



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Visuales

Proyecto Expositivo

Pittura equis, equis, equis.

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Artes Visuales

Autor:

Nicolas Rizo

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Bryan Nicolas Rizo Alvear, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Artes Visuales. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Armando Busquets

Tutor del Proyecto

Marcos Restrepo

Miembro del tribunal de defensa

Marco Alvarado

Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos:

Mi más sincero agradecimiento a Elena, Samuel, Tamara y Armando, quienes fueron parte importante a lo largo de este complicado proceso, además de todos los profesores, que depositaron un poco de sí en mi trabajo, a lo largo de estos casi cinco años. Un agradecimiento especial a todos quienes mostraron interés y se dieron el tiempo de preguntar ¿Cómo va tu tesis?

Dedicatoria:

A Dante, quien siempre estará y
Elena quien siempre ha estado.

Resumen

Este proyecto analiza a la imagen pornográfica y su contingencia dentro de la pintura. Una revisión de los imaginarios de lo porno y la conjunción del Eros y Tánatos, placer y padecimiento. Esta investigación pretende hacer un examen de la idea de lo porno, revisando primordialmente la figura del afiche como dispositivo narrativo, teniendo el medio pictórico como eje en la reflexión. Además, se pretende pensar el cuerpo precario, en tanto es atravesado por la erótica, estableciendo una relación entre el deseo y la muerte, es decir, procuraré pensar la pintura como un instrumento de investigación que reflexione sobre la imagen, considerando las dinámicas discursivas que se activan al representar el cuerpo desde el deseo y el padecimiento. En este caso, lo que nos ocupa no es, ni mucho menos definir el concepto de pornografía, sino que el objeto de análisis gira en torno a la vivencia de lo porno en la pintura, y cómo esta mostración ayuda a configurar la conciencia que se tiene sobre el imaginario pornográfico.

Palabras Clave: pornografía, pintura, imagen, afiche, cuerpo.

Abstract

This project analyzes the pornographic image and its contingency within painting. A review of the imaginaries of porn and the conjunction of Eros and Thanatos, pleasure and suffering. This research aims to examine the idea of porn, primarily reviewing the figure of the poster as a narrative device, having the pictorial medium as the axis of reflection. In addition, it is intended to think the precarious body, as it is crossed by the erotic, establishing a relationship between desire and death, that is, I will try to think of painting as a research instrument that reflects on the image, considering the discursive dynamics that are activated by representing the body from desire and suffering. In this case, what we are concerned with is not, much less defining the concept of pornography, but rather that the object of analysis revolves around the experience of porn in painting, and how this exhibition helps to configure the consciousness that it has on the pornographic imaginary.

Key words: pornography, painting, image, poster, body.

Índice General

Agradecimientos:.....	4
Dedicatoria:	5
Resumen	6
Abstract.....	7
Introducción.....	11
Motivación del proyecto	11
Antecedentes	12
Pertinencia del proyecto.....	24
Declaración de intenciones	29
Genealogía.....	32
Lo porno.....	32
Lo erótico según Bataille	35
Postporno Annie Sprinkle y Robert Mapplethorpe.....	40
El Afiche como dispositivo narrativo Oskar Kokoshka y Peter Doig	45
John Currin (lenguaje fotográfico trasladado a la pintura)	48
El yo “perverso” del pintor Nicola Samori	51
Propuesta Artística.....	57
Obras	57
Proyecto expositivo.....	71
Epilogo.....	74
Referencias Bibliográficas.....	76

Índice de imágenes

Imagen 1: Portada de lasicalíptica 6ta edición	14
Imagen 2: Alejo Campos / FIXión y DiSenso / performance-instalación.....	15
Imagen 3: “Difracción”. Serie Arquitecturas. / Fotografía / 2018.....	16
Imagen 4: Espero que me vengas a ver	18
Imagen 5: De la serie "Contrafuerte".....	19
Imagen 6: Satis-passion. Técnica mixta	21
Imagen 7: Satis-passion. Técnica mixta / lienzo. 200 x 300 cm. 2017 (fragmento)	21
Imagen 8: KRS. (Boceto de afiche para musical de terror infilmable) / Óleo, tinta, grafito y pintura latex sobre lienzo / 2015	23
Imagen 9: Nuboyoshi Araki, Sentimental Journey, 1971	39
Imagen 10: Nuboyoshi Araki, Winter Journey, 1990.....	39
Imagen 11: Robert Mapplethorpe, Self portrait with a whip, 1978.....	41
Imagen 12: Annie SprinThe Romantic Breast Cancer Adventures of Beth Stephens & Annie Sprinkle. Fotografía: David Steinberg	43
Imagen 13: The Romantic Breast Cancer Adventures of Beth Stephens & Annie Sprinkle.....	44
Imagen 14: The Romantic Breast Cancer Adventures of Beth Stephens & Annie Sprinkle.....	44
Imagen 15: Peter Doig, Blue Velvet, 2003.....	46
Imagen 16: Oskar Kokoshka, Mörderer, Hoffnung der Frauen, 1909	47
Imagen 17: John Currin, "Mechanicsburg," 2008	49
Imagen 18: Izquierda, imagen de la revista Blue Climax Nro 17, derecha “The Dane” 2006	51
Imagen 19: Nicola Samori, Anulante, 2018	52
Imagen 20: Bocetos a lápiz.....	59
Imagen 21: Referencia, corte de dos fotogramas 35mm	60
Imagen 22: The Camera Guy / técnica mixta sobre madera / 30x30cm.....	63
Imagen 23: Armario Rosa / óleo sobre madera 30x30cm	63
Imagen 24: Ofelia / óleo sobre madera 30x30cm.....	64
Imagen 25: Claustro II / Mixta sobre madera 30x30cm.....	64
Imagen 26: Deep throat / acrílico sobre madera / 60x90 cm.....	65
Imagen 27: Amores / mixta sobre madera / 60x90cm.....	66
Imagen 28: La Voglia e il Vizio / óleo sobre poster / 56x95cm.....	68
Imagen 29: Shibari Vol.1 / óleo sobre lienzo / 115x190cm	69
Imagen 30: ¿dónde está tu hermano? / Óleo sobre lienzo /300x85cm	70
Imagen 31: Borrador poster de la muestra.....	71
Imagen 32: Diagrama museográfico.....	73

Introducción

Motivación del proyecto

Este proyecto comenzó a materializarse como una voluntad de indagación sobre la representación del cuerpo abyecto en la tradición pictórica, entremezclado con un interés por la imagen pornográfica. Así, el proyecto recibió la influencia de experiencias extraacadémicas relacionadas con los conflictos que conllevaba lidiar con la idea del inminente deceso de un familiar directo, por lo que la enfermedad y la conciencia de la muerte son una constante en mis cuestionamientos conceptuales.

Sin embargo, he podido rastrear como intereses precursores a memorias persistentes desde mi etapa escolar. Durante mi niñez, muchos de los dibujos que producía, a modo de juego en las clases, incluían mujeres desnudas o versiones deformadas o maltratadas de maestros. En aquella época redibujaba “clandestinamente” revistas pornográficas para vendérselas a compañeros por alguna moneda. Esas tempranas insinuaciones no han desaparecido. La violencia y representaciones de carácter sexual siguen siendo preocupaciones que traslado al lenguaje pictórico; ahora con la madurez adquirida con mi formación académica en artes.

Las potencialidades narrativas del cine, y la literatura los han convertido en plataformas ideales para la producción y distribución de material pornográfico; por otro lado, en el campo artístico, el performance, al presentar el cuerpo sin intermediación de artefactos; la fotografía o video arte, y su capacidad de retratar con mayor fidelidad lo real, han desplazado en cierta medida a la pintura en cuanto a medio para tratar la sexualidad. Por tanto, este proyecto artístico tiene como propósito problematizar la imagen pornográfica, además de la estética de lo abyecto, desde la pintura. Partir desde las complejidades que implica la representación.

Antecedentes

La relación entre la pintura, el cuerpo y el erotismo ha sido un elemento fijo en la conjunción de la tradición del arte, y en los imaginarios culturales, a lo largo de la historia. En este sentido, el contexto conflictivo y plural de las artes contemporáneas ofrece material para la reflexión artística alrededor de la sexualidad, lo cual es posible desde varias disciplinas y enfoques. Empero, me he propuesto explorar con especial atención la pintura y su relación con la imagen pornográfica.

En consideración de lo anterior, el abordaje de lo porno desde los espacios dirigidos por el oficialismo o instituciones que dependen de fondos gubernamentales es una tarea compleja debido a la carga política (y moral) del tema. En el contexto nacional hemos visto, solo en los últimos años, varios episodios de censura o por lo menos resistencia, donde la corrección política, ha interferido con las prácticas artísticas locales. Entre los casos recientes más sonados están; la clausura del Pop Up Café Samborondón en el 2018, por la obra de micro teatro *Santo Prepucio* de Julián Quintanilla; a esto se suma la clausura anticipada en el 2017, de la muestra del artista guayaquileño Marco Alvarado, *Difícil de leer, entre mi luto y mi fantasma*, que se exhibía en el Museo de las Conceptas de Cuenca; el mismo año en Quito, en *La intimidación es política*, muestra curada por Rosa Martínez Delgado, se removió un mural titulado *Milagroso Altar Blasfemo* del colectivo boliviano Mujeres Creando.

Para citar un ejemplo relativo al contexto local, basta con referenciar un evento emblemático de administración pública de la cultura (de pintura) en Guayaquil: el Salón de Julio, certamen que ha sido dirigido desde el Museo Municipal de Guayaquil, el cual “[...] ha tenido momentos de altibajos y se han generado tensiones con el medio cultural como consecuencia de la reescritura de sus bases y de las políticas de censura

implementadas por la Dirección del Museo Municipal.”¹ Las bases de la convocatoria, más reciente (2019) rezan:

La temática y técnica es libre. Sin embargo, debido a que las obras escogidas se exhiben en un espacio público, no se aceptarán propuestas cuyo contenido sea pornográfico, es decir obsceno, lo cual no impide manifestaciones de carácter erótico o desnudo.”²

Sobre esta -aparentemente obvia- distinción entre lo erótico y lo obsceno se ahondará en páginas posteriores. Por el momento, vale citar un proyecto artístico desarrollado por Lalo Santi y Lorena Toro en 2017, expuesto en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo - MAAC. Este proyecto, ganador de los fondos concursables 2016 Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador; a través de video instalaciones intento cuestionar la imagen pornográfica y la relación que el espectador promedio tiene con ella en el cine y la televisión ecuatoriana. A esto se suma el trabajo de Lorena Toro dirigiendo el trabajo de otros *performers*, poniendo en escena cuerpos vivos, que dialoguen con las instalaciones. La exhibición *Pop Art Porn* de Santi me parece relevante, pues al igual que mi producción laude directamente a la imagen pornográfica, haciendo una relectura del imaginario de la representación sexualizada.

En una línea similar, encuentro necesario introducir uno de los antecedentes relevantes para mi trabajo, al menos en su conceptualización: un proyecto editorial que en el año 2016 logró abrirse un espacio en el Centro de Arte Contemporáneo - CAC, de Quito. El proyecto al que hago referencia es *Lasicalíptica*, curado por Ricardo Luna, quien desde 2013 ha llevado a cabo una investigación cuyo interés se centra en hallar puntos de

¹ Saidel Brito, "El Escenario De Las Artes Visuales Contemporáneas En La Ciudad De Guayaquil Durante El Presente Siglo" (Maestría, Universidad de Cuenca, 2016). p15

² Véase: <https://salondejulio.com/bases/>

encuentro entre la representación de la sexualidad en el arte, “con el fin de exhibir, distribuir, discutir, sobre arte atravesado por temáticas de sexo/género, y cuerpo. Arte sexuado.”³



Imagen 1: Portada de lasicalíptica 6ta edición

De manera anecdótica me parece curioso comentar que, con motivo del premio Mariano Aguilera (en la convocatoria 2014-2015, y en la muestra que lo acompañó) se propuso, en principio, un montaje para uno de los pasillos interiores, además de la disposición de personal que limitara el acceso a menores de edad. Al final, la insistencia de Luna consiguió que el montaje sea puesto en el vestíbulo principal de la edificación y que no tuviese restricciones de edad. Una diferencia interesante con *Pop Art Porn*, que si fue concebido como una muestra para mayores de 18 años.

³ Ricardo Luna, "FUNDAMENTACION CONCEPTUAL", *Lasicalíptica.Net*, acceso 12 enero 2021, <http://lasicaliptica.net/lasicalipticaarte-sexuadofundamentacionconceptual/>.

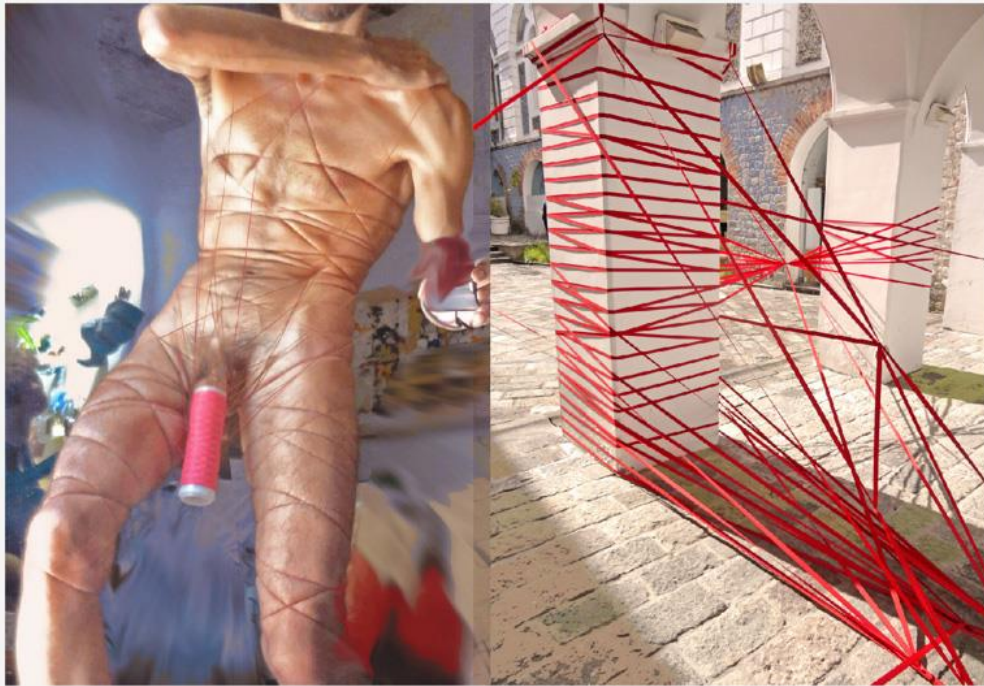


Imagen 2: Alejo Campos / FIXión y DiSenso / performance-instalación

Enmarcado en la sexta edición de Lasicalíptica (registro fotográfico)

Luna, el director del proyecto, comenzó Lasicalíptica como una forma de politizar el cuerpo y cuestionar preceptos desde su propia sexualidad, por lo que el proyecto editorial que se ha desarrollado en paralelo puede leerse como una extensión de la propia producción artística de Ricardo, razón por la que considero que son procesos virtualmente indivisibles. Así, Lasicalíptica, aunque está atravesado por discursos homo - eróticos, no está centrado exclusivamente en la comunidad LGTBI+ sino que también articula desde sus criterios curatoriales, y desde prácticas ligadas a teorías de género y al cuerpo como el postporno; es decir que mediante el performance y la fotografía rescata imaginarios sexuales que cuestionan la heteronormatividad del porno y le proporcionan un lenguaje para hablar de su sexualidad.

