

**EL CUERPO PICTÓRICO RELACIONES ENTRE EROTISMO Y VIOLENCIA
EL CASO DE JENNY SAVILLE Y LUIS CABALLERO**

VIVIANA ANDREA AGUDELO JIMÉNEZ

Monografía de Grado Para Optar al Título de Maestra en Artes Visuales

Asesor

Kamel Ilian Carrillo

Doctor en Investigación en Humanidades, Arte y Educación

**ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

MEDELLÍN

2021

**EL CUERPO PICTÓRICO RELACIONES ENTRE EROTISMO Y VIOLENCIA
EL CASO DE JENNY SAVILLE Y LUIS CABALLERO**

VIVIANA ANDREA AGUDELO JIMÉNEZ

Monografía de Grado Para Optar al Título de Maestra en Artes Visuales

**ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

MEDELLÍN

2021

A mi abuela, a quien amo con todas mis fuerzas

AGRADECIMIENTOS

Le agradezco principalmente a mi madre Adiola Agudelo por permitirme estudiar Artes y apoyarme en este proceso tan retador para mí. A mis profesores Luz Analida Aguirre, Danny Urrego, Fernando Rojo y a todos los docentes que compartieron conmigo su conocimiento para ayudarme a crecer como persona, especialmente a mi asesor Kamel Ilian quien me motivó y encaminó para culminar con éxito este proyecto investigativo. Les agradezco de corazón, a mis amigos Laura Rivera, Adrián Castrillón y Juan Manuel Pino, quienes me apoyaron e incentivaron a no rendirme, con una actitud positiva siempre. Considero esta fase como un inicio liberador para expandir mis horizontes a proyectos más maduros y significativos.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	10
INTRODUCCIÓN	11
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	15
JUSTIFICACIÓN	17
OBJETIVOS	19
OBJETIVO GENERAL	19
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	19
1. ESTADO DEL ARTE	20
1.1 TRATAMIENTO DE LA PINTURA EN EL MEDIOEVO	20
1.2 EL RESURGIR DEL CUERPO EN EL RENACIMIENTO	21
1.3 VANGUARDIAS ARTÍSTICAS DEL SIGLO XX	25
2. METODOLOGÍA	30
3. CAPÍTULO 1. EL CUERPO HUMANO EN LA PINTURA CONTEMPORÁNEA A FINALES DEL SIGLO XX	33
3.1 FIGURA HUMANA EN FRANCIS BACON Y HENRY MOORE	35
3.2 FIGURA HUMANA EN MARC CHAGALL Y LUCIAN FREUD	37
4. CAPÍTULO 2. EROTISMO Y VIOLENCIA EN LA PINTURA DE FINALES DEL SIGLO XX	40
4.1 APROXIMACIONES ARTÍSTICAS Y SOCIOPOLÍTICAS DE LA PINTURA EN COLOMBIA	40
4.2 LUIS CABALLERO Y SUS REFERENTES ARTÍSTICOS	45
4.3 APROXIMACIONES ARTÍSTICAS Y SOCIOPOLÍTICAS DE LA PINTURA EN INGLATERRA	49
4.4 JENNY SAVILLE Y SUS REFERENTES ARTÍSTICOS	53
5. CAPÍTULO 3. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA OBRA DE LUIS CABALLERO Y JENNY SAVILLE	58
5.1 REPRESENTACIÓN DEL CUERPO	66
5.2 SEXO Y GÉNERO	68
5.3 LA PIETÁ (LA PIEDAD)	70
5.4 PALETA DE COLOR	71
5.5 PINTURA Y CARNE	73
5.6 TRAZO Y DIBUJO	74
5.7 RETRATO Y REFERENCIAS	76
5.8 AUTORRETRATO	77

6 CONCLUSIONES	79
-----------------------	-----------

BIBLIOGRAFÍA	83
---------------------	-----------

Lista de Imágenes

- IMAGEN 1.** ANÓNIMO. (1948). EL PECADO ORIGINAL. PINTURA MURAL DE LA ERMITA DE LA VERA CRUZ DE MADERUELO [REVESTIMIENTO MURAL TRASLADADO A LIENZO]. MUSEO NACIONAL DEL PRADO, ESPAÑA. RECUPERADO DE [HTTPS://WWW.MUSEODELPRADO.ES/COLECCION/OBRA-DE-ARTE/EL-PECADO-ORIGINAL-PINTURA-MURAL-DE-LA-ERMITA-DE/B9067A97-703F-4F71-9955-C564B06FB650](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-pecado-original-pintura-mural-de-la-ermita-de/b9067a97-703f-4f71-9955-c564b06fb650)21
- IMAGEN 2.** DA VINCI, L. (1492). HOMBRE DE VITRUVIO [PLUMÍN, PLUMA Y TINTA SOBRE PAPEL]. GALERÍA DE LA ACADEMIA DE VENECIA, ITALIA. RECUPERADO DE [HTTPS://ES.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/HOMBRE_DE_VITRUVIO](https://es.wikipedia.org/wiki/Hombre_de_Vitruvio) ..22
- IMAGEN 3.** VELÁZQUEZ, D. (1647). VENUS DEL ESPEJO. [ÓLEO SOBRE LIENZO]. NATIONAL GALLERY, LONDRES. RECUPERADO DE [HTTPS://ES.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/VENUS_DEL_ESPEJO](https://es.wikipedia.org/wiki/Venus_del_espejo).....24
- IMAGEN 4.** COURBET, G. (1866). L'ORIGINE DU MONDE [ÓLEO SOBRE LIENZO]. MUSEO DE ORSAY, PARÍS. RECUPERADO DE [HTTPS://ES.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/EL_ORIGEN_DEL_MUNDO](https://es.wikipedia.org/wiki/El_origen_del_mundo)25
- IMAGEN 5.** MANET, E. (1863). OLYMPIA [ÓLEO SOBRE LIENZO]. MUSEO DE ORSAY, PARÍS. RECUPERADO DE [HTTPS://ES.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/OLYMPIA_\(MANET\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Olympia_(Manet)).....26
- IMAGEN 6.** PICASSO, P. (1907). LES DEMOISELLES D'AVIGNON [ÓLEO SOBRE LIENZO]. MOMA, NUEVA YORK. RECUPERADO DE [HTTPS://HISTORIA-ARTE.COM/OBRAS/LAS-SEÑORITAS-DE-AVIGNON](https://historia-arte.com/obras/las-senoritas-de-avignon)27
- IMAGEN 7.** DUCHAMP, M. (1912). NU DESCENDANT UN ESCALIER, N°2 [ÓLEO SOBRE LIENZO]. MUSEO DE ARTE DE FILADELFIA, ESTADOS UNIDOS. RECUPERADO DE [HTTPS://HISTORIA-ARTE.COM/OBRAS/DESNUDO-BAJANDO-UNA-ESCALERA](https://historia-arte.com/obras/desnudo-bajando-una-escalera).....27
- IMAGEN 8.** BACON, F. (1944). THREE STUDIES FOR FIGURES AT THE BASE OF A CRUCIFIXION [TRÍPTICO, ÓLEO SOBRE TABLAS]. TATE MODERN, LONDRES, REINO UNIDO. RECUPERADO DE [HTTPS://WWW.TATE.ORG.UK/ART/ARTWORKS/BACON-THREE-STUDIES-FOR-FIGURES-AT-THE-BASE-OF-A-CRUCIFIXION-N06171](https://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-three-studies-for-figures-at-the-base-of-a-crucifixion-n06171)35
- IMAGEN 9.** MOORE, H. (1951). RECLINING FIGURE [ESCULTURA EN BRONCE]. SCOTTISH NATIONAL GALLERY OF MODERN ART. RECUPERADO DE [HTTPS://WWW.NATIONALGALLERIES.ORG/ART-AND-ARTISTS/331/RECLINING-FIGURE](https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/331/reclining-figure).....36
- IMAGEN 10.** CHAGALL, M. (1911). I AND THE VILLAGE [ÓLEO SOBRE LIENZO]. MOMA NUEVA YORK. RECUPERADO DE [HTTPS://WWW.MOMA.ORG/COLLECTION/WORKS/78984?ARTIST_ID=1055&PAGE=1&SOV_REFERRER=ARTIST](https://www.moma.org/collection/works/78984?artist_id=1055&page=1&sov_referrer=artist)38
- IMAGEN 11.** FREUD, L. (1972-73). NAKED PORTRAIT [ÓLEO SOBRE LIENZO]. TATE MODERN, LONDRES. RECUPERADO DE [HTTPS://WWW.TATE.ORG.UK/ART/ARTWORKS/FREUD-NAKED-PORTRAIT-T01972](https://www.tate.org.uk/art/artworks/freud-naked-portrait-t01972).....39
- IMAGEN 12.** CANO, F. A. (1923). DESNUDO FEMENINO [ÓLEO SOBRE TELA]. COLECCIÓN DE ARTE SURA. RECUPERADO DE [HTTPS://WWW.SURA.COM/ARTEYCULTURA/OBRA/DESNUDO-FEMENINO-FRANCISCO-ANTONIO-CANO/](https://www.sura.com/arteycultura/obra/desnudo-femenino-francisco-antonio-cano/)41
- IMAGEN 13.** CANO, F.A. (1924). LA VOLUPTUOSIDAD DEL MAR [ÓLEO SOBRE TELA]. LA COLECCIÓN DE ARTE DEL BANCO DE LA REPÚBLICA. RECUPERADO DE [HTTPS://WWW.BANREPCULTURAL.ORG/COLECCION-DE-ARTE/OBRA/LA-VOLUPTUOSIDAD-DEL-MAR-AP0365](https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/la-voluptuosidad-del-mar-ap0365)42
- IMAGEN 14.** OBREGÓN, A. (1956). ESTUDIANTE MUERTO (EL VELORIO) [ÓLEO SOBRE LIENZO]. COLECCIÓN OAS MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, WASHINGTON, DC. (AMA). RECUPERADO DE [HTTP://MUSEUM.OAS.ORG/CAMPAIGN.PDF](http://museum.oas.org/campaign.pdf)43
- IMAGEN 15.** MEJÍA, N. (1966). LA REINA DEL MUNDO [VINILO SOBRE TELA]. MUSEO DE ARTE DEL BANCO DE LA REPÚBLICA. RECUPERADO DE [HTTPS://WWW.BANREPCULTURAL.ORG/COLECCION-DE-ARTE/OBRA/LA-REINA-DEL-MUNDO-AP2113](https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/la-reina-del-mundo-ap2113)43
- IMAGEN 16.** CABALLERO, L. (1968). SIN TÍTULO [ÓLEO SOBRE TELA]. COLECCIÓN DEL BANCO DE LA REPÚBLICA. RECUPERADO DE [HTTPS://WWW.BANREPCULTURAL.ORG/COLECCION-DE-ARTE/OBRA/SIN-TITULO-AP0905](https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/sin-titulo-ap0905)46
- IMAGEN 17.** CABALLERO, L. (1977). SIN TÍTULO [LITOGRAFÍA SOBRE PAPEL]. COLECCIÓN DEL BANCO DE LA REPÚBLICA.47
- IMAGEN 18.** OFILI, C. (1996). THE HOLY VIRGIN MARY [ACRÍLICO, ÓLEO, RESINA DE POLIÉSTER, COLLAGE DE PAPEL, PURPURINA, ALFILERES DE MAPAS Y ESTIÉRCOL DE ELEFANTE SOBRE LIENZO]. MOMA. RECUPERADO DE

HTTPS://WWW.DAZEDDIGITAL.COM/ART-PHOTOGRAPHY/ARTICLE/39894/1/THAT-TIME-THIS-CHRIS-OFILI-THE-HOLY-VIRGIN-MARY-HIP-HOP-PISSED-OFF-THE-ART-WORLD.....	52
IMAGEN 19. CHAPMAN, J & CHAPMAN, D. (1994). GREAT DEEDS AGAINST THE DEAD [TÉCNICA MIXTA]. SAATCHI COLLECTION, LONDRES. RECUPERADO DE HTTPS://JAKEANDDINOSCHAPMAN.COM/WORKS/GREAT-DEEDS-AGAINST-THE-DEAD-2/	53
IMAGEN 20. SAVILLE, J. (1993). PLAN [FRAGMENTO, ÓLEO SOBRE LIENZO]. SAATCHI GALLERY. RECUPERADO DE ...	55
IMAGEN 21. SAVILLE, J. (1996). SHIFT [ÓLEO SOBRE LIENZO]. SAATCHI GALLERY. RECUPERADO DE HTTPS://IMAGEOBJECTTEXT.COM/2012/05/03/THIS-SOLID-FLESH/	56
IMAGEN 22. CABALLERO, L. (1990). SIN TÍTULO [CARBONCILLO SOBRE TELA]. COLECCIÓN DEL BANCO DE LA REPÚBLICA. RECUPERADO DE HTTPS://WWW.BANREPCULTURAL.ORG/COLECCION-DE-ARTE/OBRA/SIN-TITULO-AP3525	61
IMAGEN 23. SAVILLE, J. (2017-2018). ALEPPO [PASTEL Y CARBONCILLO SOBRE LIENZO]. NATIONAL GALLERIES OF SCOTLAND. RECUPERADO DE HTTPS://WWW.NATIONALGALLERIES.ORG/ART-AND-ARTISTS/163921/ALEPPO	65
IMAGEN 24. CABALLERO, L. (1980). SIN TÍTULO [SERIGRAFÍA]. COLECCIÓN BANCO DE LA REPÚBLICA RECUPERADO DE HTTPS://WWW.BANREPCULTURAL.ORG/COLECCION-DE-ARTE/OBRA/SIN-TITULO-AP3801	66
IMAGEN 25. SAVILLE, J. (1992). BRANDED [ÓLEO SOBRE LIENZO]. CASA DE SUBASTAS CHRISTIE'S. RECUPERADO HTTPS://WWW.MUTUALART.COM/ARTWORK/BRANDED/32B6EFF463C078	66
IMAGEN 26. CABALLERO, L. (1990). SIN TÍTULO [GRABADO]. COLECCIÓN BANCO DE LA REPÚBLICA. RECUPERADO DE HTTPS://WWW.BANREPCULTURAL.ORG/COLECCION-DE-ARTE/OBRA/SIN-TITULO-AP3814	66
IMAGEN 27. SAVILLE, J. (2013-2014). OLYMPIA [CARBONCILLO Y ÓLEO SOBRE LIENZO] GAGOSIAN GALLERY. RECUPERADO DE HTTPS://ARTHUR.IO/ART/JENNY-SAVILLE/OLYMPIA-2013	66
IMAGEN 28. CABALLERO, L. (S.F). SIN TÍTULO [LITOGRAFÍA]. COLECCIÓN BANCO DE LA REPÚBLICA. RECUPERADO DE HTTPS://WWW.BANREPCULTURAL.ORG/COLECCION-DE-ARTE/OBRA/SIN-TITULO-AP3764	68
IMAGEN 29. SAVILLE, J. (1999). MATRIX [ÓLEO SOBRE LIENZO]. GAGOSIAN GALLERY. NUEVA YORK. RECUPERADO DE HTTPS://WWW.CHRISTIES.COM/EN/LOT/LOT-591664	68
IMAGEN 30. CABALLERO, L. (1980). SIN TÍTULO [LÁPIZ SOBRE PAPEL]. COLECCIÓN BANCO DE LA REPÚBLICA. RECUPERADO DE HTTPS://WWW.BANREPCULTURAL.ORG/COLECCION-DE-ARTE/OBRA/SIN-TITULO-AP3479	68
IMAGEN 31. SAVILLE, J. (2004-2005). PASSAGE [ÓLEO SOBRE LIENZO]. RECUPERADO DE HTTPS://ARTHUR.IO/ART/JENNY-SAVILLE/PASSAGE	68
IMAGEN 32. CABALLERO, L. (S.F). SIN TÍTULO [CARBONCILLO SOBRE PAPEL]. COLECCIÓN BANCO DE LA REPÚBLICA. RECUPERADO DE HTTPS://WWW.BANREPCULTURAL.ORG/COLECCION-DE-ARTE/OBRA/SIN-TITULO-AP2292	70
IMAGEN 33. CABALLERO, L. (1979). SIN TÍTULO [GRABADO]. COLECCIÓN BANCO DE LA REPÚBLICA. RECUPERADO DE HTTPS://WWW.BANREPCULTURAL.ORG/COLECCION-DE-ARTE/OBRA/SIN-TITULO-AP3773	70
IMAGEN 34. SAVILLE, J. (2018). BLUE PIETA [ÓLEO SOBRE LIENZO]. GAGOSIAN GALLERY, NUEVA YORK. RECUPERADO DE HTTPS://BROOKLYNRAIL.ORG/2018/06/ARTSEEN/JENNY-SAVILLE-ANCESTORS	70
IMAGEN 35. SAVILLE, J. (2018). BYZANTIUM [CARBONCILLO Y ÓLEO SOBRE LIENZO]. GAGOSIAN GALLERY. RECUPERADO DE HTTPS://BROOKLYNRAIL.ORG/2018/06/ARTSEEN/JENNY-SAVILLE-ANCESTORS	70
IMAGEN 36. CABALLERO, L. (1991). SIN TÍTULO [ÓLEO SOBRE TELA]. COLECCIÓN BANCO DE LA REPÚBLICA. RECUPERADO DE	71
IMAGEN 37. SAVILLE, J. (1998-1999). FULCRUM [ÓLEO SOBRE LIENZO]. GAGOSIAN GALLERY. RECUPERADO DE HTTPS://GAGOSIAN.COM/ARTISTS/JENNY-SAVILLE/	71
IMAGEN 38. CABALLERO, L. (1984). SIN TÍTULO [CARBONCILLO, ÓLEO, LÁPIZ SOBRE PAPEL]. COLECCIÓN BANCO DE LA REPÚBLICA. RECUPERADO DE HTTPS://WWW.BANREPCULTURAL.ORG/COLECCION-DE-ARTE/OBRA/SIN-TITULO-AP3578	72
IMAGEN 39. SAVILLE, J. (1996-1997). FIGURE 11.23[ÓLEO SOBRE LIENZO]. GAGOSIAN GALLERY. RECUPERADO DE HTTPS://GAGOSIAN.COM/ARTISTS/JENNY-SAVILLE/	72
IMAGEN 40. CABALLERO, L. (1990). SIN TÍTULO [ÓLEO SOBRE TELA]. COLECCIÓN BANCO DE LA REPÚBLICA. RECUPERADO DE HTTPS://WWW.BANREPCULTURAL.ORG/COLECCION-DE-ARTE/OBRA/SIN-TITULO-AP3522	73

