



**Benemérita Universidad
Autónoma de Puebla**

Facultad de Filosofía y Letras

**Carne reflectante: la representación del cuerpo
desnudo y su resignificación en la pintura de Jenny
Saville**

**Tesis presentada para obtener el título de:
Maestría en Estética y Arte**

Presenta: Alejandro Teutli Etcheverry

Dra. Isabel Fraile Martín

Mayo de 2015

Índice

Introducción.....	4
--------------------------	----------

Capítulo I

Generalidades del desnudo y el autorretrato en la pintura occidental.....	7
--	----------

1.1 Cuerpo desnudo, pintura y representación.....	8
1.1.1 Sujeto-espectador ante la representación pictórica del cuerpo desnudo.....	13
1.2 La representación de la belleza del cuerpo femenino en la pintura.....	16
1.2.1 La representación del cuerpo en la pintura y el erotismo.....	19
1.3 Retrato y autorretrato en la pintura occidental.....	23
2.3.1 El autorretrato femenino dentro de la pintura occidental.....	26

Capítulo II

Jenny Saville: inicios e influencias.....	36
--	-----------

2.1 Los inicios de Jenny Saville.....	37
2.1.1 Charles Saatchi, una adicción por el arte.....	39
2.1.2 Jenny Saville y los Young British Artist.....	41
2.1.3 La pintora en su taller.....	43
2.1.4 Saville por Saville.....	46
2.2 La interpretación de la representación del cuerpo desnudo en la pintura de Jenny Saville.....	49
2.3 Gestualidad emparentada entre Willem de Kooning y Jenny Saville.....	54
2.3.1 La representación de la carne en la pintura de Lucian Freud y Jenny Saville.....	60

2.3.2 Rastros de Rembrandt y Bacon en la pintura de Jenny Saville.....	66
2.3.3 La influencia de Rubens en Jenny Saville.....	71

Capítulo III

La representación del cuerpo resignificado en Jenny Saville y su repercusión en la pintura contemporánea.....	77
--	-----------

3.1 La obsesión de Jenny Saville por el autorretrato.....	78
3.2 El sentido de lo abyecto en la pintura de Jenny Saville.....	87
3.2.1 Obscenidad hibridada en la pintura de Jenny Saville.....	94
3.2.2 La representación del cuerpo postoperatorio en la pintura de Saville.....	98
3.2.3 Cuerpos sin vida: de la descripción en la narrativa de Ballard a la imagen en Jenny Saville.....	100
3.2.4 Rojo sangre: el cuerpo femenino violentado en la obra pictórica de Jenny Saville...	106
3.3 La presencia de Jenny Saville en cuatro jóvenes pintores contemporáneos.....	115
Conclusiones.....	120
Bibliografía.....	124

Introducción

Cuando Tracey Warr menciona que los artistas desde hace algún tiempo se han cuestionado sobre la forma en la que el cuerpo ha sido descrito y concebido¹, habría que añadir que lo han hecho también sobre la manera en que es representado. Desde la década de los 60 del siglo pasado, paralelas a expresiones que rompieron todas las preconcepciones de hacer un arte enfocado en la representación llegando incluso a relegar a la pintura, se gestaban otras posibilidades suscritas al “realismo y/o ilusionismo: cierto arte pop, la mayor parte del hiperrealismo (también conocido como fotorrealismo), cierto arte apropiacionista.³ Los pintores distribuían “los puntos focales de varias fotografías sobre toda la superficie del cuadro, y reproduciendo cada centímetro cuadrado con la misma precisión. De los artistas hiperrealistas o neorrealistas⁴, algunos destacaron por volver a representar la figura humana, desde los enormes retratos de Franz Gertsch o Chuck Close hasta los desnudos de Philip Pearlstein influenciados por los de Stanley Spencer y Lucian Freud; para éste último, representar al cuerpo desnudo es una constante y por eso mismo se convertirá en el gran referente para toda la pintura posterior de desnudo.

La representación con este arte realista cobra una fuerza renovada. Pero no sólo hablamos de representación en relación a dicho arte sino que tenemos paralelamente al arte pop en donde Roland Barthes y otros observan un “desbaratamiento vanguardista de la representación”.⁵ Dos modos distintos de asumir el sentido de la representación en el que el primero se encuentra en un juego de intercambios con la pintura del pasado.

¹ 1 Tracey Warr, *El cuerpo del artista*, p. 11.

² Hal Foster, *El retorno de lo real*, p. 143.

³ Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, *Arte del siglo XX*, p. 335.

⁴ Chuck Close prefería el término de “neoartificialista” al de “neorrealista” porque asumía que en su proceso de creación lo importante era comprender la artificialidad de lo que pintaba y no su realidad.

⁵ Hal Foster, *Op. cit.*, p.144.

Por otro lado, Peggy Zeglin Brand, atendiendo a un contexto actual nos dice que

No fue sino hasta la década de 1990 que el proyecto de recuperar el desnudo femenino en la pintura realmente ocurrió. Esto se dio cuando Jenny Saville (junto con otras jóvenes mujeres artistas, notablemente Lisa Yuskavage y Cecily Brown) dejaron sentir su presencia dentro del mundo del arte⁶.

En el trabajo de Jenny Saville el cuerpo desnudo (sobre todo el femenino) se resignifica como representación en la pintura⁶ y, entender cómo ocurre lo anterior es el principal objetivo del presente trabajo de investigación, por lo cual se establecen tres ejes principales que se desarrollarán a lo largo de tres capítulos; dichos capítulos abordan objetivamente los aspectos necesarios que permiten sostener que Jenny Saville, en efecto, rompe con su pintura la visión relacionada a la representación del desnudo femenino que se ha asociado, en muchos casos, con la belleza, buscando agradar a la mirada masculina.

Así, en el primer capítulo se tratan algunos de los aspectos inseparables a la representación pictórica del cuerpo desnudo como la belleza y el erotismo, analizando algunas generalidades del retrato y el autorretrato del desnudo dentro de la pintura occidental. Se comenta también el trabajo de algunas pintoras destacadas de la historia del arte: Sifonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi o Suzanne Valadon, lo que nos permitirá comprender cuál ha sido el papel de la mujer dentro de la historia de la pintura y cómo es que hoy en día ha cobrado un protagonismo sin precedentes.

El segundo capítulo nos acerca a los pintores que, en palabras de la propia Saville, son sus principales influencias: Willem de Kooning, Lucian Freud, Rembrandt, Francis Bacon y Rubens. Dichas influencias se comprenderán mediante el análisis comparativo de algunas de las obras de la artista con la de los maestros mencionados.

⁶ Peggy Zeglin Brand, *Beauty Unlimited*, p. 144.

⁷ Partiendo de un proceso muy parecido al de un pintor hiperrealista, Jenny Saville también trata de “producir la realidad de la apariencia” (Hal Foster, *Op. cit.*, p. 159) tomando como referentes diversas fotografías que encuentra en libros de cirugía estética o en revistas de corte científico que tratan sobre padecimientos físicos. No sería posible, entonces, hablar de una resignificación del cuerpo físico sino específicamente como representación dentro de la ilusión provocada por la pintura.

Con estas comparaciones se irán destejando parte de las constantes que están presentes en la obra de la pintora, destacando su interés obsesivo de representar la carne.⁷

El tercer capítulo se inicia con un acercamiento a los autorretratos⁸ de Jenny Saville, en donde muestra siempre su cuerpo desnudo, lo que la distingue de otras pintoras anteriores. Otros elementos presentes en la obra de Saville se relacionen con el arte abyecto: la enfermedad, la muerte y la violencia se muestran con crudeza en su pintura. Aunado a lo abyecto se establece un acercamiento a conceptos como lo feo, lo grotesco y lo obsceno, que si bien tienen especificidades que los diferencian del primero, también confrontan la sensibilidad del sujeto-espectador cuando están contenidos en una obra de arte. Por último, se analizan algunos casos de otros pintores contemporáneos en los que la presencia de la pintora se manifiesta de manera evidente, llevando esto pensar que el alcance de su obra y el sitio que ocupará dentro de la historia del arte está aún por escribirse.

Sin más, entraremos de lleno a enfrentar y analizar la obra Jenny Saville, quien es considerada por varios especialistas en la materia como una de las más ricas, inquietantes e interesantes pintoras dentro del panorama del arte contemporáneo.

⁸ Para Saville (como se explicará en el apartado correspondiente) lo más importante es poder transformar, en un sentido visual, la materia de la pintura al óleo en carne.

⁹ Hal Foster en *el Retorno de lo real* nos dice que “en el mismo momento en que vemos nuestro yo en el espejo vemos a este yo como imagen, como otro... (p.227). Cuando usamos en el título de esta tesis *Carne reflectante*, que es a su vez el nombre de un autorretrato de Jenny Saville, nos referimos justamente a que la pintora refleja todo el poder de la representación del cuerpo desnudo a través del autorretrato, es decir, se reconoce como representación y, a manera de espejo, se mira así misma como otra en su pintura.

CAPÍTULO I

Generalidades del desnudo y el autorretrato en la pintura occidental

1.1 Cuerpo desnudo, pintura y representación

Es la intención de este primer apartado acercarnos al aspecto de la representación del desnudo dentro de la pintura. Antes de esto, haremos algunas acotaciones sobre las generalidades del cuerpo y su relación con la producción del arte. El cuerpo es un sitio común que es tomado como pretexto por diversos artistas contemporáneos para generar su obra y, como es sabido, también es un elemento primordial para los artistas de diversas épocas cuando centramos la mirada en la historia del arte, aunque con diferentes enfoques a lo largo del tiempo. Hasta el día de hoy, los artistas han convertido al cuerpo “en el sujeto y en el objeto de la obra de arte”¹⁰, buscando nuevos sentidos de significación conforme los procesos sociales y las visiones del mismo arte van transformándose también; esto no es ajeno para los pintores obsesionados con la representación del cuerpo desnudo.

Uno de los principales elementos con el que se relaciona a la representación del cuerpo desnudo en el arte es la belleza. Dentro del arte griego, por ejemplo, encontramos representaciones escultóricas del cuerpo que pocos paralelos encuentran en otros momentos de la historia. Dichas representaciones denotaban un derroche de destreza técnica y de una búsqueda incansable por contener la belleza, esa que no sólo atiende al gusto de un sujeto o de algunos, sino que apela a lo que Kant asumiría que posee un carácter universal -en sus palabras- a ese “juicio estético que pueda aspirar lícitamente al sentimiento de todos”¹¹, sin perder de vista que, según el mismo filósofo: “En un juicio de gusto, la universalidad del placer se representa únicamente como subjetiva”¹². De todo esto podemos decir que, si bien no habría una belleza absoluta contenida en una obra de arte, esto es, que esté por encima de cualquier subjetividad, sí podríamos hablar de una belleza universal que, pasando por el tamiz de diferentes subjetividades, genere una opinión coincidente en una mayoría de sujetos-espectadores que la representación del cuerpo en una determinada obra de arte posee belleza.

¹⁰ Tracey Warr, *El cuerpo del artista*, p. 15.

¹¹ Kant Immanuel, *La crítica del juicio*, p. 55.

¹² *Ibídem*, p. 56.

Por el momento, nos interesa entender la belleza contenida en una representación del cuerpo desnudo en el arte; para esto abordaremos algunos casos representativos a lo largo de la historia del arte, desde algunos casos en la escultura, hasta llegar a las representaciones en el plano bidimensional de la pintura, para lo cual es necesario abordar algunos conceptos como el de representación.

Partamos de que en las artes plásticas la representación atiende a la figuración que, en algunos casos, alcanza un determinado realismo. Habría una contraposición con el arte que no atiende a una representación evidente como el caso del arte abstracto; aunque la representación originalmente parte de una correspondencia con un modelo, no es de ninguna forma la única condición que encontramos. Dicha correspondencia con el modelo está ligada a lo que se consideraría como realismo, que se genera cuando una representación de algún cuerpo u objeto guarda una semejanza evidente con dicho modelo real generando así un carácter mimético.¹³ Sin embargo, el arte figurativo suele ser un arte más ligado a lo imaginario que a la imitación de un modelo, aunque, en ocasiones, lo que se representa sea reconocible dentro de un contexto posible en la realidad misma.

La representación, entonces, es la manera de presentar de otra manera algo que existe en la realidad o en nuestra imaginación. Retomemos el caso de la escultura clásica, la cual consistía, como ya quedó subrayado, en la representación de la belleza ideal denotando un carácter mimético de la escultura con su modelo. Algo parecido surge también con la pintura, aunque del período clásico no haya sobrevivido casi nada de dicha disciplina artística debido a que la mayoría del trabajo de los pintores se perdió, salvo por las copias romanas de algunos frescos pompeyanos y los retratos hallados en el oasis del Fayum, a diferencia de las obras escultóricas que, como consta, tuvieron un mejor destino. En el caso concreto de la pintura es hasta el llamado Primer Renacimiento que el carácter representativo en el arte vuelve a interesarse por buscar una correspondencia de lo representado con la realidad, rompiendo con la larga tradición de la Edad Media de representaciones figurativas que en su mayoría estaban centradas en las figuras religiosas.

¹³ *Mimesis* es un concepto estético que desde Aristóteles se utiliza para definir al que sería considerado como el fin esencial del arte: la imitación de la naturaleza.

La representación del desnudo en la Edad media “sólo aparece en relatos bíblicos y con diseños anatómicos irreales, más imaginados que conocidos”¹⁴.

Esto queda claro cuando uno observa las pinturas y los mosaicos que se realizaron por cientos de años en la Europa medieval en donde no hubo gran interés por parte de los artistas en recuperar y continuar con el legado del arte clásico de Grecia y Roma. Como dijimos, sólo el carácter religioso (apegado al cristianismo) es la preocupación para los artistas; en las imágenes de esos períodos se advierte claramente que, en cuanto a la representación corpórea, los artistas lo hacían “sin la menor preocupación naturalista y sin ningún atractivo físico”¹⁵

Retomando al Renacimiento, nos encontramos con los primeros intentos de una recreación de la realidad en los frescos de Giotto, Masaccio y algunos otros como Botticelli. Estos pintores aún se encontraban lejos de llegar a entender el arte clásico para recuperarlo y alcanzar un nuevo esplendor en cuanto a la representación del ideal de belleza y, por ende, de lograr un sentido mimético con la realidad, que no sólo se centraba en el cuerpo humano sino en la representación del entorno natural, de objetos y del espacio mismo a través del uso de la perspectiva. Son artistas como los mencionados hasta el cansancio: Leonardo, Miguel Ángel y Rafael los que recuperan a los clásicos y los replantean. De entre estos artistas es Miguel Ángel el que logra llevar a su cima más alta al arte de su tiempo dentro del terreno escultórico.

Hasta aquí, en cuanto a la representación del cuerpo, sólo aparece la búsqueda de la materialización de la belleza ideal, aunque partiendo de un referente real. En este punto podríamos recordar lo que Hegel comenta, en relación a lo bello artístico, poniéndolo en un orden superior a lo natural, simplemente porque -dice el filósofo- “(...) es engendrado por el espíritu (...)”¹⁶.

¹⁴ Albert Rovira, *Cómo reconocer los estilos en la pintura*, p. 55.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 54.

¹⁶ Hegel, *Filosofía del arte o estética*, p. 49.

Aunque después del Renacimiento, durante poco más de dos siglos, se siguió representando al cuerpo humano partiendo de la relación del artista con su modelo, no se hizo con la misma intención ni los mismos intereses a través del tiempo. Caravaggio, que parte de la escuela tenebrista de los maestros venecianos y quien convirtió su búsqueda de la representación del cuerpo en algo distinto que la de los artistas renacentistas, consiguió con su trabajo un mayor naturalismo en cuanto a su apego con modelos reales y, evidentemente, un mayor interés por la luz y no sólo por el volumen, lo que confería a sus cuadros un dramatismo casi teatral. Después de las puestas en escena en las representaciones pictóricas de Caravaggio nada en la pintura volvió a ser lo mismo.

A finales del siglo XIX Ortega y Gasset propone una diferencia entre el arte del pasado y el arte nuevo; el filósofo español nos dice que dicho arte nuevo “no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada”¹⁷. Esta afirmación podría ponerse en tela de juicio, ya que no queda claro que el arte anterior o viejo realmente sea accesible para cualquier tipo de público.

Así, la representación del cuerpo hasta el siglo XIX mantenía un punto de partida que compartía con el arte anterior, debido a que los pintores y escultores se apegan, todavía, a un modelo preexistente, aunque en el caso de algunos pintores como Lautrec, Van Gogh y, por encima de todos, Cézanne, empiezan a ver de modo distinto ese proceso tradicional que involucra al artista y su modelo. Esa relación tradicional de representar al modelo en el proceso pictórico queda puntualizada con lo que dice, nuevamente, Ortega y Gasset cuando apunta que:

*El pintor tradicional hace un retrato que pretende haberse apoderado de la realidad de la persona cuando, en verdad y a lo sumo, ha dejado en el lienzo una esquemática selección caprichosamente decidida por su mente, de la infinitud que integra la persona real*¹⁸.

¹⁷ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, p. 50.

¹⁸ *Ibídem*, p. 78.

Ortega y Gasset reflexiona, como hemos visto, acerca de cómo era la mayoría de las veces la relación del pintor con lo que pintaba (modelo), dando la pauta para romper con esa visión unilateral que se circunscribe tan sólo a una de las posibilidades que abre la pintura hoy en día. Siguiendo con su idea es crucial entender lo que quiere decir el filósofo español al mencionar que un cuadro que renuncia a mostrarnos la realidad que el artista capta “se convertiría en lo que realmente es: un cuadro – una irrealidad”¹⁹.

Es ese sentido de irrealidad lo que concretamente puede mostrar un cuadro ante la mirada del espectador. Incluso cuando se observa un cuadro que pretende *emular la realidad*²⁰ no estamos más que ante una superficie bidimensional cubierta por determinada materia pictórica; sin embargo, dicha materia pictórica no es aplicada al azar porque el pintor debe decidir de qué manera va construyendo la composición que, en un sentido tradicional, genera la ilusión de una tercera dimensión en la bidimensionalidad del plano.

En la opinión de Ortega y Gasset, las vanguardias detonan un aspecto fundamental en el objeto de la pintura, cuando se pasa de *pintar las cosas* a *pintar las ideas*²¹. Dentro de la pintura contemporánea, este sentido de pintar ideas por fuerza está aunado al de pintar las cosas en relación a que hoy en día, el artista que se expresa a través de la pintura, no deja en segundo plano a los objetos de la realidad a los que representa en el lienzo para exponer su visión del mundo, o del arte mismo, incluyendo al propio cuerpo desnudo.

¹⁹ José Ortega y Gasset, *Op. cit.*, p. 78.

²⁰ *Ibidem*, p.79.

²¹ *Ídem*.

1.1.1 Sujeto-espectador ante la representación pictórica del cuerpo desnudo

Aspectos como la belleza y el erotismo entran en relación dentro de la representación del cuerpo desnudo en el arte de la pintura. Es necesario, primero, distinguir dos aspectos que si bien tienen vinculación suelen confundirse; por un lado la desnudez y, por el otro, el desnudo. John Berger retoma a Kenneth Clark acercándonos a este problema y hace la distinción pertinente: “Kenneth Clark afirma que estar desnudo es simplemente estar sin ropas, mientras que el desnudo es una forma de arte”²². El desnudo atiende a una forma de representación en la pintura que pasa por el tamiz de la personalidad que cada pintor imprime a su trabajo aunque la representación del desnudo en la pintura está vinculado también a criterios previos que han sido establecidos durante el recorrido histórico de dicha disciplina. Lo anterior implica que el desnudo en la pintura procede de cierta tradición artística²³. Cuando se habla de la representación del cuerpo desnudo en la pintura se observa una objetivación del cuerpo que es representado. Ese cuerpo se toma como el objeto de estudio del artista para expresar una intención determinada que, como se ha mencionado, atiende a su personalidad e intereses particulares. La tradición occidental de la pintura al óleo, hecha exclusivamente por hombres, ha presentado al cuerpo femenino como su objeto de representación, el cual va dirigido al ojo del espectador, ese mismo que, por lo general, también ha sido masculino. Las figuras que pueblan las obras pictóricas de desnudos femeninos han estado dirigidas en su gran mayoría a la mirada del hombre; en otras palabras, la representación del desnudo de la mujer dentro de la pintura es resultado de la presencia del espectador masculino interesado en deleitar su vista. Y es precisamente en el acto de contemplar las pinturas que esos cuerpos desnudos cobran sentido. Dicho acto atiende siempre a un instante de tiempo determinado porque “el tiempo único de los cuerpos o estados de cosas es el presente”²⁴ y ver una pintura no puede ser más que en un tiempo presente.

²² John Berger, *Modos de ver*, p. 30.

²³ *Ídem*.

²⁴ Guilles Deleuze, *Lógica del sentido*, p.9.



1. Dos espectadores en una sala de exposición ante una obra de Jenny Saville.

Volviendo al asunto del cuerpo, diferentes enfoques pueden ser retomados por los pintores según sean sus intenciones. El artista trata de materializar una necesidad de expresión a través de su obra pero “ni el pintor ni el escultor expresan -según Nietzsche- la “idea” del hombre”²⁵. Sobre esta afirmación y en concordancia con ella, la posibilidad de que el artista pueda expresar la idea del hombre se materializa a través de la representación que va dirigida al sentido de la vista; es a través del ojo que como espectadores podemos acercarnos a un cuerpo desnudo que aparece ante nosotros como ilusión generada por el pintor en una superficie bidimensional porque en palabras del filósofo: “El arte plástico quiere hacer visibles los caracteres sobre la piel (...)”²⁶. La pintura de un cuerpo desnudo, sin dejar de ser una mera representación, nos acerca a una subjetividad que se define y se muestra ante nosotros. El desnudo se convierte en una afirmación de la naturaleza del propio cuerpo que puede simbolizar al cuerpo desnudo de cualquier sujeto-espectador que esté frente a la pintura en cuestión. De alguna manera, la representación en el cuadro confronta al que lo mira para mirar su propia desnudez, sin que esto quiera decir que la provocación que puede ser evidente en la pintura de un desnudo vaya más allá de un acercamiento puramente representativo y simbólico.

²⁵ Friedrich Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, p. 62.

²⁶ *Ídem*.

En consecuencia, la contemplación de un cuadro, en particular la que atiende a la representación del desnudo, requiere que el sujeto-espectador esté alejado del mismo para que la ilusión de que un cuerpo o varios están ante su mirada, se cristalice. El pintor planifica su obra para que el espectador suponga colocarse a una cierta distancia²⁷ de la pintura que se le presenta.

El pintor de desnudos debe poseer un arduo entrenamiento para poder representar con eficacia al cuerpo humano y sobre todo de un estudio minucioso de la anatomía que exige una precisión, tanto del ojo del pintor, como de la mano que aplica la pintura sobre la superficie del cuadro. Cuando la técnica es adecuada el pintor puede acceder a la substancia de la expresión²⁸, que para el caso no sólo recae en la pura representación del desnudo sino en su cualidad expresiva. El proceso pictórico no varía mucho desde hace siglos pese al interés de muchos artistas de reinterpretar el cuerpo humano dentro de la pintura porque deben de recurrir primero a su capacidad de observación para una adecuada representación.

Diversos son los ejemplos dentro de la historia del arte en los cuales se pueden encontrar un sinfín de particularidades en cuanto a la representación del desnudo siendo importante recalcar que “la concepción del artista independiente es un logro bastante tardío en la historia, tanto como lo es la del arte”²⁹. Es en el Renacimiento que esta independencia por parte del artista empieza a generarse hasta llegar a la concepción del artista moderno. Entre algunos de los pintores que alcanzan cierta independencia creativa para generar una obra particular encontramos a Caravaggio, pasando por Rubens y Rembrandt, hasta llegar a Modigliani o Willem de Kooning. Dentro de los pintores contemporáneos encontramos a Jenny Saville, quien también es uno de esos casos en el que la pintura alcanza uno de sus puntos más altos respecto de la representación del cuerpo humano dejando expuesto un modo realmente particular de tratar el tema.

²⁷ Friedrich Nietzsche, *Op. cit.*, p. 88.

²⁸ Umberto Eco, *Signo*, p. 171.

²⁹ Alejandra Walzer, *La Belleza, de la metafísica al spot*, p. 59.

1.2 La representación de la belleza del cuerpo femenino en la pintura

Ya se ha comentado que cuando se habla del cuerpo dentro del contexto artístico es inevitable que el sentido de belleza se haga presente y, sobre todo, cuando nos referimos al cuerpo de la mujer. El cuerpo femenino como una constante dentro de la pintura figurativa atiende al “(...) papel asignado a la mujer y al cuerpo de la mujer, como vehículo privilegiado de la Belleza (...)”³⁰. Si bien se puede argumentar que desde la antigüedad los griegos le prestaban una atención especial a la representación del desnudo masculino, es innegable que la representación del cuerpo femenino tomó una relevancia mayor en el arte posterior.

Por otro lado, la discusión acerca de lo que es bello o no lo es parece no terminar nunca; en lo que respecta al cuerpo desnudo representado dentro del arte es similar. Sin embargo, hasta hace un tiempo, y en cierta medida en la actualidad, los consumidores de arte a lo bello “lo exigen en las producciones artísticas”³¹. Queda claro que lo bello, tanto en la vida cotidiana como en el arte, es una especie de necesidad; los seres humanos tratamos de buscar la belleza, tanto en nosotros mismos como en los demás; dicha búsqueda se da también en lo que hacemos y lo que hacen otros.

