



AMOR CÁRNICO: SOBRE EL EROTISMO Y LA CARNALIDAD EN LAS ARTES PLÁSTICAS

Stefany Duque Tamayo

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

Asesor

**Raúl Fernando Zuleta Sánchez
Magíster en Historia del Arte**

**Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Departamento de Artes Visuales
El Carmen de Viboral
2021**

*AMOR CÁRNICO: SOBRE EL EROTISMO Y LA CARNALIDAD EN LAS ARTES
PLÁSTICAS*

Stefany Duque Tamayo

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

Asesor

Raúl Fernando Zuleta Sánchez
Magíster en Historia del Arte

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Departamento de Artes Visuales
El Carmen de Viboral
2021

AGRADECIMIENTOS

Gracias infinitas a todas las personas que hicieron posible mi paso por la academia y que mi trasegar fuese el mejor. A mi madre Luz Stella y mi padre Luis Fernando por apoyarme de principio a fin y levantarme en momentos de crisis, sin ustedes mi proceso no sería el que es ahora, así como a mis compañerxs y grandes amigxs, a Yuliana Ocampo, por ser una compañía increíble y un apañe gigante que recordaré por siempre, Santiago López, Carolina Ciro, Víctor Montes, y más personas hermosas que se me escapan, con quiénes creé una alianza y estuvieron ahí presentes en todas las alegrías y desencuentros. A mi asesor Raúl Zuleta, por acompañarme en este proceso de construcción y guiarme por este camino formal de memorias de grado. Gracias inmensas por haber hecho parte de mi trabajo universitario y lo más importante, que hayan estado presentes en este momento de la vida.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN.....	3
DECLARACIÓN DE ARTISTA.....	4
INTRODUCCIÓN	6
1. JUSTIFICACIÓN.....	9
2. MARCO TEÓRICO	12
3. RESEÑA DE OBRA	18
3.1 ADENTRO <i>Carne</i>	18
3.2 TAXIDERMIA <i>El Corte</i>	21
3.3 VENUS RAJADA <i>Erotismo</i>	24
3.4 AMANTES MENGUANTES I <i>Desnudo Masculino</i>	28
3.5 AMANTES MENGUANTES II <i>Primer momento. Cosificación</i>	33
3.6 AMANTES MENGUANTES II <i>Segundo momento. Serialidad</i>	37
4. REFERENTES ARTÍSTICOS	44
4.1 Francis Bacon	44
4.2 Luis Caballero	46
4.3 Hans Bellmer	48
4.4 Lucian Freud	50
4.5 Jenny Saville	52
5. HOJA DE VIDA.....	54
REFERENCIAS.....	57

RESUMEN

El presente trabajo de grado aglomera el proceso de investigación y reflexión acerca del desnudo, la carnalidad y la relación de los cuerpos en tanto estructuras de poder se refiere, en este caso el erotismo y el gozo sexual. Hago un recorrido autobiográfico, partiendo de la representación de la imagen de mi cuerpo y trasladando esos paisajes cárnicos a la abstracción en la pintura, dibujo, grabado y fotografía, concluyendo la mirada en la imagen del desnudo masculino, en las que inicio con estudios anatómicos acerca de la figura y continúo desgastando estas representaciones a medida que las estudio. El desnudo masculino o más bien, la “representación” que se le ha dado a la masculinidad, hace parte fundamental en esta última parte de acto reflexivo, ya que me permite ampliar el discurso acerca de los vínculos que nuestros cuerpos tienen en el mundo. De esta manera se va a hacer la lectura de las Memorias de Grado.

Palabras clave: Desnudo femenino, desnudo masculino, erotismo, estructuras de poder, sexualidad, amor.

DECLARACIÓN DE ARTISTA

Mi cuerpo como punto de partida no sólo de la experiencia existencial sino también para instaurar una serie de reflexiones, las cuales, me han llevado a elegir al cuerpo mismo como eje central y formal de mi propuesta plástica. En ese abanico de preguntas e intereses que se puedan dar a partir del cuerpo, y que han generado diferentes aproximaciones desde la historia del arte, y en especial desde el arte contemporáneo; en mi caso, surge un interés por darle al cuerpo una mirada desde cierta animalidad, que involucra lo erótico, bajo la mirada dominante del juego sexual, la presión entre el placer y la violencia, estos mismos que adquieren gestos particulares que se hacen presentes. Este cuerpo consciente de su vulnerabilidad y su temporalidad, de su espíritu que le impulsa a moverse en la mundanidad, es un cuerpo puramente cárnico y sensual. Es alimento. El cuerpo del que me ato para impulsar la búsqueda por las corporalidades eróticas se da tanto en mi propio cuerpo, pero principalmente hacia el cuerpo masculino, del que me vinculo tanto desde el amor como la carnalidad, que avanza desde una topografía del cuerpo consumado y extendido como paisaje inerte, hasta ese cuerpo que se desfigura en la carnalidad que se hace latente. En esta tensión, surgen esas imágenes de la representación del cuerpo, la repetición de estos reflejos que se proyectan en el otro como deseo, es decir: comida, y como repertorio visual que cruza mi trabajo.

Las imágenes de las corporalidades masculinas se han interiorizado en mí, en la misma medida que el estudio del autorretrato, al verme reflejada en un poder de sometimiento que sólo ofrecen esas construcciones sociales de género que se replican en la intimidad de los cuerpos. El acto erótico parte de unos deseos y unas pulsiones que necesitan ser saciadas. Éstas construcciones de género nos han limitado, reprimido y nos han expuesto como vitrinas de carnicería, un acto simbólico que trato de presentar con mi trabajo plástico e investigativo, como especie de

“venganza” o cambio de roles, al introducir a los personajes masculinos en escenarios solitarios y violentos, laceraciones o venus desmembradas y sometidas a las miradas lascivas en espacios desconocidos. Ese límite no resulta tan claro a veces, al presentar un cuerpo ambiguo: entre placer y dolor, entre piel y carne, entre figuración y abstracción. En esa dualidad o ambigüedad, mis pinturas se convierten en fotografías, y la imagen fotográfica no deja de ser pintura, en un cuerpo que adopta nuevas proporciones, texturas y colores.

El cuerpo se hace pintura, pero la pintura se hace carne, desplegando múltiples estrategias formales que van desde una pintura directa sobre cuerpos, donde la herida se abre y la carne aparece. Pero lo efímero del cuerpo mismo se convierte en fotografía, en el recuerdo de la piel, de la muerte, del placer, del anónimo que yace sobre la cama. Así mismo, el dibujo es una constante que atraviesa mi experiencia con el otro, con dibujos del natural, del modelo dormido, del amante consumado, que se convierten en unas imágenes gráficas que alimentan mis intereses por el grabado, o son el punto de partida para mis pinturas. Así, mi propuesta se despliega entre los lenguajes de la pintura, la fotografía, el dibujo y el grabado, donde igualmente el cuerpo aparece completo, parcial erotizado, violentado o fragmentado.

INTRODUCCIÓN

La pregunta por el cuerpo ha sido la premisa que ha guiado mi proceso formativo en la academia y dentro de este camino, la reflexión por el cuerpo se ha direccionado a preguntas más específicas sobre el dolor, la sexualidad, la masculinidad, entre otras; guiando desde entonces una búsqueda que sea ha centrado en los lenguajes de la pintura, el dibujo, el grabado y la fotografía. Y es en este recorrido, esta memoria de grado muestra esa maduración formal y conceptual que fui logrando en mi proceso, y de ahí, se ha hecho la selección de 6 obras puntuales, las cuales logran agrupar un poco no solo las preguntas conceptuales que han surgido sobre el cuerpo, sino también la exploración formal del mismo, desde las cualidades estéticas y formales que cada lenguaje, en su conjunto bidimensional, me han permitido construir una imagen muy particular del cuerpo. También se destaca que en este proceso hubo un recorrido muy interesante por la historia del arte, donde no solo aparecieron referentes artistas, sino a la vez esa transformación cultural y sexual que ha tenido el cuerpo femenino y masculino en la historia. Sin embargo, de estos encuentros con el arte, se destaca 5 referentes cruciales que alimentaron no solo el lenguaje de la pintura, sino sobre todo el acercamiento al cuerpo mismo. Y en esa misma dirección, aparecen referentes teóricos fundamentales, que ahondaron más en reflexionar en la historia del cuerpo, el dolor y la sexualidad. Fundamentalmente, ha sido la experiencia, no sólo en mi cuerpo como un punto que me ha generado reflexión a lo largo de mi vida en ese trasegar sino también, la sexualidad en contacto con el otro, es un punto que da un giro mayor a mi obra, donde incluso el cuerpo masculino adquiere un protagonismo que ha nutrido visualmente mis últimos trabajos de manera constante.

En esa retrospectiva que implica mi memoria de grado, la representación del cuerpo humano se ha construido a partir de una desnudez superficial, pero no hay imagen del cuerpo sin imaginación de

su apertura. No existe pensamiento de nuestra corporalidad sin la constante espera de la muerte y la consciencia de nuestra condición vulnerable en el mundo. El cuerpo del que parto para desarrollar mi propuesta plástica es totalmente cárnico y autorreferencial, se desprende del contacto casi obsesivo con la imagen de mi cuerpo y de los paisajes abstractos que se encuentran en cada hendidura, del imaginario interno que creamos de nuestras carnes que se develan en las secreciones, en cada uno de nuestros agujeros y gestualidades. Dentro de estos lenguajes de la carne, se genera una conversación con el otro, ¿qué incidencia tiene en mí la corporalidad y la imagen de ese cuerpo en consideración? Por ejemplo, a las venus grávidas de finales del siglo XVII, se les abre su cuerpo para estudios anatómicos, que al mismo tiempo, disponían de unas posturas de sumisión y placer masculinos. Entonces, las cuestiones de la carne donde entra el deseo, las pulsiones pasionales y la animalidad como tal, están atravesadas por las construcciones de género impuestas, mismas que se reflejan en toda la historia del arte como espejo de nuestro mundo. Un aspecto fundamental para leer este proceso plástico es comprender qué tan grande es el poder de la mirada masculina, -ansiosa por satisfacer sus deseos- es capaz de someter a la imagen femenina en todos los escenarios y conversaciones posibles, dentro de las expresiones humanas. Esas premisas conceptuales conllevaron siempre a un interés por el cuerpo como imagen que, al mismo tiempo, alimento una experimentación formal con distintos materiales que me permitan entrever ese *adentro* del que me cuestiono en primarias reflexiones, la pintura en látex, estuco y maquillaje corporal, generan una gestualidad que trato de mimetizar con las texturas, colores y volúmenes reales del lenguaje cárnico, así mismo la fotografía como registro de esos escenarios ficticios de los que me apoyo para construir la propuesta formalmente. El dibujo al natural como herramienta gestual del momento en el que quiero capturar cierta sensibilidad del modelo a retratar y directamente fragmentar y modelar al antojo al personaje masculino, y que en un segundo plano

dirijo esas imágenes de estudio anatómico al grabado en punta seca, dónde libremente y ejerciendo simbólicamente esa *venganza* de roles o intercambio, sobre la matriz del tetra pak, se consolida la propuesta plástica de ese poder de sometimiento apoyada de la gráfica, que resulta siendo tan pictórica como la misma técnica lo sugiere. Es así, entonces, como estas memorias plantean un recorrido de lo que ha sido la experiencia con mi cuerpo, con la relación de otros cuerpos, su imagen hecha carne y el cuerpo de la pintura misma.



1. JUSTIFICACIÓN

En el camino por el auto entendimiento y reconocimiento de nuestro lugar en el mundo, fui creando una fascinación casi obsesiva por el cuerpo y la imagen representada del mismo, sus formas, volúmenes, aspectos estéticos que me cautivaban desde muy pequeña; incluso también al tener mi propio reflejo, que era una corporalidad abundante y grasosa que aún conservo. No sólo la imagen de mi cuerpo era un enigma en la niñez, a temprana edad fui diagnosticada de epilepsia tras varios años de tener episodios donde no era dueña de mi cuerpo, sentía que mi espíritu, tal vez lo tomaba alguien o algo que no cabía en mi entendimiento. Las preguntas, como cualquier persona, aumentaban y mi paso por la academia potencializó esa búsqueda que llevaba inconscientemente, puntualmente sobre la relación que existía entre espíritu y cuerpo. Y es así, que en mi propuesta plástica la principal cuestión fue el cuerpo, a veces esa insistencia se hace presente desde el contacto erotizado de la piel del otro o, por el contrario, la pregunta por la existencia deviene de esa corporalidad putrefacta de una carnalidad que se hace evidente desde la herida, la carne, lo visceral y la muerte misma. En este espectro corporal, donde esas preguntas inconscientes que han estado presentes desde niña son las que poco a poco, como una energía orgásmica han buscado salir por medio de mis dibujos, grabados, pinturas y fotografías.

