

EL MOTIVO DEL SEXO EN EL ARTE POP: ARTE Y PORNOGRAFÍA

ALEJANDRA MORALES

«Las obras de arte al estar llamando incansablemente a la puerta del sentido, se están volviendo contra él. La producción artística más progresiva de los últimos decenios se ha vuelto consciente de este hecho, lo ha convertido en tema y lo ha hecho entrar en la estructura misma de las obras. Es fácil convencer al nuevo neodadaísmo de su falta de implicación política y desmontarlo como falto de sentido y de objetivo.

Pero si se olvida que esos productos están fuera del sentido lo manifiestan aun sin referirse a sí mismos como obras de arte».

Theodor Adorno

Desde el origen del arte, como manifestación humana, el motivo del sexo, en sus más amplias manifestaciones, comprende un significante fundamental en la organización de una cosmovisión de mundo, por lo cual recibe una significación social que resulta relevante en la estructuración de un orden y sus instituciones, lo cual implica otorgarle al sexo un significado religioso, mágico y ceremonial, como también, un significado práctico y moral, que de manera progresiva terminará por incluir un significado subjetivo. El tema del sexo en el arte, particularmente en el arte primitivo, aparece como respuesta a una necesidad de conocer y comprender la naturaleza de lo

humano, adentrándose en los dramas colectivos, donde el sexo se presenta como un hecho instintivo y como un fenómeno cultural. En este sentido, cada sociedad le ha atribuido al sexo un valor, un significado y una forma de representación que le caracteriza, la cual evoluciona y se transforma a medida que las necesidades humanas y condiciones sociales de producción se van modificando.

El interés por el tema del sexo dentro de la creación artística, sumado a la necesidad de comprender el sentido de su representación dentro de la sociedad contemporánea, donde éste se constituye como una mercancía que desfila como protagonista dentro la escena artificial y fascinante del «espectáculo social», nos dirige de manera vertiginosa a poner nuestra mirada en el terreno de la pornografía, y como ésta se instala dentro de la producción artística actual, particularmente, nos impide dejar pasar por alto la interesante perspectiva con que el arte pop aborda la temática sexual, pues éste, desde su particular ironía, desmantela y desmistifica aquellos temas y objetos que sirven de culto dentro de nuestra cultura visual, donde el sexo linda con la pornografía para poner en evidencia su carácter mercantil y obsceno.

En este sentido, en su compromiso con el mundo contemporáneo, el tema sexual forma parte del material con que el arte pop intenta representar a la cultura popular, fundamentalmente por el hecho de que éste se ha llegado a constituir como uno de sus principales íconos, a raíz del carácter simbólico que adquiere dentro de una sociedad represiva y mercantilista, que sabe cómo transformar las necesidades íntimas y cotidianas en bienes estandarizados, los cuales son ofrecidos dentro del mercado de las más variadas formas. En el marco de una cultura en la cual las imágenes se presentan descarnadamente, haciendo referencia a un mundo conformado a partir de los fetiches creados

y recreados por los medios de comunicación, el pop presenta al sexo como uno de los objetos de fascinación que conforman el escenario de la vida urbana moderna, por lo cual, en su afán por mostrar la realidad tal como esta se manifiesta al ciudadano medio, se aleja de la representación erótica, asumiéndola como una de las formas más recurrentes a través de las cuales el sexo es presentado por el arte, dado el halo de poesía y misterio con que cubre la temática sexual, para recalcar la fría atracción que produce el sexo en el marco de los medios de comunicación masivos, poniendo al espectador en una posición de voyeur ubicado en el centro de un mundo inundado de imágenes despersonalizadas, con todo ello se reconoce al lenguaje pornográfico una posibilidad real de abrir una serie de puertas a la teoría del pop, diseñada a partir de una visión inmediata, burda, descarnada y vacía, pero tremendamente atractiva, lugar en que pop y pornografía se encuentran y reconocen.

Lo erótico se presenta como un cuerpo desnudo transformado en metáfora, que pospone y suspende el desnudo total, moviéndose delicadamente entre la presencia y la ausencia, logrando seducir y atraer; lo pornográfico, en cambio, se caracteriza por el exceso y la muerte de todo enigma. Octavio Paz nos describe el erotismo como una cascada de sensaciones que logran pasar por sobre lo real hacia un estado fugitivo, un estado ceremonial, de representación y rito, donde la metáfora transfigura lo sexual para designar algo que está más allá de lo real, desviándolo y suspendiéndolo, con lo cual el erotismo logra crear configuraciones imaginarias, abriendo espacio a la fantasía y el deseo. Lo pornográfico, en cambio, tiene un carácter abiertamente masturbatorio, el cual se apropia de imágenes estereotipadas, artificiales y grotescas, para ofrecer al sexo como una mera mercancía, por lo que se le ubica en el

marco de lo escandaloso, obsceno y censurable, y desde una perspectiva racionalista e ilustrada, en el límite mismo de lo humano, símbolo incuestionable de la deformación y el fracaso de la imaginación.

Nuestra sociedad condena todo aquel material que se nutre de los aspectos prohibidos de la sexualidad, en tanto material explícito y monointencional, para diferenciarlo del plano de lo erótico, definido como aquellas prácticas que resultan aceptables dentro de la sexualidad humana, del momento en que son motivadas por el libre albedrío y representan la complejidad de las emociones humanas, lo cual sirve como fuente de inspiración para la representación artística del «espíritu humano», a diferencia de aquel material que en su carácter explícito refleja los límites de nuestra creatividad, expresada en una incuestionable pobreza de medios, razones por las cuales la imagen pornográfica ha sido excluida tradicionalmente del terreno del arte, considerando que carece de todo valor estético y emocional. Aquello que nos interesa es justamente como el arte pop logra aislar dichas imágenes de su contexto habitual, pudiendo otorgarles un estatuto diferente, posibilitando una pluralidad de lecturas que le permiten introducirse de manera arremetedoramente dentro del terreno del arte, y por ello, en la medida en que el pop se nutre del consumo de las masas para construir un mundo de imágenes que nos hablan de nuestra cultura, parece inevitable el desarrollo de un profundo interés por citar a la pornografía como un elemento significativo dentro de ésta, y en su intento por construirle un nuevo significado llega a asumir semejanzas con su estructura, puesto que ambas se producen en el marco de una sociedad que se enfoca insistentemente en situaciones y formas de conductas extremas.