El cuerpo humano, vestido o desnudo, ha sido objeto y es objeto de nuestro interés al mismo tiempo que ha sido un recipiente contenedor de la belleza. Dentro de la pintura los artistas han optado en un gran porcentaje por la representación del cuerpo desnudo, lo cual se manifiesta desde el arte clásico del Renacimiento, pasando por el Barroco y el Neoclásico hasta la pintura moderna y contemporánea. En dichos períodos es que se establece el canon clásico de belleza que es retomado del arte griego aunque, evidentemente, ese canon no permanece inmutable sino que se transforma e incluso se rompe, sin que quiera decir que se deseche por completo.

³⁰ Jan Baudrillard, *La sociedad de consumo*, p. 166.

³¹ Denis Diderot, *Escritos sobre arte*, p.5.

En el cuerpo real o bien como representación en una pintura, lo bello se manifiesta en ocasiones como producto de convenciones sociales; determinados cuerpos son considerados bellos y otros son relegados a no serlo. De esto damos cuenta cuando Jan Baudrillard afirma lo siguiente:

*(...) la belleza y la delgadez no tienen ninguna afinidad natural. La grasa y la obesidad también fueron bellas en otras partes y en otros tiempos. Pero esta belleza imperativa, universal y democrática, inscrita como el derecho y el deber de todos en el frontispicio de la sociedad de consumo, es indisociable de la delgadez. Hoy la belleza no podría ser gorda o delgada, pesada o esbelta como podía serlo en una definición tradicional basada en la armonía de las formas. Sólo puede ser delgada y esbelta, según su definición actual de lógica combinatoria de signos, regida por la misma economía algebraica que la funcionalidad de los objetos o la elegancia de un diagrama. Y hasta será magra y descarnada en el perfil de los modelos y las modelos que son, al mismo tiempo, la negación de la carne y la exaltación de la moda*³².

Aunque dentro de la representación del cuerpo en la pintura dichas convenciones pueden ser desechadas por los artistas de hoy en día, en el trabajo de varios pintores contemporáneos lo bello es reconfigurando, o incluso contrariado, como veremos cuando analicemos detenidamente el sentido que Jenny Saville le confiere a la representación del cuerpo desnudo. Esto nos lleva a pensar que en nuestros días la belleza ya no es única y absoluta³³, lo que tampoco quiere decir que cada sujeto pueda generar un sentido particular y único de la belleza porque de ser así no habría coincidencias entre diferentes sujetos respecto a la posibilidad de que algo pudiera ser bello, por lo que conviene atender a Denis Dutton cuando afirma que: “Los juicios sobre la belleza son, como es lógico, independientes de las simples preferencias personales e idiosincrásicas (...)”³⁴.

³² Jean Baudrillard, *Op. cit.*, p.172.

³³ Birlanga-Sendino, Spencer Tunick. *La fotografía del Alma. Desnudar el cuerpo, vestir la ciudad*, Revista de Filosofía, p.4.

³⁴ Denis Dutton, *El instinto del arte*, p. 61.

Por su parte, Diderot, desde el siglo XVIII plantea un par de preguntas respecto de lo bello: “¿es bello porque me gusta?, ¿o me gusta porque es bello?”³⁵ A lo que contesta sin titubeos: “Sin duda, gusta porque es bello”³⁶. Pero ¿qué sucede cuando un artista pinta un cuerpo desnudo que no pasaría por bello en la realidad y, sin embargo, dentro de la obra adquiere una belleza que no sería posible sin la intervención de la visión personal de un pintor poderoso? Esto, sin lugar a dudas, se ha visto en muchas ocasiones a lo largo de la historia del arte. Incluso en nuestra actualidad cuando la belleza, manifiesta en una pintura, ya no sería un objetivo del pintor, o por lo menos, no el único.

Es evidente que dentro del ámbito del arte contemporáneo, lo bello no es lo preponderante en los procesos de creación. Los procesos artísticos tiene intereses que incluso pueden contraponerse a la belleza. Ya no es posible acercarse al arte buscando en primer plano la belleza; esto también aplica para la pintura. Sobre esta disertación, Alejandra Walzer nos dice que:

*El concepto de belleza empieza a ser desalojado, una vez más, de los terrenos del arte, aunque ahora por motivos muy diferentes. Diversas categorías, antes marginales, adquieren un nuevo brillo reduciendo los espacios que se solían destinar a la exaltación de la belleza y dando lugar a otro tipo de expresiones. La belleza continúa el proceso de mudanza iniciado durante el romanticismo y se traslada hacia espacios vinculados con lo funcional, producto de la época industrial en expansión*³⁷.

Esto, como señala la autora, no es aplicable a la totalidad de los terrenos del arte. En cuanto al campo de la pintura se podría afirmar que, en obras específicas, el sentido de lo bello se ha resignificado abriendo con ello otras posibilidades de interpretación aunque sin romper del todo con el sentido de belleza tradicional, sobre todo en lo que concierne al cuerpo desnudo como representación.

³⁵ Diderot, *Op. cit.*, p. 6.

³⁶ *Ídem.*

³⁷ Alejandra Walzer, *Op. cit.*, p. 54.

1.2.1 La representación del cuerpo en la pintura y el erotismo

Otro aspecto que en algunos casos está involucrado en la representación del cuerpo desnudo dentro de la pintura es el erotismo, ligado al ser humano desde tiempos remotos; es posible hablar, de acuerdo a diversos comportamientos del mismo y la preponderancia que el erotismo juega en las relaciones humanas, de un homo eroticus³⁸. Diversas obras que llegan hasta nuestros días manifiestan el interés de los grupos humanos primitivos por captar y dar forma al cuerpo mediante la manipulación de diversos materiales en donde ciertas zonas del cuerpo son resaltadas, tanto en figuras masculinas como femeninas.

Pero no siempre se observan dichas figuras por separado, también encontramos representaciones de juegos de pareja que aluden de manera clara al acto sexual. Este acto no está ligado al erotismo por sí mismo, aunque su representación en el terreno artístico podría tener esa connotación. Aunado a lo que puede detonar la representación del acto amoroso encontramos un sentido de evocación, invocación y sugestión. El erotismo está ligado al despertar de la imaginación mediante estímulos sensoriales que le dan un carácter particular, ya sea en la realidad o en una representación del acto sexual, cuyo objetivo primordial es, en términos puramente biológicos, la reproducción que asegura la preservación de la especie.

A través del tiempo la representación del cuerpo desnudo en el arte y el impacto que produce ha variado; inclusive hoy día la manera en la que nos enfrentamos a las obras del pasado dista mucho de la forma en que lo hacían los individuos de la época misma en que dichas obras fueron creadas. Existen dos perspectivas fundamentales a cerca del cuerpo y el erotismo, por un lado la de occidente y, por otro, la de oriente. En principio, el occidente ha condenado ciertos aspectos en relación al cuerpo desnudo que refieren al erotismo y a lo sexual a un tipo de ocultamiento que no se dan en oriente porque "el oriente ha podido seguir las pasiones primordiales del hombre, entre las que, el sexo no es la menor (...)"³⁹.

³⁸ Joseph-Marie Lo Duca, *Historia del erotismo*, p. 8.

³⁹ Ibid, p. 10.

Mario Vargas Llosa afirma que el erotismo “no sólo tiene la función positiva y ennoblecedora de embellecer el placer físico y abrir un amplio abanico de posibilidades que permitan a los seres humanos satisfacer sus deseos y fantasías”⁴⁰. El aspecto del erotismo, sin que sea necesariamente representado el acto sexual, se ha manifestado en la pintura con la obra de diversos autores. Pintores como Rubens, Delacroix, Toulouse-Lautrec o Egon Schiele son prueba de ello. Dicho aspecto sigue inevitablemente ligado, en algunos casos, a la obra de los pintores que trabajan el desnudo en la actualidad, siendo referencias imprescindibles los trabajos de artistas como Courbet y Lucian Freud. Curiosamente en la obra de la pintora que aquí nos interesa, Jenny Saville, el erotismo apenas se asoma y, por el contrario, aparece con fuerza un carácter relacionado estrechamente con la muerte y la enfermedad, pintando personajes en donde las pulsiones vitales están presentes, no para celebrar la vida, sino para recordarnos nuestra finitud a través de la naturaleza efímera del cuerpo.

El erotismo puede definirse de distintas maneras: desde la concepción de Octavio Paz, quien afirma que “el erotismo es sexo en acción pero, ya sea porque la desvía o la niega, suspende la finalidad de la función sexual”⁴¹, o bien, como lo que señala Vargas Llosa cuando sostiene que:

*Hay muchas formas de definir el erotismo, pero, tal vez, la principal sea llamarlo la desanimalización del amor físico, su conversión, a lo largo del tiempo y gracias al progreso de la libertad y la influencia de la cultura en la vida privada, de mera satisfacción de una pulsión instintiva en un quehacer creativo y compartido que prolonga y sublima el placer físico rodeándolo de una puesta en escena y unos refinamientos que lo convierten en obra de arte*⁴².

⁴⁰ Mario Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*, p. 111.

⁴¹ Octavio Paz, *La llama doble*, pp. 10-11.

⁴² Mario Vargas Llosa, Ob. Cit., pp. 110-111.

Está claro que no hay erotismo sin el cuerpo humano. Aunque por otra parte, sin olvidar el papel de la fantasía en el erotismo, que involucra una actitud mental que puede conllevar a la acción, es interesante lo que Georges Bataille afirma:

*El erotismo de los cuerpos tiene de todas maneras algo pesado, algo siniestro. Preserva la discontinuidad individual, y siempre actúa en el sentido de un egoísmo cínico. El erotismo de los corazones es más libre. Si bien se distancia aparentemente de la materialidad del erotismo de los cuerpos, procede de él por el hecho de que a menudo es sólo uno de sus aspectos, estabilizado por la afección recíproca de los amantes*⁴³.

Como se ha mencionado, la pintura como disciplina artística, incluida la que trata el tema del desnudo, está vinculada a una vieja tradición de varios siglos y sigue manteniendo en gran parte casi intacto su proceso de creación, ya que el modo en que los pintores manipulan la materia sobre la superficie del cuadro no es completamente distinto al del pasado. Esto ha sido visto por algunos como un estancamiento por parte de la disciplina que llega a ser calificada como anticuada tradición de la pintura sobre lienzo⁴⁴. Aunque, como se puede inferir, esto no implica que la pintura que se centra en la representación del desnudo quede reducida a una actividad artística que ya no puede aportar cosas de interés dentro del contexto del arte contemporáneo. A pesar de sus detractores, la pintura sobrevive, pero con un reto: el de coexistir con otras manifestaciones que tienen una presencia poderosa y dominante en la actualidad y que desde la década de los sesenta se veía cuando Danto, con toda razón, afirmó que: “Hoy en día, nuestra concepción del progreso artístico va más allá de la pintura y refleja la expansión de nuestros poderes de representación, fruto de la invención de la imagen cinematográfica”⁴⁵.

⁴³ Georges Bataille, *El erotismo*, p. 14.

⁴⁴ Tracey Warr, *El cuerpo del artista*, p.15.

⁴⁵ Arthur Danto, *El fin del arte*, p. 3.

La pintura conviviendo con otras artes tiene aún posibilidades de expresión contundentes dentro del arte actual y no es “un arte del pasado, una mera manualidad - lo que atiende a que algunos no quieran ver más un cuadro- porque piensan que es una cosa superada”⁴⁶. Aunque queda claro también que la pintura conserva su accionar dentro de lo contemporáneo y no se distancia del sentido esencial que ha tenido a lo largo de gran parte de su existencia y, yendo al extremo, si fuera necesario responder a la pregunta: ¿qué es la pintura?, podríamos decir que “la pintura es el arte prototípico del ver (de ella se tomó desde luego originalmente la imagen de la “estética”), que su materia la capacita para ello, pero que también queda atada por ella más de lo que otras artes lo están con su materia”⁴⁷. De esta afirmación de Hartman se destaca justamente la importancia que tiene el material dentro del quehacer del pintor.

Todo lo expuesto anteriormente nos permite contar con algunos elementos para llegar a nuestro objetivo en esta investigación debido a que la obra pictórica de Jenny Saville se nutre de varios aspectos que se han mencionado durante el presente capítulo (atendiendo a ciertas generalidades en cada caso). Se abre la puerta, pues, a la resignificación; y es precisamente el sentido de resignificación en la representación del cuerpo desnudo dentro de la pintura de Saville en donde esta investigación tiene su mayor interés. Esto será abordado más adelante, no sin antes dar un vistazo a un aspecto que también es relevante en el trabajo de la pintora inglesa: el autorretrato. Es por la razón anterior que se dedicarán algunas páginas al tema del autorretrato dentro de la pintura occidental (también a rasgos generales), pero con un énfasis en el autorretrato del desnudo femenino, lo cual adelanto, es mínimo si lo comparamos con los autorretratos en la pintura de desnudo masculino.

⁴⁶ Noé-Zabala, *El arte en cuestión*, p.19.

⁴⁷ Hartman, Nicolai, *Estética*, p.223.

1.3 Retrato y autorretrato en la pintura occidental

El retrato de alguien en particular dentro de la pintura siempre estará vinculado con la presencia, por lo menos momentánea, de la persona que parece estar frente a nosotros. Dependiendo del grado de verismo que la pintura ostente es el nivel de ilusión que se alcanza. Cuando estamos ante la efigie de alguien a través de una pintura realmente no estamos ante una presencia real pero, sin embargo, dicha presencia se puede sentir, dicho de otro modo:

Un retrato alude siempre a un modelo humano ausente, cuya presencia, real y verdadera, debe ser sentida en la imagen, como si la persona hubiera aparecido y se hubiera encarado en vivo con el espectador⁴⁸.

Esto conjunta varios aspectos que son imprescindibles para lograr que, dentro del proceso de percepción, la persona retratada esté delante de nosotros en el cuadro y, en algunos casos sobresalientes, darnos la sensación de estar ante una ventana a través de la cual observamos una presencia real. Para esto se requiere de un buen dibujo aunado a un adecuado manejo de luz y sombras y al uso correcto del color y la perspectiva, entre otras particularidades pero, por encima de todo, a la capacidad del pintor de captar la personalidad del modelo que será retratado, pues *todo retrato consiste en una representación⁴⁹* que se logra mediante la correcta interrelación de determinados elementos.

Un retrato tiene muchas posibilidades para su representación; no es lo mismo pintar solamente el rostro de una persona a pintar a la misma persona de cuerpo entero, vestida o sin ropas. Un ejemplo de esto lo podemos tener recordando a las Majas de Goya: *La maja vestida* y *La maja desnuda*. En ambos casos el pintor retrata a la misma mujer en el mismo sitio y en la misma posición pero, una con ropas, y otra, sin ellas, cosa que les confiere a dichas pinturas un carácter muy diferente una respecto de la otra.

⁴⁸ Pedro Azara, *El ojo y la sombra, una mirada al retrato en Occidente*, p. 14.

⁴⁹ *Ídem*.

Para alcanzar una verdadera correspondencia entre la persona real y su retrato en una pintura la imagen debe parecerse al retratado⁵⁰ o de lo contrario estaremos ante una representación fallida por parte del pintor. Una vez que el artista logra captar adecuadamente lo que va a pintar, es menester atender otros asuntos que van estrechamente relacionados con el proceso de representación. Captar los rasgos físicos de una persona es sólo el principio para el pintor que buscará con ello lograr la expresión de dicha persona, es decir, un retrato que nos pueda transmitir una personalidad humana es algo que muy pocos artistas logran. Por eso es que un buen pintor, con oficio y técnica, puede captar sin problemas la fisonomía de una persona pero sólo un artista con una sensibilidad desarrollada puede captar esos detalles que no atienden sólo a los rasgos físicos; algunos llaman a esta capacidad poder captar la psicología del personaje.

Todo lo anterior sólo se refiere a la representación de un sujeto por otro a través de la pintura. Esto ha tenido una gran trascendencia a lo largo de la historia del arte como lo demuestran los vestigios artísticos de las primeras grandes civilizaciones que bien refieren las palabras de Pedro Azara:

(...) el arte del retrato ha tenido que ver con el paso del tiempo y con los cambios de ánimo. Los hombres envejecen y desfallecen, pero sus imágenes, no sólo perduran casi eternamente (como lo prueban las estatuas de los primeros faraones o de los primeros gobernantes mesopotámicos, tan vivas y enteras como el día en que fueron labradas), sino que se convierten en el único testimonio fiable y duradero sobre la fisonomía y el alma de un ser humano en concreto. Es cierto que los retratos plasman un único aspecto o una única faceta del modelo, en una época de su vida y en un momento y una situación dados, pero, no obstante, acaban por caracterizar para siempre al modelo⁵¹.

⁵⁰ Pedro Azara, *Op. cit.*, p. 17.

⁵¹ *Ibidem*, p. 23.

En conclusión, acorde a lo que se ha dicho hasta ahora, dentro de la pintura un retrato es la representación de un sujeto, es decir, la ilusión que nos da la pintura de estar y sentir la presencia de un ser humano; esto no sucede así en todos los casos de la pintura que se desarrolló a lo largo del siglo XX y, por tal motivo, el retrato contemporáneo sobrepasa los límites de la definición originaria⁵². Un retrato en pintura pierde el sentido que había tenido durante siglos con la aparición de la fotografía. La significación del retrato en la pintura se transforma y se abre camino a través de su estática y rígida concepción anterior para reconfigurarse con nuevas maneras de concebirse por parte de los artistas, dándose con ello una resignificación del propio género del retrato dentro de la pintura.

Vemos ejemplos de dicha resignificación a lo largo del arte del siglo pasado, desde una construcción cubista, en donde el modelo representado apenas conserva los rasgos necesarios del sujeto para podersele reconocer, hasta un autorretrato del artista austriaco Gottfried Helnwein⁵³, que consiste en una simple mancha de pintura roja que se puede equiparar a una mancha de sangre. Incluso, aunque los retratos en ciertos casos, guarden un fiel parecido con su modelo, no se puede decir que se tenga una intención igual a la de los pintores retratistas del siglo XIX hacia atrás. La fotografía sustituye el carácter de registro documental que tuvo la pintura en su momento, liberando a ésta para ir en busca de la expresión y no sólo de una mera representación.

Aunque, por otra parte, es la fotografía la que, más allá de nulificar a la pintura como una posibilidad de expresión artística, le abre nuevas posibilidades de carácter óptico, ya que los pintores empiezan con ello a representar aspectos de la realidad que el ojo humano no vería sin la lente de una cámara fotográfica.

⁵² Rosa Martínez-Artero, *El retrato, Del sujeto en el retrato*, p. 34

⁵³ Gottfried Helnwein es un fotógrafo, pintor y artista gráfico austriaco, autor de *Autorretrato* (1988), en donde se representa a sí mismo con una mancha de pintura roja que podemos ligar a la representación de la sangre. Contrasta con esta obra el trabajo hiperrealista que caracteriza al pintor, que trabaja retratos en formatos descomunales de niños que aluden la terrible condición que los mismos padecen en la guerra, mostrándolos en muchas ocasiones vendados y ensangrentados. De ahí que la mancha adquiriera sentido significando a la sangre y al propio artista.

1.3.1 El autorretrato femenino dentro de la pintura occidental

El retrato adquiere una connotación distinta cuando es el propio artista el que se pinta. Hablamos entonces del autorretrato que no surge con fuerza sino hasta el Renacimiento porque, aún existiendo antecedentes desde la antigüedad, no se desarrolla con claridad sino hasta el siglo XV. Esto lo podemos apreciar en pinturas como *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* (1434) en donde una de las dos figuras que aparecen reflejadas en el espejo, que aparece al fondo de la composición, es la propia imagen de su autor, Jan Van Eyck. Dicha pintura pudo a su vez servir de inspiración a Velázquez para su célebres *Meninas* (1656), en donde se autorretrata junto a personajes de la nobleza, o bien, a Goya, quien se autorretrata de manera más discreta en la pintura dedicada al rey de España *Carlos IV y su familia*.

Artistas de la magnitud de Leonardo, Durero o Courbet se pintaron y dibujaron varios autorretratos. Rembrandt por su parte desarrolló una obsesión con su propia efigie que lo llevó a realizar una de las mayores obras de autorretrato dentro de la historia de la pintura. Tal vez sólo Van Gogh y algunos pintores como Picasso pueden acercarse a tener una obra de autorretrato tan vasta como la del artista holandés.

Cuando se habla de autorretrato, se habla de una representación de la propia identidad. Un artista se toma a sí mismo como referencia para representarse en su obra y estructurar su discurso y esa autorrepresentación nos lleva de inmediato a la primera forma de autoafirmación: nuestro propio cuerpo, que no es otra cosa sino eso propio que nos identifica de otros; Le Bretón sostiene que el cuerpo es para el mundo occidental un “signo del individuo”⁵⁴. Al mismo tiempo nuestro cuerpo es lo que nos distingue de otros y también lo que nos liga a los demás. Antes de conocer nuestros pensamientos, los demás individuos conocen nuestro cuerpo; en un sinfín de intercambios de miradas los seres humanos nos reconocemos y contemplamos nuestra propia condición a través de la representación de la condición ajena.

⁵⁴ David Le Bretón, *Antropología del cuerpo y modernidad*, p. 9.

En cuanto al cuerpo, la distinción más importante que hacemos es la de género: un cuerpo masculino se diferencia naturalmente del cuerpo femenino. A lo largo de gran parte de la historia del arte ambos géneros han sido motivo de representación y está claro que son los hombres quienes han acaparado la actividad artística, entre muchas otras, y han presentado al cuerpo, tanto masculino como femenino, desde la perspectiva propia. Haciendo a un lado la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, la presencia de la mujer en la pintura ha tenido representantes sobresalientes. Sobre esto veremos a continuación algunos antecedentes.

El autorretrato femenino dentro de la pintura se ha realizado de manera escasa si se le compara con el masculino. Según apunta Mercedes Valdivieso, el primer autorretrato del que se sabe dentro de la historia del arte occidental hecho por una mujer, es el de Jaia⁵⁵, quien se dedicaba al arte del retrato en el siglo I a. C. Se dice que se pintó a sí misma con la ayuda de un espejo; el dato es sólo una descripción de Plinio el Viejo porque la pintura, hasta donde se sabe, no ha sobrevivido. Sin embargo, el autorretrato femenino más antiguo que se conserva es una obra que pertenece a un homiliario alemán de mitad del siglo XII⁵⁶ en el cual aparece una monja que está contenida en una inicial.

Tomando en cuenta el amplísimo período que abarcan los dos ejemplos anteriores, queda en evidencia la mínima participación de la mujer en el contexto artístico como hacedora y protagonista. El papel de la mujer, vinculada al quehacer artístico, se remitía a ser la modelo que servía a los intereses de los hombres encargados de elaborar las obras de arte. De esto da cuenta el papel de la mujer en el arte de la antigüedad en donde para el artista no existe un interés de representar al cuerpo de la mujer con fines estéticos sino como “un símbolo constante de los poderes de crecimiento y multiplicación, de decisiva importancia”⁵⁷. El cuerpo de la mujer era un símbolo aunado principalmente a la fertilidad que estaba directamente asociado a la concepción que da origen a la vida.

⁵⁵ Mercedes Valdivieso, *El autorretrato femenino*, p. 97.

⁵⁶ *Ídem*.

⁵⁷ Andreas Lommel, *El arte prehistórico y primitivo*, p.66.

Por otro lado, la representación del cuerpo femenino alcanza una de sus cúspides en el período del arte clásico en la Grecia antigua y posteriormente en Roma. En ese tiempo no hay indicios de que la mujer fuera partícipe en actividades artísticas salvo cuando era tomada como objeto de representación. Es también en dicho período en donde el carácter estético de la representación del cuerpo femenino adquiere una notoriedad sin precedentes. Un ejemplo de ello es la escultura de *Ménade danzando* de aproximadamente 45 cm. de altura y que, según se afirma, es una posible copia romana de un original griego que realizara el célebre escultor Escopas de Paros hacia el siglo IX a.C.⁵⁸ La figura muestra a Ménade bailando en un estado de éxtasis que se externa en un cuerpo contorsionado que representa el movimiento de la danzarina tallado en la piedra de mármol con una maestría indiscutible. Se podría mencionar también a la famosa *Victoria alada de Samotracia* o la célebre *Venus de Milo* sólo por referir la escultura. En cuanto a la pintura, dos de las representaciones femeninas más antiguas que datan del siglo I d.C. se encuentran en Pompeya; uno de los frescos es el de *Teseo triunfante*, el cual nos muestra al joven héroe tras haber matado al Minotauro; el héroe es acompañado por un grupo de espectadores en donde claramente aparecen las figuras de cuatro mujeres. En otro fresco del mismo período, aparece la figura de Perseo salvando a Andrómeda en donde el personaje mitológico se encuentra entregado a la tarea de liberarla mientras sujeta su espada junto con la cabeza de la Gorgona Medusa. Ambos frescos dejan ver un gran manejo del color y del contraste del claroscuro. Las dos pinturas lo más probable es que fueran inspiradas en famosos cuadros del período helenístico de los siglos IV o III a.C.⁵⁹ La participación de la mujer en la producción de objetos artísticos se deja ver hasta el Renacimiento, período en donde los artistas adquieren poco a poco un status y reconocimiento que los separa de la concepción de meros artesanos elevándolos, incluso, hasta la figura del genio. Pero todavía el papel de la mujer dentro de las artes está lejos de equipararse al del hombre.

⁵⁸ *Ibídem*, p. 70.

⁵⁹ Donald Strong, *Antigüedad Clásica*, p. 143.