IMAGEN 41. SAVILLE, J. (2009). WITNESS [ÓLEO SOBRE LIENZO]. SOTHEBY 'S. RECUPERADO DE HTTPS://WWW.SOTHEBYS.COM/EN/AUCTIONS/ECATALOGUE/2015/CONTEMPORARY-ART-EVENING-AUCTION-L15024/LOT.16.HTML	73
IMAGEN 42. CABALLERO, L. (1975). SIN TÍTULO [SERIGRAFÍA]. COLECCIÓN BANCO DE LA REPÚBLICA. RECUPERADO DE HTTPS://WWW.BANREPCULTURAL.ORG/COLECCION-DE-ARTE/OBRA/SIN-TITULO-AP3800	73
IMAGEN 43. SAVILLE, J. (1993-1994). TRACE [ÓLEO SOBRE LIENZO]. RECUPERADO DE HTTPS://WWW.WIKIART.ORG/EN/JENNY-SAVILLE/TRACE-1993	73
IMAGEN 44. CABALLERO, L. (1989). SIN TÍTULO [CARBONCILLO SOBRE PAPEL]. COLECCIÓN BANCO DE LA REPÚBLICA. RECUPERADO DE HTTPS://WWW.BANREPCULTURAL.ORG/COLECCION-DE-ARTE/OBRA/SIN-TITULO-AP3496	74
IMAGEN 45. SAVILLE, J. (2011-2012). MIRROR [CARBONCILLO SOBRE PAPEL, IMPRESIÓN]. MODERN ART OXFORD. RECUPERADO DE HTTPS://WWW.NEWARTEDITONS.COM/JENNY-SAVILLE-PRINT-MIRROR-MODERN-ART-OXFOR/74	
IMAGEN 46. CABALLERO, L. (1989). SIN TÍTULO [CARBONCILLO SOBRE PAPEL]. COLECCIÓN BANCO DE LA REPÚBLICA. RECUPERADO DE HTTPS://WWW.BANREPCULTURAL.ORG/COLECCION-DE-ARTE/OBRA/SIN-TITULO-AP3494	75
IMAGEN 47. SAVILLE, J. (2018). ONE OUT OF TWO [LÁPIZ SOBRE PAPEL, IMPRESIÓN]. THE SCOTTISH NATIONAL GALLERY OF MODERN ART. RECUPERADO DE	75
IMAGEN 48. CABALLERO, L. (1980). SIN TÍTULO [LÁPIZ SOBRE PAPEL]. COLECCIÓN BANCO DE LA REPÚBLICA. RECUPERADO DE HTTPS://WWW.BANREPCULTURAL.ORG/COLECCION-DE-ARTE/OBRA/SIN-TITULO-AP3541	76
IMAGEN 49. SAVILLE, J. (1995-1996). KNEAD [ÓLEO SOBRE LIENZO]. GALERIE DANIEL TEMPLON. PARÍS. RECUPERADO DE HTTP://XSIERRAV.BLOGSPOT.COM/2019/06/JENNY-SAVILLE--REFLEXION-SOBRE-LA.HTML	76
IMAGEN 50. CABALLERO, L. (1977). RETRATO DE LOUIS [CARBONCILLO SOBRE PAPEL]. COLECCIÓN BANCO DE LA REPÚBLICA. RECUPERADO DE HTTPS://WWW.BANREPCULTURAL.ORG/COLECCION-DE-ARTE/OBRA/RETRATO-DE-LOUIS-AP3565	76
IMAGEN 51. SAVILLE, J. (2007-2009). RED STARE COLLAGE [COLLAGE SOBRE TABLERO]. GAGOSIAN GALLERY. RECUPERADO DE HTTPS://GAGOSIAN.COM/ARTISTS/JENNY-SAVILLE/	76
IMAGEN 52. CABALLERO, L. (1975). AUTORRETRATO [CARBONCILLO SOBRE PAPEL]. COLECCIÓN BANCO DE LA REPÚBLICA. RECUPERADO DE HTTPS://WWW.BANREPCULTURAL.ORG/COLECCION-DE-ARTE/OBRA/AUTORRETRATO-AP3574	77
IMAGEN 53. SAVILLE, J. (2002-2003). REVERSE [ÓLEO SOBRE LIENZO]. GAGOSIAN GALLERY. RECUPERADO DE HTTPS://HISTORIA-ARTE.COM/OBRAS/REVERSO	77

Resumen

En esta investigación se explora la representación pictórica del cuerpo humano y su utilidad mediadora, centrada en los conceptos de erotismo y violencia a los que el cuerpo se ha visto permeado dentro del campo artístico y social, donde se analizarán las obras de dos artistas Luis Caballero y Jenny Saville para indagar la manera en que ambos comprenden e interpretan estos conceptos en sus obras y con qué motivo.

Palabras claves: El cuerpo humano, pintura, usos del cuerpo en el arte, erotismo y violencia, Luis Caballero, Jenny Saville.

Introducción

La investigación pretende abordar la percepción del cuerpo humano dentro del campo artístico, en relación a su construcción y deconstrucción simbólica en las distintas épocas y disciplinas, donde el cuerpo se ha empleado de varias maneras, como objeto y sujeto abarcando temas identitarios, y también como imagen desde su representación y constructos sociales, de forma tal que la violencia y la iglesia tuvieron influencia en la configuración del desnudo femenino en el arte y provocaron una reacción que manifestó situaciones y problemáticas de carácter violento y erótico, conceptos que por sí mismos poseen una narrativa, por lo que se ahonda en una relación cuerpo-sociedad y cuerpo-arte, así como esa misma sociedad que incorporó nuevos significados al cuerpo, a través de sus normas, estableciendo su censura o aceptación, donde la presencia fue la manera en que los artistas Luis Caballero y Jenny Saville se enfrentaron ante esta sociedad contemporánea, por un lado conservadora y por el otro cargada de normas que recaen sobre el cuerpo y lo alteran. donde ambos artistas se expresan a través de sus obras, participando como transgresores desde el desnudo tanto femenino como masculino.

El objetivo general se establece en función de realizar un análisis comparativo sobre las relaciones que puedan existir entre el erotismo y la violencia en la obra de Jenny Saville y Luis Caballero, donde para llevarse a cabo este objetivo, se fragmentó en tres partes que conforman la propuesta final, partiendo en analizar el cuerpo humano en la pintura contemporánea a finales del siglo XX, y con ello se dispone un panorama artístico e histórico en relación a la figura humana en el arte y la sociedad, ampliando y profundizando en establecer algunos antecedentes sobre los conceptos de erotismo y violencia en la pintura contemporánea en relación a las obras de Jenny

Saville y Luis Caballero, quienes son parte importante del proyecto, ya que con ambos se pueden identificar ciertas características que se instauran desde la percepción de cada uno, logrando rescatar un arte singular desde su forma y conceptualización, donde finalmente se va a elaborar un análisis comparativo de las obras de Jenny Saville y Luis Caballero frente a su tratamiento pictórico del cuerpo desde los conceptos de erotismo y violencia, donde el gesto del artista y su intención cargan de grandes cualidades a sus obras.

Las unidades temáticas se desarrollan en tres partes importantes, la primera dispone una estructura que delimita el tiempo y la información abarcada en la investigación, en relación a la representación de la figura humana en la pintura.

Por ello la Segunda Guerra Mundial, tuvo gran influencia sobre el arte en su representación, ya que provocó un enfrentamiento entre ideologías de sistemas político-económicos, los cuales generaron terror en la población por medio de las masacres, causando contradicciones morales y gran pesimismo que desembocaron en un arte más reflexivo e introspectivo, generando una deformación en la representación de la figura humana como muestra del deterioro de la sociedad, con gran carga gestual, Por esta razón el arte retorna a la figuración porque la forma en sus prácticas se ha considerado un ancla a la realidad y a la identidad, donde el cuerpo es carne, asimismo el artista evidencia su visión traumática y visceral del mundo, cumpliendo con un rol transgresor que a su vez es portavoz, donde su obra se resiste a las normas, a los ataques y hasta a la censura. La decisión del artista se define en la realización de una obra figurativa, semi- abstracta o abstracta según su intención, reflejando temas centrados en la violencia y vulnerabilidad hacia el cuerpo, donde su perspectiva y propósito determina que abstraer y profundizar a través de su forma.

Del mismo modo se indaga el contexto socio-político en Colombia e Inglaterra, a principios y finales del siglo XX, formalizada en Medellín, la influencia por parte de la iglesia, ocasionando una actitud conservadora que intervino a nivel social y cultural, donde se establecieron normas que acoplaron ideologías éticas y morales del desnudo en la pintura, ejerciendo roles de género al hombre y a la mujer. Un caso particular en Colombia, con un artista que destacó en este tipo de representación, plasmando el desnudo femenino más académico.

El contexto artístico en Colombia, se inclina hacia la figuración y el arte academicista, ya que la llegada de algunas tendencias de vanguardia ocurre en los años cuarenta de forma tardía, generando en el arte una negación y resistencia, logran expresar a su vez su mirada visceral de la violencia acontecida en el país en los setenta, al igual que Caballero, quien se formó en un espacio violento y religioso lo cual moldeó su obra desde su punto de vista de la realidad. En el cual el arte cumplió con el papel de representante del pueblo, siendo un arte con fuerza testimonial de un país en decadencia. Los artistas denunciaron estos actos a través de la muestra de los cuerpos masacrados, exponiendo a los homicidas del pueblo, donde la violencia en la historia colombiana no se acaba. De forma similar en el contexto inglés, Saville se formó en medio de una crisis económica y en un país que buscaba desarrollarse y sostenerse después del trauma producido por la guerra, la cual tuvo que implementar recortes a nivel cultural y educativo. La artista comenzó en el grupo de los YBAs, que le abrió las puertas al mercado artístico, quien se centró en abordar temáticas duales de vida y muerte, realidad y ficticio, donde a través del cuerpo femenino, se discutieron constructos de belleza en el arte ejercidos por la sociedad contemporánea, donde estructuró su pintura, como la carne en sus pliegues, texturas y significados, la cual muta y carga de incertidumbre.

Y finalmente la tercera unidad temática es una comparación de ambos artistas, donde se detectan parecidos o diferencias a medida que se exploran sus trabajos en profundidad, desde un nivel gestual, representativo, conceptual, intencional y emocional.

Planteamiento del Problema

La forma en la que percibimos nuestro cuerpo se ha ido transformado con el pasar del tiempo, allí detectamos un cuerpo que ha sido en sus inicios sacralizado pero que, en su evolución, se han transgredido formas de pensar, donde el hombre gracias a la razón genera una disociación entre el individuo y el cuerpo, allí: “el ser humano se volvió dueño de su individualidad, mientras que su cuerpo pasó a formar parte del acervo social” (Lutz, 2006, p. 217). Esta división ha llevado consigo lo que conocemos ahora cómo la construcción simbólica del cuerpo en las sociedades, en donde estas percepciones han moldeado nuestra vida y cuerpo a través de sus normas. “Como dice Le Breton cuando se refiere al cuerpo como un “continente” debido a la extensión infinita de sus posibilidades, percepciones y usos” (Breton citado en Lutz, 2006. p. 219).

Martínez (2004) en donde la liberación actual del cuerpo es solo una reacción de las normas ejercidas, logrando un desahogo sin restricciones, un reforzamiento del yo como persona y el rechazo a la disciplina, con ello aparecen las protestas desde el pensamiento feminista cuestionando el cuerpo sexuado y replantea el problema de la discriminación de su género, con ello también se añade la violencia contra la mujer y cómo la sociedad que exalta la cultura de consumo transforma el cuerpo en mercancía pasando a ser un medio de producción y distribución dentro de la sociedad de consumo.

Por ello el cuerpo ha sido valorizado, reivindicado, concebido de diferentes formas y en distintas épocas y culturas donde la imagen social del cuerpo en la contemporaneidad provoca situaciones y reacciones por parte del artista. Allí el cuerpo es evidencia y medio del constructo social:

Para Mary Douglas existen dos cuerpos: La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas el «cuerpo físico» y el «cuerpo social». Y afirma que «el cuerpo social restringe el modo en que se percibe el cuerpo físico» (...) Esto significa que el cuerpo es un medio de expresión altamente restringido, puesto que está muy mediatizado por la cultura y expresa la presión social que tiene que soportar. La situación social se impone en el cuerpo y lo ciñe a actuar de formas concretas, así, el cuerpo se convierte en un símbolo de la situación (Douglas citado en Martínez, 2004, pp. 129-130).

Cada sociedad ejerce una imagen social sobre el cuerpo y a través de estos podemos identificar problemáticas contextuales que los encierran, aquí el poder es el ente principal que influencia esos cuerpos, provocando una reacción en cadena aceptada por las masas o una reacción revolucionaria e inspiracional como el arte proyecta y comunica, denunciando o reconociendo plásticamente estas percepciones en relación al cuerpo, el cual transforma gestos, gustos, apariencias, prácticas y costumbres de una sociedad. Por ello el artista desde su lenguaje plástico, performativo y gestual revela estas construcciones sociales que nos aquejan y que actualmente se denuncian en una forma de búsqueda de libertad.

Justificación

El cuerpo está y ha estado presente a lo largo de la historia en el arte, ha sido objeto y sujeto, imagen y gesto, medio y soporte; ha generado preguntas por su significación, su temporalidad y su identidad, explorando sus límites a nivel físico y mental, definiendo el cuerpo como:

El cuerpo de la subjetividad es el soporte de los imaginarios, ideologías, símbolos y valores, y, paradójicamente es a la vez invisible para el individuo. Sólo se hace visible en la evidencia de la falta, la vulnerabilidad, la incompletud y la imperfección, representadas en la enfermedad, el dolor, o el momento límite bien sea físico o psíquico (Ramírez, 2012, p. 4).

Lo que lleva a pensar que el cuerpo dentro del contexto colombiano se ha visto plagado por problemáticas de carácter tanto político, religioso, económico y social, en donde el poder y las ideologías justifican el rechazo hacia el otro. El siglo XX en Colombia, por ciertos eventos de carácter político que afectaron al pueblo con masacres, injusticias, desplazamiento forzado, narcotráfico, bandas delincuenciales, guerrillas y grupos paramilitares, mientras a su vez se generaban movimientos sociales buscando reconocimiento como ciudadanos en la construcción de identidad colectiva y en la defensa de sus derechos.

De manera que la religión cristiana fue otro pilar que ejerció gran influencia sobre la población, inculcando normas y prohibiciones frente a los roles de género y sus estereotipos, como resultado se generan dos tipos de mujer, las reservadas o discretas que merecen respeto y las mujeres abiertamente sexuales que no lo merecen y al rol del hombre que se mantenga firme con su heterosexualidad, ya que sería excluido, humillado y violentado. El cuerpo es considerado como un 'templo' por ello el desnudo se cubre, un ejemplo dentro del arte por parte de una mujer que se

salió de la representación costumbrista, de paisajes y bodegones al desnudo femenino fue Débora Arango, quien buscó plasmar un desnudo como forma de denuncia política y social situando a las mujeres de la vida diaria, considerando su obra pornográfica e indecente.

La importancia de estudiar estos comportamientos frente al cuerpo dentro de las obras de Jenny Saville y Luis Caballero son un grito de denuncia ante los actos violentos aún presentes y expuestos en los medios, que no conocen de género, ni edad, presenciando cuerpos fragmentados, violentados y anónimos convertidos en una cifra y el arte se ha encargado de evidenciar o pronunciarse ante esos cuerpos deconstruidos en su proceso estético de constructos sociales y artísticos. Tomando estos cuerpos como intermediarios para ahondar en temas de identidad desde su representación, quebrantando las normas impuestas sobre el mismo, principalmente desde el desnudo femenino en la historia del arte.

Objetivos

Objetivo General

Realizar un análisis comparativo sobre las relaciones que puedan existir entre el erotismo y la violencia en la obra de Jenny Saville y Luis Caballero.

Objetivos Específicos

1. Analizar el cuerpo humano en la pintura contemporánea a finales del siglo XX.
2. Establecer algunos antecedentes sobre los conceptos de erotismo y violencia en la pintura contemporánea en relación a las obras de Jenny Saville y Luis Caballero.
3. Elaborar un análisis comparativo de las obras de Jenny Saville y Luis Caballero frente a su tratamiento pictórico del cuerpo desde los conceptos de erotismo y violencia.

