muy próxima; sería difícil realizar un cuadro de los genitales de una mujer, como es el caso, sin recurrir al *primer plano*. Esta afirmación que acabamos de hacer, con carácter de obviedad, encierra en principio más implicaciones de las que aparentemente pudiera parecer: basta con pensar, como punto de partida, en la manera en que tradicionalmente se integraba cualquier aspecto sexual en las obras de arte y, consecuentemente, en qué lugar quedaban los genitales. Luego el *primer plano* puede considerarse no sólo como un recurso de encuadre (ésto es, estructural) sino también como el reflejo de la voluntad del artista hacia un asunto concreto.

Hemos hecho alusión, algunas líneas más atrás, a que acaso la única referencia iconográfica de algo semejante a un *primer plano* (que en muchos casos lo es francamente) lo supusiera el retrato. Este género se fundamenta en la especial atención que se da en nuestra cultura a la apariencia de las personas y que se cifra de un modo prácticamente exclusivo en su rostro. Conocemos los retratos de grupo, de cuerpo entero, de tres cuartos, los que registran desde la cintura del retratado, los que lo hacen desde sus hombros y los que sólo incluyen su cabeza. El concepto de *primer plano*, incluso coloquialmente, sólo se asociaría a los dos últimos; la parte principal de un retrato, la cara, aparece en todos los citados, pero sólo en éstos se particulariza de un modo absoluto. Decimos *absoluto* porque la *puntualización* de un rostro no es sólo cuestión de aproximación o de parcelación; dentro de un retrato de cuerpo entero, por ejemplo, dicha particula-

rización puede quedar señalada por el tratamiento plástico con el cual se define: sobre un cuerpo trabajado sin demasiado detalle destaca fácilmente una cara resuelta con gran precisión... los ejemplos podrían ser numerosos, no sólo por la cantidad sino también por la variedad de procedimientos. Con ello queremos significar que se puede enfatizar una determinada zona de una obra (bien sea pintura, escultura, etc.) sin necesidad de presentarla exclusivamente. Es justo a este punto al que queríamos llevar nuestra reflexión; la pormenorización que ofrece el *primer plano* supone un recurso muy singular de acentuación, de señalización, que elimina cualquier otro aspecto. El tipo de retrato que poníamos como ejemplo, el de cuerpo entero, de alguna manera *contextualiza* a la persona retratada; -su vestimenta, su actitud, incluso algo que en principio va más allá del propio retrato, el fondo, son elementos que proporcionan una información, un entorno al retratado (hablamos de *entorno* no sólomente físico). El *primer plano* elimina todos estos factores, se centra únicamente en una sola cualidad: hace de un motivo que consideramos reducido algo exclusivo.



Thomas Ruff
Portrait (1.989)
205 x 160 cm.

La obra del fotógrafo alemán Thomas Ruff resulta muy significativa respecto de cuanto venimos diciendo. Sus retratos se plantean en un *primer plano* que parece no querer dejar escapar ni el más mínimo detalle físico del rostro de las personas que se ponen ante su objetivo; es como si nos encontrásemos, al igual que cuando vemos las fotos porno, ante fotografías realizadas con fines científicos, demasiado precisas¹⁵. Como en algún momento se ha afirmado, seguramente echando en falta una cualidad estética más patente, o al menos más al uso: "...hay poco que decir sobre ellos (los retratos) que no resulte obvio de inmediato. De hecho parecen haber sido concebidos para resultar sencillos, sin pretensiones e incluso superficiales"¹⁶. Ante estas imágenes podemos estar seguros de que las personas retratadas aparecen tal cual son, sin maquillajes ni filtros, al margen de encuadres favorecedores, aspectos que habitualmente han sido importantes para la práctica del retrato. Incluso todos los defectos que puedan presentar sobre su piel las personas fotografiadas aparecen en los retratos de Ruff con toda nitidez y sin disimulo. Lo mismo sucede en las fotografías o planos de la pornografía, donde tampoco advertimos la preocupación por evitar ningún detalle, ni siquiera aquellos que deslucen el buen aspecto físico. Pero no nos interesa esta cuestión, que al fin y al cabo sería materia para el capítulo anterior, sino en tanto que es el resultado del acercamiento de la cámara (material y virtual), ante el cual es difícil sustraer lo más mínimo, lo que provoca una fidelidad incuestionable. Todas estas características resultan todavía más manifiestas al presentarse en grandes formatos; la ampliación que conceptualmente parece suponer el *primer plano* (por aislamiento del motivo y ajuste a los márgenes de la imagen) se potencia, produciendo una sensación muy semejante a la que percibimos ante una pantalla cinematográfica: "El tamaño de las imágenes, que se suele considerar irritante, es otro medio de

¹⁵ Sorg JOHNEN, *Street and interior. On the work of Thomas Ruff* (v.bibl.), pp.88/9: "Los retratos de Ruff recuerdan al Renacimiento. Fue entonces cuando, por primera vez, el artista esperaba representar el mundo con el más alto grado de precisión científica (...) La mecanización de la observación se refleja en el trabajo de estudio, la frontalidad del modelo" y la luz "que es casi como la iluminación científica del objeto".

¹⁶ Norman BRYSON/Trevor FAIRBROTHER, *Thomas Ruff: Spectacle and Surveillance* (v.bibl.), p.92.

intensificar no sólo su brillantez formal y técnica, sino también la presencia material y la sensualidad de las caras."¹⁷. Este mismo hecho plantea, además, una cierta problemática en torno a lo privado y lo público¹⁸. El retrato, la identidad de la persona, sus características, (todo ello ceñido a sus detalles), constituyen factores que normalmente tenemos asociados a la intimidad; sólo una transgresión de la misma puede provocar el rompimiento de esta relación. Una ficha policial, un estudio clínico o científico, el arte en este caso¹⁹, son posibilidades, entre otras, que resitúan a aquellos dentro de un nuevo panorama: el de la pública observación. "*La escala hace a los sujetos y a las obras atractivos; pero también les hace vulnerables y especímenes listos para inspeccionarlos. Ya que las fotografías son lo bastantes grandes como para poder contar los pelos...*"²⁰.

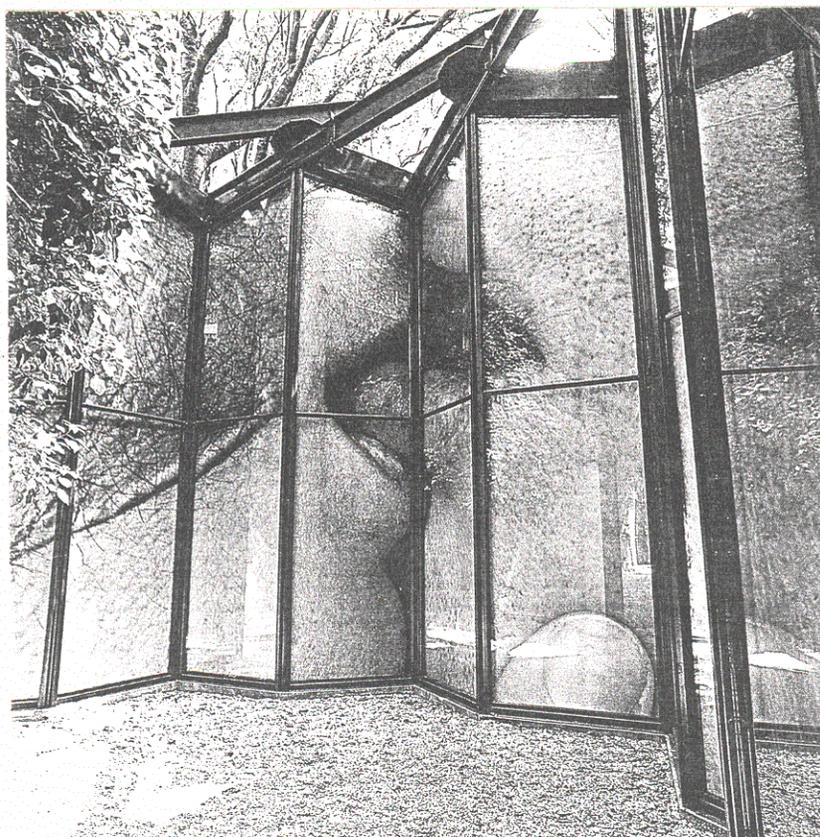
Algo muy semejante podríamos decir acerca de muchas de las fotografías de Geneviève Cadièux (Montreal, 1.955). En la página siguiente incluimos una que restringe todavía más el encuadre: ya ni siquiera vemos sólo caras, sino los labios de una pareja besándose -¿qué hubieran pensado ante esta *vuelta de tuerca* los escandalizados espectadores del cortometraje de 1.896?-. Como se advierte fácilmente, se trata de una fotografía con un alto grado de definición; los poros, la rugosidad de la piel, todos esos mínimos detalles fisonómicos aparecen de un modo que bien podríamos considerar como *espectacular*. Estos pequeños datos

¹⁷ Sorg JOHNEN, *op.cit.*, p.89. Ver asimismo el comentario del pintor Ralph Rumney en nota 28.

¹⁸ Ibid. Roland BARTHES, en *La cámara lúcida* (v.bibl.), p.169, desde una perspectiva más general, comenta lo siguiente: "*La era de la fotografía corresponde precisamente a la irrupción de lo privado en lo público, o más bien a la creación de un nuevo valor social como es la publicidad de lo privado: lo privado es consumido como tal, públicamente*".

¹⁹ André ROUILLÉ, en *Petite Typologie des outrages Photographiques à l'intimité des corps* (v.bibl.), p.82, afirma que dentro del panorama actual, donde abundan las fotografías de tipo clínico o policial, "*fotografías funcionales de cuerpos desnudados*", no se sabe bien dónde están los límites entre lo artístico y lo que no lo es: "*...la profusión actual tiende a embotar las diferencias entre estos tipos de fotografías, a confundir sus modos respectivos de articular el cuerpo, el sexo y la estética, y de solicitar al espectador. La plétora uniformiza y radicaliza las imágenes: transforma el placer sexual en el goce de las imágenes, en ganas de ver. Hasta la saciedad, intensamente. No de lo nunca visto, sino de lo nunca representado. Dentro de esta dinámica, los cuerpos importan menos que su representación, que la transgresión de las fronteras de su intimidad, lo que equivale a decir de ese territorio reservado y secreto, justamente el sustraído a las imágenes...*".

²⁰ BRYSON/FAIRBROTHER, *op.cit.*, p.93.



Geneviève Cadieux (Instalación fotográfica) 1.990

(pequeños en su realidad *extrafotográfica*) adquieren una presencia y unas proporciones que les hacen ocupar el protagonismo de aquello de lo que forman parte (de unas caras, de unos cuerpos), hasta el punto de semejarse bastante más a una *topografía* que a un retrato²¹. El aspecto de esta obra, en cuanto a definición fotográfica se refiere, colma por completo la percepción; resulta difícil ver alguna otra cosa a través de la particular *trama* que conforma el ingente cúmulo de detalles, al margen de cuál sea la significación que la artista quiere provocar con este montaje. Muchas de las obras del pintor Domenico Gnoli (Roma, 1.933) podrían muy bien servir de ejemplo de ésto que decimos.

²¹ Peter SAGER, *Nuevas formas de realismo* (v.bibl.), p.52. El autor se refiere en este caso a los retratos de Chuck Close. Por su parte, Edward LUCIE-SMITH, en *El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo* (v.bibl.), p.460, afirma: "el enorme aumento de una cabeza no la hace parecer menos real, en sentido general, sino menos parecida a la persona que se quiere representar", lo cual forma parte de esa sensación de extrañamiento que produce generalmente el *primer plano*.

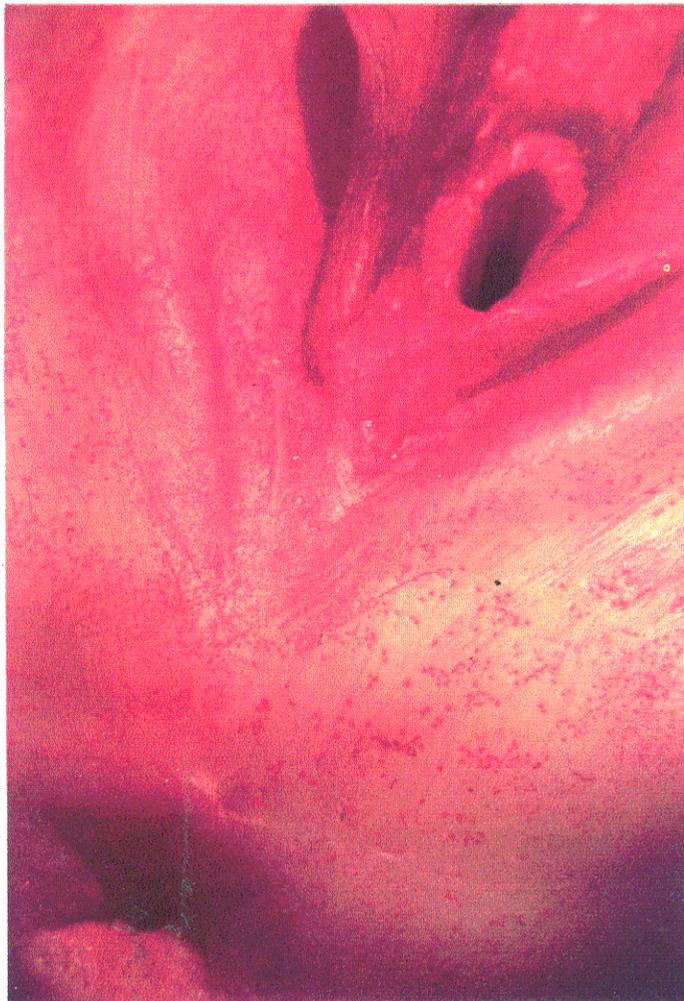
Esta particular cualidad nos hace pensar en lo que Peter Sager dice con respecto de la obra del pintor norteamericano John Kacere (Walker -Iowa-, 1.920), cuando afirma que el tratamiento que hace el artista de los "*planos excitantes y publicitarios de la industria porno, de las portadas de revistas ilustradas y de los primeros planos cinematográficos*" trasciende "*cualquier placer o posibilidad voyeurista, hasta alcanzar una potencia pictórica estruendosa que rompe espacio y margen*"²². Con el *primer plano* llevado hasta una situación extrema (dentro, claro está, de lo que potencialmente éste encierra) surge un nuevo tipo de imagen que a menudo se sobrepone en alguna medida a ciertos aspectos de la representación - lo cual no significa en absoluto a eliminarla-. No es solamente el tamaño que puedan alcanzar los pormenores lo que le resta eficacia representativa (por un efecto de extrañamiento ante una visión inusual), sino también el gesto, la pincelada, el grano de una imagen, cualquiera de los elementos de su constitución material, que pasan a tener una presencia muy evidente, aunque sólo sea por una simple cuestión de escala.

Al margen de las dimensiones en que se presenten, los planos de aproximación ofrecen un grado de información visual que no se corresponde con la que habitualmente advertimos; salvo en casos muy particulares, nuestra visión del entorno es más amplia, recoge un mayor número de cosas²³. Cuando miramos normalmente algo desde muy cerca, sus detalles adquieren un relieve que hasta ese momento no poseían para nuestros ojos: por eso precisamente buscamos en ese caso la cercanía. Estos planos lo que hacen es reproducir de alguna manera esa mirada cercana e incluso ampliarla, mediante la utilización de una óptica especial, por lo cual pueden generar una cierta perturbación perceptiva que afecta

²² SAGER, *op.cit.* , p.65.

²³ El estar pasando con una cierta libertad de hacer consideraciones de ámbito pictórico a otras de carácter fotográfico o cinematográfico está justificado por el hecho de que en todos los casos estamos tratando con imágenes *representativas* y que, como tales, se plantean desde unas determinadas condiciones de aproximación, definición, tamaño, etc. que, al partir de referentes de la realidad (en este caso el cuerpo humano), participan de una problemática común.

a nuestra visión de aquello que se representa. Podemos estar contemplando cosas que conocemos bastante bien, pero la imagen tan inusual que nos proporciona este acercamiento hace que en muchas ocasiones cueste identificarlas, al menos al primer vistazo: adquieren de este modo una configuración novedosa y extraña. **Untitled # 262** (1.992), de Cindy Sherman (Glan Ridge -Nueva Jersey-, 1.954) y la fotografía de la serie **A part of Love** (1.987) de Nobuyoshi Araki (Tokyo,1.940),



Cindy Sherman **Untitled # 262**

ejemplifican muy bien lo que decimos; en ambos casos se ha fotografiado de tan cerca una vagina (no entramos ahora a considerar si la fotografiada por Sherman es real o no -en el capítulo siguiente nos ocuparemos con más detenimiento de éste y otros pormenores de la obra de esta artista-) que no se advierte de



inmediato de qué se trata. En la imagen de Araki la semejanza con algunos planos de la pornografía es más que evidente: ¿no se parece demasiado esta fotografía a la de un libro de medicina?... Podemos recordar aquí lo que Peter Sager comenta acerca de los retratos en *primer plano* del pintor norteamericano Chuck Close : "*La perfecta formalización óptica lleva ya la deformación escrita en el rostro: el realismo produce monstruos*"²⁴.

Según las palabras del propio James Rosenquist (Grand Forks -Dakota del Norte-, 1.933), la extrañeza perceptiva que produce la visión excesivamente cercana de algo está en la base de la concepción de su obra:

"Debido a que habitualmente no podía ver de ninguna forma la totalidad del cuadro, mientras pintaba vallas publicitarias estaba realmente pintando textura. Me encontraba envuelto de toda esa gracia, de todo ese color y toda esa textura. Así que pensé, ¿cómo puedo hacer unas pinturas que aún compuestas de textura y espacio todavía tengan imágenes -ignoradas por el público-

²⁴ SAGER, op. cit. , p.65.

realizadas tan correctamente como sea capaz? (...) En otras palabras, si alguien pone delante de tu cara algo demasiado cerca, dices: "¿Qué haces?, no sé qué es esto". Este es el poder que deseo. Hacer algo perturbador²⁵.



James Rosenquist **Marilyn Monroe I** (1.962)

Como ya hemos tenido ocasión de señalar, unas líneas más atrás, cuando vemos algo en unas condiciones que no son las habituales, la sensación que provoca en nosotros es de novedad, de extrañeza, y posiblemente nos cuesta incluso identificarlo en un primer momento; pero no estamos viendo nada nuevo, sino que lo hacemos de una manera diferente, desacostumbrada. Rosenquist utiliza precisamente la imagen que proporciona este fenómeno para construir sus

²⁵ *Interview: James Rosenquist Talks with Paul Cummings, Drawing*, nº5, julio/agosto de 1.983, p.33; transcrito de Craig ADCOCK, *James Rosenquist y el arte pop*, en *Rosenquist* (v.bibl.), p.15.

pinturas, que compone mediante la asociación de *primeros planos*. Unas veces los mantiene dentro de encuadres independientes combinados entre sí y en otras ocasiones integra estas imágenes en un espacio plástico global, a modo de collage o fotomontaje, siempre de gran tamaño. Lo realmente importante para este artista no es lo que estos fragmentos puedan significar, pues juega precisamente con su cualidad irreconocible, sino que su interés para él se cifra en su aspecto: texturas, colores, formas, etc. Para Rosenquist, estas imágenes constituyen elementos compositivos en el sentido más abstracto²⁶. A pesar de ello, o precisamente por eso, la sensación que producen sus obras se parece demasiado a la percepción vertiginosa con que muy frecuentemente recibimos el cúmulo de imágenes que circula por nuestro panorama visual de cada día; un *zapping* televisivo, por ejemplo, podría sintetizarse de una manera estática con la apariencia de una obra de Rosenquist. También la impresión que nos producen las páginas de muchas revistas porno, con el amontonamiento sucesivo de imágenes parciales, resulta bastante semejante a la que recibimos de las obras de este artista. Si hemos calificado el *primer plano* de la pornografía como de imagen excesiva, podemos decir lo mismo de cada uno de los fragmentos que utiliza Rosenquist en sus cuadros y, por supuesto, de la apariencia global de sus obras: se produce un exceso por la saturación en cada uno de los planos y también por la acumulación (unas veces más dinámica que otras) compositiva de los mismos.