A lo largo de mi proceso, me impuse por tratar de responder esas preguntas sobre las carnalidades, las sensaciones, el alma del cuerpo como materia viva que nos mueve en el mundo. El camino que emprendí por los atavíos de la carne me ha permitido ampliar el espectro de posibilidades y de capacidades de nuestra corporalidad, trazando una ruta desde las atmósferas cárnicas que evocan corporalidades mundanas, laceraciones en el material y demás gestos de dolor que permiten

entrever lo que realmente nos compone, hasta el estudio del desnudo en distintas técnicas y su lenguaje erótico, el mismo que lo ejerzo desde la venganza simbólica de roles de género impuestos y su mirada masculina en las que se somete la imagen del desnudo femenino y su representación. En este sentido, para mí no era suficiente aproximarme al cuerpo de una manera academicista y más con la tradición que implicaba el tema del desnudo desde la historia del arte en el dibujo y la pintura; por el contrario, para mí era necesario explorar un cuerpo más carnal, aunque ello implicara concebir el cuerpo en una anatomía más expresiva, contraída y estirada, de cuerpos amorfos, fragmentados y lacerados. Y además una piel erosionada con pintura, que muchas veces era necesario conservarla por medio de la fotografía. Estas estrategias formales y cuestionamientos conceptuales son los que han generado una forma particular de preguntarme por el cuerpo, y esto me ha otorgado esa forma particular de dibujar, grabar, pintar y fotografiarles, concibiendo mi obra como una serie de espejos, para mirarme desnuda ante ellos, o bien para que los demás se vean reflejados.

El rizoma que compone este proceso plástico es totalmente íntimo y de total confianza al azar. El cuerpo no es sólo la imagen representada como veía en mi niñez, el cuerpo se comprende desde su imagen y su lenguaje, de ahí que, durante mi proceso formativo, han aparecido cada vez más preguntas y perspectivas de aproximación al cuerpo, con ello generando un campo conceptual que no solo ha marcado las obras presentes en estas memorias de grado, sino que, a la vez, da apertura a nuevos proyectos. El cuerpo históricamente ha tenido diferentes lecturas debido a su contexto cultural, en este tiempo, ese cuerpo es visto desde múltiples perspectivas, muchas de ellas condicionadas por la digitalización del mundo, la superficialidad del consumismo y la influencia de la moda y de los estereotipos. Pero en mi caso, dejando de lado esas derivas, mi experiencia e

intención del cuerpo en el arte, es desde la conversación de mi propio cuerpo con el del otro, desde esa relación, entre sexualidad y dolor, es que ha surgido esa forma particular de presentar el cuerpo en esta propuesta plástica.



2. MARCO TEÓRICO

La pintura en sí misma, es carne. El cuerpo de la pintura es la corporeidad aquella que se manifiesta a través del lenguaje y la materia en la que depositamos nuestra sensibilidad, donde la imagen de ese objeto creado es mediadora de todo nuestro espíritu, de ahí que Víctor Fuenmayor en su texto *El Cuerpo*, nos sugiera que la imagen del cuerpo reúne todos nuestros sentidos, pero que la corporeidad no es esa representación, sino cómo se representa. Porque la corporeidad va mucho más allá de la imagen, trasciende nuestros sentidos y nos lleva a niveles de interpretación infinitos, en los que la cultura y nuestra construcción de vida nos relacionan con el mundo de maneras totalmente particulares. De esta manera, se encamina una búsqueda plástica de la experiencia de mi cuerpo en relación con la materia directamente, con el accionar del mismo desde sus carnes, sus adentros, de ese espíritu animal que nos mueve a través de los sentidos y dónde en algún momento la piel también trasciende como imagen para pasar a extender una reflexión mucho más cárnica y erotizada.

Deleuze en algún momento de *Lógica de la Sensación* habla de Francis Bacon como un espejo que no es reflejo en la pintura, sino que es en sí misma una deformación y una imagen de sí en la sombra, que se debe partir de la figura para llegar a la figuración, es decir, a ese lenguaje pictórico que está atravesado por la realidad y como tal está atado a las sensaciones y no a la imaginación, no pretende llegar a una narrativa sino a la pintura por sí misma, a su corporeidad. Todos los órganos enteros escapan por un agujero inmenso en las figuras aisladas de Bacon, toda la carne se hace presente en esta agonía y acrobacias de sus cuerpos violentos. Y si bien la premisa de este proceso plástico es la carne, partí hacia una reflexión de la carnalidad en la pintura, de materializar la sensación de mi experiencia en el mundo, de que el ritual efectuara la narrativa y no la imagen

acabada; se deriva de una poética de las carnes, donde exigen mostrarse y presentarse al exterior de maneras excretadas, violentadas y por consiguiente erotizadas. La abstracción, es un pilar fundamental en este momento del proceso porque se está en un plano de sensaciones que la figuración no me permite expresar el instinto y animalidad que nos compone que, después de todo es un estudio mínimo y detallado del todo. La investigación deriva de un acercamiento a fenómenos corpóreos que modifican nuestra imagen y son pequeñas ventanas al interior, como las heridas, registros fotográficos de acercamientos a la piel y sus agujeros, casi como penetrando la imagen del cuerpo para generar un banco de imágenes que me permitirían luego, al construir la pieza pictórica referencias más vivas de la sensación. Dónde luego el registro del maquillaje corporal mimetizando las carnes abiertas fuera el escenario de exhibición de las mismas, aludiendo un poco al *Vestido de Carne* de Jana Sterbak donde cubre su cuerpo con carne y redirecciona el cuerpo a lo que realmente es, un saco de secreciones.

La “vestimenta” carnal es paradójica a partir ya de su misma evidencia. Si el cuerpo humano en su faceta estético-erótica es percibido como pura forma, limitada y manifiesta en la epidermis (de ahí su inicial desmaterialización pictórica), su materia había de ser reconducida al lugar de su estricta realidad para evitar todo engaño. Pero, ¿cómo reencontrar esa realidad? Ornando el cuerpo con la misma carne que nuestra percepción condicionada es incapaz de asumir como aquello que verdaderamente es: materia corruptible, sangre, fibras nerviosas, arterias... Así, el interior escondido aparece a la vista según lo hemos heredado de nuestra propia historia: recubierto. Sólo que lo oculto en el atavío de carne es la piel visible, una piel que la obra convierte en interioridad. Pg 312

Pere Salabert expresa que la obra de Sterbak es una pieza franca, al mencionar que, ha estado ornando su cuerpo con esa negación que siempre se nos ha hecho invisible y es la propia carne. Se

está redireccionando el cuerpo con ese material real y lo expone de maneras sensuales y animales. En mi caso, es mucho más fundamental el escenario ficticio del maquillaje corporal, para generar esa especie de engaño visual y que se amplíen las posibilidades de interpretación de esos paisajes cárnicos que de igual manera reconduzcan a la interioridad del cuerpo.

En ese proceso por reconducir la imagen interna del cuerpo al plano externo, el cuerpo real y latente que nos compone internamente que se manifiesta a través de secreciones, también es importante reflexionar acerca de cómo lo externo al cuerpo accede a él y lo penetra, ya sea a través de actos violentos o bien acciones quirúrgicas, precedidas de esa necesidad de exploración y por qué no, conquista. Entonces, entra en la conversación una práctica muy común y espectacular tal como la *taxidermia*. La Taxidermia es un procedimiento que sí bien su objeto es conservar la imagen de un animal, en este caso abortaría al cuerpo sólo para mantener su imagen, la corporeidad de la que hablamos moriría, porque carece de lenguajes y códigos de interpretación que un cuerpo cárnico y lleno de latencia nos ofrecería, es un acto de desecho del espíritu, dónde la belleza se encuentra cómo ya sabemos, la epidermis. La piel, sólo es una barrera protectora y gesticular de nuestro espíritu vivo, móvil, la negación de nuestra interioridad nubla esa consciencia temporal y vulnerable que nos condiciona, que hace movernos y punce nuestra sensibilidad. Así mismo, la idea de cortar para empezar siempre está implícita en nosotros cómo dice Didi Huberman en *Venus Rajada* “no existe imagen del cuerpo sin imaginación de su apertura”, de ahí desprende todo un cuestionamiento acerca de la mirada aniquiladora que se tiene respecto al interior y cómo penetrarle, y también la relación que existe con el otro, en actos tan violentos como el erótico. La necesidad de penetrar en el otro es inminente. Paula Arantzazu, habla del corte en el cine, mencionando a Huberman, como una reflexión constante que incide a la interioridad desde lo amorfo, el desorden y la crueldad, claramente: “*Su estudio del desnudo como velo de la pulsión de*

abrir un cuerpo, retoma la idea de devenir nietzscheana como imagen del movimiento que permite imaginar el cuerpo y su representación como un principio y fin en sí mismo". Entonces, el trabajo continúa por el gran acontecimiento de el corte, de abrir el cuerpo y manejarlo al antojo, la fotografía prima como resultado de una reflexión en los escenarios ficticios, de los registros de momentos furtivos ocurridos en la carne, así continuó la búsqueda por el despellejamiento de los cuerpos, la develación de lo real en tanto carne es considerada y su cicatrización evidencia de la violencia.

Dentro de lo que se puede definir como práctica aniquilatoria, ya que se le penetra y moldea la corporalidad de un cuerpo, las esculturas de Clemente Susini de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, son figuras en cera y coloreadas, que cuentan con una vivacidad y exaltación de lo real, requerido para la época y especialmente para los *Medicis*, hombres de la ciencia que requerían para sus estudios anatómicos un objeto: figuras llamadas *Venus de los Médicos o Venus Desventradas*, aquellas "muñecas" desmontables que no sólo existían para el uso académico, sino que trascendían a un plano erótico y de sumisión femeninos inmenso, al tener posturas vulnerables, dispuestas, ornamentadas con velos, vestidos, accesorios, todo para satisfacer una pulsión de deseo aniquilatorio masculino sobre la imagen de la figura femenina, penetrándola y acomodándola en cuanto posición se prefiere, la corporeidad femenina ha sido protagonista de el imaginario erótico en toda la historia del arte y la premisa no cambia: la misma imagen femenina, en infinitos escenarios dónde es validado el poder que se tiene sobre nuestro cuerpo y que se sigue perpetuando. Un ejemplo de esa legitimidad podría ser el nacimiento de venus, que en realidad no fue un concebir puro y casto, sino un acontecimiento desagradable cómo menciona Huberman, un *arremolinarse la sangre, el esperma y la espuma del mar mezclados*. Así, cómo Bellmer trata a sus Puppés y reflexiona acerca de en qué medida la imagen de la mujer deseada está condicionada

por el hombre que la desea, concluyendo que son proyecciones fálicas de una parte de la mujer a su imagen completa, así mismo como venus que se podría decir entonces, es una proyección fálica de la mujer y su imposición sensual y sexual es una idealización de la feminidad de la mirada masculina. Entonces, continúo con un estudio del autorretrato en escenarios ficticios, donde me visualizo como esa venus abierta que está desprendida de toda divinidad, abierta, dispuesta y sumisa que está parcial o totalmente erotizada a través del tacto masculino.

Tal es la negación de que la masculinidad sea superficie erótica, que cuándo a éste se le introduce se le sostiene relación con la homosexualidad que devienen en códigos sociales con la feminidad. La hipersexualización que se le ha impuesto a la imagen de la mujer en toda la historia del arte no ha cambiado y desde ese escenario me enfoco en contraparte, emprender un estudio del cuerpo masculino, su sensualidad que es atravesada por experiencias de dominación desde la mirada en el acto sexual, completamente erotizado. Como una obsesión por el devorar los cuerpos y que la animalidad de las pasiones brille de entre los cuerpos. Retomando a Salabert cuando aprecia el *Vestido de carne* “El amor sensual siempre es amor a la carne, que en última instancia se dirige al gusto, que tiene por destino el ser comida. No hay más remedio: el enamorado quiere tragar o ser tragado. El ámbito real de la sensibilidad quiere ser compartido en la región común de la carne *abierta*, en esa textura del rechazo, en una masa palpitante cuya misma epidermis es un cerebro mediador abierto a su propia superficialidad”. Entonces, me ato de ese cuerpo amado, de esa fusión deseada de las carnes y la violencia de las mismas. El desnudo masculino lo tomo como objeto de estudio, reflexionando acerca de esta historia de poder y privilegio otorgados, donde paso a dar órdenes, instrucciones, exigencias al dibujar del natural su corporeidad, porque el erotismo tiene ese tinte siniestro que nos permite navegar entre el placer y el dolor, como en los dibujos de Caballero, en ese tacto de Eros y Tanatos donde los cuerpos masculinos adquieren gesticularidades

similares entre esas dos dimensiones de la sensibilidad. El grabado en tetra pak ha sido un medio de expresión plástica que me ha permitido continuar con ese ritual de venganza de intercambio de roles, en cuanto a poder de dominación se refiere y es el poder moldear el cuerpo de la matriz a mi antojo, cosificarlo y desmembrarlo, atribuirle posiciones específicas en el papel y aislarlo completamente de su mundo, aplicarle una violencia anatómica en el momento de rasgar el cartón. El amor tendrá espacio para el goce y aún más para el horror.

