

Trabajo de Fin de Grado
Grado en Bellas Artes
Universidad de Sevilla
Curso 2020/2021

LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO COMO VEHÍCULO EXPRESIVO

Daniel Sánchez Palomo



FACULTAD DE BELLAS ARTES

La representación del cuerpo como vehículo expresivo

Daniel Sánchez Palomo

Trabajo de Fin de Grado

Universidad de Sevilla

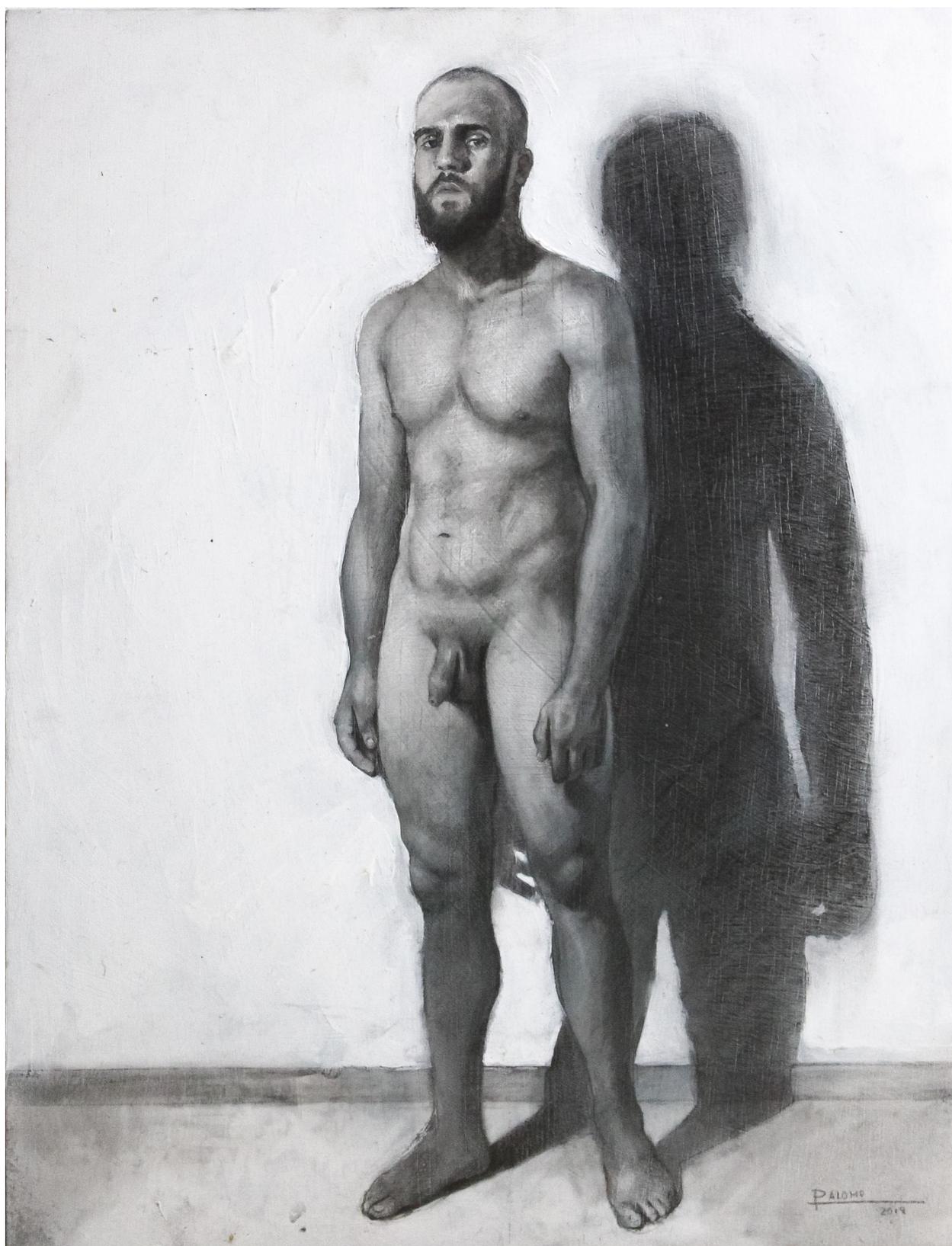
Curso 2020/21

Tutor: Simón Arrebola Parras

ÍNDICE

APORTACIONES ARTÍSTICAS.....	6
DESARROLLO TEÓRICO.....	14
INTRODUCCIÓN.....	15
METODOLOGÍA.....	17
I. CUERPOS IDEALES. CUERPOS REALES.....	18
EL CUERPO ESPIRITUAL. DE LA IDEALIDAD EN EL CUERPO.....	19
LA IDEALIDAD EN EL CUERPO MODERNO.....	23
CUERPOS SUBVERSIVOS. PRÓTESIS Y FARMACOPORNOGRAFÍA.....	26
II. EL CUERPO DAÑADO. LA HERIDA ESTÉTICA.....	28
DEL MÁRTIR CRISTIANO AL BDSM. SAN SEBASTIÁN FUERA DEL ARMARIO.....	29
EL DAÑO ESTÉTICO. LA INTENSIDAD DEL CUERPO.....	34
III. CUERPOS DESEANTES Y OBJETOS DE DESEO.....	40
LA INDIVIDUALIDAD. NARCISO APÁTICO.....	41
CUERPOS DESEANTES Y CUERPOS DESEADOS. LA REPRESENTACIÓN DE LA SEXUALIDAD.....	42
EL SOPOR. LA ANGUSTIA Y LOS MALES POSMODERNOS.....	47
CONCLUSIONES.....	49
INTEGRACIÓN PROFESIONAL.....	51
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	52
DESARROLLO ARTÍSTICO.....	53
DESARROLLO TEÓRICO.....	54
BIBLIOGRAFÍA.....	56
FUENTES PRIMARIAS / FUENTES SECUNDARIAS.....	57
RECURSOS DIGITALES.....	58

APORTACIONES ARTÍSTICAS



Aportación 1. *Alejandro de pie*, grafito y carbón sobre tabla, 30 x 40cm (2019)



Aportación 2. *Juanma*, óleo sobre tabla, 24 x 30 cm (2021)



Aportación 3. *Figura en el sillón I*, óleo sobre tabla, 25 x 40 cm (2020)



Aportación 4. *Material dañado*, óleo sobre tabla, 27 x 50 cm (2020)



Aportación 5. *Darío*, óleo sobre tabla, 40 x 50 cm (2020)



Aportación 6. *Andrés*, óleo sobre tabla, 30 x 40 cm (2020)



Aportación 7. *Sin título*, óleo sobre tabla, 60 x 120 cm cada uno (2021)

DESARROLLO TEÓRICO

INTRODUCCIÓN

La figura humana es un tema tan antiguo como el propio arte. Las primeras representaciones neolíticas ya contenían dibujos de cuerpos que marcaban el punto de comienzo de la autoconciencia en el arte y de toda una tradición pictórica. El cuerpo ha sido y es una de las vías de expresión más directa para comunicar emociones, ya sea por su propia presencia o por su representación mediante imágenes. El ser humano siempre se ha reconocido a sí mismo y a sus semejantes viéndose reflejado en los otros, cobrando conciencia de sí a través de la proyección de sus emociones en las emociones de los demás, reconociendo sus propias características en el carácter de los demás: saber leer al prójimo es saber leerse a sí mismo, es conocer-se.

Este texto tiene como objetivo recoger algunas de las vertientes temáticas en las que ha desembocado la representación del cuerpo. Comenzando con un análisis grosso modo de las influencias en la concepción actual del cuerpo que tuvieron el arte de la antigua Grecia y el arte gótico con su perspectiva cristiana, me propongo desglosar y ejemplificar algunas de las tantísimas vías que la representación del cuerpo como comunicador de emociones ha tomado a lo largo de la Historia. Tanto por interés propio como para apoyar mis aportaciones artísticas, pondré especial atención en la representación del cuerpo desnudo y, en algunos puntos, me detendré en algunos ejemplos de carácter homoerótico que, en mi opinión, no han sido estudiados aún con detenimiento en ningún ensayo dado a conocer al público general y que posiblemente constituirá una línea de investigación propia.

Intentaré, pues, englobar distintas expresividades y usos de la representación del cuerpo dentro de tres bloques generales que hablarán de la idealidad, el daño al cuerpo y el deseo. Podrían interpretarse como lo ideal, el *thanatos* y el *eros*, desde otro punto de vista. Me serviré, para ello, de teorías y aportaciones de distinto cariz, desde la sociología y la antropología hasta los estudios queer y, obviamente, la Historia del Arte.

OBJETIVOS

Los objetivos que marcan la realización de este trabajo son los siguientes:

- Ahondar en las posibilidades de la representación de la figura humana como comunicadora de emociones y sensaciones a través del arte y la estética, construyendo un texto que gire en torno a los conceptos de *ethos* (aquí desarrollado como la idealidad en el cuerpo), *thanatos* (pulsión de muerte o daño) y *eros* (pulsión de vida o deseo).

- Aglutinar diversas ideas propuestas por autores que han reflexionado sobre las implicaciones y usos del cuerpo y su representación, aplicándolos a diversas obras y artistas que han trabajado sobre la imagen de cuerpo humano.

- Reflexionar sobre las conexiones de mi trabajo con la obra de artistas consagrados y comparar los procedimientos usados y la intencionalidad de cada uno.

- Llegar a conclusiones que me permitan, a nivel personal, cerrar un ciclo marcado por la mimesis como herramienta en el desarrollo de mi obra para tomar conciencia del trabajo realizado durante mi formación en el Grado en Bellas Artes y avanzar hacia una obra más madura y compleja a nivel conceptual y estético.

METODOLOGÍA

Para las obras que aparecen en el apartado Aportaciones Artísticas la metodología utilizada ha partido, en cada una de las obras, de la búsqueda de sujetos cuya corporeidad me ha llevado a empatizar con sus emociones interiores. Es decir, he intentado que cada cuerpo retratado hablara de lo interno de cada individuo, su psique. Una vez elegido el modelo siempre realizo, en mi estudio, una sesión primera en la que la desnudez física también conlleva la desnudez de la personalidad. Mediante preguntas sobre ámbitos de su intimidad y de sus temores, deseos, orgullos e inseguridades configuro algo así como un primer esbozo (no físico, sino imaginado) de cómo será la obra. Luego una sesión fotográfica o de dibujo del natural me ha acercado un poco más a la imagen deseada.

Una vez determinada la imagen de la que partiré, el proceso sigue abierto a cualquier cambio. La fotografía es llevada a pintura sin seguir un plan predeterminado de composición, paleta o resultado estético, dado que éstos se irán configurando a medida que la obra avance, mutando y alcanzando distintos estados de forma orgánica. De esta manera el influjo de las emociones que el retratado mostró durante la primera sesión son utilizadas y digeridas para irse vertiendo durante el trabajo pictórico en la obra.

Mientras la imagen va apareciendo cada vez más nítida me ayudo de cuchillas y lijas para retirar pintura o en cierto modo dañarla, trasladando así a lo visual otras emociones que fluyen durante el proceso.

I. CUERPOS IDEALES. CUERPOS REALES.

EL CUERPO ESPIRITUAL. DE LA IDEALIDAD EN EL CUERPO.

Cuando hablamos de cuerpos espirituales parece plantearse una paradoja entre dos partes de la realidad que son aparentemente irreconciliables. El cuerpo y el espíritu suelen contemplarse como partes separadas de una realidad dicotómica. Sin embargo esta es, para mí, una mirada simplista y con tendencia al maniqueísmo propia de mentes poco habituadas a concebir lo real en toda su complejidad. Es más, si echamos un vistazo a la historia del arte occidental nos encontramos con toda una tradición pictórica en la que el cuerpo es el soporte de todas las cargas del alma, mostrándose en la epidermis de cada sujeto representado la propia acción del espíritu sobre la misma o el esplendor de las virtudes espirituales que llenan de fortaleza los cuerpos de héroes y seres celestiales.

El cuerpo ha sido y es, por excelencia, el soporte predilecto para volcar las virtudes o las faltas morales de cada civilización. Aunque el cristianismo es un ejemplo claro de cómo la cultura occidental se sirve de lo corpóreo para explicar lo espiritual, culturas anteriores a la llegada de Cristo ponen de manifiesto la importancia de la figura humana en tanto que expresión del alma.