2. Sifonisba Anguissola, *Autorretrato* (1556), óleo / lienzo.

En el Renacimiento encontramos a la primera pintora que logra cierto reconocimiento dentro de la historia del arte, Sifonisba Anguissola, quien naciera en el año de 1532 en el seno de una familia genovesa perteneciente a la nobleza, muriendo hacia 1625 o 1626. La obra que se conserva hasta nuestros días de la pintora italiana está dedicada casi por completo al retrato y al autorretrato. Con una impecable técnica que denota una influencia de los pintores venecianos, y en especial de Tiziano (1490-1576), la obra de Sifonisba es de una delicadeza y precisión admirables. Respecto a sus autorretratos, los cuales nos llevan a suponer que se acercan en demasía al modelo real, es de resaltar uno de entre todos, el *Autorretrato* de 1556 (véase imagen 2) en donde aparece la pintora en plena acción, pintando una madona con el niño. La obra nos transmite de una manera directa el temple y la personalidad de la pintora, la cual mira con marcada decisión al espectador; una mujer que sostiene, con una mano el tiento y, con la otra, un pincel, es bañada por una suave luz que resalta sus facciones junto con el caballete que soporta el lienzo en proceso; la obra nos deja en claro la vocación indiscutible de pintora. En el siglo XVII encontramos a la que está considerada como la primera gran aparición femenina dentro de la historia del arte, Artemisia Gentileschi; aunque, como vimos líneas más arriba con el caso de Sifonisba, esto no es del todo cierto. Artemisia nace en Roma en 1593 y crece al lado de su padre, Orazio, quien es un pintor de cierto reconocimiento y del que aprenderá tempranamente el oficio

del dibujo. Aunque su principal influencia fue Caravaggio, lo cual no era usual en los pintores de la época. Artemisia se enfrenta con su mayor obstáculo debido a que la enseñanza en las academias profesionales estaba dirigida exclusivamente a los hombres. Es así como su padre consigue que Angostino Tassi le dé lecciones privadas; la relación con Tassi se tronó dramática debido a que el pintor la viola antes de cumplir los 20 años. De esto es plausible que se detonara el hecho de que Artemisia encarne en su pintura más célebre a Judit, quien decapita a Holofernes representado por Tassi. A diferencia de Sifonisba, Artemisia se involucra de una manera personal y visceral en su pintura; tal vez sea por eso que la versión del tema de la decapitación de Holofernes por Judit adquiere un mayor dramatismo y una veracidad más potente que la versión del propio Caravaggio. Este cuadro, más que un autorretrato que pretenda lograr un parecido físico, es una abrupta exposición de las emociones más profundas de la pintora que se desatan sobre la superficie del lienzo.

Otro autorretrato, que sin llegar a la magnitud del anterior, es importante dentro de la obra de la pintora es *Autorretrato en Alegoría de la pintura*, en el cual Artemisia se representa en pleno acto de pintar sin mostrar lo que es pintado a diferencia del autorretrato pintando de Sifonisba. Después de Artemisia, es difícil encontrar pintoras que tengan la importancia de la artista, sino hasta la segunda mitad del siglo XIX, aunque en el siglo XVIII encontramos algunas pintoras relevantes. Una de ellas es Constance Mayer (1775-1821), quien compartió su vida con el pintor Pierre Paul Proud'hon. Una de sus obras más reconocibles, entre algunas miniaturas, alegorías y retratos, es un autorretrato; en la pintura aparece la artista con un vestido ligero y blanco; su cabeza está apoyada sobre su mano izquierda que a su vez se apoya en una pequeña mesa de madera en la cual hay también una tela azul. La factura de la pintora es impecable, e incluso se dice que pintó algunos cuadros de Proud'hon, quien fuera en un principio su maestro.

Otra pintora que es digna de mención durante el período del neoclasicismo es Marie-Suzanne Giroust (1734-1772), quien se destaca como una extraordinaria pastelista. Y es precisamente en esta técnica que encontramos uno de sus autorretratos, en donde es evidente su tremendo dominio de la técnica, en donde destaca, principalmente, su gran trabajo en el manejo de los tonos del color para las encarnaciones.

No eran muchas las posibilidades para las mujeres de ser reconocidas como pintoras en el siglo XVIII porque eran hijas, o bien, discípulas o esposas, de algún pintor académico reconocido del momento

Durante la segunda mitad del siglo XIX se empieza a ver un despunte de algunas mujeres dentro de las artes plásticas; es el caso de Mary Cassatt (1844-1926), quien nace en Los Estados Unidos, pero desde muy niña, y gracias a la posición de sus padres, viaja por Europa, lo que le permite aprender idiomas y tomar sus primeras lecciones de dibujo y pintura. Sin embargo, desmotivada por el lento avance con sus clases, decide estudiar a los grandes maestros por su cuenta, pasando mucho tiempo en el Louvre copiando a los pintores que admira. Tiempo después Edgar Degas se convierte en mentor de la pintora y en su protector, lo que le da la oportunidad de ingresar al grupo impresionista⁶⁰. De Cassatt se cuentan algunos autorretratos de los cuales destaca uno en particular, en donde vemos a la pintora con un vestido y guantes blancos, coronada por un sombrero negro adornado por flores; la pintora aparece apoyada sobre una especie de sillón; la escena parece presentarse dentro de un interior, aunque la luz que refleja el personaje corresponde, más bien, a un exterior soleado. La personalidad fuerte y decidida de la pintora se manifiesta con claridad en la pintura. En la misma época encontramos a la pintora Berthe Morisot (1841-1895), quien también formó parte del grupo inicial de los impresionistas y fue, sin duda, su representante femenina más destacada⁶¹. De ella se cuentan varios autorretratos de una calidad equiparable a la de cualquier otro pintor impresionista.

Pero ¿qué pasa cuando el autorretrato tiene como objetivo mostrar la desnudez del artista? El propio pintor representa su cuerpo desnudo y se reconoce sin inhibiciones, mostrándose en un acto de atrevimiento al espectador. De esto existen antecedentes en algunas obras que datan desde el siglo XV y, sin que nos cause la menor sorpresa, sólo son autorretratos masculinos. Un ejemplo de ello lo tenemos con *Autorretrato desnudo* de Alberto Durero (véase página 34).

⁶⁰ Saber ver, *Historia del Impresionismo*, p. 58

⁶¹ *Ibidem*, p. 60.

Sobre esto, presentamos a continuación una pequeña charla entre Rafael Argullol Murgadas⁶² y Delfín Agudelo, que ilustra un poco la relevancia de ese autorretrato de Durero y sus repercusiones en la pintura posterior:

Rafael Argullol: En mi galería de espectros hoy he visto el espectro más íntimo de Durero.

Delfín Agudelo: ¿Te refieres a su autorretrato desnudo que se encuentra en Weimar?

R.A.: Sí, a ese curiosísimo autorretrato porque si bien el desnudo tenía una historia todavía muy joven en el momento en que pintaba Durero -no hacía ni un siglo que los pintores realmente hacían pintura de desnudo tanto masculina como femenina- verdaderamente es un hecho completamente excepcional que un pintor se autorretratara a través de un desnudo integral y frontal como hace Durero. En ese sentido veía ese autorretrato como simétrico a aquél en el que el pintor se retrataba con la grandeza mayestática. Con ese retrato desnudo lo que quiere mostrar a los espectadores es la pura intimidad, la pura crudeza de los sentidos. La demostración de que el pintor, de la misma manera que tiene que aspirar a la interpretación espiritual de la existencia, tiene que reflejar esa interpretación a través de la única arma directa con la que cuenta, que es la materia sensorial. Ninguna materia es más sensorial que aquella de los cuerpos, y probablemente para un pintor ninguna materia de los cuerpos es más directa e íntima que aquella en la cual se refleja su cuerpo desnudo. Esta imagen tiene para mí un efecto revolucionario, un auténtico punto de inflexión en la historia de la pintura, y aunque no es demasiado conocida, creo que inaugura caminos que posteriormente sólo se recordarán en su plenitud prácticamente en el arte de finales del XIX y del XX, en el expresionismo y en cierto realismo contemporáneo. Casi diría que entre el desnudo integral y frontal de Durero y los desnudos, muchas veces también autorretratos, de los expresionistas, los pintores jamás se atrevieron a llegar tan lejos⁶³.

⁶² Rafael Argullol Murgadas (Barcelona, 1949), narrador, poeta y ensayista, es catedrático de Estética y Teoría de las Artes en la Facultad de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra. Es autor de treinta libros en distintos ámbitos literarios. Ha estudiado Filosofía, Economía y Ciencias de la Información en la Universidad de Barcelona. Estudió también en la Universidad de Roma, en el Warburg Institute de Londres y en la Universidad Libre de Berlín, doctorándose en Filosofía (1979) en su ciudad natal.

⁶³ <http://www.elboomeran.com/blog-post/2/5428/rafael-argullol/galeria-de-espectros-durero-desnudo/>

Al autorretrato de Durero han seguido otros de pintores posteriores, pero hasta mucho después. Los más conocidos dentro de la historia de la pintura son los autorretratos de desnudo que se hizo Egon Schiele y el autorretrato del pintor Lucian Freud, en el cual se pinta sin ropas usando sólo un par de zapatos y sosteniendo sus instrumentos de pintor: una paleta con colores en una mano y una espátula en la otra. De esta última pintura, titulada *Pintor trabajando, reflejo* (1993) se apunta lo siguiente:

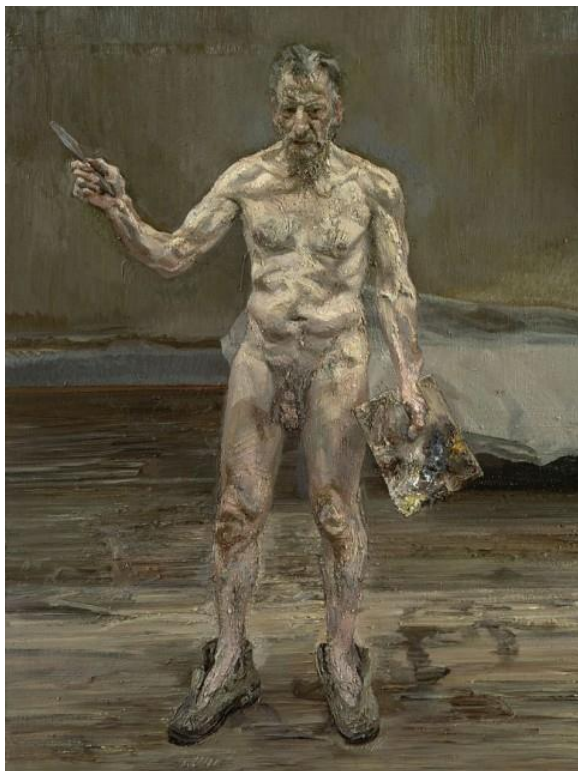
*La pintura aparece coagulada, seca y granulosa y, en algunas zonas, aplicada de un modo contrario a lo que indicaría el sentido común. La pintura que rodea el cuello, en la zona de sombra creada por la barbilla, por ejemplo, resulta tan espesa que sobresale mucho más que en las superficies de alrededor*⁶⁴.

Respecto al autorretrato femenino de desnudo no se encuentran antecedentes, por lo menos conocidos, de pintoras que se autorretrataran desnudas sino hasta el siglo XX. El caso más sobresaliente es el de Suzanne Valadon, cuyo verdadero nombre era Marie-Clémentine Valade y quien naciera en Viena en el año de 1865. Suzanne fue modelo de varios pintores de su época entre los que destacan artistas como Degas, Lautrec y Renoir, de los cuales aprende la técnica para pintar. De ella tenemos dos autorretratos, uno de 1917 y otro de 1931 (véase página 35). En ambos autorretratos la artista no aparece de cuerpo entero y sólo tiene descubierto el cuerpo de la parte superior; en dichos autorretratos se hace notoria la diferencia de edad de la artista, como es de esperarse después de catorce años transcurridos entre uno y otro. A pesar del gesto de la pintora de mostrarse sólo parcialmente desnuda, son posiblemente los primeros autorretratos femeninos dentro de la historia de la pintura en donde una mujer se atreve a representar su propia desnudez. En la segunda mitad del siglo XX podemos ver como la situación en cuanto al autorretrato de desnudo femenino y masculino ha cambiado radicalmente, no sólo dentro de la pintura, sino en otras disciplinas como la fotografía; desde luego es caso aparte lo que pertenece a las acciones y las performances en donde los artistas, indistintamente de su género, utilizan su cuerpo desnudo para entretener su discurso.

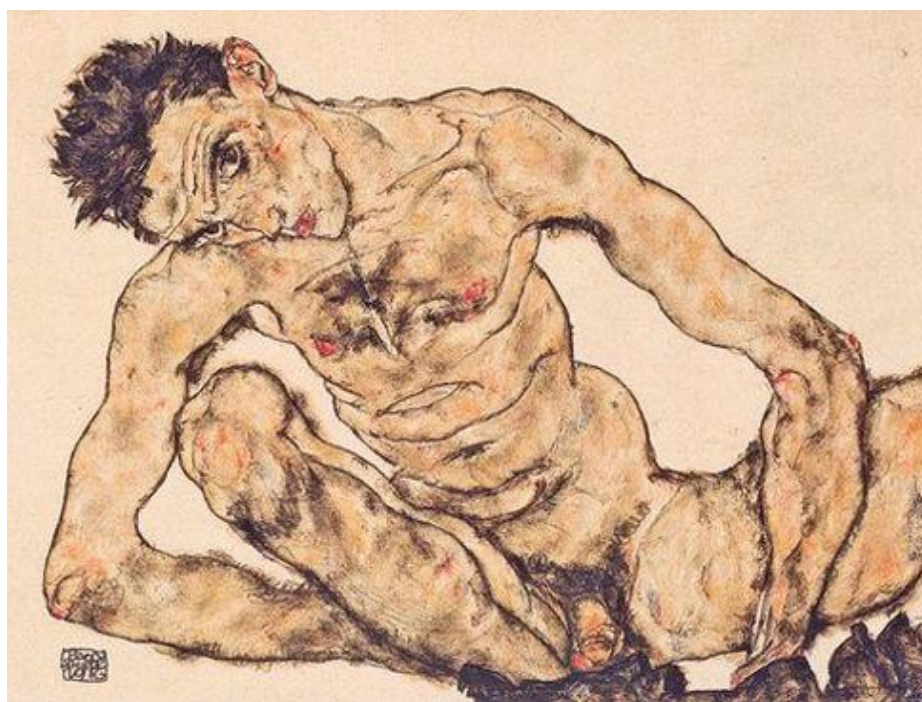
⁶⁴ Sebastian Smee, *Freud*, p. 74.



3. Alberto Durero, *Autorretrato desnudo* (1500-1505).



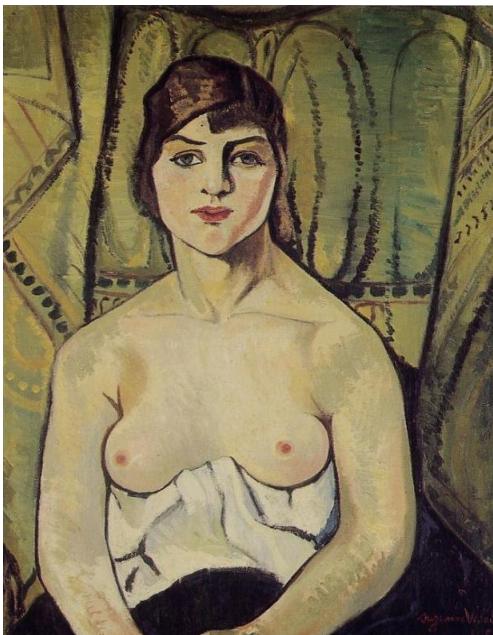
4. Lucian Freud, *Pintor trabajando, reflejo* (1993).



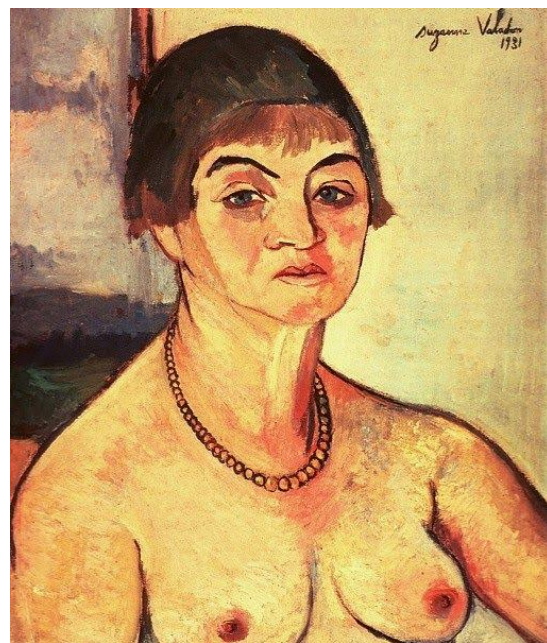
5. Egon Schiele, *Autorretrato desnudo* (1915).



6. Artemisia Gentileschi, *Alegoría de la pintura* (1638-39).



7. Suzanne Valadon, *Autorretrato* (1917).



8. Suzanne Valadon, *Autorretrato* (1931).

CAPÍTULO II

Jenny Saville: inicios e influencias

2.1 Los inicios de Jenny Saville

Para comenzar este segundo capítulo, dedicaremos unas líneas a la biografía de la artista británica Jenny Saville, atendiendo a los datos más relevantes de su vida que, en lo particular, hayan influido de manera determinante en su trabajo, particularmente con lo que respecta a la pintura. Así mismo, se abordará a lo largo del capítulo, la relación que guarda su trabajo con el de otros pintores que la preceden y que, como veremos, han influido de manera determinante en su pintura. Dichas influencias se constatarán por medio de breves análisis comparativos entre algunas de sus pinturas y las de los artistas que han marcado su producción.

Este acercamiento comparativo nos ayudará a entender aspectos relevantes que la obra de Saville rescata de la gran tradición de la pintura occidental, al mismo tiempo que incorpora otros, dando como resultado una de las obras pictóricas más poderosas y reconocibles en la actualidad. Para tales fines recurriremos a las propias palabras de la artista que es la persona más calificada para hablar de su vida y, como consecuencia, de sus obsesiones, intereses y su proceso creativo. Para ello, se retomarán algunos fragmentos de una entrevista realizada a la artista por el connotado historiador, profesor y crítico de arte británico Simon Schama (1945).

Jenny Saville tiene un comienzo similar al de otros artistas de su generación. Nacida en Cambridge en 1970, en una familia de clase media a la cual nunca se sintió del todo cercana, ya que siempre consideró que ésta, su familia, le distraía de sus verdaderos intereses y, en la medida de lo posible, procuró apartarse. El trabajo de su padre producía un constante y ajetreado desplazamiento de la familia de un lugar a otro, pero, a pesar de haber vivido con sus padres y tres hermanos, las casas que habitó con ellos siempre fueron lo suficientemente grandes como para que cada uno de los cuatro hijos pudiera disponer de una habitación. Esto permitió que Saville, desde muy temprana edad, tuviera un espacio en donde poder poner en práctica su gran interés por el dibujo y la pintura cuando aún no podía imaginarse el éxito que, años más tarde, lograría en el mundo del arte cuando decidió dedicarse a ello de manera profesional.

Haber tenido la posibilidad de contar siempre con un espacio para el trabajo, que le permitiera aislarse y estar sola, se verá reflejado con su manera de trabajar hasta el día de hoy. Si bien la formación autodidacta de la artista comienza en esos días en donde pasa horas trabajando en la soledad de su habitación, en su juventud tiene la inquietud de estudiar arte de manera de manera seria.

Así, ingresa en la Glasgow School of Art del año 1988 al de 1992 y, posteriormente, gana una beca para ir a la Universidad de Cincinnati por una estancia de seis meses, acabando su formación en la Slade School of Fine Art (1992-1993). Al terminar sus estudios, y encaminada en una ardua producción, despierta un gran interés del mecenas del arte contemporáneo Charles Saatchi, quien adquiere la totalidad de su producción por dos años consecutivos. Este fue, sin lugar a dudas, un despunte para la carrera de la pintora, ya que incursiona en la esfera más alta del mundo y el mercado del arte.

Con una formación sólida, la pintora emprende la búsqueda de la consolidación de su carrera artística, pero por encima de todo, esa búsqueda va encaminada a encontrar una voz propia que se manifieste a través de su trabajo. Y cuando nos referimos a su trabajo, no sólo hay que tomar en cuenta sólo la pintura, sino también a su producción en el dibujo y, en menor medida, en la fotografía.

Es durante su formación que la pintora va dando forma a la temática que trabajará como una constante en toda su obra: el cuerpo humano. Pero no sólo le interesa la mera representación del cuerpo, sino que busca, en sus propias palabras, una “carga interior y la neurosis”⁶⁵ de los personajes que pinta.

Al concluir su etapa formativa, Saville junto con otros artistas de su generación serán colocados en el panorama del arte contemporáneo por el mencionado coleccionista de arte Charles Saatchi, de quien se hablará en el siguiente apartado; se conforma un grupo cuyos integrantes tenían dos cosas en común: eran artistas jóvenes y todos eran ingleses.

⁶⁵ Visto en: <http://www.elcalamo.com/jenny.htm>

2.1.1 Charles Saatchi, una adicción por el arte

Charles Saatchi (1943), como se ha mencionado antes, es uno de los coleccionistas de arte más influyentes de los últimos años. Vino a ocupar el lugar que dejaron vacante coleccionistas de la talla del conde Panza Di Biumo (1923-2010). Saatchi, con un instinto infalible para detectar lo más interesante de la producción artística de los años noventa en Inglaterra, se convirtió en una pieza fundamental para que la carrera de diversos artistas, incluida Jenny Saville, pudieran despuntar de forma importante.

Este mecenas contemporáneo, quien tuviera un rotundo éxito como publicista en la década de los setenta del siglo pasado con la agencia Saatchi & Saatchi que funda en 1970 con su hermano Maurice, se aficionó al arte de una manera desinteresada y por demás obsesiva, ya que sus adquisiciones no estaban sujetas a lo que dictaba el mercado en ese momento; Saatchi compraba, simplemente, dejándose llevar por su propio interés, el cual tampoco obedecía a si las obras que adquirirían tendrían realmente garantizada una plusvalía dentro de dicho mercado del arte o no.

Saatchi, quien causa a menudo controversias en declaraciones vertidas en las esporádicas entrevistas que le realizan, deja muy en claro su ácida visión del mundo del arte y de todo lo que conlleva, convirtiéndolo en un personaje que no siempre es del agrado del público, de otros coleccionistas, e incluso, de los propios artistas. Esto queda expresado en la siguiente pregunta, incluida en un compendio de entrevistas del coleccionista editado en 2010:

- Entrevistador: ¿Cómo son sus relaciones con los artistas?

- Saatchi: No compro arte para congraciarme con los artistas o para establecer relaciones sociales con el mundo del arte. La mayoría de los artistas que conozco son bastante parecidos al resto de la gente: algunos son más simpáticos que otros⁶⁶.

⁶⁶ Me llamo Charles Saatchi y soy un arteholico, p. 89.

Refiriéndose a otros asuntos, Saatchi, como coleccionista, está al pendiente, no sólo de los pormenores relacionados al gran mundo del arte, sino de todo lo que se le relaciona. Una de las cosas que para él es fundamental es la educación de los artistas, en especial la de los artistas británicos. Al respecto dice lo siguiente:

- Entrevistador: ¿Cuál es el problema de las nuevas generaciones que salen de las escuelas de arte británico?

- Saatchi: El problema son las escuelas de arte. En Gran Bretaña nuestras escuelas tienen, es verdad, un presupuesto bastante limitado, de ahí que se vean obligadas a admitir a demasiados estudiantes extranjeros que, aunque tengan pocas aptitudes, tienen padres ricos y pueden permitirse pagar las elevadas matrículas de los alumnos internacionales. Esto beneficia a los presupuestos de las escuelas, pero deja fuera a otros estudiantes con más talento, pero menos pudientes, a los que se ignora. Cuando surgieron los YBA, una brillante hornada de estudiantes coincidió con un magnífico grupo de profesores, y de este encuentro surgió algo memorable. Lo único memorable de las escuelas de arte de hoy en día es lo poco memorable que resulta, invariablemente, el trabajo de sus alumnos. Es sorprendente cómo se ha minado la confianza en las escuelas de arte los últimos años⁶⁷.

Las palabras de Saatchi son siempre, como es su estilo, demoledoras. No obstante, él mismo sigue asistiendo de vez en cuando a las muestras de graduación de escuelas como la Royal Academy School, la Chelsea School of Art y la Royal College Sculpture School. Sería motivo de una investigación aparte el poder ahondar en la figura de Charles Saatchi, así que tendremos que pasar a lo que lo vincula de manera directa con la pintora Jenny Saville; pero no sólo con ella, sino con otros artistas que son ahora un referente para el arte actual, no sólo en Gran Bretaña, sino en gran parte del mundo. Como ya se mencionó por el propio Saatchi, dichos artistas conformaron un grupo: los Young British Artist. De este grupo nos ocuparemos brevemente en el siguiente apartado.

⁶⁷ *Ibídem*, p. 88.

2.1.2 Jenny Saville y los Young British Artist

Dentro del panorama del arte de los años noventa, hay un grupo que marca un antes y después, tanto para los artistas que se consideran dentro del mismo, como para el arte de ese tiempo. El grupo de los Young British Artist (Jóvenes Artistas Británicos), que es llevado, como se ha referido, de la mano por el publicista y coleccionista de arte Charles Saatchi para encumbrarse como uno de los fenómenos más destacados del arte de finales del siglo XX, catapultando la carrera de artistas como Damien Hirst, Tracey Emin, Sarah Lucas, Jake y Dinos Chapman, Rachel Whiteread y, entre algunos otros, Jenny Saville.

Este grupo de artistas hace su debut en el año de 1992 en la Galería Saatchi. Estos artistas, con una fuerte tendencia a la innovación y a la utilización de nuevos materiales para la creación artística, o bien, impregnados de una visión distinta de los procedimientos tradicionales dentro del arte, presentan una serie de exposiciones en la galería mencionada que causan un gran asombro en el público y entre los expertos mismos del mundo del arte. Apoyados por grandes campañas en los medios de comunicación, lograron crear un impacto sin precedentes en el arte de fin de siglo. Desde luego que dentro de los artistas pertenecientes al grupo, hubo quienes se destacaron más que otros, como Damien Hirst, autor de una serie de obras polémicas en donde incluye animales conservados en formaldehído que causaron controversia en el público y quien es el artista más conocido de su generación en el mundo del arte contemporáneo.

