

Comunicaciones

Sexualidad y arte: el desnudo recostado desde el Renacimiento a las vanguardias del siglo xx

Sexuality and art—The lying nude from Renaissance to the 20th century avant-gardes

Guillermo Golcman

Médico sexólogo, docente del postgrado de Sexología Clínica y Salud Sexual del Centro de Formación y Terapia Sexológica, Tucumán, Argentina. Consultor médico SOMOS*NOA, Argentina

E-mail: golcmans@hotmail.com

RESUMEN

Tanto la sexualidad como el arte se han utilizado como instrumentos de dominación social, pero también como herramienta subversiva y desafiante hacia las normativas impuestas por el discurso hegemónico. Por lo tanto, el arte erótico ha conformado una entidad trascendental en la lucha por el poder. En contraposición con el avasallamiento sexual y cultural que la Iglesia había procurado imponer en el medioevo, el Renacimiento concebirá las primeras vanguardias artísticas que se alejan de la espiritualidad religiosa, para vincularse de un modo más directo en la naturaleza del ser humano y su entorno. El desnudo recostado, que desafía sobremanera al espectador, inicia así un largo proceso, desde la sutileza necesaria en el siglo xv hasta cuadros de gran poder destabilizador en el siglo xx, todo ello fuertemente ligado a la evolución y liberación sexual de la sociedad. La imagen, que observa al espectador sin más que su cuerpo desnudo, se convierte así en un fiel reflejo de lo que el autor intenta expresar, de lo que el espectador mismo acepta o rechaza, y de lo que los preceptos socioculturales aprueban o censuran en cada momento histórico.

Palabras clave: sexualidad, arte, desnudo, Renacimiento, vanguardias.

ABSTRACT

Sexuality and art have been used as instruments of social domination but, at the same time, as tools for subversion and challenge towards the rules imposed by the hegemonic discourse. That is the reason why erotic art has been a transcendental entity in the struggle for power. In opposition to the sexual and cultural subjugation which the Church had tried to impose through the middle ages, the Renaissance will conceive the first artistic vanguards, moving away from the religious spirituality in order to link up with the human nature and his surroundings. The lying nude, which defies the spectator, starts a long process, from the subtlety needed during the 15th century, to paintings with great destabilizing power during the 20th century. All this, strongly linked to the sexual evolution and liberation. The character, who looks to the spectator with nothing else than its naked body, turns then into a true reflection of what the author tries to express, the spectator

accepts or rejects, and the sociocultural precepts approve or condemn in every historical moment.

Key words: sexuality, art, nude, Renaissance, vanguards.

Es indudable que la sexualidad ha propuesto, desde el nacimiento de las conciencias, ese espacio misterioso en el que las pulsiones se traducen en una infinita ramificación de interrogantes, ávidos de respuestas y veredictos. Erotismo viene de Eros, el dios del amor pasional. El ser humano ve reflejados sus impulsos innatos en esta poderosa figura, con una fuerza tal que algunos pensadores la equiparan, de modo binario, con el impulso de muerte (Tánatos). Según George Bataille, la conciencia de la propia muerte y la violencia desesperada del erotismo están fuertemente ligadas (1). Las expresiones carnales y los ritos fúnebres han formado parte de la historia por decenas de miles de años, y han subsistido como huellas del espíritu en el tiempo a través del arte. El ser, vulnerable a los enigmas, ha exorcizado su finitud en busca de la trascendencia infinita, transgrediendo límites propios y ajenos. La sexualidad ha sido, sin duda, su animal indomable. El erotismo aterroriza al ser humano, que lucha entre el «deseo» erótico y el «exceso» erótico, entidades muy cercanas, lo que genera la discusión de cuáles representaciones eróticas son aceptables y cuáles escandalosas (2).

El ser humano ha creado a partir de sus impulsos eróticos y ha modelado valiéndose de su visión del mundo y sus dilemas. Por lo tanto, el arte, como modo de expresión, ha sido siempre tamizado a través de normas, costumbres y, sobre todo, tabúes. El erotismo residiría entonces en la transgresión de dichos tabúes, creando un conflicto del hombre consigo mismo. Para Alice Mahon, en la sociedad occidental el sexo siempre fue un elemento que ha agitado las pasiones y el orden. Esta contradicción está patente en el arte erótico y su poder para reforzar la ideología dominante o para contradecirla. El erotismo no solo se trata del deseo y el placer sexual; es una batalla entre el cuerpo y la mente, entre lo sagrado y lo profano, lo que le otorga un especial valor ritual (3). El arte erótico no solo tiene como fin la excitación sexual, sino también la elaboración de críticas sociales, religiosas y políticas. El arte constituye un sistema de producción simbólico-cultural que históricamente ha legitimado discursos hegemónicos de poder, representando el sentir y pensar de sujetos sociales contextualizados en una lucha permanente entre las culturas dominantes y dominadas. En el debate cultural cada aspecto de las relaciones humanas constituye a la vez un fin y un punto de partida para entretejer los pensamientos y la interpretación de los procesos representativos de cada momento histórico. El cuerpo, como objeto del deseo, deviene entonces elemento en disputa entre las fuerzas discursivas que pretenden imponerse. Es así manipulado y transfigurado desde la profundidad expresiva del creador hasta la interpretación propia del receptor. Dentro de este marco ocupa singular jerarquía el «desnudo recostado», cuya directa mirada nos interpela y nos transforma en seres transitoriamente vulnerables. Se convierte así en singular protagonista de una intrincada lucha de pasiones y verdades. El Renacimiento de los siglos xv y xvi es el período histórico-cultural clave como punto de partida para su análisis, ya que en él se abandona el estricto simbolismo religioso medieval para entrar en la era del cuerpo tangible y