A finales del siglo VII a.C. las representaciones del cuerpo masculino (kuroi) se engloban dentro del nombre de Apolo. A pesar de que estas son, la mayoría de las veces, estatuas funerarias que honraban la belleza y la virtud de atletas difuntos, no se trata de retratos de los mismos (Figura 1). No pueden evaluarse como ejercicios de mimesis a partir de las bellas proporciones de un atleta, sino representaciones de la virtud del espíritu que provienen de lo abstracto. El historiador y antropólogo francés Jean Pierre Vernant explica en uno de sus ensayos que

Un kouros no es un retrato. Tampoco es una imagen en el sentido en que la palabra eikón (icono) tomará en el tránsito del siglo V al IV. El kouros representa a un difunto que no es visto a través de su apariencia física, sino de su excelencia, ese conjunto de cualidades que lo definen y que sólo la muerte puede sustraer a las fluctuaciones y la decrepitud del tiempo, haciéndolas desaparecer en el más allá (Vernant citado en González García, 2014: 30).

En realidad es esta falta de parecido con el difunto o con cualquier cuerpo real lo que hace del kouros una figura que media entre lo terreno y lo ultraterreno, entre lo físico y lo intangible, lo corpóreo y lo que pertenece a los misterios de la vida más allá del mundo físico.

Otra de las interpretaciones que se han hecho sobre los kuroi es que, siendo representaciones de la virtuosa alma del difunto son, a su vez, representaciones del dios Apolo en toda su perfección. Como Apolo, los kuroi tienen una apariencia clara e ideal que responde a la armonía matemática propia de la belleza apolínea, al ser Apolo la personificación de la armonía, la justicia y la belleza. En esta búsqueda de claridad formal, los primeros kuroi catalogados dentro del período arcaico muestran una anatomía geometrizable que poco tiene que ver con la elegancia y la

suavidad de las líneas de representaciones más tardías del dios, pero que responden claramente a la necesidad de ordenación y armonía de las primeras manifestaciones del arte griego. Sin embargo estas formas se suavizan cada vez más conforme los siglos pasan, llegando a alcanzar un nivel de refinación tal que los kouroi dejan de ser catalogados como tales, y los historiadores comienzan a llamarlos efebos o los nombran según la acción que represente la figura. Como ejemplo contamos con la escultura en mármol de la Acrópolis conocida como Efebo Kritios. En ella se aprecia, a pesar de una gran idealización, una cercanía mayor a los cuerpos físicos. En este punto cabría preguntar si esto es más por la puesta en práctica de los conocimientos adquiridos a través de la observación y el estudio del cuerpo o por la voluntad de construir un cuerpo más naturalista o cercano a la realidad. Quiero decir, ¿se pretendía en esta escultura dotar de veracidad a la perfección del cuerpo virtuoso o más bien sensibilizar sobre un cuerpo más natural? En cualquier caso se trata de representaciones que, ya sean de un dios, un atleta o simplemente de la virtud encarnada en el cuerpo, personifican la belleza armónica de lo sagrado, la virtud del espíritu hecha carne.

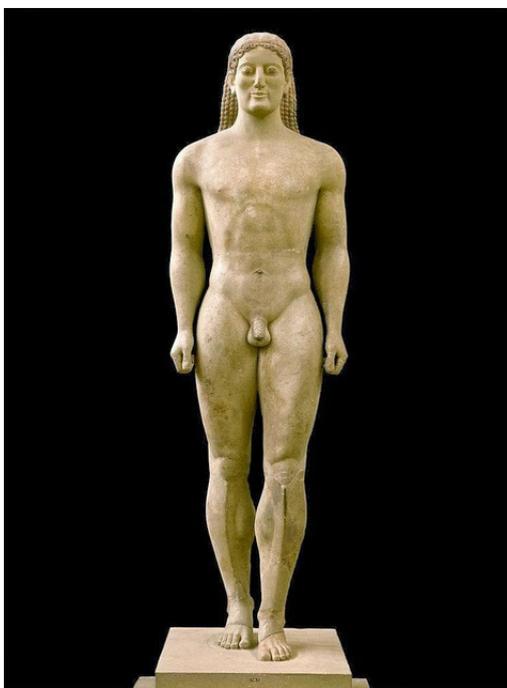


Fig. 1. *Kouros Anavyssos*. ca. 525 a.C.



Fig. 2. *La caída del hombre* (Van der Goes, 1470)

Por otra parte, la espiritualidad en el cuerpo no siempre ha tenido que ver con la idealidad ni con la belleza de las formas. En oposición a la perfección del cuerpo en el arte griego, se podría confrontar las representaciones del desnudo durante los primeros siglos de la Edad Media. En este período el desnudo por excelencia es el de Adán y Eva. Su iconografía, en múltiples ocasiones, no sirve como excusa para la expresión de la virtud ni de la belleza, sino de la vergüenza. En el Génesis se hace hincapié en la vergüenza que sienten el primer hombre y la primera mujer al percatarse de su desnudez y tomar conciencia de sus cuerpos. En el arte gótico esto se traduce en cuerpos en forma de bulbo o raíz. "Son pálidos, indefensos, desvalidos. Tienen el carácter informe de la vida que ha sido a la vez protegida y oprimida" (Clark, 2008: 197). En efecto, Adán y Eva están protegidos y a la vez oprimidos por la mano de dios que, al expulsarlos del Paraíso, es como si

arrancara de la tierra una hortaliza cuyas raíces reciben por primera vez la luz del sol (Figura 2).

El cristianismo trae una nueva concepción del cuerpo más distanciada del espíritu. Si el arte griego presentaba un cuerpo que era el reflejo de la perfección divina, el cuerpo en el arte cristiano es la prueba de la bajeza de la naturaleza humana. La desnudez y la carne son ahora motivo de humillación dado que los placeres sensuales son censurados y condenados, dado que el espíritu es contaminado por estos goces fugaces y terrenales. La Expulsión del Paraíso es la demostración de la vergüenza de la desnudez por excelencia, a pesar de que los martirios son también temáticas propicias para enseñar el daño al cuerpo, la humillación y el castigo físico. La conciencia de la relación del cuerpo con el pecado es lo que hace que el cristianismo tape la piel para protegerla de la degradación, como si la sola contemplación de la epidermis ensuciase el alma del observador y el observado.

Sin embargo, a mediados del siglo XIII, un cambio general en la concepción del programa iconográfico de muchas nuevas edificaciones religiosas trae consigo un cambio en la mirada ejercida sobre el desnudo. Ahora las narraciones visuales de la historia del mundo no terminarían en el Apocalipsis sino en el Juicio Final. Esto trajo consigo el abandono de motivos alegóricos y heréticos, propios del Apocalipsis según San Juan, que se basaban en representaciones de ángeles, el tetramorfo y, en general, un amplio bestiario fantástico. En cambio se empezó a representar la Resurrección de los muertos, en la que los cuerpos desnudos salen de sus tumbas naciendo a una nueva vida. Y no sólo esto, sino que estos cuerpos desnudos debían mostrarse bellos y bondadosos, como la belleza de las almas dignas de la gracia divina y la vida eterna. Este es un cambio que marca el paso a una nueva etapa, que es el Renacimiento. Al recuperar la visión del cuerpo como reflejo de la divinidad se hace evidente el triunfo de las nuevas corrientes humanistas en Europa y la salida de esta etapa privativa y oscurantista.

Otros ejemplos de cómo cierto grado de abstracción del cuerpo indica su cercanía con la perfección se encuentran en el arte bizantino o en épocas en las que el arte clásico se ha retomado como modelo (durante el Renacimiento o el período neoclásico), y dan fe de la necesidad de abstraer las formas físicas para alcanzar una perfección que hable de la bondad del cuerpo y el espíritu. Pero, ¿qué hay de nuestro tiempo? ¿Cómo se traduce esta herencia de la Grecia clásica en la sociedad posmoderna? Si se intenta establecer un cánón general para el cuerpo ideal el primer problema es conciliar todos los distintos cánones, casi como arquetipos junguianos, que se han dado en las últimas décadas. Desde la *heroin chic* hasta las nuevas divas de carne prieta, pasando por polioperadas en el caso de la mujer ideal. Desde el andrógino hasta el leñador, pasando por el culturista bronceado en el caso masculino. Si bien a lo largo de la historia de occidente el cuerpo virtuoso, sano e ideal ha sido un cuerpo proporcionado, resistente pero estilizado y con una clara diferencia sexual, en nuestra era se despliega todo un abanico de posibilidades y moldes predeterminados a los que adaptar los cuerpos, sin dejar de ser muchos de ellos modelos inalcanzables. En mis obras exploro cómo estos cánones operan en la constitución de la figura masculina a través de la observación de los sujetos retratados en ellas. La observación directa del modelo o, al menos, las pseudo-entrevistas que desarrollo durante las sesiones fotográficas (en el caso de que trabaje a partir de fotografía) me permiten profundizar en la auto-percepción del retratado y profundizar en sus orgullos y complejos en su físico y en su psique. A lo largo de los escasos cinco años que llevo trabajando de esta forma he llegado a comprender cómo la hetero-

normatividad no sólo es una forma de opresión hacia las identidades o sexualidades periféricas sino que, a la vez que promete en el hombre heteronormativo una relación de poder dominante sobre los demás sujetos, le obliga a mantenerse en su rol de dominación simbólica. Esto significa que su identidad, construida sobre su hombría y virilidad, se comienza a resquebrajar en cuanto adopta dinámicas identitarias consideradas más bien femeninas como mostrar su vulnerabilidad o sensibilidad. Durante las sesiones de posado mis modelos heterosexuales han experimentado cierto pudor justo antes de liberarse del tabú auto-impuesto de la vulnerabilidad y la desnudez. En el caso de *Alejandro de pie* (Aportación 1) el modelo demostraba actitudes más bien agresivas, dominantes, hurañas, etc. Sin embargo el dibujo resultante muestra en cierta parte la vulnerabilidad del sujeto desnudo, desprovisto de cualquier protección, aislado en un espacio sin apenas más elementos que suelo y pared.

LA IDEALIDAD EN EL CUERPO MODERNO.

El siglo XX ya anuncia la gran aceleración y multiplicación que experimentan los cánones estéticos. Si bien en la década de 1920 tanto el hombre como la mujer se androgenizan, el péndulo de la moda trae en 1950 una nueva etapa de pronunciada diferenciación sexual en la que el hombre muestra un cuerpo preparado para la actividad laboral y el soporte económico de la familia, mientras el cuerpo de la mujer debe ser una demostración de salud física destinada a la reproducción y a la crianza de los hijos, que son el alimento de la nación. Esta mutación de la androginia a la diferencia sexual no es más que una respuesta a los cambios sociales que exigen un cambio paralelo de los ideales del cuerpo. La crítica de arte e historiadora Estrella De Diego realiza, en su libro *El andrógino sexuado: nuevas estrategias de género* (1992), un exhaustivo análisis de las diferentes formas en las que se ha idealizado el cuerpo a lo largo del siglo XX:

El paso de los andróginos de los años veinte a los supersexuales de los cincuenta no se verificó de forma súbita, sino que se fue afianzando paulatinamente a partir de esos años treinta a un ritmo dictado más por cuestiones económicas que por hábitos sexuales (De Diego, 2018: 152).

Este es un clarísimo ejemplo de cómo el desarrollo económico de los estados determina cuál es el cuerpo sano o virtuoso, diferenciándolo del cuerpo enfermo o abyecto. Sin embargo, la noción de cuerpo ideal tiene un movimiento casi de péndulo, cuyos extremos son la androginia y la supersexualización. De hecho sólo harían falta un par de lustros, con la II Guerra Mundial de por medio, para que la década de 1960 y los nuevos movimientos contraculturales trajesen de nuevo la androginia y el amor libre como uso ideal de la corporeidad. Aunque pueda parecer lo contrario, la androginia no es sólo una técnica de aparición fugaz en el aparato de la moda. Se trata de una manifestación de la voluntad de fusión en el otro, de verdadera dualidad sexual que pone en valor el fin de la diferenciación de los géneros. De esta forma, la androginia encarnaba la libertad sexual, la experimentación con el propio cuerpo y otros valores de carácter hedonista.

Apenas dos décadas después, el foco de la idealidad vuelve a mover su luz hacia otro punto. Como ya la década de los setenta había empezado a señalar, a partir de 1980 el cuerpo ideal está cultivado, bronceado, es brillante y sus carnes son prietas. Se trata de un cuerpo que más bien es un producto para ser lucido y admirado. El hombre luce sus músculos trabajados en un gimnasio con ayuda de modernas máquinas de ejercicio, a la vez que la mujer adelgaza ciertas partes de su cuerpo a golpe de dieta y engorda otras mediante la silicona. Ambos sexos barnizan el fruto de todos sus esfuerzos con bronceados y sesiones de rayos UVA para despertar la envidia de sus semejantes. Dice Estrella de Diego que estos

[...] no son cuerpos, son moldes para mirar(se). No son fruto del deporte, sino su antítesis: el cuerpo no es el resultado sino el fin en sí mismo. No se tendrá un cuerpo determinado porque se practica un ejercicio físico -que desarrolla ciertos músculos-, sino que se practicará el ejercicio que hará crecer esos determinados músculos (De Diego, 2018: 169).