Actualmente su trabajo está enfocado al arte, a la representación y al cuerpo con VIH. Luna conceptualiza su trabajo desde teorías constructivistas, como el cuerpo patologizado. En este sentido, las acciones performativas y reflexiones sobre el encierro, que aparecen recurrentemente en su proyecto de obra, me han derivado a pensar el cuerpo desde el padecimiento. Las formas contorsionadas, los objetos penetrantes que irrumpen cavidades, y la atmosfera de soledad son rasgos de la obra de Luna que convierten el cuerpo erotizado en un cuerpo violentado; por ello muchas de sus fotografías pueden lucir desoladoras y perversas.



Imagen 3: “Difracción”. Serie Arquitecturas. / Fotografía / 2018

En el trabajo de Luna encuentro similitudes con mi proceso artístico personal, como el pensar la imagen, es decir, la imagen como mecanismo de reflexión sobre las instituciones que norman el cuerpo, la enfermedad y la sexualidad. Así, en mis pinturas reviso cómo el porno hetero-masculino ha construido su imaginario alrededor de estas cuestiones, al punto de convertirse en lugares comunes, no negando o cuestionando esos lugares comunes sino bebiendo de ellos, para construir una poética que abra interrogantes

a partir de esos imaginarios. Un ejemplo es el fetiche de la enfermera sexi; por lo tanto, la enfermera, el paciente y el cuerpo que adolece son invocados en mis pinturas para cuestionar este imaginario.

De aquí en adelante, intentaré vincular el resto de los antecedentes con mi interés por elaborar un discurso dentro de la práctica pictórica. Así, puedo arriesgarme a decir que este rastreo en la tradición pictórica ecuatoriana no es una tarea imposible, ni siquiera complicada. Sin embargo, y cuando nos referimos a lo porno, en nuestro contexto aún hay cierta restricción al hablar de temas como el sexo, muerte y violencia; lo que *a priori* podría suponer una traba para el desarrollo de esta investigación.

Por otro lado, el pintor Stephano Espinoza explora el relato homo erótico marcado por una fuerte influencia de la cultura marica. Este artista residente en Guayaquil puede considerarse, por su trabajo y gestión, como un claro referente de la comunidad artística LGTB del puerto principal, en tanto forma parte del proyecto cultural *Guayaqueer*. Me parece oportuno su trabajo en el contexto actual, pues inscribe su propuesta reflexionando sobre los discursos que operan en el circuito del arte local. La especificidad en su trabajo linda entre lo porno y lo erótico, acentuando la necesidad de poner en cuestión esa distinción, pensándola desde la pintura ecuatoriana joven.

En relación con lo anterior, su poética se levanta desde una mirada muy íntima y personal. A tal efecto, su pintura deja entrever las transgresiones a la imaginería de la sexualidad y cómo la idea de lo porno constituye identidades y relatos. En su obra esos relatos del porno se remplazan ahora por anécdotas y narrativas de carácter más personal. Sus búsquedas sintonizan con las mías en cuanto a la representación del cuerpo, cuerpo que se transfigura y que se fusiona a otro. En el trabajo de Espinoza, la relación con la ciudad de Guayaquil se vuelve evidente y pertinente, en tanto su adolescencia y formación se dieron en Estados Unidos. En base a esto cuestiona el habitar Guayaquil desde la piel

de un artista homosexual, al mismo tiempo que genera un discurso desde su identidad; como quien se siente extraño en su propia casa.



Imagen 4: Espero que me vengas a ver

El contexto geográfico es otro de los elementos que me une a Espinoza, en tanto encuentro que en ambos existe una conversación con respecto a Guayaquil, su entorno social y círculo artístico; puesto que yo también me siento ajeno y familiar en esa relación conflictiva con Guayaquil, lugar en el que recibí mi educación artística y en donde nació este proyecto. Sin embargo, ahora que trabajo desde Quito soy más consciente de las particularidades que implican tratar la sexualidad en la ciudad porteña. Espinoza me confesó en una entrevista, que, aunque trabaja desde Guayaquil, ha tenido que migrar a Quito por razones laborales, pues siente que en la capital su trabajo ha tenido menos resistencia en cuanto a lo expositivo.

En la trayectoria de este artista se evidencian exploraciones en disciplinas como el performance o el videoarte. Sin embargo, me interesa más su producción reciente que está enfocada en la pintura. Así, en el 2018 se llevó a cabo la muestra *"El orden natural de las cosas"* en la Casa de la Cultura de Quito, enmarcada en el proyecto de Lasicaliptica. Stephano Espinoza presentó allí una serie tres pinturas, en donde el cuerpo se retrató como una estrategia política, para así cuestionar los espacios y cómo el cuerpo sexualizado se inscribe en un hábitat.



Imagen 5: De la serie "Contrafuerte"

Espinoza ha construido su discurso desde su identidad, por lo que no es desatinado pensar en su trabajo como autobiográfico. Sin embargo, su pintura construye una narrativa ajena a los signos convencionales del relato erótico: “Cada cuadro es un pliegue que nos habla del desarraigo, del tránsito, del territorio, del afecto, de lo íntimo que es familiar y extraño a la vez”.⁴ Es esa extrañeza, la de sus personajes, en actitud de

⁴ Andrea Alejandro Freire, "Muestras De Fotografía Y Pintura Se Inaugurarán Esta Semana En La Galería Más Arte.", La Hora, 2019, <https://lahora.com.ec/noticia/1102267018/muestras-de-fotografia-y-pintura-se-inauguraran-esta-semana-en-la-galeria-mas-arte>.

complicidad lasciva, contorsionados en el acto sexual la que me sirve para nutrir mi producción.

Así, uno de estos referentes es el pintor Wilson Paccha, un artista quien desde hace décadas ha sabido ir y venir entre las categorías de lo obsceno y lo erótico, a la vez que ha logrado esquivar, o más bien avanzar dando patadas a la corrección política, construyendo así un discurso desde lo anecdótico. En la pintura de Paccha se aprecia una suerte de sátira grotesca característica, mediante la cual el autor se esfuerza en crear algún tipo de repulsión en el espectador, al tiempo que evitar la corrección política en un constante intento de desmarcarse del arte moralista que pudiera encontrarse en el escenario local:

Tenemos años en que el discurso de la corrección política ha venido modelando -y secuestrando- lo que se puede o no expresar en la esfera pública, cínicamente a contrapelo de las realidades que son más dura que una roca. La obra de Paccha se da de quíños con las reglas de etiqueta verbal con que se describe y encorseta al mundo de hoy, y muestra e insinúa con violento humor aquello que está ahí, que existe y que se prefiere no mencionar.⁵

La obra de Paccha ha constituido para mi investigación un interesante caso de estudio, en el sentido de que ha construido un discurso a partir una sexualidad jocosa, colocando al espectador en un lugar incómodo desde donde puede verse reflejado. El morbo como constructor de sentidos ha derivado en que su trabajo se mantenga vigente ya por varias décadas, acompañado de una estética particular relacionada a lo kitsch.

⁵ Rodolfo Kronfle, "Wilson Paccha: El Árbol Torcido Del Arte Ecuatoriano", Paralaje.Xyz, 2017, <http://www.paralaje.xyz/wilson-paccha-el-arbol-torcido-del-arte-ecuatoriano/>.



Imagen 6: Satis-passion. Técnica mixta



Imagen 7: Satis-passion. Técnica mixta / lienzo. 200 x 300 cm. 2017 (fragmento)

La idea de lo porno, protagonista en mi pintura, ha sido relacionada con el vulgo y con medios expresivos pobres de contenido. El aparente mal gusto, la violencia y picardía que Paccha usa para retratar a sus personajes son elementos que he intentado incorporar en mis relatos pictóricos, en tanto hablan de la posibilidad de leer la imagen pornográfica en una gradualidad categórica entre lo erótico y lo obsceno.

De esta forma, mediante el uso de la violencia, la hiper erotización y la disforma aplicadas a sus personajes (recursos muy presentes en su trabajo), y en función de la narrativa, Paccha construye una puesta en escena que se desborda y casi cuenta el recorrido por el lienzo, como si pudiésemos verlo pintar. Así también, intento rescatar valores estéticos del material pornográfico, o en su defecto, dotar de connotaciones pornográficas a eventos o anécdotas que en principio no poseen este sentido. Por tanto, de Paccha rescato la actitud muy poco tímida al sexualizar o deformar al cuerpo representado.

Por otro lado, una de las preocupaciones que pretendo plasmar en este proyecto es la reflexión sobre el dispositivo pictórico y su potencial narrativo; lo que resulta en la exploración del afiche cinematográfico como una posibilidad discursiva. Aquí vale invocar la figura de un pintor a cuyo trabajo me remito a momentos, Xavier Coronel. Los procesos de creación de este artista me interesan, tanto en fondo como en la forma, ya que Coronel trabaja a partir de la idea de *mash up*; es decir, utiliza recursos visuales del cine y otras referencias literarias, conjugándolas en el plano pictórico. El nutrirse de estímulos ajenos a la pintura, en procesos rizomáticos de asociación, me parece una estrategia de producción fértil.

Coronel hace uso de la abstracción de citas de la literatura o el cine, o incluso de la música, en fin, de elementos que puedan nutrir los relatos que son trasladados a la imagen bidimensional en la pintura; para así recordar paisajes que aluden a su niñez, dejando los elementos de ficción latentes y difíciles de separar. En mis pinturas también tomo relatos de la literatura, el cine o la historia universal como punto de partida, para deformarlos anticipadamente desde la pintura-afiche.

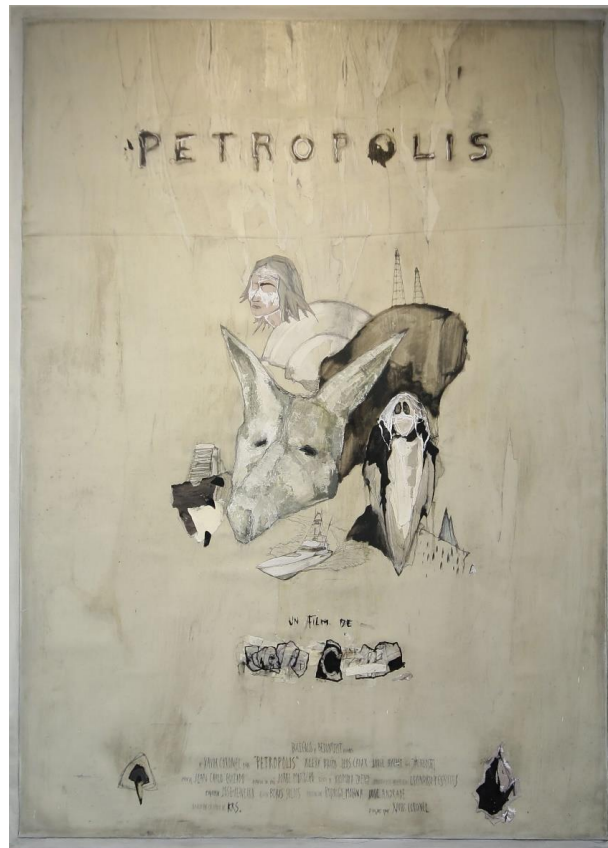


Imagen 8: KRS. (Boceto de afiche para musical de terror infilmable) / Óleo, tinta, grafito y pintura latex sobre lienzo / 2015

Las citas, que escapan de la autonomía de la pintura, se ven reflejadas también en los textos que pueden estar presentes tanto dentro de la obra, como en los suplementos verbales (el título de la obra o en el de sus muestras). Sin embargo, me interesa aún más la idea de la inclusión de meta-textos dentro del cuadro, y cómo esto afecta las significaciones de la representación.

“El proceso de pintar la palabra es algo que lo hacía casi como parte de la idea de gran boceto, [...] donde la letra tiene un espacio físico en la ficción retratada, intertítulos intradieгéticos podría decirse, como letreros y afiches, mientras otros son completamente pictóricos o extradieгéticos”⁶

⁶ Xavier Coronel, "«Nostromo»: Exposición De Xavier Coronel En Dpm Gallery", Paralaje.Xyz, 2021, <http://www.paralaje.xyz/nostromo-exposicion-de-xavier-coronel-en-dpm-gallery/>.

Es precisamente ese gesto el que intento rescatar en obras como *Shibari* Vol. 1, en donde son el texto y el uso del cartel cinematográfico los que invierten la lectura de la pieza, enunciando un carácter erótico, inexistente en la referencia de archivo. Por tanto, hago uso de la apropiación de los códigos del afiche para insinuar un potencial relato; la pintura no cuenta una historia, sino que se adelanta a esa narración, que pueda nunca ser contada *per se*, por lo menos no en una producción cinematográfica.

Re-pensar el afiche después de conocer la propuesta de Coronel y el resto de su trabajo, me llevó a plantear nuevas historias, a imaginar guiones y a adelantar una serie de propuestas de afiches. Así también, a intervenir afiches pornográficos de películas que se proyectaron en Guayaquil en la década de los 80's y 90's; los cuales fueron rescatados de la basura, en las calles del centro porteño. Esto dirigió mi interés hacia la relación de la pintura con otros lenguajes como el cine, el diseño y la música. Así, el afiche, como dispositivo pictórico, opera en mi trabajo como una herramienta especulativa, de tramas imaginarias o adelantos de historias por escribir.

Pertinencia del proyecto

Sobre estos particulares, se han desarrollado estudios académicos llevados a cabo sobre lo porno, aunque generalizando, se puede decir que con frecuencia se ha hecho, tratándolo como un síntoma sociológico, un fenómeno de mercado, o como un suceso relacionado con las nuevas tecnologías de reproducción de imágenes. Así también existen otros enfoques formales que lo relacionan con, y desde, el campo artístico, por lo que se han concretado principalmente acercamientos desde la literatura y el cine, medios que por sus especificidades son una plataforma que facilita el desarrollo narrativo explícito.

En cambio, desde las artes, para su construcción conceptual se ha preferido a la prácticas performáticas, pues estas ofrecen la presencia física e inmediata del cuerpo, en

muchas ocasiones el del propio artista frente a los espectadores; lo que resulta en una potenciación de la espectacularidad de las propuestas. La pintura presenta limitaciones que comparte con otros medios representacionales como la fotografía y el video. Aunque también es cierto que estos últimos conversan y pueden ser herramientas poéticas para el performance. Esto debido a la contraposición entre lo táctil y lo visual, que implica la presentación verosímil del cuerpo. Lasicalíptica, al ser un proyecto curatorial de carácter digital, se ha centrado en proyectos de esta naturaleza.

Por otro lado, uno de los caminos que ha tomado la representación pornográfica o en su defecto, el repensar del erotismo, ha tenido que ver con explotar la dimensión política del cuerpo y usualmente han sido los movimientos feministas, o en otros casos el movimiento *queer*, quienes se han ocupado de ello. A esto es a lo que apunta, a *grosso modo*, el proyecto curado por Luna, una revisión de los modos de patogenización de los cuerpos que escapan de la norma.