Hasta ahora estamos hablando de la definición que proporciona el *primer plano* y desde esta cualidad lo hemos asociado a la visión cercana de las cosas. Esa cercanía parece producir también un cambio de referencias espaciales dentro de nuestro campo visual. Algo que observamos con mucha aproximación *ocupa* la mayor parte de nuestra mirada, lo que, considerado con respecto de todo aquello que lo rodea y de los límites del campo visual, produce una situación que

²⁶ Craig ADCOCK, *op .cit.* , p.15: "...sus composiciones globales tratan más de la generación de efectos asombrosos que de la interpretación de imágenes halladas; incluso (...) estos efectos asombrosos son fríos, distantes e indiferentes. Su característica más inusitada es quizá su vaciedad"

podríamos identificar con la de una *ampliación*; ampliación, claro está, aparente, ya que nada *crece* en realidad²⁷. El ajuste a los márgenes de la imagen, propio de este tipo de visión, elimina de su superficie cualquier otra referencia que no sea dicho objeto, *llenando* todo el encuadre y por tanto generando un efecto de ampliación por saturación. En este sentido, el *primer plano* cinematográfico visionado en una pantalla o el *primer plano* presentado en obras de gran formato, (como es bastante frecuente sobre todo a partir del *pop art*²⁸), subraya todavía más lo que de por sí tiene de enfático este tipo de encuadre: aísla y amplía virtualmente lo que otra vez vuelve a ampliarse materialmente, con lo que la señalización que ejerce queda todavía más patente.

Observemos ahora la obra titulada **Bedroom Painting #6** (1.968) de Tom Wesselmann (Cincinnati -Ohio-, 1.931). En ella vemos un seno en *primer plano*, junto a diferentes objetos que están asimismo vistos desde una aparente cercanía, de tal modo que nada de lo que aparece en el cuadro lo hace por completo (salvo el seno, que es parte de un cuerpo). Mediante su *alter ego* Slim Stealingworth²⁹, el

²⁷ No obstante es importante señalar, a pesar de la equiparación que estamos planteando, la diferencia que existe entre la percepción natural de algo cercano y el efecto que se produce cuando esa cercanía tiene lugar con respecto del objetivo de una cámara. En el primer caso, el fenómeno perceptivo denominado *constancia de tamaño*, nos permite ver las cosas manteniendo una sensación ajustada de su proporción real, sin las deformaciones que son propias de la fotografía, el cine, o incluso de las convenciones de la perspectiva. Rudolf ARNHEIM, *op. cit.*, p.22.

²⁸ Lawrence ALLOWAY, en *El desarrollo del pop art británico*, dentro de Lucy R. LIPPARD (compiladora), **El pop art** (v.bibl.), p.46, refiriéndose a los artistas *pop* del Reino Unido, comenta lo siguiente: "...la mayor parte de los artistas que cooperaron en la segunda fase del pop art eran asiduos al cine. El impacto de la gran pantalla, a partir de 1.954, siguió surtiendo efecto en Inglaterra a lo largo de los años cincuenta, a pesar del pesimismo de los críticos de cine. Así, vemos que por esos años era muy frecuente equiparar la gran pantalla con las *Nymphéas* de Monet, (...), o con los grandes lienzos de Pollock (...). Los grandes cuadros abstractos pasaban entonces por ser una manera de reducir la distancia estética; es decir, representaban un primer plano, no un paso atrás". Más adelante, en pp.50/1, transcribe parte de un manuscrito del pintor Ralph Rumney, fechado en 1.958, y que se titula **The Shape of Heads of To Come**: "Los dos factores más significativos de la actual evolución de la imagen humana son las lentes del CinemaScope y la ciencia ficción aplicada (...) El cinemaScope ha convertido la imagen humana (...) en primeros planos de rostros de 1'80 de altura en pantallas de doce metros de anchura; así es como se hacen las cabezas".

No dejamos de señalar, como algo muy significativo, que esta reflexión la hace un artista plástico.

²⁹ Tom Wesselmann escribió un libro sobre sí mismo y su obra utilizando este seudónimo: Slim STEALINGWORTH, **Tom Wesselmann** (v.bibl.).



Tom Wesselmann **Bedroom Painting # 6**

mismo artista comenta al respecto, tanto de esta pintura como del conjunto de las obras que componen la serie de la cual ésta forma parte, lo siguiente:

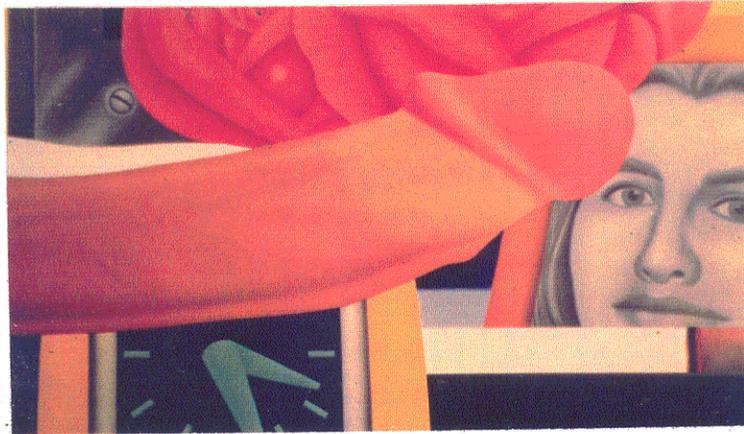
"Los elementos a gran escala pueden comprimir el espacio por sí solos, en todo o en parte, aumentando proporcionalmente el impacto de la tensión entre el bodegón y el fragmento anatómico. Wesselmann los contempla como una visión momentánea de una situación posible. El, o el espectador, está cerca o en la cama con una mujer, y levanta la vista y ve sólo lo que hay delante de su cara, el pecho de la mujer, por ejemplo, y entonces es consciente de ello en relación a los objetos que están detrás. Este es un tipo de consciencia que raramente tenemos en la vida real, pero que podría teóricamente hacernos ver mejor un objeto en su contexto"³⁰.

Asimismo afirma que en la época en que comienza esta serie (1.967) estaba "casi exclusivamente interesado en grandes tamaños, utilizando elementos en gran primer plano"³¹. Es importante detenernos a considerar algunas de las ideas que manifiesta el artista en estas dos citas. En primer lugar habla de *elementos a gran escala* y en *primer plano* y de cómo éstos *comprimen* el espacio plástico, lo que equivale a decir que lo *llenan*, que lo *saturan*, hasta el punto que, efectivamente, en **Bedroom Painting # 6** resulta difícil establecer la acostumbrada distinción entre figura y fondo. Algo que asimismo podemos comprobar en otra obra de esta

³⁰ STEALINGWORTH, *op.cit.* , p.56.

³¹ *Ibid.*

misma serie, **Bedroom Painting # 18** (1.969); en ésta es el pene el elemento que debería funcionar como figura³². La trama de elementos que se crea en la superficie de sus cuadros nos lleva a hacer dos consideraciones: una de índole significativa que nos va a conducir a otra de índole formal. Si atendemos a los



Tom Wesselmann **Bedroom Painting # 18**

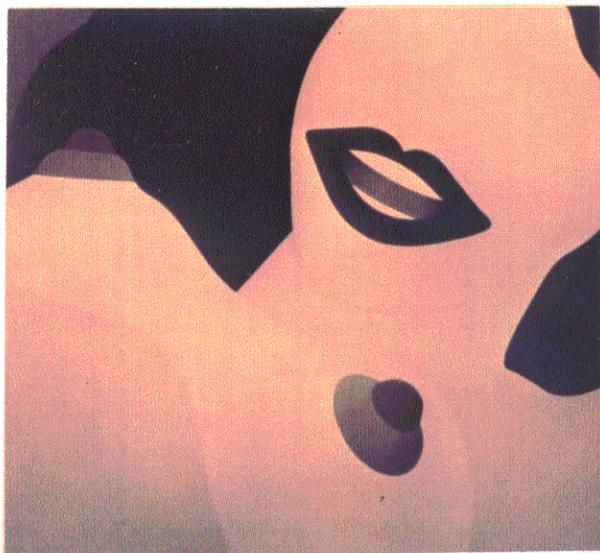
elementos que aparecen en estas pinturas, es decir, si nos centramos en aquello que representan, enseguida pensamos que se trata de obras de contenido sexual: un seno desnudo que aparece de una forma más que evidente o un pene en estado de erección³³ no menos visible, sin ningún otro motivo que desvíe la atención, por una parte, o la subsiguiente interpretación, por otra, hacia un ámbito temático diferente. Incluso cuando aparecen rostros encuadrados en estos *primeros planos*, se suele producir una concentración visual cara/seno que, por otra parte, es muy propia de la pornografía; es el caso de **Bedroom Painting # 31** (1.973) y de **Great American Nude # 76** (1.965), por poner dos ejemplos representativos. La obra de Tom Wesselmann está llena de referencias sexuales

³² "Wesselmann introdujo el pene en las series en 1.967. Durante mucho tiempo tuvo la intención de utilizarlo en sus pinturas -era para él una imagen increíblemente viva, electrizante incluso. En estas obras él ya no es el espectador sino el sujeto, y suponen inevitablemente un tanto de exhibicionismo. En la mayoría de estas obras el pene erecto es horizontal, por lo que asume literalmente el lugar del desnudo como sujeto". Ibid.

³³ Ver lo que se dice al respecto de la imagen del pene en la página 163.



Tom Wesselmann **Bedroom Painting # 31**



Tom Wesselmann **Great American Nude # 76**

de este tipo. Sin embargo, él insiste en no considerarse un pintor erótico; sobre este particular se ha manifestado recientemente en los siguientes términos:

"El que ponga símbolos eróticos no quiere decir que sea un pintor erótico. Soy muy tradicional. Lo que me interesa es la integridad de la imagen, no ilustrar el erotismo. Mis pinturas son raramente eróticas pero la gente las llena de connotaciones eróticas"³⁴

Ya con anterioridad a esta declaración él mismo había marcado las diferencias existentes entre sus enormes desnudos y el desnudo tradicional, justificándolas precisamente en el tamaño de los cuerpos que él pinta. El artista plantea que si el desnudo se ha considerado siempre como un género de carácter intimista, los suyos nada tienen que ver con esta premisa:

"Wesselmann era consciente -no olvidemos que el pintor habla de sí mismo a través de un autor ficticio- de la relación entre escala y erotismo. Cuanto mayor es la escala menor es el erotismo -quizás porque resulta muy fuerte relacionarse con una mujer de quince pies. Pero esta merma en el erotismo era una buena razón para realizar las imágenes más grandes -estos desnudos resultarían francamente menos eróticos, y la imagen completa más contundente y fuerte, especialmente por el hecho de que el interés podría desplazarse más fácilmente desde el desnudo al resto de la imagen"³⁵.

De tal manera que los cuerpos o fragmentos corporales que aparecen en sus cuadros están ahí, según su autor, como elementos plásticos nada más. Wesselmann parece pretender que, en rigor, no deberíamos hablar sino de colores y formas; las relaciones que se establecen entre los objetos y los fragmentos corporales son *"antes que nada visuales y generalmente resultan inocuas a otros niveles"*³⁶; algo muy parecido a lo que decimos de Rosenquist unas páginas más atrás. En todo este planteamiento las dimensiones de lo que aparece en sus cuadros resulta de gran importancia.

El factor compositivo de estas obras de Wesselmann, debido a su simpleza, resalta de una forma muy clara e inmediata. No se trata del tipo de composiciones que hay que adivinar porque funcionan como estructuras vamos a decir *invisibles*. Pero si bien en el caso de James Rosenquist -por utilizarlo de nuevo como

³⁴ C. CARRILLO DE ALBORNOZ, *La línea seductora. Entrevista con Tom Wesselmann, uno de los artífices del arte pop* (v.bibl.), p.6.

³⁵ STEALINGWORTH, *op.cit.*, p.33.

³⁶ *Ibid.*

referencia- muchos de los elementos empleados juegan con la indefinición propia de algo que es visto no sólo parcialmente sino desde muy cerca, en el de Wesselmann no es así. Cada uno de los motivos que aparecen en sus pinturas resulta perfectamente reconocible, pues aunque su tratamiento es estilizado mantiene un grado muy alto de semejanza con la realidad. En su caso el *primer plano* no supone perturbación visual alguna. El factor formal, por tanto, no elimina ni resta eficacia representativa a sus obras. Si bien no es posible hablar del carácter *carnal* de sus trabajos, precisamente por la estilización formal a la que acabamos de hacer referencia, sí podemos afirmar que la sensualidad de los senos que pinta, por ejemplo, se debe a sus cualidades estrictamente pictóricas, a su mera *materialidad*; algo que proviene de la rotundidad y solidez de sus representaciones, de los colores que emplea y de cómo los emplea. Pero con ello no queremos decir, en absoluto, que las partes anatómicas que aparecen en sus obras constituyan un elemento significativo poco importante, a nivel de representación.

Él mismo ha confesado su interés, ya desde su época de estudiante, por el aspecto de los grandes cuadros del expresionismo abstracto, los cuales juzga como imágenes muy poderosas y agresivas³⁷. Cuando se propuso hacer algo semejante en su propia obra, confiesa que utilizó "*aspectos eróticos para hacer sus pinturas tanto agresivas como visualmente impactantes*"³⁸. Esto, de alguna manera, parece contradecir todo lo anterior, pero más adelante, en el mismo párrafo, manifiesta que "*una vagina afeitada tenía la misma viveza e inmediatez que un rojo fuerte*"³⁹, con lo que lleva la cuestión de nuevo a un planteamiento meramente plástico. Sin embargo, muy significativamente, este tipo de equiparaciones

³⁷ STEALINGWORTH, *op.cit.*, p.23.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

constituyeron el factor que le empujó a definirse como pintor figurativo⁴⁰.

No tenemos motivos para dudar de la sinceridad de Tom Wesselmann ni, en ningún caso, tenemos la intención de invalidar sus presupuestos, pero resulta imposible mantenerse en la consideración que él mismo hace del asunto con sólo reparar en la significación que poseen las imágenes de los órganos sexuales. Es posible que para él funcionen sobre todo como elementos formales, pero resulta difícil creer que desconozca e incluso que sea ajeno a las implicaciones que su representación comporta. ¿No dice él mismo, con respecto de **Bedroom Painting # 18**, que el pene constituye para él una imagen *electrizante*?⁴¹; evidentemente, no está hablando sólo de la forma o el color del pene, sino del pene en sí, e incluso del suyo en concreto, el cual pinta en esta obra junto al retrato de su mujer. Con ello volvemos a recordar el planteamiento que él hacía de la serie **Bedroom Paintings**, cuando asociaba el *primer plano* a la visión próxima que es propia de la intimidad de un dormitorio. Esto que venimos diciendo parece confirmarse en el relato que el propio Wesselmann hace de su interés en la famosa y extensa serie que lleva por título **Great American Nude**:

"...tomó sus desnudos de piernas extendidas como una imagen agresiva y también como expresión de su alegría de redescubrir el sexo, después de la ruptura de su primer matrimonio. (...) Los desnudos eran una expresión de su deleite al comprobar que su amiga realizaría tales gestos y poses naturalmente, como parte del placer y comunicación sexuales"⁴²

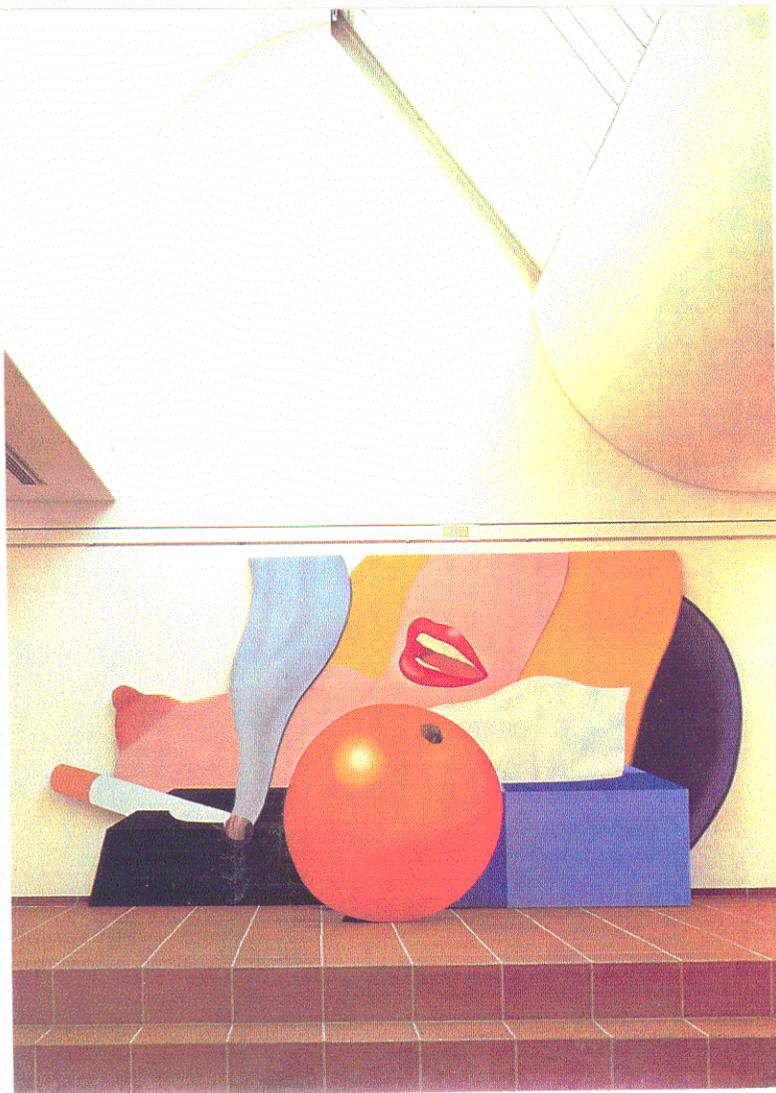
El pintor sitúa el tamaño de sus obras como distinción entre el desnudo tradicional y los que él realiza; las grandes proporciones, afirma, son incompatibles con la idea de intimidad, no puede haber erotismo en esa escala. Sin embargo, considerando sus propias opiniones sobre los motivos que pinta y, claro está, el aspecto de sus obras, podríamos afirmar que lo que sucede en sus cuadros no es

⁴⁰ Ibid: "para él una vagina afeitada tenía la misma viveza e inmediatez que un rojo fuerte. Como el interés erótico aumentó, los desnudos más realistas parecían más fuertes. Este interés erótico subyacente fue el que causó que el conflicto entre abstracción y realismo se decantara en favor de un mayor realismo".

⁴¹ Ver nota 32.

⁴² STEALINGWORTH, *op.cit.*, p.23.

que la intimidad sea imposible (pues de ella, en concreto o como idea, parte) sino que ésta ha tomado la forma de algo que pudiera parecerse a un escaparate. El *primer plano* del que con frecuencia se sirve se potencia enfáticamente mediante las dimensiones de sus pinturas. Algo que podemos contemplar perfectamente en la fotografía de **Great American Nude # 98** (1.967) en su emplazamiento del Ludwig Museum, donde la relación espacial con las paredes de la sala da una idea bastante aproximada de las proporciones de esta obra.



Tom Wesselmann **Great American Nude # 98**

En alguna ocasión, el propio Wesselmann ha negado cualquier posible influencia previa de las revistas eróticas o pornográficas sobre su obra⁴³; algo que, ciertamente, es difícil de creer. Como ya hemos tenido ocasión de señalar, en el capítulo dedicado a revisar someramente algunos momentos de la evolución de la pornografía, la aparición cada vez más frecuente de los *primeros planos* en las publicaciones y películas porno se da hacia la década de los cincuenta; por tanto, cuando Tom Wesselmann empieza a emplear este tipo de encuadres en la década siguiente, éstos ya eran casi canónicos en el género. En el peor de los casos, Wesselmann pretendería renegar de una de las referencias iconográficas que le han servido de modelo, que hay que considerar como no poco importante, además de para la sintaxis de sus obras para su temática; en el mejor, habría que creer estrictamente al pintor y sin embargo constatar algo a lo que venimos haciendo referencia en diferentes lugares de esta tesis, y es que es posible hablar de una pertinencia/coincidencia iconográfica que se plantea contemporáneamente entre diferentes ámbitos del mundo de la imagen, ahora sí, sobre todo, sintácticamente.

La decisión de Tom Wesselmann de pintar senos, penes, bocas, etc., en las dimensiones y con la particularización que lo hace, entendemos que no se mantiene dentro de lo estrictamente plástico. El tema, aquello que representan sus obras, no resulta ni mucho menos una cuestión de importancia secundaria: ni para él, que introduce con frecuencia aspectos sexuales con un tratamiento explícito, ni para el espectador que los ve.

En la obra **Fetishes** (1.971) Robert Mapplethorpe se sirve del recurso del *primer plano* para representar de una manera rotunda e inequívoca (por la fijación absoluta sobre los dos motivos y por la definición visual, sobre todo en la fotografía del pene). Esta cualidad es la que hace que la asociación de imágenes en torno a un concepto (el *fetichismo sexual*) se perciba con total claridad, pues ambos *primeros*

⁴³ Ibid.

planos proporcionan una información que hace imposible que la interpretación de esta obra se desvíe hacia otro ámbito distinto de su más inmediata evidencia.