Algunos de los artistas del grupo se convirtieron no sólo en artistas con reconocimiento, sino que, a la manera de Andy Warhol en los años sesenta, adquirieron un estatus de celebridades. El caso de Jenny Saville, atendiendo a su particular forma de ser, fue un tanto distinto. Si bien la pintora alcanzó fama y reconocimiento, eso no la apartó de la necesidad de crear en solitario al cobijo de su taller, sin tener sobre ella los reflectores, como el caso del mencionado ya Damien Hirst.

Una de las constantes entre algunos de los artistas del YBA es el trabajo del cuerpo y, sin duda, una de las artistas que más lejos llevó esa temática dentro de su obra fue Jenny Saville. Ella es de los artistas ingleses de su generación la pintora más destacada

Junto con ella los hermanos Chapman son los artistas del grupo quienes más están enfocados en explorar nuevas posibilidades expresivas de la representación del cuerpo; ellos desarrollando un trabajo dentro del campo de la escultura (ver imagen 9).

Saville más allá del auge que alcanzó como artista al estar dentro de los YBA, supo anteponer por encima de todo la honestidad en su trabajo, de tal forma que no fue engullida por el enorme aparato del mundo del arte y su especulación. Esto no supone pensar que la dinámica de la artista no haya variado en cuanto a la relación con el mercado y sus exigencias, pero al parecer y por fortuna, la pintora sabe distinguir entre su proceso creativo, de la posterior incursión del mismo en el mercado comercial.



9. Vista de la exposición *Sensation*, organizada por Saatchi con los YBA en 1997.

2.1.3 La pintora en su taller

El taller de un artista es el espacio donde el proceso de creación ocurre. Es el sitio por el cual se puede ir y venir a placer, dar rienda suelta a la desbocada necesidad creativa. Saville pasa gran parte del día en su taller manchada por la pintura, debido al dinámico procedimiento a la hora de elaborar sus cuadros de gran formato.

La artista ha encontrado su refugio actual en la ciudad de Palermo en donde ha adquirido un apartamento amplio con una veintena de habitaciones que le sirven de taller; sólo una pequeña cama individual está dispuesta para que la pintora pueda descansar las pocas veces que pernocta en el lugar; esto debido a que cercano a la catedral se ubica un pequeño piso en donde vive.

Jenny Saville pasa su tiempo entre enormes lienzos, cubetas, botes y tubos llenos de pintura y un sinfín de imágenes fotográficas que le sirven como referentes para su trabajo. Sin olvidar los libros de arte que le acompañan y que son un instrumento de estudio para acercarse al trabajo de los grandes maestros que ella admira y que han marcado de manera indeleble su pintura. Entre otros, está el maestro de la pintura flamenca Pedro Pablo Rubens; ella misma declara en una entrevista que vive en Palermo para “estar más cerca de Rubens”⁶⁸.

Su procedimiento de trabajo en la pintura requiere de muchas capas de material pictórico, las cuales aplica de manera sistemática para generar los efectos realistas en los cuerpos que pinta. Por lo dicho hasta aquí, es evidente que no es posible superponer las capas de la pintura al óleo de una sola vez, ya a que dicha pintura, debido a su consistencia aceitosa, atiende a un proceso de secado de varios días para poder trabajar la siguiente capa. Pudiendo optar por una pintura de secado más rápido, como el acrílico, Saville se mantiene en la larga tradición de la pintura al óleo, que se inicia en Europa gracias a los hermanos Van Eyck. Esto, como sería de suponer, es porque la densidad del material y la calidad en los acabados, sigue siendo insuperable por otro tipo de materiales.

68 Consultar nuevamente: <http://www.elcalamo.com/jenny.htm>



10. Jenny Saville en su estudio de Palermo.

Y es precisamente de los materiales que ocupa el pintor de los que casi nadie se ocupa y, en este caso, es fundamental tener un acercamiento a dicha cuestión.

Sobre esto, Philip Ball en su libro *La invención del color* hace uso de una cita de Anthea Callen que dice lo siguiente:

Irónicamente, con frecuencia la gente que escribe sobre arte pasa por alto el lado práctico del oficio, concentrándose, al hablar de pintura, casi siempre en la cualidades estilísticas, literarias o formales. Como consecuencia de esto, se vienen repitiendo innecesariamente errores y mal entendidos en la historia del arte, que luego son reiterados por las sucesivas generaciones de escritores.

Toda obra de arte está determinada en primer lugar por los materiales de que el artista pudo disponer, y por su habilidad para manipular esos materiales. De modo que sólo cuando se hayan evaluado a fondo las limitaciones impuestas al artista por sus materiales y sus condiciones sociales podrán comprenderse adecuadamente las preocupaciones estéticas y el lugar del arte en la historia⁶⁹.

69 Philip Ball, *La invención del color*, pp. 21-22.

A continuación definiremos algunos elementos técnicos en relación a la pintura que serán utilizados a lo largo del presente escrito.

La *materia pictórica* consta de tres elementos esenciales: *el colorante*, *el aglutinante* y *el diluyente*.

El colorante: es la base primordial de la pintura porque es propiamente el *pigmento*⁷⁰ que dará origen a la sustancia para trabajar y, entre otros, podemos mencionar la azurita (carbonato de cobre) o el lapislázuli que da origen al color azul.

El aglutinante: elemento con el que se mezcla el colorante para poder ser aplicado sobre el soporte o superficie del lienzo. Tiene un efecto que cohesiona al colorante al mismo tiempo que lo protege. Podemos mencionar a los aglutinantes de base agua como la yema de huevo, la goma vegetal como la goma arábica o la cola animal. Por otro lado se encuentran los aglutinantes grasos como el aceite de linaza para la pintura al óleo o las ceras para pintar con encáustica.

Los barnices: utilizados para que una vez acabada y seca la pintura, se cubra para darle un acabado que resalte el brillo y sirva, a su vez, como protector del cuadro.

El óleo: Para la disolución de los colores en ésta técnica se utiliza el aceite y puede aplicarse en casi cualquier tipo de superficie, desde tablas hasta lienzos elaborados con distintos tipos de telas de algodón como el lino, la manta o la gabardina. Se puede aplicar en cantidades generosas (Empaste) o diluido con el aceite (Veladuras).

Sólo se mencionan aquí los materiales que son utilizados por Jenny Saville en su proceso pictórico para poder así entender algunas cosas que se irán comentando respecto de cómo es que aplica el material en el lienzo y puede manipularlo para conseguir efectos, por ejemplo, de carne.

⁶⁹ <http://es.wikipedia.org/wiki/Neofiguraci%C3%B3n>

⁷⁰ Philip Ball hace una acotación sobre una cita que toma de la pintora Bridget Riley cuando dice que “Los pigmentos no son “sencilla y únicamente color”, sino –agrega- sustancias con propiedades y atributos específicos, sin olvidar entre éstos el precio (p. 23).

2.1.4 Saville por Saville

En el año de 2005, en la ciudad de Nueva York, el historiador y crítico de arte Simon Schama⁷¹, conocido, entre otras cosas, por sus diversas publicaciones sobre la obra de artistas como Rembrandt, o bien por una serie televisiva sobre la vida y obra de algunos de los artistas más célebres de la historia del arte, entrevista de manera magistral a Jenny Saville. En la charla, Saville nos revela algunas de sus más grandes obsesiones y de qué forma entiende ciertos aspectos sobre su propio trabajo pictórico. Una de las primeras aseveraciones en la conversación es desconcertante, pero atiende al profundo conocimiento que tiene Schama de la obra de Jenny Saville:

- *Simon Schama: Tú describes el día de tu encuentro con la res muerta como uno de los días más románticos de tu vida.*
- *Jenny Saville: Sí, porque yo quise hacer (pintar) una gran res muerta por muchos años después de ver al Buey desollado de Rembrandt. Vi dos versiones de ellos en la Royal Academy en London hace unos cuantos años. Fue la luz emanando de la pintura – el color saltó a la vista. Existen esas historias románticas de verter un torrente de sangre fresca sobre la carne⁷².*

En esta primera respuesta advertimos una de las grandes influencias artísticas en el trabajo de Jenny Saville: Rembrandt, a través de su famoso cuadro de 1655 *El buey desollado*. Se devela también que el interés de Saville no se centra solamente en la carne del cuerpo (en este caso del buey) sino también por la sangre; elemento que estará presente en varias de sus obras, bañando o bien brotando de algunos de sus personajes; empezando por sus representaciones de reses muertas, una de ellas titulada *Torso 2* (véase imagen 6, p. 26), obra de la cual se hablará más adelante dentro de un análisis comparativo con el de la obra mencionada del pintor holandés.

⁷¹ Caballero de la Orden del Imperio Británico, nacido el 13 de febrero de 1945, es un historiador británico. Entre sus obras se incluyen *Landscape and Memory*, *Dead Certainties*, *Rembrandt's Eyes*, y su historia de la Revolución francesa *Citizens*. Realiza crítica de arte y cultura en *The New Yorker*.

⁷² Nochlin, Sylvester, Gray, Schama, *Jenny Saville*, 2005, p. 124.

En la entrevista, la pintora revela que a través de observar cirugías plásticas y de mirar libros de medicina y especímenes se interesó por ciertos aspectos que pinta del cuerpo. Dichos aspectos serán abordados de manera más detallada en el tercer capítulo de este trabajo.

Un acercamiento al trabajo de los cirujanos le ha permitido a Saville un contacto directo con cuerpos reales para el estudio anatómico, parecido a lo hecho por artistas como Leonardo o el Propio Miguel Ángel, aunque de un modo distinto en cuanto a la forma, ya que son famosas las anécdotas de estos artistas obteniendo clandestinamente cadáveres para diseccionarlos y poder llevar a cabo sus minuciosos estudios anatómicos.

Por otra parte, Schama habla de *procesos intercambiables* cuando le cuestiona a Saville sobre “trasladar la manipulación de la carne dentro de la manipulación de la pintura”⁷³, para lo cual la artista tiene que entender cómo es que la pintura al óleo debe manipularse para representar dentro del cuadro, por ejemplo, una textura de piel bañada en sudor. Por todo esto tenemos claro que la artista tiene una obsesión por encima de todo, obsesión que nos ocupa en este trabajo de investigación: la carne del cuerpo.

A través del contacto de Saville con los quirófanos es que surge un comparativo que el propio Schama hace entre la pintora y el cirujano, dejando claro que para él, ella podría desarrollar su trabajo del cuerpo como si lo fuera, es decir, que de la misma forma que un cirujano manipula al cuerpo, la pintora lo construye y lo va modelando a través de su proceso pictórico. Esto no es del todo aprobado por la propia Saville, aunque acepta que ver a los cirujanos en acción ha incidido en ella sobre todo cuando observa a un cirujano meter la mano en un cuerpo removiendo la *carne alrededor*⁷⁴. Este contacto directo con cuerpos reales que son abiertos y de los cuales brota sangre es una necesidad para la pintora que estudia, no sólo la forma, el contorno de diversos cuerpos, sino la estructura completa muscular, las capas de grasa y la propia epidermis.

⁷³ *Ídem*.

⁷⁴ *Ídem*.

Así, para poder representar la carne a través de la pintura el trabajo de Saville tiene un cierto paralelismo con el trabajo de un cirujano (a manera de analogía), ya que el que opera un cuerpo requiere de diferentes utensilios para poder cortar, desgarrar y remover la carne, como Saville requiere de diversos elementos para poder construir el cuerpo pictóricamente; materiales como espátulas, brochas, pinceles, disolventes, aglutinantes y, desde luego, la propia pintura. Para tal cosa nada mejor que la pintura al óleo que atendiendo a las cualidades mismas de su consistencia pastosa que al mismo tiempo permite diluirse en aceite facilita transformar la sustancia pictórica en carne.

Con sus utensilios en mano la pintora tiene que ir aplicando la pintura sobre la superficie del lienzo; pero dicha aplicación no es producto de pinceladas o brochazos que sigan un patrón regular, como lo hacían algunos impresionistas, sino que se aprecia en sus lienzos un trabajo dinámico y convulso que genera planos muy irregulares. En algunos casos la pintura se aplica en grandes cantidades y, en otros, se diluye de tal forma que se puede apreciar la imprimatura⁷⁵ cubre la superficie del cuadro.

Cirujano y pintor se manchan en su proceso, pero de diferente forma, uno con la sangre de los cuerpos, y el otro, con la pintura que una vez diluida salpica todo lo que encuentra en su camino hacia la superficie del lienzo.

Representar al cuerpo es el principal interés de la pintora y por ello ahondaremos en los aspectos más relevantes de esas representaciones para entender cómo es que Saville logra resignificar al cuerpo, sobre todo, y sin excluir del todo al masculino, al cuerpo femenino. Todo esto, no sin antes entender cómo es que el trabajo pictórico de Saville se ha nutrido del trabajo de otros; esa relación de influencia del trabajo de grandes maestros de la pintura en la artista es lo que se abordará detalladamente en el siguiente apartado.

⁷⁵ En términos generales, la imprimatura es una capa de yeso encolado con la que se prepara la superficie de una tabla para ser pintada. Existen diferentes tipos de imprimatura que van desde la media creta, que es muy flexible y resistente, muy popular entre los pintores desde el Renacimiento, hasta imprimaturas sintéticas más recientes hechas con acrílico o gesso, regularmente de color blanco. Las imprimaturas no sólo se aplican sobre tablas, también pueden utilizarse en soportes flexibles como papel o tela, lo anterior, después de haber barnizado la superficie con una capa de sellador.

2.2 La interpretación de la representación del cuerpo desnudo en la pintura de Jenny Saville

Empezaremos diciendo que el cuerpo desnudo en el trabajo de Jenny Saville se resignifica siempre como representación en la pintura y no como cuerpo natural. En la obra de la pintora el cuerpo adquiere un significado particular y su representación toma un sentido distinto del que ha tenido en la historia de la pintura occidental. La pregunta sería entonces ¿cómo se ha significado el cuerpo desnudo como representación a lo largo de cinco siglos de pintura? En lo expuesto a lo largo del primer capítulo queda esbozado que la belleza del cuerpo desnudo ha sido el principal motivo de representación dentro de la pintura. Un cuerpo puede poseer belleza y cautivar al artista motivándolo a capturar esa belleza por medio de la pintura haciendo posible hablar también de que existe, recordemos, un canon de belleza para la representación del cuerpo dentro del arte; este canon ha cambiado de acuerdo a las necesidades o modas de cada época generando así una marcada diferencia entre los tipos de cuerpo que se han pintado a lo largo de la historia del arte.

En algunas pinturas consideradas como obras maestras es común apreciar representaciones de cuerpos desnudos que no podríamos imaginarnos dentro del mundo real. Pensemos en el Adán que aparece en los frescos de la Capilla Sixtina; ese hombre pintado por Miguel Ángel está desnudo mostrándose en su “perfección” como el resultado de la creación divina y, siendo una representación, no es posible objetar su existencia como personaje dentro de la pintura en donde lo reconocemos como cuerpo masculino; cuando ponemos atención a sus características particulares es impensable que un hombre en la realidad tangible y no pictórica tuviera un cuerpo parecido; no daríamos crédito al ver a ese hombre caminando por la calle con esas proporciones entre la cabeza y el cuerpo y una musculatura exagerada que no corresponde a la de un hombre musculado real. Otro sería el caso al observar así mismo en el mundo real a un hombre con las mismas características del *Moisés* del propio Miguel, al que dotó de un tratamiento tan real al personaje que, hasta el día de hoy, sigue sorprendiendo a quienes le miran.

Una cosa es, entonces, reconocer algo como representación artística y otra reconocer algo dentro de la realidad. Dentro del arte que se fundamenta en la representación dentro de un

plano bidimensional no es posible enfrentarse más que con formas que tienen un sentido propuesto por el propio artista. Un pintor que representa un desnudo en un cuadro no nos pone ante un cuerpo real sino ante una representación, sea que tome a un modelo de la propia realidad o lo imagine. En el trabajo de Jenny Saville estamos siempre ante representaciones del cuerpo y por esa razón tenemos la posibilidad de interpretarlas. Sobre lo anterior Andrew Benjamin sostiene que: “Dentro del proceso de interpretación es, al mismo tiempo, esencial distinguir entre la especificación de una interpretación dada y el objeto de interpretación en sí mismo”⁷⁶. En otras palabras, lo que hay que entender para acercarnos a una obra de arte es que un objeto representado puede ser interpretado de distintas formas aunque sin olvidar que ese objeto tiene una significación contenida en lo que es. Por ejemplo, en una pintura podemos reconocer un cuerpo femenino de carnes generosas y decir que representa la antítesis de la belleza que se ha construido en determinado contexto histórico y social pero, lo que no debe perderse de vista es que, primero, es la representación pictórica de un cuerpo con determinadas características físicas y que no necesariamente nuestra aseveración correspondería a la intención del artista de pintar una mujer con esas características físicas.

Así mismo, la representación del desnudo en pintura no solamente se limita a la forma del cuerpo sino también a la postura que adopta en la composición; no es lo mismo un cuerpo femenino desnudo de pie que recostado⁷⁷, sin olvidar la tan aludida “sucesión de cánones, modas e ideales de belleza”⁷⁸ que han marcado la forma en la que los desnudos han sido abordado por los pintores. Y son los pintores los que le han conferido al desnudo femenino un carácter prioritario que ha estado vinculado, hasta hace algunos años, como hemos visto, al capricho masculino.

⁷⁶ Andrew Benjamin, *Art, Mimesis and the Avant-Garde: Aspects of a Philosophy of Difference*, p. 14.

⁷⁷ Isabel Justo afirma que: “(...) la disposición recostada no es, en absoluto, exclusivamente femenina, ha sido utilizada como símbolo del arte mismo en una especie de conglomerado alegórico que reúne feminidad/vida y arte”. Tomado del artículo *La representación contemporánea del cuerpo desnudo: El objeto sexual en el cambio de siglo XX al XXI* publicado en *Olivar* vol. 12 no. 16 La Plata jul. /dez. 2011. Como ejemplo baste pensar en *Marte y Venus* (14) de Botticelli o en *Eco y Narciso* (h. 1628-30) de Nicolas Poussin.

⁷⁸ *Ídem*.

Andrew Benjamin nos dice que “Hoy en día uno de los problemas más difíciles en relación a la interpretación de un objeto tiene que ver con las categorías y conceptos dentro de los que dicho objeto es interpretado”⁷⁹. Desde el siglo XV hasta finales del el siglo XIX la representación del cuerpo desnudo femenino tuvo diferentes acepciones que fueron construyendo un sentido de significación encaminado principalmente hacia una idealización clásica que se inscribía en la representación de la mujer como diosa, como ideal de belleza o como musa.

Y es precisamente durante la segunda mitad del siglo XIX que el desnudo femenino que “fue el motivo más utilizado tanto por los artistas académicos como por los artistas modernos”⁸⁰ tiene un cambio radical en cuanto a su significado dentro de la pintura. La mujer desnuda en la pintura deja de ser la representación de lo ideal para ser una representación de lo real. En otras palabras, los artistas utilizaron ciertos tipos de mujeres que originaron un encuentro, por medio de la pintura, con mujeres fatales, lesbianas y prostitutas⁸¹. Aquí es necesario apuntar que la representación del cuerpo desnudo femenino estaba ligado a un carácter sexual correspondiente a ciertos estereotipos sociales y que dichos estereotipos siguen presentes en la actualidad pero con una visión distinta a la del pasado.

Veamos, de manera muy resumida, tres distintos enfoques de épocas diferentes para tener una idea más clara de lo que hasta aquí se ha dicho. Del siglo XVI podemos citar a la Venus dormida (1507-1510) de Giorgione para ver cómo es que la mujer recostada que vemos en la composición está representando al ideal clásico de belleza sin preocuparse por la mujer real de la época; esta pintura será una influencia para artistas como Tiziano, quien se dice acabó el cielo del paisaje que acompaña a la joven a la muerte de Giorgione.

⁷⁹ Andrew Benjamin, *Art mimesis and the avant-garde: Aspects of a philosophy of difference*, p. 6.

⁸⁰ Alejandra Val, *La percepción social del desnudo femenino en el arte “siglos XVI.XIX”*. Pintura, mujer y sociedad. Tesis doctoral dirigida por la Doctora Julia Varela de la Universidad Complutense de Madrid, p. 344.

⁸¹ *Ídem*.

Caso distinto sería el cuadro de *Betsabé con la carta de David* pintado por Rembrandt en el siglo XVII y que representa a la mujer que -nos dice Mónica Ann Walker Vadillo- “despertó la curiosidad del rey David”⁸² debido a su belleza. En dicha obra Rembrandt utiliza como modelo a la mujer con la que mantuvo una relación amorosa después de fallecer su esposa Saskia: Hendrickje Stoffels, a quien retrata con el naturalismo que era propio del período barroco que estaba encaminado a abordar los objetos representados por el pintor con el máximo detalle posible.

Pero es Courbet en el siglo XIX quien pinta una de las obras más polémicas de la historia: *El origen del mundo* (1866); en esta pintura el artista pinta a una mujer que muestra su sexo en primer plano de una manera que provoca e incluso perturba al sujeto-espectador. Courbet se aleja de toda idealización de los temas mitológicos y religiosos para presentar a una mujer corriente de carne y hueso.

En el siglo XX es que el cuerpo, como vehículo para la creación artística, ya no sólo se contiene en la representación sino que es en sí mismo, dentro de la realidad, utilizado para que el artista construya y externe su visión del mundo. La representación del desnudo femenino toma otro rumbo de la mano de artistas como Francis Bacon y Lucian Freud a quienes nos acercaremos en los siguientes apartados para poder establecer algunos vínculos entre su trabajo y el de Jenny Saville.

Jenny Saville es una pintora que se da a conocer durante la última década del siglo XX y que se desarrolla alcanzando un punto de madurez artística en lo que va del siglo XXI generando, por medio de la representación del desnudo femenino, una significación distinta respecto de la pintura anterior, siendo uno de los factores que más influyen en esto su propia condición de mujer-pintora. En su trabajo la representación del desnudo abre nuevas posibilidades de interpretación que están evidentemente relacionadas con el contexto personal, social y artístico de la artista.

⁸² Mónica Ann Walker, *El baño de Betsabé*, p. 1. Artículo publicado en la Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. II, nº 32.

Esto nos lleva a asumir que “Cualquier aproximación a la figura dentro de la pintura, es decir, a la pintura figurativa, automáticamente confronta el problema de cómo esta es interpretada”; la pintura de Jenny Saville no está abierta a cualquier interpretación que de ella se quiera hacer porque la intención de la artista con su trabajo es pintar al cuerpo desnudo, principalmente al cuerpo femenino, no como un símbolo de perfección, de belleza o celebrando un sentido erótico sino como un cuerpo que alude a la mujer real, la cual tiene imperfecciones, puede ser objeto de maltrato y, desde luego, es mortal. La relación cuerpo-pintura queda de manifiesto cuando ella misma sostiene que se ha “desplazado desde la anatomía del cuerpo a la anatomía de la pintura” Saville p. 8. Esto en otras palabras nos lleva claro que para Saville pintar al cuerpo, y por ende pintar su carne, es el objeto inalterable de su pintura.

Así llegamos la siguiente pregunta: ¿cómo es que se puede afirmar que hay un sentido de resignificación del cuerpo humano como representación en la pintura de Jenny Saville? La respuesta inmediata más no definitiva, es que Jenny Saville aborda el desnudo como ninguna otra mujer lo había hecho nunca en la pintura y aun partiendo del trabajo exclusivamente de pintores hombres, toma una distancia del trabajo de esos artistas. El desnudo en Saville adquiere una nueva dimensión de significación solamente como representación en la pintura que escapa al sentido del cuerpo como naturaleza yendo en contra de lo que la mayoría de la pintura anterior propone en la representación del cuerpo desnudo, particularmente del cuerpo femenino, abordando cuestiones que hasta entonces no se habían tocado, o por lo menos de esa forma, en la pintura occidental. Veremos en los siguientes apartados de este segundo capítulo y a lo largo del tercer capítulo cómo es que esto ocurre, para poder ampliar la respuesta a la pregunta aquí planteada. Para esto, el primer acercamiento será con sus mayores influencias que son pintores que han marcado gran parte del rumbo de la pintura y que han encontrado en una mujer su mayor eco en el panorama del arte contemporáneo.

⁸³ Andrew Benjamin, *Op. cit.*, p. 7.

⁸⁴ Nochlin, Sylvester, Gray, Schama, *Op. cit.*, p. 8.

2.2 Gestualidad emparentada entre Willem de Kooning y Jenny Saville

En una entrevista hecha a Jenny Saville por Suzie Mackenzie en el 2003 la artista menciona las influencias más determinantes dentro de su trabajo: "no tengo una preferencia por Poussin, sino más por Courbet, Velázquez -artistas que captan la carne- artistas viscerales, Freud, de Kooning por supuesto"⁸⁵.

La obra de Willem de Kooning (1904-1997), en deuda con la evolución de la pintura de posguerra⁸⁶, está cargada de una gestualidad dinámica que revela un proceso pictórico que no se apega a academicismos refinados que tienden a esconder la tensión dramática de la pincelada. En los cuadros del artista encontramos la presencia del cuerpo femenino, el cual articula desde un carácter visceral que se desborda por la superficie de la que el pintor se apropia libremente. Juegos dinámicos en los que el color revolotea y traspasa al dibujo para ser el protagonista. Dichas mujeres aparecen algunas veces reconocibles y otras desencajadas y desdibujadas, apenas sugeridas; las formas humanas se desvanecen y toman una apariencia de ídolos o demonios⁸⁷.