De esta forma, estas corporeidades ideales lo son no tanto por su belleza sino por su carácter casi inalcanzable, casi podría explicarse como un grado de abstracción o de mutación. El cuerpo ideal

no se representa ya esculpido en mármol, sino en carne hipertrofiada o modelada en silicona, haciendo realidad una idealidad que poco tiene que ver en realidad con la virtud del alma, sino con el sacrificio que conlleva el sometimiento al bisturí o a largas sesiones de gimnasio. Lo ideal en este caso es un estatus social que permita consagrarse a una belleza artificial, como ya señaló Baudrillard: "lo real no se borra a favor de lo imaginario, se borra a favor de lo más real: lo hiperreal. Más verdadero que lo verdadero: como una simulación" (Baudrillard citado en De Diego, 2018: 167).

Algunos ejemplos de cómo estos cuerpos se elevan a la categoría de belleza se encuentran en las fotografías de Bob Mizer o James Bidgood (aunque pertenezcan a décadas anteriores a 1980) o Robert Mapplethorpe, los dibujos de Tom de Finlandia y el mundo del *beefcake*¹. Se trata de casos en los que el cuerpo masculino se lleva a una hipersexualización que reafirma la virilidad como implicación de poder. Son cuerpos que encarnan el ideal del hombre fuerte y bello, el macho que domina no sólo con su fuerza sino también con el deseo que provoca su contemplación (Figura 3). Aquí la idealidad del cuerpo es lograda a través de la hipertrofia, que no es más que otra forma de abstraer el cuerpo de sus facultades naturales; de llevarlo más allá de lo que la realidad cotidiana es capaz de proporcionar. Algo similar con los kuroi de la Grecia arcaica pasa con estos sujetos. Estos cuerpos embadurnados en aceite muestran músculos tan hiperdesarrollados que adquieren cierto carácter geométrico, que ayuda a alcanzar en ocasiones una apariencia irreal que los abstrae de la concepción cotidiana del cuerpo. Es importante tener en cuenta que, en el momento en el que estos autores están trabajando "los hombres heterosexuales se replantean los símbolos de su masculinidad colectiva, estos son retomados por los homosexuales como distintivo de grupo, en el fondo como parodia camp de la masculinidad" (De Diego, 1992, 125). En mi obra *Juanma* (Aportación 2) encuentro un ejemplo de cómo los cánones de la masculinidad, la virilidad y su reflejo en el físico constituyen una herramienta de auto-construcción de la identidad a través de la corporeidad. El sujeto representado se muestra casi con cierto aire exhibicionista, orgulloso de su musculatura y del trabajo que conlleva. Sin embargo hoy en día tal corporeidad no es la única socialmente aceptada, sino que distintos cánones más abiertos en cuanto a masculinidad simbólica (eso que ahora llaman nuevas masculinidades) fluctúan y operan de forma conjunta en los sujetos.



Fig. 3. *Stan Girgosian* (Bob Mizer, 1950)

1 El *beefcake* (en inglés *pastel de carne*) es un tipo de publicación surgida en la segunda mitad del siglo XX en la que aparecen fotografías de hombres musculosos semidesnudos dirigidas al público homosexual, encubiertas como publicaciones de género deportivo o de hábitos saludables. La revista más popular fue la *Physique Pictorial*, editada por Bob Mizer entre 1951 y 1999.

En definitiva, echando un breve vistazo sobre los cuerpos ideales que han marcado las distintas etapas del siglo XX, se puede deducir que la idealidad del cuerpo moderno es algo en continuo cambio dado que depende de las condiciones socioeconómicas y geopolíticas contingentes. Se podría catalogar como una idealidad fluida que no responde a una idea fija e inmutable ni a estructuras rígidas, sino que se construye y deconstruye continuamente para adaptarse a los cambios del medio casi como un organismo vivo, de una forma muy distinta a la que las grandes civilizaciones occidentales construyeron sus cuerpos ideales.

CUERPOS SUBVERSIVOS. PRÓTESIS Y FARMACOPORNOGRAFÍA.

Ya durante la segunda mitad del siglo XX se pone en evidencia la importancia de la prótesis como elemento dentro del cuerpo moderno. Las dos guerras mundiales y toda la violencia que caracteriza al siglo XX producen una enorme cantidad de cuerpos mutilados. Miembros amputados, pieles quemadas por el napalm, malformaciones producto de la radioactividad y todo tipo de heridas que dan fe de la cantidad de violencia que asola el mundo durante este siglo. La fusión de prótesis y tecnologías de (re)construcción del cuerpo que se desarrollan durante este período es algo sin parangón en la historia.

A partir de todo este desarrollo de la prótesis nacen nuevas maneras de entender el cuerpo más allá de lo naturalmente dado, no sólo como reposición de un miembro amputado (de carácter conservativo) sino como reinención del propio cuerpo (es decir, de carácter creativo). Es aquí donde entran en juego las prótesis que tienen que ver con la producción de subjetividad, es decir; ahora la prótesis no tiene que sustituir un miembro ausente, sino que puede utilizarse como un dispositivo de cambio corporal. Un claro ejemplo de la importancia de la prótesis como tecnología productora de subjetividad es el *Manifiesto Cyborg* (1983) de Donna Haraway. En este aspecto la prótesis tampoco tiene por qué ser una pierna ortopédica, sino que puede ser testosterona en gel, pastillas anticonceptivas, la profilaxis pre-exposición al VIH, el dildo, lentillas de colores o el smartphone. Un ejemplo de las aplicaciones de la prótesis al arte puede ser una de las fotografías de Michael Rosen en su libro *Sexual Arts, Photographs that Tests the Limits* (1994). En ella se muestra a una mujer masturbando su propio dildo-arnés con un vibrador (Figura 4), en clave crítico-cómica, generando un juego conceptual en el que "la mano masturbatriz y el vibrador de la histérica operan ambos como verdaderos interruptores externos con respecto al circuito sexual reconectando los órganos genitales y objetos no genitales e incluso inorgánicos" (Preciado, 2016: 109).



Fig. 4. *Molly* (Michael Rosen, 1993)

La prótesis es un dispositivo fundamental para entender los cuerpos subversivos de nuestro tiempo. La subjetividad trans es, por ejemplo, una de las subjetividades que más provecho ha sacado de la prótesis moderna y su producción de subjetividad. El cambio de sexo requiere de una serie de tecnologías no sólo médicas, sino de representación e identificación social, que obligan en cierta manera a ser reconocido como de un sexo u otro para considerarlo efectivo. A todo este aparato que las tecnologías de reasignación sexual me sirven como ejemplo, Paul B. Preciado lo llama "farmacopornografía". Para describir ahora algunas de las manifestaciones de la subversividad corporal en el arte con temporáneo, me serviré de este término que tan apropiadamente describe la unión del discurso médico con la representación del cuerpo a nivel social.

La artista corporal Orlan, sometida a numerosas operaciones estéticas, es un ejemplo de cómo los implantes de silicona, las inyecciones de bótox y otros retoques estéticos configuran la identidad y de cómo la experiencia del cuerpo transformado también modula la subjetividad de cada individuo. Además, pone de manifiesto cómo los cánones de belleza llevados al extremo pueden resultar en un cúmulo de rasgos apelotonados bajo la piel abierta, cicatrizada, grapada y estirada hasta más no poder (Figura 5). En este sentido, el trabajo de Orlan no es otra cosa que una crítica a los irreales cánones de belleza con los que la industria del cine, las farmacéuticas y el statu quo establecen como modelos a los que aspirar. De esta manera Orlan hipertrofia y deforma no sólo su cuerpo sino los dispositivos de tecnología farmacopornográfica.

En sus series fotográficas *Sex Pictures* (1992) y *Broken Dolls* (1999) la fotógrafa estadounidense Cindy Sherman utiliza muñecas, maniquíes y elementos prostéticos para crear escenas obscenas y grotescas que unen eros y tánatos de una manera magistral. Son trabajos muy influenciados por la obra del fotógrafo surrealista Hans Bellmer, quien también utilizaba maniquíes y muñecas para crear criaturas imposibles, cuerpos erróneos e inservibles que le valieron la calificación de "arte degenerado" por el Tercer Reich. En las fotografías de Sherman, en cambio, no sólo se muestran esos cuerpos erróneos sino que, además, los maniquíes suelen tener rostro, es decir, parecen dotados de subjetividad (Figura 6). De esta manera Sherman crea personajes híbridos, entre la prótesis y lo humano, muchas veces casi como masturbadores con forma humana, y es aquí donde lo farmacopornográfico entra en juego; es la creación de la sexualidad a través del discurso médico. No se trata de crear imágenes grotescas por el simple placer de hacerlas, sino que la fotógrafa construye un reflejo hipertrofiado de la realidad en el que lo abyecto se muestra en su más puro estado a través de esos cuerpos imposibles y horriblos.



Fig. 5. *Omnipresence* (Orlan, 2000)



Fig. 6. *Sex Pictures* (Cindy Sherman, 1993)

II. EL CUERPO DAÑADO. LA HERIDA ESTÉTICA

DEL MÁRTIR CRISTIANO AL BDSM. SAN SEBASTIÁN FUERA DEL ARMARIO.

El cristianismo sin ir más lejos rebosa corporeidad; está efectivamente lleno de cuerpos, dolientes más que gozosos. Es su cuerpo y no su alma, lo que Jesús de Nazareth les ofrece a sus discípulos antes de sufrir toda clase de tormentos. Su pasión y su muerte lo van transformando en lo que Freud, a propósito de la histeria, calificaba de superficie de inscripción (González García, 2014: 11-12).

A partir de la reflexión del historiador y crítico de arte Ángel González García (1948-2014) en la introducción a *Religión Arte Pornografía* (2014) sobre la corporeidad en el cristianismo y su representación en el arte, uno de los múltiples caminos que se pueden tomar para rastrear sus últimas implicaciones es el de la iconografía del mártir. La representación visual del martirio ha sido una de las excusas más usadas para poder representar el cuerpo desnudo incluso durante las épocas más puritanas y esto, por supuesto, ha tenido sus consecuencias en el arte de las últimas décadas.

Curiosamente, las imágenes de los martirios han pervivido y mutado a través de los siglos hasta llegar a contextos muy distintos a los de sus orígenes. La iconografía de San Sebastián es un perfecto ejemplo para mostrar cómo estas imágenes han pasado del contexto religioso a inscribirse dentro de la representación de prácticas sexuales periféricas como el sadomasoquismo.

Si se echa un vistazo a las más antiguas representaciones de san Sebastián, en los siglos XII-XIII, encontramos al mártir atado a un árbol o una columna, ataviado sólo con el sudario sujeto a la cadera y con el aspecto de un hombre de unos treinta años. En cuanto el humanismo comienza a extenderse por Europa y los cuerpos van poco a poco liberándose del pudor, San Sebastián deja de ser una figura más bien hierática para mostrar la contorsión del dolor, como vemos en los que pintó Mantegna. Además es notable como, con el paso del tiempo, el cuerpo del mártir va rejuveneciendo y *efebizándose* hasta tal punto que en la mayoría de sus representaciones tiene el aspecto de un muchacho esbelto y apolíneo. De esta manera se convierte en una excusa perfecta para representar el cuerpo desnudo, lleno de juventud y belleza. Pronto comienzan a verse ciertas notas de erotismo en la representación del apolíneo Sebastián que, con las flechas penetrando en su carne blanca, muestra una mueca ambigua entre el dolor, la súplica y el éxtasis. Después de los magníficos sebastianes del Greco, el Barroco alberga algunas representaciones del mártir que no se han de pasar por alto, como las de José de Ribera, Caravaggio o, más importante aún en este análisis: los que fueron pintados por el boloñés Guido Reni. Uno de sus sebastianes, fechado en 1615, es imprescindible para establecer un nexo de unión entre las representaciones clásicas de San Sebastián y las más contemporáneas. En un capítulo de su novela *Confesiones de una máscara* (1949), el escritor japonés Yukio Mishima (1925-1970) narra cómo un chico descubre su homosexualidad al excitarse contemplando una reproducción de este cuadro en un libro de Historia del arte.