Robert Mapplethorpe · **Fetishes**

Toda selección que se establece a partir de una más o menos amplia oferta visual qué duda cabe que está planteando una suerte de jerarquía; jerarquía que proviene de un criterio, como es obvio. Al ocuparnos de la utilización del *primer plano*, por la limitación tan particular que supone, resulta fácil caer en la tentación de entrar a juzgar precisamente el criterio del artista en función del motivo de su selección; no ya tanto por el motivo en sí como porque sobre éste haya recaído esa particular atención. La idea misma de *fijación* con respecto de algo remite a un

primer plano simbólico (lo que constituye, por supuesto, otro modo importante de considerarlo), pues lo que se convierte en motivo exclusivo de atención o interés anula cualquier otro aspecto. Habíamos hablado en capítulos anteriores acerca del hecho de que la sexualidad tradicionalmente aparecía en el arte formando parte de una anécdota o de un contexto que la comprendían; incluso conceptualmente, cualquier posibilidad de *primer plano* sexual quedaba descartada. Si en un momento dado, la sexualidad sin más como asunto artístico pudo resultar problemática, la particularización de cualquier aspecto de ésta llevaba todavía más lejos esta situación; en el primer caso, la selección sería de índole temático y en el segundo, además, vamos a decir que estilístico: *toda* la obra quedaría impregnada de ese interés sexual. Y el interés único se parece demasiado a una obsesión, lo que le hace fácilmente censurable y con lo censurable aparece, no lo vamos a negar, lo pornográfico: la *fijación exclusiva*, en este caso sobre cualquier aspecto sexual, sólo puede ser tarea de pornógrafos. Volviendo a algunas ideas que hemos ido desarrollando en páginas anteriores comprobamos de nuevo, mediante esta consideración del *primer plano*, que la pornografía o lo pornográfico no se cifran sólo en la dimensión temática.

Haciendo referencia a obras que ya hemos revisado, si bien por otros motivos, en el anterior capítulo, encontramos tanto en la serigrafía de Robert Stanley como en la serie de Andy Warhol una utilización explícita por parte de estos artistas de imágenes pornográficas. Salvo en su tratamiento, que ya hemos valorado en su momento, el plano que presentan es el *primer plano* propio de las fotografías o fotogramas de las revistas y películas porno; realmente no hay nada nuevo o singular al respecto, salvo el hecho de que estas imágenes sean objeto de representación de estos artistas y pasen así a formar parte de la iconografía artística. Lo significativo de estos ejemplos no está sólo en el hecho de que traten el sexo de una manera semejante o igual a la de la pornografía (porque lo hagan de una manera directa, por ejemplo), sino en que utilizan además para hacerlo el



Robert Stanley (serigrafía)

encuadre más característico de aquella. Algo muy parecido podríamos afirmar en relación a las **Madonnas in ectasy** de Jiri G. Dokoupil, salvo que en este caso es el propio artista quien establece el *primer plano* a partir de unas imágenes presumiblemente con mayor encuadre. Dokoupil pone el acento en los rostros de las actrices (elimina el resto), extremando un recurso, en este caso entendemos que irónicamente, muy propio de la pornografía: la *sinécdoque*. De esta manera, el artista hace una obra claramente sexual sin enseñar los genitales, pues los gestos faciales *indican* un orgasmo que queda fuera (que ha sido eliminado) de la imagen⁴⁴. Curiosamente emplea las armas de la pornografía para hacer todo lo

⁴⁴ Los conservadores estadounidenses, en su campaña iniciada en 1.989 contra la forma en que eran distribuidas las ayudas económicas por parte del *National Endowment for Arts*, utilizaron fragmentos de obras del artista David Wojnarowicz (quien utilizaba con frecuencia imágenes de actividad sexual, si no extraídas de la pornografía al menos muy cercanas en apariencia) "*considerablemente ampliados y sacados de su contexto original*" que mostraban "*imágenes explícitas de relaciones homosexuales*". Eleanor HEARTNEY, *Usa: un territoire inconnu* (v.bibl.), p.49. En este caso concreto, curiosamente, los *antipornógrafos*, al emplear este recurso, hicieron más pornográfico lo que en principio ya parecía serlo.

contrario que ella hace; sin embargo la obra presenta una estrecha relación con la apariencia de la imagen pornográfica.

En el anterior capítulo hemos considerado asimismo una obra del pintor Lucian Freud que muestra unos genitales masculinos. En este caso la referencia a la pornografía es de otra índole; el *primer plano*, efectivamente, le aproxima a ella así como el realismo de su tratamiento, pero ya no es una obra que parte de la imagen porno, sino que podría semejarse a la misma. Es importante distinguir entre las obras que presentan un lenguaje similar y en algún caso asimilable con respecto de la imagen pornográfica, como es el caso, y entre aquellas otras que parten de la pornografía e incorporan imágenes de ésta directamente, como son los ejemplos de Warhol, Stanley y Dokoupil citados. En el primer caso el fenómeno resulta altamente significativo si se estudia desde la perspectiva que entiende que existe un cierto *clima* iconográfico que hace posible que las cosas se representen de tal modo; la correspondencia cronológica de la imagen pornográfica con este tipo de imágenes artísticas resulta capital para entender esta relación. Digamos que el ojo contemporáneo se ha ido *acostumbrando*, a diferentes niveles, a un tipo de representaciones muy singulares que hacen que no resulte impertinente el plantear una obra según unas determinadas características. Qué duda cabe que sin la experiencia previa del *primer plano* fotográfico y cinematográfico resultaría de más difícil comprensión una obra como la que estamos considerando de Lucian Freud. En contra de esta última afirmación se nos podría recordar precisamente la existencia de **L'Origine du Monde**, pero no olvidemos que ya hicimos hincapié en el carácter excepcional de esta pintura para su momento histórico. Durante este siglo, gracias a los numerosos medios de representación figurativa, se ha ido estableciendo un panorama iconográfico muy amplio pero también muy determinado. Uno de los rasgos más significativos de esta situación (sobre todo si se considera en relación con épocas pasadas) lo constituye el *primer plano*, como ya hemos tenido ocasión de señalar; por ello es por lo que la obra de Freud resulta

perfectamente inteligible para el espectador contemporáneo, no porque de otro modo no fuera a comprender lo que en ella se representa, no porque no fuera a percibir unos genitales masculinos, sino porque participa de ese clima iconográfico asumido. Es en este punto donde entendemos que la imagen pornográfica ha podido incidir de una manera particular⁴⁵.



Walasse Ting **Raspberry Flavor**

⁴⁵ En la nota 53 al capítulo *La industria pornográfica...* (2.4. *Del cinéma cochon al cine X*) señalamos la constatación por nuestra parte de que la utilización reiterada del *primer plano* en la imagen pornográfica se produce a partir de la década de los años cincuenta. Recordemos asimismo lo dicho en este mismo capítulo al hilo de una cita de Jean Baudrillard, en la página 192.

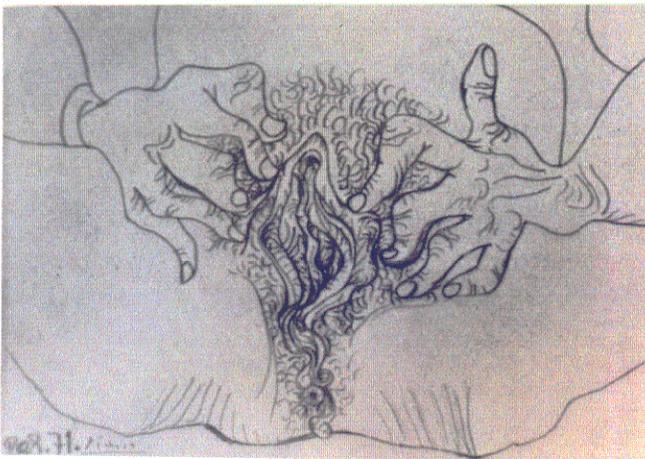
La obra **Raspberry Flavor** de Walasse Ting nos pone de nuevo en contacto con una visión en *primer plano* muy propia de la pornografía. Aún cuando su tratamiento muy suelto y gestual potencia la plasticidad de este dibujo, la referencia de la imagen porno es más que manifiesta. Hay algo que llama además nuestra atención y es el modo en que ha dividido el dibujo en dos partes, que se corresponden con dos planos de los acostumbrados en esa clase de publicaciones o películas; de alguna manera ésto acentúa la selección visual que ha establecido el artista, aunque sólo sea por la comparación que sugiere este planteamiento secuencial.

Los dos dibujos de Pablo Picasso, muy cercanos cronológicamente entre sí, presentan un encuadre que enseguida asociamos al *primer plano* de la pornografía. En el primero de ellos, realizado con un estilo que presenta un cierto grado de realismo, aparecen los genitales en el momento de la penetración; como espectadores, asistimos a la representación plástica de un coito desde un punto de vista muy próximo al mismo. Es difícil mirar este dibujo sin pensar inmediatamente en las imágenes de una revista o película porno. Incluso la manera de presentarlo, sin otras referencias anatómicas que los propios genitales, resulta absolutamente pornográfica. En el segundo dibujo de Picasso, que comprende una sección corporal muy semejante a la de **L'Origine du Monde** (desde el vientre hasta el comienzo de los muslos), la manera de enseñar el sexo femenino, buscando esa muestra extrema que hace que intervengan los dedos para enseñar más y mejor, es muy propia de la pornografía. Lo mismo podemos decir con respecto de la obra de Boris Vansier, perteneciente a la serie titulada **Les Offrandes** (1.968), en la cual hasta el título hace referencia a la idea de *oferta visual*. El propio artista manifestó en su momento la intención, con respecto de esta serie, de "*pintar exactamente aquellas partes de las mujeres de las cuales otros pintores han huído*"⁴⁶. De esta declaración podemos deducir algo que el encuadre elegido

⁴⁶ Phyllis/Eberhard KRONHAUSEN, *The Complete Book of Erotic Art* (v.bibl.), p.93.



Pablo Picasso (1.967)

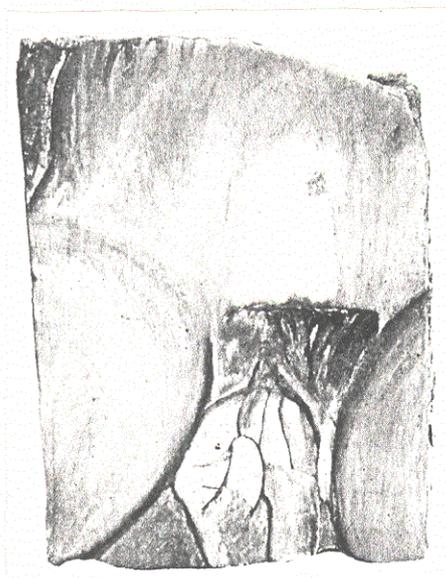


Pablo Picasso (1.971)



Boris Vansier **Les Offrandes** (serie)

debería dejar claro: su intención enfática, señalizadora. Tal voluntad se ejerce en un doble sentido, ya que por un lado se elige un motivo de muy singular significación (lo último que puede mostrarse del cuerpo de una mujer) para enseñarlo no sólo sin paliativos sino remarcándolo. Claro está que podemos afirmar que ésto no constituye ninguna novedad, pero también es cierto que podemos decirlo después de conocer la imagen pornográfica. El criterio del artista en este caso resulta decididamente obsceno.



Francesco Clemente **Fragment**

La obra de Francesco Clemente (Nápoles, 1.952), significativamente titulada **Fragment** (1.983), insiste todavía más en la idea de selección no sólo por su título y por el empleo del *primer plano* (que inevitablemente conduce a la idea de fragmento) sino porque su propio soporte posee la apariencia de un pedazo; la cantidad de espacio suficiente como para que se muestre únicamente lo que se quiere mostrar. Incluso físicamente se sugiere la idea de una parte desgajada de algo más amplio.

El dibujo de Francis Souza, fechado en 1.961, ofrece un *primer plano* de atención dentro de un encuadre general más amplio. En el centro de la imagen se sitúan los genitales femeninos, remarcados no sólo por su tamaño (efecto de la

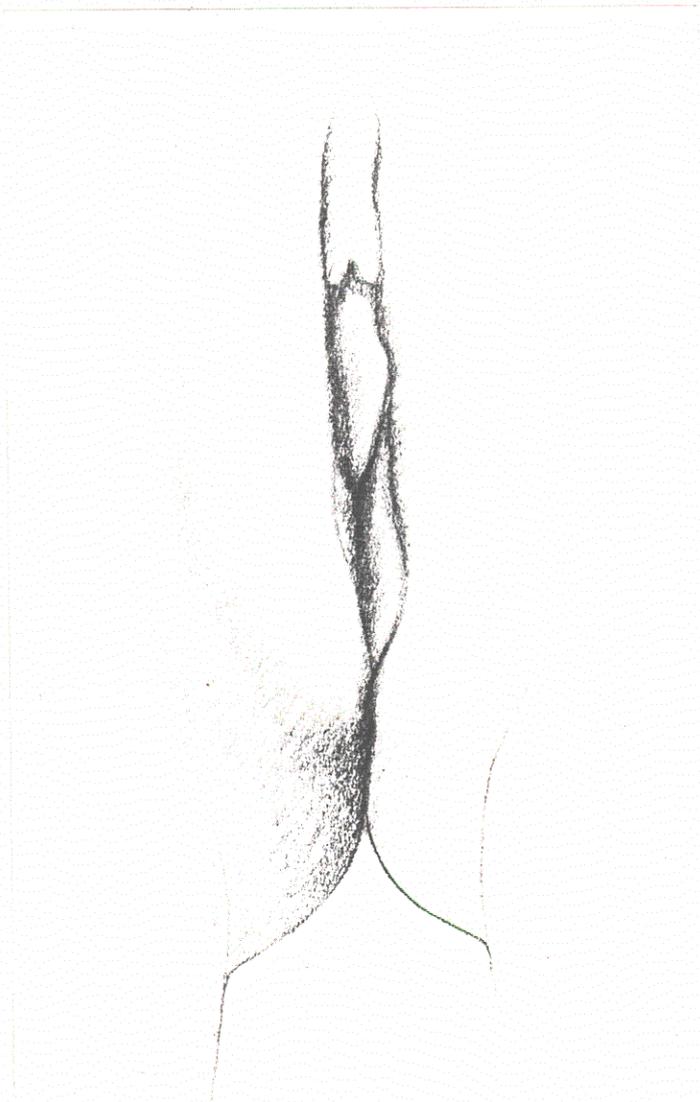
perspectiva), sino por la disposición del personaje y la colocación de sus ropas, que funcionan como un paréntesis enfático en torno a su sexo.



Francis Souza

El dibujo de Tom Wesselmann, de cuya obra nos hemos ocupado en este mismo capítulo, **Shaved Cunt** (1.966), presenta un *primer plano* que por definición debería aproximarse a una imagen porno. Efectivamente, se trata de un sexo femenino realizado con un tratamiento bastante realista, características (realismo y *primer plano*) que en principio coinciden con las de ese tipo de imágenes. Sin embargo su aspecto mantiene una cierta contención formal; no se trata de una imagen exuberante, como suelen serlo las pornográficas, sino que la delicadeza

del trazo así como su juego compositivo en relación con el soporte le restan temperatura pornográfica. El carácter tenue de la definición de este dibujo contribuye a *enfriarlo* en buena medida, estableciendo con ello una frontera poco palpable entre lo que resulta y no resulta pornográfico.



Tom Wesselmann **Shaved Cunt**

La utilización del *primer plano* supone, como se ha dicho, el agrandamiento de las proporciones de aquellas partes que encuadra; sensación que se percibe en relación a los márgenes de la imagen, más allá incluso de las dimensiones de la misma. Partiendo de este hecho, pasamos a considerar resultados que juzgamos equivalentes, pero en esta ocasión dentro de la escultura. Las dimensiones del

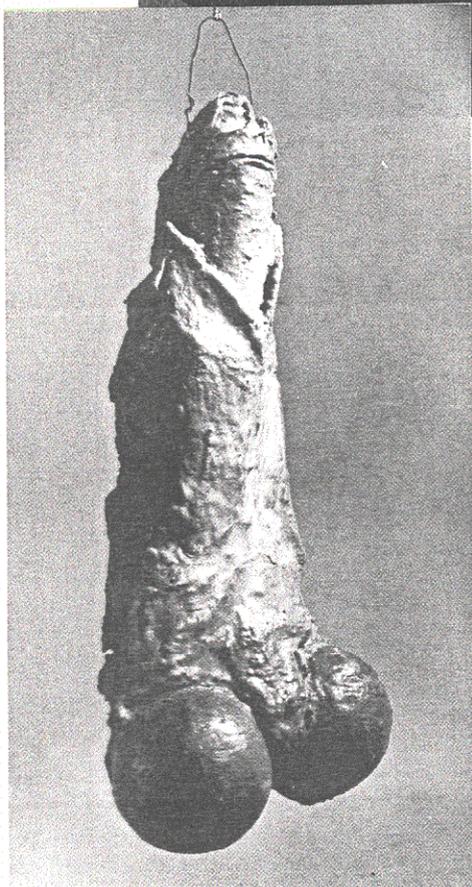
primer plano, por definición, son dos y consecuentemente el efecto que provoca se establece en función de ellas, lo cual puede hacer pensar que estamos proponiendo una correspondencia improcedente; al variar las coordenadas espaciales el concepto mismo de *primer plano* no tiene sentido. Pero nuestro interés se centra ahora no en esa cualidad sino en su efecto: analizamos, dentro de la escultura, un par de obras cuyo planteamiento coincide con los principios de localización y agrandamiento, que son los propios del *primer plano*.

El famoso retrato de Louise Bourgeois (París, 1.911) realizado en 1.982 por el fotógrafo Robert Mapplethorpe nos muestra a la escultora *aferrada*⁴⁷ a algo que tiene el aspecto indiscutible de unos genitales masculinos de gran tamaño; se trata de una obra suya, *Fillette*, de 1.968. La autonomía del pene y los testículos que representa con respecto de cualquier otra referencia anatómica, así como sus dimensiones, permite relacionarla sin dificultad con el tipo de imágenes que procura el *primer plano*; en ambos casos nos encontramos con partes muy concretas y particularizadas que se presentan con un tamaño superior al suyo natural -como ha quedado señalado, la ampliación dentro de la imagen bidimensional puede ser en muchas ocasiones relativa, mientras que en esta escultura la ampliación es real-.

⁴⁷ Mignon NIXON, en *Pretty as a Picture: Louise Bourgeois' FILLETTE* (v.bibl.), p.50, relata lo siguiente: "el día que ella se encontró con Mapplethorpe en su estudio de la calle Bond para retratarse, Bourgeois, aprensiva ante el hecho de ser fotografiada, buscó en su casa algún objeto que pudiera ofrecerle seguridad para aliviar su nerviosismo, y lo que encontró fue *Fillette*, una obra hecha catorce años antes pero que mantuvo fuertemente sujeta con la mano. Desde luego la ironía de la elección del objeto por su parte le convierte en un material fantástico: el empleo del falo enorme como si fuera una muñeca sería capaz de devolverle el sentido de seguridad y comodidad, pero repercutiría de una manera muy distinta en el público. En los espectadores masculinos la imagen produciría ansiedad, en un público feminista hilaridad, pero en su destinatario institucional original, el Museum of Modern Art, provocaría el rechazo./ Con tal carga emocional, transgresiva a varios niveles, como un golpe subversivo a la función divulgativa de un doble retrato de la artista y su obra -que enseguida iba a ser una inverosímil portada de catálogo- la fotografía fue censurada. El mecanismo de censura fue el recorte; la fotografía se redujo al plano de la cabeza. El retrato del MOMA se quedó, pues, en una parte, en un detalle...". Nos ha parecido cuando menos curioso transcribir toda la peripecia del retrato, pues ofrece una serie de valoraciones acerca de la obra de Louise Bourgeois que queremos comentar, desde dos perspectivas distintas y muy significativas. No queremos dejar de señalar el hecho de que la dirección del MOMA utilizara el *primer plano* para todo lo contrario de lo que lo emplea la pornografía: para ocultar en lugar de para mostrar.



Robert Mapplethorpe Louise Bourgeois



Louise Bourgeois
Fillette

Con esta obra, Louise Bourgeois plantea una singular *resituación* del papel que el falo desempeña dentro del contexto sociocultural de la cultura occidental, lo que hace mediante el tratamiento que le da a su aspecto. El pene no está erecto y además, como podemos comprobar en la fotografía, se presenta suspendido. Por otra parte, su aspecto pesado y duro no se corresponde con su materialidad real, de yeso y látex, que le hacen ligero⁴⁸. Pesadez, dureza/erección, gravedad... cualidades todas ellas que se refieren al pene en su estado *privilegiado* y que en esta obra quedan en entredicho. El que la propia autora se muestre en el retrato de Mapplethorpe tratando esta escultura como a un objeto (un objeto que se puede *llevar, transportar*), como a una muñeca concretamente⁴⁹ (*Fillette* significa *nenita* en francés), pone de manifiesto bastante claramente su voluntad de cuestionar ese papel simbólico que el pene supone dentro de nuestra cultura.

