

Le voyeur

Acercamiento escultórico al placer del contacto visual

Diego Armando Rey Pabón

Trabajo de grado para optar al título de Maestro en Artes Plásticas

Director

Andrés Leonardo Caballero Piza

Magister en Artes, Cultura y Lenguajes

Universidad Industrial de Santander

Instituto de Proyección y Educación a Distancia IPRED

Programa de Artes Plásticas

Bucaramanga

2021

Agradecimientos

A Diana María, quien ha sido el mejor y más valioso apoyo en cada instante, por sus motivaciones en alcanzar cada día nuevos logros. Infinitas gracias a ella.

A todos y cada uno de los maestros de la academia, por haber compartido conmigo sus consejos y conocimientos, por dedicar su tiempo y empeño en la honrosa labor de la educación. Gracias especiales al Maestro Leonardo, sus orientaciones han madurado en el resultado y satisfacción de este proyecto.

Agradezco a mi alma máter, donde he construido un pensamiento crítico y reflexivo, rodeado de momentos y personas con las que he aprendido también el valor y la importancia de la Universidad Pública.

Sinceros agradecimientos.

Dedicatoria

Todo esto no hubiera sido posible sin mi Madre, a ella, a Rosario (Q.E.P.D), le dedico este y cada uno de mis logros, por su valentía de mujer, por sus enseñanzas y la templanza para afrontar cada uno de los momentos de la vida.

Tabla de contenido

Introducción.....	10
1. Ver sin ser visto, la metáfora de la observación.....	12
2. El voyerismo y la confidencialidad del deseo	21
3. Intensificación del contacto visual	28
4. Complicidad entre placeres ajenos	35
5. Propuesta de acercamiento escultórico.....	45
6. Conclusiones	53
Referencias bibliográficas	55
Apéndices	57

Lista de figuras

Figura 1 Venus paleolíticas	13
Figura 2 Episodio del rey caudales, su esposa y giges de lidia.....	14
Figura 3 El dios y la ninfa.....	16
Figura 4 El cuerpo desnudo.....	17
Figura 5 Espectador voyerista	20
Figura 6 L'origine du monde	22
Figura 7 El efecto reallyty-show	23
Figura 8 Nos hemos convertido en una sociedad de mirones.....	26
Figura 9 Carpe diem	33
Figura 10 Terrones de arcilla.....	36
Figura 11 Triturado de la arcilla	37
Figura 12 Cernido de la arcilla triturada.....	38
Figura 13 Adición de agua a la arcilla en polvo	39
Figura 14 Formación de la masa de arcilla	40
Figura 15 Modelado de la forma estructural	41
Figura 16 Modelado del gesto	42
Figura 17 Secado de la figura	43
Figura 18 Suavizado de la superficie	44
Figura 19 Andrómaca y héctor	45
Figura 20 Andrómaca y héctor (vista lateral izq.).....	46

Figura 21 Andrómaca y héctor (vista lateral der.)	46
Figura 22 Andrómaca y héctor (vista posterior.)	47
Figura 23 Andrómaca y héctor (detalle a.)	47
Figura 24 Andrómaca y héctor (detalle b.)	48
Figura 25 Aphrodisia	49
Figura 26 Aphrodisia (vista lateral der.)	49
Figura 27 Aphrodisia (vista frontal)	50
Figura 28 Aphrodisia (vista posterior)	50
Figura 29 Aphrodisia (detalle a.)	51
Figura 30 Aphrodisia (detalle b.)	51
Figura 31 Le voyeur	52

Lista de apéndices

Apéndice A Registro en bitácora. Ilustración, tinta.....	58
Apéndice B Registro en bitácora. Ilustración, acrílico.	59
Apéndice C Registro en bitácora. Ilustración interactiva, acrílico.	60
Apéndice D Registro en bitácora. Dibujo, grafito.	61
Apéndice E Registro en bitácora. Relieve, arcilla	62
Apéndice F Registro en bitácora. Ilustración digital	63
Apéndice G Registro en bitácora. Dibujo interactivo, tinta	64
Apéndice H Relato le voyeur	65
Apéndice I Dimensiones pieza aphrodisia	67
Apéndice J Dimensiones pieza andrómaca y héctor	67
Apéndice K Vista montaje en sala	68
Apéndice L Bocetos	69
Apéndice M Experimentacion	70
Apéndice N Caracterización de arcillas	71

Resumen

Título: Le Voyeur, acercamiento escultórico al placer del contacto visual *

Autor: Diego Armando Rey Pabón **

Palabras Clave: Voyerismo, Placer, Contacto Visual, Mirada, Intensificación.

Descripción:

Este proyecto de investigación-creación ha sido desarrollado en el interés de abordar el voyerismo desde la escultura como lenguaje plástico, que permita plantear una mirada artística transversal sobre algunos de sus significados y las maneras como operan dentro de nuestra sociedad. Así mismo, procura crear un vínculo que aproxime la mirada como un acto de reflexión con el cuerpo, la sexualidad y el placer, dentro del concepto de contacto visual. Por tanto, se ha desarrollado una investigación compuesta por algunos elementos de la historia del arte, así como de algunas disciplinas y expresiones artísticas contemporáneas, y también de un proceso de creación plástica, desarrollado con base en la sensibilidad hacia el tema abordado, en las construcciones poéticas de la estética y experiencia en la expresión plástica.

Estos elementos en conjunto han convergido en la realización de una obra plástica, compuesta por esculturas en arcilla, en las que se procura abordar los intereses propuestos junto con la mirada artística personal.

* Trabajo de Grado

** Instituto de proyección y educación a distancia IPRED. Programa de artes plásticas. Director: Leonardo Caballero Piza. Magister en Artes, cultura y lenguajes.

Abstract

Title: Le Voyeur, sculptural approach to the pleasure of visual contact *

Author: Diego Armando Rey Pabón **

Key Words: voyeurism, pleasure, eye contact, gaze, intensification.

Description:

This research-creation project has been developed with the interest of approaching to voyeurism from sculpture as a plastic language, which allows a transversal artistic view of some of its meanings and the ways in which they operate within the society. Likewise, it tries to create a linkage that brings close the look as an act of reflection with the body, sexuality and pleasure, within the proposed concept of eye contact. Therefore, the investigation has been developed composed of some theoretical resources such as the history of art, some contemporary artistic disciplines and expressions, and also a process of plastic creation, developed based on the sensitivity towards the topic, also in poetic constructions of the aesthetics and personal experiences of plastic expression.

These elements together have converged in the realization of a plastic work, composed of clay sculptures, in which it is attempted to address the proposed interests together with the personal artistic perspective.

* Degree work

** Projection and distance education Institute IPRED. Visual arts program. Director: Leonardo Caballero Piza. Master in Arts, culture and languages.

Introducción

En el arte al igual que en la vida cotidiana, la observación es un factor de gran importancia ya que constituye uno de los principales sentidos de percepción, y más allá de eso, a través de la mirada también logramos despertar sensaciones que transformamos en actos y reflexiones a cada instante.

Desde las etapas tempranas de la humanidad, hemos construido nuestros hábitats como *sociedades oculares*, llenas de imágenes y contenidos visuales que captan la atención de nuestros ojos y que nos transmiten sensaciones variadas al mismo tiempo que las creamos o las descartamos. Esta conducta está fuertemente relacionada a las sensaciones de placer y satisfacción, por lo que la mirada no solo es un síntoma sensorial, sino un acto de placer.

Naturalmente, el placer estuvo siempre relacionado con el sexo, y por consiguiente con el cuerpo y la desnudez. Nuestros cuerpos son recipientes de sensaciones que se canalizan a través de los sentidos, como la vista, que nos permite intensificar la mirada hasta lograr un goce placentero.

Muchas de las primeras representaciones ya contenían esta interpretación de placer visual, lo que permitió desarrollar una conciencia moral sobre la mirada, sus definiciones y efectos. En algunos de los periodos de la historia del arte, el placer y la observación estuvieron siempre relacionadas entre sí, como un medio sensitivo e inspirador, pero también como un acto libidinoso dirigido al placer, el erotismo y la lujuria que paulatinamente se alojó en el comportamiento de la sociedad bajo el término de *voyerismo*.

En la presente investigación se abordan algunos ejemplos, principalmente desde el campo de las artes visuales, donde el motivo del *voyeur* o “mirón” ha representado un interés particular de exposición, primordialmente alegorías mitológicas occidentales, donde se reconoce también un imaginario del pacer visual caracterizado por la soledad del espacio, la desnudez y la intimidad entre otros factores, que se ha

albergado en el trascurso de la historia, como un reflejo de una sociedad que transgrede la moralidad en respuesta a los instintos primarios y naturales de los placeres humanos.

La mirada artística, no es muy diferente de la mirada ordinaria, sin embargo, todo se reduce al sentido desde el cual construimos la experiencia visual como un contacto. De manera que también se plantean algunas interpretaciones en relación con las características sociales contemporáneas, orientadas a comprender los límites conceptuales del voyerismo y la forma como se inserta en la cotidianidad de nuestros comportamientos.

Estos mismos límites varían y oscilan dependiendo de la cultura, el tiempo y el espacio, ya que la sofisticación de mecanismos relacionados al acto de ver, han configurado distintas formas en las que el cuerpo, el sexo, la desnudez pueden ser observados, definiendo algunas de las características por las cuales se puede determinar a un sujeto como voyerista.

Así mismo, los capítulos finales han sido desarrollados con relación al proceso artístico desarrollado en este proyecto de investigación-creación, que instrumentaliza la observación afinada y placentera para intensificar el desarrollo plástico y creativo, intensifica también la relación con los significados poéticos de la técnica y la materia, donde el acto creativo opera como método secuencial, redefiniendo algunos conceptos, ya abordados desde diferentes campos de la creación.

De tal forma, tanto el tema central de la investigación, como los conceptos referidos al placer, la visualidad, la expresión plástica y las experiencias individuales relacionadas, se decantan en un proceso escultórico, como lenguaje plástico que permite la transposición del contacto visual a la materialidad física, y así mismo, continúa hasta la mirada del espectador en un ciclo de contacto *físico-visual* que recoge el placer de los sentidos a distintos niveles, siendo un trato transversal al voyerismo y su inserción en nuestra sociedad desde un espacio afín a las estéticas del cuerpo, a la desnudez y al sexo.