Mi trabajo, aunque abierto a una multiplicidad de lecturas (donde incluso algunas piezas puedan tener cargas políticas fuertes), no tiene intenciones de alineamiento al discurso de género. Más bien, se plantea como un ejercicio de exploración estética, desde una perspectiva fenomenológica. Es por esto, y sin desconocer los aportes de Lasicalíptica, que creo que, en nuestro contexto, aun hace falta profundizar el tema de la sexualidad desde la pintura. Pues, aunque los acercamientos y revisiones sobre lo porno en ese campo no son inexistentes, sí resultan difíciles de encontrar, por lo que a pesar de que mi producción se deja influenciar por varias vertientes artísticas y manifestaciones culturales, esta se enfocará en el medio pictórico.

Más allá de esto, es indispensable y propio de este proyecto abordar la descripción sexual manteniendo a un margen cualquier pretensión de la lucha política; con una

mirada centrada en el aspecto visual y estético. Hago un paréntesis para admitir, que, frente a este planteamiento, me encuentro en una encrucijada que nace de la separación de los matices de la estética y lo político de la discusión, lo cual puede derivar en una batalla perdida teniendo en cuenta que trasladar la sexualidad al ámbito público es un acto político, por lo que este matiz es indisoluble. La mostración de la muerte como parte de la exótica responde a una mostración de lo prohibido, lo que activa la dimensión política de la imagen pornográfica.

Por otro lado, es necesario mencionar que Espinoza me ha influenciado, no tanto por las similitudes, sino más bien por las distancias, desde las que he aprendido a entender mi lugar de enunciación, lejano al suyo. Esto resulta relevante en mi trabajo, puesto que en mi metodología procuro abordar la pornografía desde su contingencia. Lo que implica que está abierto a cualquier estímulo relacionado a la idea de lo porno que encuentran tres interesante o me resulte conflictiva para trasladar ese interés o cuestionamientos al campo de lo pictórico. Lo que resulta que mi pintura inevitablemente se vea atravesada por relatos tomados de imaginarios ajenos a mí, incluyendo, pero no limitándose a la pornografía gay. Por ello, desde el comienzo de este proyecto he sido consciente de la complejidad y las implicancias que incurren el tratar la representación del cuerpo, desde mi posición de hombre, mestizo, heterosexual, occidental y de educación católica.

Esto se explica en función a que la obra de Espinoza se encuentra respaldada por las licencias, otorgadas, por decirlo de alguna forma, derivadas de su pertenencia a una comunidad, y de su militancia en una postura que intenta legitimar las luchas del colectivo LGTBI+. Por otro lado, mi trabajo se posiciona más en el enfoque del observador, que ineludiblemente imprime su subjetividad al retratar al otro, en tanto no intento asociarme a un colectivo, y, en lo posible, intento construir una poética desde mi mirada individual.

Es así como en la obra de Paccha, la sátira y la picardía son un común denominador; sin embargo, la incomodidad que pretendo generar en la atmósfera de mis pinturas se inclina más hacia lo lúgubre y amargo. Por otra parte, me diferencio del trabajo de Paccha en tanto él se adscribe a estéticas feístas o representación grotescas mediante una estética inconfundible, colores brillantes y morfismos característicos. Mientras tanto, en mi obra no siempre está presente la exageración de las facciones, a pesar de que si pueden encontrarse escenas desoladoras o sujetos mutilados o con deformaciones.

Me interesa muy poco la construcción de un cuerpo de trabajo reconocible desde lo formal, más bien, persigo la exploración de distintos procesos pictóricos y pensar las necesidades de cada imagen en función a la narrativa específica de cada pieza. Con esto quiero decir que trato a cada pieza o serie olvidando los procesos de la anterior. En un intento de que lo que ayude a construir un discurso sea su enfoque conceptual y no lo formal. Aun consciente de la imposibilidad de la tarea, intento eludir una “manera de pintar”. navegación por el archipiélago de pinturas presentado. Si bien cada pintura encierra un relato singular, el todo funciona como un experimento para abarcar mis posibilidades plásticas y tantear hasta dónde se estira la relación entre lo obscuro y la imagen pornográfica en el campo artístico. Por ello es necesario que cada pintura no responda a un todo formal, sino a un muestreo de un macro más relevante.

Me distancio también de Xavier Coronel, no solo por la naturaleza los objetos representados en su obra, *KRS. (Boceto de afiche para musical de terror infilmable)*, proponiéndola como boceto o adelanto de un afiche que podría ser filmado a futuro, una obra fílmica inédita, desde su imaginario; mientras que en mi pintura la narración propuesta por mis pinturas prescinde de la existencia de un metraje fílmico y más bien, sería y sería especulativa, a partir de acontecimientos, y referencias históricas o relacionadas a la cultura popular, en muchos casos, reales; mi papel es de intermediario

entre sentidos. Menciono esto, sin evadir la responsabilidad como constructor de los contenidos que pueden ser objeto de fisco o repulsión, es decir no puedo, ni pretendo negar prejuicios o introyectos que puedan aparecer en la obra, evidenciando la subjetividad individualidad que se imprime en el proyecto.

En este sentido, el cartel fílmico, como formato de soporte de imágenes, es un recurso que facilita la construcción de una narrativa completa dentro de un solo plano: el uso de suplementos verbales no se reduce solamente a las grafías escritas, sino también a la forma en que aparecen en la imagen, a la tipografía y a la caligrafía con la que se construyen ayudan al relato visual.

Lo anterior puede condensarse en mi postura integradora, pero diferenciadora respecto a los artistas antes citados; es decir, que a pesar de que comparto ciertos rasgos con ellos, no intento enmarcarme en un discurso o postura particular, ni abordar una mirada sesgada por factores como lo político, socioeconómicos o culturales. La perspectiva desde la que me ubico procura el acercamiento desde la estética en tanto experiencia visual, sin cerrarme del todo a los matices antes expuestos. Por eso, es necesario plantear mi producción como una herramienta de investigación antes que como una metodología de creación.

En base a estas proposiciones, este proyecto de creación apunta a la praxis pictórica, no como reflexión sobre los prejuicios que pudieran existir en el contexto local, ni tampoco como un intento de reivindicación de la sexualidad como expresión artística. Este es un ejercicio de experimentación plástica y conceptual, en donde a través de la pintura exploro mi entendimiento sobre un tema específico. Por tanto, es pertinente para este ejercicio, plantarnos en presencia de la subjetividad y eliminar la idea una objetividad racional indiscutible.

Guayaquil es todavía una ciudad en donde la idea (y la gestión acertada) de la cultura no termina de aterrizar, en parte debido a la injerencia de grupos religiosos o defensores de la moral (cristiana occidental), quienes protestan ante lo que consideran obsceno, o políticamente incorrecto. Así, este trabajo artístico, incluso con sus limitaciones, puede aportar con insumos de reflexión a investigaciones posteriores, al tiempo que esta reflexión teórica puede funcionar como punto de partida para proyectar futuros proyectos artísticos que coincidan con éste, en ambiciones conceptuales.

En consideración de lo planteado, considero que este trabajo puede ayudar a enriquecer las discusiones en el contexto local. Guayaquil, puerto y ciudad cosmopolita por excelencia que no deja de ser una urbe con tradiciones mayoritariamente judeocristianas, y una fuerte influencia en la cultura por parte de las elites, a pesar de esta integración comercial constante. Esto es especialmente relevante en el macro contexto ecuatoriano, en donde aún existen polarizaciones ideológicas en lo que se refiere a las categorizaciones artísticas.

Declaración de intenciones

Para reflexionar sobre las incógnitas arriba anunciadas, me parece imperativo comenzar con un intento de definir los conceptos básicos que atraviesan la discusión. Pero, la imposibilidad práctica de encontrar una definición consensuada e inequívoca para lo pornográfico limita el fenómeno a valoraciones subjetivas. Por lo que me parece que la fenomenología es una herramienta útil para una aproximación a este problema.

Para pensar la imagen pornográfica y la representación sexuada y/o abyecta del cuerpo desde la pintura, me he propuesto partir de fotogramas de película de 35 mm también de carteles porno de los años 70's y 80's. Procuraré trabajar a partir del imaginario construido por la pornografía del siglo pasado, teniendo a la pintura como

herramienta de gestión de imágenes, pues la función narrativa que está anclada a la pintura se relaciona con lo inverosímil; a diferencia de la fotografía, cuya tradición, salvo notorias excepciones, en su mayoría desde las artes, se opone a la ficción y más bien ha servido como herramienta documental que busca retratar una realidad objetivable.

Dicho esto, creo que las particularidades de la pintura pueden generar una poética en donde la anécdota está presente, de modo que ayuda a enmascarar el documento con la ficción y viceversa. Las imposibilidades que la pintura muestra frente al performance, por ejemplo, de mostrar un cuerpo vivo y sintiente, se reemplazan por la posibilidad narrativa que ofrece el medio pictórico, en mi caso intentare aprovecharlo para crear meta-relatos, que conversen entre sí. Por lo que, repintar imágenes pornográficas no es suficiente, sino que es necesario proponer ejercicios visuales donde se mantenga abierta la posibilidad de que la pornografía habite en la pintura o la pintura devenga en pornografía.

En base a esto, intentaré construir un cuerpo de trabajo que explore lo que se puede considerar pornográfico; partiendo de la premisa de que la gradualidad donde se ubica la obra no es fija, sino que, está determinada por la lectura del espectador. Como pintor, trataré de abrir el debate acerca de los factores que instituyen la gradualidad de lo pornográfico; es decir, reconocer los atributos de la imagen que generan la concepción de lo que puede ser en algún grado obsceno, y el contexto que permite que lo porno exista.

Si acordamos que, en la tradición artística han existido conflictos entre arte y pornografía -o cualquier otro contenido obsceno- me interesa saber, a través de la pintura, hasta qué punto puede existir una conciliación entre ambas. Por tanto, intentaré navegar por las posibles respuestas que atiendan aquellas interrogantes que ayuden a entender la

experiencia pornográfica en la pintura contemporánea. Para ello exploraré las siguientes interrogantes, entre otras que se vayan descubriendo en el proceso artístico:

- ¿Qué factores intervienen en la gradualidad de la imagen, y hacen la distinción entre las categorías arte y pornografía?
- ¿Cuáles son los atributos formales, visuales y simbólicos que constituyen la imagen pornográfica?
- ¿Cómo la aparición de la imagen audiovisual y las vanguardias artísticas afectaron la representación del cuerpo con respecto a la imagen pornográfica dentro de la pintura?
- ¿Cómo articular un discurso donde se atraviesen la muerte y erotismo? Según las lecturas de George Bataille traducidas a la pintura.

Genealogía

Lo porno

Para esta investigación, uno de los conceptos fundamentales es la idea de lo porno, especialmente inscrito en un discurso pertinente a las artes contemporáneas, en cuyo contexto actual (abstruso en un buen sentido) tienden a un relativismo estético que admite la multiplicidad y heterogeneidad de prácticas. Por tanto, las representaciones del cuerpo sexualizado y violentado no están exentas de ello. Sin embargo, estas representaciones, aun hoy, están sujetas a debates en cuanto a su lugar de pertenencia dentro del campo artístico.

En este sentido, me parece imperativo empezar el acercamiento conceptual a mi proyecto intentado esclarecer lo que se puede entender por imagen pornográfica, que etimológicamente viene del griego *porne*, refiriéndose a las prostitutas o prostitución, y de *graphos*, grafía o escritura. Sin embargo, la aplicación del término va más allá del alcance de su contracción etimológica. Sin embargo, es claro que lo pornográfico se usa para referirse a muchos más fenómenos y acontecimientos que los escritos sobre prostitución.

Así, los tratados enciclopédicos pueden definir a grandes rasgos lo pornográfico como: “Escritos, impresos, retratos y otros objetos que provocan en los receptores una excitación sexual o que influyen en la estimulación de esta”, atribuyéndole de alguna forma con cualidades afrodisiacas a la imagen. Esto tampoco ayuda a clarificar la definición de porno, pues supone responsabilidades en el espectador, por lo que no dependería de una facultad del objeto, sino del sujeto receptor. Por ello, si tomamos en cuenta cualquier desviación sexual, o incluso las fijaciones o fetiches, cualquier objeto tiene la potencialidad de convertirse en un disparador o estimulante en la psiquis.

Acorde a la etimología referida, la célebre pintura de Pablo Picasso, *Las señoritas de Avignon*, sería una pintura pornográfica, pues resulta un relato acerca de mujeres de un burdel. Así, estaría la mayoría de acuerdo con que esta pintura es infaltable en la historia del arte y con que sus valores estéticos han opacado cualquier rastro de indecencia que en este pueda subyacer. De la misma manera, existiría consenso en que, si tomamos la definición de la enciclopedia antes planteada, podemos formular la escena hipotética en que una persona con valores morales rígidos reaccione con desagrado frente a una revista que muestre la desnudez femenina; al mismo tiempo que “un adolescente alterado puede experimentar una reacción pasional incluso ante la *Venus de Milo*”.⁷

Emmanuel Biset problematiza la esencia etimológica de lo porno, al tiempo que empieza a tejer la genealogía que guiará la postura de este proyecto en cuanto a la imagen pornográfica:

Si se atiende a la composición de la palabra es la grafía de la prostituta y con ello, no remite a una experiencia sexual, a un intercambio corporal, a una composición de los cuerpos, a una libido, a un deseo, a un goce, sino a la grafía de todo ello.⁸

El mismo autor, dice más tarde que “la pornografía es, quizá, ese punto indecible, *aleph*, entre la grafía de lo porno y lo porno de la grafía.”⁹

Por otro lado, me interesa sumar a las definiciones anteriores, una idea de Slavoj Žižek, fundamentada en la representación explícita de la imaginaria sexualizada, donde pensamos lo pornográfico como el género que “revela todo lo que hay allí para revelar,

⁷ Umberto Eco, *Historia De La Fealdad*, Barcelona: Debolsillo, 2018. 115.

⁸ Oscar del Barco y Emmanuel Biset, "Dialogo Sobre Pornografía", *Nombres Revista De Filosofía*, 2009.12.

⁹ Oscar del Barco y Emmanuel Biset, "Dialogo Sobre Pornografía".23.

que no oculta nada, que registra directamente todo con una cámara y lo ofrece a nuestra vista.”¹⁰ De este modo, al menos provisionalmente, podemos empezar situando a la pornografía como un desbordamiento en la representación del cuerpo (cuerpo sexualizado, cuerpo inanimado), más allá de lo moralmente permisible, donde lo porno se configura sin veladuras, no solo eliminando las vestimentas, sino también el recubrimiento de la carne; la violencia pornográfica. Esto nos permite incluir en lo porno a las representaciones abyectas y no a solamente aquellas con tintes de erotismo sexual.

Aun así, es problemático cualquier intento de identificación de los atributos que hacen de una imagen un objeto obsceno. Por ejemplo, en un caso muy citado, el juez Potter Stewart, que mientras se discutía sobre si el material de contenido obsceno o pornográfico estaba sujeto a la libertad de expresión; se encontró ante la imposibilidad de señalar las cualidades del contenido explícito que derivan en lo obsceno. El funcionario insinuó que lo obsceno pertenece a aquellos fenómenos indescriptibles, pero fácilmente identificables. El magistrado admitió frente a la audiencia que le era “imposible definir la obscenidad, mas no reconocerla cuando la veía”¹¹.

Algo parecido dijo Roger Scruton al referirse a lo kitsch: “No se conoce demasiado cuál es el origen de la palabra “kitsch”, {...} tampoco se sabe cuál es su definición exacta, pero todos lo reconocemos cuando se presenta ante nuestros ojos.”¹²

En consideración de lo anterior, me detuve a repasar lo problemático que resultan estas definiciones, no solo por el protagonismo que ha tomado la terminología que deriva

¹⁰ Slavoj Žižek, *Todo Lo Que Usted Siempre Quiso Saber Sobre Lacan Y Nunca Se Atrevio A Preguntarle A Hitchcock* (repr., Buenos Aires: Manantial, 1994), 18-35.