palpablemente erótico, campo propicio para las batallas ideológicas por una sexualidad que va incorporando, con el tiempo, una mayor cuota de connotaciones sociopolíticas, y que vive su apogeo durante el siglo xx.

La mirada

El arte permite que la fantasía erótica, en cierta forma, se convierta en realidad. Por consiguiente, el análisis del erotismo en el desnudo debe hacerse tanto desde la óptica del artista como desde la de «aquel que mira». Si una obra de arte con contenido erótico nos conmueve en cierto grado, estamos desempeñando el lugar de *voyeur* o «mirón». Este se aleja de la acción y participa desde la fantasía, es decir, a través de lo que él «ve que se hace, o que se va a hacer». El desnudo recostado representaría entonces la máxima expresión pictórica del conflicto entre el objeto deseado y el sujeto deseante, ya que el personaje entrega su desnudez al espectador para que este se comprometa con sus sensaciones eróticas, en base a su propia historia e idiosincrasia.

Con el fin de evadir las férreas y monopolizadoras prerrogativas eclesiásticas medievales, el pintor renacentista (y sobre todo el barroco) intenta resolver dicho conflicto mediante la incorporación a la obra de su propio mirón, ya sea en primer plano, por detrás del personaje desnudo o simplemente fuera de cuadro, creando así una doble mirada (diegética y extradiegética). De esta manera realiza un triple deseo: el del autor, el del personaje y el del espectador, de manera que este último pueda contemplar el desnudo de forma prácticamente directa y eximido de culpa. En palabras de Carolina Sanabria:

...además de funcionar como una sutilísima modalidad de autocensura, consiste en un dispositivo de autoengaño donde el pintor delega la responsabilidad y la subsecuente sanción moral (mediante una operación de exteriorización) a unos personajes proyectados, expulsados en el lienzo [4].

Con el tiempo se abandonan estas estrategias y se delega cada vez más responsabilidad al espectador, práctica que se sistematiza en el siglo xx, momento en el que la crítica y la investigación erótico-pictóricas entran en su máximo esplendor, y se comienza a experimentar con la mirada misma como representación del deseo. El público debe asumir además su papel de *voyeur* frente a los demás y frente a sí mismo: un «veo verme». Dice Octavio Paz: «Mi mirada hace el cuadro solo a condición de que yo acceda a ser parte del cuadro» (5). De este modo, el espectador deviene exhibicionista.

El Renacimiento y la Venus de Urbino

El Renacimiento surge en el siglo xv europeo como una reacción a la represión y al dominio sádico del poder político-religioso medieval. En el marco del cristianismo, los cánones temáticos y estéticos en la expresión artística, así como en la sexualidad, habían girado en torno a un enaltecimiento del «alma», separada de un cuerpo despreciado, «instrumento del mal» y entidad obscena. El deseo carnal, por lo tanto, era un impulso altamente pecaminoso. El desnudo se había limitado a personajes bíblicos como Jesús crucificado o San Juan Bautista, o bien a elementos demoníacos, viles representantes del exceso sexual. Se había establecido la supremacía del «ícono» como elemento pictórico, resaltando el valor simbólico del cuerpo en desmedro de su verosimilitud pictórica. Los artistas, meros

artesanos del poder hegemónico, se habían visto limitados a aceptar las imposiciones de quienes encargaban sus obras y a disfrazar cualquier manifestación erótica bajo un halo de solemnidad religiosa.

Con el fenómeno renacentista se restablece la satisfacción del deseo y su aceptación como parte de la naturaleza del ser humano. El cuerpo deja de ser un inmoral reservorio del alma. Se aprecia su naturaleza y terrenalidad, en estrecha conexión con su entorno tangible. La burguesía, como clase económica que crece y prospera, desea imponer sus ideas de poder a través del valor de la materialidad, siendo el cuerpo erótico y el hedonismo medios propicios para hacerlo. La representación artística se hace eco de estos nuevos aires de sensualidad y satisfacción. La temática pictórica se vuelca hacia el énfasis del placer que pretende vivir el nuevo público. Los artistas retoman los modelos grecorromanos. Resurgen las sensuales diosas del Olimpo y las antiguas imágenes libidinosas, colmadas de energía sexual. No obstante, la representación de los roles de género continúa siendo la clásica (el hombre como ser fuerte, dinámico, agresivo, y la mujer como ser pasivo, débil e inocente), recreándose el binomio hombre-sujeto de deseo/mujer-objeto del deseo. Los desnudos se reproducen desde la mirada masculina para el cliente masculino: dioses y sátiros seduciendo a mujeres indefensas, lascivos raptos y orgías dionisiacas.