1. Ver sin ser visto, la metáfora de la observación

Dentro del mundo del arte, la relación entre *sujeto observador* y *sujeto observado* es una dualidad que requiere de una interpretación profunda y subjetiva, en ocasiones puede estar compuesta de significados aleatorios e intrínsecos que se han venido construyendo desde las etapas más tempranas de la historia del arte y por supuesto del hombre.

Si pudiéramos trazar un hilo conductor sobre la observación del cuerpo que conecte el arte rupestre, como una de las representaciones visuales más primitivas, estudiadas hoy en día por variados campos de las ciencias como la antropología y que hablan de los instintos salvajes del ser, de la génesis de sus motivos y de aquello que componía su entorno visual, con las más sofisticadas expresiones vanguardistas y contemporáneas del arte que se desprenden de los cánones convencionales de la representación, es posible comprender que existe un estrecho vínculo que confiere una importancia sólida a la observación como herramienta previa a la representación artística, cuya relevancia y significado pueden determinarse como una “noción original” de percepción, un impulso natural, también definido por San Agustín dentro de la teología occidental como un *Sentido espiritual de visión interior* (Martin-De Blassi, 2018. pp 9-13) para el entendimiento del entorno, ya que “nuestros ojos no solamente median una identificación de lo que vemos, sino que a través de ellos creamos una forma de pensar y por tanto de crear, con imágenes o con palabras, aquello que no solamente hemos visto sino también comprendido” (Porta, 2011. p 12).

Un primer ejemplo puede hallarse en algunas de las representaciones escultóricas más antiguas conocidas, datadas mucho antes de las sociedades establecidas. Las venus paleolíticas, (Fig. 1) cuyo canon ha permitido especular que las características físicas más relevantes del cuerpo femenino, a partir de la

visión androcéntrica, hayan sido magnificadas con relación a las bondades naturales de la fecundidad, de su establecida posición de importancia y admiración como divinidad, (Ferrándiz, 2011. p. 5) pero también revelan un comportamiento de intensificación de la mirada, ver como un privilegio de inspiración y no solo como un fenómeno natural y enajenado. Es claro que, para que se lograran tales representaciones escultóricas, debió existir previamente una constante y precisa observación en detalle de la forma, un nexo visual que persuade el deseo artístico de la representación, cuando recién empezaban a desarrollarse algunas de las habilidades artísticas de nuestros antepasados.

Para efectos de esta investigación, procuremos tomar en referencia, algunos antecedentes de las culturas occidentales, que, aunque guardan cierta relación con el desarrollo de otras sociedades, se han establecido homogéneamente en torno a los significados artísticos contruidos a lo largo de diversos periodos de tiempo, lo que nos permite definir límites para las posturas expuestas a continuación.

Figura 1

Venus paleolíticas



Nota. La mayoría de las estatuillas presentan desnudas y postura hierática, abultamiento en zonas erógenas. De derecha a izquierda: *Venus de Lespugue* (26.000 – 24.000 a. de C); *Venus de Dolní Věstonice* (29.000 – 25.000 a. de C); *Venus de Willendorf* (27.500.- 25.000 a. de C); *Venus de Savignano* (paleolítico superior).

No es un hecho aislado que las posteriores referencias históricas sobre la observación del cuerpo justifiquen cada vez más la mirada como un acto intencional de deseo, y construyan paulatinamente el papel del observador como sujeto de sensaciones de placer. Jacob Jordaens representa la trágica leyenda de Heródoto, ocurrida hacia siglo VIII a. C. sobre el Rey griego Caudales quién expuso en secreto la desnudez de su esposa Nisia ante la incredulidad de Giges de Lidia, a las constantes adulaciones sobre su belleza corporal (Fig.2). Este hecho expone como principal elemento la ruptura de la privacidad y la intimidad del cuerpo mediante la mirada a través del espacio, además de que alude a la acción furtiva y sin consentimiento del sujeto observado, precisando el acto de ver si ser visto como un espectáculo de particular interés para los artistas.

Figura 2

Episodio del rey Caudales, su esposa y Giges de lidia



Nota. Jacob Jordaens, *El rey Caudales de Lidia mostrando su esposa a Giges* (1646). Esta pintura muestra a Giges observando a Nisia, que, a su vez, dirige su mirada al espectador, incluyéndolo en la escena como otro mirón. El tema de Candaules, Nisia y Giges posteriormente fue representado también por William Etty en 1826.

Posterior a ello, dice Heródoto que Nisia, al descubrir a Giges observándola, le ordenó quitarse la vida o matar al rey mismo por tal ofensa. Giges se convertiría en el último Rey de Lidia. (Vivero, 2007. pp 304-306).

Permitamos dejar pasar solo por un momento las cuestiones éticas que influyen en la conducta y en el acto de los protagonistas con el sencillo fin de no derivar -aún- en juicios moralistas atendidos más adelante, ya que quizá esta dicotomía recaiga en la ligereza de la aceptación o la negación. Se trata más bien de cómo el arte absorbe el sexo, el placer, y el erotismo.

De la misma forma que la pintura de Jacob Jordaens donde aparece Giges escondido en la escena, tanto Rembrandt como Tintoretto, también representan el pasaje bíblico del libro de Daniel conocido como *Susana y los viejos*. Ambas pinturas se componen particularmente del mismo conjunto de circunstancias: la desnudez y la privacidad; la observación y la curiosidad. No obstante, a diferencia de Giges, quien fuera persuadido por Caudales para mirar, los viejos si tenían la intención de deleitar su mirada al espiar deliberadamente a Susana durante el baño con evidente lujuria, lo que incorpora el placer como factor esencial dentro del acto, y a su vez, señalan el sentido subrepticio que ejerce el espacio sobre los personajes.

Si dejamos afuera la convencionalidad técnica de la representación y las estructuras académicas de lectura sobre este tipo de obras de arte, es preciso enlazar algunos de los conceptos ya mencionados que buscan explicar que el placer visual no es un fenómeno superficial, sino que, éste deriva de una agudización de la percepción que posibilita encontrar, tanto en el autor original (artista) como en el espectador, una particular sensación de goce que por consecuencia expone su manifiesta condición de mirón.

Dicho placer contenido en la observación que posteriormente toma el significado del vocablo francés *Voyeur*¹ puede identificarse también en *Júpiter y Antíope* del francés Antoine Watteau en la cual el Dios espía a la ninfa durmiente (Fig. 3). En esta ocasión, es un tema mitológico el que intenta dejar mucho más claro que, tanto el cuerpo desnudo como la soledad del espacio, conjuran un momento de aparente placer visual, no solo para el personaje del cuadro, sino también para el espectador y claramente para el mismo artista.

Figura 3

El Dios y la ninfa



Nota. Algunos pasajes mitológicos como *Júpiter y Antíope* (1714 - 1719), obra de Jean-Antoine Watteau, suscitan claramente el deseo de mirar sin ser visto como un acto de evidente placer. También, algunos artistas logran representar incluso sus propios placeres “prohibidos” encarnados en los personajes y en las escenas que le otorgan cierto grado de legitimidad.

¹ Voyeur proviene del verbo francés *voir* (ver) y del latín *videre*, se vincula con la palabra griega *eidos* (imagen, apariencia)

A medida que se asientan los cánones estéticos en la mayoría de los desnudos pertenecientes a periodos artísticos como el Renacimiento y el Barroco y aunque en algunas de las obras no haya explícitamente una representación gráfica de un *mirón*, es fácil suponer que este rol se desarrolla de modo tácito por los mismos artistas. En relación a ello se entiende como *una coartada moralista* (Sanabria, 2009. p. 61), lo que excusa a los artistas de mirar en detalle el cuerpo desnudo con un visible grado de placer, manifestándose en obras como *la Venus de Urbino* de Tiziano (fig. 4), donde se puede apreciar, aparte de una impecable técnica, del manejo y conocimiento de la figura humana, la placentera sensación de la observación detallada del cuerpo desnudo. Se trata de una pintura que, muy probablemente podría despertar un comportamiento voyeur a cualquier espectador.

Figura 4

El cuerpo desnudo



Nota. La venus de Urbino es uno de los desnudos femeninos más representativos del renacimiento, fue pintada por Tiziano, para el Duque de Urbino Guidobaldo II della Rovere. La alegoría hacia el erotismo es muy clara. la obra fue terminada en 1538 y actualmente se exhibe en la galería Uffizi en Florencia

Este efecto de la estética, alojado recurrentemente en las representaciones mitológicas, temas heroicos o paganos, dice Sanabria (2009. p. 63) “constituía un mecanismo aplicado para legitimar la observación sobre lo prohibido (el desnudo) a través de la puesta en escena de una situación -de flagrante voyerismo- [...]”.

Volviendo a la pintura de Watteau, no se puede ignorar el hecho de que el pintor conscientemente define el enmarcamiento de la pintura, como un resquicio realizado a propósito para delegar el placer a la vista del espectador. Aparta de la atmosfera todo lo fútil, permitiendo centrar la mirada en Antíope al igual que lo hace el mismo Júpiter. De cualquier modo, cabe recalcar, que todas y cada una de las conductas inmorales del placer o afines a la sexualidad estuvieron siempre circunscriptas bajo el influjo de las doctrinas del credo, del pudor y el ascetismo y, por tanto, existe una evidente necesidad de disimulo. Posteriormente ya no sería necesario esconderse tras un personaje, porque la mirada recurrente del espectador descifraría el interés voyerista en las exuberantes obras de desnudos. El barroco claramente adopta de las prácticas del placer una estética mucho más deliberada y directa.

Como ya se ha mencionado, resulta irónico que uno de los primeros antecedentes que refieren al acto voyerista provenga de las iconografías cristianas y que, desde tal punto, muchas de las contravenciones que han conducido a la sociedad a derribar algunos dogmas moralistas hayan sido precisamente abordados por el arte, albergado secretamente en el acto poético y en el discurso creativo de la representación, lo cual termina por convertir el acto de mirar en un importante elemento de *pulsión*² moral y emocional (Lopera, 2019. p. 134).