El tamaño de la obra es importante no sólo porque sirve para aproximarle al propio de una muñeca, sino también como elemento discursivo. La estrategia transgresora de la artista queda mucho más evidente al haberse *magnificado* el elemento a desmitificar -"una cosa *sobredimensionada* y *eventualmente amenazadora*"⁵⁰-, produciendo con ello una concreción formal que acentúa todavía más su significado: un pene enorme que posee una importante carga simbólica y que representado en unas dimensiones que lo sitúan aparentemente en ese plano de relevancia, es utilizado para contradecir esa expectativa⁵¹. Hay que decir que la ambigüedad es una de las características más destacada de la obra, en general, de esta artista⁵²

A pesar de que su tratamiento no es muy realista, el grado de figuración de esta escultura se mantiene demasiado próximo a la apariencia de un pene real, lo

⁴⁸ Josef HELFENSTEIN, *The Power of Intimacy* (v.bibl.), p.33.

⁴⁹ NIXON, *op.cit.*, p.48. Así es como la propia artista se refiere a su escultura.

⁵⁰ Denis HOLLIER, *Ce sexe qui n'en pas d'autre*, en *Fémininmasculin. Le sexe de l'art* (v.bibl.), p.333.

⁵¹ NIXON, en *op.cit.*, habla de la "toma en consideración de la vulnerabilidad masculina" por parte de la artista.

⁵² HOLLIER, *op.cit.*, p.333; HELFENSTEIN, *op.cit.*, p.35.

cual, para la pretensión de la artista, es muy importante. Si formalmente esta correspondencia con lo representado no fuera tan clara, la transgresión que esta obra propone perdería sin duda gran parte de su fuerza. Sucede lo mismo que cuando comentamos la eficacia de la imagen pornográfica: en su caso, cuanto mayor es el *realismo* de la representación, mejor cumple su función⁵³. Pecando de una cierta simpleza, pero que por tal no deja de reflejar una realidad, para esta pieza de Louise Bourgeois nos sería más fácil encontrar una referencia formal - entendida ésta en un sentido muy inmediato- antes en un *sex-shop* que en un libro de historia de la escultura.



César Sein

Sein, la obra de César (Marsella, 1.921), lleva las medidas de un seno hasta dimensiones propias de la escultura monumental: 5'5 metros de longitud. El emplazamiento que necesita una obra de estas características también nos hace pensar en la asociación de términos, escultura/monumento, tan propia de la cultura occidental a lo largo de muchos siglos. La idea de monumento nos lleva, por su parte, a la necesaria consideración de lo público. Con toda esta cadena de términos que van surgiendo, *seno/monumento/público*, podría quedar definida una *operación obscena*: esa parte *privada* de la anatomía femenina no sólo se

⁵³ Recordemos a este respecto la opinión del pintor británico Allen Jones cuando, refiriéndose a su propio trabajo, afirma: "*mi exageración de la figura femenina tiene sus motivos. Las figuras no son seres reales, sino signos pintados, y un signo debe ser claro*". Transcrito de MUTHESIUS/ RIEMSCHEIDER, **El erotismo en el arte del siglo XX** (v.bibl.), p.60.

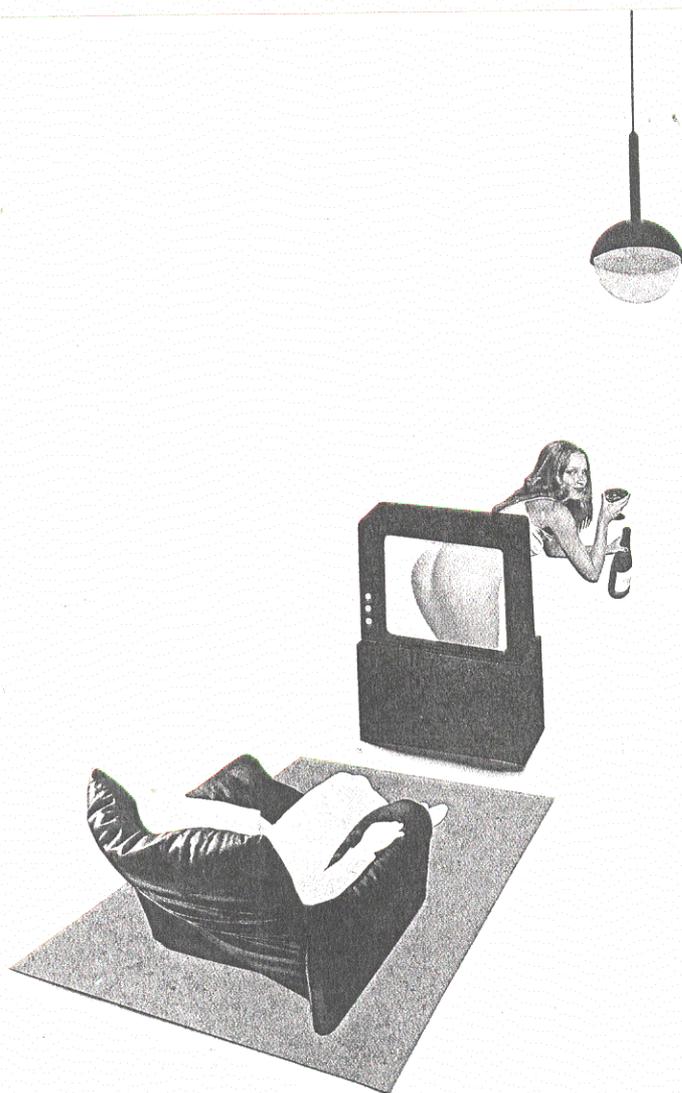
exterioriza sino que se *proclama*. Queremos hacer referencia a esta eventualidad no desde una perspectiva *moral* de la misma (que resultaría en este caso bastante leve), sino simplemente operativa.

El seno adquiere en esta escultura unas dimensiones enormes, lo que nos remite, una vez más, al concepto de *primer plano*. Aún cuando la referencia espacial circundante, en el sentido que es propio de una imagen bidimensional, se pierda en este caso, su emplazamiento en cualquier espacio (ya no virtual sino real) provoca que este seno funcione como un *primer plano* fáctico precisamente por sus dimensiones. Podemos evocar, ante esta obra, aquel deseo poético de Charles Baudelaire, expresado en *La Géante*: "*dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins*".

En un mundo como el actual, donde la suprema aspiración de la comunicación parece querer pasar por el máximo de información sobre cualquier aspecto, no parece extraño que el tipo de imagen que se pueda generar en consonancia sea una de carácter exhaustivo, refiriéndonos con este calificativo a la que ofrezca un mayor número de detalles (de información, en definitiva). Qué duda cabe que el *primer plano* presenta en este sentido unas posibilidades inmejorables. El *primer plano*, incluso físicamente, supone una idea inmediata de *acercamiento* que sugiere con mayor fuerza esa otra de transparencia absoluta: *transparencia absoluta porque todo queda a la vista en condiciones óptimas, aparentemente irrefutables*. En este sentido, la imagen del *primer plano*, como recurso pero también como resultado, como definición icónica, se nos plantea como la singular materialización de una tendencia muy generalizada dentro del concepto de conocimiento visual del mundo contemporáneo y, consecuentemente, del concepto de la representación.

El precio que hay que pagar por esa particularización tan absoluta, por esa exploración tan radical, pasa por el fraccionamiento de lo que se mira/representa. No se puede ver todo de una vez con la misma fijación/definición. No queda más

remedio que aplicarse a las partes, que parcelar para ver. Observar todo con un exceso de atención y detenimiento supone en buena medida perder de vista la totalidad; a no ser que lo que haya cambiado en nuestros días sea precisamente la idea de totalidad. Como afirma el escultor Jean Ipoustéguy : *"En nuestro tiempo, en nuestro planeta, conocer al hombre quiere decir interrogarlo hasta la vivisección"*⁵⁴.



Marcello Diotallevi **Brindisi TV** (1.978)

⁵⁴ Transcrito de MUTHESIUS/RIEMSCHEIDER, *op.cit.* , p.138.

5. FRAGMENTACIÓN: CUERPOS DESHECHOS

"Le coit est la parodie du crime"
Georges Bataille

Es de sobra conocida la historia de la Afrodita de Zeuxis. Cuando le fue encargada una pintura de esta diosa, el artista eligió a varias mujeres de la ciudad de Crotona para tomar de cada una de ellas una parte anatómica en concreto. El *modelo* en este caso no era un cuerpo completo, sino partes separadas de distintos cuerpos. Se trataba de elegir el rostro más bello, los brazos más hermosos, el tronco mejor constituido, y así hasta *completar* un cuerpo entero; un cuerpo, claro está, *ideal*, superior físicamente a cada uno de los de aquellas modelos ocasionales, *antológico* en el sentido más literal¹.

Esta historia no pasaría de ser una curiosa anécdota sino fuera por la importancia que conceptualmente supuso, durante siglos, esta manera de proceder, íntimamente ligada a alguna de las ideas socráticas sobre el arte². Para los artistas del Renacimiento, profundamente interesados en el conocimiento del cuerpo humano y asimismo en su representación, este relato, repetido en la literatura artística renacentista al decir de Erwin Panofsky *ad nauseam*³, vino a inaugurar un procedimiento ejemplar. Kenneth Clark, en su obra clásica sobre el desnudo, sitúa esta manera de concebir la belleza ideal como una de las dos fundamentales que occidente ha tenido; aparece reflejada, por citar dos ejemplos

¹Joan FUSTER, en *El descrédito de la realidad*, Barcelona, Ariel, 2ªed., 1.975, p.36, dice lo siguiente: "Cuando Rafael pinta una madonna, ¿no escoge, para la perfección completa de sus facciones, un modelo distinto, el mejor que encuentra, para cada parte de ellas -la boca de esta muchacha, la frente de otra, los ojos o la nariz de una tercera-? En virtud del tamiz intelectual, la realidad que pasa a la pintura es una antología de la realidad" (el subrayado es nuestro).

²Wladyslaw TATARKIEWICZ, *Historia de la Estética (I. La Estética Antigua)*, Madrid, Akal, 1.987, en página 108 transcribe el siguiente precepto socrático: "Al reproducir las figuras hermosas (...), como no es fácil encontrar un solo hombre que tenga todo irreprochable, reuniendo de muchos lo más hermoso de cada uno, hacéis así que parezcan hermosos los cuerpos enteros".

³Erwin PANOFKY, *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza, 1.982, p.286.

significativos, en el célebre tratado sobre la pintura de Alberti y en los escritos de Alberto Durero⁴.

La belleza ideal, por tanto, del cuerpo humano no podía partir de la copia de un único modelo real, sino de la consideración de las partes mejor constituídas de varios distintos. Pero todos estos fragmentos debían luego integrarse para formar la unidad *perfecta*. Cada uno de los detalles tomado por separado, esto es importante tenerlo en cuenta, no tenía ningún valor⁵. No olvidemos que los conceptos de *unidad* e *integridad* han sido fundamentales dentro de la tradición que desde el mundo clásico se fue desarrollando en el arte occidental⁶; Kenneth Clark se refiere a ello como el "*legado de esa creencia griega en la integridad que generó el desnudo*"⁷.

A comienzos de nuestro siglo, el cineasta ruso León Kuleshov realizó una serie de experiencias con el montaje cinematográfico que resultaron de gran interés para el desarrollo de este medio. Entre ellas, había una en la que mediante la sucesión de planos de rasgos físicos de diferentes mujeres, se sugería la imagen completa de una mujer que en la realidad no existía; la *mujer* resultante era producto de la sensación provocada por el encadenamiento de planos que hacían percibir ese conjunto de detalles como pertenecientes a una misma persona⁸.

⁴Kenneth CLARK, *El desnudo* (v.bibl.), p.26. Erwin PANOFKY, en *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1.989, p.48 -nota 101-, transcribe lo siguiente del tratado de Alberti, conocido como *Della pittura*: "*A Demetrio, antiguo pintor, le faltó conseguir la más alta alabanza, porque trató de realizar cosas más parecidas al natural que bellas. / Por esto deberá tomar cada parte alabada de todos los cuerpos bellos, y porfiar siempre en conocer mucha belleza mediante el estudio y la maña; lo cual, aunque es difícil, ya que nunca se encuentran bellezas perfectas en un solo cuerpo, sino que éstas se hallan dispersas y aisladas en muchos cuerpos, sin embargo debe dedicar todos sus esfuerzos a estudiarla y conocerla*". El mismo autor, Erwin PANOFKY, pero en la obra citada en la nota anterior, p.286, transcribe las siguientes líneas del propio Durero: "*Si quieres hacer una buena figura habrás de tomar la cabeza de uno, el pecho, los brazos, las piernas, las manos y los pies de otros, explorando así todas las clases a lo largo de todos los miembros; pues de muchas cosas hermosas se recoge lo bueno, de modo semejante a como se recoge la miel de muchas flores*".

⁵Lynda NEAD, *The female nude* (v.bibl.), p.70: "*Por sí mismas, ninguna de estas partes o fragmentos tenían significado; su significado estaba en su relación para conseguir un ideal*".

⁶ NEAD, *op.cit.*, p.7.

⁷ CLARK, *op.cit.*, p.357.

⁸Dawn ADES, *Fotomontaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 1.982, p.18. A este respecto, recordemos lo dicho en la páginas 67 y 92 en relación a la eventual inserción de planos de archivo en el montaje de películas porno.

Como vemos, el método de Zeuxis ha encontrado, con el correr de los siglos, aplicaciones insospechadas; si bien en este caso la *unidad* es completamente ilusoria, pues en ningún momento se percibe simultáneamente, sino que es producto de una percepción sucesiva.

Otro modo, que bien podríamos calificar como irónico, e incluso truculento, con respecto de la manera que venimos comentando de concebir la belleza, lo encontramos en el caso de la artista francesa conocida como Orlan. Ésta inició en 1.990 un proceso de *autotransformación* muy singular. A partir de una selección de rasgos de mujeres pertenecientes a obras del Renacimiento y *post-Renacimiento*⁹, Orlan planeó una serie de operaciones de cirugía plástica que debían ir convirtiendo cada una de las partes de su cuerpo, hasta el más mínimo detalle, en un retrato fiel de los modelos elegidos:

*"Cada operación de Orlan va dirigida a alterar un rasgo específico. Proporcionando a los cirujanos imágenes generadas por ordenador de la nariz de una famosa escultura de Diana, atribuida a la escuela de Fontainebleau, la boca de la Europa de Boucher, la frente de la Mona Lisa de Leonardo, la barbilla de la Venus de Botticelli y los ojos de la Psique de Gérôme como guías para su transformación"*¹⁰.

En esta estrategia de *reencarnación* advertimos un procedimiento inverso al aplicado por Zeuxis y sustancialmente distinto, a pesar de las apariencias. Ya no se trata de partir de la realidad para componer el ejemplar ideal de belleza, sino que se trata de *descomponer* esos modelos de perfección establecidos (es decir, de hacer una selección a partir de otras selecciones) para *encarnar* sus rasgos *ideales* en un cuerpo concreto, *real*. De alguna manera se nos antoja como el colmo de la perversión de las pretensiones artísticas con respecto de la naturaleza; aquí cabría recordar aquella famosa idea de Oscar Wilde, que afirmaba que es la naturaleza la que copia al arte y no al revés, como suele creerse.

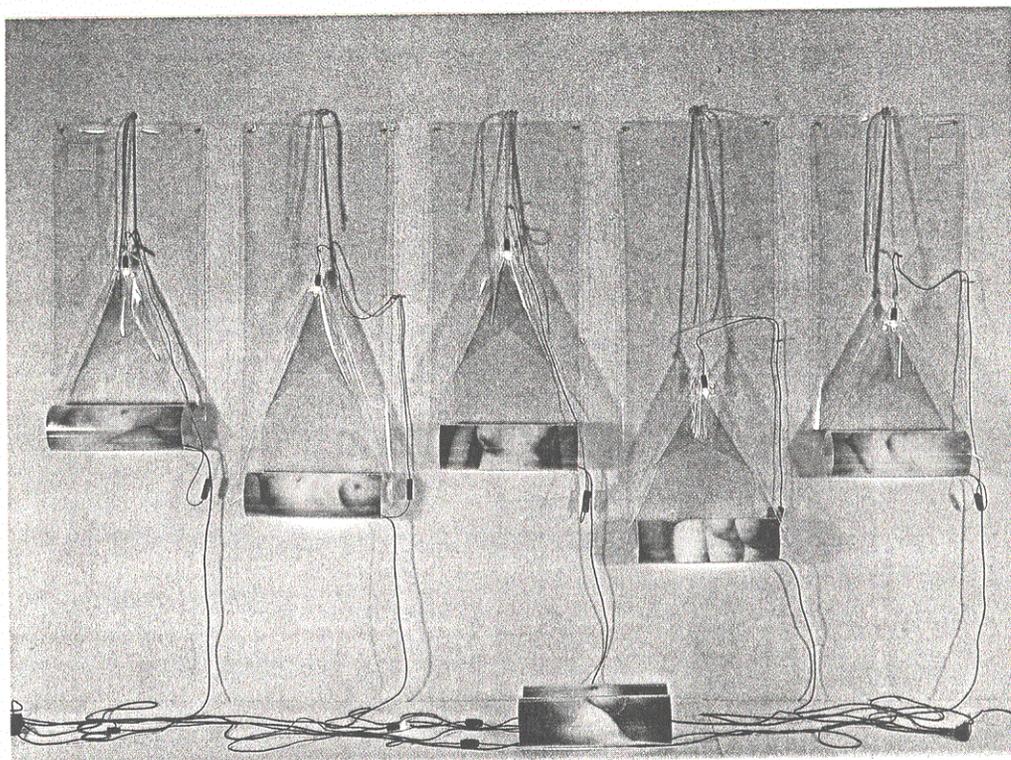
⁹Barbara ROSE, *Is it art?. Orlan and the Transgressive Act* (v.bibl.), p.84.

¹⁰Barbara ROSE, *op.cit.*, pp.84/5.

Desde una perspectiva crítica, en la obra de Paloma Navares se plantea nuevamente la cuestión de la consecución de la belleza a partir de una selección.

"Corta, rompe y ensambla; deconstruye (sic) una historia escrita desde la hegemonía de un discurso excluyente y plantea una estrategia crítica que permite una lectura abierta y desestabilizadora. El cuerpo femenino es el territorio donde Paloma Navares plantea esa crítica de la tradición" ¹¹

La artista escoge obras que han llegado hasta nuestros días como arquetipo de perfección y de feminidad, para fragmentarlas y presentarlas desprovistas de su unidad original. En ocasiones, también combina partes de diferentes ejemplares.



Paloma Navares **En el umbral del sueño** (1.993)

De nuevo nos encontramos con la reunión o, al menos, con la *evidencia* de los fragmentos. Lo que en su contexto significaba una adición de los mejores rasgos para alcanzar una imagen superior del cuerpo humano, en la obra de

¹¹Alicia MURRÍA, *Entrevista con Paloma Navares. Luces y sombras para una estrategia crítica*; Lápis, Madrid, nº 120, marzo de 1.996, p.32. Recordemos lo dicho en las páginas 160/1 con respecto de algunas artistas de las últimas décadas que plantean la reivindicación del cuerpo *real* de la mujer, por contraposición al desnudo artístico tradicional, como asunto de sus obras.

Paloma Navares se deshace para dejar como resultado un conjunto de citas inconexas. Para ella, el fragmento, al tiempo que forma parte de un todo, es *un todo en sí mismo*: "Pueden intuirse, a través de esta fragmentación, los diferentes roles asignados a la mujer y también la contradicción entre éstos, producto de esa idealización"¹². Su trabajo, que se dirige a cuestionar el significado cultural de aquellas obras, por cuanto durante siglos han supuesto la norma de representación del cuerpo femenino, ejerce esa crítica precisamente desde el ámbito de las partes, desde aquellas observaciones parciales que debían servir para constituir una unidad superior, y que ahora constituyen entidades por sí mismas. La propia artista hace corresponder, significativamente, la utilización del fragmento, como un elemento que le permite *"representar con un lenguaje visual contemporáneo"*¹³.

*"El fragmento parece ser una de las expresiones más convincentes de la manera en que la conciencia contemporánea acumula e interpreta la experiencia. Es un indicio de que vivimos a gusto sumergidos en los cambios rápidos y en lo que tan sólo vemos o entendemos parcialmente"*¹⁴

Con lo que parece que nos aproximamos a una situación en la cual aquello que no eran sino meros datos aislados, *necesitados* de un contexto que les diera sentido, se convierte en algo con significado propio.

*"Las obras fragmentarias, parciales y mutiladas concentran sus esfuerzos sobre aquello que les queda o que les falta. La ruina, el fragmento, pueden significar -en un principio- el fin, la muerte. (...) El fragmento se convierte en el punto de partida de una reconstrucción material por parte del espectador. Literario, pictórico, escultórico o fotográfico el fragmento se afirma como punto de partida de interesantes engarces de ideas. El fragmento incita a proseguir, invita a investigar, a completar el abanico de hipótesis y de posibilidades que ofrece. Provoca la imaginación, ejerce una atracción indudable, convierte en suma al espectador o al lector en creador"*¹⁵

¹²Alicia MURRÍA, *op.cit.*, p.32. En este caso son palabras de la propia artista.