¹¹ *Jacobellis v. Ohio*, 378 U. S. 184 (196), p. 197, 378 U.S. 184 197 (1964).

¹² Roger Scruton, "A point of view: The Strangely Enduring Power Of Kitsch", *BBC News MAGAZINE*, 2014, <https://www.bbc.com/news/magazine-30439633>.

de lo porno en esta investigación, sino también por la presencia de elementos de carácter obsceno en mi trabajo, e incluso, por la pregunta sobre ¿cuánto de lo llamado *kistch* está presente en mi producción? Al respecto, hago hincapié en la indeterminación, en tanto que esa ambigüedad en la definición de términos se traslada también a la imagen, o para ser más preciso y congruente mi planteamiento: la ambigüedad se traslada a la mirada.

Puesto que mi propuesta trabaja desde la imagen pornográfica, en la mayoría de los casos, y en otros contextualizo imágenes “inocentes” en el imaginario de lo porno, es decir que no acudo solo a la representación sexual. Es aquí donde la subjetividad sobre si una imagen pertenece a la categoría pornográfica es cuestionada.

Lo erótico según Bataille

En muchos ámbitos, lo erótico se muestra en una relación antinómica con lo porno; esto puede leerse también como un juego en donde lo sugerido se contrapone a lo explícito. Para algunos, lo primero denota mayor sofisticación, mientras que lo segundo responde a la satisfacción inmediata; en palabras de Maite Méndez Baiges diferenciando lo porno del arte erótico: “Quizá una de las diferencias entre ambas es que lo pornográfico cansa muy rápidamente, o sea, es aburrido, y el erotismo, en cambio, es inagotable.”¹³

En mi trabajo intento, de hecho, desdibujar entre esa dicotomía y pensar a lo erótico y lo pornográfico como distintos niveles de graduación, que sin embargo responden a en una misma categoría de medición. Mientras pinto, me interesa más situar lo porno como una expresión más intensa de lo erótico. Jersy Ziomek presuponiendo como uno de los principios de lo porno, dijo:

¹³ Maite Méndez Baiges, en *EROS ES MÁS, Ensayos Sobre Arte Y Erotismo* (Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso, 2009).37

La pornografía no es ninguna forma de erotismo en la naturaleza, es decir, la pornografía es una esfera de la cultura; pornográfica puede ser únicamente una imagen de la erótica, y hablando con más exactitud: una presentación de la misma, es decir, un texto¹⁴

Aunque Ziomek niega la existencia valor estético alguno en la pornografía, yo no considero al porno necesariamente como manifestación artística, sino que bebo de ella como insumos en una economía visual, a partir de la cual busco resignificar los sentidos primeros de la imagen porno. Por ende, las representaciones artísticas asociadas a estos conceptos son susceptibles a cualquier escrutinio, al tiempo que están situadas en un lugar epistemológico en el que deben defender su validación como práctica cultural apropiada. En relación con esto, lo obsceno y lo erótico juegan un papel primordial en mi producción.

Es necesario entonces, considerar la obscenidad en la ecuación. Ziomek Jerzy citando a Peter Michelson (*The Aesthetics of Pornography*, Nueva York, 1971) habla de la pornografía, en tanto género literario, como “un caso particular de obscenidad. «cómo género, la pornografía es un modo de representar lo obsceno». [...] Él llama obscenidad a toda indecencia, no necesariamente vinculada con la esfera erótica, y, por ende, también a la fealdad indecente.”¹⁵ Por tanto, y aunque guardan relación (lo pornográfico y lo obsceno) al punto que en diferentes contextos funcionan como sinónimo, podemos decir que la pornografía entra en la categoría de lo obsceno; en tanto representa lo que está fuera de la norma social aceptada. Sin embargo, no es una relación de correspondencia inversa; pues no todo lo obsceno necesariamente se puede llamar pornográfico.

¹⁴ Jerzy Ziomek, "La Pornografía Y Lo Obsceno*", *Criterios* 25, no. 28 (1990): 244-264.

¹⁵ Peter Michelson en, Ziomek, "La Pornografía Y Lo Obsceno*", 244-264.

En este sentido, es posible relacionar lo obsceno también al concepto de erotismo propuesto por George Bataille: “Hablamos de erotismo siempre que un ser humano se conduce de una manera claramente opuesta a los comportamientos y juicios habituales”¹⁶. Esta definición abre camino a otro concepto de Bataille importante en mi construcción pictórica, la prohibición. En este caso me refiero aquello que está en los márgenes de lo representable: la muerte, el cadáver. Una forma de mostración que raya en lo obsceno.

Así, me interesa la forma, casi siempre, tanática en que George Bataille traza el concepto de erotismo. Por ejemplo, en obras literarias como *Madame Edwarda* no sitúa como interés para el relato erótico el sexo, sino que el *quid* del problema se enfoca en la muerte o en el desprendimiento del “yo”: [...] En efecto, la muerte designa tal vez la forma más radical y explícita de anulación de la personalidad y la subjetividad, en el acontecimiento de devenir cadáver.¹⁷ Por ello desde lo representativo, abordo a la muerte como potencia, como un recordatorio de nuestra fragilidad, pienso la enfermedad como recurso para retratar la conciencia de la mortalidad, como deterioro que anticipa la muerte.

Además, Bataille añade lo siguiente respecto a este particular:

El amante no disgrega menos a la mujer amada que el sacrificador que agarrota al hombre o al animal inmolado. La mujer, en manos de quien la acomete, esta desposeída de su ser. Pierde, con su pudor esa barrera solida que, separándola del otro, la hacía impenetrable, bruscamente se abre a la violencia del juego sexual [...] ¹⁸

¹⁶ Georges Bataille, *El Erotismo* (Barcelona: TusQuets, 2007).115

¹⁷ Nicolás Lema-Habash, *Los Dos Espacios De La Pornografía O El Conservadurismo Paradojal De Susan Sontag*, ebook, 66th ed. (Santiago: Aisthesis, 2019), <https://dx.doi.org/10.7764/aisth.66.18>.

¹⁸ Georges Bataille, *El Erotismo* (Barcelona: TusQuets, 2007).95.

Es esta relación entre la pornografía y el erotismo de Bataille lo que converge en el concepto de erotismoporno¹⁹, “porque no se trata ya sólo de un erotismo suave, todo lo placentero que sea, sino de una superación en el orden de lo trágico”²⁰. Y aunque en su ensayo *El Erotismo*, Bataille no alude directamente a la pornografía, considero que lo que se ha mencionado arriba sobre ella, le es aplicable también en cierta medida al erotismoporno, en tanto, cuyo centro no es el sexo sino la muerte, y, además, es una descripción del vacío que queda al suprimir la particularidad del yo.

Un artista, cuyo trabajo refleja esa conjunción entre sexualidad y mortalidad es el fotógrafo japonés Nuboyoshi Araki, quien trabaja desde su propia lujuria, pues se jactaba de haber intimado con casi todas sus modelos. En su trabajo hacia uso de técnicas eróticas sadomasoquistas como el bondage, atando a sus modelos para fotografiar el un erotismo muy íntimo en sus ensayos fotográficos. en especial quiero referirme a dos series de carácter biográfico.

La primera de estas series, *Viaje sentimental*, donde llevó consigo su cámara a la luna de miel con su esposa Yoko, aunque el tema principal es la erótica relación con su cónyuge; la melancolía y palidez de la muerte están presentes, pues su padre acababa de fallecer.

¹⁹ Oscar del Barco y Emmanuel Biset, "Dialogo Sobre Pornografía".11.

²⁰ Oscar del Barco y Emmanuel Biset, "Dialogo Sobre Pornografía" 11.

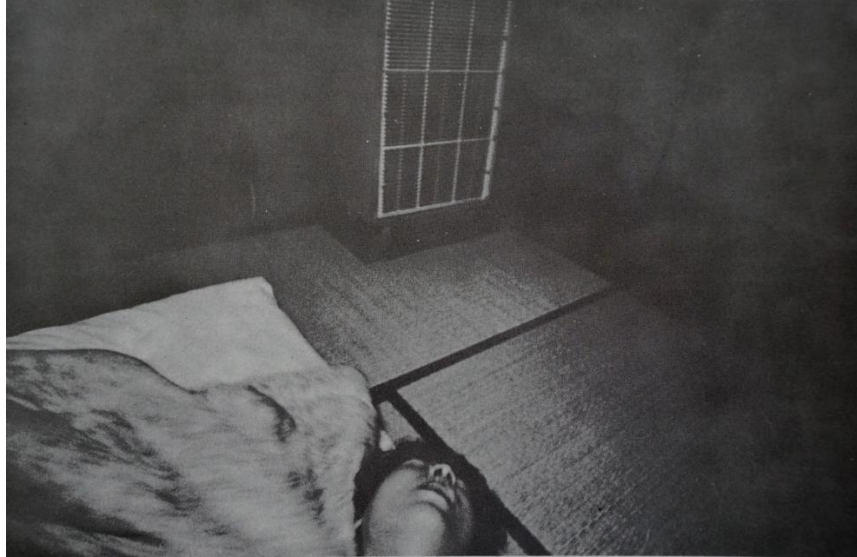


Imagen 9: Nuboyoshi Araki, *Sentimental Journey*, 1971

El segundo trabajo documental al que me referiré es *Viaje de invierno* que gira en torno a la enfermedad y el deterioro físico de su esposa, que desembocó en su muerte, a causa de cáncer de útero, en 1990. La amargura, de cierto modo vuelve a aparecer en su nueva serie *Viaje de invierno*. Encuentro una relación en su trabajo y la pulsión de muerte subyacente, pues la muerte de mi padre, afectaron mi trabajo en maneras de las cuales no terminé de ser consciente del todo. Pero sin duda afectaron la manera en la que entiendo e intento representar los cuerpos enfermos.



Imagen 10: Nuboyoshi Araki, *Winter Journey*, 1990

Fundamentalmente, la pornografía a la que recorro con regularidad como material de referencia es a aquella de finales del siglo pasado, no solo por sus características estéticas, sino porque considero que aquellas décadas marcaron el discurso del porno, por ejemplo, el concepto de postpornografía o pospornografía, que aparece en la década de los '70's y 80's junto al cambio de paradigma (en cuanto al consumo de imágenes) que supuso la aparición del aparato fotográfico, fílmico y televisivo.

Además, la aparición del SIDA, fue también un factor crucial en la concepción y representación de la sexualidad.

Postporno Annie Sprinkle y Robert Mapplethorpe

Los acontecimientos de las décadas referidas surgen como una necesidad, y como respuesta a un proyecto feminista y LGTB que reacciona a la estigmatización del “cuerpo enfermo, que ya no es productivo en los modelos específicos de gestión de la sexualidad y de la reproducción”²¹. Paul Beatriz Preciado, hace una extensa reflexión de los modelos institucionales disciplinares que regulan del cuerpo patologizado por las estructuras dominantes del discurso a través de la biopolítica, en su conferencia *¿La muerte de la clínica?*, en donde hace una revisión crítica del ensayo de Michel Foucault, *Nacimiento de la clínica*.

La pornografía, según varios autores, ha sido construida desde la representación del cuerpo femenino por y para la mirada masculina. Esto me lleva a cuestionar mi propio lugar de enunciación y la mirada que construye mi discurso. Así también, en la tradición feminista existen discursos en torno a la pornografía, algunos pro-porno, pero también aquellos los que la acusan de sustituir a la figura de la mujer como sujeto por objeto. Es

²¹ Paul Beatriz Preciado, "¿La Muerte De La Clínica?", (Lectura, Universidad Internacional de Andalucía, 2013).

decir, los actores, especialmente las actrices, se convierten en un objeto sexualizado. Por lo que mucho del arte sexuado de finales del siglo XX, emergen como respuesta al discurso hegemónico y la censura de cuerpos ajenos a la norma.

Como parte de esta revisión por los procesos que surgieron para reivindicar la pluralidad de expresiones sexuales en la década de los setenta, y las implicaciones que ello conlleva en cuanto al replanteamiento de una sexualidad normada, me interesan los devenires artísticos que desarrolló Robert Mapplethorpe mediante ejercicios fotográficos. En su trabajo, la representación de la sexualidad homosexual masculina está, como mucho de lo que hemos revisado, en un constante vaivén entre lo erótico y lo obscuro; la intencionalidad estética genera una disyuntiva entre arte y pornografía, pues en su caso, su obra actúa como una fortísima declaración política, si tenemos en cuenta el contexto de producción.



Imagen 11: Robert Mapplethorpe, Self portrait with a whip, 1978

El contexto de recepción, y la intencionalidad del artista son factores que afectan la experiencia estética y la recepción; la intención de producir arte desvinculándose de valoraciones morales, aun a riesgo, o con la declarada intención, de ofender a un público

que puede encontrar expresiones ajenas a lo normativo, es decir, obscenidad en la propuesta.

Es así que, desde una perspectiva de género, donde se considera la pornografía como una práctica al servicio de la hegemonía masculina, Roman Gubern señala que “la pornografía se desarrolló como negocio para estimular la sexualidad masculina, lo cual es perfectamente funcional con la mayor excitabilidad erótica visual del hombre en relación con la mujer.”²² Lo anterior hace sentido si pensamos en como el homosexualismo, a diferencia de las presentaciones lésbicas, ha sido excluido de las narrativas convencionales en el porno normado.

A partir de esto me remito al trabajo de Annie Sprinkle, quien estuvo involucrada en la industria del porno, para después empezar una producción artística pornográfica en torno a, y para lo femenino. En este sentido, Fabian Giménez Gatto dice al respecto del cuerpo en lo postporno: “Cuerpos en fuga que logran escapar a la fragmentación, a la fetichización fálica, cuerpos no fetichizables, demasiado lejanos para ser convertidos en objetos [...]”.²³

Estos cuerpos que se resisten a ser mirados, en palabras de Carolina Sanabria, construyen una relación entre la mirada, la curiosidad y el deseo que resulta en la prohibición de ciertas imágenes, que de alguna forma resultan en la estigmatización de la mirada.²⁴

²² Román Gubern, *La Imagen Pornográfica Y Otras Perversiones Ópticas* (Barcelona: Anagrama, 2005).

²³ Fabián Giménez Gatto, *Erótica De La Banalidad* (repr., Querétaro, México: Universidad de Querétaro, 2011), 162.

²⁴ Sanabria, Carolina, LA MIRADA VOYEUR: CONSTRUCCIÓN Y FENOMENOLOGÍA. *Revista de Ciencias Sociales (Cr) I*, no. 119 (2008):163-172. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15312718011>

[...] la representación pornográfica y la visualización del cadáver —que desembocan en dos eventos alusivos a la condición humana los cuales muchas veces suelen obviarse, en buena parte por sus connotaciones de animalidad (la sexualidad) o de precariedad (la muerte).²⁵



Imagen 12: Annie SprinThe Romantic Breast Cancer Adventures of Beth Stephens & Annie Sprinkle. Fotografía: David Steinberg

Así, la obra de Sprinkle, *The Romantic Breast Cancer Adventures of Beth Stephens & Annie Sprinkle*, es una referencia que no puedo dejar de reseñar. Para este proyecto registrado a través del lente del fotógrafo David Steinberg, y su compañera Beth Stevens, la artista construye un relato íntimo que nos lleva de la intimidad de la alcoba a lo privado de sus entrañas, en un quirófano, donde se le extrae un tumor del seno.