² Concepto acuñado por Sigmund Freud refiriéndose a la energía psíquica profunda que dirige la acción hacia un fin, descargándose al conseguirlo.

Podemos hallar conveniente el papel del sastre *Peeping Tom*, quien fue el único que vio a Lady Godiva mientras cabalgaba desnuda por Coventry cubriéndose solo con su cabello, como condición de su esposo el Lord, para bajar los impuestos al pueblo. En agradecimiento a la bondad de Lady Godiva todos los habitantes del pueblo se recluyeron en sus casas cerrando puertas y ventanas mientras ella pasaba, todos menos Peeping Tom (Jhonson, s.f).

El comportamiento del sastre en este pasaje histórico resulta adecuado, para intentar esclarecer de manera sencilla algunas de las connotaciones de la mirada individual y, por lo tanto, dirigir el discurso hacia la dimensión de los prejuicios morales, sobre todo en la mayoría de sociedades visuales, que se han venido construyendo a partir una saturación de imágenes explícitas, de contenidos ampliamente eróticos, que se valen -ocasionalmente- de alguna aparente condición ética, para esconder impulsos de una verdadera naturaleza.

Parece ser este, el sentido explícito que se propone en *Étant donnés* (Fig. 5) donde inequívocamente se presenta una estructura visual, una vinculación del deseo con la mirada. Sanabria afirma que “merece un especial énfasis Marcell Duchamp quien descuella entre los artistas plásticos que han abordado y contribuido, desde una especial agudeza, a la problematización de la mirada -decididamente voyeur-”. (2009. pp. 67,69) De esta manera, se propugna el *leit motiv*³, esencialmente desde el arte de vanguardias, innovando abruptamente el rol del espectador de la tradición secular en la pintura de retina y continua Sanabria: “Étant donnés... ha sido construida, por tanto, en consonancia o mejor recreada de acuerdo con la especificad de la situación voyerista: la única manera de acceder a la imagen es a través de dos agujeros perforados [...]”.

³ Expresión retórica que designa un ciclo de repetición de alguna idea.

Figura 5*Espectador voyerista*

Nota. *Étant Donnés*, fue la última gran obra de Marcell Duchamp, y la primera instalación en el arte. Contiene elementos característicos típicos del artista (ready-made), ensamblados intencionalmente para colocar al espectador en el papel de voyeur.

Con esta prerrogativa, el arte logra una adopción completa del acto espectacular dentro de un fenómeno de culto liberador de tensión y pasión. Abre la puerta para reflexionar sobre el hecho que constantemente estamos comportándonos como sujetos voyeristas y, sin embargo, esta condición en su dimensión construida de prejuicios sociales, connota una marginación a la moralidad y ética que pone a prueba su aceptación individual.

2. El voyerismo y la confidencialidad del deseo

El contacto entre las personas es por supuesto, crucial para la coexistencia y convivencia en sociedad, así nos hemos comportado desde siempre. Las maneras como los seres humanos desarrollan este contacto pueden ser muy diversas, constituidas de acciones o significados variados, así como espacios, protagonistas y a veces, suelen ocurrir situaciones con factores indefinidos al punto que, pueden llegar a ser catalogados dentro de las normativas que estructuran y rigen el comportamiento social y moral de las personas, como conductas prejuiciosas.

El contacto *físico-sexual* en cambio, son dos categorías que se cruzan cuando existe un interés de sentir o hacer sentir, busca lograr estimular sensaciones de placer, conquistar el éxtasis del cuerpo, pero al mismo tiempo, se ejerce dentro de una relación de factores externos, por lo que se han establecido conductas, condiciones y prohibiciones éticas, que garanticen entre otras cosas la dignidad y el respeto del individuo. Aquellas otras maneras de contacto, como el contacto visual, se desarrolla y se justifica frecuentemente bajo la autonomía individual, en la libertad del pensamiento, en el acostumbamiento y la tradición cultural específica de un determinado lugar, y que son en ocasiones, punto de partida de controversias morales por sus límites indeterminados y sus connotaciones lascivas.

Consideremos pertinente adoptar -en todo caso- el significado de moral, entendido “como un conjunto de valores y de reglas de acción que se proponen a los individuos y a los grupos por aparatos prescriptivos diversos [...]” (Foucault, 1984. p. 18) y que sin duda, se contraponen al carácter privado que se ejerce alrededor del acto sexual, de la desnudez, de la intimidad del cuerpo, debido a que la mayoría de las sociedades desarrolladas, siempre han estado ligadas al dualismo retórico de la aceptación o el rechazo; de cierta manera, resulta ser un efecto de la historia construida en las doctrinas y las normas,

tales como las estructuras de las relaciones de poder y de la represión del sexo, cuestionadas por Michel Foucault, relacionadas con el cambio de siglo XIX al XX, que advertían sobre todo *la prohibición, la inexistencia y el mutismo de la sexualidad*, (Foucault, 1977. pp 9-47) y, sin embargo, después de haberse establecido modelos del comportamiento sobre el tema, aún existe una inconcreción sobre si la mirada funciona como una herramienta de proyección de sensaciones de placer o si el cuerpo se define como un objeto de deseo visual (Fig. 6).

Es un reflejo natural que, ante la privación del placer también se genere “una atracción mayor hacia ellas, pensando que mientras más se controla mayor será el deseo por estas prohibiciones” (Gallardo, F. 2012. p. 36). La sexualidad no es solo un acto finito de satisfacción, es obvio suponer que el sexo ha sido siempre un elemento fundamental que caracteriza al ser humano como sujeto de placer y todo lo que se relacione con el sexo, tendrá -en escancia-, este mismo efecto. Observarlo, por ejemplo, es algo evolutivo, lo que plantea el hecho de que naturalmente somos sujetos voyeristas y también podemos aprender a serlo, incluso dentro de estructuras de control.

Figura 6

L'origine du monde



Nota. Poco más de cien años, permaneció oculta la obra de Gustav Courbet *l'origine du monde* debido a su explícito y controvertido contenido. Sin embargo, desde que se exhibió 1995, es una de las pinturas más atrayentes del museo D'Orsay.

En cualquier caso, concordando con Sanabria, (2008. p. 165) es el espectador y su posición como voyeur lo se inserta en este nuevo régimen de representación visual: “todo es susceptible de convertirse en un objeto de mirada. Hay incluso imágenes que, singularizándose de su entorno, adquieren la capacidad convertirse en un vehemente reclamo a la mirada”.

En relación a ello, los límites del voyerismo, como término y como significado, si bien parece no haber variado en mucho tiempo, sí se ha venido diluyendo su carácter relacional al tiempo que avanza la sociedad, al punto que puede ser aceptable determinar cómo voyeur a quien constantemente observa atreves de una ventana *física-virtual* cualquier situación con algún interés particular que atraiga su atención de mirar sin ser visto; a quien observa constantemente perfiles, fotografías o publicaciones en redes sociales, como una acción intencional, discreta y anónima; a quien observa atentamente y con evidente grado de emoción un *reallity-show*, -y por qué no- a quien mira sobre un ventanal el reflejo de alguien a su lado, con el fin de no voltear directamente y con ello delatar su intención de observa. (Fig. 7)

Figura 7

El efecto reallity-show



Nota. En 1999, el programa holandés de televisión *Big brother*, o *Gran Hermano* en algunas adaptaciones en español, configuró la primera experiencia televisiva de observación ininterrumpida a personas anónimas y aisladas en un espacio determinado. La producción y el público podían ver plenamente el comportamiento cotidiano de los participantes, confrontando bajo un nuevo contexto social los conceptos de privacidad y observación.

Hoy en día, el voyeurismo es un concepto de consecuente amplitud. Recordemos momentáneamente la manera como se llevó a cabo en el pasado por artistas y eruditos, que presenciaban placenteramente las *nuditas*⁴ con la absolución del pecado que infringía la acción, seguramente este placer se alojó en factores similares a los contemporáneos. Puede que hayan cambiado algunos significados alegóricos a la observación, pero sigue sin perder en absoluto su carácter genérico y filial al placer, en esencia se trata de las formas de sentirlo, mediante la contemplación del sexo, lectura de material explícito, libros, grabados, cuadros, esculturas, películas entre otros soportes.

No obstante, todo esto se mezcla con las definiciones que hemos dado como sociedad a “lo sexual”. Por ejemplo, la apreciación del cuerpo mediante dispositivos electrónicos, como una extensión anónima de la presencia, evidente en las transmisiones en *streaming* de webcam, donde la tecnología ha llevado no solo a permitir una conducta legítima voyerista, sino que también, provee la sensación de un contacto; la pornografía por otro lado, se centra radicalmente en el contacto directo con el espectador, tratando de ejercer poder sobre su propio placer a través de la observación y la videovigilancia también plantea el camino por el cual se determina como factible una permanente observación legítima y confidencial del *sujeto-objeto*, permitiendo un contacto implícito con el observador.

Una de las ideas que plantea Carl Jung, dentro de la compilación de ensayos *El hombre y sus símbolos*, es la asociación de intensidad entre los niveles de conciencia del ser, como una forma de relación entre los estados la *psique*⁵, con los deseos internos, pero también releva la capacidad que tenemos para cambiar y apropiar el carácter normal de los conceptos, resultado de ello, es la desdibujada

⁴ Representaciones simbólicas del cuerpo desnudo, asociados a la teología cristiana. se reconocían cuatro grupos *naturalis, virtualis, temporalis, criminalis*. (Sanabria 2008).

⁵ El inconsciente colectivo, también llamado *herencia psíquica*, es un tipo de conocimiento que, según Jung, todos tenemos y compartimos (Jung, 1995. P.23).

línea que separa lo que se entiende por sexo como noción ortodoxa, con la inequívoca necesidad natural de ser sujetos de placer *erótico-erógeno* (Junk, 1995. pp. 23-30).

Hoy en día, el placer responde a la interioridad del deseo, provocando agrado y necesidad de contacto de cualquier tipo. Volviendo Foucault, es más bien una dinámica cíclica entre “el deseo que lleva al acto, el acto que está ligado al placer y el placer que suscita deseo” (Foucault, 1984. p. 28).