¹³Alicia MURRÍA, *op.cit.*, p.34. Asimismo es opinión de la artista.

¹⁴Kevin POWER, *David Salle: interpretándolo a mi modo*, en *David Salle* (v.bibl.), p.37.

¹⁵José Miguel G. CORTÉS, *El cuerpo mutilado. (La angustia de la muerte en el Arte)* (v.bibl.), p.53.

Detengámonos aquí, por el momento, sin insistir más en la valoración de *lo fragmentario*. Quedémonos tan sólo con la idea principal que es posible extraer de ambas citas y que no es otra que la importancia que la naturaleza del fragmento parece presentar para la cultura contemporánea, al funcionar como unidad significativa en sí. Recordemos, una vez más, cual es el origen del fragmento que tomamos como referencia, que en principio deriva de la visión de la pornografía.



Robert Stanley
Black and White Head (1.966)

En nuestro intento de caracterización de la imagen pornográfica hemos podido establecer que como consecuencia de su voluntad por mostrar las cosas con gran detalle y de un modo exclusivo, ésta ofrece como resultado una representación fragmentada del cuerpo humano; fragmentación que se limita prácticamente a las caras y a los genitales de los actores. Cerramos el capítulo con una cita de Juan M. Company (ver página 107) donde este autor afirma que de tal



Martin Kippenberger **Ständer**

manera el sexo puede *circular libremente*, al quedar liberado del cuerpo del cual forma parte¹⁶. Como libremente pueden *circular*, literalmente hablando, el seno gigantesco de César o la **Fillette** de Louise Bourgeois, el uno en el espacio real de

¹⁶Romano GIACHETTI, **Porno-power** (v.bibl.), en p.45 habla de lo que él califica de *escisión sexual*, en la que el cuerpo "deja de existir como un todo único, una criatura con unos atributos, y pasa a vivir de aquellos atributos; por ejemplo, en la *perponderancia del pecho (...), de las nalgas, de los muslos, de los labios, de la lengua y, naturalmente, de la vagina.* / Es más, la vagina se trata con la terminología que normalmente se reserva a la personalidad: hambrienta, sedienta, ávida, incitante, bella e incluso, en ciertas situaciones tirando a satíricas, sonriente".

un estanque o de cualquier otro emplazamiento y la otra al ser transportada por su autora o suspendida del techo; pueden hacerlo como nunca antes lo había hecho (en el espacio real y en el virtual de la representación) el sexo en el arte. Lo fundamental para la pornografía son los órganos en plena acción: "...el cuerpo orgánico está suplantado por los órganos sin cuerpo"¹⁷. Este particular resultado es el que debe conducir nuestros pasos a la hora de considerar las obras de arte que presenten algún interés para el planteamiento de esta tesis.

Como una ilustración muy elocuente de lo que venimos diciendo, **Ständer** (1.990), de Martin Kippenberger, muestra diferentes estados de un pene hasta alcanzar la erección, haciendo de éste el único y verdadero *protagonista* de la obra. La autonomía con respecto del cuerpo es total; ya no se trata de que este órgano aparezca o no, o lo haga más o menos claramente, en la representación artística, sino que su *circunstancia*, por decirlo de algún modo, constituye el motivo exclusivo de una obra.

Si hemos querido abrir el presente capítulo haciendo referencia al procedimiento empleado por Zeuxis ha sido para buscar una mejor contextualización del fenómeno de la fragmentación que muchas obras de arte practican sobre el cuerpo. Como ya hemos tenido ocasión de comprobar, a lo largo de las páginas precedentes, en un estudio en torno a la representación de la pornografía no puede faltar una consideración de la imagen del cuerpo humano; asunto que, además, constituye uno de los ejes primordiales de la cultura occidental.

En la actualidad se proclama que la unidad del cuerpo, en cuanto a su representación, se ha desvanecido¹⁸, a pesar de que el peso de la tradición

¹⁷Pascal BRUCKNER/ Alain FINKIELKRAUT, *El nuevo desorden amoroso* (v.bibl.), p.69. Es parte de otra cita que empleamos asimismo en el capítulo a que estamos haciendo referencia de esta misma tesis -ver página 105-

¹⁸José Miguel G. CORTÉS, *El cuerpo mutilado* (v.bibl.), p.231. Citamos en concreto a este autor por haberse ocupado de un modo amplio y bien documentado de la fragmentación dentro de la representación del cuerpo en las obras de arte contemporáneas. Dada la cantidad de fuentes que éste emplea, entendemos que sus conclusiones sintetizan muy bien el estado de la cuestión.

pareciera presentarse como una herencia que garantizaba su integridad¹⁹. El conjunto de operaciones que hicieron del *desnudo*, desde la antigüedad clásica, una categoría o una *forma* de arte, más allá incluso que una temática propiamente²⁰, se dirigen a *conciliar* los diferentes aspectos, muchas veces contradictorios, que son inherentes a la naturaleza del cuerpo humano²¹. Uno de estos aspectos, desde luego no el menos importante, se corresponde con los sentimientos de carácter sensual: ante un cuerpo hermoso que aparece en un cuadro, una escultura o una fotografía, es difícil no experimentar algún tipo de sensación en este sentido, aunque no sea más que fugazmente -recordemos todo lo dicho en el capítulo *Realismo: la prueba irrefutable*-. Pero vayamos todavía más lejos en esta implicación; pensemos en la representación de situaciones no ya amorosas sino francamente sexuales. Esta circunstancia nos parece que encarna uno de los factores fundamentales donde entendemos que empieza a quebrarse el *status* unitario de la imagen del cuerpo; y esta circunstancia es asimismo la que más interesa al discurso de esta tesis.

Quizás el primer indicio de esto último que venimos diciendo podría encontrarse en lo que Kenneth Clark denomina como el "*desnudo del éxtasis*"²², en el cual los seres parecen no sólo perder su equilibrio natural, poseídos por el frenesí, sino hasta su "*control consciente*"²³, lo cual equivale en parte a decir hasta su identidad. A manera de motivo fundacional podríamos situar las numerosas representaciones en torno al culto a Dionisos²⁴, con su corte de ménades fuera de sí²⁵. Como es sabido, en las ceremonias báquicas solían tener lugar sacrificios

¹⁹CLARK, *op.cit.*, pp.357/8.

²⁰Esta última idea manifestada vertebró el trabajo de Kenneth Clark que venimos citando con frecuencia.

²¹CLARK, *op.cit.*, p.36.

²²CLARK, *op.cit.*, p.263.

²³Ibid.

²⁴Según Edward LUCIE-SMITH, *La sexualidad en el arte occidental* (v.bibl.), p.19, para los artistas griegos el culto a Dionisos constituía "*la principal fuente de imágenes eróticas*".

²⁵Curiosamente, incluso en nuestro idioma la segunda acepción de esta palabra define, de un modo figurado, a la "*mujer descompuesta y frenética*". *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, 21ª ed., 1.992.

humanos y animales. Una vez *despedazadas* las víctimas había que comer su carne y beber su sangre, en un ritual que simbolizaba una particular *comuni3n* con el hijo de Dem3ter, el cual a su vez hab3a sufrido el mismo destino a manos de los Titanes. El clima del mundo dionisi3aco es totalmente de car3cter ext3tico.

*"Dionisos (...) simbolizar3a las fuerzas de la disoluci3n de la personalidad, la regresi3n hacia las formas ca3ticas de la vida, la inversi3n de la conciencia en el magma de lo inconsciente, la aparici3n de una violent3sima tensi3n ps3quica que nos habla de la proximidad del punto de ruptura, del desmembramiento, de la explosi3n que disemina y dispersa el cuerpo"*²⁶

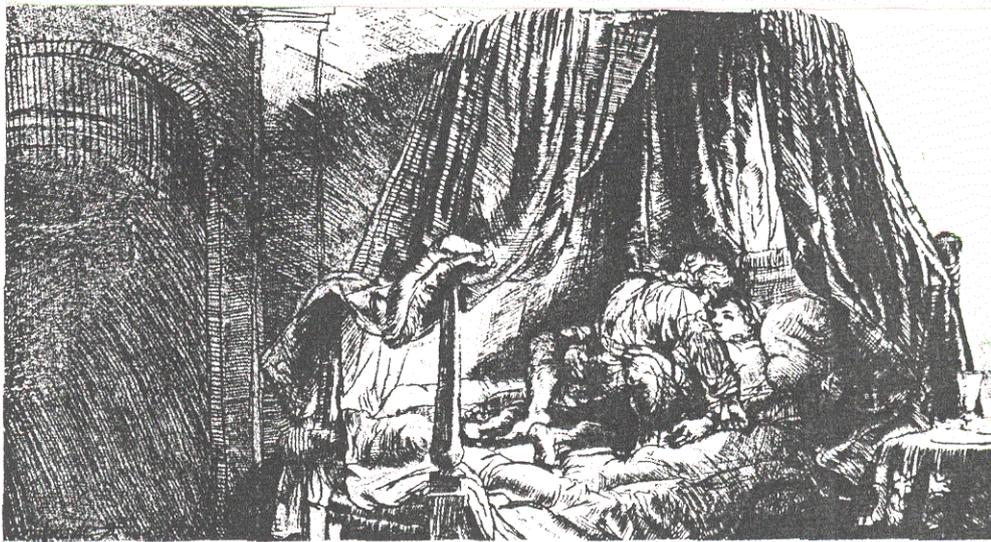
Pero en el *desnudo del 3xtasis* a que estamos haciendo alusi3n, todav3a no hab3a tenido lugar fragmentaci3n corporal alguna. Los cuerpos se retorci3an y se contorsionaban pose3dos por un delirio desenfrenado, mezcl3ndose entre s3, como en una org3a, pero manteniendo al menos una apariencia 3ntegra. Desde los motivos de los primitivos sarc3fagos grecorromanos, pasando por **Apolo y Dafne** de Bernini, hasta llegar a **Fugit Amor** de Auguste Rodin, la representaci3n del cuerpo en 3xtasis constituye un motivo que, como ya hemos manifestado, nos acerca al desnudo en su dimensi3n sexual.

El acto sexual entra dentro, qu3 duda cabe, del mundo de las emociones ext3ticas. Si pensamos en el conjunto de sensaciones que supone como vivencia, enseguida se plantea la dificultad de su representaci3n. Dificultad que no s3lo se debe a la cantidad de peque3os detalles que se suceden mientras tiene lugar sino tambi3n a la intensidad sensorial de sus diferentes momentos. Llega a provocar un estado de enajenaci3n de los sentidos que muy bien se corresponde con la p3rdida de *control consciente* a que hacemos alusi3n unas l3neas m3s arriba. *"Parece que en toda la animalidad la satisfacci3n sexual se lleva a cabo en un gran desorden de sentidos"*²⁷. ¿C3mo *dar forma* a algo que se desborda, que parece querer escapar

²⁶Jos3 Miguel G. CORT3S, *op.cit.*, p.232. Por su parte, Georges BATAILLE, en *Las l3grimas de Eros* (v.bibl.), pp.85/6, dice lo siguiente: *"Dionisos era el dios de la trangresi3n y de la fiesta. Y, al mismo tiempo, (...), era el dios del 3xtasis y de la locura. La embriaguez, la org3a y el erotismo nos parecen los principales rasgos de un dios cuyas caracter3sticas originales se disuelven en un profundo v3rtigo"*.

²⁷Georges BATAILLE, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 4ª ed., 1.981, p.99.

de cualquier límite?... Podríamos contentarnos con sólo mostrar, a la hora de realizar una obra, un momento singular de todo el proceso; aquello que considerásemos como lo más característico, pero seguramente nos parecerá insuficiente. Pensemos a este respecto en el dibujo de Rembrandt que se conoce con el título de **La cama** (1.846). En él podemos ver a una pareja fornicando sobre una cama. La mujer, que se encuentra debajo del hombre, parece tener dos pares de brazos, pero en ningún momento se nos ocurre pensar que se trata de un error

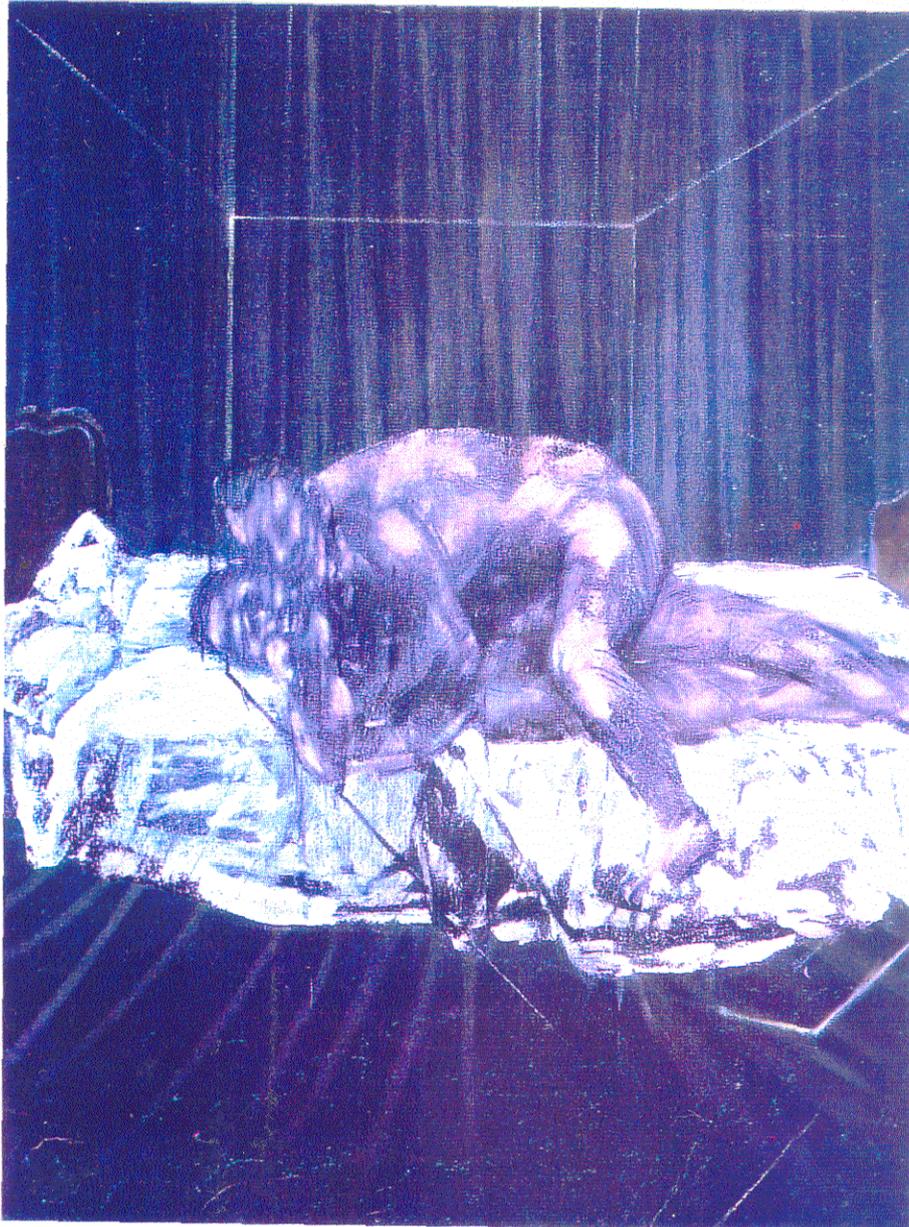


Rembrandt **La cama**

de dibujo. Por el contrario, enseguida se nos plantea la idea de que Rembrandt no ha querido limitarse a un único momento del acto sexual, no sólo como consecuencia de una *problemática representación del movimiento*²⁸, sino como una *necesidad* de abarcar gráficamente *algo más* de una relación tan particular, de una relación que visualmente posee una importante carga de sentimientos, tanto para el artista como para el espectador. Algo parecido encontramos en la obra de Francis Bacon titulada **Two Figures** (1.953), donde los cuerpos sobre el lecho confunden sus miembros de manera que no es fácil percibir cada uno de los

²⁸Edward LUCIE-SMITH, por ejemplo, en *op. cit.*, p.184, *si atribuye esta particular licencia por parte de Rembrandt a su interés en representar un acto que, según este autor, tiene lugar con premura.*

cuerpos por separado; algo que este mismo artista ha llevado hasta consecuencias todavía más radicales (en cuanto a confusión de individuos en una sola forma) en obras posteriores²⁹. Podríamos participar de la opinión de Marie-Laure Bernadac,



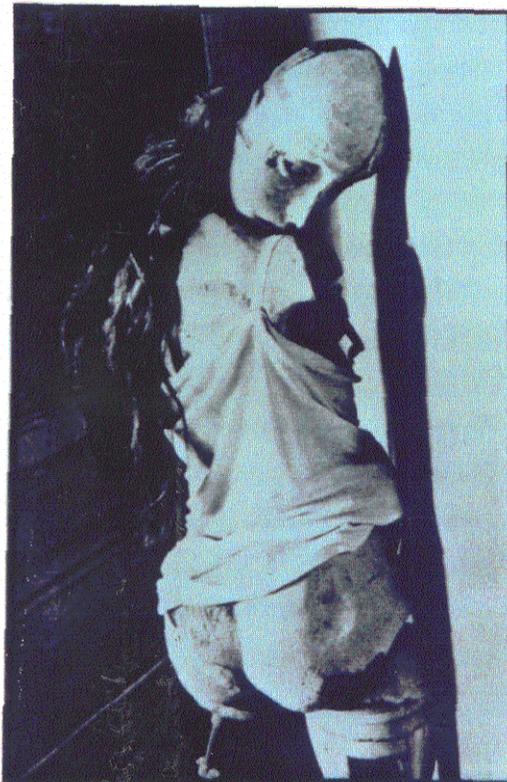
Francis Bacon **Two Figures**

cuando señala que *"parece que la representación del acto sexual es un intento imposible, en la medida en que es difícil mostrar al mismo tiempo la totalidad y sus*

²⁹Los trípticos **Estudios del cuerpo humano** (1.979) y **Tres estudios de figuras en una cama** (1.972) pueden servir como ejemplo.

*partes*³⁰. Ante esta disyuntiva, ya conocemos cual es la selección que establece la pornografía.

Recordemos, una vez más, que la mirada pornográfica produce una imagen del cuerpo absolutamente fragmentada. Al preocuparse por mostrar únicamente los genitales y otras partes anatómicas que entran en el juego sexual, todo ello con gran detalle, *des-organiza* el cuerpo para mostrarlo mejor; todo queda sacrificado a la *visibilidad*. Como consecuencia de ello, desaparecen tanto la *identidad* y la *integridad*, del modo en que se entendían como características de la representación del desnudo. El cuerpo como objeto de deseo sexual, dentro de la pornografía, se hace pedazos.

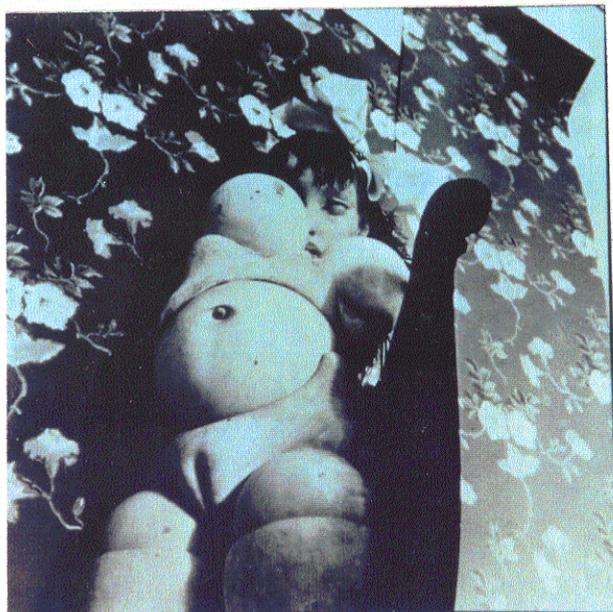


Hans Bellmer
La Poupée
(1.934)

En el año 1.934 el artista alemán Hans Bellmer (Katowice -Alta Silesia-, 1.902) comienza la realización de la que es sin duda la más conocida de sus obras, **Die Puppe**. Con ella, quería conseguir "*una chica artificial con posibilidades*

³⁰Marie-Laure BERNADAC, *Attractions & Répulsions*, en *Féminimasculin. Le sexe de l'art* (v.bibl.), p.188.