²⁵ Sanabria, Carolina, y “LA MIRADA VOYEUR: CONSTRUCCIÓN Y FENOMENOLOGÍA.” Revista de Ciencias Sociales (Cr) I, no. 119 (2008):163-172. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15312718011>



Imagen 13: The Romantic Breast Cancer Adventures of Beth Stephens & Annie Sprinkle.

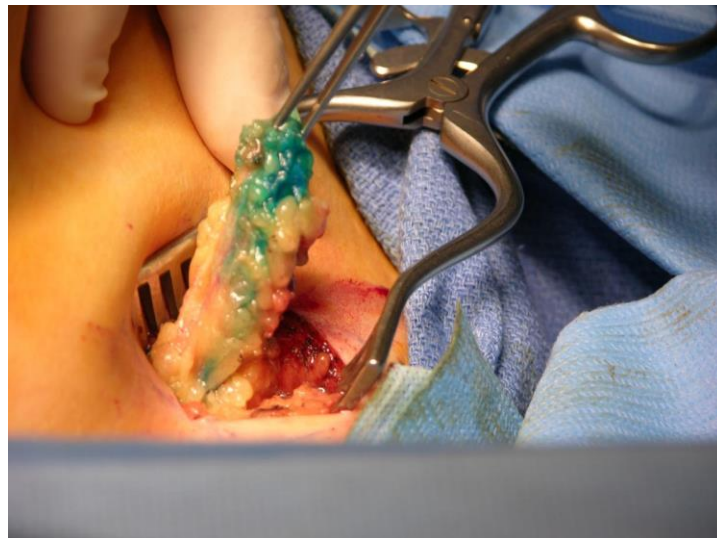


Imagen 14: The Romantic Breast Cancer Adventures of Beth Stephens & Annie Sprinkle.

Annie y Beth protagonizan un relato erótico, donde la enfermedad aparece como coestelar a través de la serie fotográfica. Donde la erótica no aparece como en los filmes pornográficos, donde Annie cobró notoriedad, la erótica se torna íntima, reivindica el cuerpo sin objetualizarlo (uno de los preceptos principales de lo postporno). Pero más allá de eso, y lo que más me interesa en mi investigación, es como el relato se centra en un cáncer localizado en los pechos, un apéndice sexualizado en el relato hetero-pornográfico. La poética de Sprinkle, muestra, pero no para consumo ni disfrute masculino. La carne se

desnuda y deja ver la aquella precariedad a la que estamos sujetos, lo que aparta la mirada de lo que en otra contextualización pudiera resultar en una imagen masturbatoria.

“Seeing the flesh of Sprinkle’s body, the material for the medical apparatus, seems almost shockingly decoupled from its sexy plastic appendages. In a way, to think of illness today is to think of the medical industrial complex.”²⁶

Teniendo esto en cuenta, desde la pintura reviso como estas instituciones son pretextos recurrentes, ahora no desde lo postporno sino en la pornografía más convencional. Me interesa, por ejemplo, cómo el cuerpo padeciente, el enfermo se retrata como un cuerpo deseante: reflexiono como la estructura narrativa del porno disfraza la íntima relación entre muerte y erotismo. De forma similar, en mi trabajo vuelvo sobre la idea de las instituciones disciplinares: escuelas, prisiones, el burdel; pero sobre todo la clínica, como un espacio reservado para la muerte, poniendo los cuerpos lejos de la vista pública, reforzando la prohibición de mirar.

Esto se integra a los momentos de mi obra en donde el padecimiento se entrecruza con la erótica, de modo que es en ese tipo de imágenes en donde la precariedad se manifiesta como estado del cuerpo; estos elementos son recurrentes en la exploración que hago en torno a lo porno.

El Afiche como dispositivo narrativo Oskar Kokoshka y Peter Doig

En la pintura contemporánea hay artistas renombrados que han sabido construir un imaginario alrededor de las citas cinematográficas o una relación directa con su lenguaje, como el pintor Peter Doig que ha explotado el recurso del afiche cinematográfico, en trabajos seriales como *StudioFilmClub*, que recogen cientos de

²⁶ Vanessa Gravenor, "Annie Sprinkle And Beth Stephens' Intimacy As Politics In Poznań - BLOK MAGAZINE", BLOK MAGAZINE, 2018, <https://blokmagazine.com/annie-sprinkle-and-beth-stephens-punctum-in-poznan/>.

pinturas experimentando la configuración de texto e imagen, explorando en desde la formalidad pictórica el lenguaje de los posters de cine antiguo.

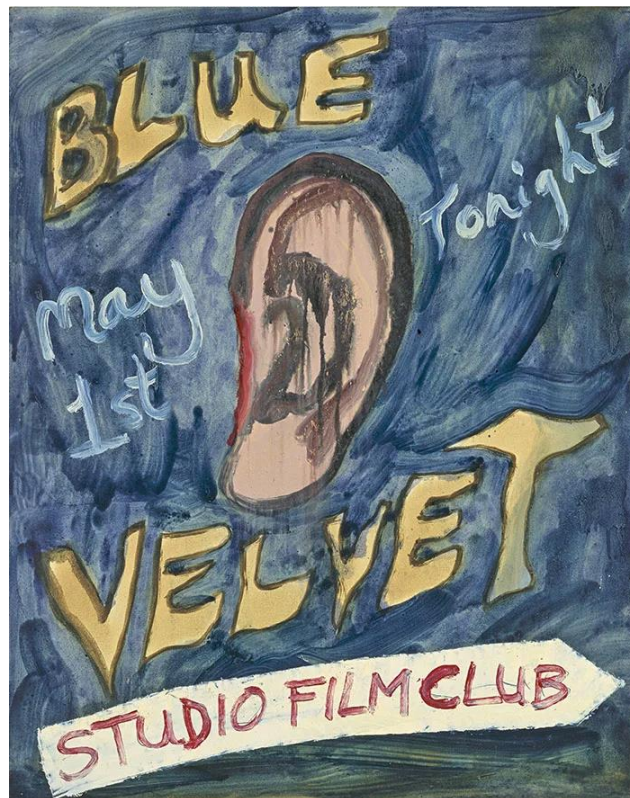


Imagen 15: Peter Doig, Blue Velvet, 2003

Aunque Doig, es una luz para mi trabajo, en tanto que reviso regularmente sus pinturas en búsqueda a incógnitas mayoritariamente formales. Sin embargo, es Oskar Kokoshka, un caso en el que ahondaré un poco más, por el interés que tengo en la construcción narrativa de su litografía: la Pietà, en este caso un cartel teatral, para promocionar un montaje escénico, su obra *Mörderer, Hoffnung der Frauen*, preocupándose así por el valor discursivo que puede generar el afiche como dispositivo pictórico. Es pertinente mencionar que la figura del cartel tenía más relevancia en el siglo XX tanto para el teatro, como para el cine, incluyendo a la industria porno, debido a que los nuevos medios de distribución fílmica han cambiado también la forma de consumir y relacionarse con esta categoría.

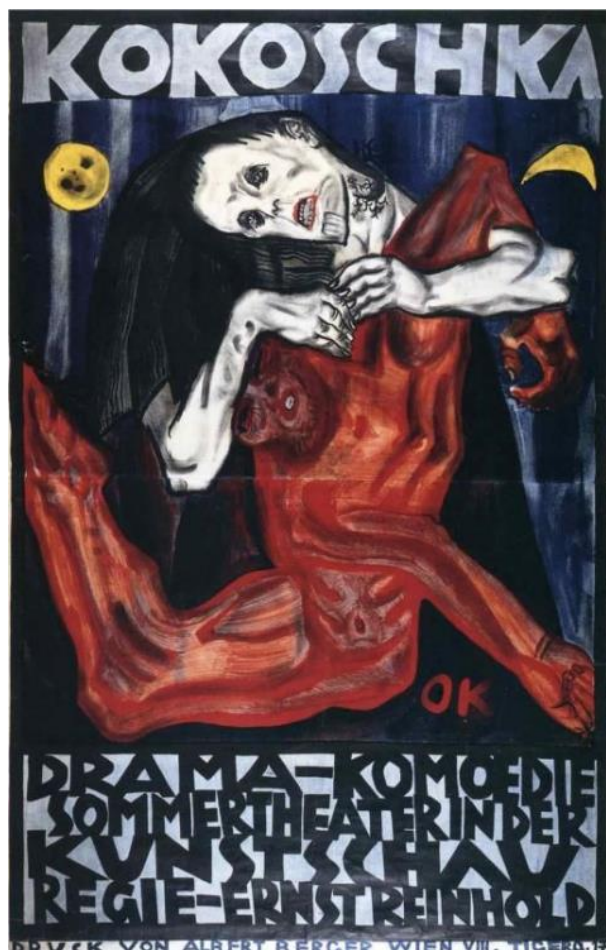


Imagen 16: Oskar Kokoshka, *Mörderer, Hoffnung der Frauen*, 1909

El afiche tiene su propia tradición y códigos ligados a la gráfica y al diseño, más aún porque además de sus propios códigos esta disciplina opera con una finalidad que no es imparcial. Es decir, eran instrumentos indispensables cuando eran exhibidos en las carteleras o salas de cine xxx, ya que su función era la de convencer al público de comprar un tique. En esta dinámica el poster no funge como narrador, sino que más bien tiene una función informativa y promocional: se adelanta a la narración y genera especulación. De la misma manera, busco que mi pintura converse con otros canales de comunicación y a otras narrativas, como la música, el cine, la televisión, y para este proyecto especialmente el diseño de afiches.

En este sentido, Kokoshka manipula el discurso judeocristiano además de apoyarse en la historia del arte occidental, citando a la *Pietà* del escultor renacentista

Miguel Ángel. En su litografía, Kokoshka desfigura el relato cristiano del amor de una madre, y lo sustituye por un sugestivo evento donde los cuerpos parecieran estar enfrentándose en una barbárica batalla, en la que el cuerpo masculino funciona como símil al de Jesús que yace despojado de sus pieles y con sus carnes al aire. El título de la obra, sin embargo, especula que la figura femenina es que la que pierde la vida.

Así, en mi pintura, la figura del afiche, los textos y títulos de las piezas especulan sobre los giros dramáticos que pudieran tomar eventos ya conocidos, por lo que la discursividad de la pintura tiene una función narrativa antes que informativa.

John Currin (lenguaje fotográfico trasladado a la pintura)

Si aceptamos que de entre los hitos que cambiaron la forma de producción y consumo de imágenes se encuentran el aparato fotográfico y su posterior adaptación a mecanismos audiovisuales, entonces cabe decir que el imaginario que se empezó a construir también ha determinado la manera de construcción pictórica. Ahora bien, no es nada peculiar que los pintores reemplacen la observación del natural por referencias fotográficas. El uso de material de la cultura popular, la ficción de masas, surtidas revistas, o afiches ha permeado la gestión y reciclaje de referencias excluidas de las bellas artes. De este modo, se complementan con artificios pictóricos como las cualidades matéricas o técnicas, enfatizando en las carencias de la fotografía, pero a su vez, sacrificando la fidelidad y verosimilitud.

Por otro lado, autores como Roberto Pinheiro Machado, construyen su argumento al respecto de este tema tomando en cuenta la aparición de las vanguardias artísticas. Es decir, figura al pensamiento de las vanguardias como causal de lo kitsch y lo obscuro; entre otras manifestaciones de la postmodernidad, como una alienación estética resultante de un esmero de ruptura con la tradición y alejamiento de las corrientes burguesas:

Lo que llamo aquí conducta posmoderna kitsch desciende directamente de la recuperación de la actitud de las vanguardias en sus empresas artísticas. {...} Básicamente, el objeto kitsch es destinado al individuo inculto que busca una fácil catarsis".²⁷

Lo que rescato e intento introducir en mi pintura es la capacidad de abstraer en el lenguaje pictórico conceptos y convenciones que se desarrollaron en la disciplina fílmica, especialmente la del porno: usar fotogramas, como insumos. Es decir, la fotografía está directamente articulada a los procesos constructivos de la pintura. Sobre esta intención, me refiero al trabajo de John Currin, quien va más allá de la copia fotográfica, para ahondar en los detalles mínimos que intervienen en la construcción de un sentido. Los cambios que realiza en la composición y las deformaciones anatómicas dan un giro de tuerca al sentido primero de la imagen fotográfica.



Imagen 17: John Currin, "Mechanicsburg," 2008

En su técnica podemos reconocer un manierismo modernista, que puede ser tildado de cursi o kitsch. Sin embargo, en su trabajo es necesario superar la primera

²⁷ Pinheiro Machado R. La ruptura alienante: Tradición, vanguardias, y posmodernismo. América Latina Hoy. 2002:19-41. <https://search.proquest.com/docview/748670378?accountid=176816>.

impresión para reconocer los recursos y referencias que se mezclan inteligentemente en su pintura. Por ejemplo, son dignos de mencionar el imaginario burgués del siglo pasado y las composiciones que habitualmente se usan en las revistas eróticas. Donde esos excesos plásticos quedan subvertidos frente a la carga simbólica que pesa en sus representaciones explícitas sacadas de revistas pornográficas, carga por la que ha sido tan elogiado como cuestionado:

“En la medida en que la pintura se pueda considerar como un acto moral, toma el peor de los caminos posibles. Como autor, te sientes culpable de juzgar sobre cualquier cosa que tú hayas creado.”²⁸

Estos rasgos derivan en que su pintura esté cargada de aderezos y excesos técnicos que recuerdan a las pinceladas de pintores como Caspar Friedrich o Gustave Courbet, pero solo en lo referente a los valores formales, pues la técnica es usada en Currin para un acercamiento totalmente diferente al retratar pinturas eróticas explícitas. Inspirado en la pornografía danesa de los años setenta, Currin trabaja desde estas fotografías y las traduce en cuerpos sutilmente, afeados y los traslada al campo pictórico haciendo uso de una retórica ajena a una erótica excitante, como si negara la sensualidad de aquellas imágenes.

²⁸ "John Currin: Boomerang", *Supervert.Com*, 2021, <https://supervert.com/essays/art/john-currin/>. Trad, Nadeshda Rangel Flores. Publicado originalmente en: John Currin, Frédéric Paul y Keith Seward, *John Currin Øvres 1989-1995* (Limousin: F.R.A.C., 1995).



Imagen 18: Izquierda, imagen de la revista Blue Climax Nro 17, derecha “The Dane” 2006

El yo “perverso” del pintor Nicola Samori

Nicola Samori, por otro lado, ha sabido construir una relación tautológica entre el cuerpo y la pintura misma, al tiempo que afronta al acto de pintar como una acción de violencia y destrucción. En este sentido, la relación que hace entre piel y las capas de pintura, al cortar con un bisturí y levantarlas o desprenderlas del lienzo, no solamente reafirma esa relación tautológica, sino que evidencian, a través de un recurso performativo, una mirada perversa.

Así mismo, su trabajo se construye innegablemente en base a la tradición de la pintura barroca, al realizar réplicas de altísima calidad con el único fin de desvirtuarlas con un bisturí y otros procedimientos invasivos. Así, en mi obra se plantea que el ejercicio de apropiación e intervención de los afiches pornográficos se relaciona con el acto

performativo que se deriva de la pintura de Samori, al transformar el sentido primero de las imágenes con las que trabaja.