Sí, ciertamente las flechas habían penetrado en su carne musculosa, fragante y juvenil, para hacerla arder desde dentro con la llama de un dolor supremo y extático. Sin embargo, no se veía ningún hilo de sangre, ni un gran número de saetas, como se observan en otras representaciones del martirio de San Sebastián. Aquí sólo destacaban dos únicas flechas proyectando su sombra tranquila y hermosa sobre la piel marmórea, como dos sombras vertidas por ramas sobre una escalera de piedra. Pero estos juicios y observaciones vendrían más tarde. Tan pronto como puse los ojos en este cuadro, todo mi ser se estremeció bajo el impacto de una suerte de gozo pagano (Mishima, 2020: 43-44).

El propio Mishima se haría retratar caracterizado como el mártir: semidesnudo, atado a un árbol y con flechas lacerando el torso en lugares específicos (Figura 7).

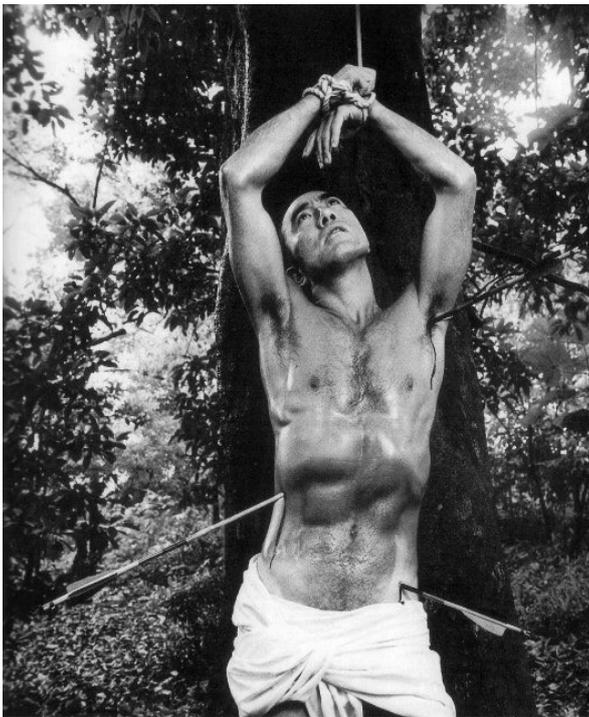


Fig. 7. *Yukio Mishima as St. Sebastian* (Shinoyama Kishin, 1968)

Durante el siglo XX San Sebastián es usado como símbolo homosexual por numerosos autores, aunque quizá su consagración como patrón de la homosexualidad vino con el estreno de la película *Sebastiane* (1976) de Derek Jarman (1942-1994), en la que la vida del santo es representada dentro del género del cine vérité hasta llegar al momento de su martirio, en la que el mártir se encuentra completamente desnudo y atado a un desangelado madero. Es a partir de este film cuando las representaciones del santo se multiplican dentro del contexto homoerótico como metáfora de los sufrimientos de la comunidad homosexual, primero por la opresión y la exclusión social y luego por la epidemia del VIH/SIDA, que provocó la muerte del propio Jarman. En nuestros días, el Festival de Cine de San Sebastián concede el premio Sebastiane a la mejor película de temática LGBT+.

Sin quitar sus méritos a Jarman he de decir que, en mi opinión, si bien es cierto que se atrevió valientemente a mostrar escenas explícitamente homoeróticas a partir de la iconografía del santo, no fue él quien la llevó hasta sus últimas consecuencias.

Robert Mapplethorpe, que se nutrió de las representaciones más clásicas del mártir, llegó a realizar una revisión de las mismas mostrándose a sí mismo en una postura que establece una clara conexión con él. Con un antifaz cubriéndole los ojos, las manos esposadas por encima de la cabeza, mostrando las axilas, atado por una robusta cuerda y la boca sensualmente entreabierto, la fotografía muestra cómo Mapplethorpe se reinterpreta a sí mismo y se compara con el mártir en clave erótica ya en el año 1973. De esta forma, el fotógrafo crea un jugoso paralelismo entre el pathos del martirio y el éxtasis explícitamente sexual y sadomasoquista de los ambientes BDSM

neoyorquinos de los años setenta (Figura 8). No son las saetas que atraviesan la carne y destrozán el cuerpo, son los látigos de cuero, las pinzas y los azotes los que elevan la experiencia de la corporeidad y extasían los sentidos.

Se podría decir que la representación de San Sebastián por parte de artistas homosexuales o queer ha tenido dos vertientes según su finalidad emocional. Por un lado se encuentran las representaciones del martirio en las que se hace hincapié en el sufrimiento, el dolor y el propio suplicio que el mártir soporta, ofreciendo su dolor como sacrificio (en su sentido de hacer sagrado) a una causa superior. Como ejemplo de esta intencionalidad en sus representaciones se han mencionado algunos pintores de entre los siglos XIV y XVII. Ahora bien, este sacrificio no sólo ha sido representado como parte de la resistencia pacífica de los cristianos por la supervivencia de la fe, sino que también se dan casos de artistas homosexuales más bien contemporáneos que han ahondado en el dolor del mártir en lugar de erotizarlo. El ejemplo más claro de esta vertiente es, en mi opinión, la pintura sobre el martirio de San Sebastián que Keith Vaughan

(1912-1977) realizó en 1962. Vaughan fue un pintor y diseñador británico que, además, se dedicó en parte a la enseñanza. A pesar de su éxito económico y su aceptación por parte de la crítica, Vaughan sufrió muchísimo por su homosexualidad, dejando rastro de ello en sus obras gráficas y pictóricas. Si bien muchas de sus obras tratan desinhibida y explícitamente el sexo entre hombres, otras dan muestra del profundo pesar que su sexualidad le causaba. A este sufrimiento se le unió en 1975 un cáncer que le llevaría definitivamente a su suicidio en 1977. Si se observa el cuadro *The martyrdom of saint Sebastian* (1962) se puede percibir, a través del color, la textura y la forma de las figuras sobre todo, el dolor que Vaughan arrastraba consigo y purgaba a través de la pintura. El espacio representado es gris, plomizo y ceniciento, entre lo metafísico de la pintura de Giorgio de Chirico y lo quirúrgico de los espacios imposibles de Francis Bacon. Se trata casi de un escenario pesadillesco en el que las figuras desnudas y de aspecto impersonal se colocan en sus puestos para asaetear a la figura de un amarillo frío y sucio que es san Sebastián (Figura 9). También en las figuras es visible la intención de Vaughan de hacer ver pesadumbre, sopor, cansancio y desidia de los personajes envueltos en una dinámica que los deshumaniza y convierte en una suerte de humanoides sin un sentido de ser. De esta manera, Vaughan no pinta esta escena por su tradición en la educación cristiana, sino que reinterpreta toda la iconografía del santo para volcar sobre ella toda su angustia en una muestra de puro existencialismo.

Por otro lado están las representaciones de san Sebastián o, al menos, las referencias a su iconografía que se sirven de ella como excusa para erotizar la figura masculina. Ya se ha mencio-



Fig. 8. *Self Portrait as Saint Sebastian* (Robert Mapplethorpe, 1997)

nado cómo Mapplethorpe se autorretrata en la posición típica del santo y con los atavíos propios de las prácticas sadomasoquistas y la cultura del cuero.



Fig. 9. *The Martyrdorm of St. Sebastian* (Keith Vaughan, 1962)

El santo, atado al tronco de un árbol cortado, muestra el cuerpo de un gimnasta, sólo cubierto con un pulcro paño blanco en la cadera, y la piel absolutamente depilada de un metrosexual, sus axilas suaves se exponen al estar los brazos atados sobre la cabeza con algún tipo de enredadera que da pequeñas flores rojas y que sube por todo el tronco (Figura 10). Dos torpes flechas que no parecen tener intención de lacerar la perfecta musculatura del muchacho están fijas en su torso, y el rostro maquillado del modelo no contiene ningún rastro de dolor, sino que mira plácidamente a algún punto fuera de la escena y casi parece regodearse en su propia belleza. Aquí la iconografía del mártir es una simple excusa de los fotógrafos para mostrar la belleza canónica del cuerpo masculino, sin ningún tipo de trasfondo o de finalidad más allá de la contemplación de la belleza de un cuerpo canónico.

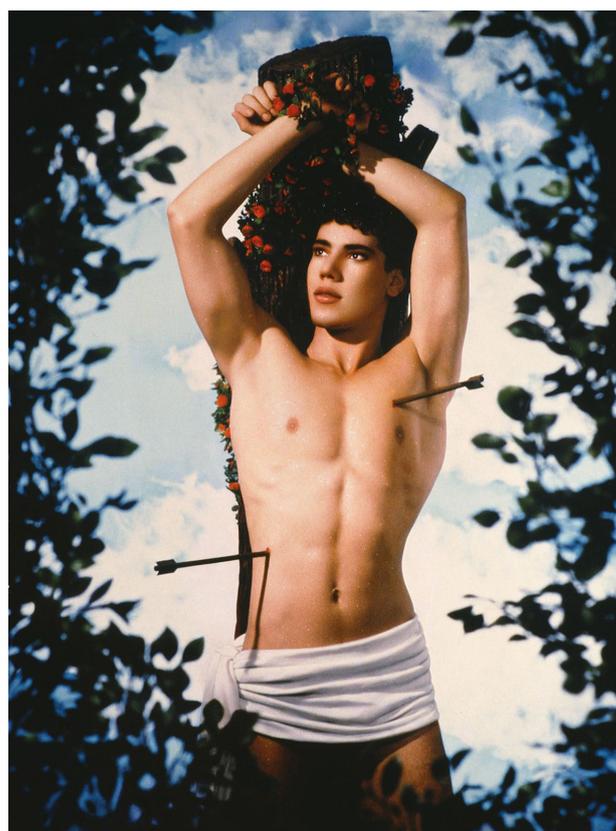


Fig. 10. *St. Sebastian* (Pierre et Gilles, 1987)

Las connotaciones eróticas de san Sebastián en Oriente no se limitan a la mención del cuadro de Guido Reni en *Confesiones de una máscara*. El cartelista e ilustrador japonés Takato Yamamoto (1960), catalogado dentro de la corriente del eroguro (erotic-gore), retrata al santo (2005) como

un adolescente ya moribundo y con gran cantidad de flechas atravesando su cuerpo, atado a una estructura orgánica de la que parecen emerger cuerpos y símbolos extraños, algunos de carácter fálico que se desprenden y parecen volar hacia él (Figura 11). En esta representación sí que hay algo más allá de lo erótico. Es decir, no sólo se sirve de la iconografía del santo para erotizarla sino que además añade toda una serie de elementos formales y símbolos que contribuyen a una lectura más amplia de la imagen y la hacen más rica en contenido.

En cuanto a sus representaciones y utilización hoy en día, su incursión en el homoerotismo y los ambientes del cuero y las tachuelas de metal no le ha impedido seguir siendo venerado como santo en el ámbito católico. Podría decirse, a modo de fábula, que su iconografía tiene una doble vida. Por las mañanas va a misa de doce y cumple con sus doctrinas religiosas (su figura fue utilizada como protector contra la epidemia de peste negra en la Edad Media, y su uso hoy en día ha parecido tomar una nueva vitalidad en ese sentido), y por la noche viste chupa de cuero y entra en un garito oscuro que huele a tabaco y a popper. En conclusión, san Sebastián es el mejor ejemplo de cómo fluctúan las imágenes a través del tiempo, mutando continuamente y renovando sus significaciones con cada (re)presentación.



Fig. 11. *St. Sebastian* (Takato Yamamoto, 2015)

EL DAÑO ESTÉTICO. LA INTENSIDAD DEL CUERPO.

Si se habla de daño estético al cuerpo, el accionismo vienés es un ejemplo perfecto. Pero, ¿qué hay de ese daño al cuerpo en la pintura? Para mí, la demostración principal de este tipo de daño estético se encuentra en algunos de los principales representantes de la llamada Escuela de Londres. Podrían dividirse en dos subgrupos según cómo se enfrentasen al tema. Por una parte Auerbach, Bomberg, Rego, Coldstream, Uglow, Freud y Kossof entendían la pintura como “un encuentro directo con el tema” (Crippa, 2017: 15). Por otro lado está la vertiente en la que “el tema derivaba habitualmente de imágenes reproducidas” (íbid), que es el caso de Bacon, Andrews y Kitaj.