...Se estrechan con violencia,

se hacen sufrir, se muerden con los dientes los labios,

se martirizan con caricias y besos...

Porque secretos agujones los impulsan a herir al ser amado,

a destruir la causa de su dolorosa pasión.

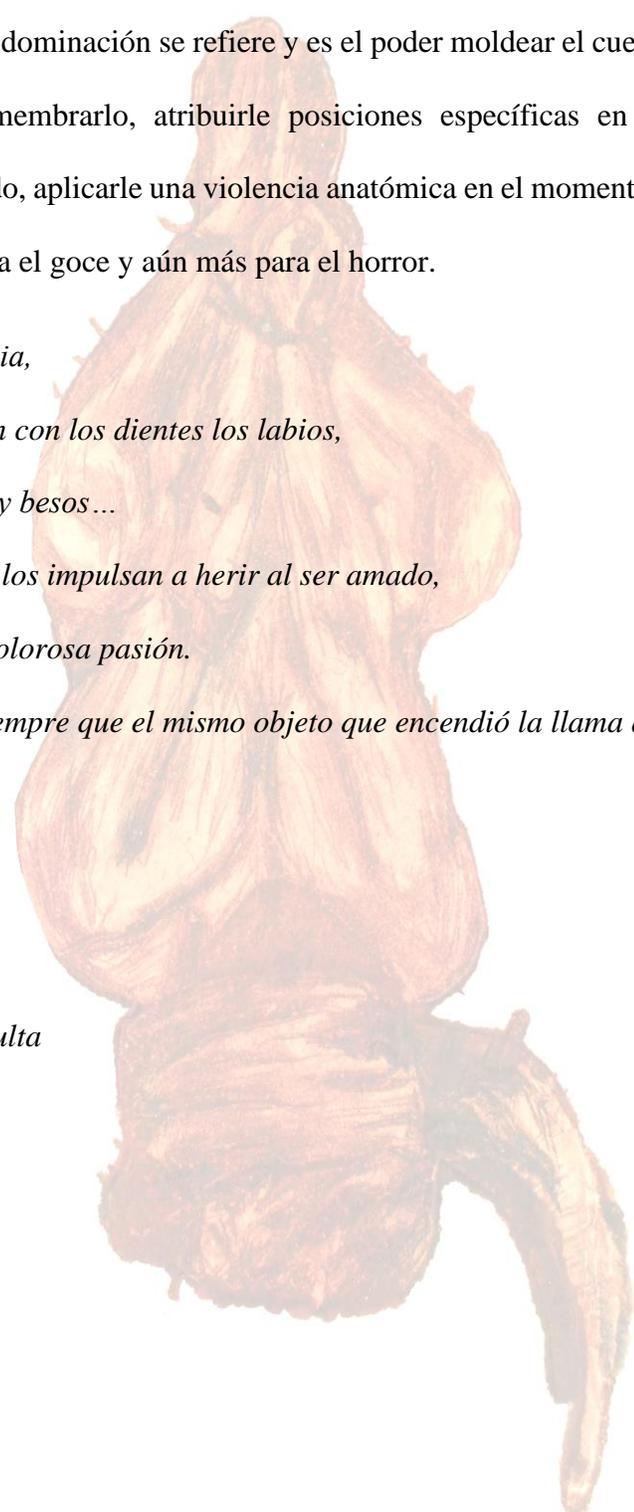
Y es que el amor espera siempre que el mismo objeto que encendió la llama que lo devora,

sea capaz de sofocarla.

Pero no es así.

No...

Lucrecio en *La Herida Oculta*



3. RESEÑA DE OBRA

3.1 ADENTRO

Carne

“Las almas no han existido antes que el ser

Las almas se han escogido un día con el tiempo y es un cuerpo.

Son los cuerpos los que tienen un alma, no son las almas las que tienen cuerpos.

Porque el cuerpo es el principio del alma y no el alma el principio del cuerpo.

El cuerpo es un alma

y no el alma un cuerpo

son los cuerpos que son almas

y las almas no son cuerpos...”

Antonin Artaud, Cahiers de Rodez. (1983: 222, 227 pág.)



Ilustración 1. *Adentro* (2016). Stefany Duque. Fotografía digital en adhesivo. Dimensiones 1m x 56 cm



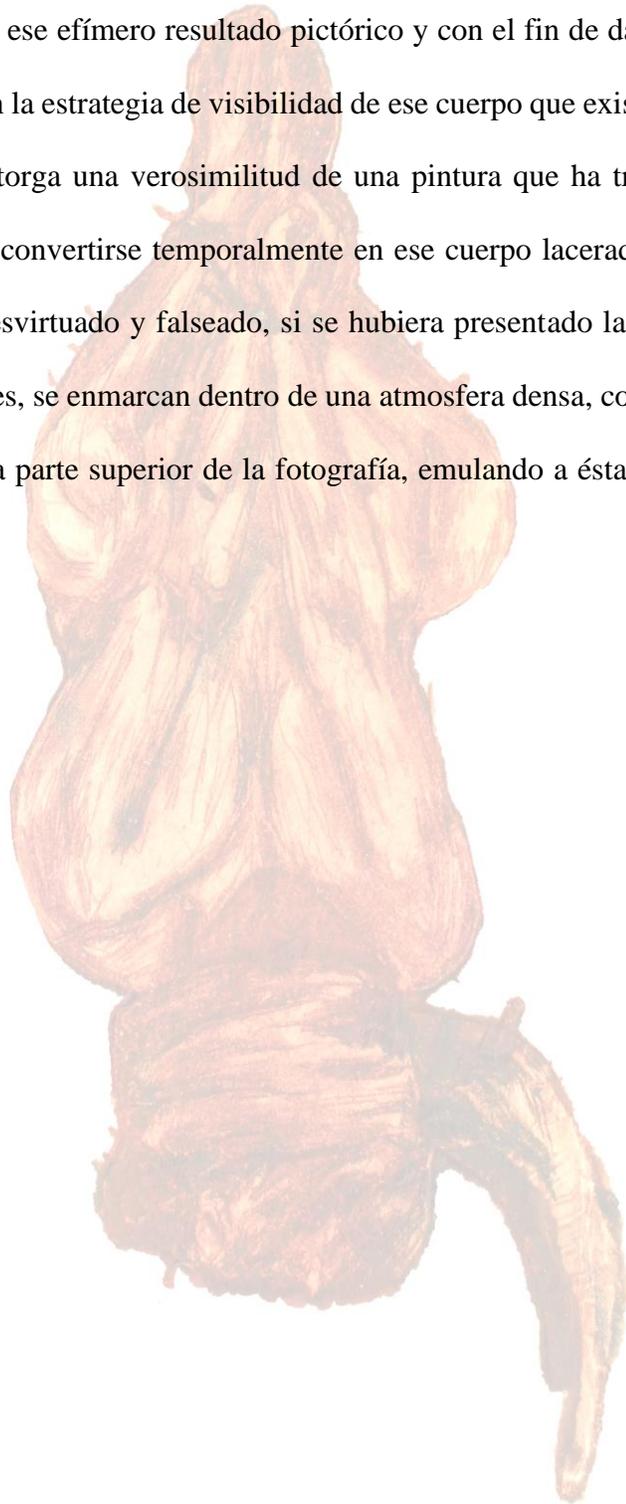
Ilustración 1a. *Adentro* Detalle (2016). Stefany Duque. Fotografía digital en adhesivo. Dimensiones 1m x 56 cm

La pintura por sí misma, es cárnica. Contiene nuestra corporeidad, que resulta siendo una relación entre cuerpo y lenguaje. El cuerpo no es más que materia en sí misma, una superficie donde transita el tiempo y lo habita, hasta consumirse por completo. La imagen del cuerpo reúne todos los sentidos, pero la corporeidad no es la representación del cuerpo sino cómo se representa, parafraseando a Víctor Fuenmayor en *El Cuerpo*. En esa búsqueda por una corporeidad cárnica, que no prende de la imagen fiel de un cuerpo y su interioridad, sino a la experiencia de los sentidos del cuerpo en el mundo, es ahí donde mi propuesta trasciende esa piel como imagen, para ir más allá, abrirla, y extender una reflexión por nuestro cuerpo.

El color está en el cuerpo, la sensación está en el cuerpo, no como objeto representado, sino como vivido, experimentando tal sensación, la pulsión de estar vivos. El cuerpo en tanto carne se considere, ya no es un órgano particular, sino un agujero por el cual el cuerpo entero se escapa, y desciende la carne; Deleuze habla de Francis Bacon como un agujero por donde la carne desciende y es la misma pintura la que establece esa corporeidad, esa relación entre cuerpo y lenguaje.

Más que la carne en su literalidad, partí hacia una búsqueda de la idea de carnalidad en la pintura, la sensación pintada que se genera al construir con el color, la carne se devela, protagoniza en la superficie su vitalidad. El punto de partida de la investigación, se derivó de una poética de la carne. La abstracción, como un estudio mínimo que define a un todo. La carne es el fundamento del cuerpo, la conexión vital de nosotros con el mundo. En ese develar el ínfimo interior, comencé a hacer registros de heridas en la piel, boceteando detalles de las imágenes en las que experimentaba con diferentes medios para generar otro tipo de texturas y volúmenes, mezclando estuco, arena y brea con el acrílico. El maquillaje corporal fue el detonante para crear esa dimensión corpórea en la superficie de la pintura, inocentes y despreocupados ejercicios hasta de la misma técnica pictórica, en la medida que reflexionaba sobre la densidad de lo oculto, sobre mi piel comencé a

aplicar capas de látex, algodón, vaselina y pintura corporal. Efímera superficie, la piel comienza a ser parte fundamental del ejercicio pictórico, es partícipe de la develación simbólica de la interioridad corpórea. Ante ese efímero resultado pictórico y con el fin de dar cuenta del mismo, la fotografía se convierte en la estrategia de visibilidad de ese cuerpo que existió por un momento. Este registro fotográfico otorga una verosimilitud de una pintura que ha trascendido su propia condición de pintura, para convertirse temporalmente en ese cuerpo lacerado; un acierto visual, que quedaría totalmente desvirtuado y falseado, si se hubiera presentado la pieza como pintura. Texturas rugosas y brillantes, se enmarcan dentro de una atmósfera densa, con tonalidades rojas y e generan una tensión en la parte superior de la fotografía, emulando a ésta piel que está siendo despellejada.



3.2 TAXIDERMIA

El Corte

“Quiero deslizarme bajo tu piel, escucharé lo que tu oigas, me alimentaré de tus pensamientos, me vestiré con tu ropa”

Jana Sterbak, 1993.



Ilustración 2a. *Taxidermia* (2017). Stefany Duque.
Hilo y látex sobre papel Earth Pact. 25 x 17 cm

Ilustración 2b. *Taxidermia Detalle* (2017). Stefany Duque.
Hilo y látex sobre papel Earth Pact. 25 x 17 cm

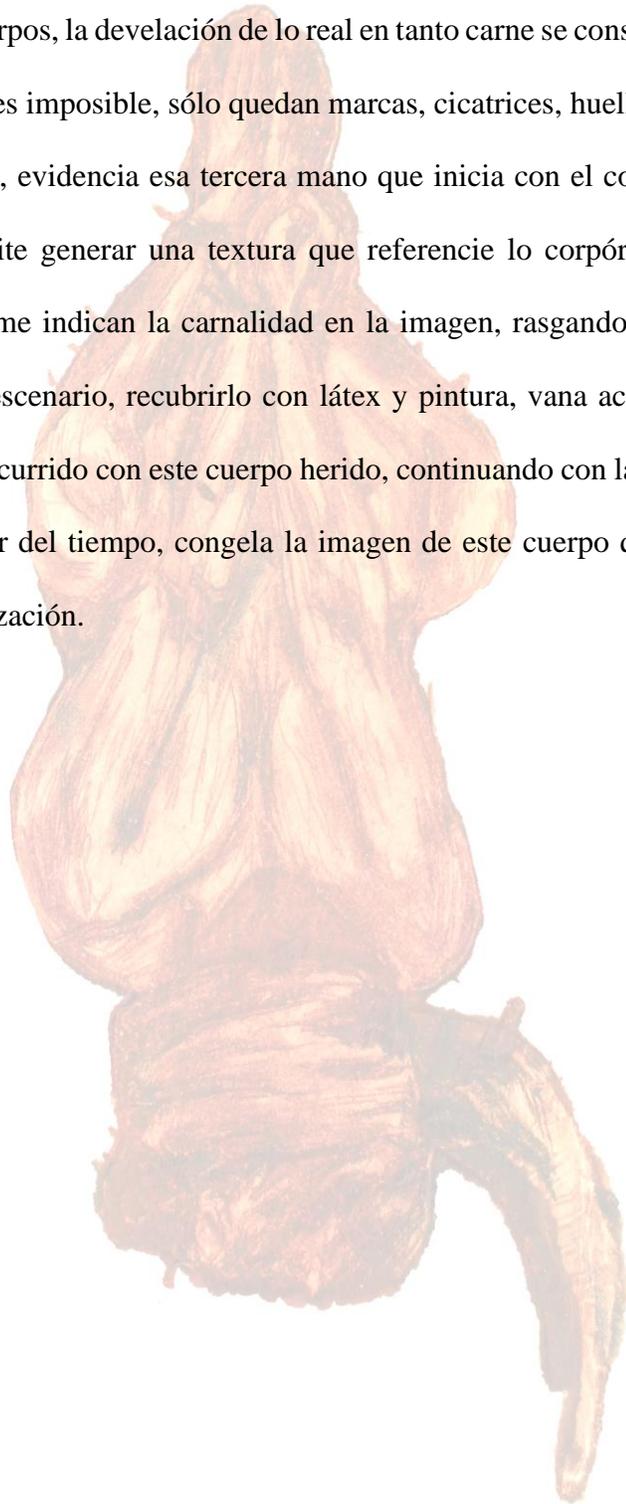
Nuestro primer contacto con el mundo es a través de los sentidos y nuestros orificios son puertas abiertas que esperan ansiosas devorarse lo que alcancemos sentir, existe la necesidad por experimentar esa vitalidad, por explorar todo lo que nos rodea, pero a la vez, una mirada hacia adentro a lo que nos inunda, al excavar nuestra interioridad, exprimarnos y hurgarnos, porque no existe imagen del cuerpo sin imaginación de su apertura, o de la imagen interna de sí.