Por tanto, en mi trabajo es importante la pintura como medio, ya que sus procesos me permiten entrever las posibilidades de este medio para pervertir la imagen, en detrimento de los códigos del porno, y llevarlos a un terreno en donde la posibilidad masturbatoria se anule o se ponga en crisis.



Imagen 19: Nicola Samori, Anulante, 2018

Como hemos revisado, la llegada de fotografía no solo facilitó la reproducción mimética de la naturaleza, sino que también ocasionó que los artistas adopten nuevos métodos de producción, mientras que algunos se liberaron de la carga de la mimesis, que se había convertido en un pilar de la representación pictórica. Además, la fotografía también posibilitó que las personas tengan mayor acceso a imágenes artificiales. Esto incluye a la pornografía, que disparó su producción: más imágenes en menos tiempo, hasta los millares. Por tanto, se puede hablar de una masificación de la imagen impresa,

que, con el aparato televisivo, y en las últimas décadas el internet, ha llegado a niveles casi incuantificables.

Desde entonces, lo porno se ha convertido virtualmente en un cliché representativo tanto en su estructura narrativa, que como regla general evita complejidades argumentales, como en los artificios de los cuales se apoya para construir su imaginario, repleto de narrativas que se repiten entre sí hasta el hastío. Y es precisamente desde esos lugares comunes desde donde intento construir un discurso. Por ello la pintura opera en mi trabajo, como una herramienta que referencia la imagen masturbatoria, para a través de recursos plásticos, retorcerla y distorsionar su capacidad estimulante, anulando su carácter afrodisíaco y superponiendo la escasez ante el deseo.

Así, las potencialidades de la pintura terminan contradiciendo una de las definiciones que tomamos para describir a lo porno: aquello que muestra sin veladuras. El acto pictórico, es un acto de ocultamiento y des-ocultamiento sistemático. Pintar es ocultar, velar y filtrar la percepción de lo que llamamos realidad. Y, si a eso le añadimos que el material desde el que se trabaja tiene ya sus propios filtros, determinados por las limitaciones del medio cinematográfico o fotográfico, la operación se traduce en una suerte de meta representación del fenómeno pornográfico. Por ello, me parece que el postulado <<pintura pornográfica>> pudiera resultar en un oxímoron.

Entonces, procuro pensar la pintura, no como un acto de representación de imágenes pornográficas, sino como una mostración de la idea de porno, siendo que lo porno no “es” en la pintura, sino que “aparece” en tanto experiencia estética. Así la pintura, es un paso en la reflexión sobre lo porno que se termina de configurar en el imaginario de un espectador. En ese sentido, la pornografía a la que hago referencia en mi propia pintura,

el cliché, es imprescindible, pero no es el fin; no deja de ser un insumo para una reflexión más allá de la imagen masturbatoria de la cual procuro distanciarme.

Aquí vale la pena invocar a Gilles Deleuze, quien en una de sus cátedras desarrolla el concepto de diagrama en la pintura, a partir del cual nos advierte del peligro cliché, al mismo tiempo que lo sitúa como lo que antecede al acto pictórico.

Digo que si el acto de pintar está esencialmente implicado en una catástrofe es ante todo porque está en relación necesaria con una condición pre-pictórica y, por otra parte, porque en esa relación con una condición pre-pictórica debe volver imposible todo lo que ya es amenaza sobre la tela, en la pieza, en la cabeza en el corazón. Así pues, es preciso que el pintor se lance en esa especie de tempestad que va anular, a hacer huir los clichés. La lucha contra los clichés.²⁹

Por lo mencionado, la pintura, es en mi trabajo, un medio para enfrentarse a los clichés; pensando a la pornografía como cliché por excelencia, no solo en el sentido descrito por Deleuze, sino también como aquello que ha sido explotado, desnudado y abusado, hasta agotar su novedad. A través de este proyecto tengo la humilde intención de alcanzar el hecho pictórico, de pasar por la catástrofe-germen deleuziana. Con respecto a ello, el pensador francés nos plantea un cuestionamiento aplicable a esta investigación: “¿Cómo va a escapar el pintor de los clichés, tanto a los que vienen de afuera y que se imponen ya sobre la tela, como a los que provienen de sí mismo?”³⁰ Y, a modo de respuesta me interesa una idea de uno de los referentes artísticos ya mencionados, Currin,

²⁹ Gilles Deleuze, *Pintura*, Buenos Aires: Cactus, 2008.42-43.

³⁰ Gilles Deleuze, *Pintura*,.60.

quien menciona: “Ultimadamente, creo que lo que hago es encontrar un cliché y tratar de creer en él, tratar de lograr algo de lo que no me ría...”³¹

Al respecto de Bataille, en mis pinturas no necesariamente busco retratar la muerte, pero la precariedad y el deterioro de los cuerpos que ahí aparecen hablando de la conciencia al respecto de la muerte; como el placer es transitado por el dolor. Por ello, en las referencias fotográficas o fílmicas, en ocasiones empalidezco, la viveza de lo porno, entrecruzando al Eros y el Tánatos en el plano de lo pictórico.

Ahora, como productores de imágenes y de sentidos es necesario estar conscientes de que el discurso que pudiéramos articular mediante la gestión de imágenes interfiere en la construcción de un imaginario visual, al mismo tiempo que afecta la forma en que los mismos se relacionan con las imágenes. En este contexto, la percepción del espectador carga con un papel importante en lo que se refiere al lenguaje pornográfico, pues esta categoría es cambiante y se articula a diversas esferas de la acción humana como la cultura, la religión, la historia, e incluso se manifiesta de forma distinta entre individuos de un mismo entorno social.

Por ello, planteo trabajar con las imágenes ya dadas (el cliché), y a partir de ellas perseguir el diagrama; es decir, usar la pintura como un medio epistémico para buscar un entendimiento sobre el fenómeno de lo porno. Por lo que, enfocarme en un tema cuya carga simbólica y política es tan fuerte, conlleva dificultades de construcción conceptual, y rozar discursos políticos o comentarios sociales como en la tendencia artística del postporno. Por otro lado, acudo a lo postporno no para justificar mi trabajo, sino como una forma de problematizarlo. Así, aunque me interesan los recursos artísticos y las estrategias discursivas de la corriente del postporno, siento que mi trabajo no se adscribe

³¹ Currin, *John Currin Øvres*: F.R.A.C., 1995.

a esta posición política, y que más bien busca una comprensión de la experiencia estética de lo porno.

En este sentido, mi propuesta artística, como analogía a su fuente, plantea un escenario de autonomía de la praxis vital diaria. Es decir, propone una experiencia ajena a la vida, por lo menos a la vida pública. En esto se fundamenta la estructuración de mi producción no como una representación, sino más bien como mostración: dejar de representar la pornografía para recrear la nueva realidad que habita el cuadro.

Propuesta Artística

Obras

Una gran porción de la producción de este proyecto inició a partir de mi primera muestra individual *Corpo* (2019), que tenía como eje conceptual el cuerpo violentado. Ahora, traslado y expando las preocupaciones que allí se suscitaron como dispares y en procesos algo arbitrarios, que ahora, convergen en un interés más específico sobre la imagen pornográfica, su relación con la pintura y la construcción que esta hace del cuerpo.

Por tanto, buscar una metodología de trabajo ha sido necesario para mantener un flujo constante de producción; pero al mismo tiempo, en algunas piezas, esto resulta contraproducente porque mi ritmo de trabajo es muy desordenado, espontáneo, en tanto intento tratar las especificidades de cada imagen como un relato ajeno a los anteriores y aunque todas las piezas pueden leerse como un solo conjunto, estas no fueron concebidas bajo la lógica de serialidad. Es decir, trato de descubrir las necesidades de cada pintura en simultáneo al proceso de pintura.

En este caso, lo que nos ocupa no es entender, ni mucho menos definir el concepto de pornografía, sino que el objeto de análisis gira en torno a la vivencia de lo porno en la pintura, y cómo esta mostración ayuda a configurar la conciencia que se tiene sobre este tipo de imágenes. Por ello, al empezar una pintura, y, al no perseguir uniformidad formal, no tengo una certeza sobre el resultado final. Sin embargo, procedo a enumerar lo que he podido identificar como presupuestos que ayudan a dar cohesión y dirección al conjunto de obras:

- La práctica pictórica es el medio protagónico de investigación;
- La pintura será de carácter representativo-figurativo;

- El cuerpo y lo porno serán el eje transversal que atraviese la producción de imágenes.

Así, la primera etapa de mi proceso responde a la recopilación de datos y bocetaje, la cual consiste en un constante divagar a través de referencias de todo tipo. A respecto, existe un fenómeno denominado serendipia, que no es otra cosa que hallar algo cuando se busca otra cosa; creo que mis procedimientos están llenos de este recurso. A diferencia de las epifanías, la serendipia requiere de una constante actitud de receptividad, por lo que no destino un momento exclusivo para la búsqueda de referencias, sino que más bien, aparece con frecuencia en lecturas o consumo natural de cine o televisión. En este sentido, siento que mi pintura es de carácter poroso y permeable, en tanto se deja influenciar por toda clase de estímulos, como el libro que leí hace un mes o la caricatura que vi en la mañana.

La multiplicidad de influencias y fuentes conceptuales se vuelve una condición indispensable del enfoque exploratorio que caracteriza a mi trabajo, el cual busca desde su concepción alejarse de cualquier rigidez o limitación epistemológica respecto a su objeto de estudio. Esto se articula a lo expresado con anterioridad respecto al hecho de que estas obras no se adscriben a ninguna visión política y/o social sobre lo porno, a pesar de que son generados en el marco de algunas de ellas. Así, la interconectividad del proceso creativo pierde su especificidad, y se esconde en las capas semánticas subterráneas de cada pieza.

Esta búsqueda de pluralidad se traslada también a la metodología de trabajo, y a los pasos posibles para llegar a un objetivo. En este sentido, generalmente el proceso de bocetaje nace con el dibujo -lápiz y papel- sin adelantarme a decisiones formales como cromática o composición. En los bocetos, apunto ideas o conceptos extraídos de mi

investigación, o que aparecen en un estímulo cotidiano; por ejemplo, el verso de una canción. En este ejemplo, el paso consiguiente es el traslado de ese estímulo al dibujo, a modo de garabatos muy sueltos.

Mi planteamiento conceptual no apunta a encontrar una versión unificadora de la imagen pornográfica, por el contrario, abordo al relato pornográfico desde la contingencia. Es decir, entiendo que en la pluralidad de referencias pornográficas y/o postpornograficas, incluso en las contradicciones formales que pueda haber pueden existir.



Imagen 20: Bocetos a lápiz

Me concentro en ensayar, las posibles combinaciones entre bocetos; y las significancias que se pueden construir, al mismo tiempo que tengo en cuenta la

posibilidad de incluir textos que puedan modificar las lecturas de la imagen primera. En este sentido, me es difícil concebir mi trabajo separado del ejercicio del dibujo, ya que siento que el dibujo monocromático permite mayores posibilidades al momento de inferir las rutas que una pintura puede tener, incluso antes de pensar en el soporte, cromática o técnica.



Imagen 21: Referencia, corte de dos fotogramas 35mm

Consecuentemente, los bocetos son realizados en hojas sueltas de distintas dimensiones, que he aprendido a llevar conmigo a donde quiera que vaya. La inconsistencia en las dimensiones responde a la necesidad de tener diferentes opciones al momento de dibujar, pues en algunos casos requiero un formato A5 y en otros un pedazo de papel de 5x5cm es suficiente. Además, la decisión de eliminar la figura de la libreta y trabajar con hojas sueltas me sirve para poder contraponer dibujos entre sí para maximizar las alternativas entre ideas como si de palabras se tratara, al conjugarlas en una oración.

De este modo introduzco un factor de variabilidad y aleatoriedad en los aspectos formales de la construcción de mis obras, reforzando así la multiplicidad de caminos, cuya aparición está determinada por las circunstancias de la cotidianidad y las contingencias del caos. Por tanto, mis trabajos llevan implícito un rasgo de alternancia e hibridación en cuanto a los materiales y soportes.

Por otro lado, y en vista de que no busco limitarme de ninguna manera, incluida la metodológica, en muchas de las piezas evado el paso del bocetaje, empezando a trabajar directamente sobre el soporte; con alguna referencia muy vaga, pero sin anticipación del resultado formal perseguido. Esto ha ocasionado que en la mayoría de las veces la misma pieza deba ser pintada dos o tres veces. Sin embargo, este proceso de tanteo -prueba y error- es indispensable en los procesos de taller, pues me ayudan a conocer mejor mis procesos creativos y a explorar las diferentes posibilidades formales en torno a una idea.

En este sentido, las pinturas responden en su mayoría a una técnica mixta: acrílico y óleo sobre madera, exceptuando principalmente las dos piezas de formato grande, cuyo soporte es el lienzo. Por lo general, las pinturas acrílicas son infaltables en las primeras capas (por su velocidad de secado), dado que la composición y la cromática son decisiones que se toman el momento de producción, por lo que se consideran cambios de opinión o el deseo de hacer correcciones drásticas.

Al mismo tiempo tengo que admitir que no me siento particularmente cómodo con la pintura acrílica tanto como con el óleo. Pues, pasada la etapa en la que construyo bloques generales de color, el óleo me da el tiempo suficiente para meditar la pintura, e ir yuxtaponiendo capa sobre capa. Aunque en algunas piezas hago uso de veladuras, el proceso a la prima es el que encuentro más natural en mi trabajo

Este proyecto está conformado por un conjunto de 28 piezas, que se dividen en tres subconjuntos, determinados particularmente por sus formatos y dimensiones. El primero responde a 18 pinturas de pequeño formato, el segundo consta de 8 piezas medianas que están relacionadas a la lógica del cartel fílmico y dos piezas de formato mayor, una relacionada a los afiches y la segunda es una extensión de las búsquedas del primer bloque de piezas.

Partiendo de la arbitrariedad y disparidad de mi proceso creativo, para este proyecto primero planteé una etapa preparatoria en la que realicé ensayos en pinturas de pequeño formato (sin discriminar ideas), los cuales han servido de ayuda como soportes de experimentación, especialmente para las pinturas pequeñas de 30x30 cm que pueden ser consideradas como ensayos contingentes, como experimentos formales y como un anticipo a lo que podría trasladar a formatos de mayor tamaño. Por tanto, las imágenes se relacionan entre sí por medio de asociaciones rizomáticas que determinan la operación de popurrí. Esto supone una operación semiótica de traducción y resignificación de signos.

En total resultaron 18 piezas de este formato, las cuales reiteran la disparidad formal en mi pintura, al tiempo que se transforman un examen de mi propia concepción de lo porno. Mi idea inicial consistía en generar una relación de continuidad; sin embargo, en la mayoría de los casos, durante el proceso de elaboración de una obra llegaba la idea para la siguiente, por lo que sin esperar a cerrar la primera empezaba con una segunda o hasta una tercera. Esto resultó en que las piezas fueran construidas en una dinámica de simultaneidad, sin un orden ni jerarquía aparentes.