Esencialmente son Francis Bacon (1909-1992) y Lucian Freud (1922-2011) quienes explotan más el recurso del cuerpo desnudo en sus pinturas, aunque hay algunos ejemplos de los otros miembros del grupo. En ellos se encuentran numerosos ejemplos de cómo lo estético puede llevar implícitamente la sensación de daño, dolor o herida sin que en realidad haya ninguna herida ni acto de dañar representado explícitamente. Podría decirse que Bacon representa el daño, la herida física a través de la pintura, de la misma manera que Freud, a través de la representación del cuerpo desnudo, pinta el dolor psicológico de sus modelos e incluso el suyo propio. Bacon lo hace a través de lo plástico principalmente, y Freud mediante lo narrativo. Ambos utilizan la representación del cuerpo para hablar de dolor, sin tener por ello que utilizar imágenes explícitas.

Podría pensarse que Bacon es explícito, pero se caería en un error, dado que Bacon nunca deja del todo claro qué ocurre en sus pinturas. No hay un cadáver degollado, tampoco miembros amputados ni apuñalamientos.

El escritor y novelista Frank Maubert (1955) recoge, en una de sus varias conversaciones con el pintor, la siguiente contestación: “Como le he dicho, mi pintura es, en primer lugar, instinto. Es un instinto, una intuición que me empuja a pintar la carne del hombre como si se expandiese fuera del cuerpo, como si fuera su propia sombra” (Maubert, 2012: 34).

En Bacon, los cuerpos son cuerpos-pintura y, por tanto, no pertenecen a la realidad ni pueden regirse por sus normas, sino por la lógica de la plástica. De esta manera cuando creemos ver un pedazo de carne sanguinolenta sobre una cama es por la necesidad de identificar una escena concreta, pero en realidad se trata de un cuerpo-pintura que adopta una forma irreal heredera de muchas imágenes que pasan por el filtro de Bacon, desde el Laocoonte hasta la niñera que grita en El acorazado Potemkin.

Después de esta breve aclaración sobre mi manera de ver lo explícito-implícito en Bacon, puedo entrar en detalles sobre cómo utiliza lo estético para dañar la imagen.

Digo que Bacon daña la imagen porque su manera de pintar es casi una demostración de puro sadismo, y él lo dejó entrever en sus declaraciones sobre su manera de pintar y cómo utilizaba las fotos de sus modelos. Llegó a explicar que era incapaz de pintar del natural porque al

pintar, realmente estaba concibiendo al modelo como un amasijo de carne que retorcer, maltratar y despedazar en la imagen sobre el lienzo. Es elocuente que Bacon, tan amante de los extremos, no fuera capaz de torturar a nadie sobre el lienzo si le estaba mirando, demostrando así todo lo íntimo que tiene su pintura. En este punto encuentro en Bacon un referente que me ha llevado a experimentar con la agresión a la obra o, al menos, a la superficie pictórica. Los arañazos que aparecen en algunos de mis trabajos están realizados durante o después de la aplicación de la pintura, formando primero la imagen para luego deshacerla ayudándome de cuchillas de distintos tipos. Este tipo de recursos estéticos pueden verse claramente en *Figura en el sillón I* y *Material dañado* (Aportaciones 3 y 4). En ellas daño la superficie de la pintura y arranco el material pictórico generando vacíos que rompen en cierta medida la concepción del cuadro-ventana y que responden a impulsos que surgen durante la realización de la obra con voluntad de hacer visible la angustia que la condición humana implica para sí.

Las maneras en las que Bacon tortura el cuerpo en su pintura podrían reducirse a dos desde el punto de vista de la sintaxis visual. Como elemento esencial de su lenguaje pictórico, sobre todo en la década de los cincuenta, Bacon utiliza una y otra vez unos agresivos brochazos verticales que recorren el lienzo de extremo a extremo. Si imaginamos a Bacon realizando esas furiosas pinceladas casi podría parecer que se sus manos se desprenden garras que rasgan la imagen como si fueran las de una fiera. Esta es una de los recursos que utiliza Bacon para sugerir el daño sin representarlo de manera explícita en la imagen, y que además puede tener distintas lecturas. Por un lado podría leerse como si cada línea fuere el rastro de las garras de una bestia cuasi metafísica que arañase la superficie de la imagen, pero por otro lado bien podría ser algo así como la representación visual de un ente que se deshace, como si la realidad dentro del cuadro se distorsionase, tirando hacia arriba y hacia debajo la escena que se representa. Podría ser este el caso de *Two figures on a bed* (1953), pero en el caso de las numerosas interpretaciones del retrato de *Inocencio X*

de Velázquez (1650), casi parece que el grito que emerge de la garganta del pontífice sacudiese la realidad y a sí mismo, haciendo reverberar la imagen, y esas líneas no fuesen más que el rastro de esa sacudida. La otra fórmula de Bacon para dañar el cuerpo es un rasgo continuo en su obra. Se trata de las distorsiones que tanto parecen deformar el cuerpo como el espíritu del retratado. Teniendo en cuenta su biografía y en aún más consideración sus años de niñez en los que recibió los castigos de su padre a través de los mozos de cuadra que trabajaban para él, en Bacon el dolor

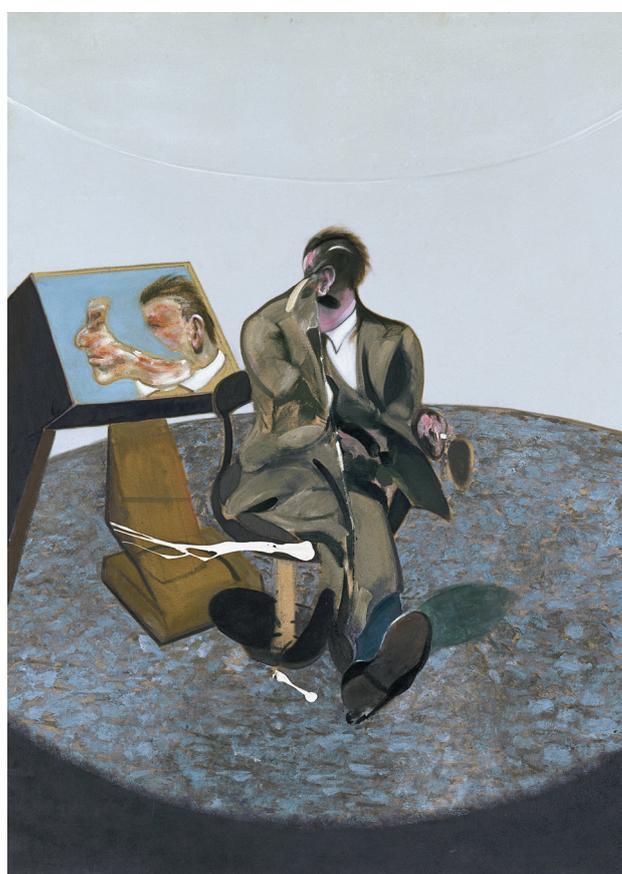


Fig. 12. *Portrait of George Dyer in a mirror* (Francis Bacon, 1968)

físico es siempre el reflejo del dolor espiritual y viceversa. Los cuerpos deformes, retorcidos, de carnes abiertas, tendones y huesos que parecen elásticos y los rostros vueltos hacia adentro no son otra cosa que una forma de hacer visible el dolor del espíritu, casi una manera de purgarlo y expulsarlo. Toda la obra de Bacon es un continuo exorcismo en el que sus propios demonios salen de él hacia el lienzo para poseer la imagen del retratado. A pesar de ser esto un continuo en su obra, me parece que se encuentran ejemplos realmente significativos en sus retratos de George Dyer, sobre todo por lo que conocemos de su relación con él. En especial el *Retrato de George Dyer en un espejo* (1968), expuesto en la colección permanente del Museo Thyssen-Bornemisza, constituye un ejemplo de cómo el pintor juega con la forma, haciéndola implosionar, desapareciendo y reflejándose a la vez en un espejo, pero desdoblándose en la imagen reflejada (Figura 12).

Por otro lado está Lucian Freud, que no utilizaba tanto la materialidad de la pintura para aludir al daño (a pesar de que el carácter matérico de la pintura en su obra es fundamental), sino que más bien era la propia imagen del retratado, su rostro y su cuerpo, los elementos que ponen el daño en el cuadro. A la manera más clásica Freud dramatiza las expresiones de sus modelos, además de sus cuerpos, para que su obra termine ilustrando el más crudo y descarnado dolor existencial. Las miradas a veces vacías, los cuerpos que se desparraman sobre una cama o un sofá desvencijado, a veces el suelo, etc. Freud desnuda al modelo para volverlo un animal humano, es decir, lo desprovee de lo social y lo muestra en la su naturaleza más honda (Figura 13). Con esto quiero decir que en el caso de Lucian Freud, el desnudo no implica erotización (aunque lo sexual esté continuamente presente en su obra y, sobre todo, cabe destacar sus desnudos masculinos) sino que constituye una manera de desatribuir al humano todas las connotaciones sociales que la ropa elegida, la pose estudiada o la expresión calculada puedan sugerir. Se trata de revelar las dolencias psíquicas que sufre el retratado. La pereza, el hastío, el sopor,



Fig. 13

las neurosis y todas las dolencias emocionales nombrables se pueden encontrar inscritas en los cuerpos retratados por el nieto del padre del psicoanálisis. También mi trabajo bebe de Freud en este sentido. Siempre que inicio una sesión, ya sea de posado para realizar una fotografía o de pintura, uno de mis objetivos principales es llegar a realizar un fiel retrato psicológico del modelo que he escogido expresamente por las cualidades expresivas de su cuerpo. Al igual que Freud, busco desvelar partes de la psicología del sujeto retratado a través del contacto con el mismo, hurgando durante la conversación en cualquier resquicio que deje visible alguna herida, algún dolor interno, alguna inseguridad, algún deseo a medias confesable. Luego, mediante la pintura, incluyo en la imagen las sensaciones que el propio modelo ha despertado en mí, o que él mismo ha sacado a relucir y ha mostrado con más o menos pudor, mostrando la vulnerabilidad intrínseca de la naturaleza humana.

Tiene, al igual que Bacon, un interés continuo durante toda su vida por la plasticidad de las formas del cuerpo humano y su capacidad de albergar y comunicar emociones, aunque en el caso de Freud la técnica es algo más académica (tildar de académico a Freud sería digno de prisión permanente no revisable), dado que los cuerpos en su obra son cuerpos reales, no entes a medio camino entre lo real y lo metafísico como en el caso del primero. Este interés por el cuerpo que es común no sólo a Bacon y Freud sino a todos los miembros de la Escuela de Londres, ha permanecido en la pintura británica y se ha extendido en el tiempo hasta nuestros días.

Podría decirse que el heredero de la pintura de la Escuela de Londres es Justin Mortimer (1970), quien utiliza constantemente la figura humana en su pintura, en muchas ocasiones desnuda, como una herramienta a partir de la cual construir imágenes que hablan de pérdida, de sufrimiento y angustia vital. Mortimer, quien en su juventud pasó varias operaciones por las dolencias que sufría en sus piernas, a menudo sublima sus recuerdos a través de la pintura, situando cuerpos tullidos o dislocados (a veces simplemente aprovechando los resultados del corta-pega en los collages digitales previos a sus obras, cercenando un brazo, una mano o medio cuerpo) en habitaciones que recuerdan a quirófanos o salas de espera, generando así un ambiente sórdido y desangelado (Figura 14).. Si observamos más detenidamente cómo Mortimer pinta el cuerpo podemos observar con qué sensibilidad agrisa todos los colores sin llegar a decolorarlos del todo y contrasta y satura otros estratégicamente,



Fig. 14. *Section* (Justin Mortimer, 2010)

sugiriendo algo así como si perteneciesen a una antigua instantánea que se ha deteriorado, y dejando rastros del pincel en agresivos barridos que casi agreden la epidermis de los personajes.

El joven pintor William Reinsch (1994) presenta, en su pintura, algunas similitudes con Justin Mortimer. Reinsch, siguiendo la estela de la pintura británica desde la Escuela de Londres, también recurre constantemente al cuerpo en busca de la representación del vacío existencial, la falta de sentido y la liberación del cuerpo tras la caída de las grandes causas sociales. En sus pinturas aparecen cuerpos desnudos de colores fluorescentes (desde mi lectura, haciendo referencia a Bruce Nauman), que transmiten esa angustia vital, la fragilidad del cuerpo y su indefensión en la desnudez que tan vigente está en la pintura contemporánea. Tienen también sus imágenes cierta influencia romántica, dado que los cuerpos a veces aparecen en entornos naturales como prados o grandes llanuras que hacen empequeñecer las figuras (Figura 15).