La representación del cuerpo femenino es, pues, uno de los primeros puntos de conexión, entre la obra de Willem de Kooning y Jenny Saville. Así, vemos la obra de ambos artistas e poblada por figuras de mujeres, que en el caso de Willem de Kooning, están alejadas de una representación realista que sí se logra en la obra de la pintora. Lo anterior es lo que se podría considerar como la primera diferencia: por un lado, un estilo de pintura que gira en torno al expresionismo, y en otro, una figuración realista que atiende a influencias de otros artistas que se abordarán en otro momento. Ahora veamos un poco más a fondo algunos aspectos de la obra de Willem de Kooning y Jenny Saville estableciendo un análisis comparativo entre ambos artistas.

⁸⁵ Visto en: <http://www.elcalamo.com/jenny.html>

⁸⁶ Ursula Hatje, *Historia de los Estilos Artísticos*, p. 252.

⁸⁷ Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, *Op. cit.*, p. 276.

Respecto al carácter expresionista de la obra de Willem de Kooning, es pertinente señalar lo que el filósofo y crítico de arte Jorge Juanes apunta sin miramientos:

Willem de Kooning será el gran interlocutor de Pollock. Posición vertical y pincel en mano, trabaja como un pintor de caballete. De Kooning, rompe y conserva a la vez: no le hace ascos a la promiscuidad. De allí que mantenga en pie el tratamiento de los planos proveniente del cubismo, sin volverse por ello un pintor constructivo. Al contrario, su apuesta es netamente expresionista. En su etapa figurativa logra de un golpe, éste es su mérito, conjuntar orden y gestualidad, figura e informalismo, estructura e improvisación. Si algo rechaza con vehemencia es el eclecticismo y el buen gusto. Sus cuadros son inacabados, toscos y turbulentos, sucios inclusive: colores rojos, amarillos, rosas, azules...con sabor a fango. Entre todo lo que hizo, destacan las célebres mujeres míticas: a la vez terribles y sensuales, con mucho de diosas arcaicas y arcanas destinadas a encarnar las oscuras leyes secretas de la tierra. En la última etapa de su vida, De Kooning se adentra en la abstracción en cuadro que enuncian, al parecer, un derrumbe inminente⁸⁸.

El cuerpo femenino adquiere distintas connotaciones en cada artista; de Kooning atiende más hacia una figuración que en algunas obras se pierde en un expresionismo abstracto que apenas permite reconocer la forma de lo representado. Tal es el caso de la pintura titulada *Mujer VI* de 1953 (véase imagen 1), en donde aparece una figura femenina sugerida por un estallido de colores que van desde los azules verdosos del fondo a los amarillos y rojos del cuerpo. En dicha pintura, el rostro se resuelve por una mancha de color amarillo nápoles atenuado, coronado por un amarillo medio en la parte de la cabeza, definiéndose los rasgos con apenas algunos trazos espontáneos del pincel en color negro, que nos permiten adivinar la posición de los ojos, la nariz y la boca.

⁸⁸ Jorge Juanes, *Más allá del arte conceptual*, p. 18.



11. Willem de Kooning, *Mujer VI* (1953), óleo/tela.

En la pintura *Mujer I* (véase imagen 11) establecemos un cierto paralelismo con la pintura de Jenny Saville titulada *Branded*⁸⁹ (véase imagen 12). Ambas obras presentan una sola figura femenina en vista frontal pero en diferente actitud. De Kooning presenta a una mujer que, en este caso, es perfectamente reconocible; ésta nos mira con una expresión que atiende más al *paroxísimo*⁹⁰ que se hace presente por la forma en la que el pintor marca unos ojos enormes, casi negros en su totalidad, junto con una sonrisa perturbante.

⁸⁹ *Branded* en español significa marca. Según la definición de la Real Academia Española, Marca: f. Señal hecha en una persona, animal o cosa, para distinguirla de otra, o denotar calidad o pertenencia.

⁹⁰ Paroxismo: exaltación extrema de los afectos y pasiones. Definición de la Real Academia Española.

En el cuerpo del personaje que aparece sentado se resaltan los senos que De Kooning resuelve con unas cuantas pinceladas que detonan un dinamismo casi geométrico, mientras en el fondo tenemos un entramado de violentas pinceladas que involucran escurrimientos provocados por un exceso intencional del medio adelgazante del óleo utilizado por el pintor.

Saville por su parte, muestra en la obra mencionada a una mujer colosal que en posición frontal deja una sensación de que se le observa desde abajo a manera de contrapicado; esto, por una cabeza empequeñecida que en relación al resto del cuerpo y que pareciera estar más alejada de nuestra visión. La figura está dentro de una representación realista que sugiere una actitud retadora hacia el que la contempla. La descomunal mujer mira directamente a su observador con los brazos retraídos, en tanto que una de sus manos presiona con fuerza su voluminoso abdomen bajo en dirección a uno de sus costados. Se enfatizan, de un modo parecido que en la obra de Willem de Kooning, unos enormes pechos en donde se alcanzan a leer un par de palabras. Es pertinente mencionar que las palabras escritas en el cuerpo desnudo de la mujer, pueden ser consideradas cicatrices, con las que la artista simboliza una especie de estigma social respecto a la condición femenina, cosa que se acentúa con el título de la propia obra que, como recordamos, es *Branded* (marca). En el seno derecho de la figura, e izquierdo desde la vista del espectador, se lee la palabra escrita con mayúsculas *SUPPORT*⁹¹, mientras que en la parte del pecho, a la altura del esternón, se lee *DECORATIVE*⁹². En el rostro se alcanza a ver una palabra que no se distingue del todo, en tanto que en el cuello escribe *PRECIOUS*⁹³ y, en la parte del abdomen, dos palabras, de las cuales una aparece de manera clara, *DELICATE*⁹⁴.

⁹¹ Soporte (De soportar): m. Apoyo o sostén.

⁹² Decorativo: (Del lat. *decorātus*, decorado). adj. Perteneciente o relativo a la decoración.

⁹³ Precioso: (Del lat. *pretiōsus*). adj. Excelente, exquisito, primoroso y digno de estimación y aprecio.

⁹⁴ Delicado: (Del lat. *delicātus*). adj. Fino, atento, suave, tierno.

La enorme presencia proyecta una sombra perfectamente delimitada sobre un muro gris verdoso, atendiendo al valor profundo del color⁹⁵, que enfatiza aún más el gigante cuerpo de la mujer que está ante nosotros.



12. Comparación de la obra *Mujer I* (1950-1952) de Willem de Kooning y la pintura *Branded* (1992) de Jenny Saville.

En la obra de ambos artistas también vemos algo que se persigue de diferente manera: la fuerza expresiva de la materia pictórica. En de Kooning, la pintura deja un rastro que se desborda en trazos violentos que van dando cuerpo a las figuras femeninas revolviendo los colores directamente en la superficie del cuadro, empastados o diluidos, de tal modo que en determinadas áreas la pintura se escurre aumentando el contraste matérico del óleo. Por su parte, Saville no descuida el dibujo en la obra y sin embargo la aplicación de la pintura pareciera estar hecha descuidadamente conformando grandes bloques de color. Cuando se miran los cuadros de Saville por segmentos, nos recuerdan algunas obras de Willem de Kooning en donde la figura desaparece dejando al color como protagonista en el espacio.

⁹⁵ Rolf Wedewer, *El concepto de cuadro*, p. 149.

Una distinción entre la obra de Saville y de Kooning es la diferencia de los formatos que cada cual utiliza. De Kooning prefiere formatos que regularmente no exceden los dos metros, mientras que Saville los formatos que a veces superan los tres metros y que dan origen a descomunales representaciones del cuerpo. Esto último va en relación a lo que el propio Leonardo refiere acerca de la percepción del cuerpo en cuanto a dimensiones: "Cuanto mayor sea un cuerpo, más bulto hará a mayor distancia (...)"⁹⁶.

La obra de Jenny Saville, a diferencia de la de Willem de Kooning, como se ha mencionado antes, atiende a una representación realista que puede tener diferentes matices. La artista no intenta reproducir la realidad, en otras palabras, no intenta plasmarla de manera idéntica. Según una afirmación del filósofo estadounidense Nelson Goodman a la que hace referencia Jacques Aumont, "no puede copiarse el mundo [tal como es], sencillamente porque no se sabe cómo es"⁹⁷. De esto, se puede proponer que Jenny Saville expresa una visión de la realidad que se hace evidente con las representaciones del cuerpo en su pintura. La artista, pues, construye un mundo personal imitando la realidad. En palabras de Aumont: "Copiando, fabricamos"⁹⁸.

En conclusión, lo que se puede inferir cuando Saville afirma que Willem de Kooning es uno de los pintores que ella más admira, es que no sólo lo dice como espectadora, sino como alguien que ha estudiado la obra del pintor, la cual, por todo lo anterior, es evidente que ha enriquecido la suya, sobre todo en la manera de aplicar la pintura sobre la superficie. Así, Jenny Saville deja ver una gestualidad en su pintura que inyecta un dinamismo que rompe con el aparente reposo que guardan los personajes que, de cierta forma, parecen desbordarse como enormes extensiones de carne sobre los lienzos.

⁹⁶ Leonardo Da Vinci, *El tratado de la pintura*, p. 307.

⁹⁷ Jackes Aumont, *La imagen*, p. 212.

⁹⁸ *Ídem*.

2.3.1 La representación de la carne en la pintura de Lucian Freud y Jenny Saville

La representación de la carne, como se ha mencionado en numerosas ocasiones, es la más grande obsesión de Jenny Saville. Esto no es nuevo dentro de la larga historia de la pintura occidental y uno de los artistas que mejor logra entender el tratamiento de la materia cárnica en la pintura es Lucian Freud, un pintor de cuerpos en reposo⁹⁹ que se interesó por escudriñar en la psique de sus personajes.

La relación del trabajo pictórico de Saville con el de Freud es desde el primer vistazo evidente, sobre todo en las obras del período formativo de la pintora.



13. *Desnudo sobre una silla roja* (1999) de Lucian Freud y *Plan* (1993) de Jenny Saville.

⁹⁹ Sebastian Smee, *Freud*, p. 7.

Comparando la pintura de Lucian Freud titulada *Desnudo sobre una silla roja* de 1999 con la de Jenny Saville *Plan* de 1994 (véase imagen 13), se aprecian puntos en común entre ambas pinturas, sobre todo en lo que respecta al tratamiento de la piel. Cabe aclarar que, si bien *Plan* es anterior por cinco años a *Desnudo sobre una silla roja*, es el trabajo de Freud, consolidado con un estilo reconocible años antes que el de ella, el que influye de manera determinante en la concepción artística de la pintora; las imágenes mostradas aquí fueron elegidas por guardar cierta similitud compositiva.

En la obra de Freud, una mujer reposa sobre un sillón marrón rojizo de cuero. La mujer, como es recurrente en el pintor, no sólo nos deja ver su exterior desnudo, sino que refleja el interior de su personalidad mediante una expresión del rostro que se enfatiza por la actitud y la postura del cuerpo. Vemos a una mujer madura que expone su sexo que, a pesar de que pueda incomodar a más de una mirada, no roba cámara al rostro, el cual deja ver una expresión melancólica. En el tratamiento de la piel, Freud, como una constante, trabaja luces y sombras que aplica en bloques de color, los cuales integra con pinceladas de primera intención, sin fundirlas, distinto de los pintores académicos, quienes borran casi en su totalidad el rastro del pincel. Pero el pintor no descuida ningún detalle del cuadro, poniendo especial cuidado en los elementos que aparecen enmarcando al personaje central.

Por su parte, Jenny Saville en su obra *Plan* se representa a sí misma, cosa que Freud hizo también muy a menudo. En este autorretrato su figura ocupa casi la totalidad de la superficie del enorme cuadro. La figura aparece, como es recurrente en la obra de la pintora, en un escorzo que nos da la impresión de estarla viendo desde abajo, lo que se considera como vista de hormiga¹⁰⁰; esto hace que la figura en perspectiva adquiera un sentido de monumentalidad acentuándose con el manejo del gran formato.

¹⁰⁰ Vista que describe una perspectiva o punto de vista de un sujeto desde una posición más baja que la del propio objeto. Puede empatarse también con el *Contrapicado*, empleado en la fotografía y en el cine, que es una angulación oblicua inferior de la cámara, la cual se coloca mirando hacia arriba.

Saville nos mira desde arriba con una expresión inquietante, tomándose el brazo izquierdo con la mano derecha; el brazo derecho cruza por los senos oprimiéndolos y dejando ver incluso las venas de estos. Un vientre voluminoso que nos lleva al sexo y remata hasta los generosos muslos. La piel es tratada con una naturalidad que acentúa el impacto realista de la descomunal figura.

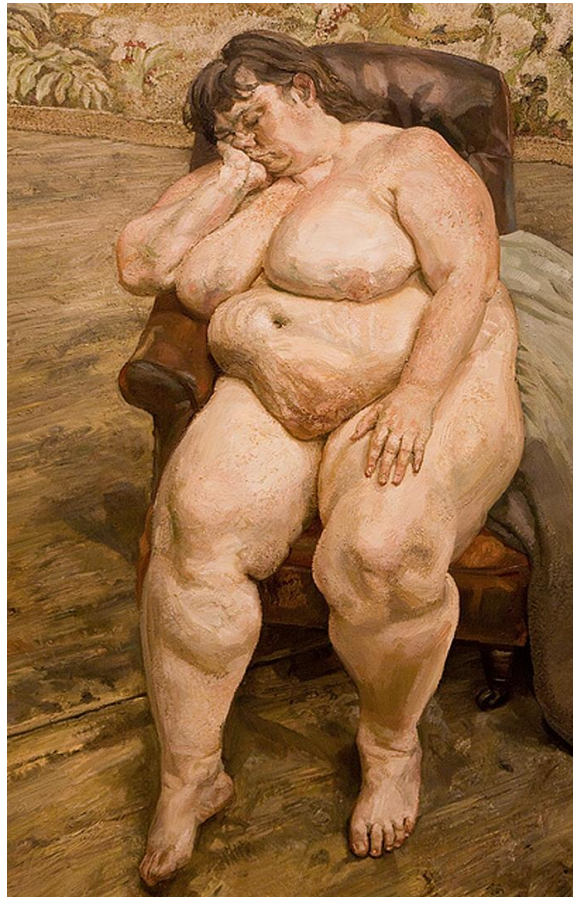
En primer lugar, la paleta es muy parecida en cuanto al tratamiento de las encarnaciones debido a que ambos modelos en la realidad guardan un color de piel similar. Pero esta similitud va más allá del color propio de los respectivos modelos de las pinturas. Entonces, hay algo que sucede a un nivel pictórico. Freud es un pintor que desmenuza el color de la carne y logra ricos matices que vuelven a sus cuadros ricas superficies cromáticas. Por su parte, Saville también maneja una amplia gama de colores para lograr la apariencia verista de la carne. Ambos artistas dejan ver en sus pinturas, desde colores terrosos como el siena, los pardos y marrones, pasando por los naranjas, verdes azules y violetas, hasta los amarillos y el blanco que dotan de luz a las figuras. Esto a simple vista, ya que las mezclas que ambos pintores hacen también incluyen coloraciones neutras que llegan a tonalidades grisáceas que logran un equilibrio cromático en sus composiciones.

Las coincidencias entre el trabajo de los artistas no sólo contemplan la cuestión del color. También hay similitudes en la aplicación de la pintura, con pinceladas, o en el caso de Saville, brochazos, que denotan un desenfado al ser colocadas en la superficie del lienzo de primera intención. Esto le confiere a los trabajos una riqueza visual añadida en donde grisallas y colores puros se yuxtaponen para generar la sensación de la textura de la piel.

Por otro lado, en ambos artistas el tema de la mujer también es una constante, pero el de la mujer alejada a los cánones de belleza establecidos dentro de las representaciones artísticas idealizadas, así como de las construcciones sociales actuales de lo que debería ser una mujer poseedora de belleza. Ambos artistas pintan mujeres de su presente y su realidad. Mujeres que son expuestas en la tela con una crudeza que no da tregua; la realidad de sus cuerpos desnudos no deja lugar para correcciones en la tela.

También las mujeres con la carne desbordada son en ambos artistas un motivo recurrente en sus representaciones. Aunque se puede inferir que en cada caso la intención de cada artista

es diferente. En el caso de Lucian Freud vemos a un personaje que aparece en varios de sus cuadros de manera constante, una inspectora de la Seguridad Social, la cual era su modelo y que pintó de la manera más descarada, es decir, con todas las “imperfecciones” anatómicas. Las escenas que logra Freud tienen un carácter íntimo, dejando al sujeto-espectador entrar a una especie de intimidad cotidiana en donde también son convertidos en voyeurs que contemplan momentos que sólo importan para los personajes, que son indiferentes a nuestra presencia. Por su parte Saville, se retoma a sí misma para cuestionar la visión social de la belleza femenina; además de su propia figura y para el mismo propósito, la artista pinta a diferentes mujeres que podrían entrar en la categoría de obesidad mórbida. En el caso de la artista, los personajes sí están ahí deliberadamente para mostrarse ante nosotros e incluso incomodarnos.



14. Lucian Freud, *Durmiendo bajo un tapiz con dos leones* (detalle). Obra de 1996.

En el cuadro titulado *Durmiendo bajo un tapiz con dos leones* (ver imagen 14), Freud nos muestra a una mujer que simplemente, como lo indica el título de manera descriptiva, duerme. Freud pinta a una mujer madura y obesa que pareciera estar sola en una habitación y que, sin más, es vencida por el sueño. Sentada en un sillón rojizo que el pintor ocupa con frecuencia en sus pinturas, la mujer completamente desnuda desparrama sus carnes, las cuales son pintadas sin omitir detalle. El detalle es logrado por el manejo de un conocimiento anatómico evidente que se acentúa por el carácter matérico de la piel logrado por empastes de pintura burdos y colocados a la prima. La sensación que produce el cuadro nos invita a adentrarnos en la propia intimidad de la mujer, la cual no logra advertir la presencia del que la contempla, ya sea el propio pintor o el sujeto-espectador.



15. Jenny Saville, *Strategy* (1993-94), óleo /canvas, 274cm X 336cm.

Jenny Saville en la obra titulada *Estrategia* (véase imagen 15) nos presenta en un tríptico diferentes vistas de una misma mujer; en el panel izquierdo la mujer aparece captada en su perfil derecho, en el centro, la mujer de frente y, del lado derecho, es representada también de perfil, mostrándonos su lado izquierdo. Las tres posiciones dan la sensación de ser vistas por el espectador en un nivel más bajo que el del propio personaje; esta forma de colocarnos referente de los personajes es recurrente en el trabajo de Saville; lo que tienen

en común las tres vistas de la mujer es que en cada una, la mujer mira al espectador con una actitud que pareciera cuestionarlo. La mujer aparece encuadrada en la superficie del cuadro desde la cabeza hasta la mitad de los muslos, semidesnuda, portando únicamente ropa interior blanca. Tanto Freud como Saville pintan la realidad corporal de sus personajes y, si bien ambas mujeres de las obras referidas tienen un sobrepeso evidente, encontramos otra diferencia, en este caso, nuevamente como con De Kooning, respecto al formato; Freud pinta a la mujer que descansa plácidamente en un sillón a tamaño natural, mientras que Saville pinta a su personaje en un formato que sobrepasa por mucho al tamaño real de la figura humana.

Una diferencia importante entre ambos pintores es que Saville pinta casi exclusivamente con referentes fotográficos, mientras que Freud tenía siempre al modelo en frente, recordando los procesos de la pintura de los maestros de la antigüedad, los cuales continuaron en las Academias de Bellas Artes, incluso y en menor medida en la actualidad.

En conclusión, hemos dado cuenta de que el principal aspecto que sobresale, por encima de otros, en cuanto a los paralelismos que se encuentran presentes en la obra de ambos artistas, es la obsesión por la representación de la carne en la pintura y, sobre todo, por un desapego absoluto de la idealización de los personajes representados. Nos encontramos, pues, ante la heredera natural de Lucian Freud, no sólo por ser coterránea del pintor, sino porque es, de entre todos los pintores de su generación, quien mejor logra entender el aporte de la obra del pintor reconfigurando el sentido del tratamiento del cuerpo humano en la pintura contemporánea.

2.3.2 Rastros de Rembrandt y Bacon en la pintura de Jenny Saville

Como se ha mencionado, en esta parte del presente trabajo haremos un análisis comparativo sobre la obra de Rembrandt y Bacon respecto de la de Saville. Esto responde a que encontramos elementos evidentes entre los tres artistas, teniendo en *El buey desollado* de Rembrandt un punto de partida, ya que tanto Bacon como Saville, se inspiraran en dicha obra para hacer una versión propia, aunque de manera completamente diferente.

Torso 2 es la obra de Saville inspirada en *El buey desollado* (1655) de Rembrandt (ver imagen 16). Esto se puede apreciar con sólo presentar una imagen al lado de la otra y, a pesar de que la influencia de la obra del artista holandés es evidente en la de Saville, ambas representan concepciones distintas de la pintura.



16. Comparación de la obra *Buey desollado* (1643) de Rembrandt y *Torso 2* (2004-5) de Jenny Saville.

En la obra de Rembrandt, vemos representado de manera realista a un buey desollado en una atmósfera tenebrista en la que se percibe una cierta influencia de Caravaggio (1539-1610). Ambos artistas, Caravaggio y Rembrandt, denominados como taumaturgos del negro y el marrón¹⁰¹ debido a la utilización de dichos colores en sus pinturas.

Vemos el cuerpo del animal colgando de una soga amarrada a una estructura de madera sostenida por dos gruesos postes; el animal suspendido es bañado por una luz dorada que pareciera estar dirigida hacia él y toda la escena ha sido tratada por el artista con un detalle asombroso.

En cuanto a la técnica del pintor, es pertinente recordar que Rembrandt utiliza en la primera fase de su trabajo el empaste, lo que deja sobre la superficie de la tela una gruesa capa que forma una rica textura; una vez seca esta capa de pintura es cubierta con varias capas de veladura; la pintura adelgazada con trementina va penetrando en los pequeños surcos que deja el grueso empaste, resaltando también la textura de la materia pictórica, lo que terminaba creando un efecto de carne en los personajes; como nos dice Simon Schama, Rembrandt también tenía la costumbre de “cubrir capas de pintura con barniz y tenues pigmentos semitransparentes, antes de ponerse a trabajar en los detalles del color”¹⁰².

Lo anterior le confiere a la pintura un marcado contraste del claroscuro, generando una sensación de temperatura atmosférica. La calidez de la luz en los cuadros de interiores de Rembrandt atiende a una luz artificial producida por velas, a diferencia de las obras de Saville que están colmadas de una luz abundante que casi nunca produce contrastes fuertes entre las áreas de luz y sombra; la luz de sus cuadros es una luz natural, o bien, un tipo de luz artificial que sería propia de la época actual y que nada tiene que ver con esa luz producida por las velas que los pintores del siglo XVII utilizaban para realizar su trabajo.

¹⁰¹ Philip Ball, *Op. cit.*, p.178.

¹⁰² Simon Schama, *Los ojos de Rembrandt*, p. 428.

El animal pintado por Saville está también suspendido de las patas traseras por unos cables presumiblemente de acero por lo que deja ver la línea de la silueta. Pero en Saville la resolución del espacio en el soporte es completamente distinto a lo hecho por Rembrandt. Saville resuelve el espacio que contiene al animal representado de una forma contraria a la intención de crear un espacio en la bidimensión que dé la sensación de una tercera dimensión, es decir, si quitáramos la figura de la res, estaríamos prácticamente ante una pintura abstracta. El espacio tridimensional no es representado directamente sino sugerido.

En cuanto al manejo técnico también encontramos grandes diferencias. Primero, en Saville vemos una evidente alteración de la materia que representa, a diferencia de Rembrandt que reproduce con gran detalle los objetos creando la ilusión de realismo, la pintora respeta la forma, el dibujo del animal, pero no el campo de color ni la textura que le requeriría el modelo. Sin embargo logra una especie de realismo que también tendría algo de expresionismo pictórico¹⁰³. Regresando al fondo, respecto a la ilusión de la tercera dimensión, es necesario poner atención al ángulo superior izquierdo del cuadro de Saville, en donde aparecen un par de líneas diagonales que contribuyen a darnos una sensación de perspectiva reforzada por una división lineal, es decir, por una línea de horizonte que dividiría el espacio del muro y el del suelo donde el animal reposa, muro donde vemos bloques de color que van de los verdes a los azules tenues; en el caso del suelo, éste adquiere un carácter de piso-espejo en donde vemos al animal reflejado.

Por su parte, uno de los más grandes pintores de la segunda mitad del siglo XX abordó el tema con resultados sorprendentes: el pintor inglés de origen irlandés Francis Bacon (1914-1973). De hecho, en algunos cuadros del polémico personaje, aparece la figura de un buey desollado que sugiere una crucifixión (ver imagen 16, p. 66).

¹⁰³ Ursula Hatje, *Historia de los estilos artísticos*, p. 214.

Cuadros como *Pintura* de 1946 y su segunda versión de 1971 dan cuenta de esto; de ambas se dice que la influencia de la pintura holandesa del siglo XVII resulta evidente¹⁰⁴, sobre todo de la pintura de Rembrandt.

Otra vez es la pintura de *El buey desollado* de Rembrandt la que se toma como referente. El tratamiento en el caso de Bacon es completamente distinto al de Saville. Bacon aborda el tema en dos versiones, quizá muy parecidas, aunque con algunas diferencias de carácter formal. Teniendo presente la pintura de Rembrandt, haremos un comparativo de las dos pinturas de Bacon, las cuales, a su vez, pudieron incidir en la manera en la que Saville trata el tema décadas después.