Imagen 22: The Camera Guy / técnica mixta sobre madera / 30x30cm

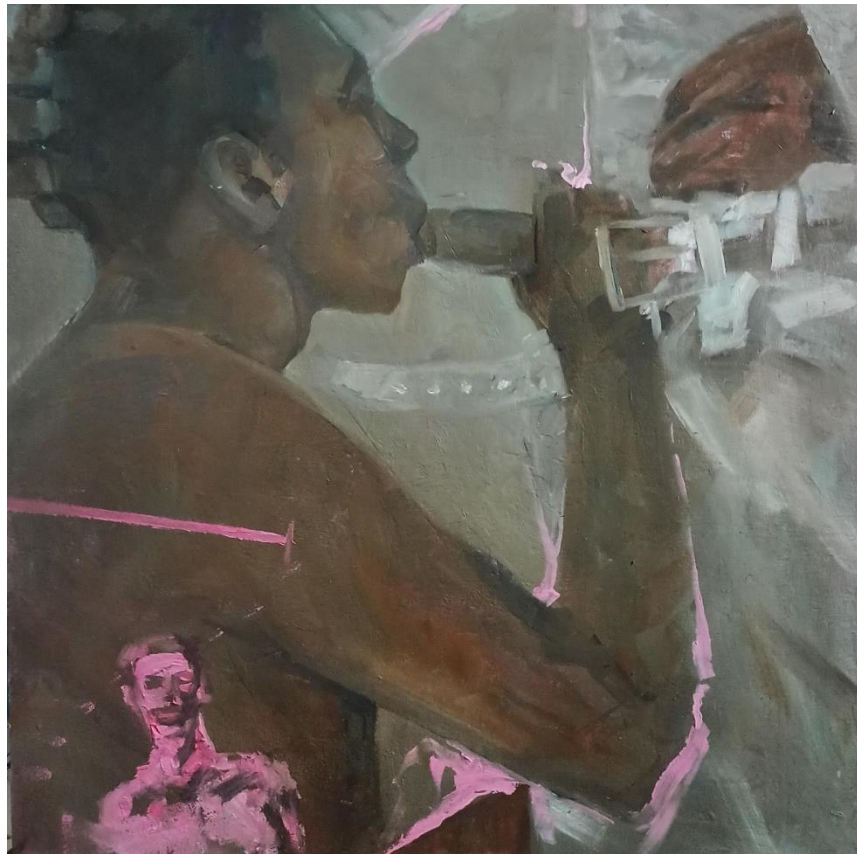


Imagen 23: Armario Rosa / óleo sobre madera 30x30cm

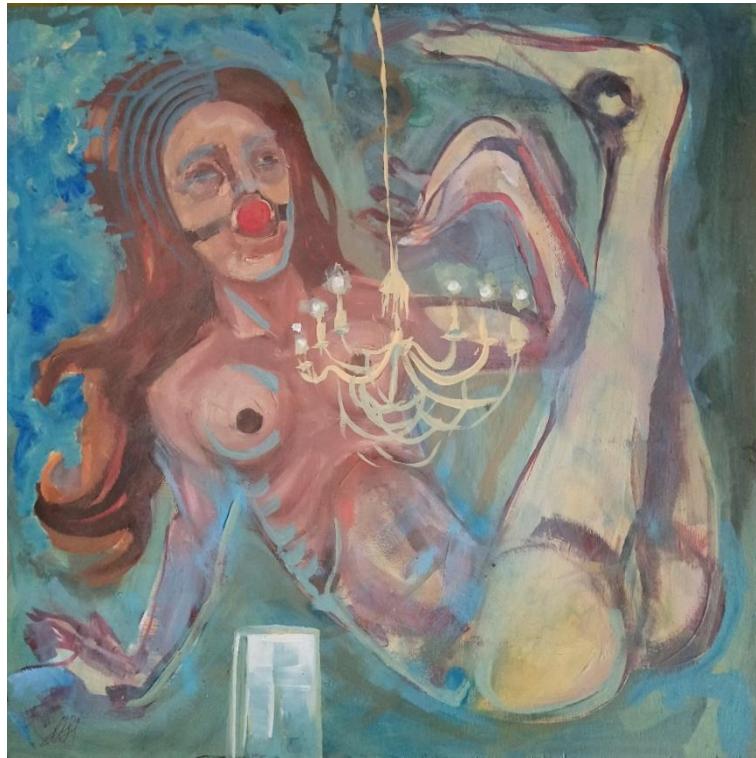


Imagen 24: Ofelia / óleo sobre madera 30x30cm

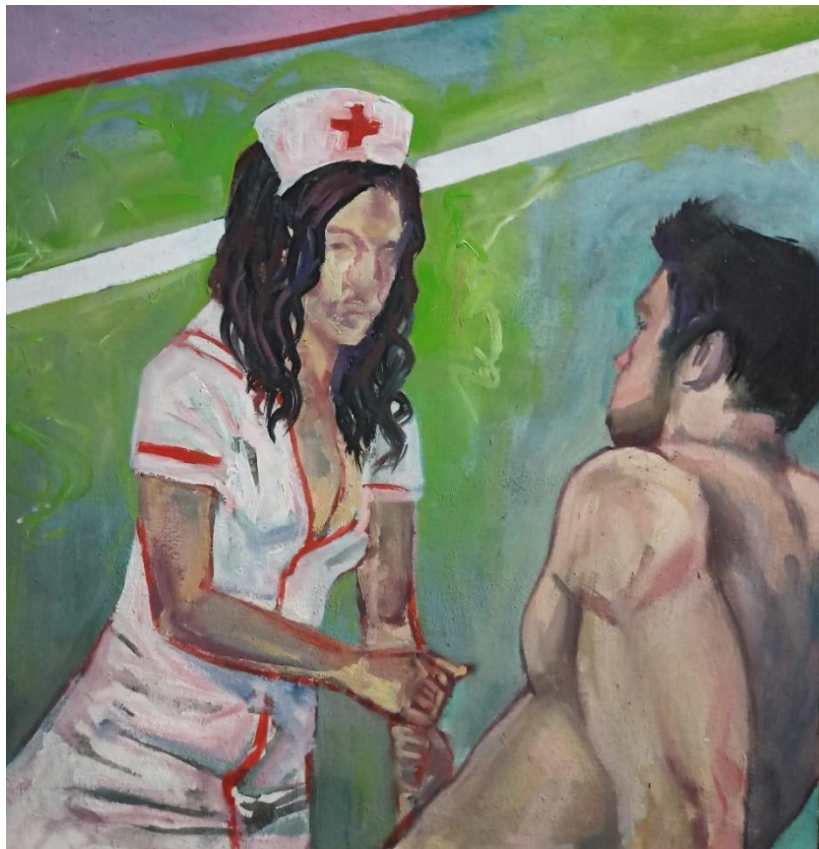


Imagen 25: Claustro II / Mixta sobre madera 30x30cm

A partir del casual hallazgo de varios afiches pornográficos que habían sido desechados de una bodega del antiguo cine presidente de Guayaquil empecé a usar la figura del póster como recurso en mi pintura. Así, en algunos casos hice mi propia revisión de afiches de películas ya existentes como *Deep Throat*, filme de 1972 protagonizada por Linda Lovelace, cuyo apellido real era Boreman. Esta película es un hito en la historia del cine para adultos, por lo que esta pintura además de ser una exploración dialéctica entre el lenguaje del cartel y el lenguaje pictórico es también un homenaje a una obra que se convirtió en una película de culto en el porno occidental.

Sin embargo, este afiche hace referencia no al citado filme, sino a las historias de abuso y violencia, que se desprendieron de realidad extradiegética de la protagonista y su entonces pareja Chuck Traynor. De quien se narra que incluso la forzaba a filmar escenas a punta de pistola.

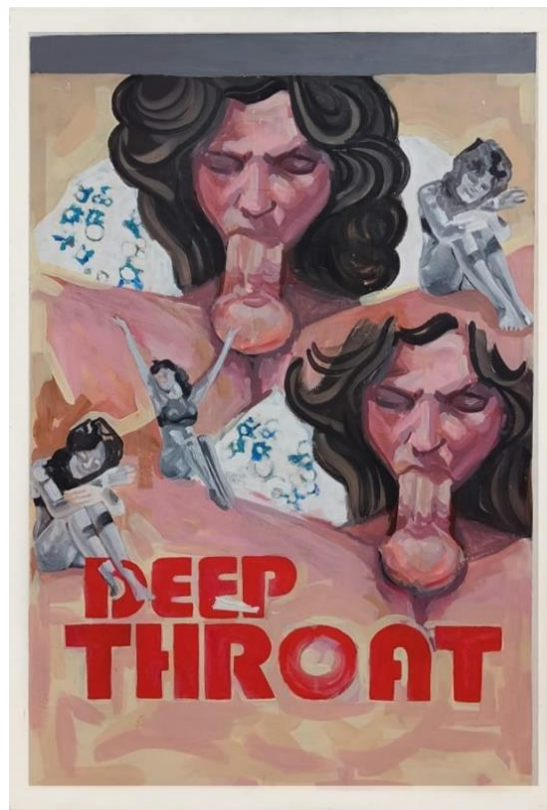


Imagen 26: Deep throat / acrílico sobre madera / 60x90 cm

Por otro lado, me di la tarea de generar afiches de relatos inéditos. Un ejemplo de ellos es *.AMORES*, un relato inspirado en tres pinturas del primer subconjunto, las cuales tenían como trasfondo el imaginario de las clínicas y hospitales y su aparición en el porno.

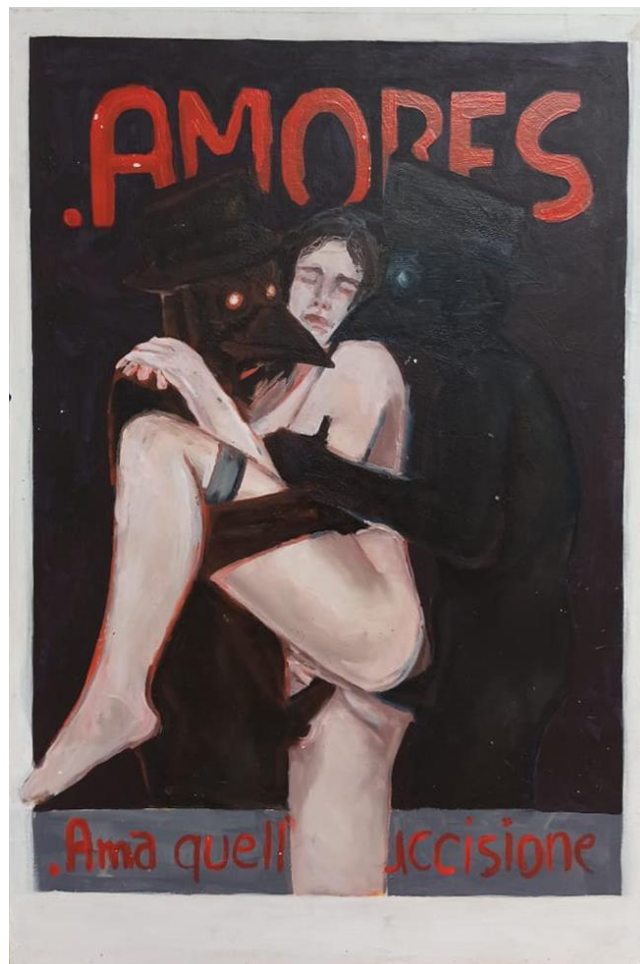


Imagen 27: Amores / mixta sobre madera / 60x90cm

Sin embargo, aunque para la creación de estos afiches esbozo un adelanto de trama o arco argumental de un potencial relato, ello responde solo a una necesidad creativa y el pseudo poster no responde necesariamente a una ilustración de dicha película (¿), por lo que rehúyo al carácter comunicativo del afiche y, as bien, recorro al dispositivo del afiche, pensándolo desde la pintura, para elucubrar relatos y generar preguntas. Al respecto,

pretendo que la inclusión de textos compita por la mirada de quien entra en contacto con la obra, y así, especular posibilidades de combinación de hechos con imaginarios.

Y esta es precisamente una de las metas propuestas para este proyecto: obstaculizar la inmediata categorización de conceptos y negociar la separación entre contenidos obscenos y aquellos que están cargados de sentidos ajenos a lo burdo. Además, también busco poner a prueba la capacidad de análisis y las facultades descriptivas para poder así prescindir de esa certeza tan imprecisa, falsamente fundamentada en algún tipo de sentido común.

Por otro lado, creo pertinente mencionar que con frecuencia recorro a la pornografía italiana de los años 70's, especialmente al trabajo de Mario Salieri. Tengo recuerdos de sus trabajos desde mi adolescencia, época en la que en los ambientes oscuros y las tramas perversas de Salieri llamaron mi atención. Otro hecho que me obliga a referenciar estas propuestas cinematográficas son los carteles fílmicos que rescaté, pues la mayoría pertenecen a películas italianas de esa época. Así, en el cuerpo de obra que se relaciona a los afiches, privilegio los títulos en italiano como remembranza a aquella época en la que estas películas poseían una estructura narrativa más tradicional, a diferencia del común de las producciones contemporáneas en que no existe una historia subyacente que fundamente las escenas de sexo.

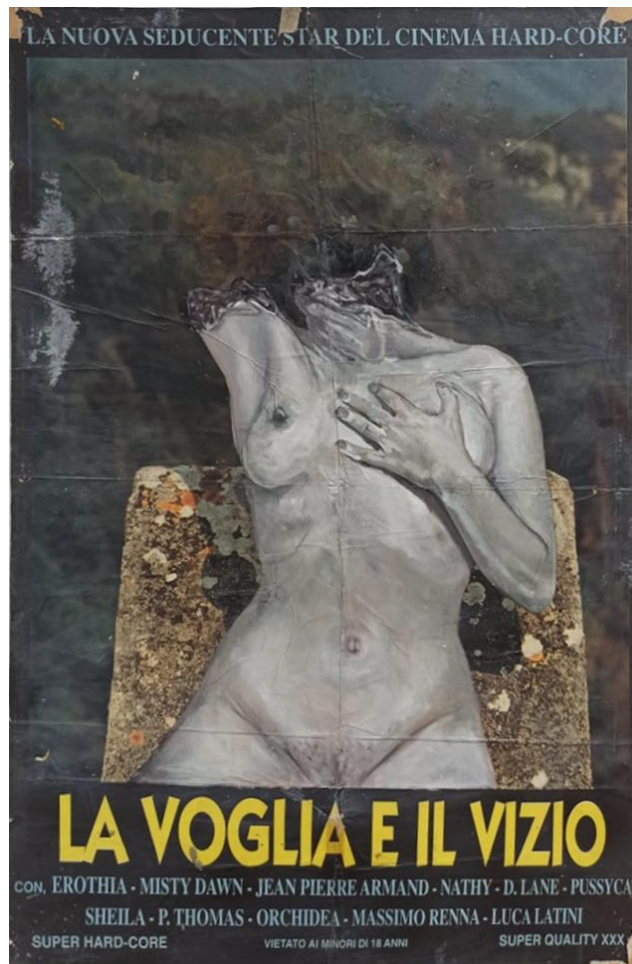


Imagen 28: La Voglia e il Vizio / óleo sobre poster / 56x95cm

En este sentido, parte de los afiches rescatados de la basura sirvieron como soporte para ser intervenidos con una intención de violentar la imagen original, que, dicho sea de paso, ya había sido castigada por el pasar de los años. Sin embargo, mi intención apuntó a arrancar la carga sexualmente explícita, y contraponerla con la idea de erotismo de Bataille: imprimir muerte en el deseo. Por ello, en la selección del afiche a intervenir escogí *La voglia e il vizio*, que puede traducirse al español como el «el deseo y el vicio». El suplemento verbal, es decir, los textos inscritos en el afiche, ayuda a reforzar la idea de violencia presente en lo erótico. Por ello el filme original, de categoría XXXX, “super hard-core”, se perfiló como un aporte conceptual para el proceso de creación integrado al resto de las piezas pictóricas.