A este respecto, Susan Sontag realiza un intento por rescatar el arte producido en el marco de una avalancha de

pornografía comercial, puesto que ésta se vuelve cada vez más amplia y pública, a medida que se legitima y difunde el liberalismo sexual, constituyéndose como una más de las peligrosas mercancías que circulan dentro de nuestra sociedad, puesto que como muchos otros bienes está destinada principalmente a satisfacer y halagar el gusto de las masas. Para Sontag la pornografía es una enfermedad que aún hay que diagnosticar, por lo que se presta a múltiples enjuiciamientos, por ejemplo, desde un análisis psicológico, se le concibe como una interrupción en el desarrollo normal de la sexualidad adulta, en tanto representación de las fantasías infantiles, mientras que un enfoque sociológico la analiza como una patología colectiva, es decir, como una enfermedad de la cultura, cuya causa evidente es, en un sentido freudiano, nuestra neurótica herencia cultural. Pero un punto realmente interesante de este fenómeno es el surgimiento de una especie de «imaginación pornográfica», que tiene como efecto la paulatina estructuración de una «sociedad pornográfica», edificada sobre la hipocresía, la represión y las apariencias.

Sontag valora al sexo como una fuente de placer emocional y físico, pero considera que esta postura ha sido distorsionada a través del discurso cristiano occidental, deformando y reprimiendo muchos de los elementos naturales de la sexualidad humana, al imponer, en torno a ellos, la culpa y la ansiedad. Este rasgo represivo de la cultura ha derivado en altas dosis de fascinación o indignación toda vez que las personas se enfrentan a la sexualidad del otro, por lo cual la imaginación pornográfica se posiciona como el principal antídoto, subversivo y popular, para enfrentar los límites impuestos a la sexualidad.

Respecto al debate que pone de frente al arte y la producción pornográfica, estas aparecen como mutuamente excluyentes, en cuanto la segunda se caracteriza por expre-

sarse a través de formas absolutamente obsesivas, que dirigen al espectador directamente hacia la excitación sexual, lo cual entra en conflicto con la compleja función que cumple el arte, vinculada, más bien, a una contemplación serena y distante. Otros argumentos las diferencian a partir de su forma, su instrumentalidad o la complejidad con que el arte expresa las emociones, asumiendo que la pornografía sólo presenta, incansablemente, órganos despersonalizados, y por lo tanto, hace de su valor algo nulo, imponiendo el reinado del falo y el culto al cuerpo femenino, como fetiches que dominan y repletan la cultura popular.

Como ya se ha planteado, lo pornográfico es generalmente asumido como una perversidad, una forma de oscurantismo, o simplemente, como un estancamiento en las facultades creadoras, instalado sobre la bancarrota del buen gusto y los valores, pero el problema que representa la presencia de la pornografía en el arte debería girar en torno al contexto que actualmente lo determina, y no sobre su «sanidad», puesto que por burda y repulsiva que pueda resultar la obra de un artista, la autoridad de dicha obra depende finalmente de la percepción del público, el cual asume al artista moderno como una especie de mago o como un «traficante de locura», y con ello, capaz de develar mundos ocultos. En este sentido, asumiendo que el arte debe representar a la diversidad de formas de conciencia existentes no puede excluir a la mirada pornográfica dentro de éstas, puesto que sus límites exceden las cárceles impuestas por lo moral y lo sano, lo que lo hace altamente interesante y le permite incursionar constantemente fuera de las fronteras de la conciencia.

«Lo que determina que una obra pornográfica se incorpore a la historia del arte y no sea una bazofia, no es la toma de distancia, la imposición de una conciencia más adaptable a la realidad corriente sobre la conciencia tras-

tornada del obseso. Más bien, es la originalidad, la minuciosidad, la autenticidad y la fuerza de la misma conciencia trastornada, tal como ésta se encarna en la obra¹». Desde este punto de vista, el arte no involucra una conciencia anómala en sí misma, aunque aspire a generar desorientación y dislocación psíquica, puesto que más bien se presenta como una parodia y no como una experiencia pornográfica propiamente tal. La imaginación pornográfica se vale de aquellos estereotipos que derivan de su propia naturaleza, presentándose como un teatro de tipos y no de individuos, convirtiendo a una persona en intercambiable por otra, y a todas ellas intercambiables por objetos, por ello, las imágenes y los personajes pornográficos no pueden ser interrogados a fondo, sino que se les debe ver desde afuera, asumiendo el tono inexpressivo y voyeurístico con que se presentan. «La apatía emocional de la pornografía no es una carencia artística ni un indicio de inhumanidad dogmática, (...) los principios de la reacción atenuada y de la agitación frenética hacen que el clima emocional se neutralice a sí mismo, de modo que el tono básico de la pornografía aparece desprovisto de afecto y de emoción»².

El arte pop en ocasiones se acerca a la pornografía y penetra sus márgenes, demostrando la cercanía que ambas manifestaciones mantienen con el mundo material, donde las imágenes se deshumanizan y objetivizan, presentando a la realidad de manera obvia, vulgar y escandalosa, construyendo así un mundo plagado de signos redundantes, huecos y transparentes. El pop logra descubrir temas de contenido sexual en el rico capital de imágenes que se ofrecen constantemente en las revistas y los medios, haciendo uso

¹ Sontag, Susan, «La imaginación pornográficas», en *Estilos radicales*, Muchnik editores, Barcelona, 1966.