El desnudo recostado pasa a ser uno de los temas predilectos de la nueva clase socioeconómica. Las mujeres burguesas se retratan saturadas de joyas y pieles, en escenarios exuberantes. No obstante, y en pos de conservar sus «virtudes morales», son pintadas representando figuras míticas como diosas o musas grecorromanas, de anatomía perfecta y portadoras de una belleza idealizada. Uno de los cuadros paradigmáticos de la época es la *Venus de Urbino* (1534), de Tiziano. Venus es la diosa del amor y la belleza. Su gran poder de seducción visual la ha convertido en el tema por excelencia a la hora de expresar el pensamiento erótico y el concepto de belleza de su tiempo. Aunque para muchos autores la obra es una alabanza al matrimonio como estado perfecto al que toda mujer debería aspirar, un gran número de críticos ve en la pintura un cariz manifiestamente transgresor: una mujer completamente desnuda mira en forma directa al espectador, con un gesto consciente, sutilmente provocativo, que da la sensación de estar invitándolo al placer. Su mano izquierda sobre el pubis implanta la duda sobre si su intención es la de cubrirlo o la de acariciarlo suavemente.

El desafío que estos dos elementos provocan a la mirada masculina, es altamente erótico. Asimismo, algunos elementos simbolizan la exaltación del matrimonio, como el perro (símbolo de fidelidad, amistad, protección) y una escena posterior con tintes domésticos de dos mujeres que guardan ropajes en unos grandes arcones. Por todo esto se piensa en la *Venus de Urbino* como una alegoría al amor conyugal y se considera una de las Venus de mayor belleza representadas en la época. Además, su evidente ambigüedad la convertirá en referencia pictórica para futuros movimientos artísticos.



Tiziano. *Venus de Urbino* (1534)

El barroco y la Maja Desnuda

Ante el avance de la burguesía, monarquías e Iglesia intentan, entre los siglos XVI y XVII, restablecer su poder mediante lo que se denominó la Contrarreforma, implantando sus propias normas estéticas y persiguiendo vehementemente a los apologistas del arte sensual. En España nace el estilo barroco, de fuerte corte religioso. Los tratados pictóricos acatan las prerrogativas de la Iglesia contrarreformista. En el año 1640 la Santa Inquisición prohíbe oficialmente los desnudos, a punto tal que deben cubrirse los órganos sexuales de aquellos pintados en el cielorraso de la Capilla Sixtina en Roma. A principios del siglo XVIII surge en Francia el estilo rococó, que manifiesta una fuerte contradicción entre el desbordado y exuberante estilo de vida cortesano (que intenta distinguirse de «la plebe» recalcando su opulencia) y los intransigentes preceptos eclesiásticos. Domina la moda de la elegancia y un sentido de la delicadeza que exalta lo femenino. El desnudo se considera símbolo de perversión y obscenidad. Pero lejos de ver aplacada su sed creativa, los artistas se sumergen en el oscuro mundo de la transgresión sexual. El sadismo comienza a ser protagonista de numerosas obras, sobre todo literarias. En el ámbito pictórico, el semidesnudo dará la posibilidad de manipular el erotismo desde la transgresión, es decir, la atracción hacia «lo que no se puede ver o hacer». En España, por su parte, una nueva generación de artistas influenciados por las ideas de la Ilustración francesa, desafían las normas religiosas y retratan desnudos más atrevidos. Se destaca Francisco de Goya, con su *Maja desnuda* (1790-1800). Se trata de una obra revolucionaria para la época, ya que su nivel de erotismo es marcadamente mayor que el de los desnudos precedentes. Es la primera figura conocida que muestra el vello púbico, elemento que manifiesta un realismo indiscutible. La modelo muestra su cuerpo de forma tranquila y satisfecha, ofreciendo sus virtudes sin pudor alguno a la mirada del espectador. La iluminación de la escena destaca audazmente las partes eróticas. Para Alejandra Val Cubero:

...no es extraño que Goya haya elegido como tema el majismo. En el siglo XVIII español con el nombre de «majas» se designaba a las mujeres de la

clase popular madrileña que gozaban de cierta libertad de costumbres y un típico desparpajo popular en el trato. Algunas mujeres de la clase alta madrileña se vistieron de «maja» haciendo que este tipo de mujer se pusiera de moda en los círculos aristócratas [6].