*anatómicas capaces de recrear toda la altura de la pasión e incluso inventar nuevos deseos*³¹. Se trataba de una muñeca articulada, prácticamente de tamaño natural, a la que muy pronto seguirían otras (la primera de ellas al año siguiente) que irían multiplicando sus miembros y órganos. En cada nueva construcción, el



Hans Bellmer
La Poupée
(1.935)

artista buscaba sin cesar mayores posibilidades de articulación y combinación de sus partes. Partes que muy frecuentemente se repetían y que propiciaban la construcción de una anatomía manipulable hasta conseguir poses delirantes. Es muy importante señalar que su empeño no se dirigía a reproducir un cuerpo real íntegro, sino que generalmente se trataba de partes muy concretas (brazos, piernas, vientres, senos, etc.) que se podían intercambiar en su disposición. Bellmer no pretendía construir una muñeca como, por ejemplo, la que hacía las delicias de Michel Piccoli en **Tamaño Natural** (1.973), película de Luís García Berlanga. No se trataba de una versión más o menos sofisticada de la clásica muñeca que después se ha comercializado en los *sex-shops*, y a las cuales ya nos hemos referido anteriormente. No, Bellmer va mucho más lejos en su pretensión de instrumentalizar el cuerpo de la mujer, pues ni siquiera como tal cuerpo le interesa;

³¹Peter WEBB/Robert SHORT, **Hans Bellmer** (v.bibl.), p.29. Las palabras de la cita son del propio Bellmer.

Hans Bellmer
La Poupée
(1.949)



sólo se ocupa de algunas partes del mismo. La integridad de la imagen femenina no sólo se ha perdido en esta empresa sino que se ha erradicado a conciencia, de un modo que recuerda bastante al que podemos encontrar en algunas obras de René Magritte, tales como **Entracte** (1.927-8) o **Le viol** (1.945).

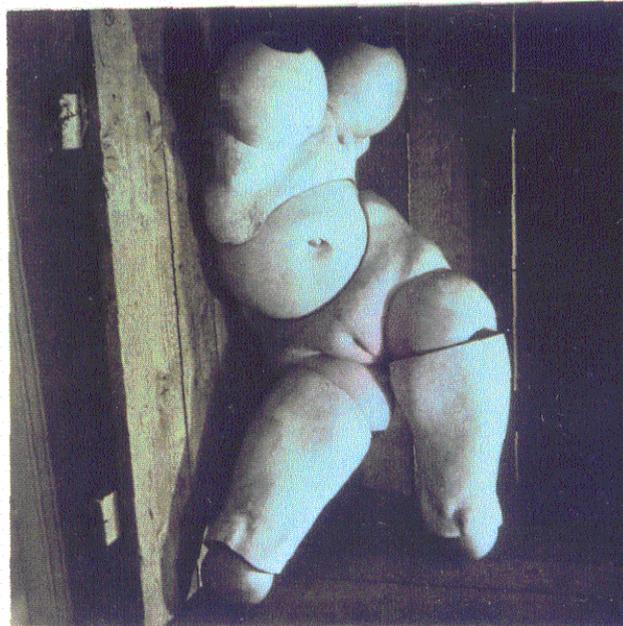
De todo este proceso de trabajo Bellmer fue dejando un buen número de documentos gráficos, en forma de fotografías y dibujos. Los dibujos muestran *"una exploración continua de las maneras de hacer la idea básica de La Muñeca más flexible y prometedora"*³². En cuanto a las fotografías, de un enorme interés para la comprensión de esta obra, llegó a editar dos series con algunas de ellas. La primera, con el título de **Die Puppe** (1.934), en la que se mostraban diferentes pasos de la construcción de la muñeca. En este caso las fotos han pasado a ser, de alguna manera, la obra propiamente dicha, ya que aquella nunca se llegó a exponer³³. Bellmer parece en este caso estar más interesado en enseñar su visión de la muñeca antes que a la propia muñeca, lo que indudablemente nos dice

³²WEBB/SHORT, *op.cit.*, p.78.

³³José Miguel G. CORTÉS, *op.cit.*, p.77: *"Las fotografías tenían un fuerte carácter narrativo, su colocación trataba de explicar el orden de creación del propio fetiche. Bellmer enfatiza, con estas fotografías, el proceso de construcción de tal manera que el testigo de este proceso (la fotografía) va a llegar a sustituir al mismo objeto (la muñeca), que nunca se llegará a exhibir públicamente"*.

mucho de su consideración de ésta como un objeto de deseo y exhibición. En este sentido, en **Les Jeux de la poupée**, libro publicado en 1.949 -aunque el material con el cual se hizo era anterior, de 1.939-, la utilización de la muñeca por parte del artista es todavía, si cabe, más evidente. Las imágenes, fotografías en blanco y negro que el propio Bellmer había iluminado a mano, iban acompañadas de unos

Hans Bellmer
La Poupée
(1.938)



poemas del poeta surrealista Paul Eluard. En uno de ellos, el que lleva el número 13, el poeta se pregunta entre exclamaciones: "*C'est une fille!- Où sont ses yeux?- C'est une fille!- Où sont ses seins?- C'est une fille!- A quoi joue-t-elle?- C'est une fille!, c'est mon désir!*"³⁴. Ya no se trataba de dejar constancia del proceso creativo de la muñeca sino de su manipulación: la muñeca permitía innumerables combinaciones y Bellmer fotografió sólo algunas de ellas³⁵. En la primera serie de fotografías hay algo así como el descubrimiento paulatino, no sólo por parte del espectador sino también por parte del artista, lo cual no deja de resultar sorprendente, de ese *artilugio* de forma humana; no sólo asistimos, de la mano de

³⁴Transcrito de **Hans Bellmer photographe** (v.bibl.), p.148.

³⁵André PIEYRE DE MANDIARGUES, **Le trésor cruel de Hans Bellmer** (v.bibl.), p.7: "*La muñeca nunca sería la misma porque su espectador tampoco sería el mismo*".

Bellmer, al nacimiento de la muñeca sino que advertimos que ante nuestra mirada se están ensayando sus posibilidades. Sin embargo, en la serie de **Les Jeux de la poupée**, las fotografías ya no presentan un carácter tan evidente de exploración; Bellmer controla absolutamente a su criatura. Por eso puede permitirse manejarla caprichosamente, disponiendo sus miembros a voluntad, colocándola en posiciones y situaciones que son el reflejo de sus propios deseos. El juego se hace más complejo e imaginativo. Parece querer seguir como una consigna aquello que dijera otro poeta surrealista, Benjamin Péret, cuando afirmaba -aproximadamente en los mismos años en que Bellmer estuvo ocupado con **Die Puppe**- que "*una mujer es bella en la medida que encarna totalmente los deseos secretos del hombre*"³⁶. Ello nos hace pensar, además de en su muñeca, en la *literalidad* con que Bellmer llevó a cabo esta fórmula en las fotografías que realizó utilizando cuerpos de mujeres reales, durante los años 1.945-46, y el de su propia compañera, Unica Zürn, en 1.958, atado con cuerdas que aprietan su carne de un modo que produce dolor sólo con verlo³⁷. Salvo en las páginas de una revista pornográfica, o de una publicación científica -el paralelismo no lo establecemos por primera vez-, es difícil encontrar imágenes donde la estructura integral de un cuerpo sucumba ante la visión (en este caso la visión que propicia la fuerza perturbadora del deseo) de un modo tan extremo. Efectivamente, casi nos cuesta percibir un cuerpo porque de él no resta sino el *material*, pero no su *forma*; su forma es otra distinta, desconocida. Y sin embargo, la carne, el pelo, ese *material*, no deja de estar ahí con toda su realidad; precisamente por eso, estas imágenes resultan inquietantes. La sensación de extrañamiento que provocan al

³⁶Transcrito de Denis HOLLIER, *Ce sexe qui n'en a pas d'autre*, en VV.AA., **Féminimasculin. Le sexe de l'art** (v.bibl.), p.331.

³⁷Unica Zürn hubo de ser internada en centros médicos en diferentes ocasiones a lo largo de los años que duró su relación con Hans Bellmer, como consecuencia, según asegura José Miguel G. CORTÉS, en *op.cit.*, p.83, "*de unas vivencias íntimas profundamente turbulentas*". Unica se quitó la vida en 1:970. "*Testigo de aquellos años y relaciones queda una serie de fotografías insoportablemente dolorosas, las cuales tan sólo se han expuesto públicamente una vez (en 1.989 en el Centro Georges Pompidou de París) y sin ningún tipo de comentario. Como si después de tantos años el tormento que se nos muestra continuara siendo imposible de visionar*". *Ibidem*.

contemplarlas proviene precisamente de esa certeza, de ese reconocimiento sólo *parcial*.



Hans Bellmer
La croix gamahuchée
(1.946)

En **Die Puppe**, Hans Bellmer, toma el cuerpo de la mujer como un *anagrama*³⁸ que hay que estar construyendo de continuo: tantas veces como lo demande el placer. Propone con esta obra tan singular una nueva organización del cuerpo en base al deseo y placer sexuales³⁹.

"El deseo excesivo puede entrañar a veces una deformación anatómica de la mujer amada, desarticulada, hinchada, amputada, pues queda enteramente reducida a sus orificios, sus pliegues, sus múltiples vaginas. Este es el caso de Hans Bellmer que, en sus muñecas, en sus máquinas amorosas, en los dibujos y fotografías representando a su mujer Única, somete el cuerpo femenino a una nueva anatomía: proyección de su propio deseo, el hacer cuerpos con cuerpos ajenos. "La imagen de la mujer amada estará pre-determinada por la imagen del hombre que desea". (...) / Si el

³⁸André PIEYRE DE MANDIARGUES, *op.cit.*, p.7: "Para Bellmer, el cuerpo humano es un paquete espantoso o una oración herida con muchas partes que tienen que ser juntadas, restadas, multiplicadas, divididas, cambiadas y vueltas a poner como un anagrama. En efecto, el cuerpo es un puzzle que vaga entre el caos y el orden". Esta misma cita ya la hemos utilizado en el capítulo *Les demoiselles d'Avignon. Segundo intento* (se corresponde con nota 32).

³⁹CORTÉS, *op.cit.*, p.78: "Bellmer consideraba que existe un inconsciente físico, es decir, una masa de deseos que llevan al hombre a recrear la anatomía humana en función del principio de placer".

*cuerpo está mutilado, es para hacer circular mejor la energía sexual entre los miembros*⁴⁰

El propio Bellmer confesó en una ocasión sentirse como un "artesano convertido en criminal por la pasión más humanamente comprensible y más hermosa, que es la de derribar el muro que separa a la mujer de su imagen"⁴¹. Pero ante esta afirmación cabe preguntarse sobre cuál es la imagen de la mujer a la que se refiere Hans Bellmer: ¿a la idealizada del desnudo artístico o a la imagen real del cuerpo femenino?. No es lo mismo desmontar un arquetipo que deshacer un cuerpo. Ya hemos comprobado cómo Bellmer también *jugó* con el cuerpo de mujeres concretas, con lo que no podemos sino pensar que el juego de su pasión, su arte en definitiva, no tenía límites o, por decirlo de otra manera, su límite lo constituía precisamente su pasión -en páginas anteriores ya tuvimos ocasión de comprobar cómo también la pornografía debe su problemática en buena medida a un problema de límites-. No deja de resultar significativo que en algún momento el artista alemán hiciera alusión al marqués de Sade⁴². Quizás *Die Puppe* sea la concreción de la utopía que formulara Salvador Dalí, cuando auguraba:

*"la mujer llegará a ser espectral por la desarticulación y la deformación de su anatomía. El cuerpo desmontable es la aspiración y la verificación álgida del exhibicionismo femenino, el cual llegará a ser furiosamente analítico, permitiendo montar cada pieza separadamente"*⁴³

Piernas, caras, pechos y más pechos, un vientre y una vagina y luego otra y una pierna más allá...en absoluto desorden. ¿No estamos describiendo la sucesión de planos de una película o revista porno?. En esta singular obra de Hans Bellmer,

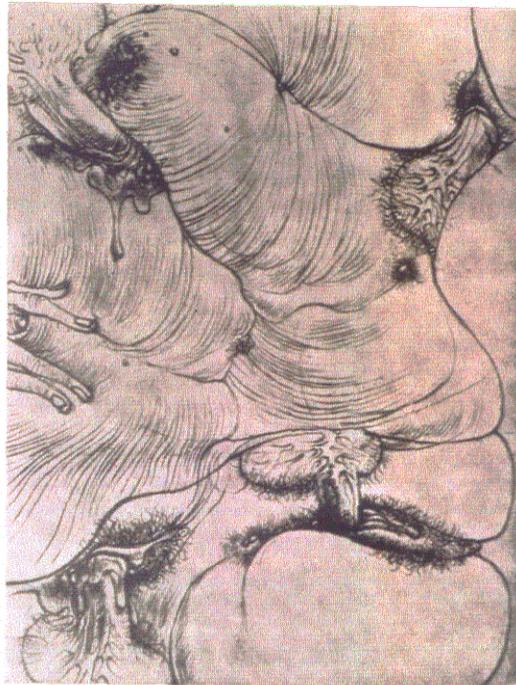
⁴⁰Marie-Laure BERNADAC, *op. cit.*, p.190. Las palabras de Bellmer que se incluyen en la cita se transcriben de Hans BELLMER, *La Petite Anatomie de l'image*, Eric Losfeld, 1.977.

⁴¹WEBB/SHORT, *op.cit.*, p.34. Son palabras del propio artista.

⁴²WEBB/SHORT, *op.cit.*, en p.61 transcriben la siguiente opinión de Hans Bellmer: "*Sade se basó en una experiencia común: la sensualidad, que libera de las restricciones ordinarias, que despierta no sólo por la presencia sino por la modificación del objeto deseado*". Por su parte, Edward LUCIE-SMITH, en *op. cit.*, p.258, opina lo siguiente: "*en nuestro propio siglo, la expresión de la agresión sádica hacia la mujer sigue siendo muy común en arte: la encontramos, por ejemplo, en las deformaciones y desmembraciones impuestas a la figura femenina por artistas tales como Bellmer y Dalí*".

⁴³Transcrito de Bernard MARCADÉ, *Glossaire orienté*, en *Fémininmasculin. Le sexe de l'art* (v.bibl.), p.361.

que en una parte importante se escapa de la franja temporal que importa a esta tesis, encontramos, como sucediese en la otra licencia cronológica que nos hemos permitido con el cuadro **L'Origine du Monde** de Gustave Courbet, elementos sumamente importantes de lo que ha venido sucediendo en el arte en fechas más cercanas a la actualidad.



Hans Bellmer (grabado)

Pero la obra de Hans Bellmer va más allá de **Die Puppe** y sus secuelas. Realizó innumerables dibujos y grabados en los que de otras diferentes maneras, sin ceñirse exclusivamente a la ilusoria anatomía de una muñeca, continuó planteando el mismo concepto caótico y metamórfico del cuerpo humano. La representación del cuerpo se ve generalmente *desplazada* hacia las zonas sexuales⁴⁴, que, como en la muñeca, se multiplican y combinan, dando como resultado unas imágenes *pansexualizadas*. Todo, absolutamente todo, puede convertirse, en un momento dado, en un pene o en una vagina, en un seno o en un ano. Ante muchos de sus dibujos es fácil sentirse desorientado, pues nunca se

⁴⁴CORTÉS, *op.cit.*, p.75.

tiene la certeza de si lo que aparece en ellos es parte del cuerpo de una mujer, de un hombre, de ambos a la vez o de más de dos seres.

"Todo ello, con un profundo sadismo donde las diferentes partes se mezclan sin orden ni concierto, se atacan en violentos torbellinos y se borran todo tipo de fronteras corporales confundiendo lo externo y lo interno, dando pie a un cuerpo fantaseado donde el falo aparece como el único elemento de unión de todas las partes disgregadas (desde el tacón del botín a la insistencia en la pierna, pasando por la erección del tronco de la mujer)./Con la destrucción-construcción de un nuevo cuerpo, con la confusión de figuras animadas e inanimadas, Bellmer pretende crear nuevas zonas de excitación, convertir toda la superficie corporal en zonas de deseo, en espacios de placer (superabundancia de orificios que son al tiempo vaginas, anos, ombligos y bocas). Desplazando, superponiendo, troceando o condensando las diferentes partes Bellmer evoca la imagen que del cuerpo femenino tiene en su interior, la noción de mujer que subyace en sus fantasías y sueños"⁴⁵

En todo este planteamiento la fragmentación del cuerpo resulta de capital importancia. Sin ese desmembramiento, que propicie la combinación y confusión de las partes, parece que pueda resultar imposible la representación del impulso sexual en toda su intensidad. Si al hablar del primer plano hemos dicho que se plantea como consecuencia del interés desmedido por el detalle, al considerar las obras de Hans Bellmer comprobamos que la sucesión de esos detalles, su aparición simultánea, es lo que constituye su eje iconográfico fundamental. Y ya sabemos que la excesiva fijación en un pormenor y su presentación exclusiva están planteando de alguna forma la ruptura de los límites del cuerpo humano, aunque sólo sea como consecuencia de la perversión de la perspectiva con que éste se mira. *"El deseo tiene su punto de partida en aquello que concierne a la intensidad de las imágenes, y no en la captación del conjunto, sino en mostrar el detalle"*⁴⁶. Nos hemos referido ya a una ilustración de este artista para un libro de Georges Bataille (*Les demoiselles d'Avignon. Segundo intento*) y en ese momento nos ha interesado, sobre todo, poner en evidencia una serie de valores

⁴⁵CORTÉS, *op.cit.*, p.76.

⁴⁶CORTÉS, *op.cit.*, p.73.

plásticos que comprobábamos que restan *eficacia pornográfica* a su trabajo; no puede funcionar aquella imagen como una imagen porno porque ofrece *algo más*. Estas últimas obras que hemos estado considerando, aunque también trascienden la pura *visualidad* de la pornografía, poseen otro tipo de cualidades que, desde la perspectiva que ahora nos planteamos la relación que motiva esta tesis, sí permiten una comparación, al menos, más estrecha y pertinente con la imagen pornográfica.

No resulta difícil pasar a considerar desde la obra de Bellmer algunas de las fotografías de Cindy Sherman (Glan Ridge -Nueva Jersey-, 1.954); han sido varios los autores que han relacionado los dos nombres⁴⁷. En ambos casos asistimos a la representación del cuerpo desde la fragmentación del mismo. En Hans Bellmer el fragmento es producto del detalle obsesivo, que constituye el *panorama* efímero del deseo, que le impide acceder al *panorama* corporal entero; todo lo más que es capaz de ofrecer no es sino un conjunto de extremidades y órganos que semejan algo parecido a una estructura corporal⁴⁸. Cindy Sherman, por su parte, hace del fragmento anatómico una suerte de siniestra *ortopedia* que nada tiene que ver con el deseo -si acaso, con su pesadilla-.

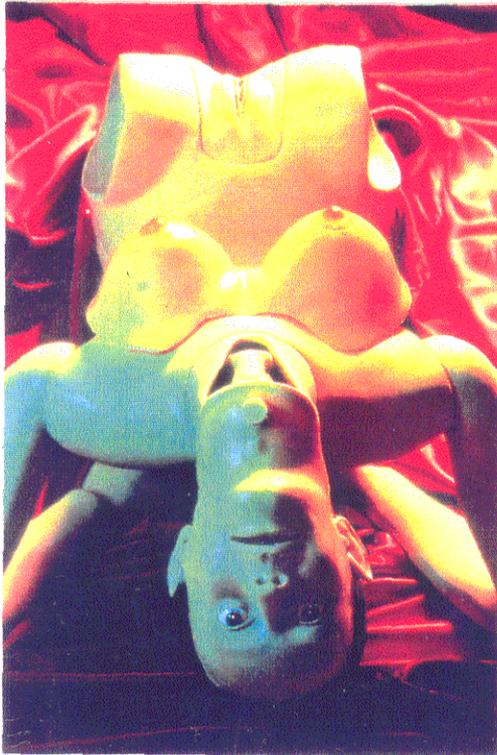
*"Sea como fuere lo cierto es que, tanto en las obras de Bellmer como en las de Sherman, el cuerpo ha sobrepasado sus propias fronteras y se ha convertido en un caos, en un amasijo de agujeros y órganos sexuales, se ha hecho carne, producto del fracaso en la construcción del ego. La transgresión de los límites de la representación del cuerpo (esa invasión de miembros mutilados, sexos monstruosos, formas imposibles) puede ser entendida como la proyección de las más diversas fantasías sadomasoquistas"*⁴⁹

Cindy Sherman ha intentado, desde sus primeros trabajos, poner en evidencia el conjunto de convenciones iconográficas que rodean a la mujer

⁴⁷Entre otros, José Miguel G. CORTÉS, *op.cit.*, pp.189 y 191; Zdenek FELIX, *The Latent Horror of Cindy Sherman's Images*, en *Cindy Sherman. Photographic Work 1.975-1.995* (v.bibl.), p.9; Denis HOLLIER, *op. cit.*, p.335.

⁴⁸CORTÉS, *op.cit.*, p.191: "Cada nueva versión de las muñecas, cada nueva fotografía, es tanto una construcción como un desmembramiento".