17. Comparación entre *Pintura* de 1946 y *Pintura* de 1971 de Francis Bacon.

¹⁰⁴ Francis Bacon, p.31.

En ambos cuadros, una figura humana central se ve rodeada por trozos de animales que están encima de una especie de estructura semicircular. En las dos imágenes las figuras sostienen un paraguas que cubre parcialmente los rostros de los personajes confiriéndoles un aspecto misterioso; los personajes están delante de bueyes desollados y abiertos en canal. El realismo de Bacon es de una naturaleza espectral; el artista es una especie de obsesivo con la carne deformada y los seres que inundan sus pinturas parecen estar siempre en constante cambio que, en muchas ocasiones, se convierten en mazacotes de carne sanguinolenta enmarcadas por fondos de colores que disminuyen o suavizan el desagrado que producen en los espectadores de frágil sensibilidad. Los fondos simplificados de Bacon, los cuales apenas sugieren espacios abiertos o habitaciones, pueden vincularse de cierta forma con los fondos de Saville. La carne en Bacon es un elemento que refleja podredumbre y decadencia pero, contradictoriamente, es una carne llena de vitalidad dentro del sentido pictórico. El movimiento y dinamismo que se genera en Bacon por la fuerza de su temperamento pictórico nos remiten a nuestras visiones internas más atemorizantes que toman la forma de un horror seductor y casi sensual en sus cuadros. La intención de Bacon con los personajes de sus cuadros atiende a una violencia material¹⁰⁵ que se acentúa a través de la manera tan particular con la que el artista manipula la materia pictórica en donde encontramos muchas coincidencias con Saville.

Hasta aquí, con estos breves análisis comparativos hemos podido apenas abordar algunos aspectos formales en cuanto a la pintura: la aplicación de la materia pictórica, ciertos elementos compositivos en el plano de la bidimensionalidad y el trabajo de las texturas visuales nos permiten acercarnos tan sólo a los aspectos superficiales del trabajo de Saville.

Para concluir este breve recorrido por las influencias artísticas en la pintura de Jenny Saville, abordaremos la influencia que ha ejercido en ella la pintura de Pedro Pablo Rubens, que es el pintor por el que más admiración siente.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.26

2.3.3 La influencia de Rubens en Jenny Saville

El pintor flamenco Pedro Pablo Rubens (1577-1640) llegó a ser calificado por el marchante Jan le Grand como “el dios de la pintura”¹⁰⁶. El artista, que dominó la escena del barroco junto con Velázquez, Rembrandt y Van Dyck, nació unos veinte años antes del inicio del siglo XVII, tuvo una prolífica obra, la cual generó nuevas posibilidades dentro del panorama del arte europeo. Como se estilaba en esos años, los artistas emprendían viajes de aprendizaje y no fue distinto en el caso de Rubens. Así, en el año de 1621 conoce a María de Médicis¹⁰⁷, quien le encarga algunas de las obras que se convertirían en obras maestras.

Encontramos aquí el primer paralelismo con Jenny Saville, la cual encuentra nuevas posibilidades de crecimiento cuando conoce al coleccionista que la cobijará y ayudará a catapultarla al máximo circuito del arte contemporáneo, Charles Saatchi; con esto, está demás decirlo, llega también un gran éxito económico que ayuda al desarrollo de la producción de la artista.

En la pintura de Rubens se puede notar un predominio de la mancha pictórica sobre la línea, cosa que es una de las contantes del arte barroco, ya que en dicho período de la pintura se puede apreciar un rompimiento claro de los pintores con la linealidad que predomina en el Renacimiento. Esa linealidad también se rompe en la pintura de Saville, dejando paso a manchas poderosas que cubren la superficie del soporte de una manera irregular. Algo que recuerda al sentido que se le da al trabajo del pintor flamenco cuando Simon Schama afirma que: “La energía efervescente de la creatividad de Rubens se vertía en la distribución de la pintura sobre la tabla”¹⁰⁸. En su trabajo, se puede apreciar como el empaste de pintura va dando forma a las figuras. Esta manera de trabajar no es algo que sólo Rubens hubiese llevado a la práctica, pero sin embargo, junto con Rembrandt, es el gran maestro de las técnicas pictóricas descritas aquí.

¹⁰⁶ Simon Schama, *Los ojos de Rembrandt*, p.172.

¹⁰⁷ Mariu Mariam, *Rubens*, p.6.

¹⁰⁸ Simon Schama, *Ob. cit.*, p.176.

Por otro lado, Saville literalmente es una pintora de brocha gorda¹⁰⁹ que no escatima el uso de grandes cantidades de pintura para la realización de sus cuadros de grandes dimensiones.

Y es precisamente el manejo de grandes formatos algo que Saville también comparte con Rubens. Aunque dicho aspecto, el de manejar grandes dimensiones en los formatos de las obras es anterior a Rubens; basta con recordar, como ejemplo, los frescos realizados en el Renacimiento, desde los primitivos como Giotto o Masaccio, hasta Miguel Ángel o Rafael.

El tratamiento de las encarnaciones de Saville es algo que se empata al del propio Rubens. Pero no sólo el trabajo del tratamiento pictórico de la carne, sino también por cierto tipo de anatomías femeninas con una abundancia de carnes. Pero, en el caso del pintor flamenco, eso respondía a un modelo de belleza ideal convenido por la sociedad europea de la época, a diferencia de Saville, que más bien cuestiona el sentido aceptado de belleza femenina por la sociedad actual; es entonces que la intención es absolutamente distinta, ya que uno atiende a representar la belleza aceptada, y la otra, a cuestionar la misma.

Rubens, igual que Rembrandt, tiene una gran debilidad por el cuerpo femenino y, como es de suponer debido a la época, el tratamiento no era muy distinto entre un pintor y otro. Ambos pintores estudiaban los modelos clásicos, e incluso Rubens recomendaba a sus discípulos el estudio de los cánones clásico, pero, no obstante, y atendiendo a lo que apunta Simon Schama, con todo y las recomendaciones del pintor, “(...) sus celebraciones de celulitis no se parecían lo más mínimo a las Afroditas o Dianas griegas de siglo V antes de Cristo”¹¹⁰.

¹⁰⁹ En términos coloquiales, un *pintor de brocha gorda* sería, o bien un pintor que se dedica a pintar paredes u otras superficies, o en el terreno del arte, un mal pintor. En el caso de Saville, se utiliza el término con una tercera posibilidad, la del artista que es un buen pintor, pero que sin embargo pinta con brochas, que en el caso de la pintora, obedece a los grandes formatos en los que realiza su obra, característica ya mencionada reiteradamente a lo largo de éste primer capítulo.

¹¹⁰ Simon Schama, *Ob. cit.*, p. 435.

Siguiendo con la comparación, el mismo Schama se cuestiona si los desnudos de Rembrandt y Rubens eran realmente tan diferentes¹¹¹. Otra vez el historiador y crítico se refiere a Rubens y nos dice que sus representaciones de desnudos femeninos a mediados de la década de 1630, poseían una carnalidad desparramada¹¹², lo que puede emparentar con el trabajo de Saville cuando se habla de sus representaciones de cuerpos femeninos que parecen montañas de carne¹¹³.

Si Saville siente una profunda admiración por el trabajo de ambos pintores, y por el de Rembrandt en particular con ciertas obras de las cuales ya se ha hablado brevemente, es a Rubens a quien está ligada de una manera más estrecha. Como ya mencionamos, por la obsesión del desnudo e su trabajo.

Tanto en Saville como en Rubens, advertimos un interés por modelar las figuras de las mujeres que pintan. Y si bien el término de modelar está más empatado con la disciplina de la escultura, lo que hacen ambos artistas es dar un trato casi escultórico al tratamiento del cuerpo. Esto queda de manifiesto cuando Schama nos dice, acerca del cuadro *de Las tres gracias* lo siguiente:

*(...) Rubens no sólo ha modelado cuidadosamente cada pliegue y ondulación de los pechos y nalgas de sus bellezas, sino que también ha hecho que una de ellas apriete con su dedo pulgar las generosas carnes del brazo de otra, como si estuviera comprobando su abundancia; un gesto, suponemos, que le proporciona al artista un placer intenso y jovial*¹¹⁴.

¹¹¹ Simon Schama, *Los ojos de Rembrandt*, p. 435.

¹¹² Calificativo que acuña Suzie Mackenzie para referirse a los cuerpos que aparecen en la pintura de Jenny Saville, atendiendo a sus descomunales proporciones y que parecieran estar amontonados en el espacio del lienzo.

¹¹³ Simon Schama, *Op. cit.* p.435.

¹¹⁴ *Ídem.*

En la obra *Las tres gracias*, que es uno de los cuadros más populares de Rubens, posiblemente inspirado en la obra del mismo tema de Rafael (1482-1520), nos presenta a tres mujeres que son una especie de antítesis de la obra del pintor renacentista, ya que éste último, representa un ideal de belleza femenino encarnado en las hijas de Zeus, mientras que Rubens pinta mujeres que corresponden a la realidad de la época en el sentido de la forma femenina, o por lo menos, al de las mujeres que le servían de modelos, que eran mujeres de exuberantes formas que atendiendo a su época, eran poseedoras de una sensualidad encarnada. Se ha mencionado ya la intención del pintor de atender al cuerpo aceptado como bello en ese tiempo.

Saville por su parte, retoma la figura de ciertas mujeres que podrían empatarse en algunos sentidos con las de Rubens, pero nos queda claro con lo dicho líneas más arriba, que la intención de Saville es distinta en el fondo, aunque en lo formal, en tanto a la representación, haya evidentes coincidencias.



18. Rubens *Las tres Gracias*, óleo/lienzo, 221cm X 181cm, hacia 1635.

La obra de Rubens muestra a las tres mujeres con un detalle que no contempla esconder por completo la naturaleza de la piel, como queda claro con las palabras de Schaman que hemos citado ya, en específico con la mención del tratamiento de la celulitis. En esta obra, esto queda de manifiesto en algunas zonas de los cuerpos, sobre todo cuando, por la postura corporal de las mujeres, algunas partes se contraen, dando origen a una evidente piel de naranja que el artista no tiene reparos en presentar.

Por su parte, la paleta del pintor atiende a una base casi monocromática que deja ver sutiles matices que rompen con una posible monotonía en el tratamiento pictórico de la piel. Se asoman algunos colores en ciertas partes que muestran, por ejemplo, la acumulación de redes de vasos sanguíneos, sobre todo en la zona de las mejillas, que cubre sutilmente con carmines y bermellones. En las sombras se pueden apreciar algunas tenues tonalidades verdosas que contrastan con los bermellones de las zonas de los medios tonos, terminando de generarse el carácter volumétrico con los blancos, los cuales son matizados por el color amarillo. Un cuadro cargado de una cierta sensualidad femenina.



19. Jenny Saville, *Ruben's Flap* (1998-99), óleo/tela, 305cm X 244cm.

Una de las obras de Saville que desde el título nos llevan a advertir su admiración por el pintor barroco es *Ruben's Flap*¹¹⁵ (ver imagen 21) que es un óleo de gran formato en el que Saville entremezcla la anatomía de tres mujeres y en el que, al parecer, vuelve a retratarse a sí misma en la figura del centro de la composición.

En la obra que nos ocupa, la pintora empata el número de personajes del cuadro de *Las tres gracias*, dejando la posibilidad abierta de que quizá no es una coincidencia, ya que pudo tomar como referencia al cuadro de Rubens. En este caso, la artista utiliza una paleta similar a la que el pintor flamenco ocupa en el mencionado cuadro, aunque son evidentes las diferencias entre la manera de pintar de Rubens y la de Saville. Es en este aspecto, el de las diferencias, en el que centraremos ahora nuestra atención.

La intención de Saville, evidentemente, no es reflejar ningún aspecto de lo sensual, más sí de lo femenino encarnado por este rompecabezas que conforman las tres mujeres representadas. En Saville sus personajes son de carne y hueso, sin idealizaciones para el sujeto-espectador, que atiende al sentido de las cosas que se creen más seguras, como el hecho de tener un cuerpo. En esta obra Saville nos presenta a sus tres mujeres incompletas, dos de ellas dándonos la sensación de pertenecer a un solo cuerpo en donde la mujer en primer plano está recortada a la mitad de la cabeza, en tanto que la tercera mujer, que ocuparía una especie de tercer plano, es abrazada por la mujer del centro. Toda la imagen recuerda por momentos a una composición cubista, aunque sin perder el carácter realista de la representación.

En conclusión, no se podría desligar el trabajo de Jenny Saville del de Rubens. Por otro lado, dejaremos para el tercer y último capítulo algunos aspectos que la obra de Saville evidencia respecto al cuerpo, específicamente la materia cárnica, tratando de ver cuáles son los aportes reales de su pintura y cómo es que reinaugura algo que parecía estar en desuso: las posibilidades discursivas de la representación del cuerpo en la pintura.

¹¹⁵ *La solapa de Rubens*, en su traducción al español.

Capítulo III

La representación del cuerpo resignificado en Jenny Saville y su repercusión en la pintura contemporánea

3.1 La obsesión de Jenny Saville por el autorretrato

Dentro de la pintura contemporánea es Jenny Saville quien con más fuerza expresa el poder del cuerpo desnudo. La pintora recurre a fotografías de diversa índole que le sirven como referencias para realizar sus pinturas, pinturas que abordan diferentes temáticas que serán tratadas a fondo más adelante en éste último capítulo. Por ahora nos centraremos en algunas generalidades de la representación del desnudo en la pintura de Saville, y en particular, de algunos de sus autorretratos.

Antes de entrar en materia, es pertinente señalar que nuestra intención es señalar de qué manera el cuerpo desnudo se resignifica en la pintura de Saville y para ello centramos la mirada en las obras medulares de la pintora para reconocer los principales aspectos presentes dentro de su trabajo en lo que respecta a la representación del cuerpo desnudo y así tener elementos suficientes que nos permitan conocer cómo es que dicha resignificación ocurre, siempre en relación con la perspectiva de la pintura del desnudo en su devenir histórico.

Hemos dicho que el objeto de la obra de Saville es la representación de la carne como materia: la carne es el elemento que está presente prácticamente en toda su pintura centrándose en representar los tejidos vivos¹¹⁶ a través de un agudo entendimiento del aspecto de la carne reconfigurándola en un nuevo espacio constituido por la bidimensionalidad del cuadro. Esto es fundamental para la pintora porque la mayor parte de sus composiciones se cubren por inmensas extensiones de carne humana que dejan ver una serie de detalles como la textura de la piel, el enrojecimiento (en partes específicas) o su flacidez y firmeza. Esto se logra mediante un extraordinario dominio de la propia materia pictórica, la que va aplicando mediante el uso de pinceladas, o mejor dicho, de brochazos, que entreteje violentamente sobre el soporte de tela. Es entonces que la pintura, sin dejar de serlo, adquiere un aspecto de carne.

¹¹⁶ Peggy Zeglin Brand, *Ob. cit.*, p. 157.

Una de las obsesiones de Jenny Saville es pintar autorretratos. Pero sus autorretratos parecen ser sólo un pretexto para llevarnos no a un discurso que contenga algún carácter autobiográfico sino a representar su cuerpo de la misma manera que pinta los de otras mujeres; como hemos visto de manera insistente, la feminidad para la pintora reside en la carne¹¹⁷.

No es extraño que el retrato y el autorretrato sean una práctica está vigente en la pintura de hoy en día aunque derivadas de una larga tradición de varios siglos; sobre este asunto Le Bretón apunta lo siguiente:

*En el siglo XV, el retrato individual se convierte, de manera significativa, en una de las primeras fuentes de inspiración de la pintura, cambiando en algunos decenios la tendencia establecida hasta entonces de no representar a la persona humana, salvo que se recurriera a una representación religiosa.*¹¹⁸

En uno de los primeros autorretratos que se encontró de Saville del año 1992 (véase imagen 20) que pertenece a su etapa de formación, ella aparece sentada en el escusado de un baño.; del retrato no se tiene mucha información debido no es una de obras más difundidas. A pesar de ello, este autorretrato es muy distinto a otros porque aparece con ropas y junto a objetos propios del baño que pinta con gran detalle, incluyendo un rollo de papel de baño que está sobre el lavabo; el rollo de papel está extendido y lo sostiene entre las manos. Este autorretrato nos recuerda automáticamente el estilo de Lucian Freud (ver el primer capítulo). Regularmente la pintora en obras posteriores da un tratamiento al fondo de tal manera que no recrea ningún ambiente o espacio en particular, dejando vacíos a veces monocromáticos o colmado de texturas y colores que enmarcan a los cuerpos que pinta. Es por eso que este autorretrato parece ser resultado del estudio de una de sus principales influencias (Freud) en donde su estilo personal se está apenas gestando.

¹¹⁷ Judith Halbertam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, p.111.

¹¹⁸ Le Breton, *Ob. cit.*, p. 41.



20. Jenny Saville, *Autorretrato* (1991), óleo sobre lienzo, 136cm X 122cm.

Saville en otras obras iniciales, también de la década de los noventa, se autorretrata haciendo acercamientos a su rostro; esto genera una sensación de agrandamiento del mismo en donde exagera de manera considerable sus rasgos y su sobrepeso. Los autorretratos de este período se empatan con lo grotesco porque la pintora no es autocomplaciente con su propia efigie; busca con ello exagerar su propia realidad física a la manera expresionista pero captando los rasgos distintivos de su rostro que hacen que se le reconozca inmediatamente. De esta serie de autorretratos rescatamos aquí solo dos: *Sin título* de 1990 y *Autorretrato* de 1992 (véanse imágenes 21 y 22). Un elemento importante del autorretrato de 1990 es que la artista aparece con una especie de tela de gaza blanca transparente que lleva puesto sobre su cabeza como un velo de novia; sobre sus hombros unos tirantes anchos que se pierden en el borde inferior del cuadro y que sugieren que lleva puesto un vestido blanco haciendo alusión en un tono sarcástico a la institución del matrimonio sabiendo que la autora no es partidaria de esas cuestiones.



21. *Sin título*, (1990) óleo/tela.



22. *Autorretrato* (1992), óleo/tela.

Con estos autorretratos vemos claramente por qué respecto a su trabajo “algunos comentaristas hacen hincapié en la amplia gama de la belleza; otros señalan el poder de causar disgusto con su trabajo¹¹⁹. Ese *disgusto* que les provoca a algunos que contemplan su trabajo es una intención clara de la artista; esto puede acercarnos a esa resignificación del cuerpo representado respecto a la belleza. Lo desagradable no es nuevo en la pintura del autorretrato quedando claro que hasta Saville la antítesis de la belleza femenina, encarnada muchas veces por ella misma, no se había llevado a tal punto por otra pintora en la representación pictórica. Esto no sólo sugiere un alejamiento por parte de la artista del canon de belleza tradicional o de la belleza estereotipada en relación con la mujer sino que además rescata a la pintura del desnudo de una condición de estancamiento en cuanto a sus posibilidades discursivas y expresivas que se limitaba en muchos casos a repetir fórmulas establecidas por pintores del pasado.

¹¹⁹ Carolyn Korsmeyer, *Ob. cit.*, p. 103.

Y sobre el asunto de la representación del cuerpo femenino desnudo en la obra de la pintora Carolyn Korsmeyer dice que:

La obra de Saville (...) tiene en la representación del cuerpo femenino desnudo a un elemento básico en su pintura; elemento que afirman algunos historiadores del arte, define prácticamente al arte occidental desde el Renacimiento. La obra de Saville, como la de tantos pintores contemporáneos, desafía las normas estándar en el trabajo del desnudo mediante la representación de cuerpos desbordantes con una gran cantidad de grasa. Atendiendo a un contrario de la belleza y su atractivo, es el asco y la repulsión lo evidente; el cuerpo femenino es un sitio primario para la interrogación de la belleza¹²⁰.

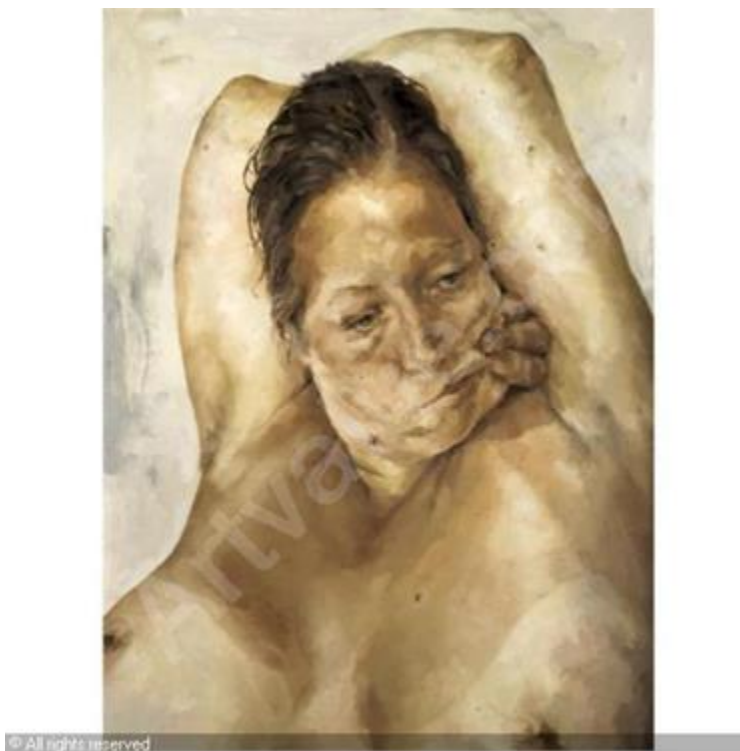
De lo anterior, es de suma importancia para este trabajo lo dicho al final, justamente lo que refiere a la particularidad del trabajo de Jenny Saville de cuestionar la visión de la belleza que ha imperado en la mayoría de la representación de los desnudos femeninos en el arte occidental. Está claro que para la artista el sentido clásico de la belleza se diluye en sus descomunales desnudos femeninos, lo que no quiere decir que no se nutra de la pintura que en el pasado se ha regido por la búsqueda de la belleza idealizada siendo claro que en su pintura ese ideal es confrontado por la representación de cuerpos que se asemejan más a lo real que a lo ideal.

El ideal de belleza es ignorado para dar pie a una especie de antítesis de lo bello; el trabajo de Saville “lejos de ser canónico es, como se ve a simple vista, monstruoso”¹²¹. Lo feo, lo grotesco y lo abyecto son resaltados en algunas pinturas de la artista para ir en contra del ideal de belleza canónico. Sin embargo, una especie de encanto se asoma en sus pinturas que no está en lo representado sino en la manera que es representado a través de la pintura. En otras palabras, si la obra muestra personajes que no agradan a la vista sí lo hacen elementos de la pintura como el color y la fuerza expresiva de dichos personajes que atrapan la mirada del sujeto-espectador.

¹²⁰ *Ídem.*

¹²¹ Domingo Hernández Sánchez, *Estéticas del arte contemporáneo*, p. 71.

Un autorretrato que empieza a ir por la ruta que Saville irá desarrollando para llegar a consolidar su estilo es *Factor 8* de 1992, en donde el cuerpo cubre la mayor parte del cuadro mostrando unos senos que se desbordan hasta el límite inferior de la composición pasando sus brazos por atrás de la cabeza; unas de las manos se asoma entre el hombro y toma un extremo del rostro jalándolo y provocando una deformación de la expresión; este gesto recuerda la serie de autorretratos fotográficos en donde presiona su cuerpo sobre una superficie de plexiglás y se distorsiona abruptamente. De esta forma “tomándose como su propio modelo, sus desnudos exagerados señalan por encima de una franqueza angustiante, la disparidad entre la manera que perciben las mujeres y la manera que se sienten sobre sus cuerpos¹²². Para Saville el cuerpo y su carne son vehículos a través de los cuales ella puede manifestar su propio sentido femenino.



23. Jenny Saville, *Factor 8* (1992), óleo sobre lienzo.

¹²² Cotejado en: <http://www.elcalamo.com/jenny.html>

Saville desborda su poder visual con autorretratos más recientes en donde no sólo su rostro es el protagonista sino todo su cuerpo, es decir, toda su carne. En sus autorretratos el cuerpo femenino es un pretexto a través del cual manifiesta su ser ante el mundo porque sin interesarle “la belleza admirada o idealizada, prefería hacer su propia versión de desnudo femenino, desde claro, el punto de vista de ella como mujer (pintora) de su tiempo”¹²³ tratando diferentes aristas que se asoman en la apariencia de la ilusión pictórica proponiendo una visión cruda de la condición femenina que se contiene en la corporalidad del desnudo que nos lleva así mismo a relacionarnos “(...) con nuestro ser sexual y explorar convencionalismos sociales o tabús”¹²⁴.

Como espectadores de la obra de Saville vemos pero también somos observados, es decir, como sujetos pasamos observar a “estar bajo la mirada del sujeto”¹²⁵. Las enormes mujeres de sus cuadros nos llegan a confrontar con la mirada que se fija en nosotros dándonos una impresión de que en ese momento pasamos a ser objetivados en donde la sensación de estar frente a algo vivo precisamente debido a la vitalidad sorprendente que la pintora les imprime a sus personajes llegando al punto de que el cuerpo construido es animado por una fuerza invisible y misteriosa. Esto lo podemos constatar en el que quizá es el autorretrato más complejo de la artista y que ya se ha dicho sirvió como referente para titular la presente tesis: *Carne Reflectante*, una obra del 2002, en donde se establece en la composición un juego de espejos en donde la protagonista es Jenny Saville, o mejor dicho, su cuerpo y su carne.

La obra mencionada es la última que se abordará en este apartado para cerrar así el análisis de la obra de autorretrato de la pintora. *Carne Reflectante*, que bien podríamos llamar carne reflejante, es un autorretrato en donde Saville más se apega a su realidad corpórea sin exagerarla y distorsionarla como sucede en obras que ya han sido motivo de comentarios.