Con este retrato Goya refleja la decadencia aristocrática, su religión e ignorancia, en un evidente llamamiento a la democracia. De esta manera desafía la cuestión de clase y, dentro de la estética erótica, el poder de la mirada.



Francisco de Goya. *Maja desnuda* (1790-1800)

Michel Foucault se refiere al arte erótico del siglo XVIII señalando que «quizá ningún otro tipo de sociedad acumuló jamás, y en una historia relativamente tan corta, semejante cantidad de discursos sobre el sexo» (7).

De este modo se produce el florecimiento de una cantidad de disciplinas que estudian este hecho social, como la medicina, la biología y la ética. El arte deviene objeto de análisis de la ciencia y la metodología.

La era victoriana y las vanguardias del siglo XIX

En el siglo XVIII se fortalece la economía capitalista, sobre todo en Inglaterra y los Países Bajos. Lo social se impone a lo individual en términos de normas de comportamiento. Aunque en algunos países la mujer comienza a ganar cierto respeto, en otros se agudiza su posición como ser pasivo, dentro de un contexto en el cual la familia se afianza como unidad cerrada y con una estricta división de funciones. Mientras la mujer obrera del siglo XIX es explotada en las fábricas, en los estratos superiores empieza a diferenciarse el «lugar de trabajo» como espacio masculino con «lo doméstico» como atributo femenino, lo que configura de esta manera firmes roles de género. Familia, sexualidad y procreación son, por lo tanto, tres conceptos que van de la mano en todo el siglo XIX. La idea de encauzar la sexualidad hacia la monogamia y la necesidad de controlar la propia sexualidad a fin de no

contraer enfermedades peligrosas, son los dos pilares en los que se apoya la mentalidad burguesa (8). Hacia la década de los veinte surgen conflictos entre el capital y el proletariado centrados en cuestionamientos en torno a la desigualdad de género, en los que se señala a la familia monogámica como entidad opresora y elemento de control social en manos de las clases hegemónicas.

La sociedad anglosajona victoriana de mediados de siglo se convierte, por su parte, en paradigma del comportamiento europeo, y las normas de moralidad se hacen aún más rígidas. El pudor ante «la mirada del otro» se convierte en un factor social de exagerada importancia. La sexualidad es sinónimo de vulgaridad en un marco social cargado de hipocresía, en el cual existe una clara división entre «el hogar» como espacio sagrado y etéreo, y «la calle» como representación de la economía productiva y el eclecticismo moral. En una coyuntura de extrema explotación laboral y gran pobreza, crece el papel de la prostituta como referente sexual de un submundo tan desacreditado como seductor. Muchos analistas freudianos y postfreudianos explican el comportamiento victoriano desde la censura, negación y prohibición de la expresión saludable de la sexualidad. Sin embargo, Michel Foucault rechaza la idea de la represión sexual, argumentando que la producción de la sexualidad durante la era victoriana, desde el secreto, lo prohibido o tabú, crea a su vez una cultura en la que el sexo tiene que ser administrado, regulado y vigilado. Por ejemplo, los médicos y psiquiatras catalogan y clasifican numerosas prácticas como «perversiones», entidades que deben ser rastreadas y monitoreadas permanentemente desde la medicina social, la educación, la criminología y la sexología (9).

Entre los dispositivos de control sexual de la sociedad, la medicina y el arte se combinan para crear una imagen prototípica de «femineidad». El lenguaje científico dota al artista de un nuevo dispositivo de símbolos y signos visuales que modernizan los códigos pictóricos convencionales y confieren al arte el poder de apoyar y validar la autoridad de la ciencia. El cuerpo desnudo es empleado principalmente por las ciencias de la salud para mostrar la enfermedad y las conductas «desviadas», alertando a la población sobre las enfermedades contagiosas que se pueden transmitir (10). Así se diferencian dos perfiles opuestos de mujeres: la pasiva y pura, personificada en la esposa, y la lasciva e inmoral, encarnada en la prostituta. El pudor se valora como virtud y la mujer «de bien» debe verse en público tapada desde las manos hasta los pies.

La sobrevaloración del objeto como producto lleva, a su vez, al surgimiento del arte como medio de intercambio económico. El artista se libera del mecenazgo y comienza a vender sus propias obras a un abanico de clientes con diversas preferencias. De esta manera se produce el paso del artista académico al artista moderno, quien experimenta una mayor libertad para expresar sus propias fantasías e idiosincrasia. La obra de arte se individualiza y la imagen es democratizada. El desnudo deja de mostrarse idealizado y los artistas se atreven a representar posturas y composiciones que antes se hubieran considerado antiestéticas. Pintores y escritores se unen para conformar un frente común contra «lo académico». Los primeros ilustran los escritos y los segundos ensalzan las pinturas. Muchos pintores aprovechan la controvertida imagen de la prostituta con el fin de canalizar sus ideas contestatarias, presentándola en sus obras como víctima social o bien como «mujer fatal». Uno de los artistas de la época con más impacto es el impresionista Édouard Manet,