La organicidad interior es manifestada a través de las secreciones, de ese fluido interno que se devela en lo externo, pero también, cómo lo externo accede a lo interno, a través de actos violentos o bien en acciones quirúrgicas que sacan a la luz esa carnalidad interna. Tomando como referencia el contexto, y dejando de lado la motivación de una cirugía, casi siempre está precedida de un primer corte, y es allí donde este gesto de descubrimiento de ese otro cuerpo, es el gesto conceptual y formal con que se comenzó esta pieza "Taxidermia". El primer corte, tal vez el más honesto acto de latencia al tener un panorama amplio de lo que somos, un saco de excrementos y complejidades. Sin embargo, también se halla en el acto de cortar una atmosfera siniestra, el corte rompe con todo vínculo divino e inmediatamente se transforma en materia de investigación, objeto de aniquilación, e incluso, un cuerpo erotizado.

Sí el cuerpo humano encuentra su belleza total en su epidermis y se intente desmaterializar inicialmente, es necesario reconducir esa materia deconstruida a su realidad para evitar engaños, dice Salabert, ornándolo de la propia carne, de eso que se nos es incapaz de asumir: sangre, fibras nerviosas, arterias. Entonces, la carne recubierta se asoma y se exhibe como eso verdadero y real que nos compone. Como Vanitas: Vestido de carne para una albina anoréxica (1987) en Jana Sterbak, ese vestido de carne que nos recuerda lo que verdaderamente somos, y tal vez lo que aspiramos a ser: comida.

La taxidermia, sí bien es un procedimiento para disecar animales, donde conserva la piel, su capa protectora, es por lo tanto un aborto del cuerpo, una acumulación de ideas de la imagen de cuerpo que no hacen parte de su composición real, su deterioro y paso en el tiempo. Querer conservar una idea, hace que muera su materia, que no lata, como en los cuerpos plastinados de Von Hagens, donde se expone el cuerpo humano desde su interioridad, pero están detenidos en el tiempo, la permanencia de la imagen no significa que la corporeidad esté implícita en ella.

Ésta pieza fotográfica, es el resultado de la reflexión en lo manifiesto de la carne, lo que primero se allanó, se hirió y partió hacia una exploración, donde existe una búsqueda por el despellejamiento de los cuerpos, la develación de lo real en tanto carne se considere. Un reconstruir del cuerpo que ya se cortó es imposible, sólo quedan marcas, cicatrices, huellas que dejan nuestro paso por el mundo. El hilo, evidencia esa tercera mano que inicia con el corte, el látex sobre la superficie plana, me permite generar una textura que referencie lo corpóreo, así me valgo de elementos pictóricos, que me indican la carnalidad en la imagen, rasgando el papel seguido de unas suturas y sobre este escenario, recubrirlo con látex y pintura, vana acción ya que el papel evidencia el desgaste y lo ocurrido con este cuerpo herido, continuando con la imagen fotográfica, que actúa como contenedor del tiempo, congela la imagen de este cuerpo que ha pasado por la herida y su evidente cicatrización.



3.3 VENUS RAJADA

Erotismo

“¿No se encontraba eso en la idea de la muñeca, que solo vivía de lo que uno pensaba en ella, pese que a su ilimitada docilidad sabia estar reservada para la desesperación... para encontrar la satisfacción e intensidad que la fantasía buscaba?”

Hans Bellmer.



Ilustración 3a. *Venus Rajada* (2017). Stefany Duque. Fotografía digital, cámara Canon EOS REBEL T5i, ISO 400



Ilustración 3b. *Venus Rajada*, Detalle (2017). Stefany Duque. Fotografía digital, cámara
Canon EOS REBEL T5i, ISO 400



Ilustración 3b. *Venus Rajada*, Detalle (2017). Stefany Duque. Fotografía digital, cámara
Canon EOS REBEL T5i, ISO 400

Una figura femenina se encuentra en reposo, al parecer su vientre está herido, pero es difícil contemplar la totalidad de su cuerpo y el estado del mismo por la oscuridad de la escena, nos oculta su rostro como si intentara seguir palpitante tratando de acercarse a una de las dos fuentes de luz que hay allí. ¿Una mujer desmembrada quizás? ¿Está agonizando? ¿Quién pudo haber perpetuado tal daño? Ciertamente hay un daño, una laceración, esta mujer se encuentra abierta de su vientre en la soledad de una habitación desconocida, mientras nosotros expectantes buscamos más indicios del porqué de ese cuerpo abierto. Una luz cálida y los rojos que se reflejan en su figura, le invaden en una tensión tan silenciosa como dolorosa.

No agoniza, éste cuerpo femenino yace a disposición de quien quiera verle sus adentros. Ésta mujer es Venus, desprendida de cualquier relación celestial y urania, cuál modelo de belleza y divinidad se le ha sido arrebatada y puesta como muñeca al servicio de los Medicis, aquellos hombres de la ciencia de finales de siglo XVII necesitaban un modelo más fiel de estudio anatómico y por qué no que sea una venus desventrada su objeto de análisis. Las esculturas de Clemente Susini de finales de ese siglo y comienzos del XVIII, llevan consigo una carga no sólo académica, sino un asunto erótico completo, desde su apertura hasta su ornamentación. Las esculturas moldeadas en cera y coloreadas, demuestran una vivacidad y exaltación de lo real, como si perpetuasen en la eternidad un asesinato, y sus cabellos largos, collares, mantas blancas virginales, son sólo un guiño al violento acto de abrir y cubrir esta mujer a su antojo.

Y la imagen se repite, el deseo de entrar en el otro, de hurgarlo, mancillarlo hasta que de sí no quede más. La representación de la imagen de la mujer en todas las expresiones humanas, ha sido un terreno de conquista, debate y deseo masculino. Nuestro cuerpo, ha sido protagonista dentro de ese imaginario en toda la historia del arte y la premisa no cambia: La misma imagen femenina,

pero en diferentes escenarios, y es que, tal necesidad por acomodarnos estéticamente sólo demuestra lo poco que de sí rescatan.

El nacimiento de Venus fue concebido por devorares femeninos que se le atribuyen al mar y entradas o más bien caídas masculinas. Ese nacimiento también fue erótico, femenino y desagradable, el eufemismo para decir que nació de una castración, no fue más que un arremolinarse la sangre, el esperma y la espuma del mar mezclados como lo menciona Huberman. Ya desde un inicio un acto mundano y me recuerda a la reflexión que hace Bellmer, al referirse en qué medida la imagen de la mujer deseada está condicionada por la imagen del hombre que la desea, concluyendo que es una serie de proyecciones fálicas que parten de una parte de la mujer a su imagen completa, entonces bien, se podría decir con esto, que la imagen de venus es una proyección fálica de los deseos e impulsos masculinos, al salir también ella erguida y desnuda de su nacimiento, una presencia femenina al servicio de la masculinidad desde su concepción.

Venus Rajada, emerge de la reflexión erótica que se ejerce en la imagen de la mujer, dicese de venus como la diosa que emerge del mar, pero como no hay pensamiento del cuerpo sin su apertura, cuando a venus se le abre, se le violenta, existe una condición humana por erotizarla y reconstruir su ideal bello celestial, al de las grasas y densidades terrenales. La fotografía es el registro de un escenario ficticio, dónde la gestualidad y los elementos allí dispuestos hacen de la narrativa un espacio de contemplación.

3.4 AMANTES MENGUANTES I

Desnudo Masculino

*“Los alimentos sólidos, las bebidas que nos permiten seguir vivos,
ocupan sitios fijos en nuestro cuerpo una vez ingeridos,
y así es fácil apagar el deseo de beber y comer.
Pero de un bello rostro, de una piel suave,
nada se deposita en nuestro cuerpo,
nada llega a entrar en nosotros salvo imágenes,
impalpables y vanos simulacros,
miserable esperanza que muy pronto se desvanece”*

Fragmento de *La herida oculta*, Lucrecio.

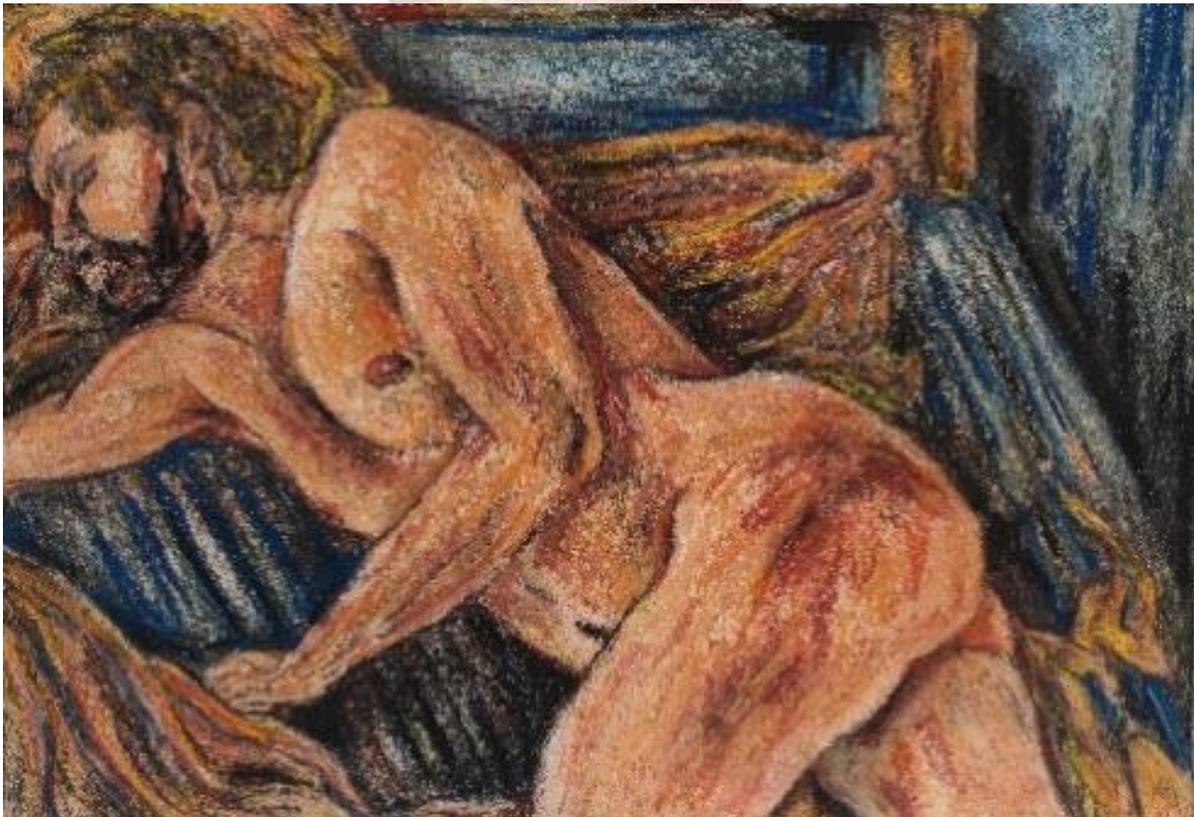


Ilustración 4a *Amantes Menguantes I*. (2018). Stefany Duque Tamayo. Tiza pastel sobre papel Earth Pact. Dimensiones 35 x 25 cm.