Gran parte de la construcción tanto del concepto como de los elementos en relación al voyerismo ya mencionados antes, tienen que ver con un último elemento, pero no menos importante. Se trata sobre el *cuerpo-objeto*, que, sin duda, ha propuesto material de análisis y debates acerca de la apreciación del cuerpo como recipiente canalizador de miradas. El sentido con el cual nos referimos a cuerpo-objeto, no es en absoluto indistinto del planteamiento cartesiano sobre la corporeidad material. En efecto, las características con las cuales esta asociación se ejerce dentro de la sociedad, y sobre todo desde la perspectiva sexual, se reconocen como *patterns*⁶ a los Laura Mulvey cuestiona desde la cinematografía como una práctica que “controla las imágenes y formas eróticas de mirar” enfatizando que el “uso” del cuerpo, principalmente el de la mujer, queda relegado como una presencia carente de autoconciencia. (Mulvey. 1975. p. 1)

El uso recurrente del cuerpo a manera de objeto, ha cristalizado en las últimas décadas la idea generalizada y casi totalizadora sobre la vinculación de la mirada en consonancia con el placer, es un comportamiento cotidiano, ya que la estructura de relación cultural de todo tipo de material visual donde el cuerpo está expuesto a la vista general o detallada del espectador, minimiza en un alto grado el impacto moral. Es la misma sociedad la que se ha propuesto condonar estas implicaciones desde un manejo objetivamente económico. No solo la publicidad conoce y aplica en su función esta conducta, sobre todo

⁶ En el ensayo Placer Visual y Cine Narrativo, los *patterns* (patrones) o moldes, son estructuras sociales preestablecidas que acentúan simbólicamente la función de la mujer solo como significante del hombre.

porque la figura y la imagen femenina ha sufrido un uso recurrente y en ocasiones, sin medida para la satisfacción visual del espectador.

En el clásico de Hitchcock, *Rear window* (1954) se establece también como una apología al voyerismo, y no solo porque es la temática principal con la que se desarrolla el filme, sino por la subsecuente demanda de atención del espectador, que es convertido en voyeur y al mismo tiempo expuesto a la idea de ser observable (Fig. 8).

Figura 8

Nos hemos convertido en una sociedad de mirones



Nota. Al igual que el personaje “LB Jefferies” (James Stewart) ser voyeur, tiene más relación con el entorno, dado que el voyerismo es un comportamiento innato y surge ante la posibilidad de actuar de dicha forma. En las primeras líneas de dialogo del filme, se escucha decir a Stella (Telma Ritter): “nos *hemos convertido en una sociedad de mirones*” refiriéndose a los actos y la permisividad de la sociedad. *Rear Window* (1954) Alfred Hitchcock.

El lenguaje del cine la fotografía y el teatro también han fomentado continuamente esta dinámica del cuerpo-objeto para ser observado, promoviéndolo hasta un punto donde la misma intimidad se

confunde con los contenidos visuales cotidianos, dirigiendo particularmente las miradas a los gestos, posturas, formas y presencias.

Podría asegurarse que más cinéfilo o espectador regular repitió en alguna ocasión la secuencia de interrogatorio en *Bajos instintos*, (1992) cuyo “cruce de piernas” marcó un hito memorable y conspicuo dentro de la cinematografía hollywoodense. Este no es un ejemplo aislado sobre como juega el voyerismo en el cine ya que “la difusión que presupone la incorporación del voyerismo en los medios de masas, estimula su producción y contribuye a su cotidianización.” (Sanabria, 2008.p. 164).

Puede entenderse entonces como una relación de dos estados. Por una parte, el estado voyeur con el poder de observar todo y cuanto le rodea, y por otro lado el de sujeto observado, y en este apartado, es preciso reflexionar si el rol de un observador es determinado por el objeto, (aquello que observa) que le determine ser o no ser un voyerista, o que si, por el contrario, el placer voyerista solo guarda una estrecha relación con la conducta particular de la observación o su significado.

¿Por qué no desligar entonces la individualización moral de la visualidad, hacia un estado generalizador de conciencia? ¿por qué resulta ser un alegato la intensificación del contacto visual, cuando la *cultura visual* se construye con los mismos principios?

En relación a las prohibiciones y connotaciones que circundan la conducta voyerista, y el control que se ejerce desde la moral sobre el tratamiento de lo que puede ser observado y lo que no, que indiferentemente se sostienen por los estándares de la moral, se puede reconsiderar y al mismo tiempo cuestionar el por qué el ocultamiento de lo observable constriñe el comportamiento individual, mientras que los contenidos visuales afloran contundentemente en conjunto.

3. Intensificación del contacto visual

Una vez abordadas algunas estimaciones reales y construidas en torno a las relaciones del contacto visual, de cómo el arte ha manejado la observación como una herramienta versátil a su favor, pero al mismo tiempo como un acto resultante del comportamiento propiamente voyeur de la sociedad y la fenomenología del alcance de sus efectos, podemos alternar un poco la dirección del tema hacia la forma como la práctica artística contemporánea, logra transformar la experiencia de la visualidad, y de la sensibilidad que requiere la creación orientada a la representación del placer, en una oportunidad inédita de expresión.

En esencia, la mayoría de oportunidades en que el acto de creación instrumentaliza la observación dentro del esquema *idea-proceso-obra* mencionado por Gilles Deleuze como una *necesidad*⁷ que a su vez está constituida por los estados de la psique, y ciertamente por factores que se interrelacionan en la acción de crear, como lo es -por ejemplo- la musa, anticuado pero sustentable concepto de inspiración, que desde hace mucho tiempo ha venido transformándose en la medida en que se desprende de la individualidad, para alojarse en la intensificación de la observación del cuerpo, más como una obsesión visual que -por cierto- puede también sostenerse como un geniuado deseo de representación, ha traído consigo algunas de las obras más sobresalientes en todo tipo de técnicas, que logran transmitir el significado del contacto, del atrevimiento de la vista, del apasionamiento y por

⁷ Concepto Planteado en conferencia dada por Gilles Deleuze en la cátedra de los martes de la fundación FÉMIS. 1987 (Facultad de Humanidades y ciencias de la educación, 2012)

supuesto, de la necesidad de exteriorizar aquellas motivaciones internas de artista, *meramente* como forma de representar todos y cada uno de los factores influyentes en la exposición del placer.

Entiéndase que en tanto nos referimos al termino “meramente”, éste no tiende a perder su carácter de complejidad, su connotación no se sustenta en el orden gramático de la sencillez, de simplicidad, sino más bien, se expresa anclado al concepto del detallamiento profundo como fundamento único y funcional de su significado. Anteriormente el significado espacial donde se confabula el voyerismo de la antigua pintura retiniana, la atmosfera “meramente” procura ser un continente de realidad manifiesta, para el objeto y personificación del deseo, y al mismo tiempo, su estética esencial comprende una gran importancia porque son la soledad, la intimidad, y la privacidad aquellos componentes característicos del voyerismo.

Cómo se ha mencionado, no solo es la vista el sentido que brinda la oportunidad de intensificar una imagen. En términos pragmáticos la combinación de dos o más sentidos de percepción potencian considerablemente la expresión, generan una formula condensada y sublime de carácter interpretativo, y es precisamente porque los sentidos actúan como canales de trasmisión de la realidad, conducen la exterioridad hacia la cognición, desde donde se transforma posteriormente en reflexión y concepto.

“conocía muy bien aquellas ventanas que por supuesto, suscitaban mi interés. A decir verdad, a lo largo de muchas noches había podido identificar en cuales ocurría algo interesante y desde luego, no era nada extraño que descartara aquellas que siempre permanecían solitarias, con cortinas espesas o inmóviles; otras tantas también, de cuartos deshabitados donde el vacío se apoderaba de todo. Frecuentemente pensaba en esos cuartos, y ciertamente sentía incertidumbre al imaginar cuan largo tiempo habrían permanecido inertes, pensaba también que al menos yo tenía el interés y la *intención* de echarles un vistazo y con ello, *posibilitar* aquellas ventanas opacas de recibir una atención ajena, sin recibir nada a cambio. *En efecto*, nada podían brindar, más que una visión lánguida y sombría de su interior.”

Anexo del proceso.

Este fragmento como recurso particular, propicia una idea de la intención emplazada en la observación. Ciertamente puede tratarse de un símil con respecto a algunos casos en los que el tema ha constituido motivo de creación artística o literaria. Recordemos *El hombre de la multitud* célebre relato

de Edgar Allan Poe (1840), donde el lector se adentra ajenamente en la narrativa, y subsecuente a ello, se convierte en sí mismo, en voyeurista mientras imagina los actos de los personajes protagonistas. Con esta mención se quiere exponer que en ocasiones los estímulos pueden provenir desde diferentes perspectivas, pueden traer alojado un deseo implícito, real o imaginado.

Hay por supuesto sentidos que siempre están contribuyendo desde un rol antagónico, constante y discretamente en la percepción. En el reluciente y espléndido plenairismo⁸ de Cézanne, Monet, Millet, etc., se encuentra inmerso el deseo de sentir la brisa y los vientos cargados de naturalidad, de oler las atmósferas sencillas y estacionarias, de escuchar atentamente trinos e incluso en Renoir, las voces indistintas de las multitudes. Este aparte solo pretende despejar un poco la idea como se manifiesta la intensidad y la conciencia hacia los sentidos, con el claro fin de resaltar la importancia, en el uso intensificado de los mismos, pero, sobre todo para ejemplificar una de las muchas maneras como se puede transformar en contacto sensitivo.

Desde luego, desde punto en adelante, me permito acentuar mucho más desde términos personales el sentido de esta investigación junto con el proceso de creación, ya que particularmente encuentro motivos en la experiencia artística que, sin duda han de proveer un manifiesto sustento a la teoría previamente descrita en los capítulos iniciales, concretando de esta manera algunos de los elementos necesarios para la génesis de una obra.