⁴⁹Ibid.



Cindy Sherman **Untitled # 261** (1.992)

contemporánea. Toda su obra gira en torno a conceptos como *representación* (en su sentido más absoluto) y *simulacro*⁵⁰. Al principio lo hizo de un modo bastante sutil, presentándose a sí misma disfrazada con diferentes atuendos habituales en la mujer, dentro de situaciones de significado dudoso; es el caso de la serie conocida como **Untitled Film Still**, en la que trabajó durante la década de los setenta⁵¹. Incluso conceptualmente sus falsos autorretratos⁵² tienen la apariencia de lo que no son, es decir, de documentos, de instantáneas. Cada una de sus nuevas series ha supuesto para el cuerpo, que siempre está presente en sus fotografías, la pérdida paulatina de su entidad. Así, ha pasado de representar diferentes papeles, que no hacen sino dejar constancia de los sucesivos *disfraces*,

⁵⁰Elisabeth BRONFEN, en *The Other Self of the Imagination: Cindy Sherman's Hysterical Performance*, dentro de *Cindy Sherman. Photographic Work 1.975-1.995* (v.bibl.), sintetiza de este modo su trayectoria: "Su actuación fotográfica expone aquello que permanece bajo la superficie de cosméticos (Disaster Pictures, Fairy Tales), o reduce todo a un simulacro (Film Stills, Centrefolds, Fashion), a partes anatómicas del cuerpo y prótesis (Specimens, Sex Pictures)".

⁵¹Elisabeth BRONFEN, *op. cit.*, p.25: "En sus primeras series, la heroína, (...), funciona como un despliegue en serie de estereotipos de la feminidad producto del repertorio iconográfico de la cultura occidental".

⁵²La misma Cindy Sherman ha manifestado: "Yo no hago autorretratos". Transcrito de Elisabeth BRONFEN, *op.cit.*, p.13

de las sucesivas pérdidas de identidad, a adoptar prótesis anatómicas -los personajes ficticios de las primeras series no son sino *añadidos*, *postizos*, asimismo- hasta llegar a la total desintegración del ser humano, representado como una masa informe. De este proceso únicamente resta un cuerpo aniquilado: "*...desde una noción en la que sólo contamos con el simulacro como única realidad hasta la ruptura del simulacro por un cuerpo en estado de desastre*"⁵³.

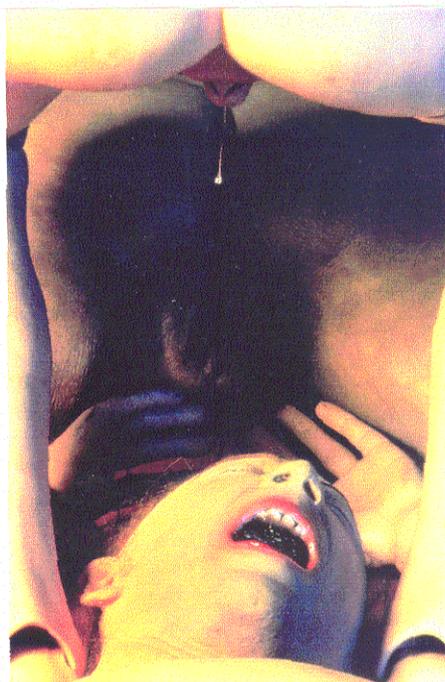


Cindy Sherman *Untitled # 263* (1.992)

La parte del trabajo de Cindy Sherman que nos interesa especialmente para esta tesis es aquella en la que utiliza prótesis anatómicas de órganos sexuales. En estas obras ya ni siquiera aparece la artista, como solía hacer; su lugar lo han ocupado unos maniqués. Las fotografías que realiza con éstos, en medio de un ambiente siniestro y equívoco -en ninguna de sus series resulta fácil encontrar una

⁵³Norman BRYSON, *The Ideal and the Abject: Cindy Sherman's historical Portraits*", *Parkett*, n°29, 1.991, p.93.

interpretación clara, sus imágenes constituyen una *sospecha*⁵⁴ en lugar de una certeza- dejan a la vista unos sexos artificiales que frecuentemente están donde no



Cindy Sherman **Untitled # 257** (1.992)

les corresponde estar, dentro del esquema corporal humano, y que se combinan inopinadamente con otras partes, asimismo artificiales, de la anatomía. Como en Bellmer, como en las fotografías de la pornografía, en estas imágenes de Sherman no hay ya cuerpo alguno, sólo fragmentos de cuerpos, órganos sueltos y en perpetua conjunción. Fragmentos que, al reconocerse como prótesis, ponen de manifiesto con mayor fuerza su calidad como tales fragmentos. En estas series de contenido sexual es quizás donde, antes de dispersarse por completo una cierta integridad corporal, se pone al descubierto la estrategia simuladora que plantea en su obra la fotógrafa norteamericana; se muestran las piezas del simulacro sin paliativos: el juego, de alguna manera, queda al descubierto. Tan al descubierto que resulta imposible hacerse ilusión alguna, ni siquiera la mínima que procura la pornografía. Tanto es así, que estas imágenes de Cindy Sherman, que no

⁵⁴Zdenek FELIX, *The Latent Horror of Cindy Sherman's Images*, en Cindy Sherman. *Photographic Work 1.975-1.995* (v.bibl.), p.10. Para este autor, es precisamente mediante esta cualidad por la cual Cindy Sherman busca "reflejar las reacciones del espectador". Ibid.

constituyen *encarnación* de nada sino todo lo contrario⁵⁵, podrían funcionar como el *infierno* particular de la pornografía, habida cuenta de lo que ésta supone como representación del cuerpo humano.

Tanto de la obra de Hans Bellmer como de las de de Cindy Sherman que hemos venido considerado, se puede afirmar lo que dice Tomás Delclós, refiriéndose al efecto que producen los primeros planos característicos del cine porno: "*en contra de las apariencias, tampoco hay cuerpos, sólo órganos*"⁵⁶. La apariencia del estafalario muñeco de Lola Estrany nos sirve como un *saldo* elemental y miserable para ilustrar esta afirmación. Ni mantiene la huella de una más que dudosa sensualidad, como hace Bellmer, ni radicaliza el papel de las prótesis, como Sherman; tan sólo se plantea como un juego casi de niños donde la reminiscencia de un cuerpo funciona de contrapunto que enfatiza todavía más unos órganos que de un modo muy pobre y contradictorio, pero efectivo, representan la sexualidad, pero ¿de quién?... "*En las publicaciones pornográficas los cuerpos aparecen despojados de la personalidad del modelo que posa*"⁵⁷

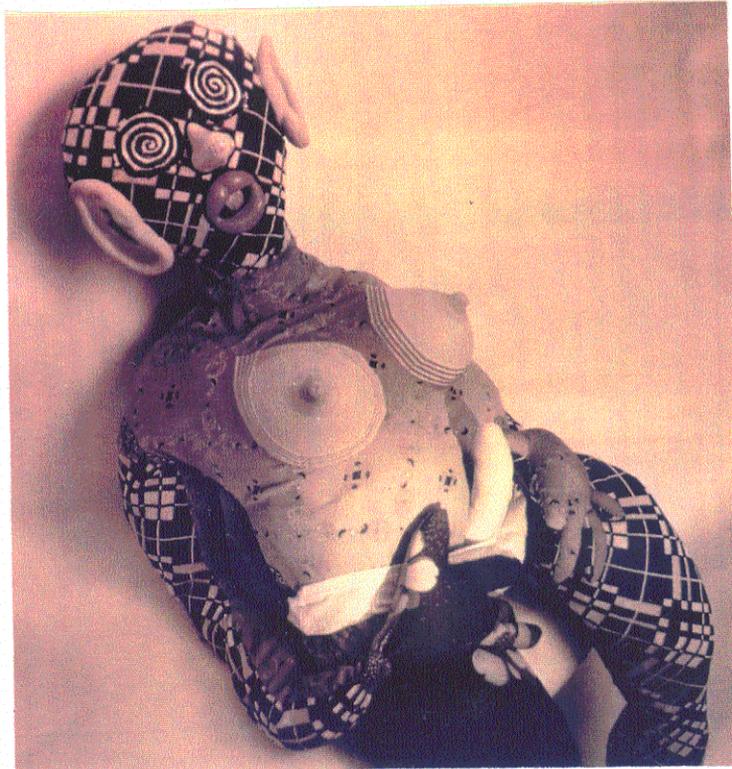
Con un carácter en apariencia no tan crispado, aunque dentro de un clima de sugerencias no menos equívocas que en el caso de Sherman⁵⁸, se presenta la obra de Robert Gober (Wallingford -Connecticut-, 1.954). De los fragmentos corporales que aparecen (¿o desaparecen?) por las paredes de las salas de exposición lo más inmediato que podemos afirmar es que se trata de restos o testimonios de algo o alguien; en cualquier caso, representan los de un cuerpo.

⁵⁵Denis HOLLIER, en *op. cit.*, p.335, afirma que la impresión que causan sus maniquies puede ser debida a la *desconexión tan torpe de sus elementos*, que están " *fijados en una pose que se corresponde con su máxima vulnerabilidad. Ese algo que ocurre, aquello que se va a producir, o la nada que tiene lugar ante nuestros ojos evoca tanto estados de anticipación exacerbada, como de incomodidad y de decepción*".

⁵⁶Tomás DELCLOS, *La búsqueda del instante dinstinto*, apartado dentro del artículo *El cine pornográfico, una nueva industria en España* (v.bibl.), p.6.

⁵⁷Jesús CASTAÑÓN RODRÍGUEZ, *Medios de comunicación y sexualidad (1.975-1.993)* (v.bibl.), p.25.

⁵⁸Joan SIMON, *Robert Gober y lo Extra Ordinario*, en *Robert Gober* (v.bibl.), p.12: "*Sus imágenes se prestan a la interpretación parcial que a veces han hecho tanto los críticos como el público en general, dando pie así a polémicas que han sorprendido al propio artista, aunque él ha reconocido que el campo tan variable en el que se enmarcan sus obras altera continuamente el contenido de las mismas y amplía las intenciones del autor*".



Lola Estrany

Pero aquí también la identidad está ausente⁵⁹, pues no sabemos más que lo que vemos y lo que se halla ante nuestros ojos no son más que partes.

*"Existe una nostalgia latente en todo el trabajo de Gober, el reconocimiento de una ausencia, la ausencia de una esfera de la cual hemos sido violentamente arrancados. Un exilio permanente, una identidad precaria, unas contradicciones irresolubles, un cuerpo maltrecho, son las características de un mundo que ya perdió toda coherencia, estabilidad y seguridad"*⁶⁰.

Es fácil que la sensación más inmediata que provoque una obra de Gober (nos estamos refiriendo a aquellas de sus obras que consisten en partes del cuerpo humano aisladas, que podríamos denominar esculturas), una vez vencida la primera impresión, es la de una melancólica desolación. La apariencia de sus piezas produce, antes que conmover de un modo rápido, una inquietud que mantiene al espectador en suspenso: ¿a qué se deben esas mutilaciones, que nada tienen de espectaculares, de truculentas?; no advertimos signos de violencia

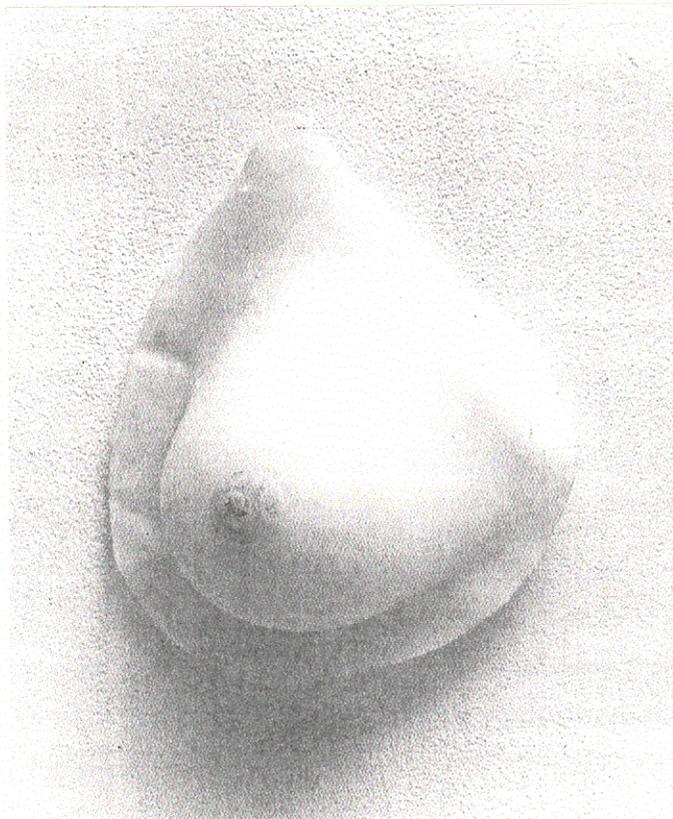
⁵⁹ Para Catherine DAVID, *Recent Ruins (Ruinas recientes)*, en Robert Gober (v.bibl.), p.40, en los trabajos de este artista hay "un protagonista ausente: el Hombre".

⁶⁰CORTÉS, *op.cit.*, p.202.

(en Bellmer y en Sherman la hay de manera manifiesta y en Gober de un modo latente). Tampoco advertimos ningún rastro de la exuberancia carnal de la pornografía. En la obra de Gober hay denuncia y desesperación:

"La actitud militante de Gober contra el SIDA y las políticas que marginan y excluyen a importantes minorías (como los homosexuales), tienen en la plasmación de un cuerpo herido y mutilado un desgarrador grito de acción ideológica y social"⁶¹.

Dentro de esta perspectiva es como cabe entender el conjunto de su obra.



Robert Gober **Untitled Breast**

Untitled Breast (1.990) resulta excesivamente literal con el aspecto de la pornografía que estamos rastreando a lo largo del presente capítulo; representa un pecho de mujer sin más. El principio del fragmento sexual también lo emplea Gober en el papel pintado, del tipo de los utilizados para decoración de interiores,

⁶¹CORTÉS, *op.cit.*, p.213.



Robert Gober

realizado para una exposición en 1.989, cuyos motivos ornamentales los constituyen dibujos de sexos, tanto femeninos como masculinos⁶².

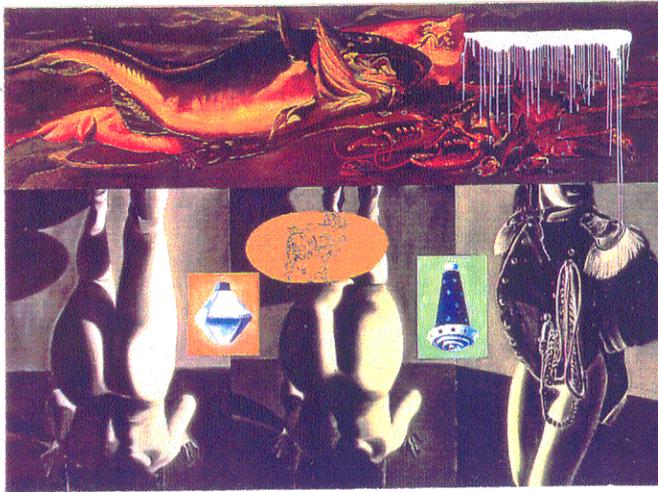
En la obra de Robert Gober encontramos no sólo cierta coincidencia formal con la manera de representar el cuerpo de la pornografía, sino que el sexo ocupa

⁶²Aunque este diseño se debió en un principio a otro proyecto, las guardas para una edición limitada de la obra **Heat** de Joyce Carol Oates, encargada por el Whitney Museum. Al parecer dicha edición tardó en llevarse a cabo como consecuencia precisamente de los motivos sexuales elegidos por Gober. Joan SIMON, *op. cit.*, pp.25/6.

una parte importante de la misma⁶³; sin embargo, los motivos son radicalmente otros. Los fragmentos que nos presenta este artista son producto de la desesperación, pero de una desesperación metafísica, que está inevitablemente ligada a la realidad concreta de su propia circunstancia. La imagen pornográfica, por su parte, nada tiene de esa desesperanza; si acaso, su particular *desesperación* proviene de urgencias mucho más contingentes y biológicas. Haciendo una vez más referencia a la obra de los artistas anteriores, podemos decir que en la obra de Hans Bellmer hay una fragmentación que bien puede equipararse a la de la pornografía, ya que nace del deseo sexual. Por su parte, en las fotografías de prótesis y órganos de Cindy Sherman la referencia a la pornografía, descontando que tiene lugar formalmente, se da pero en un contexto más amplio; del discurso de su obra podríamos extraer la reflexión de que el cuerpo deseable (sexual, estética o artísticamente hablando) se acaba convirtiendo en la víctima de la idealización: las prótesis son como los conceptos que regulan el cuerpo idealizado, como cuerpo idealizado es (por instrumentalizado) el de la pornografía. Pero en las obras de Robert Gober, como ya se ha señalado, la fragmentación no proviene del deseo sexual ni de la denuncia del *monstruo* que este deseo produce. Ante un caso como el de la obra de este artista, cabe preguntarse francamente por los límites efectivos de la representación artística del cuerpo con respecto de la pornográfica, precisamente por plantearse aquí esta cuestión de un modo extremadamente sutil. Ante lo cual acaso haya que concluir con una idea que, si bien quizás no se ha formulado directamente, sí que la hemos estado *rozando* con frecuencia: en el momento que el sexo se pone en evidencia en una obra, desprovisto de las prevenciones y coartadas acostumbradas en la representación artística, se hace inevitable la referencia a la pornografía. En cualquier caso, como

⁶³Más allá de lo que pueda suponer la presencia del sexo en sus obras como denuncia, Bernard MARCADÉ, en *Le devenir-femme de l'art*, dentro de *Féminimasculin. Le sexe de l'art* (v.bibl.), p.29, señala también que esta presencia resulta polémica con respecto de la costumbre de nuestra cultura de no nombrar las partes sexuales, sino de *privatizarlas*.

ya hemos señalado en alguna ocasión, es manifiesta una coincidencia iconográfica que, aunque sólo sea coyuntural, constituye un dato nada desdeñable para el conocimiento de la imagen plástica contemporánea.



David Salle **Epaulettes for Walt Kuhn** (1.987)

No menos equívocas se presentan las imágenes *aparentemente* pornográficas que el pintor David Salle (Norman -Oklahoma-, 1.952) incorpora a sus cuadros, carácter que comparten con la compleja interpretación de sus obras. Como en Gober, como en Sherman, la sensación es una vez más de suspenso, de incertidumbre⁶⁴. Ante sus lienzos intentamos buscar, quizá por inercia, el nexo argumental que englobe esas imágenes dispares y las haga, en conjunto, inteligibles. Y, efectivamente, en conjunto es como adquieren su sentido, ya que como tales imágenes fragmentarias no son sino referencias que en un momento dado resultan muy comunes y, por ello mismo, muy vagas, demasiado imprecisas. Las composiciones pictóricas de este artista se organizan en base a una combinación abigarrada de imágenes, que se van superponiendo unas a otras en

⁶⁴Kevin POWER, *op. cit.*, p.35: "Salle nos mantiene en movimiento, angustiados. Está sucediendo algo, y nosotros tenemos algo que ver". El mismo autor, en la página 24, afirma de Salle: "...se siente a gusto en el mar de la ambigüedad, acumulando imágenes que avanzan con suavidad, pero que nunca quedan del todo explicadas, y que, obviamente, prefieren la contingencia a cualquier otro tipo de relación".

diferentes escalas y con distintos tratamientos. Se trata de un procedimiento que recuerda, como en Rosenquist, al *collage*⁶⁵.



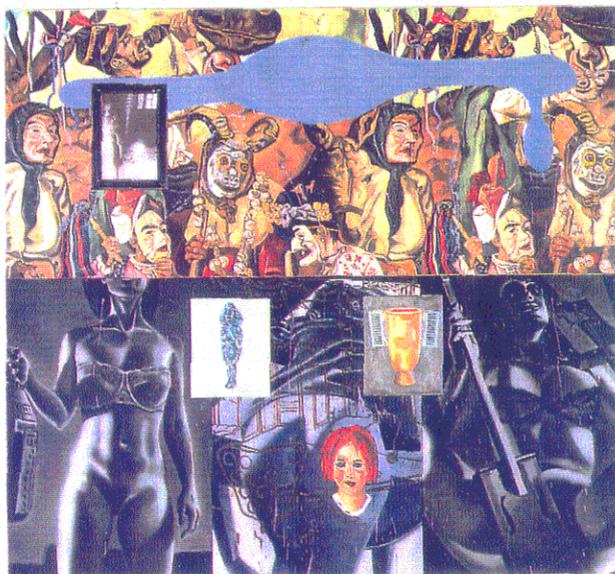
David Salle **The burning bush** (1.982)

Como ya hemos indicado en el párrafo anterior, algunas de estas imágenes poseen una apariencia muy cercana a la de la pornografía. En el conjunto de su obra los aspectos sexuales son muy frecuentes⁶⁶. Se trata de cuerpos desnudos o

⁶⁵Rosa OLIVARES, en *David salle. Born in the U.S.A.* (v.bibl.), p.179, caracteriza esta manera de construir los cuadros como "*una intelectualizada técnica del collage*". La misma autora hace hincapié en la idea de que las imágenes que este artista superpone en sus obras funcionan como citas. En esta mismo sentido se manifiesta Carla SCHULZ-HOFFMANN, en *David Salle: El triunfo de lo artificial, la sorpresa de lo cotidiano*, dentro de *David Salle* (v.bibl.), p.40., cuando afirma: "*Los estilos es usan como bienes -y éste es otro punto de confluencia con Polke, así como con Gerhard Richter- y sirven como elementos del collage usados como citas directas*".