con su famosa *Olimpia*. Hasta Manet se habían retratado mayormente desnudos para gabinetes privados o para exposiciones de arte, recreando mujeres de clase alta, en interiores lujosos y acompañadas de joyas. Manet provoca un escándalo al destapar la hipocresía de la sociedad del siglo XIX pintando, de manera realista, una prostituta (11). Además, la obra parodia a la *Venus de Urbino* de Tiziano, realización valorada pero cuestionada en su momento. Manet confronta la imagen idealizada de una Diosa grecorromana con la imagen real de una mujer de «dudosa reputación». También toma como referencia a la *Maja desnuda* de Goya, otra obra polémica. Si se había criticado a la pintura de Tiziano por el realismo estético de su *Venus*, la *Olimpia* representa aún más la realidad, la social, expresada en sus defectos corporales. El personaje no posee las perfecciones del cuerpo clásico. No se muestra dulce ni pudorosa. Por el contrario, es altamente orgullosa y provocativa. Sus pies están sucios y sus sábanas arrugadas, como si hubiera sido partícipe reciente de un intercambio sexual e invitara al espectador a convertirse en su próximo cliente. La presencia de un gato, símbolo de independencia y promiscuidad, contrasta con el perro fiel de Tiziano. Incluso, la reacción del animal ante la presencia del receptor coloca al mismo dentro la escena, elemento de gran poder interpelativo. La sirvienta negra da un efecto de contraste estético-erótico, a la vez que incorpora un juicio social.



Édouard Manet. *Olimpia* (1863)

Diez años después, otro impresionista, Paul Cézanne, lleva los límites de la sexualidad pictórica a un nuevo nivel, con su *Moderna Olimpia* (1874) (12). Toma como referencia a la *Olimpia* de Manet y exagera sus elementos transgresores. No cabe duda de que *Olimpia* es una prostituta, ya que la sirvienta negra retira dramáticamente el velo para ser observada por el cliente que se encuentra frente a ella. La excitación del mismo es evidente, magistralmente representada a través del bastón fálico y la tensa erección del perro que

acompaña a este hombre que, por su calvicie, parecería ser un autorretrato del artista, quien se responsabiliza de la carga sexual de su obra. El vino y las flores completarían el subtexto erótico.

A fines de siglo, el arte moderno comienza a explorar el erotismo más allá de los límites geográficos de la Europa continental, tomando una nueva dirección hacia el oriente. El eurocentrismo de la época ve las culturas tribales como incivilizadas, liberadas de toda moralidad. En este contexto, la «sexualidad libre» que los europeos observan en los pueblos del mundo tribal, les resulta peculiar y a la vez fascinante. Se implanta aquí la identificación del «salvajismo» con el «libertinaje sexual». Los artistas viajan a islas exóticas para vivir el misticismo hedonista del nuevo mundo. Se destaca el postimpresionista Paul Gauguin, quien, luego de varios viajes, se asienta en Tahití. Esta población isleña tiene fama de ser entregada al placer sexual y de los sentidos. Su famoso desnudo *El espíritu de los muertos vela* (1892) combina sensualidad y mística. Su amante Teha'amana, recostada en una cama, muestra un atractivo temor, cuyo origen se encuentra en la presencia de un espíritu sentado detrás de ella. La obra presenta una clara referencia compositiva en la Olimpia de Manet, de la cual Gauguin es admirador. Las nalgas seductoras de la joven, que invitan a su contemplación, sumadas a la leyenda sobre la libertad sexual de Teha'amana, intensifica las fantasías del *voyeur*.



Paul Gauguin. *El espíritu de los muertos vela* (1892)

También a finales de siglo la homosexualidad, históricamente difamada y perseguida desde el nacimiento del cristianismo, se consolida como categoría psicopatológica y social. Muchas obras de la época retratan de forma realista desnudos masculinos, pero lejos de ofrecerse recostados, se los representa ejerciendo actividades recreativas. El desnudo recostado

masculino es aún altamente controvertido y deberá esperar al próximo siglo para hacer su aparición en manos de los movimientos vanguardistas.

El siglo xx y sus vanguardias

La rígida ética sexual victoriana se ve seriamente cuestionada por los pensadores y artistas del nuevo siglo. Sigmund Freud da una vuelta de página en la interpretación de la sexualidad. Sus trabajos constituirán, durante gran parte del siglo xx, una fuente de referencias imprescindibles en la expresión artística erótica. Por otra parte, durante todo este siglo muchos artistas utilizarán la parodia como una forma de expresión cargada de serias connotaciones sociopolíticas, recreando obras paradigmáticas de épocas anteriores. *Olimpia* de Manet será uno de los desnudos más parodiados del siglo xx.