Ilustración 4a.a *Amantes Menguantes I. Detalle* (2018). Stefany Duque Tamayo. Tiza pastel sobre papel Earth Pact. Dimensiones 35 x 25 cm.



Ilustración 4b.a *Amantes Menguantes I. Detalle* (2018). Stefany Duque Tamayo. Tiza pastel sobre papel Earth Pact. Dimensiones 35 x 25 cm.



Ilustración 4b *Amantes Menguantes I.* (2018). Stefany Duque Tamayo. Tiza pastel sobre papel Earth Pact. Dimensiones 35 x 25 cm.



Ilustración 4c *Amantes Menguantes I.* (2018). Stefany Duque Tamayo. Tiza pastel sobre papel Earth Pact. Dimensiones 35 x 25 cm.



Ilustración 4a.b *Amantes Menguantes I.* Detalle (2018). Stefany Duque Tamayo. Tiza pastel sobre papel Earth Pact. Dimensiones 35 x 25 cm.



Ilustración 4c.a *Amantes Menguantes I.* (2018). Stefany Duque Tamayo. Tiza pastel sobre papel Earth Pact. Dimensiones 35 x 25 cm.



Ilustración 4d *Amantes Menguantes I*. (2018). Stefany Duque Tamayo. Tiza pastel sobre papel Earth Pact. Dimensiones 35 x 25 cm.

El erotismo en la historia del arte ha centrado su atención en la figura femenina, sexualizando su cuerpo, como objeto sugerente al placer del hombre. En cambio, ese cuerpo masculino como superficie erótica, se ha restringido a tal punto, que dicha sexualidad representativa se relaciona con la homosexualidad. En esta disyuntiva, enfoco mi atención a este cuerpo masculino heterosexual, donde el juego de amantes es atravesado por experiencias de dominación, un sexo que confunde roles, hasta que el orgasmo establece el final del encuentro. Sin embargo, en este tiempo pausado donde los cuerpos exhaustos del sexo, comienzan a menguar de total pensamiento complejo, el tiempo genera la incomodidad de irse o quedarse, es allí donde abandono la cama y

más que contemplativa, paso a convertirme en observadora de ese cuerpo antes consumido. Ahora, se adopta un nuevo rol, dirijo la escena, doy órdenes para establecer posiciones, se percibe cierta vulnerabilidad de un cuerpo masculino al carecer de total vigorosidad fálica, como si pudiese disponer de sus carnes, de esa sumisión que se me ofrece como un plato de comida. Tal vez, como un enamoramiento del que habla Salabert al referirse al Vestido de carne de Jana Sterbak: “El amor sensual siempre es amor a la carne, que en última instancia se dirige al gusto, que tiene por destino el ser comida. No hay más remedio: el enamorado quiere tragar o ser tragado. El ámbito real de la sensibilidad quiere ser compartido en la región común de la carne abierta, en esa textura del rechazo, en una masa palpitante cuya misma epidermis es un cerebro mediador abierto a su propia superficialidad”. Entonces, podría decirse que el amor a la carne o al atravesamiento de la misma epidermis, es imposible, ya que deseamos una fusión, un hundimiento o al menos un error dentro del cuerpo de nuestro amado por toda la eternidad, como un amante menguante. Pero, sólo nos quedan marcas, llagas, recuerdos que se irán desdibujando, y así perece el deseo continuará hasta el próximo encuentro.

En este escenario surgen unos primeros apuntes que luego retomo, a partir del recuerdo de ese encuentro fortuito y se gestan una serie de dibujos que acompaño con el grabado, donde el cuerpo masculino está falto de energía, y por el contrario se encuentra vulnerable, casi desarmándose. Las figuras carecen de una rigurosidad en sus proporciones, pero la expresividad es protagonista en la composición. Aquí, la soledad del personaje, la intimidad e introspección, muestran un personaje en silencio, como derrotado. Al mismo tiempo, esa piel que podría ser el centro del roce erótico, ahora aparece más cárnica, más visceral, una piel rugosa y reseca, que conlleva a un grafismo mucho más gestual en el desarrollo del dibujo.

3.5 AMANTES MENGUANTES II Primer momento.

Cosificación

18 de abril de 2019

Cómo a quién tanto deseas, esperas que te haga daño

Cómo a quién tanto ansías, esperas que te aniquile

te hunda y

cobardemente esperas quizás que,

te mate y ¿no sientas culpa?

No me vas a eximir de mis pesares, no me vas a liberar de mi propia llaga.

Extraído del diario personal.



Ilustración 5a *Amantes Menguantes II*. (2018). Stefany Duque Tamayo. Punta seca en matriz de tetra pak sobre papel Earth Pact. Dimensiones 1 m x 66 cm.



Ilustración 5b *Amantes Menguantes II*. (2018). Stefany Duque Tamayo. Punta seca en matriz de tetra pak sobre papel Earth Pact. Dimensiones 1 m x 66 cm.

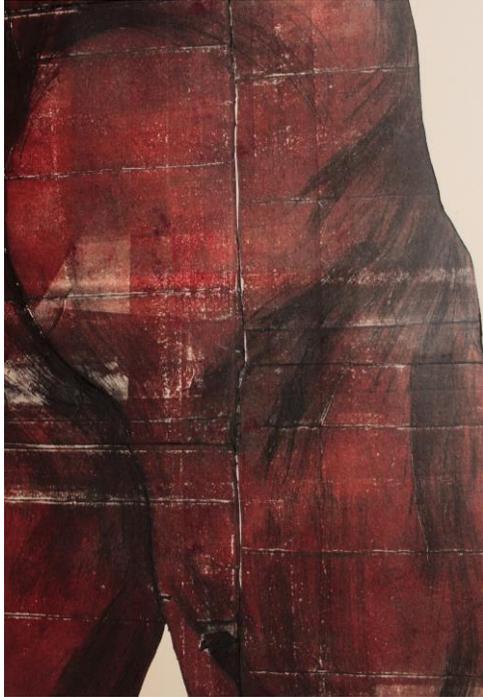


Ilustración 5c.a *Amantes Menguantes II*. Detalle (2018). Stefany Duque Tamayo. Punta seca en matriz de tetra pak sobre papel Earth Pact. Dimensiones 1 m x 66 cm.



Ilustración 5d.a *Amantes Menguantes II*. Detalle (2018). Stefany Duque Tamayo. Punta seca en matriz de tetra pak sobre papel Earth Pact. Dimensiones 1 m x 66 cm.

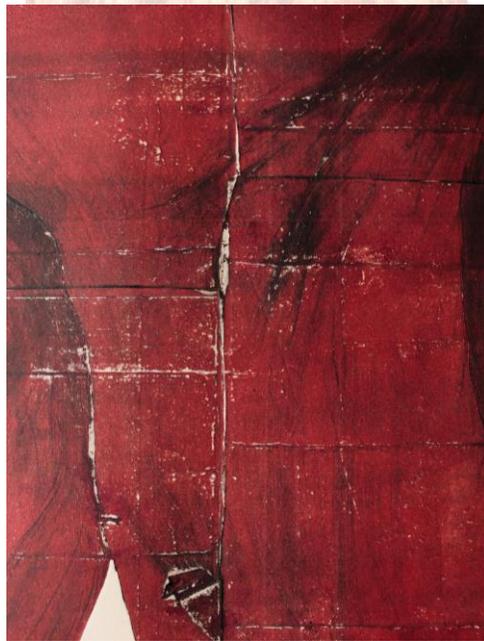


Ilustración 5a.a *Amantes Menguantes II*. Detalle (2018). Stefany Duque Tamayo. Punta seca en matriz de tetra pak sobre papel Earth Pact. Dimensiones 1 m x 66 cm.



Ilustración 5c *Amantes Menguantes II*. (2018). Stefany Duque Tamayo. Punta seca en matriz de tetra pak sobre papel Earth Pact. Dimensiones 1 m x 66 cm.



Ilustración 5d *Amantes Menguantes II*. (2018). Stefany Duque Tamayo. Punta seca en matriz de tetra pak sobre papel Earth Pact. Dimensiones 1 m x 66 cm.

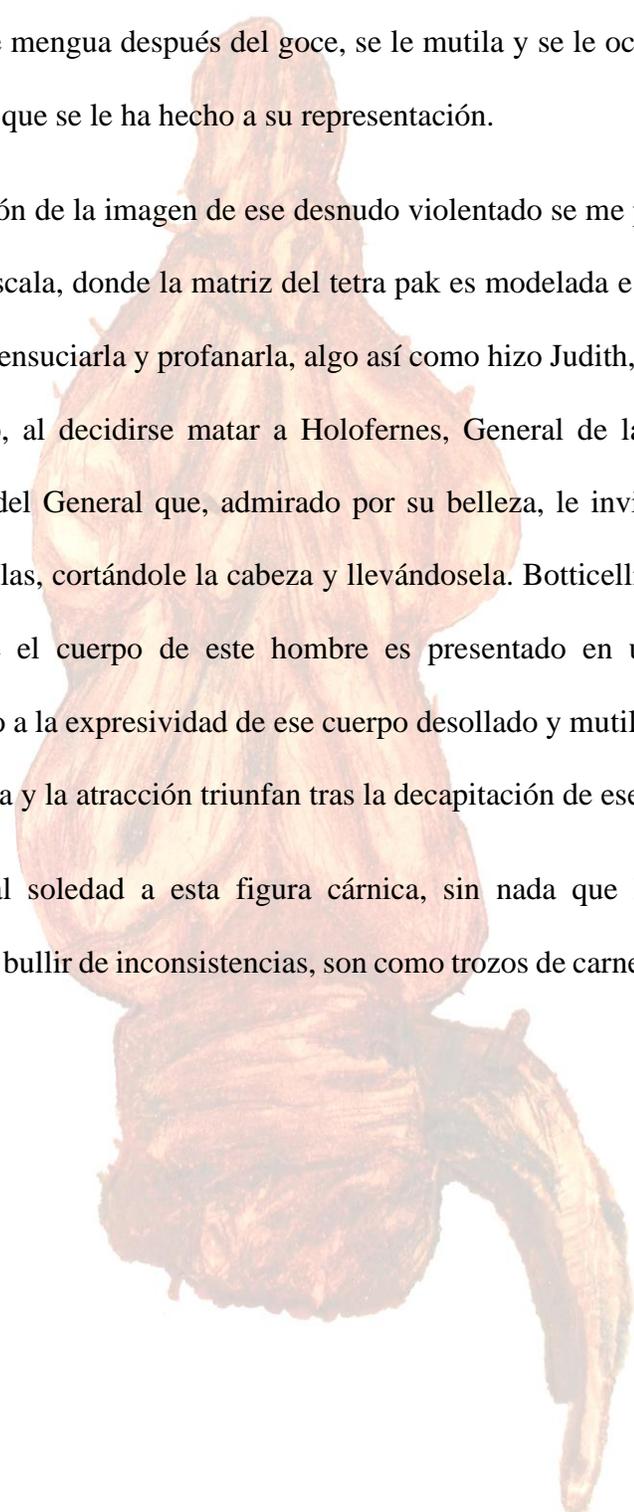
La exploración del desnudo masculino, en este caso es un objeto de estudio que parte desde su carnalidad en el acto de abrirlo, romperlo, desarmarlo y reconfigurarlo. El erotismo tiene ese tinte de lo siniestro que nos punza y se nos revela en imágenes sufrientes o agonizantes, como en los dibujos de Luis Caballero, cual tacto de Eros y Tanatos acompañan a estos cuerpos perdidos en el orgasmo o el horror, teniendo los dos planos sensibles una gestualidad particularmente similar.

Y este poder de aniquilamiento, que tanto se le atribuye a la imagen de lo femenino que está impuesto por el deseo masculino, comienza a gestar un dialogo en la técnica de grabado, desde las jerarquías de poder que se desencadenan con los roles de género, se sitúa el modelo masculino en

mera cosa, se hace un intercambio simbólico de poder de sometimiento y el dibujo se convierte en excusa de esa apropiación de la imagen de su cuerpo. Sometido, el amante que reposa cansado, vulnerable, que aun latente mengua después del goce, se le mutila y se le oculta su sexo como si se avergonzara de tal daño que se le ha hecho a su representación.