Fig. 15. *Naked Island 12*
(William Reinsch, 2013)



Fig. 16. *You make me feel batty*
(Alexander Tinei, 2015)

Más allá del ámbito británico, la pintura del húngaro Alexander Tinei (1967) utiliza la representación del cuerpo como herramienta o soporte estético para sugerir sensaciones de dolor, soledad y vacío. Es una constante en su pintura la representación de cuerpos desnudos o semi-desnudos de color mortecino en los que los azulados vasos sanguíneos parecen estar casi en la superficie de la piel, a veces casi como tatuajes o pinturas corporales que, en sus propias palabras, son marcas de la alienación. En ocasiones son cuerpos cianóticos que en algunos fragmentos se

asemejan a los cuerpos-pintura de los que hablaba para referirme a Bacon (Figura 16).

En definitiva, se puede llegar a la conclusión de que el papel del cuerpo como comunicador de las dolencias espirituales modernas es crucial en la pintura figurativa contemporánea, al menos en Europa, siguiendo en cierta manera la herencia del informalismo y otras corrientes del siglo XX. Sin embargo, la nueva pintura figurativa atiende más a las necesidades de la era post-Internet, tanto conceptual como estéticamente, y utiliza un lenguaje de mayor realismo y fidelidad al modelo sin dejar de lado la expresión y la creatividad en lo propiamente pictórico.

Todos estos autores conforman un importante boque de influencias en mi obra, configurándome como pintor figurativo y realista, con ciertas licencias pseudo-informalistas que me llevan a utilizar recursos gráficos como los arañazos sobre la imagen que van surgiendo durante el proceso de construcción de la misma, ya sea para redibujar o corregir algún aspecto formal o para añadir otras connotaciones que vayan más allá de la simple mimesis de la realidad.

III. CUERPOS DESEANTES Y OBJETOS DE DESEO.

LA INDIVIDUALIDAD. NARCISO APÁTICO.

Cualquier mito de la antigua Grecia es susceptible de ser utilizado para describir cualquier rasgo de la condición humana, y los numerosos ejemplos que podemos encontrar en la literatura y en el arte dan muestra de ello. Mery Shelley y Prometeo, Albert Camus y Sísifo, Nietzsche con Apolo y Dionisio, Freud y Edipo, etc. Al llegar a nuestra era el mito que se acopla mejor a nuestro carácter es el de Narciso. En la era de las redes sociales hipersaturadas de selfies autoerotizantes de sus usuarios, de los medios de comunicación que sobrepasan nuestra capacidad de gestión de información con titulares sensacionalistas en busca del *clikbait*, de la hiperindividualización y la incitación al consumo hedonista de bienes y experiencias en absoluto necesarios, Narciso goza de su plena operatividad en la sociedad de consumo.

Para comenzar a explicar el fenómeno de Narciso en la sociedad actual hay que comenzar por explicar la individualización. El sociólogo polaco-británico Zygmunt Bauman (1925-2017) explicaba la individualidad en nuestra era como un "deber universal", dado que "en una sociedad de individuos, todos deben ser individuos" (Bauman, 2017: 28), esto presenta una paradoja dado que, en una sociedad en la que todos los sujetos son individuos, estos son de todo menos individuales, en el sentido de la diferencia o la unicidad. "Ser un individuo significa ser como todos los demás del grupo (en realidad, idéntico a todos los demás)" (*ibid*). Sin embargo, tal y como entendemos la individualidad (como diferencia y unicidad), la única solución para lograr ser un individuo es someter nuestra personalidad a un pormenorizado análisis y desechar cualquier rasgo que identifiquemos como importado del exterior para llegar a nuestro "verdadero ser" autógeno, es decir, llegar a ser un individuo idéntico a sí mismo, si fuera posible.

A partir de esta noción de individualismo, podemos conectar con el filósofo y sociólogo francés Gilles Lipovetsky (1944), que sostiene que en la actualidad nos encontramos en "un nuevo estadio del individualismo" (Lipovetsky, 2015: 50). Se refiere al narcisismo, con el que se inaugura la posmodernidad y que "aparece masivamente en una apatía frívola, a pesar de las realidades catastróficas ampliamente exhibidas y comentadas por los *mass media*" (Lipovetsky, 2015: 52).

Sintetizando estos dos escuetos resúmenes de las nociones sobre el individualismo actual de Bauman y Lipovetsky podríamos describir a nuestro Narciso como un sujeto completamente autorreferencial, atento solamente a sí mismo y absolutamente desprovisto de interés hacia la otredad, con una completa apatía hacia la realidad común de la sociedad. En la era de Narciso, la *res publica* deja de pertenecer al interés común y cae en el olvido, controlada por el devaneo de la seducción política y los intereses del poder económico.

CUERPOS DESEANTES Y CUERPOS DESEADOS. LA REPRESENTACIÓN DE LA SEXUALIDAD.

En la era de Narciso los cuerpos vuelven a devanearse, se lucen y exhiben a través de todos los medios posibles. Hoy en día encuentran su medio más próximo y directo en las redes sociales, pero hace apenas unas décadas, en la era pre-Internet, esta pulsión exhibicionista encontraba otra vía de sublimación a través del arte, desdibujando los límites de lo íntimo y lo privado se comenzó a generar toda una filosofía hedonista del gozo del cuerpo y el culto a la juventud en la que el mundo celebrity se erigió como una meta que alcanzar a través de la auto-exposición.

Para empezar a hablar del deseo en nuestro tiempo, no hay mejor maestro de ceremonias que Andy Warhol (1928-1987), que marca un punto de inflexión en la Historia del Arte, siendo considerado por muchos el artista bisagra que cierra las puertas de la modernidad y abre las de la posmodernidad. Aunque ya sus retratos de Marilyn Monroe, Liz Taylor, Jackie Kennedy y Elvis Presley constituyen un buen ejemplo de cómo las prácticas artísticas han hecho uso del deseo como herramienta en las dinámicas del capitalismo, no son estas las obras de Warhol que me interesa destacar. Para hablar de cuerpo y de deseo deben observarse otras obras tales como sus series de polaroids, sus películas experimentales (algunas de las cuales podían encontrarse hace unos años, curiosamente, en la plataforma Pornhub) y sus dibujos. En su serie de polaroids sobre la figura masculina realizada en 1977 encontramos, sobre todo, primeros planos de torsos y glúteos que dejan asomar a veces los genitales de forma tímida. Esta serie es un reflejo no sólo del carácter voyeur de Warhol, sino también de un momento de liberación sexual previo a la crisis del VIH/SIDA en el que la homosexualidad se practicó despreocupadamente y sin inhibiciones. Algunas de sus películas experimentales abordan directamente el tema del sexo, como *Blowjob* (1964) o *Kiss* (1963). Estas películas conforman una mixtura de Eros y Pop que, si bien no son totalmente explícitas, no se andan con ningún rodeo. En estas películas el erotismo se aborda como un tema más pop que trascendental, sin más misterio que el propio morbo y la excitación propia del espectador al verse contemplando una cinta que no muestra más que la cara de un hombre mientras le practican una felación (Figura 17), o dos personas besándose. No hay más narrativa que esta dinámica triangular voyeur entre creador, película y receptor, de esta forma elimina todas las connotaciones morales o éticas de la obra, quedándose con este banal jugueteo con lo erótico.

Si algo han puesto de manifiesto los últimos movimientos feministas es el daño provocado por la cosificación y objetivación de la mujer como objeto de deseo, ya sea desde el ámbito publicitario, las dinámicas de poder intrafamiliares o sociales o, más concretamente en el caso que aquí atañe, el campo artístico. Este tema del cuerpo femenino como objeto de deseo ha sido más que abordado en las últimas décadas y hablar de ello en este texto no contribuiría demasiado a añadir sustancia a este respecto. Sin embargo, me parece interesante analizar el caso opuesto del hombre como objeto de deseo en el ámbito de las artes plásticas y su problemática.



Fig. 17. fotograma de *Blowjob* (Andy Warhol, 1964)

En primer lugar cabe realizar un breve comentario a algunas obras de la pintora galesa Sylvia Sleigh (1916-2010). En una de sus series de pintura hizo uso de modelos masculinos para retratarlos en posiciones o en escenas anteriormente asociadas al desnudo femenino. Su intención, según declaró, no era intercambiar los roles de género tradicionales del pintor como genio creador y la modelo como sexualizado objeto de deseo, sino representar a los hombres tal cual ella les veía, con toda la complejidad de sus emociones y toda su dignidad. Sin embargo, los medios de la pintora no parecen responder a los objetivos pretendidos. Los hombres aparecen retratados en poses tradicionales del arte clásico (procedentes de obras de Tiziano, Ingres o Manet) que, como ya ha sentenciado la crítica feminista general, han establecido en la Historia del Arte una posición pasiva de la mujer como musa erotizada, objeto de deseo sometido a la mirada voyeur del pintor y, consecuentemente, del espectador.

En su *Imperial nude* (1977) el modelo casi parece no sólo erotizado sino exotizado/racializado, acompañando sus facciones propias de Oriente Medio con un paño rojo con brocados dorados de motivos ornamentales vegetales (Figura 18). En otra de sus obras, *The Turkish Bath* (1973) hace una versión del archiconocido cuadro de Ingres, esta vez lleno de hombres desnudos, pintados además por una mujer. Si la autora no lo pretendía, esta obra se lee hasta cierto punto con un matiz paródico, pero lejos de ser una parodia, hay una curiosa anécdota que revela certeramente la hipocresía y las dinámicas patriarcales dentro del arte moderno. Cuando la obra se expuso en el Smart Museum of Art de Chicago (E.E.U.U.), un juez de la Corte Suprema de Nueva York puso en marcha una campaña para censurar los desnudos masculinos en los museos. Sleigh, sorprendida por estas medidas reaccionarias, se preguntó si el juez se opondría a un desnudo femenino. Declaró que no veía por qué los genitales masculinos son más sagrados que los femeninos.

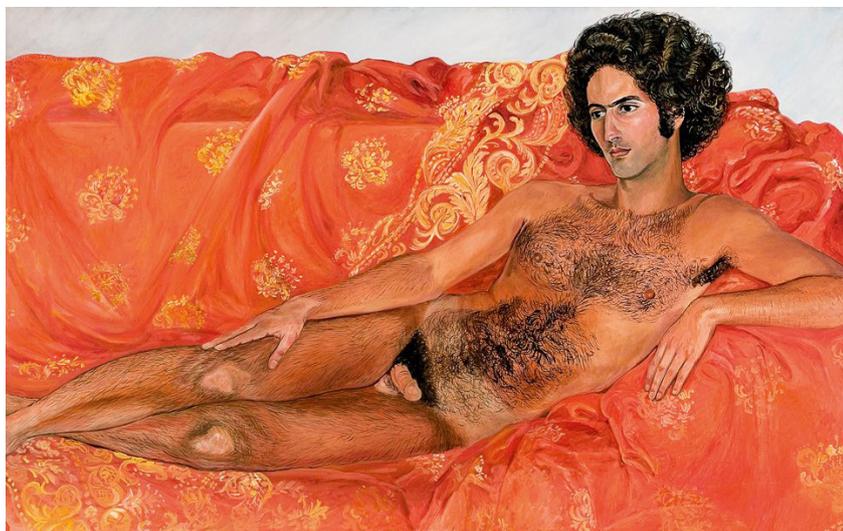


Fig. 18. *Imperial Nude* (Sylvia Sleigh, 1997)

En cierto punto, mis trabajos conectan con algunos aspectos de la obra de Sleigh al poner en el centro de la composición a la figura masculina y estableciendo una relación de deseo entre los cuerpo representados y el autor-receptor. Es el caso de *Darío* (Aportación 5), pintura en la cual el retratado, desnudo, sostiene en su mano izquierda unos claveles secos que ocultan en cierta parte los genitales, desvelándolos tímidamente.

La genitalidad es el punto clave del desnudo para escandalizar, sensibilizar o atraer al receptor y hacerlo partícipe de la desnudez representada, invitándolo a reflexionar sobre las convenciones sociales sobre la misma, interrogándolo acerca de su propia desnudez y su corporeidad más animal, alejada de las auto-censuras impuestas en la educación.

Ren Hang (1987-2017) conocía bien las significaciones del desnudo y la atracción estética o morbosa que puede suscitar en cualquier receptor visual, por eso lo utilizó como herramienta de ruptura y protesta contra la heterosexualidad normativa de la sociedad china, tan castradora y puritana como la europea decimonónica. En sus fotografías el desnudo tiene, además de una enorme sensibilidad estética, la intención de celebrar y visibilizar la sexualidad libre y sin complejos de la juventud china (Figura 19), retratando el cuerpo desde una perspectiva más bien íntima y que busca deshacerse de la vergüenza que desde la infancia es inculcada con respecto a la desnudez. Esto le llevó a ser censurado y además, arrestado varias veces, al considerar las autoridades chinas que su trabajo era pornografía.