1. Estado Del Arte

1.1 Tratamiento de la Pintura en el Medioevo

La figura humana siempre ha estado presente en el arte y en el pensamiento occidental, aunque en sus inicios fue percibida de forma negativa y despectiva, debido a teorías filosóficas frente al cuerpo humano, donde se discutió y se generó una dicotomía entre ‘el cuerpo y el alma’ por parte del pensador Platón, Fierro (2013) menciona que Platón comprendió el cuerpo como una cárcel del alma, por esta razón ambas partes fueran vinculadas como entidades opuestas en búsqueda de objetivos distintos, asociando el cuerpo a lo mortal que tenía como fin lo sensible y complejo, mientras que el alma fue relacionada con lo inteligible teniendo como finalidad la sabiduría y la razón, estos correctivos y pensamientos frente al cuerpo lo situaron en un segundo plano destacando a su vez al alma.

Con la Edad Media, la iglesia ejerció control sobre el arte Románico con el motivo de expandir el cristianismo y su iconología religiosa a un pueblo analfabeto a través de la pintura, arquitectura y escultura, imponiendo cánones a la representación del cuerpo, principalmente al desnudo, el cual fue asociado a lo mundano, generando una división entre lo mortal y lo divino, entre el deseo y la prohibición a través de la figura de Eva como muestra de pecado y a la Virgen María como la representante de la santidad y castidad. Se sacralizaron los símbolos cristianos que cumplían los parámetros y rechazaron todo aquel fuera de los mismos. “Los únicos desnudos permitidos fueron las figuras de Adán y Eva, Cristo y Alegorías” (Ramírez, 2012, p. 13). Los cuales fueron esquematizados, eliminando todo indicio de sexualidad a su imagen (Ver imagen 1). Constó principalmente de un arte simbólico con figuras desproporcionadas y carentes de perspectiva, lineales en colores planos y llamativos.



Imagen 1. Anónimo. (1948). *El pecado original*. Pintura mural de la ermita de la Vera Cruz de Maderuelo [Revestimiento mural trasladado a lienzo]. Museo Nacional del Prado, España. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-pecado-original-pintura-mural-de-la-ermita-de-la-ermita-de/b9067a97-703f-4f71-9955-c564b06fb650>

1.2 El Resurgir del Cuerpo en el Renacimiento

Llegado el Renacimiento se dejaron atrás los cánones e ideas ejercidas por la iglesia frente a la representación en las artes, para retomar los ideales de belleza clásicos de la antigua Grecia y Roma debido al fuerte impacto que tuvieron en la época los postulados del humanismo sobre los mecenas y artistas, generando un cambio en la visión del cuerpo en la sociedad y asimismo en la concepción del hombre como ser individual y centro, dando importancia al campo de las artes, ciencia, medicina y filosofía.

El Renacimiento se interesó por un gran espíritu científico basado en la razón, con ello fue característico y central el ser humano, por las preocupaciones intelectuales y artísticas frente al cuerpo, se revalorizó el arte de la antigua Grecia y se manifestó una autonomía del arte, centrando su mirada en la representación del cuerpo perfecto con medidas y proporciones de modelos clásicos grecorromanos, “entendiendo como la perfección física: simetría y proporción, derivadas de las figuras de los dioses, y la armonía. Proporción como orden divino” (Ramírez, 2012, p. 9). A partir

de una mirada perfecta del cuerpo humano, la representación del cuerpo masculino y femenino se vieron influenciados por esta norma. De acuerdo a Ramírez (2012) el cuerpo masculino desnudo fue superior al femenino ya que normalizaba el sistema de proporciones identificando así un concepto de belleza y perfección. Uno de los dibujos de estudio anatómico de Leonardo da Vinci es prueba de ello (Ver imagen 2).

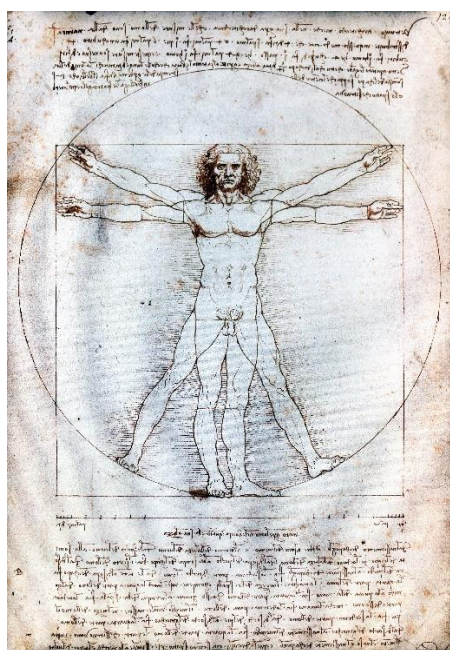


Imagen 2. Da Vinci, L. (1492). *Hombre de Vitruvio* [Plumín, pluma y tinta sobre papel]. Galería de la Academia de Venecia, Italia. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Hombre_de_Vitruvio

Por el contrario, la figura femenina fue considerada inferior, se le idealizó a través de tratados morales y sociales que regularon su representación socialmente y pictóricamente, ya que su figura desnuda fue relacionada con la lascivia, desnudez e inmoralidad. Por ello “al pintor se le regulaba lo que no debía pintar y al observador lo que no debía mirar” (Ramírez, 2012, p. 13). Por esta razón la figura femenina fue representada en actitudes vergonzosas, recatadas con piernas y brazos recogidos, con la cabeza gacha y sin mirar directamente al espectador, ya que cualquier signo de desvergüenza y provocación daba cuenta de su indecencia. Debido al pudor de la época,

el cuerpo femenino desnudo fue idealizado a imagen del deseo, considerando el deseo como algo inalcanzable y por tanto lejano a un cuerpo real. En el tratamiento del cuerpo en las obras renacentistas se mantuvieron presente los temas religiosos, mitológicos y alegóricos, pero teniendo como referentes los modelos clásicos con relación a la representación del cuerpo humano a escala, dentro de escenarios naturales con gran uso de la perspectiva y armonía, manteniéndose fiel a la idea de lo bello, realizado en pintura al fresco, al temple y al óleo.

El Barroco por su parte se centró en plasmar figuras dinámicas y gestuales, a través de la exageración de sus formas y posturas, buscando dar cuenta de los sentimientos internos que atormentan a los personajes, la tensión es el punto clave de las obras mediante escenas de intensa espiritualidad, frecuentando los cuerpos en medio del éxtasis y sufrimiento, con una representación pesimista del ser humano, más detallado y trágico con la técnica del claroscuro, perspectiva, luz y color, por lo que la iluminación favoreció a ciertos personajes o elementos dentro de la pintura.

Palop (2017) menciona que el desnudo de la figura femenina solo se realizó a través de encargos por parte de los monarcas, debido al pudor de la época, ya que fue un tema tabú y prohibido, donde el artista trataba esta desnudez en obras alegóricas y mitológicas. Diego Velázquez, presenta un desnudo femenino de la diosa del amor Venus junto a su hijo Cupido (Ver imagen 3).



Imagen 3. Velázquez, D. (1647). *Venus del espejo*. [Óleo sobre lienzo]. National Gallery, Londres.
Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Venus_del_espejo

Con la llegada del Romanticismo, los artistas se opusieron a la razón y reflejaron una obra más emocional exaltando la libertad, donde la representación del cuerpo expresó esa sublimidad de la naturaleza y de las emociones, generando así un mundo ficticio, misterioso y melancólico en donde todo era perfecto y hermoso. Por el contrario, con una representación más cruda y reflejo de las injusticias de la sociedad burguesa, surge el Realismo, eliminando toda fantasía para plasmar los problemas de la sociedad y de las costumbres de la vida rural a través de la imagen del campesino trabajador, enalteciendo su labor por alcanzar un mejor nivel de vida, rechazando lo idealizado y estereotipado del cuerpo. El enfoque del progreso junto “al positivismo naciente le ofrecía ya la solución del naturalismo de una contemplación de lo visible en la pura autenticidad de sus aspectos” (Soto, 1985, p. 102). Uno de sus exponentes fue Jean François Millet y por otra parte Gustave Courbet quien representó polémicas obras de desnudos femeninos como acto revolucionario, dando al desnudo una intencionalidad activista (Ver imagen 4).



Imagen 4. Courbet, G. (1866). *L'Origine du monde* [Óleo sobre lienzo]. Museo de Orsay, París. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/El_origen_del_mundo

1.3 Vanguardias Artísticas del Siglo XX

La modernidad trajo consigo confrontaciones entre modelos económicos, políticos y socioculturales de países en potencia y a su vez el mito del progreso como un avance moderno, el interés por el conocimiento y la transformación en todos los ámbitos generó toda una situación de inestabilidad social en las cuales, como señala Calderón (2005) las vanguardias artísticas del siglo XX surgieron poniendo de manifiesto las contradicciones del sistema moderno, que desembocó en una decadencia cultural por una inestabilidad de los valores e ideologías.

El tratamiento del cuerpo en las vanguardias, se centró en romper con la rigidez de la pintura académica al mismo tiempo que se decantó por la impresión de escenarios cotidianos y al aire libre, haciendo uso de la luz solar como el componente de mayor interés, de su caída y presencia sobre los cuerpos, objetos y paisajes del exterior por medio de una pincelada rápida que captó la fugacidad del momento, por otro lado, la representación del desnudo también formó parte de esta ruptura del arte tradicional. Algunos exponentes del movimiento fueron Édouard Manet

con *Olympia* dentro del campo del erotismo con un desnudo femenino de una prostituta, tachado en su momento como pornografía (Ver imagen 5).

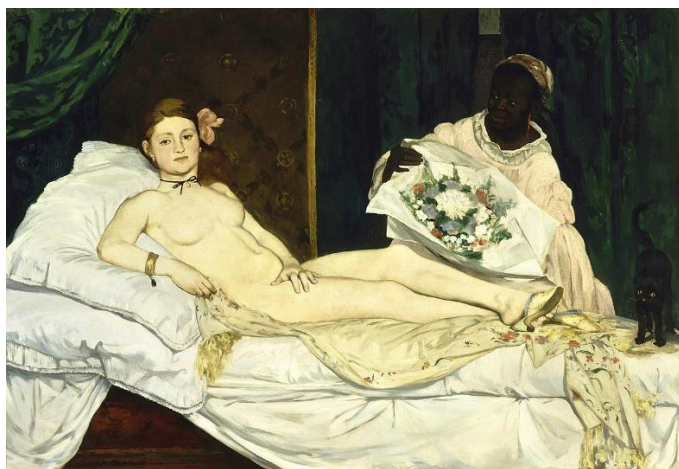


Imagen 5. Manet. E. (1863). *Olympia* [Óleo sobre lienzo]. Museo de Orsay, París. Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Olympia_\(Manet\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Olympia_(Manet))

De modo similar el Postimpresionismo y el Fauvismo reflejaron las emociones a través de su pincelada, desde el movimiento y el color, tanto planos o contrastantes pero intensos, relacionados con la naturaleza interior de la persona y el paisaje percibido. La representación del cuerpo se comprende más desde el erotismo y la provocación que proyectan los cuerpos desnudos femeninos en la naturaleza, como las mujeres de Cézanne y Matisse con desnudos como *Las grandes bañistas* (1906) y *La alegría de vivir* (1906) con intención de mostrar la sensualidad en escenarios naturales y cotidianos. Derain con estudios del cuerpo de modelos femeninas, en *Las bañistas* (1907) y *Las modelos* (1886) de Seurat con su distinguida técnica del puntillismo.

Con el Cubismo, el Expresionismo y el Futurismo, surgido durante la Primera Guerra Mundial, se evidenció un interés por mostrar la realidad vivida o los distintos puntos de vista en una misma imagen, a través de planos de color en donde la representación del cuerpo femenino se distorsionó y simplificó en obras de Picasso con *Las Demoiselles d'Avignon* (1907) el artista decidió representar a las mujeres de burdel de Barcelona y Duchamp con su obra *Desnudo*

descendiendo la escalera N°2 (1912) “como una pieza polémica con más de 20 posiciones al mismo tiempo, se encuentra entre el cubismo y el futurismo” (Calvo, 2018), transgrediendo la imagen de desnudo artístico ya impuesto en el arte y a las vanguardias por igual (Ver imagen 6 y 7).



Imagen 6. Picasso, P. (1907). *Les Femmes d'Alger (O version O)* [Óleo sobre lienzo]. MoMA, Nueva York. Recuperado de <https://historia-arte.com/obras/las-senoritas-de-avignon>



Imagen 7. Duchamp, M. (1912). *Nu descendant un escalier, n°2* [Óleo sobre lienzo]. Museo de Arte de Filadelfia, Estados Unidos. Recuperado de <https://historia-arte.com/obras/desnudo-bajando-una-escalera>

Y desde el cuerpo violentado y deforme como *Guernica* (1937) de Picasso, la cual alude al bombardeo de Guernica durante la guerra civil española o desde las consecuencias de la Primera Guerra Mundial: Como menciona de la Nuez Santana (2015) los artistas deformaron la realidad a través del cuerpo para exponer su postura frente a la guerra en escenarios sombríos, pesimistas y trágicos, muchos, reflejo del dolor vivido como soldados, de las crisis de identidad, soledad y destrucción física y mental presenciada desde el autorretrato, las composiciones con cuerpos mutilados y masacrados. Artistas como Kirchner quien plasmó la corrupción, miseria y muerte de una sociedad descompuesta y desmoralizada desde la visión de un soldado obras como *Autorretrato como soldado* (1915).

La obra en Munch por su parte, expuso un cuerpo desnudo y erótico con intencionalidad crítica donde representó el ícono religioso de la Virgen María, no tan pura y casta en *Madonna* (1895). Y como un artista individualista Egon Schiele expuso un arte erótico de gran carga sexual, exploró su cuerpo y el contrario de forma profunda, distorsionó los cuerpos desnudos plasmados en poses antinaturales que inspiraron dolor y/o placer.

Y Marcel Duchamp con sus Ready-made con objetos comunes sin valor artístico con su obra de desnudo fuera de lo convencional es *La novia desnudada por sus solteros o El gran vidrio* expresa la tensión sexual entre la novia y sus nueve solteros, y su cuadro e instalación *Étant donnés* (la cascada). San Martín (2005) Con esta obra Duchamp rompe con todo punto de vista todas las categorías tradicionales del arte, con los modos de creación, materialidad y su relación con el espectador, quien activa la obra a través de su interpretación. Y desde el Surrealismo, Camarasa (2012) explica que Dalí en sus obras, como *El gran masturbador* hace alusión a su infancia y miedos frente al sexo y la muerte.

Posterior a la Segunda Guerra Mundial se llevó a cabo el nacimiento del informalismo y la nueva figuración, “llena de incertidumbre y cuestionamientos frente a la moral humana” (Calvo, 2015). Por esta razón los artistas optaron por el Expresionismo abstracto para representar cuerpos desgarrados a través de su abstracción. Algunos artistas como Willem de Kooning con la representación femenina en su serie *Mujeres* de gran fuerza expresiva y dinámica casi agresiva con carga primitivista. Y Francis Bacon con su figuración distorsionada y cárnica evocó a la tragedia de la existencia humana, mostrándose en contra de lo bello y la armonioso del arte clásico burgués a través de trípticos como *Tres estudios para una crucifixión* el cual alude a la agresividad del ser vivo y la violencia del devenir animal “El devenir-animal no tiene nada de metafórico. (...) Es un mapa de intensidades. Es un conjunto de estados, todos distintos entre sí, injertados en el hombre en la medida en que éste busca una salida” (Deleuze citado en Tudela, 2005, p. 18).

La representación del cuerpo en el arte planteó las problemáticas de cada época, desde la censura del cuerpo real o natural, este como mediador de estereotipos de belleza e intermediario de problemáticas sociales, culturales, políticas y artísticas desde medios autobiográficos a través de una figuración idealizada, realista o distorsionada:

El cuerpo se convierte en referencia primera y en soporte de los principios e ideales culturales y de belleza imperantes en cada sociedad, en el espacio y en el tiempo, bien sea mostrándose en su desnudez, bien sea ocultando sus formas, pero siempre sugiriendo y comunicando formal o simbólicamente, los enigmas, complejidades y riquezas de su exterioridad, su interioridad, así como de sus puntos de confluencia (Velasco, 2016, p. 2).

El cuerpo puede ser representado de mil y una formas, ser un contenedor de diversos significados e intenciones y, aun así, sigue siendo un sujeto de investigación inagotable.

2. Metodología

Esta investigación, constó de un extenso recopilatorio de material bibliográfico y electrónico, donde se realizó una selección amplia de documentación variada para realizar el marco teórico y los capítulos 1, 2 y 3 respectivamente.

En el marco teórico o estado del arte, hubo gran interés en realizar un panorama explicativo del tratamiento del cuerpo en relación a los conceptos de erotismo y violencia, estableciendo un límite desde el siglo XV hasta el siglo XX desde las dicotomías filosófica declaradas por Platón en las que el cuerpo se vio implicado, iniciando con el apartado de ‘el cuerpo y el alma’, la cual fue la negación del cuerpo por sobre la razón. Luego explorando la figura humana desde su representación y sus usos, en las distintas épocas y culturas, se trazó un panorama que abarca desde la Edad Media con la figura de poder de la iglesia y el cristianismo que prohibieron el desnudo asociándolo a lo mundano, pasando por el Renacimiento, donde se encontró una idealización en el cuerpo, priorizando la figura masculina por sobre la femenina e igualmente le fueron impuestas normas a través de tratados morales que regularon su representación, luego se recorren brevemente el Barroco, el Romanticismo y el Realismo. Llegando al siglo XX con la entrada de las vanguardias artísticas, los artistas empiezan a romper con la tradición en el arte y en la vida, siendo conocidos como los transgresores de su tiempo, potenciando el desnudo a una visibilidad mayor a través de tendencias y nuevos lenguajes de la pintura, ampliando la visión en el arte, marcando un antes, durante y después de ambas guerras, como forma de situar en un contexto a la pintura y la transformación en la figura desde la violencia hacia las ideologías y los valores, inclinando la representación del cuerpo, hacia una abstracción. Finalizando la Segunda Guerra Mundial, se mencionan brevemente algunos artistas que practicaron nuevos lenguajes desde su figuración,

semi-abstracción y abstracción. Todos estos momentos históricos del arte en relación a los conceptos de erotismo y violencia, que configuraron la búsqueda de imágenes en la web, presentando casos específicos de la mayoría de los movimientos incluidos en esta sección, donde las imágenes seleccionadas dan cuenta del cambio y el desarrollo de la figuración, transitando a una abstracción de los cuerpos, permitiendo así una representación correspondiente al periodo descrito enlazada con la imagen.