⁶⁶Rosa OLIVARES, en *op.cit.*, p.180, define sus imágenes sexuales del siguiente modo: "*Son por lo general desnudos en posturas de escorzo, forzadas, a medio vestir, con las bragas a media pierna o las faldas levantadas..., en interiores inhóspitos que nos hacen recordar burdeles de carretera, habitaciones de hoteles, cualquiera de los sitios menos agradables, esos en los que el sexo no tiene nada que ver con la relación humana*". Más adelante continúa: "*...Salle nos presenta el sexo en directo, sin que podamos imaginar un solo gesto de placer en la cara de sus víctimas*". Y concluye afirmando que el cuerpo de las mujeres que pinta son "*vasijas vacías, recipientes que no contienen nada. Salle nos presenta el cuerpo sobre unas tablas de*

semidesnudos, generalmente de mujer, casi siempre adoptando posturas inverosímiles o vistos desde ángulos muy forzados. En algunos casos, David Salle reproduce la definición fotográfica de las imágenes de partida, dándoles un tratamiento prácticamente monocromo y de cierta dureza; como en otros pintores



David salle **Pressed-in sturges** (1.988)

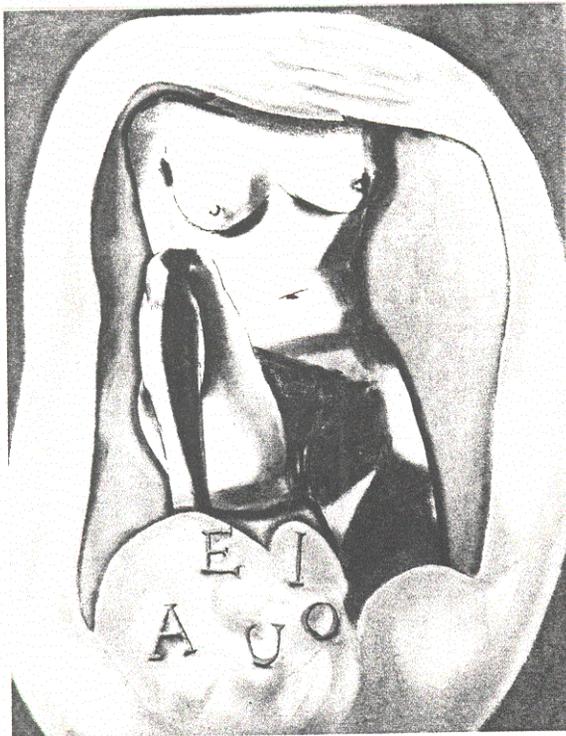
considerados con anterioridad, no evita las deficiencias propias de ciertas fotografías de escasa calidad. La particularización que efectúa Salle del cuerpo de sus modelos, aunque no resulta tan pormenorizada como la que realiza la pornografía, está planteada desde un punto de vista que no sólo pone en evidencia las nalgas, los senos o los genitales sino que evita cualquier rastro de identidad, permite que una comparación con respecto de la imagen porno sea pertinente. Es lo mismo que podemos afirmar con respecto de **Foundation** (1.991) de Francesco Clemente. Kevin Power trata el asunto del aparente carácter pornográfico de estas imágenes de Salle de la siguiente manera:

"Muchos críticos han identificado el porno blando como un elemento de su obra, y han construido el mito de un Salle que se

diseción (...), son especímenes para estudio y no personajes activos de la vida". Valoraciones que nos recuerdan mucho a otras que hemos encontrado a la hora de caracterizar la imagen pornográfica.

*tambalea de un lado a otro con un montón de fotos sucias debajo del brazo que probablemente se llevó después de haber trabajado en el montaje de la página de una revista. (...) Salle ha repetido hasta la saciedad que no tiene especial interés por la pornografía. Le sirve más de murmullo de acompañamiento que canta junto con todo lo demás. No hay duda de que sería igualmente ridículo decir que estas imágenes de jovencitas bien proporcionadas, con las piernas abiertas, las nalgas levantadas o las bragas medio bajadas, no son eróticas. Lo son, aunque hay que tener muy en cuenta la constante preocupación de Salle por modificar su impacto y dar otro enfoque a su carga emotiva. Para lograrlo, utiliza toda una serie de recursos, desde el sutil empleo del gris hasta los toques afectivamente humorísticos de las posturas, o desde la incapacidad de revelar expresiones faciales que son, quizá, la expresión clave del placer sexual hasta las frecuentes citas de la Historia del Arte en las figuras que utiliza*⁶⁷

Como en el caso del también pintor Tom wesselmann, la tendencia tanto de David Salle, a tenor de su opinión que aparece reflejada implícitamente en la cita, como



Francesco Clemente **Foundation**

del autor del comentario es la de mantener las distancias con respecto de la pornografía. Podemos pensar que, efectivamente, Salle no está interesado en la pornografía y que el aspecto pornográfico de algunas de sus imágenes es casual.

⁶⁷POWER, *op.cit.*, pp.28/9.

Sin embargo, no podemos dejar pasar por alto precisamente esa eventualidad. Existe algo en esas imágenes que *objetivamente* nos remite a la imagen pornográfica (¿por qué si no Salle ha tenido que declarar no estar interesado en la pornografía?), y aún creyendo que efectivamente el artista norteamericano sea sincero, resulta difícil pensar que Salle no sea consciente de esta similitud, que sea incapaz de prever el riesgo comparativo. Hacemos constar que en ningún momento nuestra intención va dirigida a descompensar la utilización por su parte de este tipo de imágenes hacia su posible *peso temático* -aunque en algunos casos el contenido sexual resulta sobresaliente y, en consecuencia, ocupa un importante papel en la consideración de sus obras-. David Salle utiliza encuadres de desnudos como emplea otras muchos de los más diversos motivos cuya yuxtaposición, como ya se ha indicado, constituye la trama de su pintura. En conjunto adquieren un significado que trasciende los posibles significados parciales que cada una de estas imágenes acarrea. Son motivos pictóricos, sobre todo⁶⁸. Pero no podemos dejar de señalar que, para el espectador, cualquier imagen posee un clima particular de evocación.

Como un valor añadido a la consideración fragmentaria que del cuerpo humano estamos haciendo en este capítulo, podemos decir que en el caso del artista que nos ocupa el carácter fragmentario resulta doblemente significativo debido al modo que tiene de trabajar con las imágenes singulares. Además de la particularización corporal que representan, al ser empleadas como imágenes parciales dentro de un contexto más amplio se potencia todavía más su naturaleza

⁶⁸Carla SCHULZ-HOFFMANN, en *op.cit.*, p. 42, dice, refiriéndose a los desnudos de la obra de Salle: "Aunque están tomados de los clichés de la pornografía y se los ve desde la perspectiva del voyeur o del peep-show, estos desnudos quedan totalmente desprovistos de erotismo. Por el contrario, se convierten en formas pictóricas abstractas...". Por su parte Rosa OLIVARES, en *op.cit.*, p.180, hace referencia a esta particular mirada que podría identificarse con la del voyeur en los siguientes términos: "el hombre sólo aparece como espectador a través del propio pintor, que deviene en un auténtico voyeur. La profusión de ojos que cada vez con más frecuencia aparecen en sus pinturas no pueden por menos que tomarse como referencia a este tipo de mirada...".

de fragmento, en el sentido más literal del término⁶⁹: fragmento corporal y fragmento compositivo. Algo que, una vez más, nos pone en contacto con la idea de que existe una suerte de convergencia *operativa*, en este caso de índole iconográfica, que se da en diferentes medios y de un modo simultáneo, con la asiduidad suficiente como para que constituya un fenómeno digno de atención. La pornografía, las artes plásticas y los medios de comunicación (por no dejar de referirnos a los soportes visuales) presentan frecuentemente coincidencias más que notables, como ya hemos tenido ocasión de ir señalando en diferentes momentos de esta tesis⁷⁰. Algo que, bien mirado, podría poner en cuestión si, más allá de lo estrictamente temático, la aparición de una determinada manera de representar el cuerpo humano y la sexualidad se deben sobre todo a la influencia de la pornografía o, por el contrario, se trata de una deuda de más amplia raigambre. En cualquier caso, la pornografía no deja de aparecer, de funcionar como referencia pertinente y, aunque sólo sea por este factor, ya es considerable su papel.

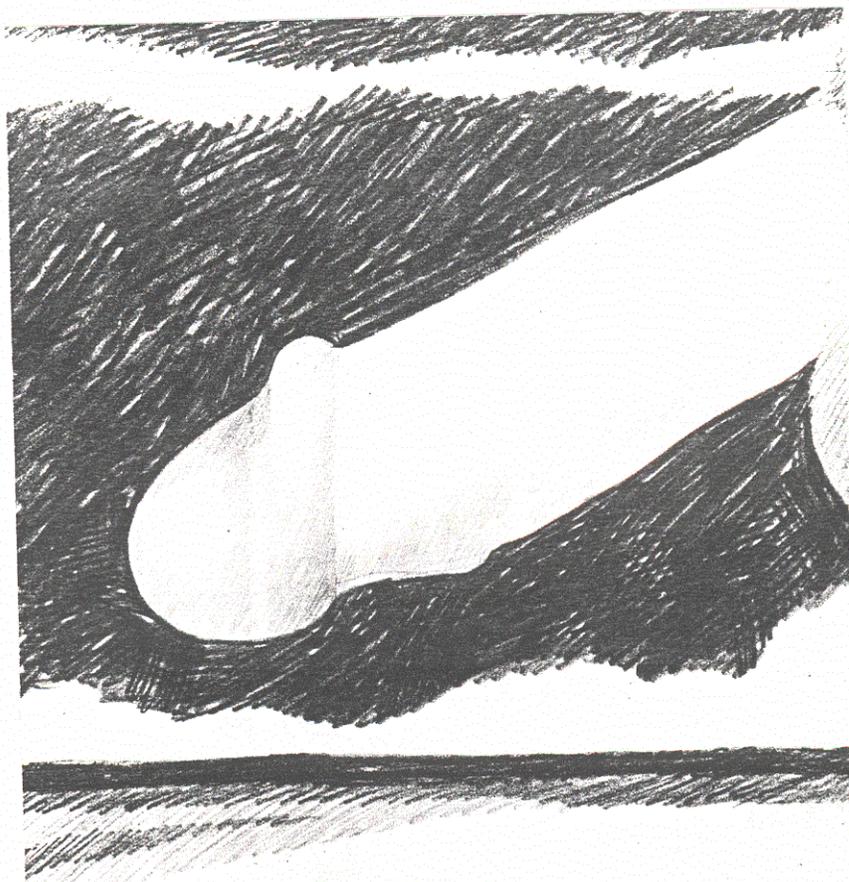
De nuevo en este capítulo es interesante volver a encontrarnos con la obra de Tom Wesselmann. Ya hicimos referencia a unas cuantos cuadros suyos al tratar el asunto de la utilización del primer plano por parte de artistas. Como consecuencia de la utilización del mismo, su obra está llena de fragmentos corporales muy concretos: sobre todo pies, senos, genitales (tanto masculinos como femeninos), bocas y caras.

Existe una obra suya -o mejor habría que decir *existió*, pues no queda de ella más que constancia fotográfica y escrita- donde la idea del fragmento corporal

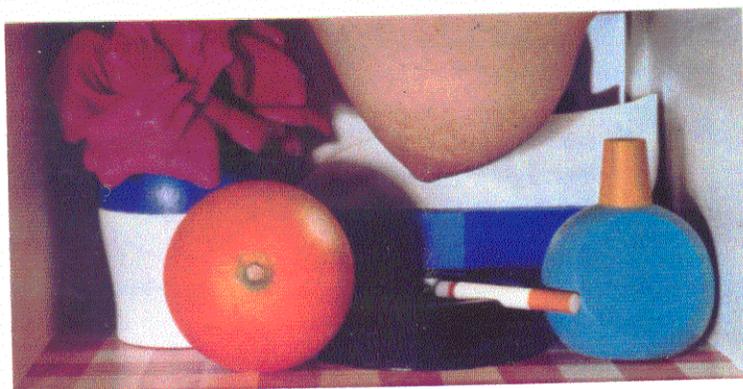
⁶⁹OLIVARES, *op.cit.*, p.179: "Se ha escrito mucho sobre el carácter de precursor del posmodernismo de Salle (...) por su fragmentación tanto física como narrativa del cuadro".

⁷⁰Lawrence ALLOWAY, en *El desarrollo del pop art británico*, dentro de Lucy R. LIPPARD (comp.), *El pop art* (v.bibl.), pp.47/8, transcribe las siguientes palabras del pintor Richard Smith (*Trailer: Notes Additional to a Film, Living Arts, n° 1, 1.963*): "Al utilizar las formas al alcance del espectador gracias a los medios de comunicación de masas, se crea todo un mundo de alusiones compartidas. Se puede establecer contacto a varios niveles. Esos niveles no son gradaciones de mérito registradas por un termómetro de bella arte/arte popular (...), sino de un aspecto determinado visto en términos de otro".

es llevada hasta un extremo singular. El artista tenía la idea, hacia finales de los años sesenta, de realizar una obra con un desnudo real. Con motivo de su exposición en la Sidney Janis Gallery, en 1.970, Wesselmann presentó, dentro de una caja que estaba embutida en un panel junto a una de las paredes de la galería, muy semejante a las **Bedroom Paintings** que realizaba por entonces⁷¹. El título de esta pieza es **Bedroom Tit Box** y contenía una serie de objetos de lo más



Tom Wesselmann
Drawing for
Seascape # 28
(1.969)



Tom Wesselmann
Bedroom Tit Box

⁷¹Es el propio Wesselmann con el seudónimo de STEALINGWORTH, en **Tom Wesselmann** (v.bibl.), p.61, quien afirma que "*Bedroom Tit Box*, en su realismo y escala interna (las relaciones de escala entre sus elementos) representa la idea básica de las *Bedroom Painting*".

cotidiano, organizados espacialmente de un modo idéntico al de sus otros *bodegones* de la serie citada: un florero con flores, una naranja, un cenicero con un cigarrillo, una botella, una caja de *cleenex*...y un pecho de mujer auténtico. El propio Wesselmann habla así de esta obra:

*"La caja que contenía todo esto tenía un frontal de plexiglás y fue colocada dentro de un panel en la pared, con la mujer real tumbada oculta sobre una tarima cubierta con gomaespuma tras la pared. Su pecho caía por un agujero en la parte superior de la caja. El pecho estaba tan quieto como los objetos de madera. Podría haber sido un molde de silicona o epoxi, ya que es difícil asegurar si es real o no. El hecho de que sea real le da una ligera diferencia, no obstante, y esa ligera diferencia se hace importante"*⁷²

El pecho es real, efectivamente, tan real como la fragmentación que Wesselmann efectúa sobre un cuerpo verdadero.

Según testimonio del propio artista, éste comenzó a realizar la serie conocida como **Bedroom Paintings** durante el año 1.966⁷³. Es dentro de esta serie cuando empieza a utilizar sistemáticamente fragmentos corporales que se presentan rodeados de objetos que, como ya hemos dicho antes, son propios de un entorno doméstico. En el capítulo anterior hicimos referencia a cómo estos fragmentos (un seno, un pene, etc.) rara vez poseen un protagonismo compositivo mayor al de cualquier otro elemento. Sus cuadros se llenan con toda esa colección de objetos de tal manera que dan como resultado imágenes muy saturadas visualmente. Tanto como las de una revista o un plano cinematográfico porno.

Al ocuparnos anteriormente de Tom Wesselmann hemos querido considerar algunas opiniones suyas sobre su distanciamiento temático no sólo con respecto de la pornografía sino del erotismo en general; en esa ocasión ya polemizamos, de un modo parecido a como acabamos de hacerlo en el caso de David Salle, en lo referente a la *inocuidad* de hacer aparecer en sus obras partes sexuales del

⁷²Ibid. La idea por parte de Wesselmann de *hacer saber* que ese pecho era real nos recuerda en parte a la importancia que el espectador de la pornografía concede a la certeza de estar viendo *realmente* lo que se representa ante sus ojos.

⁷³STEALINGWORTH, *op.cit.*, p.49. El propio Wesselmann reconoce la importancia de este cambio en su obra al considerarlo fundamental para sus trabajos de las décadas de los sesenta y setenta.

cuerpo. Se trata, ya lo hemos dicho, de una cuestión temática. Pero ahora interesa más centrarnos en la forma en que esas zonas son incorporadas a sus pinturas. Ya hemos visto cómo su manera de encuadrarlas es la propia del primer plano, que es precisamente lo que hace que tales partes se conviertan en fragmentos. El primer plano es un tipo de encuadre que enfatiza aquello sobre lo que se centra. Si se enfatiza la imagen de un seno, de una boca sensualmente abierta, de los órganos sexuales, nos estamos acercando demasiado a una consideración pornográfica del cuerpo humano -olvidémonos por un momento, incluso, de lo que estas imágenes pueden sugerir en el espectador-. Lo cual no significa que la obra que presente esta característica tenga necesariamente que ser considerada pornográfica; pero una verdad es incuestionable: el artista que así procede opera de un modo muy semejante al propio de la pornografía, lo quiera o no. El sexo visto en primer plano - que no lo sea por razones científicas- es sexo pornográfico. Es fácil deducir que el cuerpo que sólo está representado por esa particularidad queda limitado a una consideración sexual. De ahí en adelante sólo queda el panorama iconográfico corporal que Cortés plantea en la siguiente cita:

"Va a desaparecer la experiencia del cuerpo entero, del individuo integrado. A cambio de eso saldrán a la luz un conjunto de órganos de sólida impronta sexual (pechos, anos, bocas, penes), cada uno con sus imperiosas demandas"⁷⁴.

Es el cuerpo, y el resto del ser humano, el que acaba funcionando como un apéndice, cuando debiera ser al contrario⁷⁵. Singular perspectiva que, como en el caso de la pornografía, es muy posible que sea el resultado de la actitud agresiva que recorre buena parte tanto de la estética (no sólo artística) como de la sexualidad contemporáneas⁷⁶.

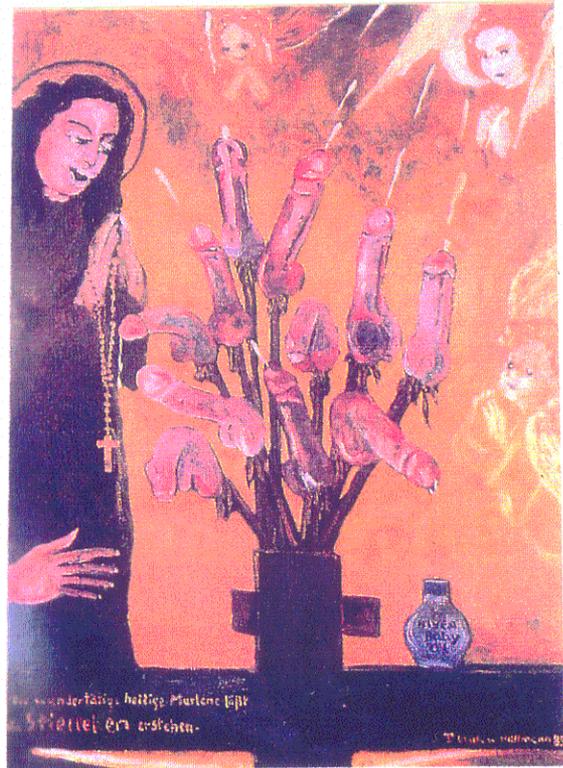
⁷⁴CORTÉS, *op.cit.*, pp.13/4. En concreto el autor se refiere al planteamiento de la escultura de las últimas décadas de este siglo.

⁷⁵GIACHETTI, *op.cit.*, p.329.

⁷⁶Angelika MUTHESIUS/Burkhard RIEMSCHEIDER, *El erotismo en el arte del siglo XX* (v.bibl.), p.44.



Blalla W. Hallmann
**Dem heiligen Wölfi erscheinen
 Rosen und Schwärmer**
 (1.985)



Blalla W. Hallmann
**Die wundertätige heilige Marlene
 lässt ein Stielleben erstehen**
 (1.985)

ABRIR La imagen pornográfica y ... (CAP. 6)