También en mis trabajos me esfuerzo por dar a entender que la desnudez es el estado natural del cuerpo y que no hay nada de escandaloso en mostrarlo, por muy evidente que sea la genitalidad del desnudo.

Hang introduce, además, sus desnudos en escenas casi de festividad o de celebración (esto es debido a que su trabajo nace de la documentación fotográfica de las fiestas con sus amigos), en numerosas ocasiones con el divertimento o el humor como herramientas para generar un discurso menos solemne, diferenciado de otras

obras en las que se roza la categoría de lo sublime a través de emplazamientos naturales bellísimos o acongojantes, en medio de la noche que parece acechar a los cuerpos celebrantes.



Fig. 19. Sin título (Ren Hang)

En David Hockney (1937) se encuentra también ese discurso visibilizador de la homosexualidad, liberador de convenciones sociales y declaradamente sensual. En sus pinturas más conocidas, realizadas tras su llegada a California, retrata la despreocupada vida americana de las clases sociales más desahogadas, sobre todo de los jóvenes muchachos ricos que pasan el día nadando en la piscina. Pintó la sexualidad relajada que en Inglaterra aún se desarrollaba en vestuarios vacíos, urinarios oscuros y malolientes y antros de mala muerte hasta arriba de drogas y chaperos. Estos desnudos en piscinas de un ondeante color azul, en baños de diseño y otros escenarios propios de la *High Life* americana son los emplazamientos que hacen posible sus imágenes de homoeroticismo ligero. Muchas de sus referencias visuales vienen directamente de la revista *Physique Pictorial*, que publicaba fotografías de hombres atléticos ligeros de ropa en varias poses, sacando músculo. Su obra *Man in shower in Beverly Hills* (1963) es una de las primeras realizadas en Los Angeles, y es un perfecto ejemplo de la inmediata tendencia del artista a retratar la plácida vida americana con su propia iconografía homoerótica, siempre la presencia del agua y la importancia del color, que le lleva a comenzar a usar acrílicos en lugar de óleo, con lo que acostumbraba a pintar en Inglaterra (Figura 20).

Si pensamos en un artista que haya tratado abiertamente el deseo homoerótico aquí en



Fig. 20. *Man in shower in Beverly Hills*
(David Hockney, 1964)



Fig. 21. *Dibujo íntimo*
(Guillermo Pérez Villalta, 1983)

España se nos pueden venir a la cabeza varios nombres como Nazario Luque, Rodrigo Muñoz Ballester y algunos más, pero sin duda Guillermo Pérez Villalta (1948) representa un ejemplo muy representativo de esta labor de visibilización. En su obra, llena de escenas y construcciones surrealistas (nótense sus anteriores estudios de arquitectura), aparecen una y otra vez figuras masculinas desnudas realizando acciones que denotan intimidad, afecto y, en algunas obras, incluso pasión. Encontramos en Pérez Villalta, además, un gusto por construir el cuerpo de una manera más bien pictórica que realista, recreándose en el dibujo de la anatomía y de la musculatura en concreto, con contundentes músculos que se tensan y destensan. Se trata de imágenes de cierta estética metafísica, en las que la narrativa representa abiertamente las tensiones del deseo entre los personajes masculinos. La serie *Dibujos privados* (1983) constituye un ejemplo perfecto de obras con estas características. En ella, Pérez Villalta dibuja, a modo de diario o de acto confesional, escenas de afecto entre dos varones previas o posteriores al sexo, que funcionan como representaciones de momentos vividos por él mismo para conservarlos y así siempre poseer de alguna manera aquella vivencia (Figura 21). Estos dibujos son una declaración de visibilidad y normalización de la homosexualidad en una España aún en transición, en la que los derechos del colectivo LGTBIQ+ empezaban a llegar con cuentagotas.

El trabajo de autores como Guillermo Pérez Villalta contribuyó a que hoy en día artista jóvenes puedan tratar la sexualidad con plena libertad, desde lo más ligeramente erótico hasta escenas explícitas de sexo, incluso en vivo, como en algunas performances de Abel Azcona (1988). Es el caso de jóvenes artistas como Iván Lozano o Kito Muñoz (Figura 22), que han trabajado mano a mano en más de una ocasión. En sus trabajos como ilustrador y fotógrafo, respectivamente, las imágenes siempre contienen un homoerotismo desenfadado, ese tan propio de las nuevas masculinidades, que parece recuperar el aire bucólico de aquella antigua Arcadia poblada

de bellos muchachos que viven una desnudez continua en medio de la naturaleza.

Cabría extenderse mucho más en este punto de los nuevos artistas homoeróticos y el rastreo de sus influencias. Sin embargo, con estos breves apuntes, basta para dar una ligera idea de dónde bebe el trabajo de estos interesantísimos artistas.



Fig. 22. *Swan_h* (Iván Lozano y Kito Muñoz, 2020)

EL SOPOR. LA ANGUSTIA Y LOS MALES POSMODERNOS.

Lo que Nietzsche llamó la muerte de Dios y, más tarde, Lipovetsky nombró superinversión prometeica no es más que el fin de las grandes causas sociales y religiosas a partir de la cual se conforma la posmodernidad. Las teorías del Anti-Edipo de Deleuze y Guattari, el post-estructuralismo de Foucault y Derrida y todo el conglomerado de nuevas creencias, aceleración, moda rápida y culto a la celebridad.

Sin duda, los efectos de esta desaparición de los grandes fines colectivos y la venida de la revolución individualista y el narcisismo, no pasan desapercibidos para nadie. Grandes tasas de enfermedades psicológicas como la depresión o la ansiedad asolan nuestra era de forma absolutamente descontrolada y cada generación desarrolla sus formas de combatir o paliar los efectos del vacío. Si bien la anterior sociedad disciplinaria descrita por Foucault genera locos y criminales, "la sociedad del rendimiento, por el contrario, produce depresivos y fracasados" (Chul-Han, 2012:18).

A este respecto conviene resaltar la obra de Nan Goldin (1953), en tanto que en sus fotografías documenta las dinámicas de evasión psicológica de una generación cuya filosofía doméstica podría catalogarse de hedonismo nihilista. En *Ballad of sexual dependency* (1987) se encuentra la principal obra de Nan Goldin, o al menos la más conocida por el público general. Esta obra no es más que el resultado de años de documentación fotográfica de los problemas emocionales de la generación de Goldin. Su intención no era otra que mostrar las actitudes tomadas por sus colegas en el contexto afectivo por su constante búsqueda de la sensualidad, manteniendo relaciones con quien les hacía daño sólo por el sexo y por paliar una insondable sensación de soledad. Los cuerpos que se muestran en sus obras son cuerpos cansados, hastiados de vivir su propia realidad, buscando la forma más rápida de evadirse a través de relaciones sexuales violentas y fugaces y el consumo de fármacos. En cierta parte también busco identificar esas pulsiones en los sujetos que retrato, dado que conocer esas patologías en los retratados me ayuda a encaminar la imagen hacia el punto que crea adecuado. En mi pintura *Andrés* (Aportación 6) busco en el sujeto esas carencias afectivas que configuran su personalidad para poder representarlas estéticamente.

Si comenzamos a buscar ejemplos de cómo esta angustia posmoderna se ha filtrado entre los lienzos de algún que otro artista pictórico encontramos muchísimos ejemplos. Sería un grave error no mencionar a este respecto a la Escuela de Londres y sus herederos anteriormente mencionados que, al estar analizados más arriba desde un prisma parecido, no volveré ahora a reiterar.

Sin embargo no he mencionado el ejemplo de una genial pintora que, siendo sudafricana, también tiene puntos de conexión con la Escuela de Londres y la pintura británica de finales del siglo XX. Se trata de Marlene Dumas (1953), una artista cuya omisión en este texto sería imperdonable. Nadie como ella ha renovado de una forma tan fresca y tan libre de adornos la temática del desnudo y la figura humana. Es importante que, para ella, "la pintura es un asunto muy turbio.

Nunca será un medio conceptual puro [...] La pintura tiene que ver con el tacto humano, con la piel de una superficie. Un cuadro no es una postal. El contenido de un cuadro no puede escindirse del tacto de su superficie" (Dumas citado en Godfrey, 2014:192).

Es curiosa esta concepción que tiene Dumas de la pintura y la superficie pictórica como una piel, humanizando (en el sentido más literal) la pintura y dotándola de una suerte de epidermis que conforma su capacidad comunicativa. Este es un punto clave para entender la figuración no sólo como representación sino como una manera de canalizar la emoción a través de imágenes que aluden a la realidad sin renunciar a la pura expresividad de la materia pictórica.

Más allá de esto, el ejemplo más directo de esta angustia de nuestro tiempo en la obra de Marlene Dumas es *Nuclear Family* (2013). Esta obra, muy probablemente pintada a partir de un recorte de alguna revista o periódico en el archivo de la artista, retrata de un modo cuasi grotesco a un grupo familiar (Figura 23). Los colores utilizados son plomizos y ácidos, cáusticos podría decirse. Las formas oscilan haciendo parecer que los cuerpos erguidos pueden derrumbarse en cualquier momento, y los rostros miran alienados al espectador. Se trata de una fórmula sórdida de retrato familiar que, unida a la desnudez y su título *familia nuclear* parece interrogar sobre la concepción moderna de la familia, cuestionándola en su papel como lugar seguro en un mundo cada vez más vertiginosamente cambiante. Parece preguntar ¿esto, para qué?



Fig. 23. *Nuclear Family* (Marlene Dumas, 2013)

Es una pintura que, mediante la representación de la desnudez en el contexto familiar y un lenguaje que alude a las sensaciones más incómodas de la psique humana, genera un interrogante extraño y casi agresivo hacia el receptor. Encuentro, en este aspecto de la pintura de Dumas, un punto de conexión con mi obra al pretender yo también incomodar en cierto punto al espectador. No se trata de incomodar porque sí, sino de romper ciertos tabúes sobre la desnudez propios de la sociedad bien-pensante. En uno de mis últimos trabajos muestro la desnudez del cuerpo de forma cruda, sin ningún tipo de adorno que enturbie la lectura de los cuerpos. (Aportación 7)

CONCLUSIONES

Como he ido explicando a lo largo de este texto el cuerpo tiene infinitas posibilidades, además de una facilidad enorme, para sensibilizar a cualquier receptor. Tiene el cuerpo representado la capacidad de aludir directamente a quien lo observa, aún más si este cuerpo está desnudo, ya sea por la sublimación de las virtudes espirituales a través de la corporeidad o por la vergüenza y el reflejo de la indefensión humana que suscita la desnudez al demostrarnos nuestra fragilidad. En el espectro que se desarrolla entre estos dos extremos se encuentra toda una gama de sensibilidades y emociones que se insertan directamente en nuestro sentido estético a través de la visualización del cuerpo que reconocemos como semejante (o distinto, pero siempre como reflejo del nuestro) al armazón de hueso, cartílago, vísceras, piel y carne que es el nuestro.

Con una rápida mirada a través de la Historia se comprueba fácilmente que no hay un cuerpo perfecto sino corporeidades ideales que, solapándose y sedimentando una sobre otra, han conformado nuestra visión completando un crisol tan variado que si bien en un punto nos fascina y atrae, en otro nos horripila y repele. Tan infinitas y variables son las posibilidades del cuerpo, en su combinación de *ethos*, *pathos* y *eros*, que para recoger la vasta amplitud de expresividades que posee requeriría un texto desvergonzadamente más extenso que este.

No solo tiene el cuerpo la capacidad de aludir al ideal estético, como en la primera parte del texto he explicado, sino que más allá de la moral y las moralinas corporales de cada era, el cuerpo también se ha presentado como superficie de inscripción del dolor (más allá de Cristo, al que apenas he creído necesario mencionar) y del sufrimiento humano. La pintura británica, no sólo la del siglo XX de Bacon y Freud, sino la de sus herederos que hoy en día trabajan la imagen del cuerpo magistralmente, me ha servido de ejemplo para ello. Esta es una línea de investigación, la de los cuerpos doloridos o sufrientes en la pintura británica, que de muy seguro volveré a retomar de forma más pormenorizada en cuanto tenga ocasión, tomando como referencia esta segunda parte que en el texto conforma casi la cuarta parte del mismo.