Se retoma en el capítulo 1, la representación en la pintura, mucho más breve y específica en cuatro artistas, pintores, Francis Bacon, Marc Chagall y Lucian Freud y en escultura Henry Moore de finales del siglo XX, para analizar los antecedentes de erotismo y violencia en la pintura contemporánea, visibilizando los cambios en la representación de la figura de una abstracción a una figuración total, transitando desde Bacon hasta Freud.

Para analizar la obra de los artistas Luis Caballero y Jenny Saville para la segunda parte del capítulo 2 e inicios del 3, se llevó a cabo un compilado de documentos, para adentrarse en el contexto social, cultural y artístico de cada uno, desde finales del siglo XX por la década del setenta, por un lado el contexto colombiano, donde predominó la violencia y por el otro, solo se presenta un caso de artista del desnudo femenino, ya que seguía regulada su representación por el dogma de la religión católica, asimismo la pintura de los años cuarenta en el país, como su figuración se vieron influenciadas por las vanguardias europeas que llegaron de forma tardía al país, donde Caballero desarrolló su obra, más centrada a una figuración y expresividad abarcando temas de su entorno, como la violencia, el erotismo y la religión, generando una mezcla de ellos, donde la revisión del contexto colombiano fue necesario para comprender su trabajo. De esta forma el contexto inglés comienza en una crisis económica y social donde los sujetos de altos cargos deciden distribuir el dinero según las necesidades de la población, a lo que la cultura y las artes,

pierden financiación, por lo que al graduarse los estudiantes universitarios de las carreras de Artes, promovieron ellos mismos sus trabajos, muchos de ellos salidos de lo convencionalmente aceptado, luego más adelante Charles Saatchi apadrina a Saville y a otros artistas quienes fueron nombrados como los YBAs, se indagó y mencionó brevemente una de las exposiciones y las características compartidas entre los artistas a nivel formal explícito y la muestra 'Sensation' exhibición de la colección personal de Saatchi, donde la artista tuvo su lugar, se proporcionan visualmente algunas imágenes de las obras expuestas en la muestra, que vulneran iconos religiosos y segmentan el cuerpo. Donde Saville en relación a los artistas YBA explora la carne como medio vital que conecta al ser humano con la dualidad vida y muerte, en la cual quebranta constructos sociales frente al cuerpo y en el arte. Inclinando su interés por cuestionar la identidad, el género, el sexo y la realidad misma.

Uniendo finalmente a ambos artistas, identificando formal y conceptualmente similitudes y diferencias en donde se vean implicados los conceptos de erotismo y violencia. Apoyando todas las unidades temáticas con imágenes ilustrativas de la representación del cuerpo en la pintura contemporánea, como de las obras de los artistas investigados de Luis Caballero y Jenny Saville, presentando obras relacionadas desde su representación, su sexo, referencias de violencia y arte religioso, desde componentes compositivos, como el color y la pincelada o trazo, en sus retratos y autorretratos acompañados de sus respectivas imágenes que dan mayor claridad al análisis.

3. Capítulo 1. El Cuerpo Humano en la Pintura Contemporánea a Finales del Siglo XX

La representación del cuerpo humano en el arte, se ha visto influenciada por los distintos contextos históricos, allí se generaron constructos sociales hacia el cuerpo que lo encerraron en diversas problemáticas.

A partir de la Segunda Guerra Mundial se generó un enfrentamiento entre ideologías de sistemas político-económicos, algunos de ellos totalitarios, los cuales provocaron un régimen de terror y violencia a través de genocidios y ejecuciones en masa por motivo racial, político y religioso sobre la población, lo que resultó en una pérdida de ideologías y rompiendo con los ideales del hombre de un progreso social, ocasionando contradicciones morales, gran pesimismo deshaciendo las vanguardias que impactaron a intelectuales, filósofos y artistas.

Toda esta situación fue un detonante en la pintura *Informel* de los años cincuenta, según Gómez y Cristóbal (s.f) donde se produjo una transformación visible del pensamiento en una obra experimental y subjetiva del sentir del artista de la realidad vivida, representada en su abstracción, desfiguración, sin identidad, destruida, por medio de pigmentos dispuestos como carne masticada en el lienzo, producto de una carga gestual en la exploración de la materia y no de la forma, aplicando técnicas del azar y materiales convencionales como trapos, papel, yeso, cartón, arena, entre otros, de forma recursiva e improvisada. Obras de gran calidad cromática de colores puros y planos, expresados en manchas, rayas, salpicaduras, una muestra del caos y las convulsiones internas.

La abstracción del arte de los cincuenta, según Balzo (2010) influenció al arte de los años sesenta a retomar la figuración como medio de transgresión a través de analogías y signos que refieren al sentimiento de fragilidad humana, conocida como Neofiguración, de carácter

expresionista que no pierde de vista el deterioro y la decadencia en que se vio envuelta la humanidad a través de las luchas y el cansancio mental, tomando este hecho como impulso creador, se referenció en la figuración pero la transforma, buscó proyectar sensaciones a través del trazo, el color, textura y su nueva forma, comunicó a través de ella, en su materialidad, presenta el cuerpo humano como figura referente de la realidad para alterar su significado, cumplió un rol simbólico y de significación que se enlazan con un mismo fin. Fue un arte más centrado en sus procesos e intencionalidad, a lo que en el arte posterior se tradujo en una pintura más orientada hacia la exaltación de los mecanismos irracionales, subjetivos y expresionistas, como a un arte procesual, relacionado con la naturaleza, de la pureza del material in situ o convencional, que buscó de lo esencial o un arte más conceptual.

El artista cumple su papel como un ser político y transgresor que se apropia del cuerpo y lo transforma, le atribuye signos y significados diversos. Su obra siendo medio y soporte de opinión, buscando reflexionar y cuestionar estos constructos tanto sociales, culturales, políticos y artísticos. Su desnudez, distorsión física, los pensamientos existencialistas, el impacto de las problemáticas diarias para con el ser humano, los intereses propios de cada artista, la exploración de identidad y los límites corporales, muestran resistencia a través del cuerpo ante los ataques que lo violentan, normativas que van desde una prohibición artística y social hasta su censura total. Los significados atribuidos al cuerpo y la reacción de los artistas se evidencian en su obra, el cuerpo humano sigue siendo medio vital para llegar al otro, es referencia de su ser, siendo un cuerpo constituido de carne. Algunos artistas que orientaron su obra en las tendencias o fuera de ellas, de una Nueva figuración en su forma y significado del cuerpo humano fueron.

3.1 Figura Humana en Francis Bacon y Henry Moore

Artistas que se decantaron más por una abstracción o semi-abstracción de la figura humana fueron, Francis Bacon (1909-1992) quien se inclinó por la nueva figuración, la cual empleó para llegar al espectador y generar en él una realidad que ignora y teme, en donde su existencia e identidad se ve en conflicto al captar las tensiones y espasmos que a diario dominan el cuerpo a través de imaginarios sociales o ataques como los enfrentamientos bélicos que son un detonante directo de violencia ejercida hacia el cuerpo, que le permitió plasmar la realidad vivida.

Martínez (2012) Su obra recurrió a la sensación como eje conector con el espectador, sin necesidad de interpretaciones conceptuales, donde el movimiento en los cuerpos es un testimonio de su sufrimiento interno. Generó deformaciones a través de retratos y autorretratos, ya que los consideró signo de la identidad, como índice de la vulnerabilidad del ser humano al querer buscar más allá de lo que se ve, la persona real detrás. Pero mantuvo un parecido al modelo, para que no pierda la característica que lo individualiza. Produjo con el espectador un diálogo existencial de sí mismo como ser humano, al tener que afrontar la condición que le aproxima al animal, a la carne expuesta, generando incertidumbre de su propia constitución. Dando una muestra a modo de espectáculo, recalcando al ser humano como lo que es, carne (ver imagen 8).

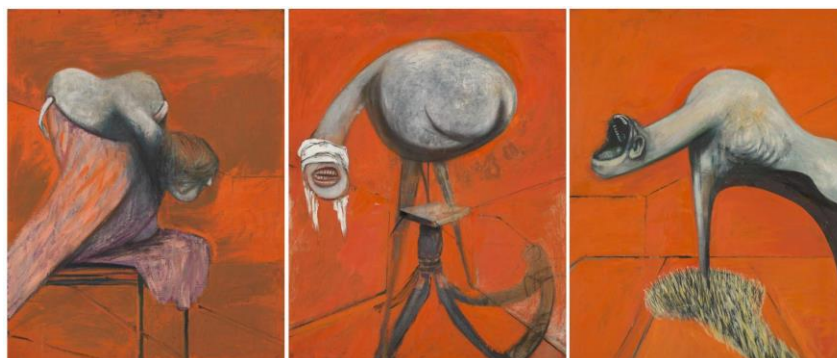


Imagen 8. Bacon, F. (1944). *Three studies for figures at the base of a crucifixion* [Tríptico, óleo sobre tablas]. Tate Modern, Londres, Reino Unido. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-three-studies-for-figures-at-the-base-of-a-crucifixion-n06171>

De forma similar se encuentra Henry Moore (1898-1986) quien optó por una figuración escultórica semi-abstracta, se inspiró principalmente en los pueblos primitivos, en las estatuas toltecas de civilizaciones mayas y aztecas. Abstrajo de estas culturas cualidades ya olvidadas, logró que la obra y el espectador conecten de forma espiritual. El autor se caracterizó por la creación de esculturas de figuras reclinadas femeninas con agujeros en su interior que representaron el vacío, “Término griego *chōra*: un sitio vacío para recibir algo” (Salvetti, 2018, p. 67). Los cuales ofreció como contenedores, no buscó adornar con ellas un lugar, sino que actuaron como intermediarias de fuerzas internas y vitalidad que le permitieron al espectador-participante ser estimulado de forma positiva, se vio inmerso en una experiencia estética y mística siempre orientada hacia la reflexión del sí mismo. Transformaron el espacio al igual que a la persona que las percibe y se involucra sensorialmente (Ver imagen 9).



Imagen 9. Moore, H. (1951). *Reclining Figure* [Escultura en bronce]. Scottish National Gallery Of Modern Art. Recuperado de <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/331/reclining-figure>

3.2 Figura Humana en Marc Chagall y Lucian Freud

Desde otro punto de vista más figurativa del cuerpo y con gran carga poética está Marc Chagall (1887-1985), con una representación cargada de vibrantes colores del expresionismo ruso y con elementos del folclore popular ruso, transgredió las normas de la tradición judía a la que perteneció, al asimilar la representación de la figura humana. Sus cuadros oscilaron entre la realidad y la fantasía con un carácter surrealista de sus vivencias a través de un carácter soñador donde todo es posible, “pero para Chagall los sueños no eran un amasijo de imágenes reprimidas por el consciente, como para la mayoría de surrealistas, sino la confluencia feliz del consciente y del subconsciente, el desencadenamiento de la intuición, la libertad de la fantasía” (Turón, 2013, p. 50). Decidió componer sus obras desde una poética-narrativa fuera de lo común, donde actuaron como un contenedor de los recuerdos de su niñez, de sus creencias, intereses y experiencias desde una visión sensible de la vida, atribuyendo significados profundos. configuró sus obras con elementos poco convencionales, con personajes genéricos, sin rostros o con escenarios de cabeza y representó animales cargados de una fuerza espiritual, consideró que todo era útil para ser plasmado, manifestó el optimismo del vivir, enriqueció su mirada en París y su pueblo natal Vítebsk a través de la ciudad, las cuales fueron reflejo testimonial y autobiográfico, creó un refugio soñador donde las posibilidades eran infinitas (Ver imagen 10).



Imagen 10. Chagall, M. (1911). *I and the Village* [Óleo sobre lienzo]. MoMA Nueva York. Recuperado de https://www.moma.org/collection/works/78984?artist_id=1055&page=1&sov_referrer=artist

Y finalmente Lucian Freud (1922-2011) quien optó según Hernández Muro (2014) por representar cuerpos no canónicos, en sus retratos-desnudos con modelos al natural de hombres y mujeres totalmente expuestos a detalle en poses relajadas y estáticas, a través de la pintura al óleo plasmó manchas, pecas, irritaciones, venas, arrugas y marcas de forma precisa, no realizó bocetos, ni tomó fotografías para elaborar sus obras, talló su forma a través de las pinceladas, capturando toda la presencia del modelo. Su sexo fue centro de miradas y opiniones, al ser método de impacto en el espectador, generó incomodidad, asombro, aceptación o rechazo. Permitió un reconocimiento total de la persona desnuda, sus rasgos característicos, incluido su rostro como símbolo de identidad. Se presentó en poses vulnerables ante el espectador, desde la exposición de sus genitales como signo vital de la libido del cuerpo, que intensificó a su vez su presencia de forma casi táctil, nada discreta. Estos retratos-desnudos se concentraron en plasmar a la persona misma, su humanidad y carne exhibida a través de su desnudez siendo un diálogo constante entre el modelo, autor y el espectador (Ver imagen 11).



Imagen 11. Freud, L. (1972-73). *Naked Portrait* [Óleo sobre lienzo]. Tate Modern, Londres. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/freud-naked-portrait-t01972>

Todos estos artistas usaron distintos métodos, técnicas y medios para expresar sus ideas y cuestionamientos a través de una figuración o desfiguración del cuerpo, influenciada por las tendencias artísticas del momento o por planteamientos e intereses de cada artista, como una forma de liberación y transgresión contra lo estipulado, cargadas de poder pusieron en duda la existencia humana como seres corpóreos, llevando a repensar los constructos sociales y artísticos en los que el ser humano y su representación se ha visto inmersa.

4. Capítulo 2. Erotismo y Violencia en la Pintura de Finales del Siglo XX

4.1 Aproximaciones Artísticas y Sociopolíticas de la Pintura en Colombia

El arte en el país, principalmente en Medellín. Torres López (1996) menciona que se tuvo resistencia ante los cambios en la estructura social y en las prácticas artísticas, manteniendo una actitud conservadora, ya que en su momento la iglesia católica fue un factor de construcción de la civilización occidental e impuso una ideología y ética religiosa encerrada en las costumbres y valores tradicionales.

Al estar implementada esta actitud conservadora a nivel social y cultural, el arte también se retuvo en este pensamiento tradicional de belleza y contemplación, Según Fernández y Villegas (2017) predominó en aquel momento el arte academicista, el retrato y el paisajismo nacional, todo este apartado artístico colonial se mantuvo vigente hasta 1930 y se transformó aquella visión con más facilidad en los años cuarenta con la instauración de la vanguardia internacional en Colombia.

Las obras relacionadas con la representación del desnudo femenino en la pintura colombiana, fueron escasas debido a los discursos de la Iglesia sobre la moralidad y el cristianismo, ya que en ese momento el Estado, la Elite y la Iglesia impusieron normas y comportamientos de pudor a la mujer, la cual fue idealizada como una figura virginal, sumisa y virtuosa en las labores domésticas y reproductivas, esta idea fue transmitida a través de la prensa y manuales al igual que la pintura y el retrato, imponiendo así límites a lo femenino en su representación. Pero también se dieron algunos casos de desnudos de mujeres con símbolo de sensualidad “El tema del desnudo fue muy problemático en el ambiente artístico de la Escuela de Bellas Artes y solo hasta 1904 fue aceptado que hubiera modelos al natural” (Hoyos, 2015, p. 106).

Un artista dentro de esta categoría fue Francisco Antonio Cano, gracias a su formación en París hizo gran representación de desnudos como *Desnudo femenino* (1923) y *Voluptuosidad del mar* (1924) y muchos otros sin fechar en el libro *Francisco Antonio Cano, dibujos, grabados, pinturas y esculturas* (2014) (Ver imagen 12 y 13). En este sentido, Ana Piedad Jaramillo destacó que:

En Francia se usaba ya mucho el desnudo, pero aquí en Medellín no, él comenzó a hacer muchos desnudos, algo que fue, de alguna manera, la primera cercanía con la academia que promovió para los artistas locales, así se aprendía en Europa, con modelos desnudos (Jaramillo citada en Grajales, 2014).