Precisemos de todas formas, como punto de partida, esta aplicación de la representación escultórica desde la estructura *intención-posibilidad-efecto*⁹, una relación intuitiva de alteridad para conjunto convencional de idea-proceso-obra, y - ¿por qué no? -, categorizarla como una sucesión de

⁸ Ambigüedad para el término *au plein air*, (pintura al aire libre) practica desarrollada principalmente por artistas pertenecientes a la escuela de Barbizon.

⁹ Estos parámetros designan el proceso creativo personal aplicado para esta investigación, como reflexión autónoma y deliberada sobre el tema propuesto.

eventos, no solo con el fin de aproximar una vez más el voyerismo como tema dentro de las representaciones del arte, sino que, personalmente encuentro esta posibilidad interesante, para transformar el contacto visual en contacto material y sensitivo.

No intento dilucidar ninguna contrariedad con las demás técnicas artísticas contemporáneas, en las cuales la sofisticación de todos los sentidos está en sintonía con el acto creador, porque sería un yerro innecesario, sino que trato de encontrar un lugar dentro de la experiencia de la escultura que posicione la percepción visual y el contacto material, como herramientas profundas en su función dentro de la plástica. La escultura es, por tanto, el lenguaje que me permita esclarecer lo propuesto en el título del presente capítulo, una admisión a la intensificación de la observación para ser plasmada desde la táctica, proporcionando una materialización autónoma.

Al referirme a contacto material, claramente me refiero al contacto sensitivo, a la particularidad palpable del manejo matérico y he aquí uno de los elementos que intervienen en esta exposición, dado que las manos, en mi experiencia, han sido desde siempre admirables en términos orgánicos, un medio designado para la transformación del entorno captada por los demás sentidos.

Rodolfo Llinás menciona que “el observar es una manera sutil de tocar” como una capacidad de construir imágenes, (Llinás, 2010), proponiendo que existe un contacto y por ende una relación entre quien observa y lo que se observa y es precisamente porque la vista al igual que el tacto, puede escudriñar por doquier tanto como le sea posible, traza los contornos, recorre las formas y volúmenes, toca sutilmente e insiste en intensificar o ignorar a conveniencia lo que ve. En contexto, he determinado a estas libertades como *la intención*. Deja de ser una idea general, un pensamiento indistinto y llega a transformarse en un elemento adjunto a la observación, no se trata de un comportamiento sino de una competencia que puede manifestarse, en otras palabras, en cada quien hay una intención específica, una sensación mucho más allá de la idea, como lo puede ser el inminente deseo del contacto.

Resulta oportuno mencionar también que desde mediados del siglo XIX y albores del siglo XX, cuando el mundo cambiaba sus estándares de sociedad, y dejaba atrás algunas ideas precarias y se desprendía de a poco del *Carpe Diem*¹⁰, romántico o tórrido libertinaje en el que se desenvolvía occidente, muchos artistas compartían gustos por la vida bohemia y eran atraídos principalmente a *Montmartre*¹¹. Sitios como el *Mouling Rouge*, entre otros, brindaban una intensa sensación proveniente de los placeres mundanos asociados al acto de mirar: los *cabarets*; las *casas de burlesque*; bailarinas de *cancán*; el *striptease*; las *vedettes*, incluso *freak-shows*, propiciaban escenas inspiradoras y placenteras a la vista de todos (Fig. 9).

Llamo entonces a todo este conjunto de situaciones características donde la vista del espectador está siempre expuesta, como la *posibilidad*, entendida a partir de una magnitud homogénea y semejante del espacio. En este sentido, el espacio deja de entenderse solo en la dimensión de lo físico, para trasladarse también a la dimensión de lo posible, y la posibilidad a su vez está siempre latente, es un estado ineludible, circundante y efectúa de igual manera sobre las personas y sus actos. Para precisar este enunciado, concordemos en que la posibilidad no es un estado anterior al acto, sino que va desarrollándose en la medida en que ocurre. La posibilidad recoge, por tanto, la totalidad de eventos susceptibles como parte del proceso.

¹⁰ Expresión en latín atribuida a Horacio (65 – 8 a. de C) que se traduce comúnmente como “aprovecha el día de hoy, confía lo menos posible en el mañana”.

¹¹ Antiguo distrito independiente de París (Francia) famoso por los burdeles. allí se congrego el pensamiento artístico e intelectual de la ciudad.

Figura 9*Carpe diem*

Nota. Salón de la Rue des Moulins (1894) es una de variadas pinturas de Henri de Toulouse-Lautrec, quien frecuentaba constantemente Montmartre. Artistas de la talla de Vincent van Gogh, Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Henri Matisse, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas, Salvador Dalí, Amedeo Modigliani entre otros, encontraron especial inspiración en la estética de la vida y los placeres nocturnos.

De acuerdo con John Berger, quien además expresa que nuestro comportamiento depende considerablemente del entorno que ejerce una fuerza de sujeción y sugestión a nuestros verdaderos actos, puede entonces deducirse que el objetivo del voyeur es tener contacto con la realidad, dado que, en un espacio de intimidad, privacidad, soledad o anonimato, se logra mostrar nuestros verdaderos yo (Berger, 1972 p. 5)

No cabe duda alguna que el principal interés de cualquier sujeto voyerista es encontrarse con momentos de realidad pura, y que a su vez esta búsqueda genere algún tipo de satisfacción, una

característica compartida con la práctica artística que también está fundamentada en el contacto con el estado veraz y puro de las cosas.

El voyerismo como posibilidad de observación afinada en el interés de las formas del cuerpo, de las expresiones de los sujetos, del movimiento contenido en la intimidad y la relación con el espacio privado, puede trasladarse al contacto palpable, material y directo como una herramienta tan útil en la escultura como las manos.

Intensificar el contacto visual es retener en el pensamiento toda aquella visión que haya generado algún grado interés goce o placer, con el fin de que la obra no solo se represente a sí misma, sino que genere una reacción en el espectador, que ejerza poder sobre sus miradas y las transforme en un acto sensitivo. Esta característica es por tanto *el efecto*, y con él se completa el esquema de creación propuesto, para de esta manera dar una perspectiva adicional sobre la forma como se incluyen las sensaciones desde la mirada y el placer en conjunto.

Cuando surge una intención existe también la posibilidad y esta trae consigo un efecto, así funciona el entorno de la observación. Por supuesto que puede haber lugar para distinguir una mirada casual, pero también tendrá un efecto en la memoria, al igual que la contemplación intencional. De cualquier forma, ambas posibilidades en conjunto se manifiestan en la mirada espectral y puede revelar en el mismo acto, la naturaleza de los deseos.

4. Complicidad entre placeres ajenos

Existe una ambición por observar todo lo que nos rodea, sin embargo, no son solo los ojos el único sistema sensorial que nos lo permite, razón por la cual la mirada es también un acto y no solo un síntoma sensible e indeterminado provocado por nosotros mismos. A decir verdad, la mirada es un acto de pasión que no puede encontrarse en la oscuridad de los sentidos, sino en la lucidez de la percepción.

Este proceso escultural es un intento de establecer una mirada transversal sobre el placer visual, intentando abrir su campo de interpretación, más allá de ser una serie de piezas directamente relacionadas con el deseo, la desnudez y el sexo. Sin embargo, llega a ser un contenedor en el que el cuerpo desnudo se comprende a la perfección, porque ha sido el arte, el camino por donde ha transitado la estética de la mirada, en donde ha estado alojado el significado y entendimiento sobre la corporeidad.

Apremiante o condenatorio, el espectador siempre se enfrenta a un juicio visual, en tanto que, su confianza puede ser simplemente manipulada por la fantasía y la ilusión que provoca la apreciación de los placeres, ya que las manifestaciones artísticas que operan desde caracteres poéticos transforman la mirada voyerista a una espectral, por lo que se ofrece plantear las etapas del proceso escultural desde un método descriptivo, pero también narrativo afín a los conceptos expuestos que dejan abierta la comprensión sobre la génesis de la obra resultante, sus motivaciones y significaciones que puedan ser pertinentes para el lector.

Como inicio, podría decirse que sustraer la materia de sus orígenes, resulta ser acto conectivo con su verdadera naturaleza, que se mantiene entre el estado inicial y la morfosis subsecuente. Este es el primer contacto significativo del proceso, identificar la propiedad del elemento, interpretar su estado y

grado de transformación, ya que los materiales naturales, en esencia enlazan una poética de pertenencia estrecha con el ser a diferentes grados de intensidad (fig.10).

Figura 10

Terrones de arcilla



Nota. Una vez se excava la arcilla de la mina, permanece en reposo para que pierda el mayor grado de humedad. Luego se clasifica según su contenido de óxidos (color). Con la selección de los terrones, empieza el proceso escultórico.

Dentro del emplazamiento de la comodidad, en el que se desarrollan y se potencian los sentidos creativos, se entabla un vínculo intenso con el espacio, una verdadera experiencia sensorial que genera una atmosfera íntima y confidencial entre el entorno y el escultor, donde la sensibilidad se afina en un solo sentido: el contacto (Fig.11).

Una de las principales características de la escultura, es que se mantiene un contacto permanente con el material, ya sea palpable o imaginario. Puede decirse que el escultor esculpe con la mente, pero son las manos las que tocan, y transforman el pensamiento.

Figura 11*Triturado de la arcilla*

Nota. Estos terrones se trituran a nivel de polvo. A medida que se van mezclando, las partículas generan diferentes coloraciones, dependiendo del color deseado se agregan otros tantos, hasta conseguir la tonalidad adecuada.

La especificidad de cada uno de los momentos en que se está expuesto a la transformación, brinda también un sentido de satisfacción, y esta característica no es exclusiva de la técnica, porque en todos y cada uno de los actos provenientes desde el campo de las artes, se generan sensaciones variadas a su protagonista. No obstante, el poder de la creación escultórica es un efecto similar al descrito en el génesis divino, todo el control está en el tacto (Fig. 12).

Figura 12

Cernido de la arcilla triturada



Nota. El cernido garantiza la homogeneidad de la mezcla. Además, aparta aquellos compuestos impuros que pueden dificultar las etapas posteriores. Resulta necesario definir el tamaño del gránulo, con lo que se puede definir la textura y también la incidencia de la luz.