En otra línea, el erotismo que está casi siempre presente en cualquier cuerpo constituye un tema fascinante para mí. Ciertamente, lamento en parte no haberme podido extender más en la pequeña sección que conforma el tercer capítulo del texto, sobre todo explorando y rastreando las connotaciones homoeróticas de obras más antiguas que las mencionadas. Esta es una espina que podré quitarme gustosamente investigando y escribiendo mucho más profunda y extensamente en otro texto, realizando una arqueología del homoerotismo en el arte a la manera foucaultiana. He llegado a formularme algunas preguntas sobre las implicaciones del deseo, que no siempre tienen que ver con el deseo carnal, de los cuerpos. A través de Nan Goldin y de Marlene Dumas comprendo que el deseo entraña a menudo una voluntad (auto)destructora muy propia de nuestros actuales cuerpos deseantes, resultado sin remedio de una era narcisista y absolutamente individualista hija de la sociedad de consumo.

Tras aglutinar en este texto mis primeras lecturas con objetivo de realizar una investigación académica, llego a percatarme de la compleja tarea que constituye la labor investigativa. He descubierto, tras mi primera incursión en el mundo de la investigación, las dificultades que entraña

la elaboración de un texto coherente que conecte distintas ideas de diferentes autores para llegar a nuevas conclusiones propias sin caer en asociaciones baladíes que no hagan sino entorpecer la comprensión del lector. Sin embargo estas dificultades no me han resultado ásperas o incómodas sino gratificantes. La construcción de este texto me ha hecho descubrir que encuentro reconfortante la investigación, animándome a seguir escribiendo buscando perfeccionar mi trabajo a nivel formal y conceptual en futuros trabajos académicos y profesionales.

INTEGRACIÓN PROFESIONAL

Tras la conclusión de este curso (y por lo tanto de mi grado en Bellas Artes) y con el broche final que constituye este texto, tengo la sensación de que no se trata de un simple cierre de etapa académica, sino que este cierre se extiende a una manera de entender tanto mis trabajos artísticos como los académicos relativos a la investigación. Por una parte, tras poner por escrito las ideas que he aglomerado en mis obras durante mi formación académica temprana soy consciente de que necesito seguir ampliando y transformando mi manera de generar obra más allá de la mimesis que he ido desarrollando en esta etapa. Por la otra me alegro de encontrar en la investigación una posible vía de trabajo en el futuro, llegando a plantearme la docencia universitaria como una meta deseable, animándome a seguir escribiendo sobre los temas propios de la representación del cuerpo, el desnudo, el erotismo y la violencia que implica y su rastro en el ámbito artístico, sobre todo en el de la pintura.

Por lo tanto me propongo, a partir de este texto, seguir elaborando un discurso artístico más maduro y que ponga mayor importancia en la poética de la imagen (en el sentido griego de *poiesis* como creación), además de continuar trabajando en la rama de la investigación para poder profundizar conocimientos y extenderlos al mayor público posible aprovechando las oportunidades que los próximos trabajos académicos de máster me ofrecerán.

ÍNDICE DE IMÁGENES

DESARROLLO ARTÍSTICO

Aportación 1. *Alejandro de pie*, grafito y carbón sobre tabla, 30 x 40cm (2019)

Aportación 2. *Juanma*, óleo sobre tabla, 24 x 30 cm (2021)

Aportación 3. *Figura en el sillón I*, óleo sobre tabla, 25 x 40 cm (2020)

Aportación 4. *Material dañado*, óleo sobre tabla, 27 x 50 cm (2020)

Aportación 5. *Darío*, óleo sobre tabla, 40 x 50 cm (2020)

Aportación 6. *Andrés*, óleo sobre tabla, 30 x 40 cm (2020)

Aportación 7. *Sin título*, óleo sobre tabla, 60 x 120 cm cada uno (2021)

DESARROLLO TEÓRICO

Fig. 1.-Kouros Anavysos, h. 525 a.C., mármol, 194 cm de altura. Museo nacional de Atenas, Grecia. [consultado en junio de 2020] Disponible en: <https://www.auladehistoria.org/2016/03/kouros-de-anavysos-comentario-y.html>

Fig. 2.- Hugo Van der Goes, 1470. La caída del hombre, óleo sobre tabla, 35'5 cm x 23'2 cm. [consultado en junio de 2020] Disponible en: <https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Hugo-van-der-Goes/12475/La-ca%C3%ADda-del-hombre-y-la-lamentaci%C3%B3n.html>

Fig. 3.- Stan Girgosian (Bob Mizer, 1950) [consultado en junio de 2020] Disponible en: https://i.blogs.es/8091f0/bobmizeramg-4-/1366_2000.jpg

Fig. 4.- Michael Rosen, 1993. Molly [consultado en junio de 2020] Disponible en: <http://michaelrosen.com/sart/sa24.html>

Fig. 5.- Orlan, 2000. Omnipresence [consultado en junio de 1993] Disponible en: <https://theartpour.com/2013/03/15/living-reincarnation/>

Fig. 6.- Cindy Sherman, 1993. De la serie Sex Pictures [consultado en junio de 2020] Disponible en: <https://hybridutterance.wordpress.com/2010/04/09/sex-pictures-1992-cindy-sherman/>

Fig. 7.- Shinoyama Kishin, 1968. Yukio Mishima retratado como San Sebastián. [consultado en junio de 2020] Disponible en: <https://juliocesarabadvidal.wordpress.com/2017/05/01/mishima-yukio-y-el-martirio-de-san-sebastian/>

Fig. 8. Robert Mapplethorpe, 1973. Self portrait as Saint Sebastian. [consultado en junio de 2020] Disponible en: <http://barbarousnights.blogspot.com/2010/09/three-saints-santa-lucia-san-lazaro-and.html>

Fig. 9.- Keith Vaughan, 1962. The martyrdom of Saint Sebastian (oleo sobre tabla, 91,5 x 124,5 cm) [consultado en junio de 2020] Disponible en: <https://artuk.org/discover/artworks/the-martyrdom-of-saint-sebastian-23516>

Fig. 10.- Pierre et Gilles, 1987. Saint Sebastian. [consultado en junio de 2020] Disponible en: <https://artblart.com/tag/pierre-et-gilles-the-martyrdom-of-st-sebastian/>

Fig. 11.- Takato Yamamoto, 2005. Saint Sebastian. [consultado en junio de 2020] Disponible en: <https://www.wikiart.org/en/takato-yamamoto/saint-sebastian>

Fig. 12.- Francis Bacon, 1968. Portrait of George Dyer in a mirror (oleo sobre lienzo, 198 x 147 cm). Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. [consultado en junio de 2020] Disponible en: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/bacon-francis/retrato-george-dyer-espejo>

Fig. 13.- Lucian Freud en su estudio retratando a su modelo Leigh Bowery. [consultado en junio de 2020] Disponible en: <https://esquimalenator.wordpress.com/2013/02/16/lucian-freud-y-la-subversion-del-retrato-desnudo-masculino/>

Fig. 14.- Justin Mortimer, 2010. Section (óleo sobre lienzo, 225 x 185 cm). [consultado en junio de 2020] Disponible en: <http://justinmortimer.co.uk/2010.html>

Fig. 15.- William Reinsch, 2013. Naked Island 12 (oleo sobre lienzo, 40 x 80 cm) . [consultado en junio de 2020] Disponible en: <https://www.castlegatehouse.co.uk/paintings-for-sale/william-reinsch/naked-island-12/>

Fig. 16.- Alexander Tinei, 2015. You make me feel batty (oleo sobre lienzo, 120 x 80 cm). [consultado en junio de 2020] Disponible en: <https://www.pinterest.es/pin/516858494715846188/>

Fig.17.-Fotograma de Blowjob (Andy Warhol, 1964, película de 16mm de 41 minutos de duración). [consultado en junio de 2020] Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/142425>

Fig.18.- Sylvia Sleigh, 1977. Imperial nude (óleo sobre lienzo, 106 x 152 cm) [consultado en junio de 2020] Disponible en: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-27-spring-2013/emotional-gaze>

Fig.19.-Ren Hang. Sin título . [consultado en junio de 2020] Disponible en: <https://www.more-ticulturaeros.com.ar/se-inicio-el-quinto-dia-de-bloqueo-a-erotica-de-la-cultura-como-valorar-la-obra-de-ren-hang-la-multinacional-china-fortinet/>

Fig 20.- David Hockney, 1964. Man in shower in Beverly Hills (acrílico sobre lienzo, 167'3 × 167'0 cm). Tate Gallery, Londres. [consultado en junio de 2020] Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-man-in-shower-in-beverly-hills-t03074>

Fig.21.- Guillermo Pérez Villalta, 1983. Dibujo privado (lápiz sobre papel, 29,5 x 21cm). [consultado en junio de 2020] Disponible en: <http://fernandosaezpradas.com/wp-content/uploads/2019/04/Confidencias-gr%C3%A1ficas.-El-dibujo-homo-er%C3%B3tico-de-Guillermo-P%C3%A9rez-Villalta..pdf>

Fig.22.- Iván Lozano y Kito Muñoz, 2020. Swan_h . (fotografía y pintura digital, 40 x 60 cm) [consultado en junio de 2020] Disponible en: <http://www.kitomuñoz.com/shop/>

Fig.23.- Marlene Dumas, 2013. Nuclear Family (óleo sobre lienzo, 200 x 180 cm) [consultado en junio de 2020] Disponible en: <https://www.artsy.net/artwork/marlene-dumas-nuclear-family>

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRINCIPALES

- BAUMAN, Zygmunt, 2017. *Vida Líquida*. Barcelona: Austral.
- CLARK, Kenneth, 2008. *El desnudo: Un estudio de la forma ideal*. Madrid: Alianza Editorial.
- CRIPPA, Elena, et al., 2017. *La escuela de Londres*. Fundación Museo Picasso Málaga.
- DE DIEGO, Estrella, 2018. *El andrógino sexuado: Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- GODFREY, Tony, 2014. *La pintura hoy*. Londres: Phaidon.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, 2014. *Religión Arte Pornografía*. Madrid: Ediciones asimétricas.
- HAN, Byung-Chul, 2012. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- LIPOVETSKY, Gilles, 2015. *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- MISHIMA, Yukio, 2020. *Confesiones de una máscara*. Madrid: Alianza Editorial.
- PRECIADO, Paul B., 2016. *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Editorial Anagrama.

FUENTES SECUNDARIAS

- FOUCAULT, Michel, 1978. *Historia de la sexualidad, I: La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI
- HATJE, Ursula, 2009. *Historia de los Estilos Artísticos I: Desde la Antigüedad hasta el Gótico*. Madrid: Editorial Istmo.
- HATJE, Ursula, 2009. *Historia de los Estilos Artísticos II: Desde el Renacimiento hasta el tiempo presente*. Madrid: Editorial Istmo.
- KUSPIT, Donald, 2007. *Emociones extremas: Pathos espiritual y sexual en el arte de vanguardia*. Madrid: Abada.
- LEDDICK, David, 2019. *The male nude*. Colonia: Taschen.
- MAUBERT, Frank, 2012. *El olor a sangre no se me quita de los ojos: Conversaciones con Francis Bacon*. Barcelona: Acantilado.
- PEPPIATT, Michael, 1996. *Francis Bacon: Anatomía de un enigma*. Barcelona: Editorial Gedisa.

RECURSOS DIGITALES

SAEZ PRADAS, Fernando, 2019. "Confidencias gráficas. El dibujo homo-erótico de Guillermo Pérez Villalta". *Estúdio: artistas sobre outras obras* [en línea], v6, no 12, 89-98 [consulta: mayo de 2021] Disponible en: http://estudio.belasartes.ulisboa.pt/E_v6_iss12.pdf

MICHALSKA, Magda, 2019. "Sylvia Sleigh. A Slay Girl Who Rocked Male Portraiture". En: *Daily Art Magazin* [en línea] [consulta: mayo de 2021]. Disponible en: <https://www.dailyartmagazine.com/sylvia-sleigh-a-slay-girl/>

HERNÁNDEZ MURO, Osvaldo, 2013. "Lucian Freud y la subversión del retrato masculino". En: *Arte Bajo Cero* [en línea] [consulta: mayo de 2021] Disponible en: <https://esquimalenator.wordpress.com/2013/02/16/lucian-freud-y-la-subversion-del-retrato-desnudo-masculino/>

HYBRID Utterance, 2010. "Sex Pictures (1992) - Cindy Sherman". En: *Hybrid Utterance* [en línea] [consulta: abril de 2021] Disponible en: <https://hybridutterance.wordpress.com/2010/04/09/sex-pictures-1992-cindy-sherman/>

MANACORDA, Francesco, 2019. "The Emotional Gaze: Sylvia Sleigh at Tate Liverpool". *Tate Etc* [en línea] no 27. [consulta: mayo de 2021] Disponible en: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-27-spring-2013/emotional-gaze>