Imagen 12. Cano, F. A. (1923). *Desnudo femenino* [Óleo sobre tela]. Colección de Arte SURA. Recuperado de <https://www.sura.com/arteycultura/obra/desnudo-femenino-francisco-antonio-cano/>

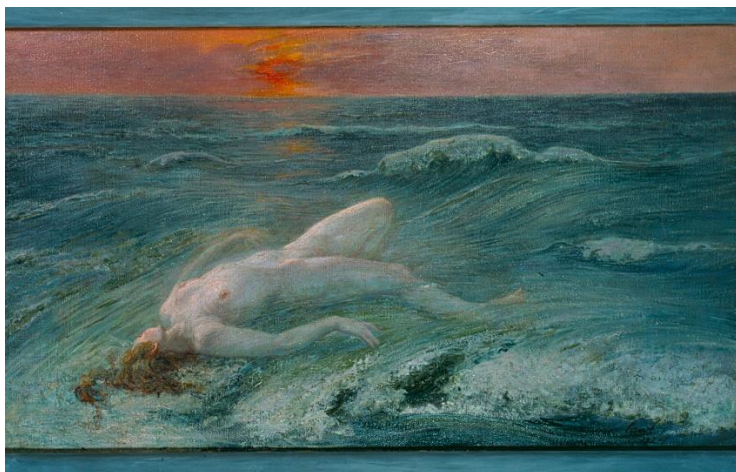


Imagen 13. Cano, F.A. (1924). *la voluptuosidad del mar* [Óleo sobre tela]. La Colección de Arte del Banco de la República. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/la-voluptuosidad-del-mar-ap0365>

Con esta tendencia academicista y figurativa tan aceptada en el país, algunos artistas, críticos de arte, periodistas y literatos se opusieron a las nuevas corrientes que trajo consigo el arte moderno en el periodo del cuarenta, cincuenta y sesenta. Jaramillo (2012) comentó que la abstracción generó una tensión dentro del campo artístico colombiano, pero a la vez una asimilación del mismo como pensamiento y no como tendencia destacando la gestualidad y el color a su vez que las propuestas experimentales que surgieron con el uso de diversos materiales, procedimientos pictóricos y la atribución de un nuevo significado incluyendo elementos del panorama social. En los sesenta, se remarcó esta tendencia abstraccionista, algunos artistas mostraron esta abstracción desde la geometrización de la figura humana integrando nuevas formas de crear, “conferían una nueva estructura al cuerpo humano desligándose de cualquier posible estética de lo bello” (Jaramillo, 2012, p. 84). Como también desde el desnudo de la figura femenina más expresionista en su tratamiento. Manifestada en obras de Alejandro Obregón y Norman Mejía (Ver imagen 14 y 15).



Imagen 14. Obregón, A. (1956). *Estudiante muerto (El velorio)* [óleo sobre lienzo]. Colección OAS Museo de Arte de las Américas, Washington, DC. (AMA). Recuperado de <http://museum.oas.org/campaign.pdf>

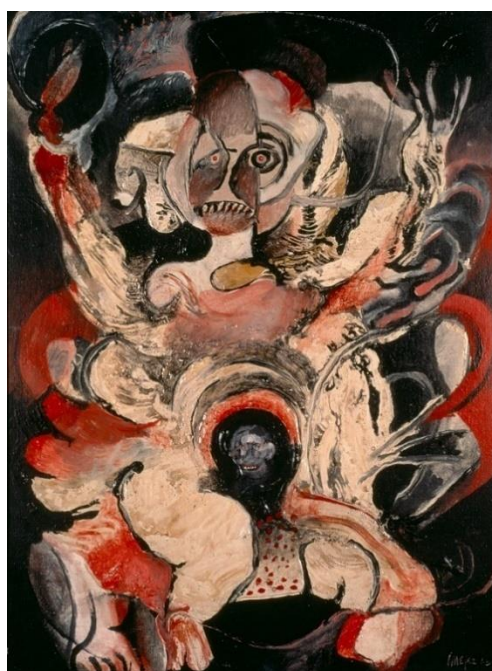


Imagen 15. Mejía, N. (1966). *La reina del mundo* [Vinilo sobre tela]. Museo de Arte del Banco de la República. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/la-reina-del-mundo-ap2113>

Estos artistas y muchos otros, mostraron una visión visceral y violenta en relación a los sucesos de violencia acontecidos en el país a mediados de los años setenta, donde la situación en el país se transformó a partir de la manifestación de la violencia en todos los campos, a través de

un rol activo por parte del artista y su interpretación de los hechos, por medio de la representación de la figura humana, ya que tuvo alta importancia el tema político ligado a la violencia en el arte colombiano “No fueron los sesenta años de calma, y la presencia de la violencia incidió en la configuración de un arte testimonial de fuerte contenido político” (Pini, 2005, p. 182). Obras que se constituyeron como testimonio y memoria de los múltiples acontecimientos críticos del país y que a su vez influyeron en la idea y significados del cuerpo.

Allí se comienza a atribuir a la noción de cuerpo humano un significado más lejano a modelos idealizados donde cada artista resuelve la representación desde una mirada más consciente y social. Ya que dentro del contexto sociopolítico en Colombia en la segunda mitad del siglo XX se presentaron sucesos históricos que impactaron fuertemente la vida, acuerdos por el poder, guerras y disputas centradas en partidos políticos bipartidistas entre conservadores y liberales, el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en 1948, generó una ola de protestas que llegó a escalar a nivel nacional. Esto a su vez hizo que Colombia se hundiera en una época muy oscura llamada “la violencia” y con ello guerrillas, movimientos sociales, el auge del narcotráfico y el paramilitarismo. Estos y más eventos provocaron un panorama de violencia sin precedentes en el país que se manifestaron a través del arte, los artistas fueron voceros de las injusticias ejercidas en contra de la población. De acuerdo con Malagón (2008) pensamos que los artistas ahondaron en temas de denuncia, concientización y provocación, por medio de simbolismos de la historia del país y desde la representación de la figura humana de víctimas, victimarios, haciendo alusión a situaciones, hechos históricos y personajes específicos.

Gracias a la documentación gráfica de revistas y periódicos que difundieron la situación social del país a la radio y otros medios de comunicación, algunos artistas se vieron influenciados por estas impactantes imágenes y masacres en el país. Artistas como Alejandro Obregón quien

destacó por la simbología de sus obras frente al conflicto, integrando elementos de tendencias vanguardistas y nacionales, por lo que abrió nuevos caminos para los artistas de generaciones siguientes como Fernando Botero, Beatriz González y Luis Caballero. Las obras de Obregón evidencian la transformación de la representación del cuerpo frente a los acontecimientos sociales y artísticos del periodo violento acaecido en el país a partir de 1947. El arte es una reacción y protesta. “No solo los cuerpos hacen historia sino también la historia hace (y deshace) los cuerpos” (Restrepo citado en Correa, 2010, pp. 6-7).

4.2 Luis Caballero y sus Referentes Artísticos

Luis Caballero nació en Bogotá en 1943 y murió en 1995. Tuvo una educación católica estricta durante su infancia y adolescencia, en la que fue creyente. En la religión, la idea del pecado jugó gran importancia en su vida, principalmente en su caso, donde la iglesia generó rechazo hacia la homosexualidad y las relaciones sexuales fuera del matrimonio, él abiertamente homosexual. Pero, aun así, tuvo una familia que le inculcó el arte. Se interesó en el arte religioso, con la imagen de Cristo herido y muerto, la adoración que le tuvo a estas representaciones, la sacralidad latente es lo que buscó en todo momento en sus cuerpos masculinos cargados de sensualidad. Como lo mencionó Caballero “Hoy lo sagrado no es Dios sino los seres humanos. La imagen sagrada es, para mí, el cuerpo humano. Y en él todo lo que me interesa” (Hernández, 1989, p. 33). El interés de Caballero por el cuerpo humano fue tanto que lo convirtió en su medio de expresión vital.

Para Hernández (1986) En la década del sesenta y setenta el arte de Caballero se caracterizó por apropiarse del lenguaje de Bacon pero consideró que debía crear uno propio, representó trípticos de cuerpos tanto femeninos como masculinos, solitarios o acompañados, sin rostro, en colores planos, primarios y vivos basado en el pop art inglés, con figuras rígidas y coloridas

asemejadas a las de Richard Lindner y periódico El tiempo (1997) la abstracción-figuración con gran carga sexual en los grabados y esculturas de Allen Jones (Ver imagen 16).



Imagen 16. Caballero, L. (1968). *Sin título* [óleo sobre tela]. Colección del Banco de la República. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/sin-titulo-ap0905>

En Caballero, la tensión erótica de los cuerpos se mostró a través de figuras entrelazadas y pasionales, angustiosos y agresivos, fragmentadas entre un tormento y el éxtasis, donde sus gestos se asemejan al placer orgásmico, al erotismo, al sexo.

A partir del ochenta y noventa la representación de estos cuerpos pasaron a ser más realistas anatómicamente con colores negros, grises y blancos, les dio fuerza y vida a distintas zonas del cuerpo fuese una mano, pie, torso, cuello, gesto, que expresó su sentir percibido por los sucesos a su alrededor de escenarios violentos, de situaciones de sufrimiento humano y a sus dolores internos, exteriorizando esos sentimientos vitales del ser, cuerpos simbólicos, dramáticos y anecdóticos inspirados en escritos, realizados en diversas técnicas tanto carboncillo, sanguina, serigrafía, grabado, tinta y pluma, óleo y pincel en grandes formatos (Ver imagen 17).



Imagen 17. Caballero, L. (1977). *Sin título* [Litografía sobre papel]. Colección del Banco de la República. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/sin-titulo-ap3832>

Mientras Luis Caballero mostró una clara tendencia al arte erótico, pintó el cuerpo porque como él dijo: “El cuerpo es lo que quiero decir” pintó lo que le conmovía, hombres, lo que le apasionó, quería crear una imagen sagrada y un deseo de lo inalcanzable. Los cuerpos masculinos en medio del éxtasis sexual, esas imágenes que buscó plasmar referenciado en la iconografía religiosa.

La que más me emociona es la del hombre caído y la mano que lo recoge o lo toca. Son imágenes que siempre han existido a través de toda la historia del arte, sobre todo del arte que ha sido religioso, y dentro de nuestra tradición cristiana: la Crucifixión, la Deposición, la Pietá (Echavarría, 2017, p. 232).

El concepto de erotismo, Laplanche y Pontalis (2004) provino de la unión del término griego Eros: amor sexual y Thanatos: la personificación de la muerte. Freud asoció los términos ‘eros’ y ‘Thanatos’ como pulsiones o instintos del ser humano que son fuente de vida como la pulsión parcial que son fuerzas obtenidas de la libido, mientras que su contrario se guía hacia la desintegración y la muerte como la pulsión destructiva. Cuando el erotismo se define como instinto

humano y el prohibir a través de roles comportamentales, estéticos o de género solo se convierten en limitantes del ser humano y de su propia naturaleza.

Como menciona Bataille en *Tornos* (2010) frente al erotismo que es “la aprobación de la vida hasta en la muerte”, una muerte que revela su condición humana y por tanto su deseo. Caballero mencionó que su obra poseía un carácter intuitivo e inconsciente abierto a la interpretación, igual que lo recalca al no darles nombres a sus obras y aclaró que es erótica no porque comunica con el sexo sino a través de él, que nos despierta y nos hace ver. Hernández (1986) consistió en pintar eróticamente, con una intencionalidad y deseo sexual en el proceso como Rubens y Ticiano, por eso Caballero se decantó por las obras del Renacimiento porque las relaciones sexuales, eran menos encasilladas, eran más libres principalmente por la carga de la tradición griega contraria a la judeo-cristiana y sus normativas. Al haber estado el arte erótico del desnudo tan cargado de culpa por las prohibiciones por parte de la iglesia, se mira ahora con morbo y con menos erotismo a lo que Caballero buscó crear imágenes del cuerpo humano como adoración.

Caballero consideró “el sexo como un camino paralelo al del misticismo con en el que se renuncia a todo y se destruye todo, empezando por la razón, para llegar a un momento de lucidez o de divinidad”. Tal como explica Bataille se da una muerte simbólica, una muerte del ser para no ser a través del irracional, tomando al erotismo como punto medio entre esta comunicación uniendo la religión, el erotismo y el arte como caminos con un fin en común, la comprensión más allá del misterio. Sus obras conmueven y se transportan entre el sentir de los cuerpos, son historias, pensamientos, situaciones anónimas para el espectador reflejadas en aquel momento, no es anecdótico, ni autobiográfico, solo pretende hacer ver. Los cuerpos se muestran dinámicos, impulsados por la vida y la muerte al mismo tiempo.

4.3 Aproximaciones Artísticas y Sociopolíticas de la Pintura en Inglaterra

En el panorama inglés, según Caro (2019) la crisis económica y social en los setenta generaron una gran desventaja para un país que se estaba recuperando de los traumas y la ruina de la guerra, el gobierno generó un estado de bienestar, con el cual prometió estabilidad laboral, económica y educativa a la clase media trabajadora. Proporcionó empleos en la industria de producción, aun siendo muchas de las empresas poco rentables, por lo que el empleo fue mal remunerado. Con la década del ochenta la situación no mejoró, la ministra Margaret Thatcher en su cargo cerró las industrias, disminuyó el gasto público e impuestos y a su vez aumentó la tasa de desempleo de la clase media y estudiantes, el sector educativo y laboral declinó.

Hong Kong Heritage Museum (HKMoA, 2011) comenta que se vio igualmente afectado el sector cultural y artístico con los recortes en la financiación. En el periodo previo a la recesión económica, muchos estudiantes de artes culminaron sus carreras profesionales entre 1988 y 1990, destacaron especialmente los estudiantes graduados de bellas artes de Goldsmiths, University of London por la libertad que la institución les ofreció, pudiendo explorar y definir sus caminos como artistas, fuera de los límites de lo tradicional, algunos de ellos crearon sus propios lenguajes y decidieron promover sus proyectos artísticos a través de muestras realizadas y curadas por ellos mismos en fábricas abandonadas.

Este grupo de artistas se auto-promocionó a través de distintas exposiciones, una de ellas fue *Freeze* en 1988 organizada y curada por Damien Hirst, quien se convirtió en el portavoz de los YBA ‘Young British Artists, término acuñado hasta 1992, por Michael Corris. “When we say young, we usually think of a spirit that is free, progressive and open-minded. But frequently

enough, being young is used as an alibi, as it makes the reckless, untactful and obscene behavior seem less blameworthy” [Cuando decimos joven, solemos pensar en un espíritu libre, progresista y de mente abierta. Pero, con bastante frecuencia, ser joven se utiliza como coartada, ya que hace que el comportamiento imprudente, indiferente y obsceno parezca menos culpable] (Lee, 2016, párr. 1) debido a las polémicas obras y los temas tratados en los distintos espectáculos.

Según HKMoA (2011) la muestra conectó a estos artistas por hacer uso de “tácticas de choque”, con un discurso directo y controversial con carácter social, político y cultural además del uso de materiales y técnicas inusuales como la utilización de cadáveres de animales silvestres, sangre, vello, excremento, objetos encontrados, entre otros fuera de lo estipulado, que más tarde en 1990 les dio el reconocimiento, resonaron en el público y en los medios de comunicación, atrayendo a promotores interesados. La presentación recopiló parte de la esencia de este grupo de jóvenes artistas a pesar de no contar con la participación de todos ellos.

Charles Saatchi fue uno de los visitantes de la muestra, famoso cofundador de la agencia de publicidad *Saatchi & Saatchi* y la Galería de Arte Contemporáneo *Saatchi Gallery* en Londres. Este personaje empezó a adquirir obras de artistas jóvenes en los años noventa, algunos de ellos de la YBA para su colección personal y artistas que no formaron parte de *Freeze* se unieron con él como: Tracey Emin, Rachel Whiteread, Jenny Saville, Marc Quinn, entre otros. Poco tiempo después fue reconocido como un coleccionista de arte y promotor del arte joven británico, ya que revitalizó las oportunidades culturales en Londres a través de su Galería, organizó tres de las exhibiciones que le otorgó el nombre al grupo de los YBA.

Saatchi presentó una controvertida muestra de 1997 de la Royal Academy de su colección, *Sensation*. Exposición clave en la que se generó gran alcance mediático y polémico, ya que las obras presentadas hicieron referencia a temas delicados expuestos de forma cruda y literal, como

la violencia representada en cuerpos de infantes desmembrados, un proyectil de la Primera Guerra Mundial, imágenes pornográficas e iconos religiosos, hasta el uso de heces de elefante, debates de género, estereotipos de belleza y feminismo. Una forma de confrontar de forma directa al público, buscando ponerlo a reflexionar sobre estos temas y sobre sí mismo como seres sociales, por ello el espectáculo de los límites morales y artísticos fueron vitales en su proceso de acercamiento al público.

La exhibición *Sensation* se realizó en el Royal Academy of Arts, en Londres, UK de septiembre a diciembre de 1997, la exposición viajó a Nueva York donde generó bastantes polémicas por transgredir el icono de la Virgen María y usar el retrato de una asesina de niños. Algunos artistas que participaron fueron, según The Museum of Modern Art (MoMA, 2019), Chris Ofili con la representación *The Holy Virgin Mary* (1996), el icono religioso de la Virgen María, una pintura transgresora en todos sus aspectos, donde es una virgen africana realizada en excremento de elefante y ornamentada con recortes de revistas pornográficas de nalgas y vulvas incluidas como una referencia a los ángeles, una imagen cargada de erotismo y sexualidad, lo cual no es nuevo según Ofili, pero él consideró su obra como una versión hip-hop (Ver imagen 18). (MoMA, 2019) El uso de las heces de elefante en sus obras hizo que tuviera éxito, lo aplicó para la parte compositiva de su pintura y también como soporte de la obra, eliminó su fuerza sagrada apoyándola en el suelo.