Ahora bien, esta cosificación de la imagen de ese desnudo violentado se me permite manifestarlo en el grabado a mediana escala, donde la matriz del tetra pak es modelada e invadida cual figura masculina es deseada para ensuciarla y profanarla, algo así como hizo Judith, por un impulso para salvar a su pueblo hebreo, al decidirse matar a Holofernes, General de las tropas asirias. Le coqueteó y se aprovechó del General que, admirado por su belleza, le invita a su regazo, y lo asesina mientras están a solas, cortándole la cabeza y llevándosela. Botticelli hizo una pintura de tal acontecimiento, donde el cuerpo de este hombre es presentado en una postura sumisa, otorgándole un dramatismo a la expresividad de ese cuerpo desollado y mutilado, donde existe un engaño femenino, la belleza y la atracción triunfan tras la decapitación de ese deseo masculino.

Así pues, se deja en total soledad a esta figura cárnica, sin nada que lo sostenga, navega derramándose en su propio bullir de inconsistencias, son como trozos de carne colgados esperando a ser devorados.



3.6 AMANTES MENGUANTES II Segundo momento.

Serialidad

“Viste o desnuda a ese doble a su capricho, multiplica su aparición, recurre a él una y otra vez, y lo coloca en situaciones siempre nuevas. Lo cubre con todos los atributos artísticos imaginables, y le hace entablar relaciones que quiere. La cosa llega a tal punto, que le arranca la piel para ver mejor su musculatura, y puestos a ello, por qué no retirarle también los músculos para ver mejor el esqueleto...”

Benedikt Taschen.

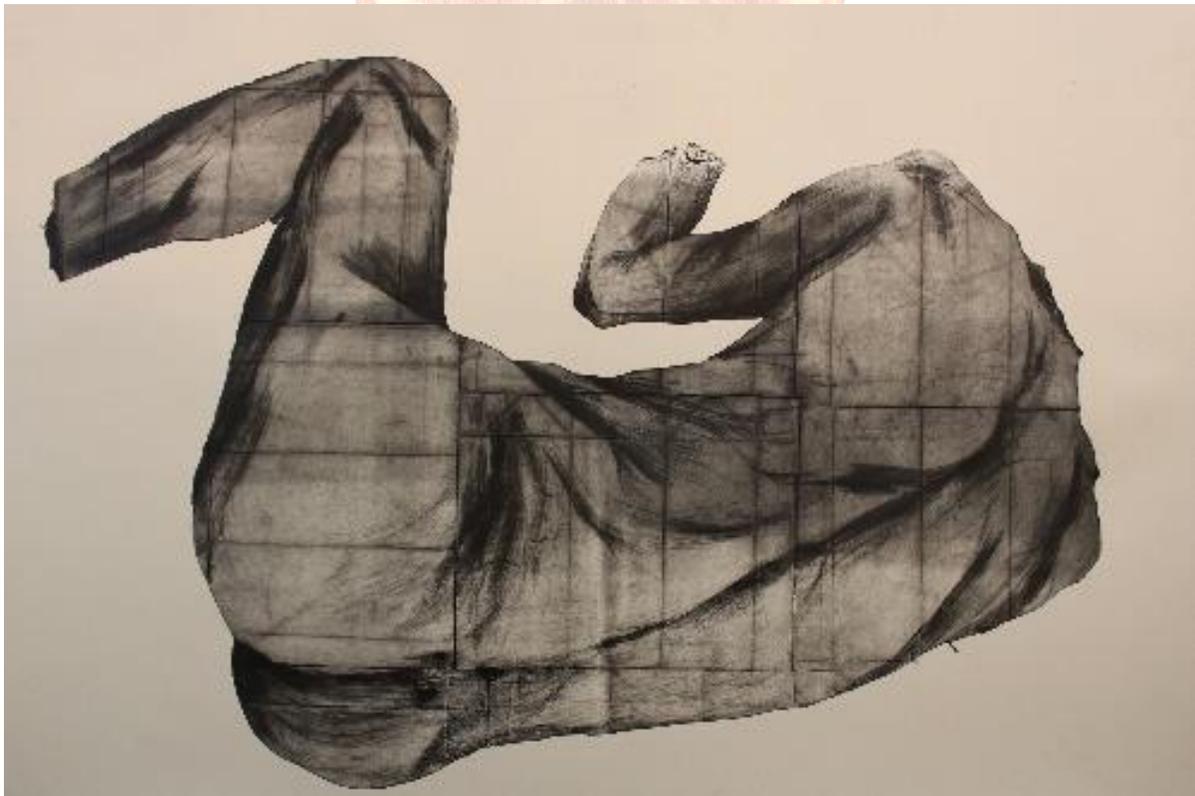


Ilustración 6a *Amantes Menguantes II*. (2018). Stefany Duque Tamayo. Punta seca en matriz de tetra pak sobre papel Earth Pact. Dimensiones 1 m x 70 cm.



Ilustración 6b *Amantes Menguantes II*. (2018). Stefany Duque Tamayo. Punta seca en matriz de tetra pak sobre papel Earth Pact. Dimensiones 1 m x 70 cm.



Ilustración 6b.a *Amantes Menguantes II*. Detalle (2018). Stefany Duque Tamayo. Punta seca en matriz de tetra pak sobre papel Earth Pact. Dimensiones 1 m x 70 cm.



Ilustración 6c.a *Amantes Menguantes II*. Detalle (2018). Stefany Duque Tamayo. Punta seca en matriz de tetra pak sobre papel Earth Pact. Dimensiones 1 m x 70 cm.



Ilustración 6c *Amantes Menguantes II*. (2018). Stefany Duque Tamayo. Punta seca en matriz de tetra pak sobre papel Earth Pact. Dimensiones 1 m x 70 cm.



Ilustración 6d *Amantes Menguantes II*. (2018). Stefany Duque Tamayo. Punta seca en matriz de tetra pak sobre papel Earth Pact. Dimensiones 1 m x 70 cm.



Ilustración 6d.a *Amantes Menguantes II*. Detalle (2018). Stefany Duque Tamayo. Punta seca en matriz de tetra pak sobre papel Earth Pact. Dimensiones 1 m x 70 cm.



Ilustración 6f.a *Amantes Menguantes II*. Detalle (2018). Stefany Duque Tamayo. Punta seca en matriz de tetra pak sobre papel Earth Pact. Dimensiones 1 m x 70 cm.



Ilustración 6e *Amantes Menguantes II*. (2018). Stefany Duque Tamayo. Punta seca en matriz de tetra pak sobre papel Earth Pact. Dimensiones 1 m x 70 cm.



Ilustración 6f *Amantes Menguantes II.* (2018). Stefany Duque Tamayo. Punta seca en matriz de tetra pak sobre papel Earth Pact. Dimensiones 1 m x 70 cm.



Ilustración 6g *Amantes Menguantes II.* (2018). Stefany Duque Tamayo. Matriz de tetra pak. Dimensiones 1 m x 70 cm.

El tetra pak como elemento contenedor de fluidos, como capa protectora del alimento, pasa a ser sometido y modelado en el acto aniquilador-erótico. Existe esa complicidad con la inmediatez, la pintura y el propio cuerpo de la placa es protagonista desde su propia desnudez, exponiendo sus carnes y menguando su contenido, así como el amante que expone sus pellejos y es receptor de su propio pudor al momento de ser mutilado y sometido bajo las órdenes de una mirada femenina.

...Se estrechan con violencia,

se hacen sufrir, se muerden con los dientes los labios,

se martirizan con caricias y besos...

Porque secretos agujones los impulsan a herir al ser amado,

a destruir la causa de su dolorosa pasión.

Y es que el amor espera siempre que el mismo objeto que encendió la llama que lo devora,

sea capaz de sofocarla.

Pero no es así.

No...

El juego de los amantes, como ilustra Lucrecio en La Herida Oculta, se trata de una batalla tan violenta cómo pasional y enternecedora, porque el dolor nos abrazará como una sombra que se sitúa bajo el enamoramiento. Y esta violencia anatómica del intercambio de roles, se simboliza también en la serialidad de la imagen del desnudo masculino, donde la matriz es llevada a su máxima capacidad, reproduciendo la misma imagen sometida y dispuesta.

La matriz pasa de ser un medio, un puente para la configuración del lenguaje plástico a tomar parte activa en el ejercicio reflexivo, cobra latencia a través de su historia, su paso vivaz. Evidencia del desgaste, del amante cansado, tajado y modelado al antojo, rasgada y vacía, porque carece de energía después de unos cuantos encuentros con la prensa, ya no retiene en sus orificios tinta para dejar una marca. Entonces, también mengua su función, pero su carne sigue expuesta, se manifiesta aun en la oscuridad.



4. REFERENTES ARTÍSTICOS

4.1 Francis Bacon



Ilustración 7a. Tres estudios para una Crucifixión (Three Studies for a Crucifixion), 1962
Óleo sobre lienzo, tríptico
198,1 x 144,8 cm, cada uno
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 64.1700
© The Estate of Francis Bacon. Reservados todos los derechos
DACS/VEGAP, Bilbao, 2016



Ilustración 7b. Estudio para autorretrato (Study for Self-Portrait), 1976
Óleo y pastel sobre lienzo
198 x 147,5 cm
Art Gallery of New South Wales, adquisición 1978
© The Estate of Francis Bacon. Reservados todos los derechos
DACS/VEGAP, Bilbao, 2016
Foto: © Jenni Carter, Viscopy

Nació en Dublín, Irlanda el 28 de octubre de 1909 y su muerte fue en Madrid, España el 28 de abril de 1992.

Francis Bacon fue un pintor británico de estilo figurativo del siglo XX. La pintura de Bacon, destaca la deformación de los cuerpos, mutilando su rostro y dejando a la figura en extrema tensión y contorsión, sola en el espacio. Él parte de la realidad, recreándola, refiriéndose que para poder llevar esa misma realidad al plano pictórico debe evocar el dolor. Así pues, el sufrimiento, el movimiento y los encuentros sexuales, hacen parte fundamental de su trabajo, tomando como referencia fotografías de todo tipo y construyendo directamente la pintura sobre el lienzo. La boca de sus personajes también juega un papel importante, en tanto animal nos consideremos, así como los actos sexuales masculinos que nos presenta, siendo estos los únicos personajes que pueden llegar a tener una mínima conversación entre sí, mediados igualmente por la violencia.

La carnalidad en las figuras solitarias y acrobáticas de Bacon, la batalla que librarán aquellos amantes masculinos y la deformidad de la imagen de cuerpo, me generaron una gran empatía al primer momento en el ejercicio reflexivo sobre la pintura en sí misma, como materia, como sujeto vivo que se acompaña de la muerte día con día. El sufrimiento y la constante búsqueda formal por acomodar ese modelo al antojo, fueron pilares para la reconfiguración de mi propia imagen de cuerpo y de eso cárnico que nos compone.

4.2 Luis Caballero

“Las imágenes de violencia me fascinan, aunque le tenga horror a la violencia misma, esa fascinación trato de exorcizarla en mis cuadros y para mí siempre va a llegar a sentimientos religiosos y eróticos”.

Luis Caballero, 1990.



Ilustración 8a. *Sin Título*, 1986
Óleo, lápiz y carboncillo sobre papel
80 X 60 cm
Imágenes: Museo de Arte del Banco de la República
Bogotá, Colombia