Por otro lado, las dos últimas piezas, es decir, el tercer subconjunto de obra incluye dos pinturas de formato mayor a las primeras *Shibari Vol.1* y *¿dónde está tu hermano*, cuyas dimensiones son 190x115cm y 300x85cm respectivamente.



Imagen 29: Shibari Vol.1 / óleo sobre lienzo / 115x190cm

Tanto con *Shibari*, como con el resto de las pinturas que giran en torno al dispositivo del afiche porno, la metodología de producción puede resumirse en la incorporación de dos conceptos en una imagen. En cuanto a la gestión de imágenes, mi proceso se construye a partir de una operación $A+B=Cn$, en donde A es una imagen extraída de repositorios en internet, mientras que B responde a cualquier otro estímulo que cambie la lectura de la primera imagen. Este estímulo puede ser una referencia a otra imagen o también a producción artística y/o cultural. Las indeterminadas variaciones que puede sufrir la pintura en el proceso la denoto con *n*. Con esto quiero decir que no altero las imágenes con un procedimiento estandarizado, sino que los caminos se dibujan con el andar, y no desde la línea de partida.

Así, propongo interrogantes como qué es el registro documental de un linchamiento en los Estados Unidos, y qué es la idea del *bondage* como práctica sexual o fetiche pornográfico. En el ejercicio de procesamiento y producción de imágenes, busco no afectar la literacidad de los significados, es decir que los contenidos sean reconocibles, pero que aun así la narrativa pueda mantener cierto nivel de incertidumbre para que pueda ser completada por el espectador.



Imagen 30: ¿dónde está tu hermano? / Óleo sobre lienzo /300x85cm

Finalmente, aunque afectada por los experimentos formales del primer subconjunto de obras. La última pieza fue concebida como una extensión de la idea del afiche, pero

sin el condicionamiento tradicionalmente asociado al cartelismo, es decir, incluyo el texto como una herramienta narrativa en la que interpreto y reescribo a partir del episodio bíblico de Caín y Abel. Ahora, la pregunta “¿dónde está tu hermano?” es la responsable de involucrar al espectador en el desarrollo del relato, que cambia su lectura junto a la pieza *Abel ed Eva, Il figliol prodigo*. Estas obras, que, sin pertenecer necesariamente a una serie, pueden ser conjugadas la una junto a la otra, de manera que construyen un relato, de incesto, celos y fratricidio.

Proyecto expositivo

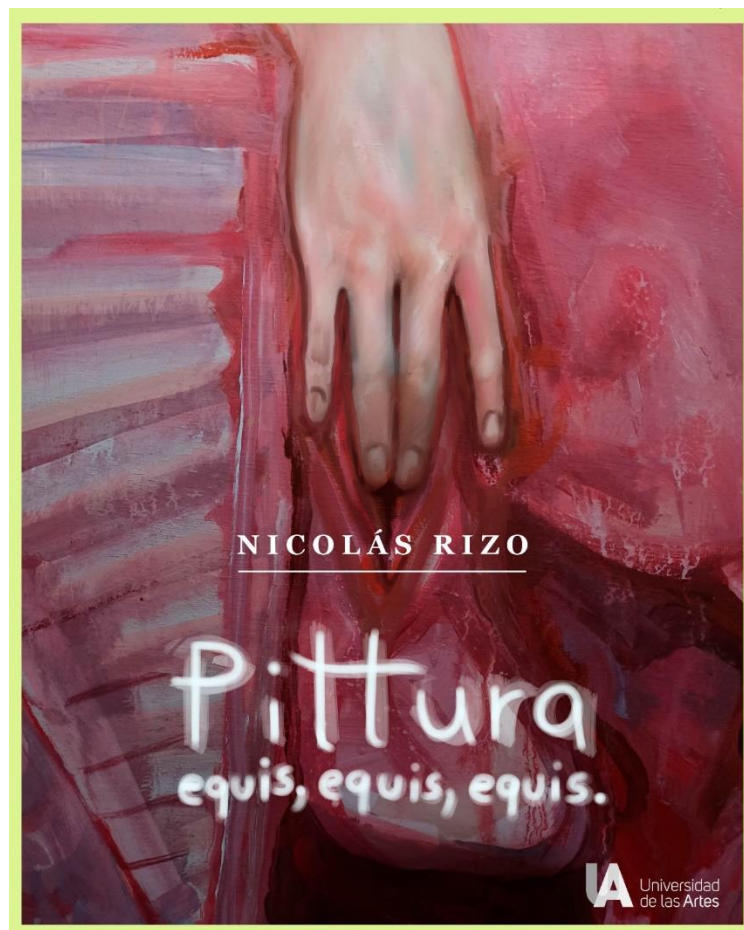


Imagen 31: Borrador poster de la muestra

Para conceptualizar *Pittura equis, equis, equis*. Es importante empezar resumiendo uno de los planteamientos que surgió en genealogía, y que termino titulado a la muestra, que es pensar a la pornografía como aquello que muestra todo y que nada

guarda, y por otro lado aceptamos que el acto de pintar es un acto de ocultación y velación, en la pintura habita un restante a la mirada, algo que se oculta. Entonces decimos que <<pintura pornográfica>> resulta un oxímoron, o una contradicción semántica. En intento por enunciar mi trabajo encuentro en la grafía XXX, que además de responder a un sistema de categorización, que se popularizó desde la década de los 60, y al que se apega el cine para adultos *mainstream*. En otros ámbitos se usa también para utilizada para connotar imprecisión, pues si no es pintura pornográfica, ¿qué es, lo que sí es? Sin tener una respuesta clara, opté por hacer énfasis en esa indefinición sustituyendo el signo por la palabra.

Por otro lado, es una referencia directa al material publicitario al que me he referido a lo largo de este trabajo; los afiches porno encontrados en las calles de Guayaquil. Pues muchos de estos afiches, que seguramente eran los expuestos en la vía pública tenían tachados los pezones y la pelvis con una X en cada uno (aunque algunos solo eran pintados con algún tipo de rotulador, dibujando ropa interior).

Teniendo en cuenta lo antes mencionado, puedo adelantar que el espacio escogido es ONDER, que pertenece a La Mancomunidad Muegano. Encuentro que mi obra pertinente en esta sala expositiva, por la historia del mismo espacio y la relación con los posters que detonaron parte la producción, ambas ligadas al centro cívico de la ciudad porteña.

El centro de Guayaquil es para mí producción el habitat aparentemente obvio, pues la mayoría de los estímulos que van desde mi residencia, ubicación de taller, anécdotas inherentes a la vida nocturna del centro hasta el hallazgo de los afiches y de las películas de 35mm que fungieron como insumos principales para mis pinturas, se dieron en las calles céntricas de Guayaquil.

. La naturaleza de mi producción ha derivado en la resistencia de espacios de exposición tradicionales o de criterios curatoriales más conservadores. Sin embargo, los directores de Espacio ONDER, que deriva del antes llamado espacio Violenta, han trabajado y siguen buscando trabajar con artistas jóvenes y propuestas emergentes. Esto sin dejar de ser un espacio que se acerca a la concepción de cubo blanco, que propicia una mejor experiencia estética, sin contaminar el discurso como si lo hiciera un montaje realizado en una locación menos tradicional.

Si bien, las fechas aún son inciertas, se está discutiendo con el espacio agendar esta muestra a finales del 2021 o inicios del 2022, dependiendo de la contingencia sanitaria y mi retorno de la residencia arriba mencionada. Además, se tiene contemplado que la muestra este abierta al público por 15 días.

Aunque para la muestra se concretaron 28 piezas, al contemplar el espacio de exposición consideré hacer una reducción del número de piezas que deberían ser expuestas a 16 pinturas a las que se le suma una mesa con los bocetos a lápiz, resultantes de la investigación.

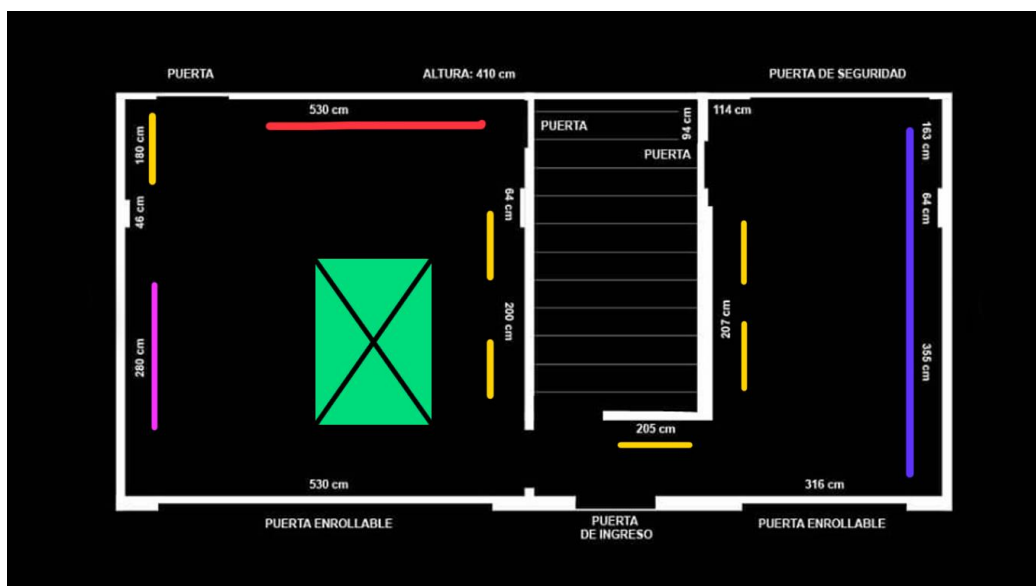


Imagen 32: Diagrama museográfico

Para la maquetación museográfica he optado por códigos de color para designar los espacios asignados a cada cuerpo de obra, teniendo en cuenta sus dimensiones. Donde el rosa corresponde a Shibari Vol.1, rojo a ¿Dónde está tu hermano?, verde a la mesa de

dibujos, los espacios amarillos están reservados para 6 piezas de formato afiche y en la pared azul serán distribuidas 8 pinturas de formato 30x30cm.

En el contexto de la contingencia sanitaria, que afecta no solo al Ecuador sino a todo el mundo, y las implicancias que esta emergencia han tenido sobre la economía en mi núcleo familiar he decidido posponer la exhibición física del proyecto.

A inicios de la pandemia, me vi forzado a regresar a mi ciudad natal Quito, desde donde he trabajado este proyecto, y donde trabajo actualmente. Teniendo en cuenta las particularidades geográficas mencionadas en el desarrollo de este texto, siento que el lugar que debe albergar esta muestra es la ciudad de Guayaquil. Sin embargo, movilizarme en este contexto, y viviendo con una persona de grupo de alto riesgo, encuentro lo más prudente aplazar la exposición.

Además de los motivos económicos asociados a la pandemia, he tomado esta decisión, para tener la oportunidad de ampliar este proyecto en el marco de la residencia COMUNA, de la Universidad de las Artes. La beca COMUNA, es un proyecto de residencias internacionales, destinada a la elaboración de proyectos artísticos y de investigación en artes. Incentivo del cual soy beneficiario y está en espera también por las restricciones de movilidad actuales. En mi caso propuse este proyecto de investigación en torno a la imagen porno y su relación con la pintura contemporánea, la institución anfitriona de la residencia es la Universidad Nacional de las Artes en Buenos Aires.

Por lo antes mencionado, la muestra de este proyecto está planeada para inicios del 2020, y se sumaran los resultados de mi residencia en Argentina, una vez mi situación económica me permita cubrir los costos logísticos que conlleva trasladarme a Guayaquil.

Epilogo

Entendiendo la pintura como un medio que aparta el cuerpo y lo ata a la subjetividad de quien pinta, junto a la complejidad semántica, política y formal de lo

porno como fenómeno, la singularidad de este este proyecto radica en las tensiones que se evidencian en mi práctica. Pues esa dificultad la que se convierte en detonante de las inquietudes que me persiguen en los momentos de producción e investigación.

Referencias Bibliográficas

- Arcan, Bernard. *El Jaguar Y El Oso Hormiguero*. Reprint, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1993.
- Brito, Saidel. "El Escenario De Las Artes Visuales Contemporáneas En La Ciudad De Guayaquil Durante El Presente Siglo". Maestría, Universidad de Cuenca, 2016.
- Currin, John, Frédéric Paul, y Keith Seward. *John Currin Øvres 1989-1995*. Limousin: F.R.A.C., 1995.
- Eco, Umberto, y María Pons Irazazábal. *Historia De La Fealdad*. Barcelona: Debolsillo, 2018.
- Flores Ponce, Ana Cristina. "EN EL PRINCIPIO, EL SEXO: DE PORNOGRAFÍA Y REPRODUCCIONES SIMBÓLICAS". *Razón Y Palabra - Universidad De Los Hemisferios*, no. 77 (2011).
- Giménez Gatto, Fabián. *Erótica De La Banalidad*. Reprint, Querétaro, México: Universidad de Querétaro, 2011.
- Giménez Gatto, Fabián. "Postpornografía". Presentación, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2012.
- Giménez Gatto, Fabián. Presentación. 2020.
- Gubern, Román. *La Imagen Pornográfica Y Otras Perversiones Ópticas*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Jacobellis v. Ohio, 378 U. S. 184 (196), p. 197, 378 U.S. 184 197 (1964).
- Lema-Habash,, Nicolás. *Los Dos Espacios De La Pornografía O El Conservadurismo Paradojal De Susan Sontag*. Ebook. 66th ed. Santiago: Aisthesis, 2019. <https://dx.doi.org/10.7764/aisth.66.18>.
- Kronfle, Rodolfo. "Wilson Paccha: El Árbol Torcido Del Arte Ecuatoriano". Paralaje.Xyz, 2017. <http://www.paralaje.xyz/wilson-paccha-el-arbol-torcido-del-arte-ecuatoriano/>.
- Marzano, Michela, and Nuria Viver Barri. *La Muerte Como Espectáculo*. México, D.F.: Tusquets, 2010.
- Merleau-Ponty, Maurice, y Claude Lefort. *Lo Visible Y Lo Invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- Preciado, Paul Beatriz. "¿La Muerte De La Clínica?". Lecture, Universidad Internacional de Andalucía, 2013.
- Sanabria, Carolina. *LA MIRADA VOYEUR: CONSTRUCCIÓN Y FENOMENOLOGÍA*. 1st ed. San José, Costa Rica: Revista de Ciencias Sociales, 2008.
- Scruton, Roger. "A Point Of View: The Strangely Enduring Power Of Kitsch". *BBC News MAGAZINE*, 2014. <https://www.bbc.com/news/magazine-30439633>.
- Vásquez Roca, Adolfo, y "Francis Bacon; la deriva del yo y el desgarramiento de la carne." *Arte, Individuo y Sociedad* 18, no. (2006):151-163. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513551274006>
- Žižek, Slavoj. *Ideología*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Žižek, Slavoj. *Todo Lo Que Usted Siempre Quiso Saber Sobre Lacan Y Nunca Se Atrevio A Preguntarle A Hitchcock*. Reprint, Buenos Aires: Manantial, 1994.

Pinheiro Machado, Roberto. "La Ruptura Alienante: Tradición, Vanguardias, y Posmodernismo." *América Latina Hoy* (04, 2002): 19-41.
<https://search.proquest.com/docview/748670378?accountid=176816>.
Calinescu, Matei. *Fives Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press, 1993.