² Op cit

de la obviedad y brutalidad con que ésta exhibe y ofrece al sexo, confirmando su carácter fetichista y mercantil, pero son justamente estos elementos con los que logra evidenciar y desmitificar los principales rasgos de nuestra cultura.

¿Cómo interpretar la iconografía del Arte Pop?

Las características propias del arte pop nos ponen en una particular situación para enfrentar la interpretación de sus signos, dado que éstos se nutren del imaginario colectivo gestado por la publicidad y los medios, en el marco de una cultura que se hace «popular» a partir de los años 50, lo cual nos pone en la disyuntiva de escudriñar en los mitos que surgen de dicha cultura o simplemente aceptar la obviedad con que se nos ofrecen sus imágenes, absolutamente literales y reconocibles, y, por tanto, de una evidencia casi exagerada, todo lo cual, a simple vista, parece esquivar una mirada semiológica.

Para enfrentar este problema resulta inevitable tener en cuenta un hecho que desde hace bastante tiempo a sido puesto en evidencia por importantes teóricos, artistas y filósofos que se cuestionan acerca del estatuto que el arte ha asumido dentro de nuestra cultura, recalcando la necesidad de analizar el marco sociocultural y económico en que se instala la producción artística del último siglo, antes de desarrollar cualquier interpretación sobre su significación, ya que este contexto se caracteriza por una serie de transformaciones sociales que ponen en entredicho hasta la definición misma del concepto de cultura, la cual se ha fragmentado de manera tajante en una serie de esferas que resultan cerradas y herméticas, pero a su vez, constantemente invadidas por una serie de mensajes e imágenes homogeneizantes, impuestos a través del mercado y de los medios de comunicación, mensajes caracterizados por la

superficialidad y falta de contenido, los cuales, a su vez, se constituyen como los principales referentes y medios de inspiración para el arte pop.

A este respecto, en 1967, Guy Debord, cineasta y situacionista francés, se propuso penetrar en las imágenes que caracterizaban a su época, con la intención de motivar una toma de conciencia respecto de los estímulos visuales que saturaban la realidad cotidiana, e intentar dar aviso acerca de la profunda torsión que estaban experimentando sus referentes tradicionales. Su texto fundamental, «La Sociedad del Espectáculo», no sólo pretendía actuar como sentencia de su época, sino también como una reflexión profunda acerca de ésta, cuya tesis central se basa en la emergencia de una sociedad tecno-espectacular, la cual se constituye sólo como una imagen de la realidad, lo cual tiene como efecto que lo real se nuble y desdibuje tras su apariencia, lo que paulatinamente ha impuesto que el habitar la vida humana se construya en el marco de un mundo de apariencias, al cual nos hemos terminado por acostumbrar.

Dado el carácter segmentado de las imágenes que se transmiten a través del espectáculo social, resulta imposible conformar una imagen total e integral respecto de la realidad, y con ello, se esquivo toda reflexión crítica acerca de sus fundamentos, lo cual hace imperativo, a pesar de su dificultad, construir una visión holista a partir de la fragmentación de nuestra cultura, la cual permita interpretar su sentido profundo. Todo ello dado que la Sociedad del espectáculo involucra la adecuación paulatina de la colectividad a un mundo de apariencias, el cual funciona como un medio de unificación social, que intenta disfrazar la división de las clases y de los grupos a través del consumo masivo de imágenes y símbolos.

En este sentido, uno de los principales fenómenos del siglo XX está representado por el surgimiento y la rápida asimilación de una cultura para las masas, la cual intentaba superar la drástica marginación de un amplio sector de la población, en un intento radical por modificar los tradicionales mecanismos de acceso y producción de experiencias culturales³, superando el carácter elitista y hermético que caracterizó al arte tradicional, como también a la producción artística de las primeras vanguardias. Este fenómeno modificó profundamente la relación entre las personas y la cultura, puesto que los medios de comunicación comenzaron a representar una función mediadora dentro de la sociedad de masas, actuando como un vínculo entre ambos y constituyéndose como los principales referentes de sus experiencias culturales.

Los mundos hablados, vistos y sentidos fueron bruscamente trastocados por las imágenes transmitidas por los medios, lo cual influyó decisivamente en la generación de nuevos códigos de comunicación, caracterizados principalmente por simulacros, representaciones e interpretaciones. A este respecto, Jean Boudrillard retomó los planteamientos de Debord, en los años ochenta, para establecer que en este nuevo contexto la sociedad del espectáculo estaría siendo superada por un nuevo tipo de sociedad, la cual está conformada por una red de conexiones y contactos que surgen de un inmenso terminal comunicacional, donde el

³ Entenderemos a la cultura de masas, en base a la definición de Artur Assa Berger, como aquella que logra una amplia llegada social y es disfrutada por grandes cantidades de personas, comprendiendo tanto a las artes pública, los géneros conversacionales y las obras producidas por los medios de comunicación de masas, tanto como la conducta colectiva y varios aspectos de la vida cotidiana, como pasatiempos, modas y otros fenómenos influidos frecuentemente por los medios de comunicación.

núcleo de la existencia colectiva gira en torno a los mensajes que producen medios. Este proceso trae como consecuencia que la realidad se vuelva transparente y visible, haciendo desaparecer el secreto y la intimidad que caracterizaban la escena psicológica en que transcurría la vida humana, del momento en que toda realidad privada queda expuesta a través de la televisión y la publicidad, lo cual trae como efecto que el ámbito público también estalle, puesto que éste es invadido y saturado.