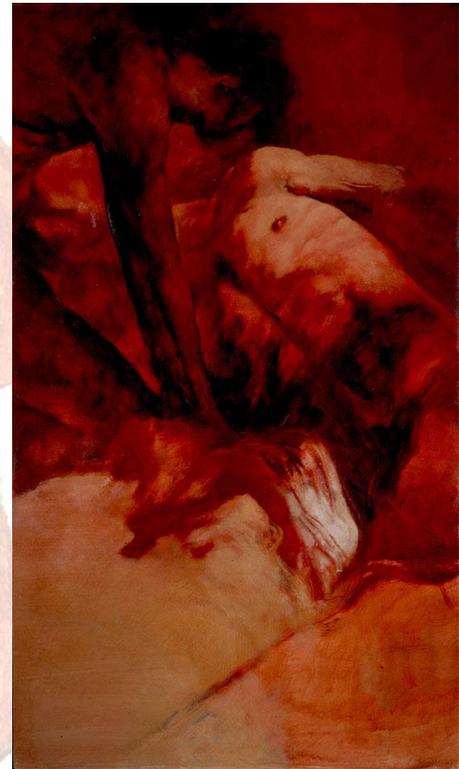
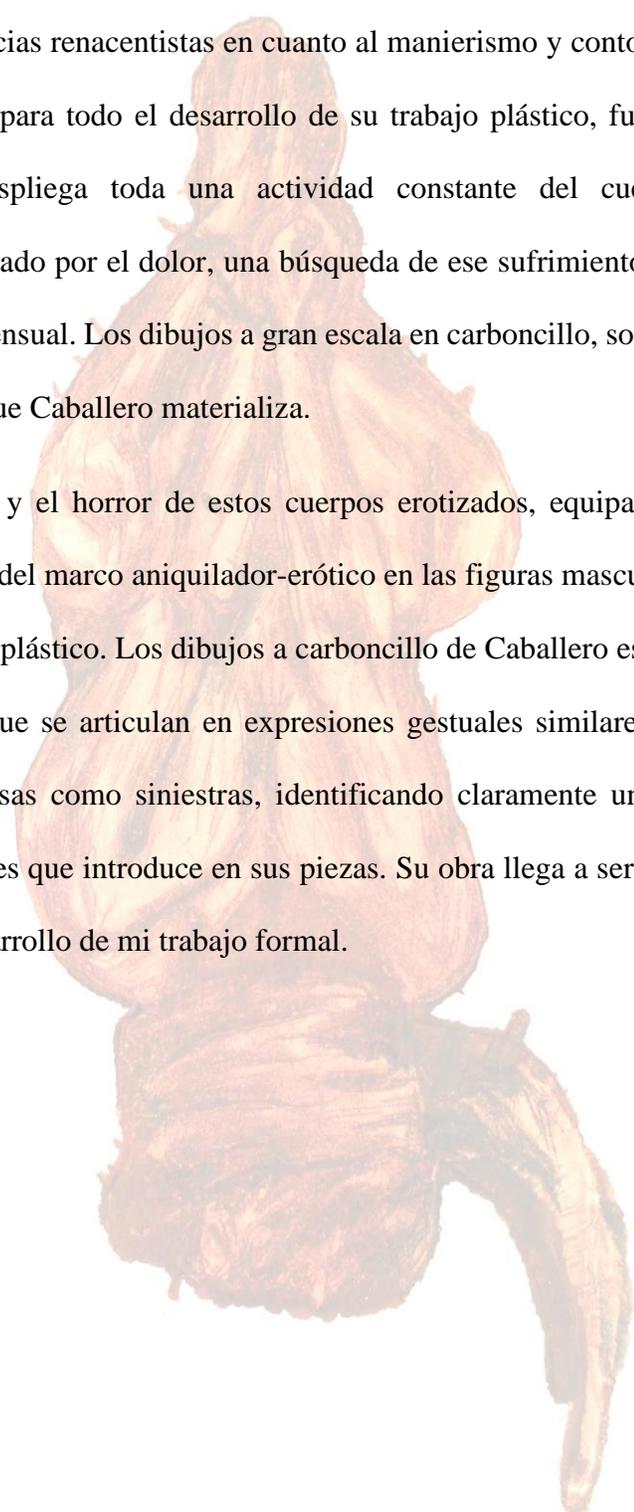


Ilustración 8b. *Sin Título*, 1989
Óleo sobre papel entelado
195 X 113 cm
Imágenes: Museo de Arte del Banco de la República
Bogotá, Colombia

Nació en Bogotá, Colombia el 27 de agosto de 1943 y murió en Bogotá, Colombia el 19 de junio de 1995.

Luis Caballero desarrolló una obra basada en el cuerpo humano que se caracteriza por la religión, la violencia y el erotismo. Para Caballero, una pintura es forzosamente sagrada y es que, en su obra se evidencian referencias renacentistas en cuanto al manierismo y contorsión de sus figuras. La premisa que establece para todo el desarrollo de su trabajo plástico, fue el cuerpo humano masculino, donde se despliega toda una actividad constante del cuerpo erotizado que inevitablemente está inundado por el dolor, una búsqueda de ese sufrimiento que se gesticula en la carne como en el goce sensual. Los dibujos a gran escala en carboncillo, son muestras evidentes de estas batallas eróticas que Caballero materializa.

La desnudez fragmentada y el horror de estos cuerpos erotizados, equiparan un cruce con la búsqueda que hago dentro del marco aniquilador-erótico en las figuras masculinas, que me trazan una punzada en el proceso plástico. Los dibujos a carboncillo de Caballero están marcados tras el tacto de Eros y Tanatos que se articulan en expresiones gestuales similares, siendo éstas unas composiciones tanto gozosas como siniestras, identificando claramente un caos y un diálogo constante con los personajes que introduce en sus piezas. Su obra llega a ser referencia directa al momento de pensar el desarrollo de mi trabajo formal.



4.3 Hans Bellmer



Ilustración 9a. *La Muñeca (Dié Puppe)*, 1938
Fotografía
11.7 x 7.8 cm
Museo The Cleveland Museum of Art, Cleveland
Estados Unidos.



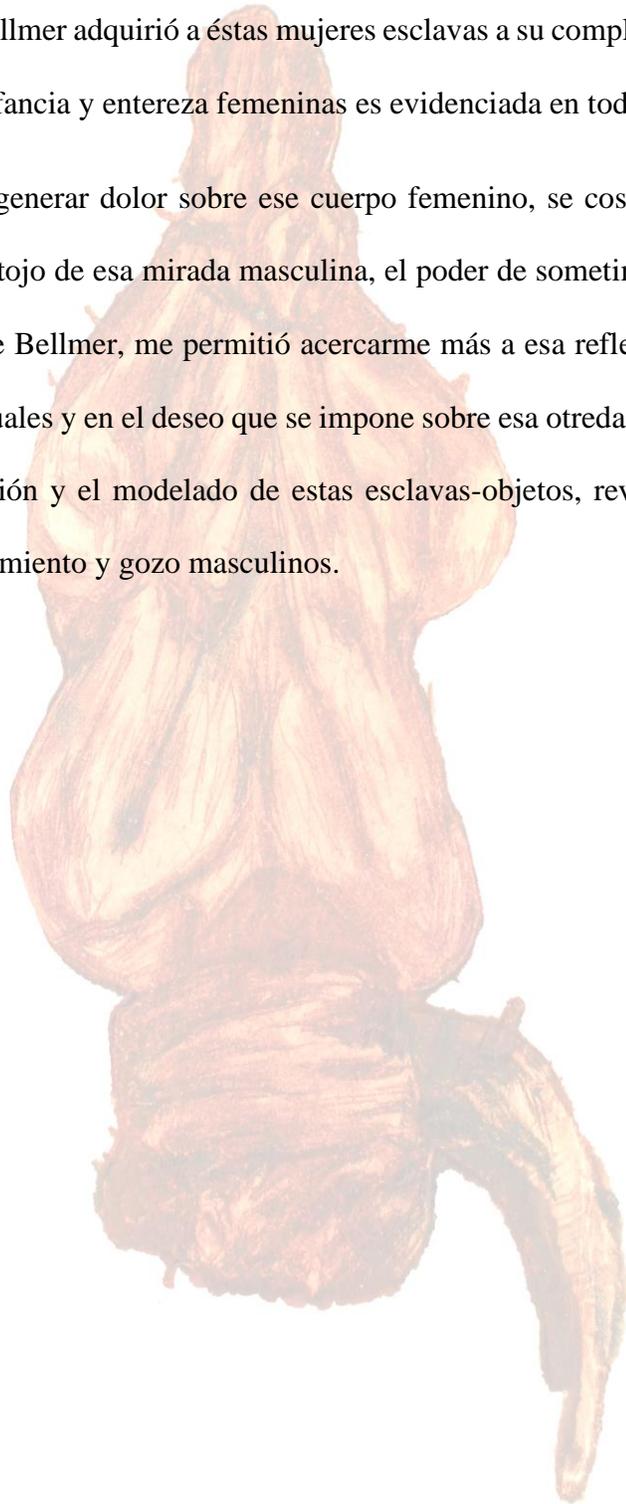
Ilustración 9b. *Unica*, 1958
Fotografía
6 x 6 cm
Colección particular

Nació en Katowice, Polonia el 13 de marzo de 1902 y murió en París, Francia el 23 de febrero de 1975.

Reconocido por ser un gran fotógrafo surrealista, Bellmer desplegó todo su trabajo plástico también en el dibujo, grabado y diseño. En 1933 comenzó a construir su Puppe, en contraposición a los cánones nazis sobre el arte, que imponían en ese entonces en la antes colonia alemana, Katowice. En contraposición a ello, se exilió a Francia a continuar su proceso de esculturas-

objetos, las llamadas “Las Muñecas”, que evocan toda una estética de la aniquilación, el erotismo y la infancia. Estos objetos moldeados, articulados y deformes hacían parte de un imaginario fetichista y siniestro que Bellmer adquirió a éstas mujeres esclavas a su complacencia. La obsesión por mutilar, mancillar la infancia y entereza femeninas es evidenciada en todas sus piezas.

Existe una satisfacción al generar dolor sobre ese cuerpo femenino, se cosifica su imagen y se despliegan sus carnes al antojo de esa mirada masculina, el poder de sometimiento y dominación que se denota en la obra de Bellmer, me permitió acercarme más a esa reflexión de roles que se establecen en los actos sexuales y en el deseo que se impone sobre esa otredad al conversar en son del erotismo. La deformación y el modelado de estas esclavas-objetos, revelan ese sacio de la necesidad por proveer sufrimiento y gozo masculinos.



4.4 Lucian Freud



Ilustración 10a. *Reflexión (Autorretrato)*, 1985
Óleo sobre lienzo
55.9 x 53.3 cm
IMMA Collection: En préstamo, colección privada
N°INV. EX.2016.1.37
© The Lucian Freud Archive / Bridgeman Images.

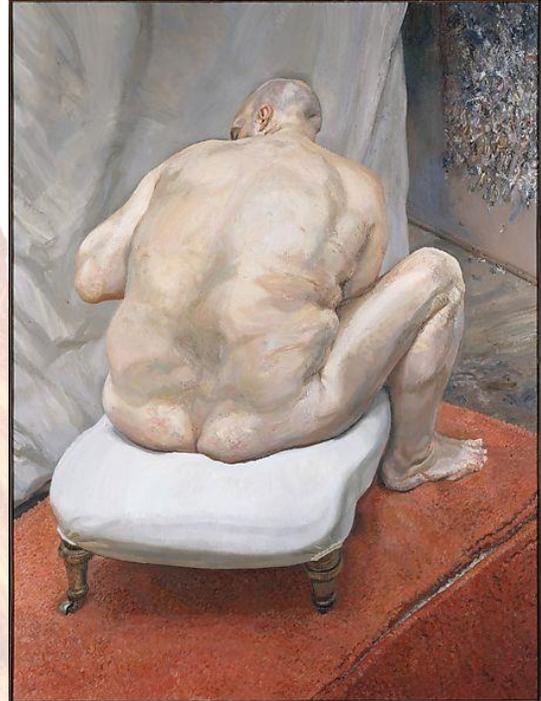


Ilustración 10b. *Hombre desnudo visto de espalda*,
1991–1992
Óleo sobre lienzo
183,5 x 137,5 cm
The Metropolitan Museum of Art: Compra, donación
de Lila Acheson Wallace, 1993

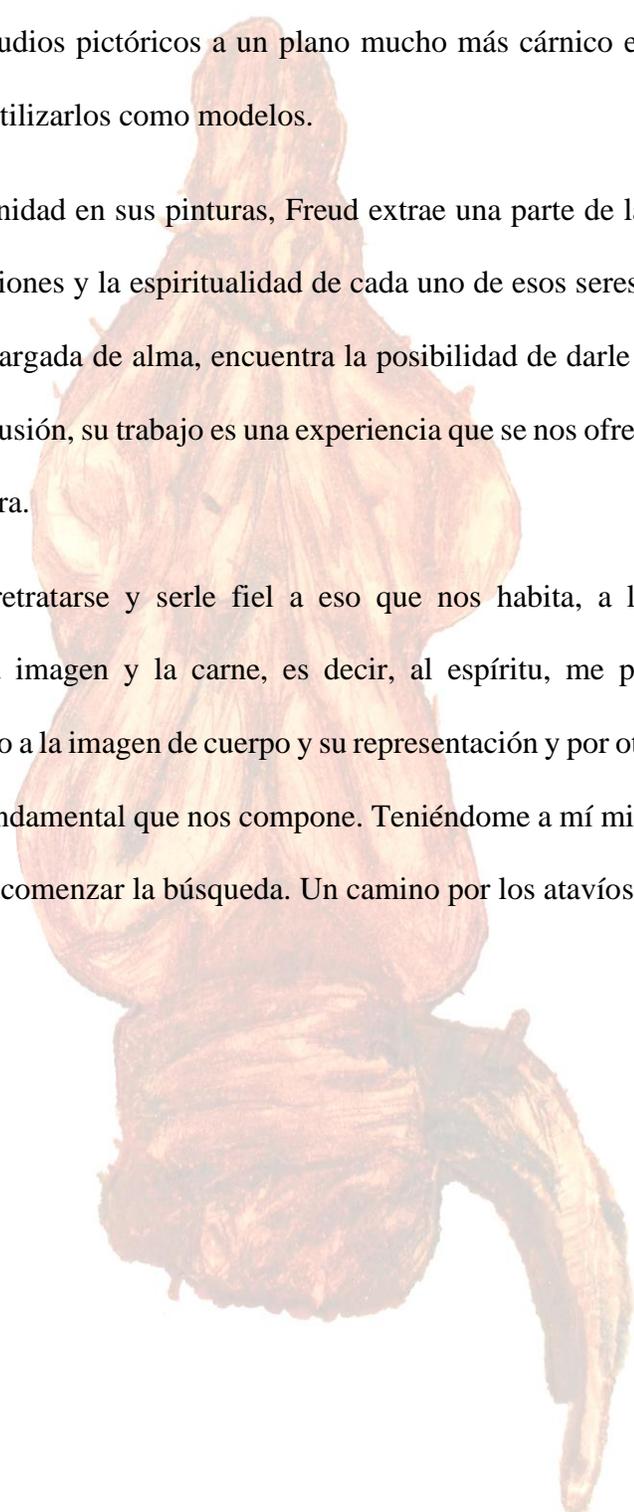
Nació en Berlín, Alemania el 8 de diciembre de 1922 y murió en Londres, Inglaterra el 20 de Julio de 2011.