Nacen diferentes movimientos artísticos de carácter impugnador. Por ejemplo, el expresionismo refleja la violencia y la hipocresía sociales durante la Primera Guerra Mundial, con la creación de desnudos violentos e irónicos. Este movimiento intenta reflejar el mundo interior, una «expresión» de los sentimientos. Así, el clima de pesimismo y descontento que acompaña la decadencia de los imperios y la hipocresía burguesa, se expresa en los lienzos a través de imágenes deformadas y contorsionadas, como reflejo de la angustiada condición psíquica del colectivo social. El erotismo crudo y la rebeldía estética son caballos de batalla del nuevo impulso expresivo. El desnudo recostado es objeto de experimentación ideal para la representación crítica. Se destaca el pintor Amedeo Modigliani con su *Desnudo acostado* (1917), que escandaliza al público. Su sexualidad es directa y evidente. La modelo muestra su cuerpo para el completo goce visual del espectador. Así como Goya se había rebelado mostrando los vellos pubianos, Modigliani transgrede aún más los límites agregando vellos axilares. La modelo asume su cuerpo y su sexualidad sin pudor alguno, creando incluso una complicidad entre ella y el artista.



Amedeo Modigliani. *Desnudo acostado* (1917)

Otro fiel representante del expresionismo y sus motivaciones es el austríaco Egon Schiele, quien presenta una obra perturbadora en cuanto al manejo de la anatomía, la gestualidad y

la expresividad. Sus desnudos asumen poses exageradas, cargadas de tensión sexual. Lo destacado y altamente controvertido en la obra de Schiele es la total falta de prejuicios. En su *Mujer con medias azules* (1912), la misma adopta una pose poco natural y exageradamente erótica. Como elemento destacado (al igual que muchas otras mujeres de Schiele) son visibles los relieves vulvares e interglúteos. A diferencia del desnudo de Modigliani, esta modelo muestra directamente su vulva al espectador desde un posicionamiento ambiguo, que podría interpretarse como de goce sincero o sumisión impotente. El lugar del *voyeur* es extremadamente movilizante.



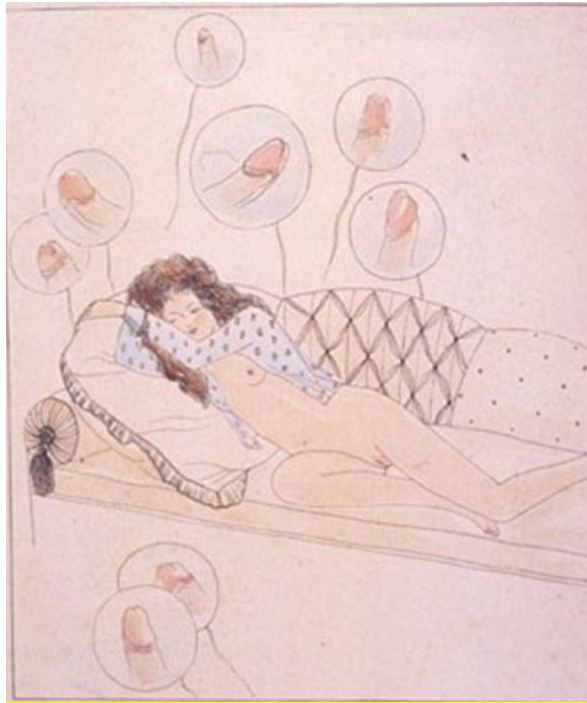
Egon Schiele. *Mujer con medias azules* (1912)

Por su parte, los surrealistas pretenden plasmar los conceptos reveladores del pensamiento freudiano, por lo que llevan al lienzo el inconsciente humano, el deseo como esencia del hombre. Las obras contienen una intensa carga sexual, ya no de forma explícita, sino a través de imágenes que producen una agitación inconsciente del impulso erótico. Para ellos es la obsesión sexual la propia generadora de la creación artística. Un desnudo destacado es *La invención colectiva* (1934) de René Magritte, en el cual el artista representa al mitológico personaje de la sirena (figura provista de una sensualidad popularmente conocida), pero invierte la composición tradicional, mostrando una criatura con cabeza y cuerpo de pez, con piernas y genitales de mujer. Ya desde su título Magritte nos hace ver hasta qué punto somos sujetos de una realidad construida y asimilada. Así, la simple inversión de las partes nos causa turbación y miedo ante la fragilidad de nuestras propias certezas. Además, representa a una mujer que es «toda fallo», lo que también nos impacta por su controvertido mensaje subliminal.



René Magritte. *La invención colectiva* (1934)

A pesar de ser el surrealismo un importante movimiento de vanguardia, continúa eligiendo la mirada masculina, y a la mujer como objeto y no como sujeto del deseo. Sin embargo, algunas surrealistas se rebelan manifestando su propia visión de las interpretaciones psicoanalíticas. Crean su propio mundo inconsciente, expresado en el lienzo, en muchos casos mediante la utilización de desnudos masculinos completos o la representación de solo sus genitales. De esta manera se colocan ellas en el lugar de sujeto deseante, lo que significa un gran paso dentro de la corriente emancipatoria de la mujer. La artista checa conocida como Toyen, quien fuera miembro del Grupo de Praga y omnipresente transgresora, explora el erotismo desde el deseo y los sueños. En su desnudo *Joven mujer que sueña* (1930), una joven duerme sonriente sobre un sofá mientras sueña con penes erectos que flotan a su alrededor. De esta manera, Toyen muestra la capacidad de la mujer de vivir su sexualidad de forma autónoma y desinhibida.