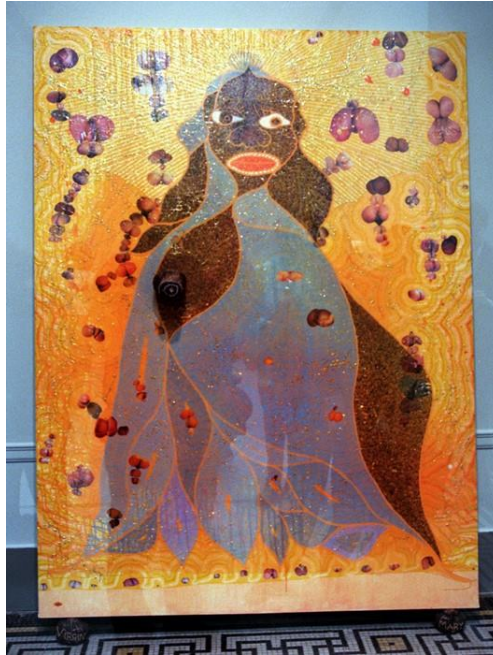


Imagen 18. Ofili, C. (1996). *The Holy Virgin Mary* [Acrílico, óleo, resina de poliéster, collage de papel, purpurina, alfileres de mapas y estiércol de elefante sobre lienzo]. MoMA. Recuperado de <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/39894/1/that-time-this-chris-ofili-the-holy-virgin-mary-hip-hop-pissed-off-the-art-world>

A través de la apropiación de la serie de grabados de Goya en 1810 como *Great Deeds against the Dead* por Jack & Dinos Chapman (Ver en imagen 19) presentada en tamaño real con maniqués, haciendo alusión a la escena explícita de cuerpos mutilados colgados de un árbol. Hicieron uso de la apropiación como Duchamp lo hizo en su momento, plantearon temas de consumo, sobre la violencia y el papel del arte en la sociedad, tomaron obras y les atribuyeron un nuevo significado o directamente buscaron plasmar la crudeza de la realidad y la violencia ejercida sobre el cuerpo, ya que la violencia siempre ha sido un tema que despierta la susceptibilidad de las personas y más al ser mostrado de forma tan macabra y visceral, este tratamiento sobre el cuerpo es algo que aún se vive en nuestros días, desmembrar como un acto de agresión directa, lo cual genera gran impacto en el espectador.



Imagen 19. Chapman, J & Chapman, D. (1994). *Great Deeds against the Dead* [Técnica mixta]. Saatchi Collection, Londres. Recuperado de <https://jakeanddinoschapman.com/works/great-deeds-against-the-dead-2/>

4.4 Jenny Saville y Sus Referentes Artísticos

Jenny Saville nacida en 1970, también participó y perteneció al grupo de los YBA, dentro de la exposición de *Sensation* presentó algunas de sus obras de desnudos femeninos de mujeres voluminosas con las que trasciende la ya estipulada figura bella y esbelta de la mujer en la historia del arte en cuadros de gran formato, estos cuerpos son resistencia ante las construcciones sociales frente al cuerpo. “Si al cuerpo que es carne y sitio de deseo” (Turner, 1989, p.33). La artista, también sobrepasa las reglas impuestas, cuestiona y resignifica a través del cuerpo desnudo, Jenny Saville en este caso, presenta un cuerpo que se resiste ante los constructos de su representación como escribió Spinoza “Nadie sabe lo que puede un cuerpo”, aunque Saville sabe muy bien lo que hace al momento de ampliar estos cuerpos obesos que no se ocultan, incita a detallar por el gran formato que maneja, ubica al espectador como una pequeña parte e insignificante ante la

inmensidad y lo sublime de un paisaje de carne, pero no para simple contemplación, sino que es un cuerpo montañoso que se resiste ante la mirada y cuestiona los posibles prejuicios del espectador acogidos de la visión social que se ha tenido de la belleza femenina en la historia del arte y en la sociedad, porque en estos retratos de desnudos se desapega de toda idealización y muestra cuerpos reales con rudeza, de un erotismo de la carne, del cuerpo desgarrado y violentado.

Con ello, Teutli (2015) mencionó que la artista se interesó por la carne y la sangre de Rembrandt con su *Buey desollado* (1655), además estudió el cuerpo por medio de un cirujano plástico, donde presenció la transformación y desfiguración ejercida sobre la carne en el quirófano, centrándose en su textura y color, capas de grasa, sistema muscular y piel, presenció cuerpos en la morgue, exploró patologías médicas y se referenció en fotografías de su cuerpo. Llamó su atención, la transformación de la carne y los cuerpos modernos donde desafía la fluidez de género, una problemática muy discutida actualmente, al igual que los estereotipos, la identidad y hasta la muerte, muestra las consecuencias del uso simbólico del cuerpo por parte de una sociedad que la reduce a la apariencia, vestimenta y gesto.

Turner (1989) es la sociedad la que restringe el cuerpo, desde la estigmatización a través de una construcción corporal que contiene unos cánones de belleza y comportamentales con gran carga moral abstraída del cristianismo por restricciones, limitaciones y tabúes. Comprendiendo que el cuerpo también se ha transformado en mercancía, donde el mantenimiento y supervivencia de este se han convertido en temas elementales de la producción y distribución contemporánea.

Lugones y Quintana (1998) El cuerpo social bajo estos parámetros se reprime y el arte también recurrió a regular desde una idealización del cuerpo humano desde el paleolítico hasta la contemporaneidad, el primero basado en la representación femenina y masculina con un carácter ritual y mágico en relación a la fertilidad con tallas de caderas, muslos y pechos voluminosos en

las esculturas femeninas como la Venus de Willendorf y en los hombres la representación de sus órganos sexuales como signo de virilidad. Su interés primero no fue la belleza como se conoce en la actualidad, pero fue un cuerpo igualmente idealizado como en la Edad Media a partir de las figuras religiosas eliminando todo rastro que sugiriera erotismo, conservando su sacralidad a comparación del Renacimiento con rescatar los desnudos de la Grecia Antigua, con temas eróticos de diosas y las venus de la mitología convertidas e imágenes de ideales de belleza.

Saville con su obra *Plan* (1993), presentó su autorretrato, en el cual mapea su cuerpo como un cirujano indica las partes a cortar en el proceso de una liposucción, se muestra a sí misma, no como objeto o musa, sino como sujeto y artista, que toma su cuerpo para cuestionar con el desnudo. Un acto performativo desde la pintura, uniendo a la artista y su obra por igual (Ver imagen 20).

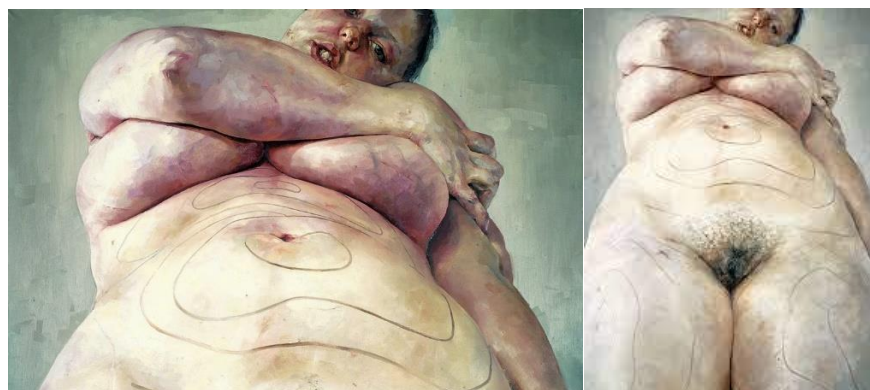


Imagen 20. Saville, J. (1993). *Plan* [Fragmento, óleo sobre lienzo]. Saatchi Gallery. Recuperado de https://twitter.com/saatchi_gallery/status/1125718358039650304?lang=he

Al mismo tiempo que se muestra y expone a las mujeres como se ven a sí mismas, les dio a sus figuras una presencia importante contraria a cuando se mantenían en las sombras, un autorretrato realista manteniendo el matiz de crudeza, exponiendo la carnalidad humana como la de animal, como se ve en su obra *Shift* (1996), expuesta como la carne de cerdo en una carnicería

o empaquetada, acumulada en una variedad de tonalidades y formas, solo es carne exhibida (Ver imagen 21).



Imagen 21. Saville, J. (1996). *Shift* [Óleo sobre lienzo]. Saatchi Gallery. Recuperado de <https://imageobjecttext.com/2012/05/03/this-solid-flesh/>

A lo que la artista opta por el cuerpo de mujeres reales con defectos genuinos, con vellosidad, pieles descoloridas, con pliegues abultados de carne inspirada en los desnudos de Lucian Freud, cuerpos reales de Courbet y Velázquez con colores fuera de la realidad, remarcando los claroscuros aportándole un dramatismo a la figura como su ángulo en contrapicada, además de la técnica del empaste al óleo, con una pincelada gruesa, pastosa y visceral, pinta “paisajes del cuerpo” como ella misma dice.

La destrucción de estereotipos o cánones juega un papel fundamental en el proceso creativo de la artista, quien busca retratar la figura humana de la manera más desinhibida y cruda. La obesidad, la cirugía plástica, la deformidad, la transformación de género (...) le permiten crear una interpretación moderna del cuerpo humano (Campuzano, 2013).

Encerrando problemáticas actuales frente a la identidad y la representación del cuerpo ya que “El cuerpo constituye un blanco de la racionalización moderna, pues se convierte en objeto del poder y del saber” (Turner, 1989, p. 15). Saliéndose así de lo establecido estético y socialmente dentro de la representación del desnudo femenino de distintas épocas, aportando con una mirada femenina de constructora esos cánones y estereotipos reflejo de la sociedad moderna resaltando todas aquellas “imperfecciones” de su propia carne y de otros cuerpos con todas las implicaciones sociales y tabúes que recaen sobre el mismo, de un cuerpo que se desfigura y reconfigura.

5 Capítulo 3. Análisis comparativo de la obra de Luis Caballero y Jenny Saville

Luis Caballero Holguín (1943-1995), fue pintor y dibujante colombiano, su obra se centró principalmente en la representación del cuerpo desnudo masculino sumergido en temáticas eróticas, violentas y místicas de la religión católica. No puso nombre a sus cuadros y pudo deberse a que prefería que el espectador no tuviera una idea preconcebida de lo que estaba viendo, ya que se tiende a asociar la palabra con la imagen como parte de un método de aprendizaje. Por lo que buscó que su obra fuera interpretada libremente sin necesidad de ser encasillada, ya que él mismo constató en una entrevista con Marta Traba, en Echavarría (2017) que consciente o inconscientemente los cuerpos cargados de erotismo, dicen más de lo que puede ver en su momento (p. 229). Por lo que el arte en sí mismo es polisémico y el espectador al estar ante su obra genera un diálogo, en el que la percepción del público, le da un nuevo significado o valor artístico.

Dando un contexto a su obra, en su época y país se vivió una constante violencia, que se visibilizó de igual forma en su obra, en cuerpos agonizantes y muertos, donde el pintor comentó en la exposición de su mural en 1990 en la Galería Alonso Garcés en Bogotá que “las imágenes de violencia me fascinan, aunque le tenga horror a la violencia misma” (Arte y Cultura Alex Cuchilla, 2018, 13’58’’).

Esfera pública (2014) Esas imágenes de violencia de cuerpos desmembrados en revistas y periódicos hicieron parte de su repertorio de archivos y referentes en la creación de sus obras, por lo que los conflictos externos se reflejan al igual que los internos, conscientes e inconscientes, el erotismo fue un camino a modo de confesión de sí mismo, de su homosexualidad, donde el sexo llamó su atención y lo diferenció del erotismo, optando por el segundo, ya que este le ofrecía

conservar la fuerza de las intenciones y provocaciones del cuerpo, donde lo estudió y contempló para ser presentado ante un público especialmente conservador, ofreciendo un erotismo como dice Bataille en Tornos (2010) de figuras que gozan entre la prohibición y el miedo, esa suma entre el 'eros y el thanatos' en un punto medio entre un camino sexual, místico y mortal, como una muestra de su deseo y emociones. Ya que según Caballero en Hernández (1986) buscó con su obra no solo un erotismo que lo clasificara en el rol de lo sexual, sino que sus figuras provocaron algo más allá de la excitación, un placer sensual y doliente que el pintor encarnó, dentro de una sociedad conservadora que fácilmente pudo escandalizarse por la desnudez de un cuerpo masculino, que no solo se exponía en su desnudez física, sino también humana, como ser vulnerable.

Su propósito principal a través del arte, fue el de crear una imagen necesaria y sagrada como la que buscó hasta el fin de sus días. Caballero en su infancia y juventud tuvo gran fascinación por la iconografía religiosa, donde Hernández (1986) esas escenas religiosas de mártires que aceptaban sacrificarse por su fe en Cristo, esas imágenes destilaban para él placer, generó en el pintor un interés por captar ese goce (p. 14). Además de las escenas que reflejan la desesperación humana en medio de la tragedia, se decantó por plasmar aquella vulnerabilidad y desesperación de aquellos escenarios que combinó en sus cuadros, donde erotismo, violencia y religión se funden en uno solo. Generando en su pintura una relación entre los cuerpos de la intensidad de un encuentro tanto sexual como emocional, cargado de una necesidad mutua por unirse y por alejarse, en un constante rechazo, donde el cuerpo masculino fue suficiente para comunicar sus intereses y deseos.

Digamos que son momentos sensuales de muerte, de placer intenso, de éxtasis, donde el gesto de placer se convierte en dolor, y viceversa. ¿Será la muerte uno de esos momentos? No podemos saberlo. Yo no lo creo. De todos modos, es apasionante esta similitud que

existe entre los gestos de dolor y de placer (...) que podemos confirmar diariamente en el más banal de los éxtasis como es el placer sexual (Hernández, 1986, p. 13).

Exploró tendencias, medios y soportes para acercarse a esa imagen necesaria y real, que reflejó la belleza del cuerpo del hombre tal cual él la percibió, plasmó esa tensión entre los cuerpos, fuese en sus manos, torsos, piernas, cuellos, expresiones y posturas. Convirtiéndola en sagrada, así como siguen siendo las imágenes religiosas, cargadas de ese misticismo que comparten los creyentes con la imagen, de la muerte estilizada de Cristo en la cruz. Quiso incluir en su obra el dramatismo del barroco a través del claroscuro como el uso de colores opacos para generar un ambiente frío, evocando a la muerte y a su vez usando el color rojo como símbolo de la sangre y del sacrificio como representación de la carne. La violencia como problemática en la que el cuerpo se aprisiona y afianza con la muerte.

Sus obras se centraron en técnicas como el grabado, pintura y dibujo con materiales como el óleo, lápiz, tiza pastel y sanguina con una paleta opaca en tonos grises y negros a través del claroscuro logrando negros más profundos con el carboncillo para acercarse a esa imagen más real y menos realista, le permitió un trazo más dinámico y preciso, cargado de fuerza pasional y afligida en la que buscó provocar sensaciones en el espectador. porque los cuadros que creó Caballero, son él, su obra y él son uno, son sus deseos expuestos. Caballero pintó para conocer a las personas y conocerse a sí mismo, las analizó, las deseó y las gozó. Sus cuadros comunican su frustración, reflejó lo deseado sin necesidad de tenerlo, sus modelos fueron referencia al arte del Renacimiento, donde el arte contemporáneo carecía de ambición y de ofrecer una mirada renovada, más allá de lo visible, develando así el ser oculto a través del sexo y el desnudo (Ver imagen 22).



Imagen 22. Caballero, L. (1990). *Sin título* [carboncillo sobre tela]. Colección del Banco de la República. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/sin-titulo-ap3525>

La obra de Caballero mostró lo que él quería y cómo lo quería, una obra real y directa con el espectador centrada en las sensaciones, que podrá percibir el sentir de los personajes entre unas posturas, gestos y expresiones disidentes, que sin una identidad reconocible más que su sexo, comunican a través del cuerpo. Quería generar una sensación, que moviera algo en el espectador, que provoque aceptación o rechazo, todo era válido, que se deleitara por el misterio de los cuerpos expuestos.

Su búsqueda ambiciosa fue el detonante que impulsó su obra, como muestra de la sencillez de su ser. Una obra fluida y dinámica, dolorosa y apasionante, cargada de una sublimación de los cuerpos violentados, de las relaciones humanas inestables, de la fragilidad humana, expresada por medio de los cuerpos. Esa sinceridad entre obra y autor, es la que consideró que fue el camino para siempre mantenerse fiel a las ideas e intereses, una obra cargada de fuerza sugestiva, testimonial y viva por sí misma.

A diferencia de Jenny Saville (1970) pintora británica, que centró su atención en la representación de las cualidades viscerales de la carne, carne como realidad y artificio, que exterioriza las consecuencias físicas y psíquicas generadas por los prejuicios de la sociedad contemporánea frente al cuerpo, visibilizada a través de la transfiguración de la carne de forma visceral en sus cuadros o con una carga de irrealidad ante el espectador que la artista considera le convierte en más real, abordando temáticas duales como la vida y la muerte, artificio y realidad, el ser híbrido y el tema del género, en este caso fluido donde se enfrenta a lo tradicionalmente conocido como lo femenino-masculino que también explora, todo esto posee una carga existencial e identitaria que visibiliza a través de sus obras en gran escala.

Nombra sus obras y las exalta en tamaño y forma en función de lo que quiere resaltar de ellas, mostrando una intencionalidad muy clara, que es la de presentar la realidad y lo artificioso como parte de la cultura contemporánea, un ejemplo de ellos es la era digital en la que nos encontramos, donde la edición, los efectos, filtros nos venden una “realidad” que no es parte de la realidad como la conocemos, por lo que los medios tecnológicos y las redes sociales, nos muestran múltiples realidades con las que la artista juega, al igual que las emplea para sus retratos y “autorretratos”, donde usa su propio cuerpo para encarnar otros personajes y se deleita por los cuerpos grandes que se convierten en masa, que son reflejo de las nociones e imaginarios del arte y de la sociedad occidental, frente a la belleza, la figura de la mujer-artista y la manipulación de estos medios para crear una realidad que impacta e implanta en sus grandes personas a las que le gusta que no posean características definidas, que siempre se mantenga una incertidumbre sobre lo que se está viendo.