Lucian Freud es uno de los pintores figurativos más reconocidos del siglo XX y uno de los artistas más importantes del arte contemporáneo. Gran referente del estudio de la figura humana, el retrato y uno de los personajes que data con mayor obra autobiográfica. Su obra ha sufrido cambios de estilo, sin embargo, desde su comienzo aborda a sus modelos más allá de la imagen representativa y se introduce en su psique, explora un mundo introspectivo que le ofrece la intimidad y la

complicidad de estas personas que habitan su círculo más cercano. Se consideró como un defensor de la forma y de la pintura. El empaste, fue un recurso estilístico con el que se conoce más la obra de Freud, llevando sus estudios pictóricos a un plano mucho más cárnico e íntimo, recurriendo siempre a su familia para utilizarlos como modelos.

Existe una profunda humanidad en sus pinturas, Freud extrae una parte de la corporeidad de sus modelos, abstrae sus emociones y la espiritualidad de cada uno de esos seres y lo que obtiene, se podría decir, es una obra cargada de alma, encuentra la posibilidad de darle vida a la pintura, de brindarle espíritu. En conclusión, su trabajo es una experiencia que se nos ofrece desde el tremendo amor que le tuvo a la pintura.

Su compulsión por autorretratarse y serle fiel a eso que nos habita, a lo que posiblemente expelemos más allá de la imagen y la carne, es decir, al espíritu, me permitió generar una exploración gráfica respecto a la imagen de cuerpo y su representación y por otro lado, a su interior, su carne, eso primario y fundamental que nos compone. Teniéndome a mí misma como la modelo más cercana, me dispuse a comenzar la búsqueda. Un camino por los atavíos de la materia.



4.5 Jenny Saville



Ilustración 11a. *Suspension*,
2002-2003
Óleo sobre lienzo
292,2 x 453,1 x 8,2 cm

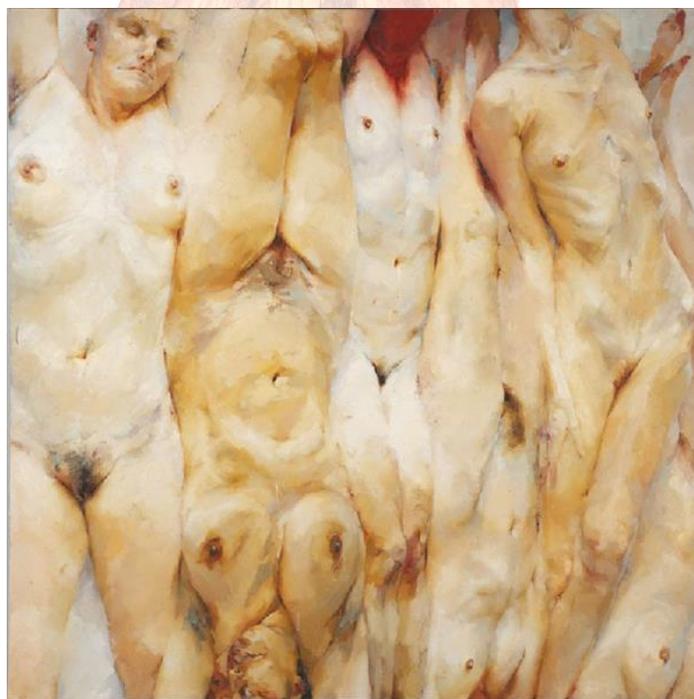


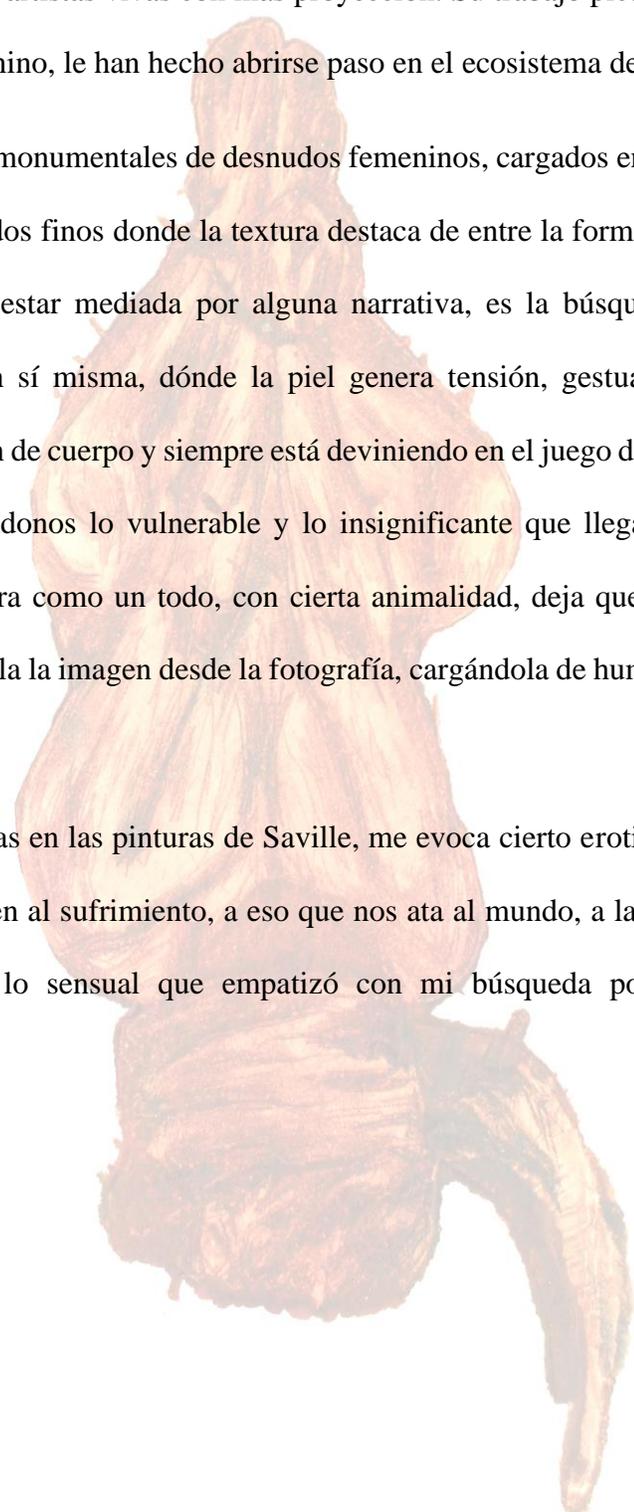
Ilustración 11b. *Shift*,
1996-1997
Óleo sobre lienzo
330,2 x 330,2 cm

Nació en Cambridge, Reino Unido el 7 de mayo de 1970.

Jenny Saville es una de las artistas vivas con más proyección. Su trabajo pictórico, del desnudo y el estudio anatómico femenino, le han hecho abrirse paso en el ecosistema del arte.

Conocida por sus pinturas monumentales de desnudos femeninos, cargados en demasía de materia cárnica, que poseen acabados finos donde la textura destaca de entre la forma. El contenido de la pintura por sí misma sin estar mediada por alguna narrativa, es la búsqueda de Saville, una interacción de la carne en sí misma, dónde la piel genera tensión, gestualidades acrobáticas, acercamientos de la imagen de cuerpo y siempre está deviniendo en el juego de la mujer violentada y la piel lacerada, indicándonos lo vulnerable y lo insignificante que llegamos a ser frente al mundo. Se refiere a su obra como un todo, con cierta animalidad, deja que fluya su instinto al momento de crear. Manipula la imagen desde la fotografía, cargándola de humanidad cuando pasa al plano pictórico.

La carnalidad de las escenas en las pinturas de Saville, me evoca cierto erotismo que no tiende a la sexualidad, sino más bien al sufrimiento, a eso que nos ata al mundo, a las posibilidades de la carne, un pesimismo de lo sensual que empatizó con mi búsqueda por el desnudo y su reinterpretación.



5. HOJA DE VIDA

STEFANY DUQUE TAMAYO (Rionegro, Antioquia)



Formación

Maestra en Artes Plásticas, Universidad de Antioquia, 2020.

Diplomado de Instructores Smart Films, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2019.

Obras

2019, *Amantes Menguantes II*

2019, *Amantes Menguantes I*

2018, *Estudio De Amantes*

2018, *Desnudos Masculinos*

2018, *Conversación*

2017, *Venus Rajada*

2017, *Taxidermia*

2017, *Autorretrato interno*

2016, *Adentro*

2016, *Reflexiones cárnicas*

Exposiciones

- *Esbozos*, Exposición colectiva. Galería Corpo Acordes, Corporación Acordes. Marinilla, Antioquia. Del 29 de febrero al 26 de marzo de 2020.
- *Siendo Cuerpo en el Territorio*. Muestra de grado 2019 – 2. Instituto de Cultura el Carmen de Viboral. Universidad de Antioquia. Facultad de Artes, Seccional Oriente. Del 21 de noviembre hasta el 20 de diciembre de 2019.
- *Obra de Mujeres*, Exposición colectiva. Tambo Coworking. La Ceja, Antioquia. Del 12 de octubre al 16 de noviembre de 2019.
- *Mujeres y Gráfica*, Exposición colectiva. Academia de Artes Bullerengue. La Ceja, Antioquia. Del 23 de agosto al 30 de septiembre de 2019.
- *Triana*. Publicación en #LAPÁGINAVIOLETA. Periódico Enfoque de Oriente. Rionegro, Antioquia. Edición N°273, julio – agosto de 2019.
- *Amantes Menguantes II*, Sin Espacio, Facultad de Artes y Humanidades ITM, sede Floresta. Del 30 de abril al 5 de junio de 2019.
- *Fragmentos de Introspección*, Exposición colectiva. MEP Museo estampas, Casa de la Cultura. La Unión, Antioquia. Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, Seccional Oriente. Del 12 de abril al 10 de mayo de 2019.

- *Taller de Grabado Universidad de Antioquia*, Exposición colectiva. Restaurante-galería Otro Cuento. Medellín, Antioquia. Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, Seccional Oriente. Del 16 de diciembre al 16 de enero de 2016.



REFERENCIAS

Arantzazu Ruiz, Paula, *Cuerpos abiertos, cineastas del corte. Una introducción al corte como dispositivo filmico*. Departamento de Comunicación, Universidad Pompeu Fabra, 2010/11.

Escudero, Jesús Adrián, *El cuerpo y sus representaciones*. Enrahonar: cuadernos de filosofía, N. 38-39, 2007.

Deleuze, Gilles, *FRANCIS BACON Lógica de la sensación*. Ediciones de la différence, 1984.

Didi-Huberman, Georges, *Venus rajada Desnudez, sueño, crueldad*. Editorial Losada. 2005.

Fuenmayor, Víctor, *El cuerpo: síntesis de las artes De la corporeidad a la razón sensible*.

Muchembled, Robert, *El orgasmo y Occidente: Una historia del placer desde el siglo XVI a nuestros días*, Editorial México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Muthesius, Angelika y Riemschneider, Burkhard, *El erotismo en el arte del siglo XX*. Editorial Benedikt Taschen, 1993.

Onfray, Michel, *Teoría del cuerpo enamorado, Por una erótica solar*. Editorial PRE-TEXTOS, 2002.

Punto de Fuga N°2, (Apartado: *JENNY SAVILLE CUERPO Y PINTURA* - Ignacio Szmulewicz, pág. 65 a la 80). Revista de los estudiantes de la Licenciatura en Historia,

Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes - Universidad de Chile, 2007.

https://issuu.com/revistapf/docs/punto_de_fuga_n_2

Salabert, Sole, *Pintura anémica, cuerpo succulento*, Editorial Laertes, 2003.

Vásquez Rocca, Adolfo, *Las metáforas del cuerpo en la filosofía de Jean-Luc Nancy: Nueva carne, cuerpo sin órganos y escatología de la enfermedad*. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Publicación electrónica de la Universidad Complutense de Madrid. *Nómadas*, Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas, 2008.

<http://www.theoria.eu/nomadas/18/avrocca2.pdf>