La aparición de nuevas tecnologías, el desarrollo de una «industria cultural» y el papel arrollador de los medios de comunicación impusieron nuevas formas de consumo y de alienación, las cuales solidificaron el reinado de la mercancía, y con ello, el dominio incuestionable de los objetos y las imágenes vacías, transmutando el ser por el parecer. En este marco, la obra de arte se presenta como un fetiche más, producido y estandarizado por la industria cultural, exponiéndose como un bien cuantitativo, serial y sujeto a exigencias comerciales, lo que permite valerse de las imágenes desarrolladas por los medios y el mercado para asegurar una llegada masiva al nuevo público. A este respecto, cuando las últimas vanguardias modernas parecen comenzar a cerrar un ciclo, el arte pop aparece en escena para confirmar el carácter de mercancía que ha asumido la producción artística, como también, el papel protagónico que los objetos y las imágenes derivadas de los medios, en una abierta oposición al expresionismo abstracto y al arte serio, absorbiendo la influencia que Duchamp deja sobre el arte del siglo XX, pero llevando al extremo la idea de recurrir al «imaginario colectivo» en busca de sus elementos, recalcando el vínculo entre arte y vida y degradando la solemnidad del arte, al asumir al objeto y el artificio como núcleo creativo, aceptando transitar definitivamente por terreno de la industria.

Motivado por un intento de superar la expresión subjetiva en que se basaba tradicionalmente el arte, teniendo como marco de referencia una sociedad anónima y consumista, y asumiendo, justamente, a través de las formas de nuevo realismo, que el consumo de las masas se constituye como su principal metáfora, además de sustentar e incentivar el reinado del objeto, muchas de sus obras pretenden explícitamente acentuar el mal gusto y el carácter de producción en serie que obtienen del modelo, lo cual llamó poderosamente la atención de un público distanciado del misticismo del arte sublime y acostumbrado a los estereotipos y efectos derivados de la cultura popular. Como ya se ha planteado, algunos de sus exponentes hacen uso de dicha obviedad llevándola a sus extremos, utilizando las marcas más famosas, las más famosas personalidades, las más famosas pinturas del pasado, los objetos que resultasen más familiares y las imágenes más habituales para los medios, con el fin de que a través de sus obras se lograra crear la fuerte impresión de que el artista no intentaba hacer ningún tipo de comentario respecto a las imágenes que había utilizado, sino que éstas puedan hablar por sí mismas, a partir de su potente literalidad. El pop logró así una inigualable potencia, ya que al desviar la atención del espectador, desde la imagen misma hacia lo que el artista hace con ellas, logró reducir el efecto que éstas provocan, orientando la vista principalmente hacia las superficies cubiertas de color, las cuales lograban aliviar la impresión que pudiesen causar temas profundamente existenciales como la fama, el glamour, la muerte, el sexo o el dinero, desarrollando un lenguaje basado en estereotipos y clichés.

Como síntoma de una sociedad que parecía propugnar y alabar la evasión multicolor, el pop pasó a tomar la forma y el carácter de un aviso publicitario, que evitando centrar la atención en el contenido de las obras la desvió

hacia la fuerza contradictoria de una actitud, pues parecía reconocer la forma de percibir de su público. El pop desafió el buen gusto y el academicismo estético, creando un nuevo concepto del gusto, sin poner en evidencia si se trataba realmente de una broma burda o de una crítica severa a la sociedad de su época, ya que nos propuso un arte juguetón y directo, que parecía rehuirle a cualquier significado o contenido implícito en sus formas. Pero por otro lado, el pop parecía hacer un cuestionamiento profundo tanto a los mitos de la cultura popular como a las formas de representación que caracterizaban al arte moderno, lo cual inevitablemente creó ambigüedad y terminó por ofender los valores de los intelectuales y la sensibilidad de los artistas, trastocando la forma de la reflexión filosófica desarrollada por las vanguardias.

Frederic Jameson define al arte postmoderno a partir de dos rasgos fundamentales: el pastiche y la esquizofrenia, lo cual se corresponde con los planteamientos de Debord y Baudrillard, quienes también caracterizaron a la cultura actual en base a su carácter marcadamente esquizofrénico y a la intensidad que logran sus imágenes segmentadas. Jameson, basándose en Lacan, considera a la esquizofrenia esencialmente como un desorden del lenguaje, en la medida en que no existe una relación directa entre significante y significado, es decir, el significado no aparece como el sentido de un determinado significante, sino como la expresión de significantes aislados, desconectados e incoherentes, los cuales carecen de continuidad temporal, por lo cual no reconocen identidad personal ni persistencia del yo a lo largo del tiempo, y en esta medida, nos condena a vivir en un presente perpetuo, pero extremadamente intenso. Con la esquizofrenia el arte rompe con la temporalidad y con el lenguaje tradicional, individualizando las palabras, las formas y las imágenes, otorgándoles mayor literalidad y des-

pojándolas de su significado general, con lo cual éstas consiguen una intensidad casi obsesiva.

Según Baudrillard, la esquizofrenia contemporánea hace referencia a la peligrosa promiscuidad con que todas las cosas nos invaden diariamente, tras la excesiva exposición, transparencia y falta de protección de nuestro mundo privado, invadido en todo momento por imágenes y mensajes desprendidos y sin identidad, donde la forma se independiza del contenido y se convierte en la gran pasión. Esta nueva realidad ha impuesto una nueva manera de experimentar el placer y de percibir las formas, tras la soberanía que actualmente ejercen los modelos efímeros, superficiales, apasionados, frágiles, repetitivos y efectistas. Para dicho autor los rituales de seducción impuestos por los medios se transforman en rituales de transparencia, los cuales terminan por anular el deseo tras la excesiva visibilidad de los mundos íntimos, por lo cual nuestra cultura ha terminado por desarrollar una mirada obscena frente a lo real, entendiendo a la obscenidad como una forma de ver las cosas que se caracteriza por ser «más visible que lo visible».