Su obra se inclina por la narración de la carne y no del cuerpo, en la cual manifiesta todo lo que recae sobre ella, prejuicios, constructos sociales, artísticos y la posible realidad encontrada

a través de la transformación de la carne misma a través de cirugías estéticas, para entrar en el canon de belleza y en la búsqueda de su 'yo' real.

Saville comentó en una entrevista con Simon Groom, Director, Scottish National Gallery of Modern Art (2018) comenta que presenció los procedimientos quirúrgicos realizados por un cirujano plástico en Nueva York, donde le generó gran impresión el acto del cirujano en la manipulación de la carne al arrancar, conectar, reconstruir, como una manera de modelar, tal como un escultor lo hace, aprendió de los procesos que presenció y los estudió, esto le sirvió para empezar a pensar la pintura desde la anatomía de esta técnica para comunicar, no solo desde la representación del cuerpo, sino en el proceso mismo de la construcción de la pintura (National Galleries, 31'27'').

Que le permite a través del color, la mancha, la línea y la textura, manifestar formas y lograr el efectos de suavidad, grosor por medio de capas, con partes inacabadas que revelan el interior blanco del lienzo o sus capas base, el uso de colores puros combinados en el lienzo, articulando y desarticulándolos, por una parte abarca un sentido de control y racionalidad en la realización de la pintura y por otra añade un rasgo más irracional y gestual, cargado de sentimientos que congela en la pintura, y se evidencian a través de la pincelada, del empaste y las marcas permitiéndole una libertad artística.

Saville añade en sus obras elementos muy sutiles, que si no estuvieran, no generarían el efecto que tanto busca de ilusión desde la vista de múltiples realidades convergiendo en una misma imagen, desde su proceso de elección abstrayendo imágenes referentes de libros de texto clínicos, patológicos y forenses donde tiene gran interés por pintar personas que no conoce, en su mayoría muertas por que desconoce la narrativa detrás de su muerte, y las representa como un tipo de fotografía post mortem (retrato conmemorativo o de luto), donde usa la pintura para retratar,

mostrando estos como una razón final de lo que el ser humano se enfrenta día a día, a su propia muerte. Una forma de retratar y a su vez de generar incertidumbre por descifrar las razones de la muerte del retratado, una muestra cruda y violenta que obliga a pensar en la propia.

La pintora y dibujante genera esta dualidad en las imágenes, da la ilusión de un ser artificial, estructurado desde las múltiples realidades realizadas en carboncillo y en óleo, un ejemplo de ello sería la hibridación que logra a través de las diversas muestras de fotos con las que construye un cuerpo a manera de Collage usando su propio cuerpo, como también desde la visión de la guerra que ella interpreta como un acto repetitivo que produce a través del carboncillo y pastel, del que devela al borrar y redibujar, representando ese ciclo sin fin, inspirada en las imágenes de cadáveres y en los rescatistas, como una muestra de la piedad como recurso de la iconografía religiosa, inspirada en la relación de un cuerpo vivo y uno muerto.

Saville menciona en una entrevista con Nicholas Cullinan (2020) La violencia ya es un tema que se representa de distintas formas durante toda la historia, en fuentes antiguas, literarias, artísticas, como muestra de la sociedad contemporánea, donde Saville abstrae estos escenarios y temáticas, buscando esa violencia desde la imagen del retratado, en el impacto de las luces y sombras sobre la carne a modo de resaltar un dramatismo o centro de atención, como en los recursos pictóricos de profundidad de campo e ilusionismo que desestabilizan la mirada y los colores usados para construir la piel y su heridas (Gagosian, 8').

El motivo de la artista es el de generar sensaciones agradables o desagradables a través de su obra y reflexionar sobre la existencia corporal, que está cargada de prejuicios y normas ficticias, por ello algunas de las preguntas que impulsaron el trabajo de la artista fueron ¿Qué somos? ¿dónde está tu realidad? y ¿cómo te ves a ti mismo?, como muestra de una búsqueda de identidad (Ver imagen 23).



Imagen 23. Saville, J. (2017-2018). *Aleppo* [pastel y carboncillo sobre lienzo]. National Galleries of Scotland. Recuperado de <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/163921/aleppo>

5.1 Representación del cuerpo



Imagen 24

Caballero, L. (1980). *Sin título* [serigrafía]. Colección Banco de la República. Recuperado de: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/sin-titulo-ap3801>



Imagen 25

Saville, J. (1992). *Branded* [Óleo sobre lienzo]. Casa de Subastas Christie's. Recuperado de: <https://www.mutualart.com/Artwork/Branded/32B6EFF463C078>



Imagen 26

Caballero, L. (1990). *Sin título* [Grabado]. Colección Banco de la República. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/sin-titulo-ap3814>



Imagen 27

Saville, J. (2013-2014). *Olympia* [carboncillo y óleo sobre lienzo]. Gagosian Gallery. Recuperado de <https://arthur.io/art/jenny-saville/olympia-2013>

Ambos artistas centraron sus representaciones desde el desnudo de los cuerpos, un desnudo físico y emocional, de figuras masculinas por parte de Caballero como muestra de belleza, que

identificó en los cuerpos fallecidos en la iconografía religiosa con imágenes de la crucifixión de Cristo elogiando su muerte como un triunfo y de los mártires torturados que aceptaron con devoción ser sacrificados dando cuenta de un placer oculto, donde genera una dualidad entre el erotismo y la violencia en una posesión carnal y sensible del hombre desde la relación con otro cuerpo.

Y las figuras femeninas de Saville, mostró gran fascinación por darle presencia a la carne, una representación exagerada y explícita, principalmente en cuerpos femeninos grandes y voluminosos, incluyendo el suyo, buscando salirse de las convenciones de la historia del arte frente al desnudo femenino y su representación. También plasma las fronteras entre la vida y la muerte, en las marcas corporales y a su vez mentalmente inestables generadas por la sociedad contemporánea y sus normas, donde la existencia humana, provoca en ella gran interés. En ambos se detecta un interés por la expresión a través del cuerpo en la pintura o en el trazo, se decantaron por las imágenes y problemáticas de violencia y vulnerabilidad hacia el cuerpo dentro del campo del arte y la cultura, para apropiarse de estas y cargarlas de sensaciones que buscaron transmitir al espectador.

5.2 Sexo y Género



Imagen 28

Caballero, L. (s.f). *Sin título* [litografía]. Colección Banco de la República. Recuperado de: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/sin-titulo-ap3764>



Imagen 29

Saville, J. (1999). *Matrix* [Óleo sobre lienzo]. Gagosian Gallery. Nueva York. Recuperado de: <https://www.christies.com/en/lot/lot-591664>



Imagen 30

Caballero, L. (1980). *Sin título* [lápiz sobre papel]. Colección Banco de la República. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/sin-titulo-ap3479>



Imagen 31

Saville, J. (2004-2005). *Passage* [óleo sobre lienzo]. Recuperado de <https://arthur.io/art/jenny-saville/passage>

El género y sexo en Caballero, fue determinante en su obra, ya que se centró en mostrar el cuerpo masculino explícito en ocasiones, con encuentros sexuales en su etapa inicial, la cual transformó en una desnudez más emotiva, que cargó de vigor en su expresión corporal, la cual resultó en un erotismo nacido de la apropiación de los cuerpos de sus modelos, presentando a través de ellos, sus deseos internos más fuertes, manteniendo el sexo como un recurso vital creativo, y Saville por su parte abstraigo el género como concepto e imaginario, dentro de los problemas sociales contemporáneos, donde esa incertidumbre y dualidad del género, frente a la feminidad y masculinidad, juegan un papel importante, resultando en desnudos de personas transgénero y transexuales, tomando el lugar de desnudos femeninos reclinados conocidos dentro de la historia del arte y pintados desde una mirada masculina, la artista expone sus sexos sin pudor, saliéndose de lo socialmente aceptado, para adentrarse en el campo de la identidad de género y la narrativa de la carne.

5.3 La Pietá (La Piedad)



Imagen 32

Caballero, L. (s.f). *Sin título* [carboncillo sobre papel]. Colección Banco de la República. Recuperado de: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/sin-titulo-ap2292>



Imagen 33

Caballero, L. (1979). *Sin título* [Grabado]. Colección Banco de la República. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/sin-titulo-ap3773>



Imagen 34

Saville, J. (2018). *Blue Pietà* [óleo sobre lienzo]. Gagosian Gallery, Nueva York. Recuperado de <https://brooklynrail.org/2018/06/artseen/JENNY-SAVILLE-Ancestors>



Imagen 35

Saville, J. (2018). *Byzantium* [carboncillo y óleo sobre lienzo]. Gagosian Gallery. Recuperado de <https://brooklynrail.org/2018/06/artseen/JENNY-SAVILLE-Ancestors>

La imagen de la piedad cristiana, de la Virgen María sosteniendo el cuerpo muerto de Cristo entre sus brazos, influyó en Caballero a representar, cuerpos yacentes acompañados de cuerpos vivos en medio del dolor y la desesperación, asemejado a la situación vivida por muchas madres en la época masificada de violencia en Colombia, la cual también manifestó una sociedad en decadencia de la cual el pintor abstrajo una fuerza pura de la tragedia y la vulnerabilidad humana, que a su vez simplificó en sus formas, añadiendo mayor expresión a los cuerpos. Así como Saville, que representó esa relación entre los dos cuerpos desde una mirada empática como madre, donde hay una presencia vulnerable y trágica del escenario y refleja la violencia desde la constante repetición expresada en la duplicación de extremidades, que dan evidencia del tiempo y de la continuidad de estos sucesos en el mundo, donde la guerra y la violencia ejercida hacia los cuerpos, no para.

5.4 Paleta De Color



Imagen 36

Caballero, L. (1991). *Sin título* [óleo sobre tela]. Colección Banco de la República. Recuperado de: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/sin-titulo-ap3522>



Imagen 37

Saville, J. (1998-1999). *Fulcrum* [óleo sobre lienzo]. Gagosian Gallery. Recuperado de <https://gagosian.com/artists/jenny-saville/>



Imagen 38

Caballero, L. (1984). *Sin título* [Carboncillo, óleo, lápiz sobre papel]. Colección Banco de la República. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/sin-titulo-ap3578>



Imagen 39

Saville, J. (1996-1997). *Figure 11.23* [óleo sobre lienzo]. Gagosian Gallery. Recuperado de <https://gagosian.com/artists/jenny-saville/>

Los colores que simbólicamente se pueden asociar a la fría muerte y a la sangrienta violencia, por un lado en Caballero, se presencia en el uso de tonos opacos y fríos en la gama de verdes y azules para configurar una piel pálida, y rojos intensos asociados con la sangre y el sacrificio donde a través del claroscuro contrastó y dio mayor dramatismo a los escenarios donde dispuso los cuerpos y al representado, destacando la imagen de cuerpos sin vida y congelando el momento del suceso en que la está perdiendo a manos de otra persona con mayor poder y por otro lado, en Saville hay un uso más variado del color según su intención y la persona a retratar, explorando los diversos colores de la carne, con verdes y azules, amarillos, naranjas y rojos, llegando a elaborar cuerpos con tonos más fríos que lo ubican en un ambiente intranquilo, en relación a espacios médicos, como quirófanos o camilla en una morgue, acercando al espectador a una muestra de lo que es finalmente, solo carne, donde la expone en masa, asemejada a los cerdos en una carnicería y en tonos rojos resalta la piel violentada y marcada.

5.5 Pintura Y Carne



Imagen 40

Caballero, L. (1990). *Sin título* [óleo sobre tela]. Colección Banco de la República. Recuperado de: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/sin-titulo-ap3522>



Imagen 41

Saville, J. (2009). *Witness* [óleo sobre lienzo]. Sotheby's. Recuperado de: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/contemporary-art-evening-auction-115024/lot.16.html>



Imagen 42

Caballero, L. (1975). *Sin título* [serigrafía]. Colección Banco de la República. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/sin-titulo-ap3800>



Imagen 43

Saville, J. (1993-1994). *Trace* [óleo sobre lienzo]. Recuperado de: <https://www.wikiart.org/en/jenny-saville/trace-1993>

Caballero, se centra en pintar al óleo con fuertes contrastes de luces y sombras, en tonos fríos en azules y verdes apagados, o cálidos con potentes rojos en proporción con negros profundos, que transmiten el sentir violento del personaje representado, donde oculta su rostro y se retuerce en medio de una posición sumisa y doliente. Mientras que Saville expresa su gusto por el descender y el desgarrar de la carne, la cual modela a través de capas gruesas cargadas de pigmento en grandes y largas pinceladas provocando así texturas pulidas o descompuestas que le añaden mayor fuerza a la pintura al momento de transmitir o provocar sensaciones.

5.6 Trazo Y dibujo



Imagen 44

Caballero, L. (1989). *Sin título* [carboncillo sobre papel]. Colección Banco de la República. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/sin-titulo-ap3496>



Imagen 45

Saville, J. (2011-2012). *Mirror* [carboncillo sobre papel, impresión]. Modern Art Oxford. Recuperado de <https://www.newarteditions.com/jenny-saville-print-mirror-modern-art-oxford/>



Imagen 46

Caballero, L. (1989). *Sin título* [carboncillo sobre papel]. Colección Banco de la República. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/sin-titulo-ap3494>



Imagen 47

Saville, J. (2018). *One out of two* [lápiz sobre papel, impresión]. The Scottish National Gallery of Modern Art. Recuperado de <https://www.newarteditions.com/jenny-saville-one-out-of-two-symposium/>

Caballero hizo gran uso del carboncillo como herramienta que le permitía la precisión y la impresión pasional a través de un trazo fluido, el cual en su construcción no borraba, sino que retocaba, a diferencia de Saville que para plasmar líneas temporales múltiples, que dibuja y borra constantemente, para dejar entrever momentos distintos del arte que se reflejan en un mismo espacio, donde la retratada alude a la evolución de la imagen del erotismo y la desnudez de las pinturas alegórica de la Venus de Urbino, de Tiziano y a la Olympia de Manet, obras polémicas en su momento, donde Saville se apropia y se incluye como parte de la escena a la vez que muestra un control realista sobre los dibujos y los interviene con líneas como muestra irracional o pura del gesto, un cuadro que se muestra como una imagen en movimiento, relacionada a los medios tecnológicos de la contemporaneidad.

5.7 Retrato Y Referencias



Imagen 48

Caballero, L. (1980). *Sin título* [Lápiz sobre papel]. Colección Banco de la República. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/sin-titulo-ap3541>



Imagen 49

Saville, J. (1995-1996). *Knead* [óleo sobre lienzo]. Galerie Daniel Templon. París. Recuperado de <http://xsierrav.blogspot.com/2019/06/jenny-saville--reflexion-sobre-la.html>

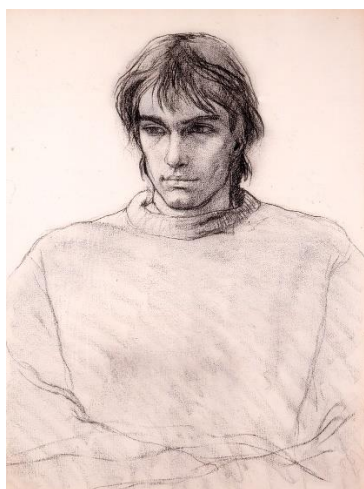


Imagen 50

Caballero, L. (1977). *Retrato de Louis* [carboncillo sobre papel]. Colección Banco de la República. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/retrato-de-louis-ap3565>



Imagen 51

Saville, J. (2007-2009). *Red Stare Collage* [Collage sobre tablero]. Gagosian Gallery. Recuperado de <https://gagosian.com/artists/jenny-saville/>

Caballero se referenció en archivos pornográficos, religiosos y principalmente con modelos al natural dormidos o posando para él, realizó retratos con una línea fina y delicada en la captó los detalles y rasgos de la persona frente suya, en comparación a Saville, quién centrada en las temáticas de vida y muerte, realidad y artificio, extrae sus referencias de libros de medicina, retratando cadáveres, personas enfermas, sometidas a cirugías estéticas o su propio cuerpo, donde esa imagen post mortem de mirada perdida, le genera incertidumbre al desconocer las causas detrás de la muerte o motivos para someterse a una cirugía. Y configura su imagen como esa realidad temida del fin de la vida. Revelando a través de sus capas de pintura, líneas y zonas de lienzo en blanco como muestra de su lado gestual.

5.8 Autorretrato



Imagen 52

Caballero, L. (1975). *Autorretrato* [Carboncillo sobre papel]. Colección Banco de la República. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/autorretrato-ap3574>

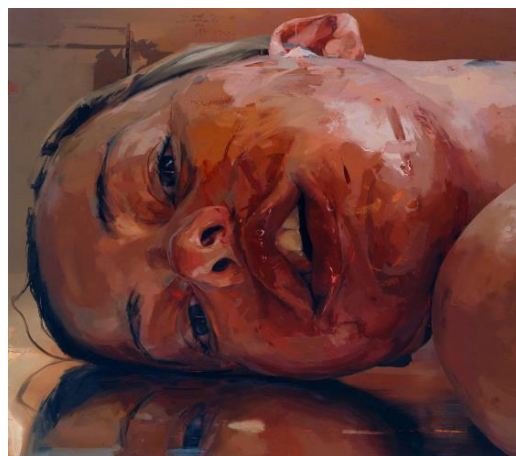


Imagen 53

Saville, J. (2002-2003). *Reverse* [óleo sobre lienzo]. Gagosian Gallery. Recuperado de <https://historia-arte.com/obras/reverso>

El autorretrato para Caballero al igual que con sus retratos, se mantiene fiel a los rasgos de cada persona, realizada con una línea decidida, remarcando las zonas de mayor oscuridad, manteniendo un realismo en su representación más no se adentra más allá a emplear su cuerpo como parte visible de la obra, mientras que Saville, sí lo hace, proyectando cabezas apoyadas en superficies firmes, dando un efecto sutil que le gusta manejar e intensificar las expresiones perdidas, o confusas, ya que son posturas sobre las que no se tiene un control sobre la carne, dramatiza el espacio y la figura a través del claroscuro, donde se retrata a sí misma, prestando su cuerpo gusta representar su carne, sus marcas en la piel, y su mirada fija hacia el espectador, esperando que éste descifre la narrativa que el cuadro le comunica.