¹²³ *Sociology of the Visual Sphere*, editado por Regev Nathansohn y Dennis Zuev, p. 67.

¹²⁴ *Ídem*.

¹²⁵ Hal Foster, *Ob. cit.*, p. 156.

Saville se representa en una composición por demás interesante en donde su figura se refleja en espejos que están por todas partes. Su cuerpo se desdobra en los espejos dejándonos ver diferentes ángulos de una misma postura. La figura central se expone de frente y reclinada hacia atrás muestra su sexo con las piernas abiertas y flexionadas recordando el carácter manierista de Miguel Ángel en donde el cuerpo adopta complicadas posturas que dentro de la realidad son forzadas. Esta vista frontal se replica en un espejo que está del lado derecho de la composición; dicha figura reflejada adquiere un peso específico en el espacio cuando a su vez se refleja en otro espejo que aparece detrás. La figura central es reflejada también por un espejo posterior y, así mismo, la superficie en donde está apoyada, una especie de piso espejo, duplica dicha figura de manera invertida en donde se replica la zona de los genitales. Este complicado entramado de perspectivas del cuerpo ante el espejo nos recuerda a otras pinturas de la historia de la pintura como la *Venus del espejo* (h. 1650) de Velázquez, quien pinta a su venus recostada contemplándose en un espejo que sostiene un querubín en donde el acto autocomplaciente de la mujer ante su propia imagen está en relación con la admiración de la propia belleza o bien, *El aseo* (h.1908) de Pierre Bonnard en donde una mujer se asea frente al espejo en el baño. Por su parte Saville se pinta ante espejos que nunca mira. Pero en la pintura que nos ocupa aquí, es el espectador el que puede ver lo que sucede en esos espejos, es decir, el sujeto-espectador está situado en frente de ellos en tanto que el personaje del cuadro les da la espalda al mismo tiempo que es confrontado por la mirada del personaje del cuadro. Por otro lado, también podemos proponer que el personaje que parece mirarnos tal vez se contempla ante otro espejo situado al frente suyo estando, entonces, en una caja reflejante. Estamos ante un intento de la pintora por despojar de su sentido habitual la relación que la mujer establece con el espejo usado en muchos casos para embellecerse. Saville, una vez más, cuestiona el sentido de lo femenino desde su propia condición de mujer, que no es distinta a la de otras mujeres de su tiempo. Se refleja en espejos y al mismo tiempo (para nuestra primera impresión) los ignora (ver imagen 24).



24. Jenny Saville, *Carne Reflectante* (2002-3), óleo sobre lienzo, 305cm X 244cm.

Pero Saville no sólo resignifica al cuerpo en la pintura a través de su autorrepresentación, sino que atiende a otras problemáticas que implican lo corporal y su carne. Esto lo veremos detenidamente en los siguientes apartados.

A manera de conclusión parcial, la pintura Saville es un mundo complejo mediante el cual aborda al cuerpo desnudo desde la perspectiva de una artista profundamente inquietante que a través de su obra resignifica el cuerpo dentro de su pintura porque lo despoja de cualquier relación directa con muchos de los prejuicios respecto de la mujer que, en ocasiones, nada tienen que ver con su condición real. La contundencia y claridad de la visión de Saville respecto de sí misma y de otras mujeres queda expuesta de una forma extraordinaria en su pintura que es una ventana que permite apreciar en todo su esplendor al cuerpo desnudo representado sin otra pretensión que la de mostrar su carne.

3.2 El sentido de lo abyecto en la pintura de Jenny Saville

Desde una postura generalizada, los seres humanos estamos buscando rodearnos de las cosas del mundo que nos agradan, indistintamente de lo que cada subjetividad pueda considerar como agradable o deseable. Esto implica que tengamos claro lo que no queremos, lo que no nos gusta, simplemente lo que no mantendríamos cerca por desagradable. Sin embargo, hay diferentes maneras de clasificar esas cosas que no nos agradan y es por ese motivo que en este apartado nos aproximamos al concepto de abyección dentro del arte y su relación con otros dos conceptos, que desde luego, no son lo mismo: lo feo y lo grotesco.

Lo abyecto es algo que pertenece por derecho propio a la condición humana, sin embargo, como categoría dentro del arte apenas se introduce hace algunas décadas gracias a artistas reaccionarios que buscaban sacudir al sujeto-espectador por medio de violentas provocaciones estéticas. Antes de ver cómo es que lo abyecto se define en el arte, nos ocuparemos de algunas distinciones para entender el propio término. Para esto empezaremos con una visión al respecto de Julia Kristeva:

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complejidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aún más porque aumentan esta exhibición de fragilidad legal (...) La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonríe, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia e lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda (...) ¹²⁶.

¹²⁶ Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, p.11.

Por su parte Sánchez Vázquez afirma que: “La categoría de lo grotesco nunca contó con la aprobación de la estética clasicista que hacía girar el universo estético en torno a lo bello”¹²⁷. Se ha hecho ya un breve acercamiento al sentido de lo bello en relación al cuerpo representado en la pintura y ahora es momento de abordar la contraparte porque es precisamente en ese polo contrario en el que se ubica la obra de Jenny Saville, lo que no implica que también nos encontremos con una contradicción: que la obra de la pintora nos agrade de cierta forma.

En relación a lo feo, Karl Rosenkranz sostiene lo siguiente:

*Que lo feo pueda gustar parece un contrasentido, como si el enfermo o la maldad suscitaran placer. Sin embargo es posible, ya sea en un modo sano o en un modo enfermo. En modo sano, cuando lo feo se justifica como necesidad relativa en la totalidad de una obra de arte y es superado por el efecto contrario de lo bello. Entonces, no es lo feo aquello que determina nuestro placer, sino lo bello que supera su negación [...]. En modo patológico, cuando una época está física y moralmente corrupta, le falta la fuerza para concebir la belleza auténtica pero simple y quiere, además, disfrutar en el arte lo picante de la frivolidad y de la corrupción. Una época así, ama los sentimientos mixtos, que manifiestan una contradicción con el contenido. Para excitar los nervios obtusos se combinan lo inaudito, lo disparatado y lo repugnante en grado extremo*¹²⁸.

Es precisamente ese “grado extremo” lo que podemos resaltar de la pintura de Saville, ya que vemos con claridad como la artista recurre a la exaltación de las facciones de sus personajes, así como a la exageración del volumen y proporciones de los cuerpos que pinta. Desde su propia representación hasta la de otros y otras, la pintora trabaja con una intención de llevar al extremo los límites de los cuerpos representados, como si tuviera el deseo de que dichos cuerpos estallaran al no poder ser contenidos por su propia estructura epidérmica. Para Saville no hay distinguos ni afectos en relación a las personas que pinta en relación a que sólo le interesa pintar los cuerpos.

¹²⁷ Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, p. 243.

¹²⁸ Visto en: <http://esteticadelafealdad.blogspot.mx/2009/06/lo-feo.html>

Revisando algunas de las imágenes fotográficas que Jenny Saville usa como referencias para su pintura, siempre coinciden, entre otras cosas, en ser fotografías repulsivas. Las fotografías son tomadas de libros de cirugía plástica, de revistas médicas y hasta de periódicos en donde lo abyecto, como una condición, está presente en los cuerpos enfermos o con deformidades que la pintora tomará como referencias para su trabajo. Pese a esto, la pintora no se queda en el plano de la reproducción fotográfica, ya que las referencias en cuestión son integradas como elementos de la composición pictórica, es decir, su pintura, aunque basada en fotografías, no deja en ningún momento de parecer pintura, a diferencia del hiperrealismo (ver introducción) que sí está encaminado a engañar al ojo y generar una ilusión fotográfica en la pintura. Sin embargo, ante las pinturas de Saville el sujeto-espectador está frente a un engaño suficientemente poderoso para ser tocado por lo real¹²⁹.



25. Libro de cirugía plástica.



26. Libro de deformidades y anomalías físicas.

¹²⁹ Hal Foster, *Op. cit.*, p. 157.

Esa realidad representada en la pintura no es desagradable como en la misma realidad. Tomando una postura extremista de esto podemos recordar lo que Adolfo Sánchez Vázquez plantea cuando afirma que “la belleza artística es una bella representación de una cosa”¹³⁰. En la pintura de Saville el cuerpo no logra necesariamente ser una bella representación, pero sí una representación que en tanto tal, no causa un repudio a la vista del modo en que lo harían en el mundo real. Otra afirmación que nos haría entender esto de un modo menos reduccionista es la siguiente:

*Las bellas artes tienen esta ventaja; que hacen bellas las cosas que en la naturaleza serían odiosas y desagradables. Las fiebres, las demás enfermedades, los reveses en la guerra y todos los desastres de este género, pueden describirse y aun representarse por la pintura y venir a ser bellezas.*¹³¹

En estas palabras de Kant podemos entender el hecho de que las pinturas de Jenny Saville produzcan un desagrado por lo representado en relación a la realidad tangible, pero nos atraigan como una irrealidad que cobra vida sobre la superficie plana del lienzo.

Lo dicho hasta aquí sería, entonces, una contradicción en la vida cotidiana porque lo que nos desagrada, algo feo por ejemplo, no sería posible que produjera lo opuesto. Esta es, a nuestro parecer, una de las grandes posibilidades del arte, que mediante diferentes manifestaciones nos puede llevar a linderos que no necesariamente tengan cabida en la lógica de la cotidianidad. Por lo mismo, elementos opuestos entran en relación dentro del arte, elementos que así mismo, coexisten en la propia realidad; es el caso de la belleza y la fealdad contraponiéndose y, al mismo tiempo, complementándose.

Por lo anterior, es que lo que muestra Jenny Saville como representación no siempre tendrá una sola reacción en todos los que miren su trabajo. Lo que provoque depende también de los intereses particulares de cada sujeto-espectador, sin que esto le reste el poder de existir y tener características específicas a cada una de sus obras.

¹³⁰ Adolfo Sánchez Vázquez, *Op. cit.*, p. 251.

¹³¹ *Ibidem*, p. 254.

Lo que cada obra de arte provoca es producto de esa infalible relación entre el sujeto y su objeto. Corinne Maier cuando afirma que:

(...) el arte no muestra, no devela, más bien es un velo. Al mismo tiempo escabulle y presenta algo más allá de lo que el espectador reclama ver: su maniobra consiste en dejar desear. El arte es metonimia cuya vocación es la de designar un más allá de sí mismo¹³².

Hemos discutido de manera breve algunas generalidades que permiten irnos acercarnos al concepto de abyección. Sin embargo, dicho concepto está ligado también a lo obsceno que tiene una connotación negativa dentro del marco social que tiene prejuicios en relación a lo que no se puede mostrar, es decir, a eso que no debe mostrarse en público que suele tener implicaciones sexuales; por ejemplo, el no mostrar los genitales.

De lo abyecto dentro del arte Hal Foster sostiene lo siguiente:

En su mayor parte, sin embargo, el arte abyecto ha tomado otras dos direcciones. Como se ha sugerido, la primera consiste en identificarse con lo abyecto, acercarse a ello de alguna manera, sonar la herida del trauma, tocar la obscena mirada-objeto de lo real. La segunda consiste en representar la condición de la abyección a fin de provocar su operación, aprehender la abyección en el acto, hacerla reflexiva e incluso repelente por naturaleza. Pero esta mimesis puede también reconfirmar una abyección dada. Lo mismo que el viejo surrealista transgresor una vez llamó a la policía sacerdotal, así un artista abyecto (como Andrés Serrano) puede llamar a un senador evangélico (como Jesse Helms) al que se permite, en efecto, completar la obra negativamente. Más aún, lo mismo que la izquierda y la derecha pueden ponerse de acuerdo en los representantes sociales de lo abyecto, así pueden apoyarse en un intercambio público de disgusto, y este espectáculo puede dar inadvertidamente soporte a la normatividad tanto de la pantalla-imagen como del orden simbólico¹³³.

¹³² Maier Corinne Lo obsceno. La muerte en acción, Buenos Aires, Nueva visión, 2007, p. 31.

Nota: La metonimia es una figura retórica que consiste en designar una cosa o idea con el nombre de otra con la cual existe una relación de dependencia o causalidad (causa-efecto, contenedor-contenido, autor-obra, símbolo-significado, etc.). Etimológicamente procede del griego "μετ-ονομαζειν" (recibir un nuevo nombre).

¹³³ Hal Foster, *El retorno de lo real*, p. 161.

En las palabras de Hal Foster advertimos que lo abyecto no es una particularidad que se suscriba sólo al arte, ni mucho menos al trabajo de una artista en particular. En Jenny Saville la condición humana queda expuesta a través del cuerpo, cuerpo que es llevado al límite de lo visual por medio de una exageración que provoca en el sujeto-espectador una sensación de desagrado, surgiendo así lo que Hal Foster denomina (como hemos citado) tocar la obscena mirada-objeto de lo real.

Así, lo abyecto de alguna manera se reconfigura en la pintura de Saville, dicho mejor, el cuerpo se resignifica en la obra a través del sentido de lo abyecto. Eso repugnante podemos verlo en muchos de sus cuadros remarcando por lo realista de sus personajes. Sin embargo, ese modo de representar al cuerpo en sus posibilidades menos agradables al ojo es una de las razones por las cuales se podría argumentar que en su pintura el carácter de la representación del cuerpo cobra una significación distinta a la que se le confiere dentro de la pintura. Aunque es preciso tomar en cuenta que no es la única pintora en la actualidad que emplea en su obra elementos desagradables aunque a pesar de ello su obra se vuelve reconocible, es decir, logra encontrar una voz propia dentro del arte actual.

En Jenny Saville su condición de mujer se pone de manifiesto por la manera en que pinta al cuerpo desnudo. Esto se entendería como una consecuencia emanada de un presupuesto, es decir, las intenciones de la artista también son las de la mujer, por tanto, lo singular cobra un peso específico, contradictoriamente a las palabras de Brea cuando afirma que: “No hay obra singular que pertenezca por derecho propio a este tiempo”¹³⁴. Las palabras de Brea se entienden cuando vemos que en el mundo del arte contemporáneo la personalidad del autor ya no es reflejada en su obra, dando lugar a una obra que cobra un sentido de anonimato suscrito a lo visual, aunado a la noción de que el autor y el propio objeto artístico no tendrían la relevancia que antes (surge el carácter efímero del arte); así, continúa diciendo que: “Para nuestro tiempo, el existir particularizado de las cosas, de los objetos del mundo, es una quimera esfumada, una pesadilla suspensa”¹³⁵.

¹³⁴ José Luis Brea, *Tercer umbral*, p. 27.

¹³⁵ *Ídem*.

Pero al parecer, en casos de artistas poderosos como Jenny Saville no es posible considerar la nulidad de cierta originalidad trascendente, o por lo menos, de una particularidad poco común. Para Brea el arte actual está ligado irremediabilmente a los medios electrónicos que evaporan el sentido del objeto-obra¹³⁶ en donde se encontraría la pintura de Saville; pero la artista no desconoce su situación ante las nuevas posibilidades del arte en relación con la tecnología y, pese a esto, está muy claro cuál es el sitio que ocupa su trabajo hoy, debido a que ella pinta para hacer posible lo que sólo la pintura puede hacer ¹³⁷.

Es entonces que dicha individualidad se vuelca hacia un sitio que no respeta el sentido tradicional de la representación del cuerpo en la esfera de lo pictórico, es más, lo contradice por completo. Jenny Saville no está a merced de la complacencia de un ojo que desea un simple halago visual; en cada una de sus pinturas hay un confortamiento con el sujeto-espectador, hasta llegar, en algunos casos, a provocar un completo repudio de lo que se mira.

Pero lo abyecto, lo que desagrada, no tiene solamente un sentido en la obra de Saville, sino que se manifiesta a través de distintos tópicos que abordan al cuerpo. El cuerpo cargado de vitalidad en algunas ocasiones se fragmenta, en otras, se impregna de una ambigüedad que muestra al mismo tiempo a lo masculino y a lo femenino; también se representa al cuerpo que se debate entre la vida y la muerte, al cuerpo deforme; al cuerpo de la mujer que sufre los estragos de la violencia; o bien, al cuerpo que muestra sin pudor los genitales de una manera obscena. De esto último se hablará en el siguiente apartado: el carácter de lo obsceno en la pintura de Jenny Saville, ligado evidentemente a mostrar dentro de una irremediable alusión sexual.

¹³⁶ José Luis Brea, *Op. cit.*, p. 28.

¹³⁷ Nochlin, Sylvester, Gray, Schama, *Op. cit.*, p. 128.

3.2.1 Obscenidad hibridada en la pintura de Jenny Saville

Si bien comenzamos en este capítulo por abordar algunos rasgos importantes de la obra de autorretrato de Jenny Saville, hay que decir, derivado de dicha obra, que antes de mostrar abiertamente la desnudez de otros, la artista muestra descaradamente y sin recelo la suya propia. Esa representación de la desnudez del otro está en algunas de sus obras cargada de ambigüedades cuando no sabemos, a golpe de vista, si estamos ante un hombre-mujer o viceversa, representando cuerpos propios de la época actual en correspondencia con lo que ella misma denomina como una arquitectura contemporánea del cuerpo¹³⁸ en donde dicho cuerpo en la pintura adquiere un nuevo modo de representación tomando como referente al cuerpo masculino en una relación simbiótica con el de la mujer. Esto se aprecia en obras como *Matrix* (1999) y *Passage* (2004), en donde los cuerpos del hombre y la mujer se fusionan para crear una dualidad desconcertante.



27. Jenny Saville, *Matrix* (1999), óleo sobre lienzo, 213 cm. X 305cm.



28. Jenny Saville, *Passage* (2004), óleo sobre lienzo, 336cm X 290 cm.

En ambas obras una alusión a un sentido transgénero¹ es evidente y que, para el caso de la pintora hemos constatado que es el cuerpo representado en su apariencia lo que la motiva por lo que es difícil atribuir un discurso que vaya más allá de esa intención. En *Matrix* una mujer desnuda y recostada en escorzo muestra su sexo (de ahí el título), pero el rostro que nos mira en un tercer plano compositivo es masculino, lo que lleva a pensar que es una mujer en vías de cambiar de sexo, o el personaje está ensamblado a capricho de la artista con el cuerpo de una mujer y la cabeza de un hombre; de esto el carácter de dualidad y ambigüedad al que hacíamos referencia. En *Passage* la situación es mucho más definida; vemos a un hombre que nos mira, sentado y con la piernas abiertas mostrando su sexo masculino y, aunque también tiene un desarrollo considerable de los senos, está claro que éstos son producto de inyectar hormonas femeninas o producto de algún implante.

Por último, referiremos una obra en donde aparece un hombre mostrando su desnudez abiertamente; el personaje está sobre una cama de hospital y a su cuerpo se conectan algunos aditamentos propios de un enfermo convaleciente en un cuarto de algún nosocomio. En uno de sus brazos tiene las conexiones del suero y por un costado lo que parecería una manguera para drenar el organismo del paciente; del pene sale otra manguera que nos hace pensar que todo se tratase de aditamentos para dializar al enfermo. El hecho mismo de que la enfermedad sea el trasfondo de la escena no roba cámara a la representación del cuerpo desnudo; esta obra atrevida y, seguramente desagradable para muchos, se vincula con lo obsceno, con ese mostrar sin pudor: los genitales del hombre convaleciente se pintan y exponen de forma detallada en primer plano resaltados por el color particular de esta área respecto al resto del cuerpo. Sin embargo, dicha mostración es involuntaria y producto de la condición del enfermo, que no puede hacer nada para cubrir su desnudez y que es requerida para la inspección médica.



29. Jenny Saville, *S/T*, óleo/lienzo.

Así, lo obsceno en la obra de Jenny Saville se empata con lo que afirma Erika Patricia Ciénega Valerio en su artículo titulado *Mutaciones del cuerpo: hacia la construcción de nuevas formas de subjetivación y sus implicaciones éticas. Reflexiones en torno a lo abyecto en las prácticas estéticas contemporáneas*:

Dar a ver lo obsceno es forzar la mirada de un espectador (...). Pero se deja llevar por su cuerpo a la defensiva, pues no puede impedir una cierta repulsión. Lo obsceno, si bien fascina, compromete a quien mira a experimentar algo que lo divide, que lo molesta; lo obsceno también se inscribe en una forma de ruptura. Casi a su pesar, el espectador mira, se deja captar más allá de su pudor, satisfaciendo de manera brutal su pulsión de ver¹³⁸.

La pintura de Jenny Saville entonces, compromete nuestra mirada, no sólo a soportar la pesadumbre de la carne que cubre los cuerpos que representa, sino a todos los pormenores que acompañan a cada una de las representaciones.

Y esas representaciones que contienen un carácter abyecto y obsceno son las que provocan en el sujeto-espectador entrar en situaciones que se corresponden con la crudeza con la que la artista confronta su percepción, sin embargo, pese a todo lo desagradable que reconoce en las imágenes a través de ellas esa *pulsión de ver* se incrementa. Esto nuevamente nos conduce a lo que ya se ha planteado en apartados anteriores y que no es más que la suposición de que todo se nos presenta como representación y no como realidad, generándose con esto una enorme distancia entre mirar lo obsceno en el cuadro, mirarlo en una fotografía o en la misma realidad.

Y ya que se ha tocado el ámbito del hospital, analizaremos a continuación una obra en la que Saville pinta la obsesión de la mujer por la belleza materializada a través de una cirugía plástica.

¹³⁸ Visto en: http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v1/polieticas_1.html

3.2.2 La representación del cuerpo postoperatorio en la pintura de Saville

El objeto de nuestra atención aquí es una obra de Saville realizada en el año de 1994, *Knead*, la cual muestra en un close up a una mujer recostada en una cama de hospital de cuya boca sale un tubo respiratorio que nos indica que la mujer está en un estado posterior a una cirugía. La imagen es perturbadora por el aspecto del rostro, que se muestra en un estado lamentable, ya que hay un zurcido quirúrgico que comienza desde el borde de maxilar inferior que pasa por el borde inferior de la oreja y sube hasta el cráneo. El dramatismo de la pintura está detonado por un sorprendente realismo en donde se aprecia una piel con coloraciones verdosas y, en el ojo, podemos ver un derrame que está enfatizado por matices rojizos propios de la ruptura de vasos sanguíneos; el ojo entreabierto parece no mirar hacia ninguna parte, refiriendo un estado de inconciencia, casi vegetativo. Sin embargo el motivo de la cirugía no es producto de una grave enfermedad, sino de un capricho de la mujer en cuestión por mejorar su apariencia. Una cirugía estética que, paradójicamente después de realizada le confiere a esta mujer un aspecto por demás deplorable. La carne maltrecha refleja la materialidad de su estado gracias al trabajo mismo de la propia materia pictórica. Cada imperfección de la piel de la mujer está pintada con una minuciosidad obsesiva que crea una ilusión orgánica. Por otro lado, el fondo en la pintura resuelto con coloraciones verdosas claras, crea una atmósfera neutra que no sólo nos remiten al contexto espacial de hospital, sino que además completan la composición dándonos una sensación de que la cabeza de la mujer pareciera estar casi flotando en el espacio.

La obra, aunque centrándose en la representación del cuerpo, en este caso particularmente en el rostro, también tiene un contenido que va más allá de la mera representación, ya que “el mensaje de esta composición que transmite aquí Saville es que algunas personas (mujeres, en particular), se pueden conducir a la cirugía plástica debido a su falta de confianza en sí mismas, con la esperanza de poner fin al odio de su apariencia física”¹³⁹.

¹³⁹ Visto en: <http://sthmuldoonvisual.blogspot.mx/2008/03/knead-1994-jenny-saville.html>

El mismo título *Amasar (Knead)* no deja ninguna duda sobre la intención de Saville, que es mostrar a una mujer cuyo rostro literalmente ha sido amasado para cambiar su apariencia; el rostro de la mujer adquiere una cualidad matérica maleable como si se tratase de una bola de arcilla con la que el cirujano, cual escultor que modela las facciones de una futura escultura, cambia la forma previa durante la cirugía estética¹⁴⁰ cortando la piel, estirándola y cosiéndola para volver a unirla.



30. Jenny Saville, *Knead* (1994), óleo/lienzo.

¹⁴⁰ La cirugía estética es muy popular entre determinadas mujeres hoy en día. Entre las posibilidades que brinda para mejorar la apariencia natural y buscar una más bella se encuentran cirugías que van desde la modificación de los párpados, cejas y nariz, pasando por las que se encargan de revertir el proceso de envejecimiento, hasta las que dan una nueva forma al contorno corporal (lipoaspiración).

3.2.3 Cuerpos sin vida: de la descripción en la narrativa de Ballard a la imagen en Jenny Saville

En un ensayo titulado *El paisaje del cuerpo: Ballard, Bacon, y Saville* John Gray sostiene que “el trabajo de Jenny Saville no permite una mirada desinteresada.”¹⁴¹ Sobre las palabras de Gray se podría alegar muy poco debido a que la pintora dota a su trabajo de una fuerza visual que es capaz de sacudir al sujeto-espectador.