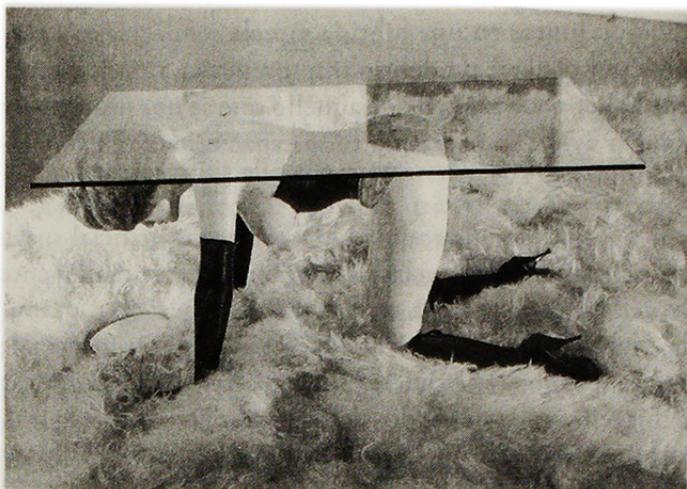
En este sentido, Baudrillard considera que nuestra sociedad ha generado una realidad pornográfica, basada en una extrema visibilidad, la cual se constituye como una de las principales estrategias de la cultura porno-pop. Con lo pornográfico desaparece todo erotismo y toda intimidad, puesto que las imágenes se tornan inmediatas y excesivas, plagando el escenario cultural de signos vacíos y generando una visión plana de las cosas, con lo cual se va produciendo la muerte de la seducción, de la profundidad y del enigma, por ello, inevitablemente, han surgido nuevas formas de seducción y de voyeurismo. El mundo se ha transformando en una imagen, y dado que la saturación es tal, resulta imposible distinguir un signo de otro,

flotando juntos en una híbrida mezcla semiótica que termina por generar un delirio interpretativo, donde no parece haber nada más allá de aquello que se nos muestra de manera evidente, evitando todo espacio para el desciframiento.

A partir de una realidad que se vuelve artificial surge una sensibilidad iconoclasta, que transita inevitablemente desde la metáfora hasta el universo de «la imagen desnuda», lo cual, según Baudrillard, impone cuatro formas de interpretación: una primera estrategia consistiría en develar la imagen, conduciéndonos desde la apariencia hacia lo real, es decir, de la forma a la esencia, otra posibilidad es hacer una radiografía de la imagen, profundizando la mirada para llegar a su estructura ósea, para luego, con el postestructuralismo, dejar que el esqueleto de la imagen explote en mil pedazos, produciéndose así una deriva del sentido de los signos. Baudrillard cuestiona estas tres formas de interpretación, puesto que considera que en el marco sociocultural recién descrito la imagen está desnuda desde el comienzo, ofreciéndose directamente hacia la mirada; pero aún existiría la posibilidad de una interpretación de tipo epidérmico, con la cual se asume que actualmente no existe nada más profundo que la superficie, puesto que las imágenes hablan por sí solas.

Análisis de la obra «Table» (mesa) de Allen Jones.

El carácter sagrado o profano con que los miembros de una sociedad definen e interpretan la realidad, se expresa a través de seres y objetos que le sirven de encarnación, lo cual permite reflexionar acerca de las significaciones que dichos objetos expresan, en tanto manifestación de nuestras representaciones simbólicas, las cuales vinculan a dichos objetos con discusiones de tipo moral, religiosas o materia-



ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE LA MESA

Con el cuidado que se dispensa normalmente a las obras de arte, la mesa debería durar toda una vida, y más.

La escultura está construida para soportar la inevitable necesidad de utilizarla como mesa, pero no se debe abusar de esta ventaja cargándola con objetos pesados.

Está pintada con Rowney Cryla Colour y hecha de fibra de vidrio. Si es necesario, límpiela con un paño suave, humedecido.

Su ropa ha sido confeccionada especialmente y no es apropiada para el uso humano.

Su peluca, de pelo real, ha sido moldeada. Cuando se saque de la caja, cepillar en forma habitual.

Se recomienda papel celofán adhesivo por las dos caras para fijar la peluca al cráneo.

Se adjunta una llave para atornillar el cristal a la figura. No lo atornille demasiado fuerte, ya que la refracción de la luz a través del cristal da la impresión de pérdida de pigmento.

les. El cuerpo puede ser leído como un texto, y a pesar de que éste por sí mismo ya constituye un mensaje, puede ser interpretado en función de contextos simbólicos y culturales diferentes, dado que el cuerpo es uno de los principales elementos portadores de simbolismos sociales.

Un cuerpo femenino, en una posición de evidente subordinación, sostiene sobre su espalda una superficie que se reconoce como un rectángulo de vidrio: ante nuestra mirada el cuerpo se transforma en una mesa y se expresa en la encarnación de un objeto material, lo cual, bajo su presión, lo modela y le otorga significado, con ello dicho cuerpo sucumbe ante el mundo de las mercancías, dejando fuera de la interpretación sus capacidades humanas originales, por esta razón su lectura se despliega a partir del mundo de los objetos, como contraparte de la «cultura del cuerpo», generando, inevitablemente, el reflejo de lo social en dicho objeto, es decir, construyendo un significado social objetivado en una mesa. En este sentido, todo objeto es portador de energía, generando un diálogo que entablamos diariamente con el mundo, donde se produce una simbiosis profunda entre lo natural y lo artificial, principalmente en el entorno técnico que caracteriza a nuestra sociedad, donde un cuerpo humano puede llegar a ser leído como un objeto.

La mujer que protagoniza la obra, o más bien, el «cuerpo de mujer» que encarna uno de los significantes fundamentales de la obra, se presenta con el torso desnudo, dejando de manifiesto sus prominentes pechos, utiliza un calzón amarillo de material sintético y una faja negra que acentúa su talle, su indumentaria se completa con unos guantes negros largos y unas botas negras de tacos altos, que se funden en una alfombra blanca de piel sintética, cuyas texturas en conjunto resaltan la artificialidad de la

escena... su rostro, escapa a la vista del espectador. El pelo de la mujer es corto y de color rojizo —aunque luego descubriremos que se trata de una peluca— lo cual, junto a su figura espigada, refuerzan el significado que la define como «un cuerpo deseable».