Toyen. *Joven mujer que sueña* (1930)

El desnudo en la postguerra

La migración de las principales figuras del arte europeo a Norteamérica, junto a los cambios coyunturales del mundo post Segunda Guerra Mundial, obliga a los artistas a replantear el objeto (y junto con él la visión filosófica y sociopolítica) de sus propuestas plásticas, originando nuevas versiones de las vanguardias de finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX. Ejemplos de estas son el neorrealismo, el neodadaísmo y el neoexpresionismo. A su vez, el empoderamiento económico norteamericano lleva al auge de un capitalismo en el cual el producto de consumo protagoniza el intercambio cultural del momento. El arte erótico asume un importante rol coyuntural, ya sea desde la aceptación o el rechazo. Más allá de la imagen puritana con que se muestra a la «familia típica americana» de la década de los cincuenta, la sexualidad se populariza en términos de consumo. Surgen renombrados estudiosos, como Alfred Kinsey, Masters y Johnson, y Helen Kaplan, quienes ponen en vista de los nuevos medios de comunicación masiva, realidades íntimas de una población que había mantenido en penumbras una amplia gama de vivencias y fantasías sexuales bajo un manto de aparente ascetismo. Toma forma de esta manera la llamada «Revolución Sexual», que ya había sido pregonada a principios de siglo por un pionero sexólogo y comunista alemán, Wilhelm Reich. En palabras de Reich, «Si se oprime una vez la propia sexualidad, todos los medios defensivos de carácter ético-estético tienden a desarrollarse..., sobre todo cuando comienzan a enfrentarse con el mismo deseo sexual...» (13).

El controversial Hugh Hefner, con su revista *Playboy*, es uno de los pioneros de la popularización del consumo erótico, mientras el Pop Art o Arte Popular trabaja el tema de la trivialización del sexo como producto de consumo en masa. Este movimiento explora la

fetichización consumista de ciertos productos en función del juego de placeres que tiene lugar en la psicología del espectador. La controversia entre «arte erótico» y «pornografía» toca en este momento su punto más álgido. Mel Ramos retrata mujeres emulando los *comics* y los desnudos *pin-ups* característicos de las revistas eróticas, pero con un humor sexual propio. Sus cuerpos son aerodinámicos, muy bien escenificados y físicamente perfectos. La mujer es considerada en su obra como un objeto sexual. En palabras del crítico de arte Jay Jacobs, «Él nos presenta un grupo de exquisitas chicas, enérgicas todas, cuya artificialidad se vuelve aparente incluso mientras comenzamos a salivar» (14). Ramos también parodia a la *Olimpia* de Manet, modernizándola con la estética *pin-up* y un superficial erotismo al estilo *Playboy*. Presenta una rubia californiana, mostrando las líneas de bronceado de un bikini, recostada en una cama y sonriendo al espectador, mientras su sirvienta negra, con sus ojos delineados al estilo setentista, le trae flores. Para Ramos, *Olimpia* de Manet, que se encuentra en todos los libros de arte desde 1945, se convierte en una publicidad más. Con esta crítica obra, el artista genera una mixtura entre lo histórico, el consumismo masificado y la revolución sexual de la postguerra.



Mel Ramos. *Olimpia de Manet*. 1973

Más allá de la popularización del arte, la mujer sigue sufriendo en este marco las necesidades hedonistas de una sociedad que mantiene su carácter falocéntrico. Así, con la sobrevalorización del producto, la mujer continúa cumpliendo un rol de objeto para el entretenimiento visual de las masas, un *commodity*. A esto se le opone un movimiento feminista que de a poco ha ido empoderándose: en principio gracias al rol protagónico cumplido durante la Segunda Guerra Mundial, que había demostrado a la sociedad entera su potencial destreza en campos considerados exclusivamente masculinos, y luego con el surgimiento de la píldora anticonceptiva, que le otorga total independencia sobre el gobierno de su propia sexualidad. Se consolida así en la década de los sesenta un amplio movimiento de artistas feministas que utilizan diferentes modos de expresión con el fin de manifestar sus principios emancipatorios, cuestionando la interpretación del falo como

símbolo de «lo activo» y de la vagina como «lo pasivo». Esta última asumirá la cualidad activa en el contexto de una dinámica sexual en la cual el orgasmo femenino, representado especialmente bajo la figura del clítoris, toma un lugar preponderante en un erotismo que prioriza a la mujer como sujeto de placer. El desnudo vive su momento de auge como tema artístico. Durante la década de los setenta, tanto los movimientos activistas feministas como gay fueron acompañados por grupos de artistas que cuestionaron las narrativas históricas sobre la raza y los binarismos tradicionales (hombre-mujer, heterosexual-homosexual, blanco-negro). Uno de ellos, Larry Rivers, presenta su *I like Olympia in black face* (1970) con el propósito de criticar el racismo en el arte occidental. Su escultura escenifica a dos Olimpia: la tradicional blanca con sirvienta y gato negro, y otra, antepuesta, negra con sirvienta y gato blancos. Con esta obra Rivers no solo hace una denuncia del racismo, sino que además reivindica los derechos sexuales más allá del color de la piel.