No es un efecto celestial de aliento la causa de la existencia de la obra como tal, se trata de algo mucho más terrenal, más humano, pero podría determinarse que con el mismo grado de “magia”, por lo que muchas culturas concedieron el obrar la escultura como un medio de representación de sus ideas incorpóreas, y aún para la mística del escultor, persiste el deseo arquetípico de poder ejercer como el dador sustancial.

No resulta ser este cometido una excentricidad absoluta, puesto que, la realidad -en ocasiones-, se mimetiza ante nuestra mirada, reclama nuevos significados y se personifica sobre sí misma, buscando trascender de un estado a otro, es el elixir de la existencia el que puja a materializarse (Fig. 13).

Figura 13

Adición de agua a la arcilla en polvo



Nota. Para lograr una mezcla uniforme se adiciona agua mineral. Esta mixtura debe revolverse hasta alcanzar una consistencia suave y sin grumos. El grado de humectación de la arcilla es un proceso importante, ya que definirá la reducción, el tiempo y forma de secado (a mayor humedad mayor reducción y secado tardío, a menor humedad, menor reducción y secado rápido).

Las primeras formas siempre son el principio del idilio, y reduciéndonos a algunas de las ideas anteriores, empieza a descifrarse la manera como el placer empieza a manifestarse. La materia entra en erupción y entonces ya no se tiene en las manos la inercia, sino la condensación de los deseos. Todo lo que puede ser, será (Fig.14).

El estado de la materia, implica su reconocimiento poético, de su conformación y de su destino, debe ser lógico y mutuo el consentimiento del contacto, ya que cada cual (escultor/material) se desprenden de las privacidades y se entrega en un contacto adherente de sensaciones que se contrarrestan: el calor del tacto, y el frío del mineral, la rigidez de la materia y la suavidad de la carne.

Figura 14

Formación de la masa de arcilla



Nota. Al lograr la masa, hay que permitirle un tiempo de reposo (10 min aprox.), para que normalice la temperatura, debido a que durante el amase se traspasa calor desde las manos. Si se empieza a modelar con diferencia de temperaturas, es posible que se agriete durante las primeras etapas de secado.

A grandes rasgos, la experiencia del manejo en busca de la forma es una ventaja para el escultor, pero resulta ser una nimiedad en relación a la multiplicidad de apariencias posibles de la materia. Aumentar, quitar alguna de las dimensiones estéticas que dirigen la composición, es una decisión propia, hasta que la materia encarna su propia identidad, de allí en adelante, la escultura se moldea a su antojo, el escultor sencillamente sigue sutilmente sus taninos a través de las manos y traduce el intenso deseo de existir (Fig.15).

Figura 15

Modelado de la forma estructural



Nota. En las primeras formas, se realiza solo un bosquejo estructural, ya que la arcilla está en su primer grado de manejo, es bastante elástica pero no rígida, así que no se sostiene ante la gravedad. En este punto, la figura puede colocarse en alguna postura tentativa, mientras gana estabilidad a medida que pierde humedad. Cabe resaltar que los detalles o estructuras muy minuciosas pueden perderse, por lo que se es preferible mantener un contorno regular.

Sin embargo, el dominio siempre debe permanecer en las manos del escultor, sin que se salga de su control. El conocimiento adquirido sobre el método escultórico provee de legitimidad las decisiones que frecuentan la construcción e identidad de una representación, y aun así, siempre se está tentado a dimitir de las posibilidades que ofrece. El rasgo, -por ejemplo- ha sido para algunos artistas un enigma con cientos de interpretaciones, ¿Sonrisa o seriedad en la Mona Lisa? Siempre se puede caer motivado en la propiedad del gesto, pero dicha particularidad no es en absoluto un atributo de posesión, esta viveza siempre le va a pertenecer al elemento (Fig.16).

Figura 16

Modelado del gesto



Nota. Cuando la arcilla logra ganar firmeza, pueden acentuarse algunos detalles particulares como líneas de contorno, marcamientos musculares. La fisionomía, se puede construir con ayuda de herramientas. En esta etapa, el contacto con la figura debe ser menor, ya que está más vulnerable a las variaciones de temperatura, cualquier desprendimiento rompe el proceso de solidificación, dificultando añadirlo nuevamente a la forma inicial.

Con relación a ello, el Director Jaques Dillón dijo, en referencia a su película sobre la vida y obra de Auguste Rodin, que la arcilla -como lo pensaba el mismo artista-, se mantenía entronizada en lo alto de la nobleza material (El tiempo 2018). No es para menos que, en las manos del escultor francés, haya tomado un nuevo significado (Fig. 17):

Sí, porque la arcilla es materia viva. Tienes que mezclarla, golpearla, doblarla y amasarla porque no puedes trabajar con ella de inmediato. Luego, en un punto, toma consistencia y tienes que aprovecharla en ese momento, para darle vida; y luego, muy pronto te dice que está cansada, se ha vuelto inútil y perezosa.

Jaques Dillón

Figura 17

Secado de la figura



Nota. Al cabo de algunas horas (12 aprox.) La arcilla ha perdido bastante humedad, la corteza exterior empieza a ganar brillo y textura. Aunque no está del todo seca, en este punto, pueden tallarse detalles más específicos, como dedos, ojos, cabellos etc. Es conveniente, manejarla con un tacto suave, sin ejercer mucha presión.

Quizá Rodin al final de su larga trayectoria se percató que no era dueño de nada, sino más bien una propiedad de su creación, un tosco e irregular molde de sensaciones que a buen término lo condujo a cambiar el mundo de la escultura, ya que dotó de una nueva costra, a la piel que por tan largo tiempo logró aferrarse a la materia exenta, ceñirse a ella y palpar en las manos de predecesores que alcanzaron a deslizarse tersamente por su tez. Parece notorio que los estilos escultóricos clásicos contendían con la ordinareiz de la superficie, pero esto no fue una garantía para que mantuvieran siempre el mismo cobijo, sobre todo cuando muy pocos escultores les brindaban calidez (Fig.18).

Figura 18*Suavizado de la superficie*

Nota. Después de alcanzado el secado, la pieza logra un color uniforme y natural revelando algunas marcas en la superficie. Si es el objetivo, se pueden suavizar un poco con un lijado fino. En algunas ocasiones, las marcas del contacto y de las herramientas proveen una estética particular al terminado.

Claro está que la delicadeza y la exquisitez pueden llegar a lograrse de maneras espontáneas y no siempre ante la complacencia de miradas habituadas, porque tanto el escultor como su obra poseen la legítima conveniencia de la irreverencia para relucir de manera autónoma. No se trata tampoco de desprenderse de todo precepto, sino más bien que, obra y espectador, puedan ser relativos a la reflexión que procede de la estética.

Todo lo anteriormente mencionado, se reduce a las relaciones de contacto, directo y subjetivo que incumben en la representación escultórica, de un lado y de otro, porque no se trata de un sujeto y su objeto, no puede entenderse ninguna jerarquía, solo el interés de ser un conjunto de sensaciones que se materializa para continuar con el ciclo del contacto hacia el espectador.

5. Propuesta de acercamiento escultórico

La primera pieza llamada *Andrómaca y Héctor*, (Fig. 19) es una composición que está inspirada en el relato griego sobre el héroe troyano Héctor y su esposa Andrómaca, de donde parten muchas referencias sobre la postura sexual que toma el nombre de *la Andrómaca* o el *caballo hectóreo*¹². Además, ocurría un hecho particular, y era que las veces donde Andrómaca tenía sexo con Héctor, principalmente antes de la guerra, sus sirvientes se masturbaban pegados a las puertas oyendo los sonidos de la pareja, un acto de voyerismo y placer.

Figura 19

Andrómaca y héctor



¹² Término usado por el poeta Marco Valerio marcial en algunos de sus epigramas para referirse a la postura sexual de Andrómaca y Héctor. (Bailey, S. 1993. p 84)

Figura 20

Andrómaca y Héctor (vista lateral Izq.)



Figura 21

Andrómaca y Héctor (vista lateral Der.)



Figura 22

Andrómaca y Héctor (vista posterior.)



Figura 23

Andrómaca y Héctor (Detalle a.)

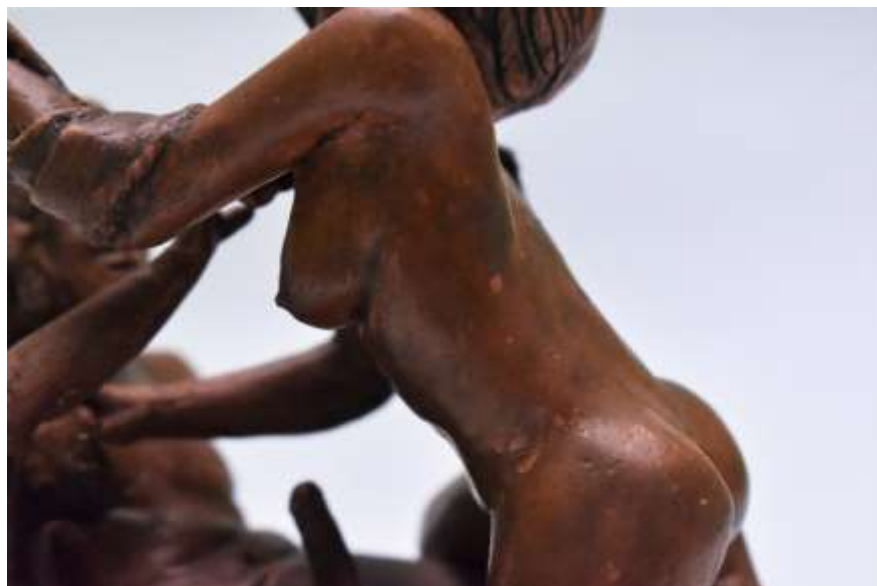


Figura 24

Andrómaca y Héctor (Detalle b.)



La segunda pieza toma el nombre de *Aphrodisia* (los actos de Afrodita), mencionados por Foucault y que hacen referencia a todos aquellos actos que en el pasado se determinaban como placenteros y que, en relación con el cuerpo, expresa: “sabemos que el placer se embota si no ofrece satisfacción a la agudeza de un deseo” (Foucault. 1984. pp35-36).