Los elementos que componen la indumentaria de la mujer, sumado a la alfombra de piel sintética sobre la cual se posa su cuerpo, nos remiten al terreno de los fetiches que caracterizan a las imágenes de pornografía comercial, aquellos que tradicionalmente se ofrecen a la venta en los sex shop, lo cual relaciona inevitablemente el significado de la obra con el tema sexual, particularmente con el lenguaje sadomasoquista. La posición corporal y el decorado de la escena, construido en base a una serie de fetiches, nos ponen de frente a una imagen tremendamente sexualizada, factor que nos introduce en el plano del contenido temático secundario, que se nos ofrece en función de las imágenes, temas y conceptos presentes en la obra: el tema sexual abre nuestra lectura.

La relación con el tema sexual-pornográfico a la que nos remiten los isótopos que componen la imagen, sumada a la posición de sometimiento, obediencia y sumisión que expresa el cuerpo femenino, nos instalan en una situación de rasgos sadomasoquistas, lo cual supone a aquel cuerpo sujeto al deseo y el goce de un hombre omnipresente. La pornografía se ubica en el plano de los intercambios sexuales, que a través de un lenguaje reducido y obvio, ubica a la mujer en una situación que la define como un objeto sexual, y justamente, a través del universo abierto por la obra, aparece el discurso a través del cual, tradicionalmente, la cultura somete a las mujeres: el cuerpo de la mujer como un objeto de goce para el hombre. El elemento ideológico nos ubica en un primer plano de significación, establecido por los valores simbólicos que determinan el con-

tenido de la obra, vinculado principalmente con los discursos y tradiciones a las que nos deriva.

A través del discurso más extremo del feminismo, la pornografía se define como violencia y no como sexo, por lo que es acusada «como fundamentalmente objetualizadora de las mujeres, como impulsora de una ideología misógina que impide el avance social de la mujer, e incluso como determinante de conductas violentas contra las féminas»⁴, como violación de los derechos de la mujer y como manifestación de los instintos agresivos de los hombres. En los marcos tradicionales de nuestra cultura, reclaman las feministas, la mujer es definida como la antítesis del hombre, describiéndolas fundamentalmente, ya sea como madres dulces y virginales, o como meros objetos sexuales.

La tradicional dicotomía que enfrenta a los géneros define al hombre como superior y más fuerte que la mujer, lo cual es el reflejo del hábito impuesto por nuestra ideología machista, a su vez, el erotismo es identificado con los ámbitos aceptados de la sexualidad humana, ubicados en el plano de la naturaleza y de lo femenino, mientras que lo pornográfico representa a la cultura masculina. A través de estos elementos hemos encontrado un semi símbolo dentro de la obra, conformado por las categorías de mujer-erotismo-naturaleza y hombre-pornografía-cultura, entendiendo que la cultura masculina transforma el cuerpo de la mujer en un objeto despersonalizado, elemento que se ubica en el centro mismo del discurso feminista, sirviendo de base y principio.

En una lectura normal el mensaje literal y el mensaje cultural se reciben a la vez, lo mismo que ocurre con el

⁴ Osborne Raquel, *La construcción sexual de la realidad*, ediciones Catedra, Valencia 1993.

significante y el significado, a los cuales se les separa solo por una necesidad operacional, pero a través de la percepción estos aparecen fundidos, puesto que el segundo se encuentra impreso sobre el primero, por lo cual resulta imposible reconocer el signo mesa, construido a partir del significante mujer, sin hacer una referencia ideológica, dada la solidaridad de los elementos que componen el sistema de connotación. En este sentido, cualquier persona que pertenezca a una sociedad determinada es portadora de un saber antropológico y cultural que supera el plano puramente literal, con lo cual el mundo discontinuo de los símbolos presentes en una imagen se sumergen en la historia de la escena denotada, en este caso, en un discurso donde se cuestiona de base el carácter «funcional» que puede llegar a adquirir el cuerpo femenino, y con ello, redefinir su significado cultural.

El uso de la ironía involucra someter dos contextos diferentes a la totalidad de uno de ellos, con lo cual un artista logra reírse hasta de los sentimientos y conflictos más profundos de nuestra vida, razón por la cual fue severamente cuestionada en sus orígenes, al presentarse como una de las principales categorías estéticas que orientaron los principios del arte moderno⁵, pasando a llevar el tradicional carácter contemplativo y sublime que definía al arte. El rasgo característico de la ironía dentro de una obra, como forma de lenguaje, es la intención de mantener distancia de sí misma, creando, a través de dicho proceso de autoconciencia, una tensión constante, la cual al presentarse dentro de la obra nos permite reconocer rápidamente la presencia embriagante del arte pop, el cual la asume como uno de sus principales elementos expresivos. En este senti-

⁵ Principalmente por Hegel, quien lo asume como un rasgo que rebaja y vulgariza la producción artística.

do, la manera en que aparece involucrado el discurso feminista dentro de la obra deriva inevitablemente en una parodia de sí mismo, lo cual se produce por la literalidad con que se le presenta, a través de este cuerpo-objeto, instalado en el centro mismo de la imagen, que en su silencio parece afirmar su condición de tal. En este sentido, el pop toma del lenguaje pornográfico su obviedad y literalidad, generando una fusión de estructura y estilo, muy interesante.