Larry Rivers. *I like Olympia in black face* (1970)

Las diferentes identidades de género y orientaciones sexuales también encuentran en el nuevo arte un lugar propicio para su acción política. En el año 1990 Judith Butler publica *Gender Trouble*, libro de gran influencia, en el cual cuestiona el binarismo masculino/femenino y denuncia la heteronormatividad impuesta por la sociedad occidental. El género es resultado de una construcción social, no una condición biológica fija. Según Butler, el género necesita ser considerado como una performance que el ser humano es obligado a realizar en base a los roles que le impone la sociedad desde su nacimiento. Surge la teoría *queer*, que cuestiona el binarismo y libera al individuo de la regulación social de la sexualidad. Olimpia protagoniza así una nueva obra vanguardista, en este caso en manos de Yasumasa Morimura con su *Retrato (Futago)* (1988). El artista encarna tanto el personaje de Olimpia como el de la sirvienta, apareciendo no solo como mujer, sino además como mujer blanca y negra. Desde el autorretrato y el cuerpo travestido cuestiona la

categorización identitaria. Con su pelo al estilo Marilyn Monroe y un kimono como sábana, Morimura también denuncia la rigidez social japonesa. Al utilizar elementos nipones identificados con el teatro kabuki, en el que los actores eran todos hombres (algunos prostituidos), también critica la tradición histórica del erotismo japonés.



Yasumasa Morimura. *Retrato (Futago)* (1988)

Conclusiones

Sexualidad y expresión artística son dos aspectos intrínsecos e íntimamente relacionados del espíritu humano. Han ido de la mano a través de su historia, de su interrelación con el entorno y sus sueños de futuro. El cuerpo humano es tan perfecto en su imperfección que representa todo lo que es, lo que no es, lo que debe ser y lo que no. Ha sido estandarte tanto del deseo individual como del imaginario social. El cuerpo desnudo conmueve, interpela y desafía las certezas que el espectador suponía tener. Tanto su mundo interno como sus creencias construidas quedan vulnerablemente estupefactos frente a esa figura que solo responde a sus cuestionamientos con otros cuestionamientos, transformándola en un frágil villano, pero al mismo tiempo en soberbio juez de sí mismo.

¿Qué miro?, ¿qué imagino y deseo cuando miro?, ¿qué debo y no debo sentir cuando miro?, ¿qué piensa el que me ve mirar?, ¿qué pienso yo de mí mismo cuando me veo mirar?, ¿soy yo el que mira al personaje o es él quien me mira?

Todos estos interrogantes flotan místicamente en ese espacio de poderosa intensidad que separa (o fusiona) al espectador con el desnudo recostado, en un incansable juego de atracción transgresora y temblorosa moral que no es más que la fortuita aventura de mirarnos a nosotros mismos y a nuestro propio yo erótico.

Referencias bibliográficas

1. Bataille G. Breve historia del erotismo. Montevideo: Ediciones Calden; 1970. p. 22.
2. Mahon A. *Eroticism and Art*. New York: Oxford University Press; 2007. p. 13. [Traducción propia].
3. Ob. cit. 2:12.
4. Sanabria C. El desnudo y el voyeur en la plástica: la movilización del deseo. *Escena*. 2009;32(65):61-73.
5. Paz O. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza; 2008. p. 128.
6. Val Cubero A. *La percepción social del desnudo femenino en el arte. Siglos XVI-XIX. Pintura, mujer y sociedad [tesis doctoral]*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid; 2001. p. 373.
7. Foucault M. *Historia de la sexualidad. I: La voluntad del saber*. Madrid: Siglo veintiuno; 1998. p. 22.
8. Ob. cit. 6:194.
9. Elliot A. *Sexualidades: teoría social y la crisis de identidad. Sociológica*. 2009;24(69). Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732009000100009
10. Ob. cit. 6:199-200.
11. Ob. cit. 6:381-2.
12. Ver <https://www.artehistoria.com/es/obra/moderna-olimpia>
13. Citado por Totoki M. *Estética erótica: lenguaje y significados hasta el arte actual [tesis doctoral]*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid; 2001. p. 212.
14. Jacobs J. *In the galleries: Mel Ramos*. *Arts*. 1966;41(3):56.

Fecha de recepción de original: 4 de mayo de 2020

Fecha de aprobación para su publicación: 18 de junio de 2020