Así mismo, su composición está representada como un ciclo de placeres, ya que el placer sexual evoca el contacto, físico y también visual, incluyendo la personificación de amantes diversos.

Figura 25

Aphrodisia



Figura 26

Aphrodisia (Vista lateral Der.)



Figura 27

Aphrodisia (Vista frontal)



Figura 28

Aphrodisia (vista posterior)



Figura 29

Aphrodisia (detalle a.)



Figura 30

Aphrodisia (detalle b.)



Figura 31

Le voyeur



6. Conclusiones

Desde el primer acercamiento al voyerismo como un tema que todavía suele entenderse como un tabú, me despertó interés particular interés por dos razones que principalmente han configurado la realización de este proyecto, partiendo de la propuesta inicial, el desarrollo mediante el proceso artístico, que a grandes rasgos compone una de las principales experiencias artísticas, en la que he tenido la oportunidad de involucrarme.

La primera de ellas es la incidencia que tiene la poética de la observación sobre el entendimiento del mundo. Siempre he sido cautivo de la percepción visual, desde la vida cotidiana y desde los caracteres artísticos que me han llevado a construir un imaginario visual de los efectos que el entorno ejerce sobre mi sensibilidad. Por Esta razón, he considerado esta investigación como una afluencia de significados que abonan sustancialmente mis motivaciones personales en torno a la práctica como artista.

De la misma manera, ha sido también el contacto sensitivo que se ejerce durante la ejecución de los procesos escultóricos, una oportunidad de afianzar mis aptitudes, mi curiosidad hacia la experimentación y sobre todo ha sido una grata oportunidad para definir en cierta medida un lenguaje artístico que me permita expresar las ideas nacientes de la sensibilidad con el mundo.

En este proyecto artístico he también dificultades en torno a su realización técnica, dado que la arcilla es un material que permite poco tiempo de manipulación, antes de cambiar su consistencia, así que tuve que considerar frecuentemente la temperatura ambiente y los tiempos de secado, en algunas ocasiones, se generan fisuras mientras pierde humedad.

la fragilidad de la arcilla durante y después del secado me ha permitido ganar delicadeza y cuidado al manipular las formas, pues a veces se rompían con facilidad, lo que me llevaba a iniciar nuevamente, pero siempre resultó ser un reto interesante lograr la posición final de la forma en la composición.

Así mismo, considero que el placer es gran medida, un motivante indispensable en cada acto, que a lo largo de la historia el arte ha sido simbiótico con temas moralmente taxativos y siempre se ha impuesto con fundamentos que requieren, un pensamiento crítico y reflexivo, por lo que el voyerismo, más que un comportamiento, provee un campo de acción que puede ser transgredido desde las artes plásticas como medio de construcción y articulación de conciencia.

Referencias bibliográficas

Berger, J. S. B. C. F. M. D. R. H. (1972). *Ways of seeing*. (P. B. Ltd BBC British Broadcast Corporation, Ed.),

BBC (1st ed.). Londres: BBC British Broadcast Corporation, Penguin Books Ltd.

Facultad de Humanidades y ciencias de la educación, U de la República (2012). ¿Por qué se eligió el

texto Qué es el acto de creación de Gilles Deleuze? *Revista Fermentario*, 6, 1–16.

Foucault, M. (1977). *La Historia de la Sexualidad 1-La Voluntad del Saber*. (S. X. Editores, Ed.) (31st ed.).

Siglo XXI Editores S.A de c.v.

Foucault, M. (1984). *La Historia De La Sexualidad 2-El uso de los Placeres*. (S. X. Editores, Ed.). Siglo XXI

Editores S.A de c.v.

Ben Jhonson. (sin fecha) Lady Godiva. Historic Uk. Recuperado de: [https://www.historic-](https://www.historic-uk.com/CultureUK/Lady-Godiva/)

[uk.com/CultureUK/Lady-Godiva/](https://www.historic-uk.com/CultureUK/Lady-Godiva/)

Junk, C. G. (1995). *El hombre y sus Símbolos* (1st ed.). Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Llinás, R. (2010). Más que una idea biológica. *Expediitio*, 15–23. Recuperado de

<https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/EXP/article/view/680/688>

Lopera Echavarría, J. D. (2019). La pulsión en Freud ¿un concepto superado? *CES Psicología*, 12(3), 133–

149. <https://doi.org/10.21615/cesp.12.3.10>

Martial. Epigrams, Volume III: Books 11-14. Edited and translated by D. R. Shackleton Bailey. Loeb

Classical Library 480. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.

Martin-De Blassi, F. (2018). San Agustín y los sentidos espirituales : el caso de la visión interior Dentro de

la historia del pensamiento cristiano. 1, 9–32.

Mulvey, L (1975) placer visual y cine narrativo. Revista Screen. issue: volume 16, issue 3, pages 6-18
journal ISSN: 0036-9543. Recuperado de: <https://txtnmftdecine.files.wordpress.com/2017/11/placer-visual-y-cine-narrativo-laura-mulvey-1975.pdf>

Porta, C. (2011). La importancia de la mirada en el comportamiento artístico: identidad histórica y percepción visual. *Aisthesis*, 49(49), 11–28. <https://doi.org/10.4067/s0718-71812011000100001>

Redacción El tiempo. (1 abril de 2018). 'Rodin', de Jaques Doillon, una película sobre la creación artística. El tiempo. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/entrevista-con-jaques-doillon-director-de-la-pelicula-rodin-199950>

Sanabria, C. (2008). La Mirada Voyeur: Construcción y fenomenología. *Rev. Ciencias Sociales* 119, 2008(i), 163–172.

Sanabria, C. (2009). El Desnudo y el Voyeur en la Plástica: La movilización del Deseo. *ESCENA La Revista de Las Artes*, 65(65), 61–73.

Teresa Mª Mayor Ferrándiz. (2011). La imagen de la mujer en la Prehistoria y en la Protohistoria. *Revista de Claseshistoria*, 2–8.

Vivero, M. A. (2007). Crueldad y Violencia en los Personajes Femeninos de Heródoto. *EMERITA. Revista de Lingüística y Filología Clásica (EM)*, 6, 299–317.

Apéndices

Bitácora

Esta bitácora se ha desarrollado en paralelo con el proceso de la investigación teórica y la experiencia plástica del proyecto, donde se ha consignado algunas ideas sobre el tema, como una forma de acercarse a los conceptos y a los intereses propuestos.

Llevar una bitácora es algo muy valioso, y verdaderamente fundamental, porque cada cosa en la que se piensa, cada interés, cada experiencia puede plasmarse y quedar guardada como registro, pero sobre todo como elementos de referencia posterior, durante la creación de la obra.

Apéndice A

Registro en bitácora. Ilustración, tinta.



Esta ilustración representa el acto voyerista, reflexiona sobre la observación del cuerpo, la relación con el espacio, la intimidad y la soledad.

Apéndice B

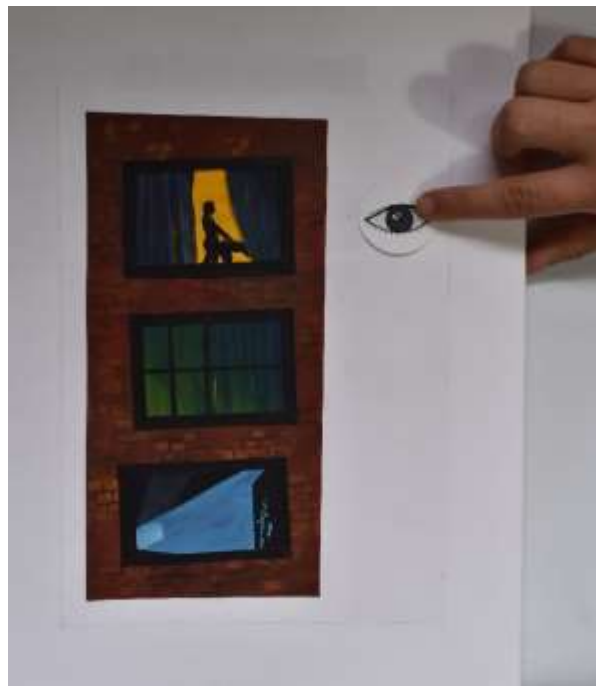
Registro en bitácora. Ilustración, acrílico.



Nota. Este Registro representa la mirada, reflexiona sobre la visión, el sentido de la vista y su función.

Apéndice C

Registro en bitácora. Ilustración interactiva, acrílico.



Nota. Este registro hace referencia al entorno y al espacio, y reflexiona sobre la posibilidad voyerista, al mismo tiempo que plantea una intención de contacto.

Apéndice D

Registro en bitácora. Dibujo, grafito.



Nota. Este registro, se refiere a la desnudes del cuerpo, al placer en la observación de la desnudez.