A este respecto, la segunda capa de interpretación, dentro de la cual nos induce a penetrar la obra, no solamente nos presenta un material pornográfico, ni pretende hacer una simple referencia a este tipo de temas, sino que, a través del significante «mesa», logró manifestarse un nuevo referente: del momento en que el cuerpo toma la forma de una mesa, el concepto de objeto se hace literal. Este plano de significación resulta diferente al inicial por su nivel de complejidad, puesto que a través de la unión de dos significantes aislados, a pesar de tener cada uno un sentido particular, se refuerza el símbolo construido, con lo cual, la imagen de «mujer objeto», que ya se había manifestado a través de la temática sexual, recalca con mayor fuerza el carácter de objeto útil y decorativo que este adquiere.

A primera vista la obra parece ubicarse en el plano del misterio, puesto que nos muestra un cuerpo de mujer, que dado su posición corporal y el hecho de sostener una superficie de vidrio en su espalda «parece ser una mesa», pero rápidamente la obra nos instala en el plano del engaño, puesto que este cuerpo femenino no es tal, sino que efectivamente conforma una mesa, dado que la imagen va acompañada de un instructivo para su instalación y uso, lo cual recalca irónicamente su carácter mercantil. Lo interesante de este proceso de anclaje, en el cual se agudiza la mirada del espectador, es que el shock que el instructivo

produce nos obliga a releer la obra, volviendo la mirada nuevamente a la superficie, pues ahí es donde se descubre el enigma.

El título de la obra: «la mesa», nos sacó del terreno en que originalmente la imagen nos había instalado, en relación con aquellos signos que de manera evidente relacionaban el significado de ésta con la temática sexual, para ubicarnos en un ámbito fundamentalmente ideológico, que confirmaba que la obra se circunscribía en el plano de la producción y distribución de bienes, donde el cuerpo se transforma en un objeto y se lee como tal, lo cual involucra un cuestionamiento a la cultura capitalista industrial, pasando drásticamente por sobre el discurso feminista hacia un nuevo discurso crítico, el cual cruza el significado de la obra, desde una dirección diferente. Este proceso de traspaso resulta del hecho de que a pesar de que inicialmente se presentan ante nuestra mirada una serie de elementos distractivos, los cuales conforman el decorado de la imagen, toda obra de arte nos impide leer cada signo desprendido de los otros, pues estos se alimentan del sistema global, por lo cual, a medida que vamos interrogando a dicho cuerpo como texto, vamos enriqueciendo su significado, dada la relación que existe entre las unidades que componen el sistema total, en este sentido, la obra asume un valor de conjunto que nos permite interpretar su significado, a pesar de que en el caso del arte pop existe una invitación explícita a incorporar los elementos de manera aislada, dada la intensidad con que se nos presentan, demorando, al parecer de manera intencional, la integración de estos en una totalidad que permita darles una significación global.

La obra comprende una comparación entre una mujer y una mesa, ubicándonos en el antesala de la metáfora, la cual, a través de la ironía que caracteriza a la obra, nos

deriva inevitablemente hacia la desnudez con que se presenta la imagen. En este sentido, el discurso inicial, referido a la temática sexual, es reemplazado por un nuevo símbolo, dado que entra a escena un elemento proveniente de otro paradigma, el cual no corresponde al mundo de lo humano sino del mundo de los objetos, con este juego de lenguaje el arte pop se presenta como una teoría intersistémica, pues sus signos son provenientes del mercado, los medios y la publicidad, los cuales son reinsertados en el plano del arte, logrando producir un paradigma distinto, con lo cual se logra desmistificar aquellas imágenes que constituyen los principales referentes de nuestra cultura, donde lo extremadamente visible nos permite paulatinamente entrar a un universo invisible inicialmente.

Esta obra logra desentrañar y poner en evidencia uno de los principales mitos de nuestra cultura, interesándose en la significación que asume el símbolo de mujer-objeto, del cual se nutren principalmente la pornografía y los medios, que a partir del signo mesa (el cual constituye el segundo significante del mito) asume un valor ideológico, vinculando al significante mujer con el significado objeto, a pesar de que no exista contigüidad entre los significantes que constituyen el primer nivel de la imagen, es decir, entre el significante mujer y la superficie de vidrio que se posa en su espalda.

Como planteamos anteriormente, el primer plano ideológico que surge de la imagen nos remite al discurso machista, el cual, por oposición, también forma parte del discurso feminista, permitiendo que el signo logre penetrar la línea que los vincula, ironizando al respecto de ambos, abriendo, con ello, la posibilidad de resignificarlos. En la medida en que el sentido del mito toma una forma ambigua y le otorga toda la fuerza expresiva al significado,

la imagen mítica puede ser desestructurada y puesta en evidencia, y es justamente esta evidencia uno de los principales elementos de la teoría pop: ¿la mesa está servida?

Como lo plantea Roland Barthes, toda imagen es polisémica, es decir, involucra una «cadena flotante de significados», que permiten al lector seleccionar unos e ignorar otros, lo cual provoca una interrogación sobre el sentido. El anclaje tiene una función elucidadora, pero esta es selectiva, pues se trata de un metalenguaje que sólo se aplica a algunos de los signos que componen el mensaje icónico, otorgándole el derecho que merece la mirada del creador, y con ello, la mirada que la sociedad puede desarrollar sobre la imagen. En este sentido, el texto escrito que va incorporado dentro de la obra, asumiendo el carácter de paratexto, involucra un control respecto de la libertad de significación que tiene la imagen en sí, limitando nuestra mirada y la potencia proyectiva de la imagen, ubicándonos en el plano de sentido definido por el creador. A este respecto, el autor incorpora una serie de observaciones en la obra, lo cual nos hace evidente el discurso que pretende desarrollar: el cuerpo femenino se presenta como un objeto, como una mercancía, producida en serie y accesible a través del mercado.