6 Conclusiones

Se analizó cómo la figura humana estuvo implicada en la historia del arte y cómo fue percibida en Occidente, encontrando que en su momento las doctrinas de pensamiento racional generaron una fragmentación en el entendimiento del cuerpo como obstáculo de la razón, que lo llevó a ser juzgado negativamente y dividido en 'cuerpo y alma'.

Proyecciones sobre las cuales, la representación del cuerpo fue mutando en sus usos y significados según las distintas culturas, épocas y sistemas de pensamiento, transitando de un arte empleado para adoctrinar a favor de los ideales de teóricos y sistemas de control tanto religioso, político, filosófico e intelectual. Donde la figura humana también se vio alterada en su representación a través de normativas morales y sociales que definieron su imagen en el campo del arte, principalmente en la pintura, causó una idealización del cuerpo, a través de cánones de belleza como un modelo aplicado a la figura masculina y femenina por igual, durante todo el transcurso de la historia del arte, allí la representación de la desnudez vista desde las diversas disciplinas implicadas, originaron un cambio de significado y aceptación, de los cuales la sociedad terminó apropiándose, dónde aún sistemas capitalistas y culturas conservadoras siguen aprisionando el cuerpo desde sus prácticas y normativas, donde lo insertan en tabúes sin salida.

Al momento del artista tener mayor autonomía en la representación pictórica, se enfoca en manifestar su percepción y reflexión de la realidad presente, desempeñándose como un intérprete de la sociedad, con este pensamiento llegó el siglo XX y con ello un estándar moderno e industrializado que generó contradicciones ideológicas, por un sistema inestable a nivel político, económico y social, vendiendo un discurso progresista a través de la modernidad, el cual decayó, al igual que sus ideales y valores, donde a su vez los artistas también buscaron romper con la

tradicón formal y conceptual establecida en la historia del arte, hasta el momento, desde los componentes de la pintura, la materia, el color, los soportes, las ideas, a lo que el cuerpo y su representaci3n se vieron liberados desde una independencia por parte del artista y de su pensamiento frente a la agresión directa contra el cuerpo, causados por los conflictos bélicos, que condicionaron la manera en que el cuerpo tomó presencia en las prácticas artísticas y en los nuevos lenguajes, centrando al artista en cumplir el papel de vocero y transgresor, donde su obra se resiste ante los ataques, las normas que la censuran, retratando en sí, la vulnerabilidad y el sentir como sujetos, tomando como referente la realidad, de la cual abstrae y proyecta su visi3n del mundo a través de la figura, un cuerpo que concibe según sus intenciones, más cercano a la figuraci3n o a la abstracci3n.

En Colombia, dos estructuras ejercieron control social y artístico, primero la influencia de la iglesia y sus normativas éticas, morales e ideológicas, establecieron en la comunidad una actitud conservadora y asignan unos roles comportamentales. específicos al hombre y a la mujer, que desde el arte se buscaron promover a través del retrato y otros medios, que en la representaci3n de la mujer negaron su desnudez al ser asociada con la lascivia e inmoralidad; por otro lado como en todo enfrentamiento haciendo uso de la fuerza para dominar, hay una víctima y un victimario, donde la violencia tuvo gran repercusi3n en el país, donde el artista cumplió un papel activo, exponiendo un arte más testimonial y constructor de memoria, en un país sin memoria, vulnerado y en ruina, donde la representaci3n del cuerpo hizo presencia como un acto de denuncia, desde la muestra de víctimas, victimarios y sucesos históricos.

Ambiente en el que nació y creció Luis Caballero rodeado de violencia y símbolos religiosos que estimularon en él placer y contemplaci3n, donde estos sucesos lo inspiraron a sumarlo en sus figuras masculinas, parece pronunciarse una dualidad, donde la religi3n promulga

y cumple con solventar los pecados mientras la violencia es fortalecida contra el pueblo. En una ciudad como Medellín, contradictoria y cínica, de igual forma considerando la orientación sexual del artista, quien fue homosexual dentro de una familia religiosa, enfrentándose a esa misma religión que lo niega desde sus mandatos, le impactaron los signos y el halo de divinidad de esta iconografía, como elementos clave para su obra. Aplicada a sus representaciones de hombres desnudos, donde los tres caminos se juntaron, la violencia, el erotismo y la religión, convirtiendo sus obras en un medio de identidad y de catarsis, explorando diversas técnicas para llegar a una imagen cargada en sí misma de fluctuación entre una cosa y otra, manteniendo una complejidad y misterio que encontró en el ser humano.

Por su parte la pintora Jenny Saville, se centró en abordar temáticas duales, como vida y muerte, sexo y género, realidad y múltiples realidades, donde a través del cuerpo femenino discute estos y otras convenciones establecidas en el arte y en la sociedad contemporánea, manteniendo una resistencia a través de sus cuerpos de mujeres grandes, híbridos y más adelante con sus retratos de sujetos muertos, enfermos o expuestos a cirugías plásticas, donde la carne es su mayor interés, la carne en sus curvas y tamaño, en sus imperfecciones, en su significado, en su simbología, la cual asocia con el ser humano, logrando una desconfiguración y reconfiguración de la carne.

Donde ambos artistas, comparten la representación figurativa del cuerpo, con tendencias realistas y más reales en la configuración de este, que manifieste sus intereses y problemáticas desde un arte más expresivo, en contenido y forma, desde su trazo, pincelada, color, composición e intención. Ambos se adentran en lo que se conoce como ‘eros y thanatos’, fuerzas eróticas y violentas, que en Caballero están muy presentes, mientras que en Saville son un recurso para revelar las marcas de violencia, por lo que, no es solo el tipo de carne o cuerpo, son sus evidentes

huellas en la piel. En ambos la gestualidad es importante, ese gesto del artista a nivel procesual, le añade fuerza y provoca en la obra un campo de sensación que transmite al espectador.

Se encontraron similitudes entre la postura de ambos artistas como entes transgresores, donde el arte buscó la manera de acercarse a la vida, por lo tanto el desnudo femenino y masculino sirvió para enfrentarse a la sociedad y al circuito artístico con modelos capitalistas, generando una figura que transitó en la idealización, en el realismo, el cual se fue deconstruyendo al igual que la visión y pensamiento de los artistas frente a las convenciones sociales y artísticas, mismos roles que toman Caballero y Saville en el arte. Por lo que la representación del cuerpo desnudo o vestido ejerció una continua necesidad, tomando un rol importante como ancla de la realidad, donde se manifiestan desde el cuerpo, las distintas problemáticas e ideologías sociales, políticas, culturales y artísticas de su época, que lo han marcado y lo siguen haciendo, redefiniendo su identidad y significado social e individual.

Bibliografía

Libros, Tesis y Seminarios

Balzo Gil, A. (2010). *El desgarró* [Tesis de Grado en Universidad de Chile]. Repositorio Institucional. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101507/>

Caro Laso, E. (2019). *Música y contexto sociopolítico en los años 70. Un análisis de tres discos de Pink Floyd, The Sex Pistols y The Clash, respectivamente, en relación con la situación sociopolítica del Reino Unido en los años 70* [Trabajo de Fin de Grado, Universidad Pontificia Comillas, Madrid]
<https://repositorio.comillas.edu/xmlui/handle/11531/31655>

Correa, T. (26-28, mayo del 2010). *Arte, Violencia e Identidad Nacional en Colombia*. II Congreso Latinoamericano y Caribeño de Ciencias Sociales en Ciudad de México. <https://www.flacsoandes.edu.ec/agora/arte-violencia-e-identidad-nacional-en-colombia>

Fierro, M. A. (2013). *El dualismo "cuerpo-alma" en algunos pasajes del Fedón de Platón: ¿connivencia o escisión?* Actas del Coloquio de Filosofía Moderna del XVI Congreso Internacional de Filosofía de México, Universidad Autónoma de México.
https://www.academia.edu/1378924/El_dualismo_cuerpo_alma_en_Plat%C3%B3n_connivencia_o_separaci%C3%B3n

- Hernández, J. (1986). *Luis Caballero: Me tocó ser así*. Conversaciones con José Hernández - Prólogo inédito de Marta Traba, Editorial la Rosa. Bogotá.
- Jaramillo, C.M (2012). *Fisuras del arte moderno en Colombia*. Alcaldía Mayor de Bogotá y Fundación Gilberto Álzate Avendaño, Bogotá.
- Laplanche, J y Pontalis, J.B. (2004). Pulsión destructiva o destructora y pulsión parcial en *Diccionario de psicoanálisis*. (6 ed. reimpressa). Paidós.
<https://www.bibliopsi.org/docs/guia/diccionario-de-psicoanalisis-laplanche-y-pontalis.pdf>
- Palop Pérez, V. (2017). *De la figura femenina como objeto de representación a la mujer como artista*. [Trabajo Fin de Grado, Universidad Politécnica de Valencia]. Facultad de Bellas Artes. <https://riunet.upv.es/handle/10251/91652>
- Ramírez Uribe, M. L. (2012). *Cuerpo, fragmentación e ilusión de síntesis*. Universidad de Medellín, Colombia. Biblioteca Héctor González Mejía.
- Teutli Etcheverry, A. (2015). *Carne reflectante: la representación del cuerpo desnudo y su resignificación en la pintura de Jenny Saville* [Tesis de Maestría, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla].
<https://repositorioinstitucional.buap.mx/handle/20.500.12371/6686>
- Turner, B.S. (1989). *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*. Instituto de investigaciones filosóficas (IIFS), Biblioteca Dr. Eduardo García Maynez, Ciudad Universitaria, México D.F.
http://www.multimedia.pueg.unam.mx/lecturas_formacion/genero_cuerpo/LB1/Bryan_Turner_El_cuerpo_y_La_Sociedad.PDF

Turón Mejías, M. A. (2013). *La tradición judía y la narración en la pintura de Marc Chagall* [Tesis Doctoral en Universitat de Girona, España]. Departament de Filologia i Comunicació. <https://www.tdx.cat/handle/10803/145861#page=3>

Velasco Korndorffer, S. (2016). *Del Cuerpo como Objeto del arte, al cuerpo como arte-objeto*. Federación Psicoanalítica de América Latina, Cartagena, Colombia. <http://www.fepal.org/wp-content/uploads/314-esp.pdf>

Revistas y Periódicos

Allen Jones en Bogotá. (19 de agosto de 1997). *El Tiempo*.

<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-628575>

Calderón Gómez, J. (2005). Las vanguardias históricas en perspectiva. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 12 (2).

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18153295006>

Echavarría -Carvajal, J. (julio- diciembre 2017). Cuerpos e incorporaciones en la pintura de Luis Caballero. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, (6), 226-240.

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/estetica/article/view/92163>

Fernández Uribe, C. A. y Villegas Gómez, G. A. (2017). En los umbrales del arte moderno colombiano: la exposición francesa de 1922 en Bogotá y Medellín.

HiSTORELo. Revista de Historia Regional y Local, 9 (17), 84-120.

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/article/view/55495>

Grajales, D. (06 de diciembre de 2014). *Cano luz en cada trazo*, portal El mundo.com.

<https://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.php?id=246767>

- Hernández Muro, O. (2014). Lucian Freud: El Pintor del Retrato-Desnudo. *Imaginario Visual*, 3 (5), 68-77. <http://rac.db.uanl.mx/id/eprint/330/>
- Hoyos, L. A. (2015). Rosas y espinas. Representaciones de las mujeres en el arte colombiano 1868-1910. *Revista CS*, (17), 83-108.
<http://dx.doi.org/10.18046/recs.i17.1970>
- Lugones- Botell, M y Quintana- Riverón, T. (1998). Eros, arte y creación. *Revista Cubana de Medicina General Integral*, 14 (2), 191-199.
<http://scielo.sld.cu/pdf/mgi/v14n2/mgi16298.pdf>
- Lutz, B. (2006). El cuerpo: sus usos y representaciones en la modernidad. *Convergencia*, 13(41), 215–222. <http://www.scielo.org.mx/pdf/conver/v13n41/v13n41a8.pdf>
- Malagón- kurka, M. M. (2008). Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980. *Revista de Estudios Sociales*, 16-33.
<http://journals.openedition.org/revestudsoc/17036>
- Martínez Barreiro, A. (2004). La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas. *Papers*, 73, 127-152.
<https://doi.org/10.5565/rev/papers/v73n0.1111>
- Martínez Martínez, M. Á. (2012). La presencia del cuerpo en la obra de Francis Bacon. Un análisis de la mano de Gilles Deleuze y Milan Kundera. *Thémata: Revista de filosofía*, (46), 683-691. <https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/view/442>

- Pini, I. (2005). Arte y política en Colombia (de mediados de la década de 1970 a la de los ochenta). *Ensayos. Historia y teoría del arte*, (10), 179-212. Universidad Nacional de Colombia. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/44974>
- Salvetti, V. P. (2018). El vacío en la obra de Henry Moore. *Revista ALMA*, 4 (1), 64-70. <http://www.almarevista.com/revista/antropologia/el-vacio-en-la-obra-de-henry-moore/>
- San Martín, J. (2005). Marcel Duchamp: Étant donnés. *Devenires*, 6 (11), 7-22. <http://devenires.umich.mx/devenires/index.php/devenires/article/view/594>
- Santana de la Nuez, J.L. (2015). Primera Guerra Mundial y sus efectos en el mundo artístico. *Semiosfera. Sello verde: Guerra. Segunda Época*, (3), 92-121. <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/SEM/article/view/2452>
- Soto Boullosa, J. C. (1985). Realismo pictórico y positivismo. *Liño: Revista anual de historia del arte*, (5), 101-114. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=72632>
- Tornos Urzainki, M. (2010). Deseo y transgresión: el erotismo de Georges Bataille. *Revistes científiques de la universitat de Barcelona. Lectora: revista de dones i textualitat*, (16), 195-210. <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7235>
- Torres-López, O. (1996). Colombia: Tradición y modernidad en el siglo XIX Religión y política. *Historia Caribe*, 1 (2), 87- 93. http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/Historia_Caribe/articulo/view/758/481
- Tudela Sancho, A. (2005). Gilles Deleuze y el tacto en pintura: El grito tangible de Francis Bacon. *Revista de Filosofía*, 23 (49), 49-75.

<https://produccioncientificaluz.org/index.php/filosofia/article/download/18092/18081/>

Artículos de Internet

Calvo Santos, M. (21 de enero de 2015). *Expresionismo Abstracto 1943–1965*.

Historia/Arte HA! <https://historia-arte.com/movimientos/expresionismo-abstracto>

Calvo Santos, M. (08 de octubre de 2018). *Desnudo bajando una escalera, tan moderna que ni los cubistas ni los futuristas la aceptaron*. Historia/Arte HA!

<https://historia-arte.com/obras/desnudo-bajando-una-escalera>

Camarasa, V. (9 de mayo de 2012). Análisis y comentario. El gran masturbador. Dalí. *El señor del Biombo*. <https://seordelbiombo.blogspot.com/2012/05/analisis-y-comentario-el-gran.html>

Campuzano, R. (10 de septiembre de 2013). *Jenny Saville, deformando la pintura contemporánea*. Cultura colectiva CC. <https://culturacolectiva.com/arte/jenny-saville-deformando-la-pintura-contemporanea>

Gómez Sánchez, M. y Cristóbal Campoamor, I. Informalismo. Revista de arte online, *masdearte*. Consultado 28 de junio de 2021.

<https://masdearte.com/movimientos/informalismo/>

Hong Kong Heritage Museum. (2011). *Young British Artists: The Legendary Group*.

Hong Kong Heritage Museum & the British Council.

https://www.heritagemuseum.gov.hk/archive/eng/exhibitions/YBA_Exhibition_version_Eng.pdf

Lee, P. (12 septiembre de 2016). *YBAs Revealed: Who are the Young British Artists?*

Artist(s) in Focus, Top Lists, Art History. Widewalls.

<https://www.widewalls.ch/magazine/ybas-young-british-artists>

The Museum of Modern Art, MoMA. (2019). Fragmento de publicación *MoMA*

Highlights: 375 Works from The Museum.

<https://www.moma.org/collection/works/283373>

Vídeos

Arte y Cultura Alex Cuchilla. (5 de diciembre de 2018). Luis Caballero entrevista y

realización de mural, septiembre 1990 [vídeo]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=1AsmRS9AqbE>

Esferapública. (11 de agosto del 2014). Crítica en directo # 27: el archivo de Luis

Caballero, conversaciones con Elkin Rubiano y Mariana Dicker [vídeo]. Vimeo

<https://vimeo.com/103199904>

Gagosian. (5 de agosto de 2020). Jenny Saville and Nicholas Cullinan/In Conversation/

Artist Spotlight/ Gagosian [vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/1GCbCkoczbu>

Nationalgalleries. (23 de marzo de 2018). Talks & Lectures/ Jenny Saville [vídeo].

YouTube. <https://youtu.be/c2NQZ5ggYJQ>