Apéndice E

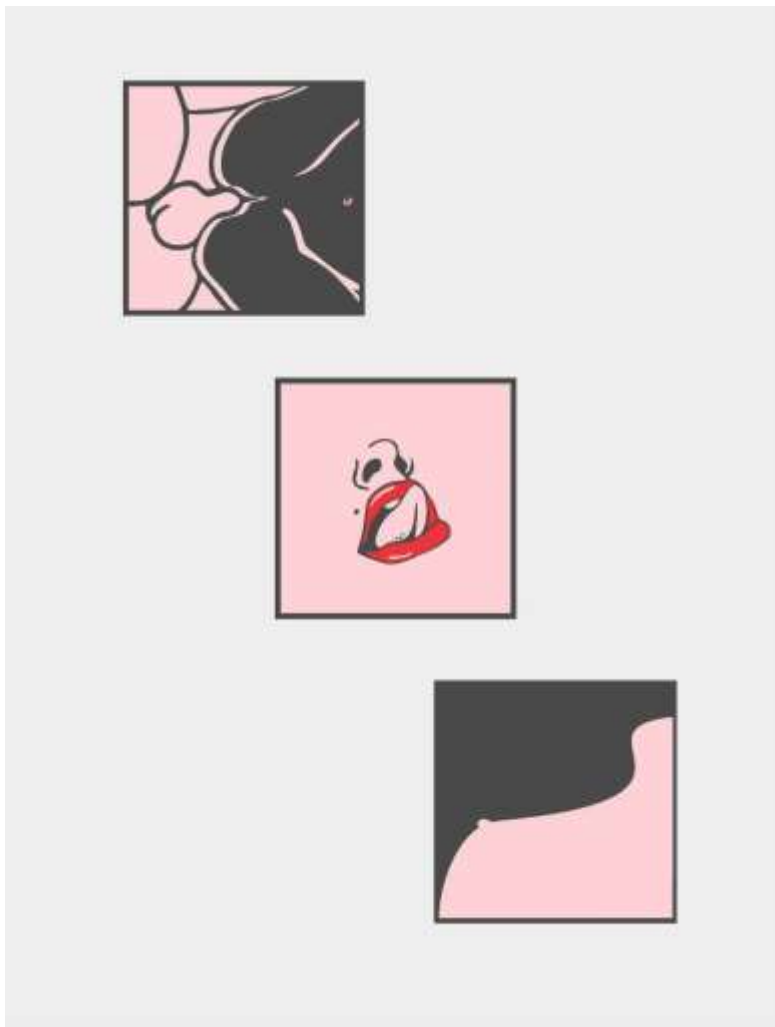
Registro en bitácora. Relieve, arcilla



Nota. Este registro se compone de una delgada capa de arcilla y refiere al contacto, el tacto y la materialidad de la arcilla.

Apéndice F

Registro en bitácora. Ilustración digital



Nota. Este registro se compone de tres ilustraciones que reflexionan sobre la sexualidad, el placer y el erotismo; también sobre la intensificación de la mirada en partes específicas y en ellos gestos.

Apéndice G

Registro en bitácora. Dibujo interactivo, tinta.



Nota. Este registro esta compuesto por un dibujo interactivo, reflexiona sobre el paso del contacto visual al contacto físico.

Apéndice H

Relato le voyeur

Este relato se desarrolló junto al proceso de la obra, y es un escrito narrativo sobre voyerismo. Abona principalmente al proyecto porque permite un acercamiento imaginado desde la escritura a algunas de las características de un voyeur, lo que puede componer parte su entorno, sus actos, pensamientos y perspectivas.

Le voyeur

Corría una ligera brisa de tarde que anunciaba los últimos rayos de luz, un tanto rojizos y débiles por la tersa capa de nubes que arropaban el horizonte desdibujado a la lejanía. En la penumbra, algunas luces tenues encendían titilantes en los ventanales de las edificaciones más apartadas que bordeaban la vista urbana, otras tantas podían verse pasar fugazmente entre los matorrales que marcaban la orilla de la autopista. En ocasiones, perseguía atentamente algunas de ellas al azar, acompañaba su trayecto mientras me preguntaba si el conductor habría tenido un buen día, o si justo en ese momento reía o hablaba con algún acompañante. Pensaba en lo que podía sentir, cansancio quizá, o estrés porque durante aquellas horas las vías se saturaban de ocupantes abarrotados en un espeso tráfico, siempre la autopista principal se convertía en un frenesí de ruido, humo y afanes. Al fin de cuentas, se perdían como diminutas motas en del oscuro panorama, al igual que mi interés de seguirlas.

Con la entrada de la noche que traía consigo intermitentes soplos fríos de viento, me dispuse rutinariamente a deambular por la terraza, como de costumbre, dejaba la luz apagaba y solo se revelaba mi presencia cuando la luz seca e inmóvil del foco del alumbrado marcaba un tanto amarillento mi contorno. Por supuesto, evitaba que me iluminara completamente y de diferentes maneras, a veces tendiendo anticipadamente algunas sábanas sobre las cuelgas o incluso vistiendo, como era de mi gusto particular, algunas prendas oscuras a manera de camuflaje.

Conocía muy bien aquellas ventanas que por supuesto, suscitaban mi interés, a decir verdad, a lo largo de muchas noches había podido identificar en cuales ocurría algo interesante y desde luego, no era nada extraño que descartara aquellas que siempre permanecían solitarias, con cortinas espesas o inmóviles; otras tantas, quizá de cuartos deshabitados donde el vacío se apoderaba de todo. Frecuentemente pensaba en esos cuartos, y ciertamente sentía incertidumbre al imaginar cuan largo tiempo habrían permanecido inertes. Pensaba también que al menos yo tenía el interés y la intención de echarles un vistazo y con ello, posibilitar aquellas ventanas opacas de recibir una atención ajena, sin recibir nada a cambio, nada podían brindar, más que un reflejo lánguido y sombrío de su interior.

Consideraba una fortuna la ubicación de la terraza, desde allí, podía observar gradualmente como la sociedad se aferraba torpemente al clasismo. A un lado, amontonados muros de ladrillo rojizo que se encaraman sobre si mismos, unos sobre otros revestían de concreto las laderas inclinadas que componían los barrios altos populares, buscando sobreponer una vista ventajosa sobre el resto de la ciudad y por el otro lado, en las zonas exclusivas se alzaban bloques geométricamente homogéneos, ornamentados en conjunto, que parecían brillantes faros a la orilla del mar.

A mi parecer, donde ocurría todo era justo en medio, no tan lejos, no tan alto, pero suficientemente diverso como para encontrar interés en observarlos. Como yo pensaba, no había diferencia alguna, nadie era más que nadie, todos estaban dispuestos e indefensos a mi mirada y ese era mi juicio; una vez dentro de aquel marco emanante de luz y de siluetas, ocurrían las mismas cosas. Claro que era para mí, en ocasiones, era una novedad encontrarme comportamientos tan singulares como exóticos, a los que dedicaba cierto tiempo, incluso varios días para interpretar su significado, pues no se trataba, mucho menos, de una gran pantalla de cine donde afloran hasta los más minúsculos detalles, sino más bien, cada ventana era una pequeña caja de códigos visuales que debía descifrar. Por supuesto, después de algún tiempo alcanzaba a familiarizarme con aquellas personas desconocidas que, a tal punto, hacían parte de un reparto conocido y constante de la escena.

Cada noche, en las que me era posible ser voyeur, afrontaba con decisión la incómoda sensación de estar perdiendo el tiempo, y como no iba a sentirlo, si en ocasiones no había nada más por ver sino la ausencia. eran momentos de incontrolable paciencia que consumía horas y horas esperando, al igual que un teatrero, ese acto final, para aplaudir y con ello compensar el litigio de la espera.

Muchas veces reflexionaba sobre mí mismo, sabía que era un voyeur consumado, había descubierto desde temprana edad, en ocasiones accidentada, indiscreta y en otras intencional, el gozo del placer visual y, sin embargo, ahí me encontraba preguntándome lo mismo ¿Acaso no era éste un instante de legítima cordura? o ¿caería tentado por la idea de sentirme irracional, locamente trastornado por el capricho de la observación? Todo este caos me desprendía de cualquier conducta moral, no buscaba sentirme bien o mal, solo sentirme vivo.

Apéndice I

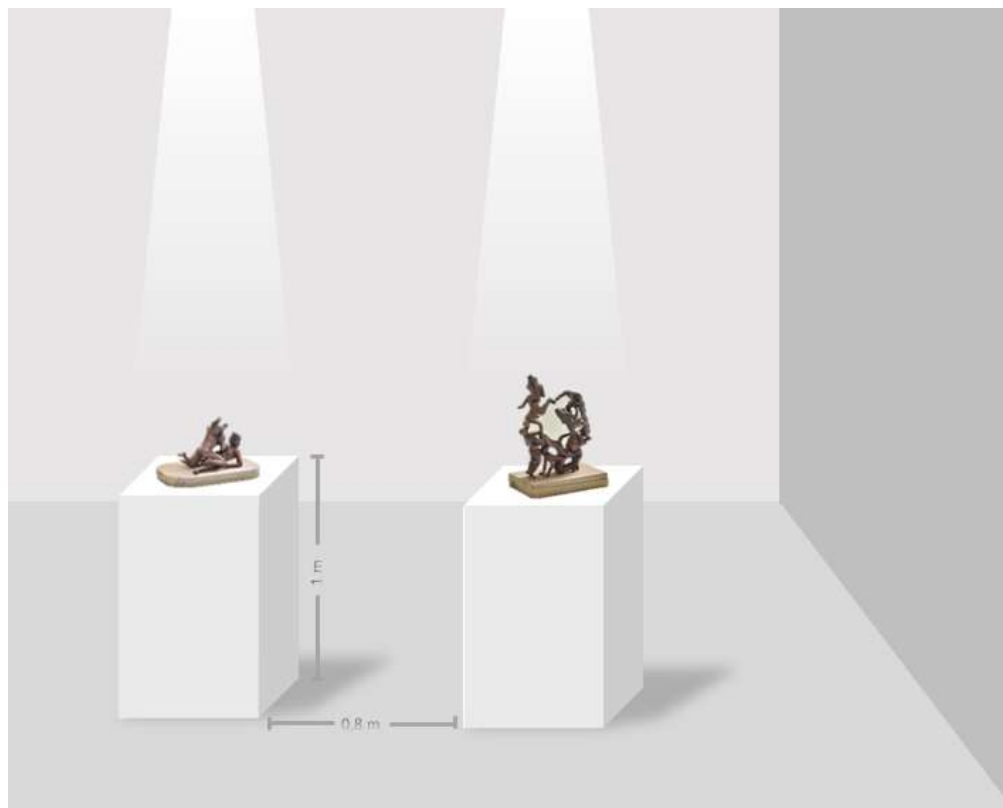
Dimensiones pieza aphrodisia



Apéndice J

Dimenciones pieza andrómaca y héctor



Apéndice K*Vista montaje en sala*

Apéndice L

Bocetos



Apéndice M*Experimentacion*

Nota. Algunas experimentaciones con la arcilla realizadas, como terminados brillantes con pátina, esmaltes, y estuco y composiciones de dos o mas figuras.

Apéndice N

Caracterización de arcillas



Nota. Mezcla de arcillas en diferentes proporciones, según sus propiedades, como elasticidad dureza tiempo de secado y textura