La falsedad y el sustrato mercantil de la cultura pop sirve de nutriente para su arte, por lo cual, el mito que representa el culto al cuerpo femenino, como objeto despersonalizado, se cruza con su teoría. La obra nos ubica en un mundo de apariencias y mentiras, las cuales se hacen evidentes en la medida en que vamos traspasando las capas por las que el autor nos obliga a penetrar en busca de sentido, transportándonos desde la superficie al fondo, para volver inevitablemente a la superficie. Puesto que, después de descubrir que la mujer no es tal sino una mesa, la ima-

gen nos introduce en un segundo nivel de significación, diferente estructuralmente respecto del primero, en el cual, el mito construido en base al significante mesa logra desarticular, a través de la ironía, los dos discursos de género que se ubican en posiciones conflictivas, y que terminan burlándose de sí mismos, y luego, en un tercer nivel de significación, se devela que la mesa no es tal sino una obra de arte, y dado su estatuto, no tiene un carácter útil, es decir, la función del paratexto fue inducirnos a revisar la superficie de la imagen, con ello, se hizo evidente una nueva metáfora: la obra de arte se relaciona con lo femenino, frágil y exento de un uso funcional, redefiniendo el significado del significante «mujer», a través del cual se aborda el sentido de la obra.

A través del instructivo de uso que acompaña a la obra se recalcan características de la mesa que van desde lo funcional hacia lo femenino, donde la fragilidad y el cuidado que se le debe proveer a la obra nos remiten nuevamente a la idea de que ahí hay una mujer... «no se debe abusar de ella», «se le mira pero no se le utiliza». Con ello la imagen de mujer objeto se desdibuja tras una mirada que resimboliza lo femenino, a la vez que se introduce en otro mito de nuestra cultura: el mito de la obra de arte, y con ello, ironiza acerca de la institución del arte y sus convenciones, elemento de discurso propio de los principios que orientaron a las vanguardias modernas.

En primera instancia, la funcionalidad del objeto corrompe toda poesía, pero a pesar de que el pop evita la poesía y la metáfora deliberadamente, apostando por la literalidad de las imágenes y el escándalo de la actitud, la poesía está ahí. Ese espejo que desvía la mirada y que concentra la reflexión nos instala nuevamente en el mundo de lo humano, en un mundo intrincado y dramático, que su-

pera la ironía que caracteriza a la obra. Como parte de los efectos de la obra, el contenido sadomasoquista nos llevó a interpretar el objeto que aparece tirado sobre el suelo, casi silenciado por los tupidos pelos de la alfombra, como un plato de comida para animales, lo cual refuerza el significado de obediencia y subordinación que adquiere inicialmente la figura femenina, pero el sentido cobra un nivel de profundidad mucho mayor al reconocer el objeto como un espejo, este nuevo significante nos introduce en un universo poético que deriva en una emoción sorda, interrogando a la obra acerca de lo que éste refleja. ¿Ella se ve a sí misma como un objeto sexual? ¿Se reconoce en esta condición?

La mirada del público no puede llegar a penetrar en el mundo que el espejo refleja, y con ello, desaparece toda evidencia y literalidad, el mundo del sentido se vuelve incierto. Ella está capturada por su propia imagen, ella se ve y se reconoce, pero lo realmente interesante es que este acto nos obliga a mirarnos a nosotros mismos: como podemos verla a ella sin antes vernos a nosotros reflejados en el espejo. Es en este punto donde se produce la identificación y la empatía, a pesar de todos los elementos distractores, y a veces gratuitos, con que el autor satura nuestra mirada, el espejo hace aparecer el fondo, tras una gruesa capa de decorado y de varias vueltas en el plano del sentido. El espejo recobra el enigma tras la obviedad, hace aparecer al sujeto de entre un mundo de objetos, recobra la poesía de entre la ironía y hace surgir el sentido de lo humano, de la pregunta y del drama. Ella se ubica entre dos vacíos y entre ellos aparece un mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor, *La Teoría Estética*, Taurus, Madrid, 1971.
- Adorno, Theodor, *La industria cultural*, en *La Industria cultural*, ed. Galena, Argentina, 1967.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Paidós comunicación, Barcelona, 1994.
- Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 1986.
- Barthes, Roland, *Mitologías*, Siglo XXI, México, 1994.
- Barthes, Roland, *Ensayos Críticos*, Seix Barral, Barcelona 1973.
- Baudrillard, Jean, *Las estrategias fatales*, Anagrama, Barcelona, 1984.
- Baudrillard, Jean, «El éxtasis de la comunicación», en *La postmodernidad*, Hal Foster compilador.
- Bell, Daniel, *Modernidad y sociedad de masas: variedad de las experiencias culturales*, en *Industria cultural y sociedad de masas*, Monte Avila editores, Caracas, 1969.
- Cameron, Dan, «Neoesto, neoaquello», en *Arte pop*, Electra, España, 1992.
- Glenn, Constance, «El arte pop americano: La invención de un mito», en *Arte pop*, Electra, España, 1992.
- Livingstones, Marco, «Una tecnicultura gloriosa», en *Arte pop*, Electra, España, 1992.
- Livingstones, Marco, «Pop Británico: una gran sensación», en *Arte pop*, Electra, España, 1992.
- Maharaj, Sarat, «La farmacología del pop», en *Arte pop*, Electra, España, 1992.
- Merton, Robert, «Los medios de comunicación de masas, el gusto popular y la acción organizada», en *Industria cultural y sociedad de masas*, Monte Avila editores, Caracas, 1969.

- Osborne, Raquel, *La construcción sexual de la realidad*, Ediciones Cátedra, Valencia, 1993.
- Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Alianza ed., Madrid, 1995.
- Paz, Octavio, *La doble llama*, Seix Barral, Barcelona, 1993.
- Simon, Wilson, *El arte pop*, Editorial Labor, Barcelona, 1975.
- Sontag, Susan, «la imaginación pornográfica», en *Estilos radicales*, Muchnik editores, Barcelona 1985.
- Stangos, N. (Compilador), *Conceptos de arte moderno*, Editorial Alianza, Madrid, 1986.