Gray hace una comparación del trabajo de Jenny Saville con el del escritor de ciencia ficción J. G. Ballard y con el del pintor Francis Bacon. Sobre la relación propuesta por Gray entre el trabajo de Saville y Bacon no ahondaremos aquí porque de ello ya hemos hablado en el segundo capítulo de esta investigación. Gray sostiene que el trabajo de Saville se asemeja al de Ballard de varias maneras calificando a la pintora como una *escritora pictórica*. Sobre el trabajo de Ballard, Gray afirma que es una especie de galería de imágenes¹⁴², lo que podríamos constatar en diversos de sus escritos. En este caso nos ocuparemos brevemente del cuento *El gigante ahogado* para poder generar un comparativo con algunas de las imágenes de Saville. En dicho cuento Ballard nos relata el hallazgo a orillas del mar del cuerpo sin vida de un gigante. El poder descriptivo de Ballard es indudable; describe el rostro del gigante al que compara con una reproducción romana de Praxíteles y da minucias del cuerpo y su posición, casi como si pudiéramos contemplar la pintura de esa escena descrita. Al leer el resto del cuento cobra sentido la comparación que establece Gray entre los relatos de Ballard y la pintura de Saville. En el escritor encontramos una evocación de la imagen y en la pintora un fuerte sentido más que narrativo descriptivo que toma forma en las propias representaciones de los cuerpos. En Ballard, la descripción va hasta las últimas consecuencias y escribe acerca “del cuerpo humano a fin de recordarnos esta inhumanidad”¹⁴³, es decir, a través de un acercamiento literario del cuerpo humano exalta el sentido más abyecto de la condición humana.

¹⁴¹ Nochlin, Sylvester, Gray, Schama *Op. cit.*, p.8.

¹⁴² *Ídem*.

¹⁴³ *Ibíd.*, p. 9.

En opinión de Gray, Jenny Saville refleja, entre otras cosas, una búsqueda que se encamina a “reclamar el cuerpo de la personalidad”¹⁴⁴, es decir, suprime al personaje en la pintura para presentar al cuerpo y su carne. Y aunque la pintura de Saville tienda a darnos la sensación de que estamos frente a personajes que cobran vida dentro del cuadro, no dejan de ser una ilusión producida por la substancia del óleo que construye el espacio pictórico en donde “(...)la idea no puede comunicarse más que por el despliegue de los colores(...)”¹⁴⁵.

Al mismo tiempo que Saville logra la ilusión de vida en sus pinturas también representa la muerte con crudeza. El cuerpo del gigante muerto en la narración de Ballard no solamente nos pone ante un cadáver cualquiera sino ante uno descomunal. De la misma forma Saville pinta personajes que nos hacen pensar que estamos frente a un gigante pero, por otro lado, Ballard en el cuento sí habla de un gigante y Saville en sus pinturas sólo exagera las dimensiones de quienes serían personajes extraídos de la realidad y que nada tendrían de gigantes. Dichos personajes de Saville en la mayor parte de su obra están cargados de una vitalidad asombrosa resaltada en la superficie de su epidermis mediante los aspectos anatómicos que pinta con absoluto detalle. Detalle con el que también tratará a los personajes de las obras que tocan el tema de la muerte.

La muerte es un tema recurrente en la obra de muchos pintores a lo largo de la historia del arte que sigue vigente hasta nuestros días. La inquietud del ser humano por posponer su encuentro con su inseparable compañera es, hasta el día de hoy, un anhelo que no deja de preocuparle. La visión de muchos artistas, sobre todo pintores, sobre la muerte, es en ocasiones muy interesante y a veces provocadora y hasta seductora; pero para Saville la representación de la muerte se vuelve a resumir a una sola cosa, invariablemente, al cuerpo. La crudeza con que la pintora nos muestra el tema es por demás perturbadora; tan inquietante como estar delante de un cadáver. Y a pesar de la sangre fría con la que la artista nos pone delante de lo inevitable, lo hace de la manera más natural posible, ya que cuando alguien muere deja de ser una persona como se le ha conocido en vida, quedando resumida a un cuerpo inerte, sin vida.

¹⁴⁴ Nochlin, Sylvester, Gray, Schama, *Op. cit.*, p. 8.

¹⁴⁵ Merleau Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p. 167.

De lo anterior abordaremos aquí dos ejemplos que nos darán las pautas para entender cuál es el sentido que Saville enfatiza al abordar el tema comentado: *Reverse*, realizado entre 2002 y 2003, y por otro lado *Still* de 2003. Como en la gran mayoría de su obra, en ambos cuadros la pintora está en la sintonía de atender al arte como refugio del comportamiento mimético¹⁴⁶, En dichas obras se respira la atmósfera que enmarca a las figuras y se palpa nuevamente la materialidad del cuerpo representado en donde asoma este dejo invariable de lo desagradable en la pintora, que se relaciona a lo que el filósofo alemán Theodor W. Adorno denominaría como una “(...) inclinación del arte moderno a lo nauseabundo y físicamente repelente (...).”¹⁴⁷.



31. Jenny Saville, *Reverse* (2002-3), óleo / tela, 213 X 244cm.

¹⁴⁶ Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, p. 72.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 96.

En *Reverse* una mujer joven que está recostada sobre una plancha metálica que refleja parcialmente su rostro parece mirarnos. En realidad ese rostro no puede mirarnos, la joven yace sin vida apoyada sobre su reflejo. A esta crudeza de la escena se suma un rastro aparente de la causa de su muerte; rodeando la boca y sobre los labios apreciamos restos de lo que parece ser sangre, que por la brillantes que observamos, estaría aún fresca. Desde lo pictórico, vemos nuevamente elementos que se han resaltado con anterioridad, la forma que atiende a un dibujo preciso y contundente que, junto con el color, logran un efecto poderosamente realista. Respecto de estos elementos en la pintura, el poeta y crítico de arte Charles Baudelaire nos dice que

*(...) se puede ser colorista y dibujante al mismo tiempo, pero en cierto sentido. De igual modo que un dibujante puede ser colorista mediante grandes masas, así un colorista puede ser dibujante por la lógica total del conjunto de líneas (...)*¹⁴⁸.

Dibujo y pintura se funden a la perfección en la pintura de Jenny Saville. Aquí, es momento de insistir en que ese grado de atracción que pueden producir las imágenes de la artista se debe en gran parte a esos elementos propiamente pictóricos, que si bien no son independientes de lo que está representado, le confieren a ello una calidez que contradice la crudeza de sus temas.

Es precisamente con esos elementos de la pintura por los cuales Saville logra plasmar en *Reverse* esa intención de conjuntar la vida y la muerte, ya que, por un lado, las formas rígidas de la chica que se aprecian en los ojos, en la boca y en parte del cuello y el hombro que apenas asoma, evocan el frío escenario de un cuerpo sin vida, que sin embargo cobra una tibieza vital por medio de la sangre húmeda que nos hace pensar en el momento anterior a la muerte de la joven cuando esa misma sangre corría como un torrente irrigando de vida todo su cuerpo.

¹⁴⁸ Charles Baudelaire, *Criticas de arte*, p. 152.

Es en el tratamiento de la coloración de la piel en donde vemos que el cuerpo aún no ha palidecido ni se ha amoratado o llenado de verdes pálidos y azules lánguidos. Así, los anaranjados, los bermellones, los rojos, los sienas y los rosados, calentados por un poco de amarillo¹⁴⁹, nos remiten a un cuerpo al que recién le ha abandonado la vida. De *Aún* encontramos una breve descripción en la página web del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York:

“Aún” se basa en una fotografía de la cabeza de una mujer en un depósito de cadáveres. Su pelo enmarañado, como la carne flácida de la cara, cae hacia un lado, tirado hacia abajo por la fuerza de la gravedad. El conjunto se baña en una hermosa y misteriosa luz azul. Las dos formas redondas en la parte superior derecha, presumiblemente lámparas de exploración, ponen una nota inquietante. Jenny Saville aplica su variada paleta de colores de petróleo en grandes trazos fluidos, la construcción de una rica superficie pictórica se compara con capas de carne. Las texturas cremosas y tonos opalescentes seducen a los ojos en una especie de contradicción con la naturaleza horripilante de la asignatura¹⁵⁰.



32. *Still* junto a *Vista posterior de hombre desnudo* de Lucian Freud.

¹⁴⁹ Charles Baudelaire, *Op. cit.*, p. 153.

¹⁵⁰ Visto en: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/498651>



33. Jenny Saville, *Aún* (2003), óleo / tela, 274 X 366 cm.

Aún es una obra de dimensiones considerables (ver imagen 39) y, a diferencia de *Reverse*, los colores son completamente fríos, aunque el encuadre del personaje en la composición es muy similar, sólo que del lado contrario. En esta obra Saville presenta con toda crudeza al cadáver de una mujer; el mismo rostro de la muerte en su más cruda expresión se desborda de los límites de la enorme superficie para provocar al sujeto-espectador e incluso, de una forma en apariencia apacible, confrontarlo. El título *Aún* lo podemos relacionar con la última presencia corpórea de cualquier ser humano que ha muerto; después de morir y antes de ser cremado o enterrado, lo único que queda al final, y antes de dejar una ausencia física, es el cuerpo sin vida. Ahora pasemos al cuerpo violentado, que sin duda, es una de las manifestaciones más descarnadas en la obra pictórica de Saville, y que será el último de los tópicos a analizar en el presente trabajo.

3.2.4 Rojo sangre: el cuerpo femenino violentado en la obra pictórica de Jenny Saville

Una de las principales preocupaciones en la obra de Jenny Saville es el cuerpo femenino con evidentes marcas de violencia; cuerpos ensangrentados que inquietan de un modo aterrador. Estas pinturas se insertan, como diría Cynthia Freeland, en el contexto de “(...) obras que son feas y perturbadoras, que tienen un contenido moral destructivamente negativo”¹⁴². En las pinturas que se abordarán en este último apartado encontramos algunas de las imágenes más poderosas e impactantes de toda la producción de la artista.

La sangre es en sí misma un elemento capaz de perturbar al que la mira cuando hay de ella una determinada cantidad. Pero la sangre no sólo perturba sino que también ejerce una extraña atracción; el uso de la sangre, producto de diversos tipos de actividades humanas ha sido habitual; rituales, sacrificios y hasta en el entretenimiento, como es el caso del cine. La pintura tampoco escapa a la presencia del elemento sangre y, desde hace algunas décadas, se ha hecho presente también en distintas manifestaciones de las artes plásticas. Prestemos atención a lo que Cynthia Freeland argumenta cuando se trata de responder a la pregunta del porqué del uso de la sangre en una gran cantidad de obras de arte:

*Una razón es que tiene interesantes similitudes con la pintura. La sangre fresca tiene un matiz llamativo y lustroso. Se adhiere a las superficies, de modo que se puede dibujar o hacer diseños con ella (en la piel de los jóvenes aborígenes, los trazados sombreados evocan la era arquetípica de la [Época Soñada]). La sangre es nuestra esencia humana: Drácula la bebe para crear a los vampiros. La sangre puede ser sagrada y noble, la sangre del sacrificio de los mártires o soldados. Las manchas de sangre en las sábanas indican la pérdida de la virginidad y el paso a la edad adulta. La sangre puede también estar contaminada y ser [peligrosa], la sangre de la sífilis o es sida. Evidentemente, la sangre tiene una infinidad de asociaciones expresivas y simbólicas.*¹⁵²

¹⁵¹ Cynthia Freeland, *Pero, ¿esto es arte?*, p. 43.

¹⁵² *Ibidem*, p. 18

La sangre que vemos en algunas de las obras de Jenny Saville se manifiesta como una consecuencia de algún acto de violencia que deja al descubierto la vulnerabilidad física de las mujeres que aparecen frente al espectador. Y no sólo podríamos referir lo vulnerable de la carne en un sentido estrictamente femenino, en el entendido de que la carne de un cuerpo, sea el de una mujer o el de un hombre, es susceptible de maltrato; la carne se puede cortar, perforar, golpear, desgarrar, arrancar, en fin, son muchas las posibilidades, indeseables para cualquiera, a través de las cuales se le puede infringir daño a un cuerpo dejando heridas sangrantes.

La sola presencia de la sangre hace que la mayoría de las personas rehúya de una escena, ya sea en la vida real, o incluso, cuando se involucra en alguna de las manifestaciones del arte, como en los actos performativos de finales de la década de los setenta o durante los años ochenta, en donde no sólo la sangre sino también fluidos como la orina y el semen tuvieron un lugar importante¹⁵³.

Uno de los artistas más representativos del accionismo vienés, Hermann Nitsch¹⁵⁴, es quien se lleva las palmas en cuanto a ocupar sangre en actos performáticos que, a manera de rituales, se llevaban a cabo ante la mirada atónita de los espectadores, causando en la mayoría de los casos una desaprobación total de parte del público presente. Pero estamos hablando aquí de sangre real y utilizada in situ que, pese a su carácter simbólico, no deja de enfrentarnos con formas que no se aceptarían por la gran mayoría, ya no como arte, sino por lo menos como rituales contemporáneos.

¹⁵³ Cynthia Freeland, *Op. cit.*, p. 23.

¹⁵⁴ Hermann Nitsch es un artista austríaco nacido en 1938 en la ciudad de Viena. Crea la idea del *Teatro de los Misterios-orgías*. En sus presentaciones, la pintura, el teatro, la música y la esencia de los rituales religiosos y paganos se combinan en una escalofriante y cruenta puesta en escena, en donde aunado a lo anterior, se sacrifican animales (en algunos casos se afirma que los animales ocupados están ya muertos), ocupando su sangre y órganos para bañar a los actores que participaban en sus performances ritualizados. Consultado en *Arte del siglo XX*, p. 778.



34. Hermann Nitsch, *Orgías sangre*, llevadas a cabo desde 1962.

En la pintura, la sangre, así como los rostros monstruosos, los cuerpos flacos y deformes o masacrados, adquieren un carácter ficticio, por más que intenten imitar la realidad de manera fiel. Podemos relacionar el sentido de representación con lo que dice Adolfo Sánchez Vázquez cuando afirma que cuando es representado, un

*(...) objeto ingrato, innoble, se ha convertido, gracias a la forma sensible que el pintor ha impuesto a la materia, gracias a sus efectos de luz, y a su color carnosos, en un objeto grato y noble que place contemplarlo*¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Adolfo Sánchez Vázquez, *Op. cit.*, pp. 198-199.

En las palabras de Sánchez Vázquez se deja sentir una afirmación contundente que vendría a reforzar lo que en reiteradas ocasiones se ha dicho en esta investigación al respecto de la obra de Jenny Saville, la cual nos produce una atracción a pesar de que lo representado en la pintura sea dentro del mundo real desagradable y hasta repulsivo.

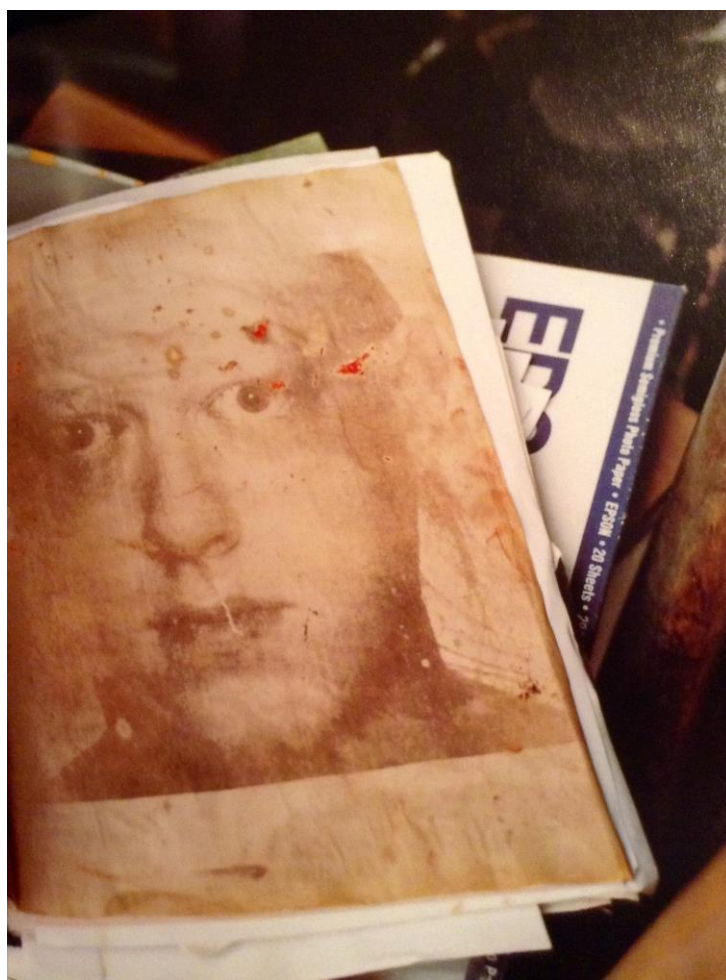
Lo anterior sucede también con la obra que quizá sea la que más confronte nuestra mirada como espectadores. La pintora hiere la vista de una forma seductora a través de su gran manejo de los elementos pictóricos, y en el caso de sus representaciones de personajes cubiertos de sangre, el color rojo se vuelve el gran protagonista.



35. Jenny Saville, *Fig. 11.26* (1996-97), óleo / lienzo, 152 X 152cm.

El rojo invade la pintura titulada *Fig. 11.26*, en donde vemos a una mujer que mira perturbada hacia algún punto fuera del espacio del cuadro; con una mirada ausente y una

boca entreabierta que deja asomar involuntariamente la punta de la lengua, la mujer nos inquieta además porque aparece con el rostro bañado en sangre, el cual ocupa la mayor parte del espacio compositivo en el cuadrado perfecto del lienzo. Pero no sólo es el rostro el que aparece ensangrentado sino que el cuello y parte del trapecio aparecen cubiertos por el rojo cadmio, lo que sugiere que el resto del cuerpo está totalmente cubierto también. Sin embargo, nos encontramos a continuación con una foto en blanco y negro (ver imagen 36) que fue utilizada para generar esta pintura; en dicha foto la mujer tiene la expresión descrita antes pero sin presentar rastro alguno de sangre.



36. Fotografía que sirvió a Jenny Saville para la realización de la pintura *Fig. 11.26*

Otra obra de Saville que contiene el elemento de la sangre es *Pause*, un óleo de gran formato en donde aparece una mujer de edad avanzada con una terrible expresión de

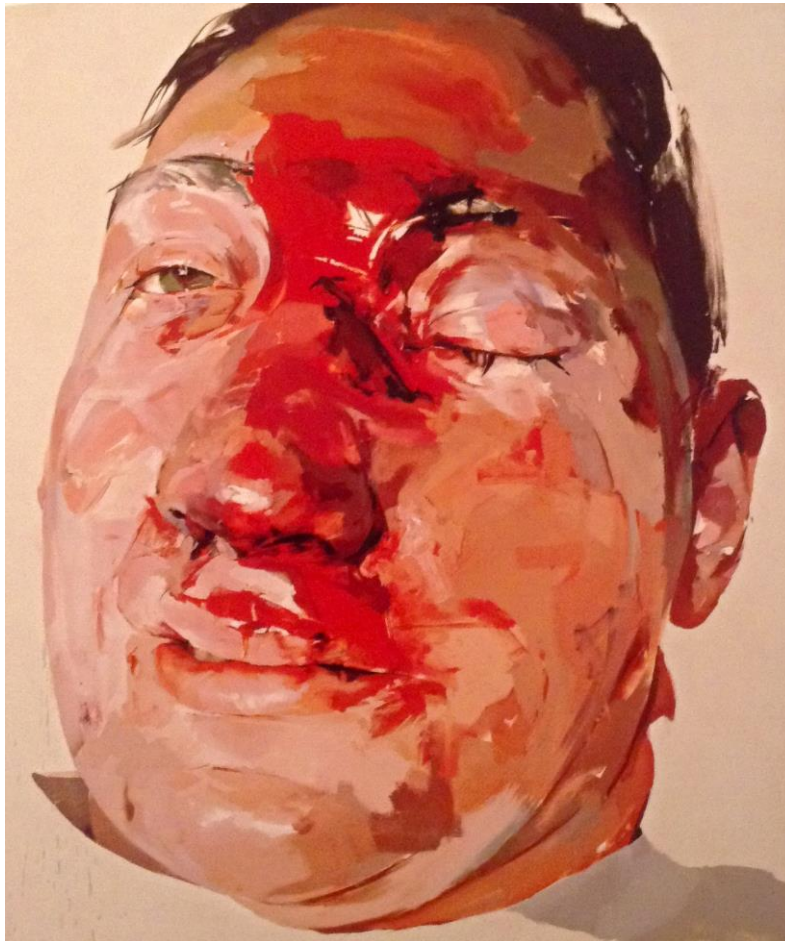
sufrimiento. La anciana está pintada de sangre en la cara y cuello, así como en las palmas de las manos que han manchado una especie de ropa interior a manera de fondo que viste. Este elemento, la ropa ligera que cubre a la mujer también a la altura de los senos, es algo raro en la pintura de Saville, que como anotamos en su mayoría, tanto las mujeres como los pocos hombres que pinta, siempre están desnudos. El fondo de la pintura, a diferencia de muchos que le conocemos a la pintora, no está en tonalidades neutras y claras, sino que está resuelto por unas áreas de verde agrisado que rematan del lado izquierdo de la composición con unos marrones oscuros que se chorrean por encima del hombro y del brazo del personaje, rematados también por unos toques de siena natural.



37. Jenny Saville, *Pause* (2002-3), óleo / tela, 305 X 213cm.

Del lado inferior derecho de la composición aparece una mano, no se ve con claridad si de hombre o de mujer, sujeta con fuerza el antebrazo de la mujer que pareciera emitir ese gesto de dolor causado por la fuerza del agarre; da la sensación que la persona que está fuera del campo visual que sujeta a la mujer la somete a su antojo; es una obra que congela el tiempo por medio de la sensación de una acción detenida; de ahí tal vez el título: *Pausa*.

Apertura es otra obra de Jenny Saville en donde vemos nuevamente la sangre como un elemento que protagoniza el plano de la pintura. La obra es desagradable en muchos sentidos; se ve la cabeza de una mujer que demuestra una clara intención de la artista de provocar y de agredir al ojo expectante, mostrándola ensangrentada como consecuencia de un acto violento.



38. Jenny Saville, *Apertura* (2003), óleo / tela, 214 X 183cm.

En *Apertura* la cabeza del personaje da la sensación de que flota en un espacio claro que hace resaltar los rojos que simulan la sangre así como los rastros de lesiones o heridas que le han desfigurado el rostro. La imagen es un tanto ambigua porque vemos una línea de color gris que sugiere el resto del cuerpo o bien, que es parte del fondo sugiriendo una sombra proyectada por la propia cabeza.

Es evidente, pues, que la obra de Jenny Saville no está pensada para complacer al buen gusto, a la mirada que busca satisfacer su ansia de belleza. Así mismo, es pertinente recordar a Sánchez Vázquez cuando sostiene que “lo feo como categoría estética podemos descubrirlo tanto en la realidad como en el arte”¹⁵⁶, lo que quiere decir entonces que lo feo es algo con lo que convivimos irremediablemente y es dentro del arte, o por lo menos dentro de la pintura, que lo feo cobra forma a través de una representación; cuando objetos o personajes feos son contemplados a través de la mediación del arte “producen efectos no sólo distintos sino opuestos”¹⁵⁷. Esto último está en relación directa con lo que se ha dicho aquí insistentemente: la obra de Jenny Saville está resignificando al cuerpo no como cuerpo en la realidad sino como representación dentro de la pintura, lo que no quiere decir que no atienda a un contenido que está vinculado con el valor simbólico del mismo. Por consiguiente, se puede decir que el agrado que puede producir la obra de Jenny Saville no es una consecuencia de lo que se representa, sino precisamente porque está representado es por lo que puede gustar, ya que no es a la realidad misma lo que estamos confrontando a través de su pintura.

Por medio de la pintura lo real cobra una dimensión que está dentro de lo ficticio y, al serlo, nos evita una confrontación directa con lo desagradable abriéndonos la posibilidad de poder disfrutar la obra. Aunque el disfrute, en este caso, se puede equiparar al que puede sentir alguien cuando ve una película de terror, ya que lo ficticio se siente, nos produce emociones reales, pero sin consecuencias que transgredan nuestra integridad dentro de la realidad.

¹⁵⁶ Adolfo Sánchez Vázquez, *Op. cit.*, 248.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 249.

Se puede sentir lo desagradable en los cuadros de Saville, e incluso padecerlo, pero también se puede disfrutar del trabajo formal respecto a la pintura, ya que el dibujo que delimita la forma es certero, el color es usado de una forma potente y la misma materia pictórica se encarna, es decir, se convierte en carne, en herida, en uñas, en cabello, en órganos sexuales, en sangre, en reflejo, hasta en ropa, y todo lo anterior, sin dejar de ser y parecer pintura.

Antes de poder sacar conclusiones definitivas, abordaremos en última instancia lo que el trabajo de Jenny Saville ha producido en otros pintores contemporáneos que no pueden pasar por alto el trabajo de la artista. Así como Saville ha tenido influencias de grandes pintores del pasado, le toca a ella nutrir a otros con su trabajo, el cual es un amplio contenedor de la misma historia de la pintura.



39. Jenny Saville en su taller en una pausa en un día de trabajo.

3.3 La presencia de Jenny Saville en cuatro jóvenes pintores contemporáneos

Muchos son los pintores que estudian la pintura de Saville para, de esa forma, incorporar elementos en su propio trabajo y enriquecerlo. Empezaremos por la obra del pintor canadiense Nick Lepard, en la cual Saville está presente en la pincelada de primera intención que conforma los rasgos de sus personajes, construyendo a manera de bloques las áreas de luz y de sombra. En algunos casos, el pintor llega a deformar los rostros de sus pinturas mediante pinceladas descontroladas que generan una sensación de dinamismo que lo distancian un tanto del trabajo de la pintora

Otro aspecto que los diferencia es que, como sabemos, para Saville la materia cárnica es fundamental, y Lepard, aunque acercándose a una coloración verista en sus lienzos, no logra generar del todo dicha materia. Así, Lepard retoma algunos elementos de la obra de la pintora inglesa, pero guardando una distancia que lo hace reconocible como pintor.



40. Nick Lepard, *Cuando yo era un animal* (2008) y Jenny Saville, *Rosetta 2* (2005-6).

Por su parte el pintor sudafricano Andrew Salgado retoma de Saville, con más soltura que Lepard, la fuerza expresiva de la propia materia pictórica, generando más riesgos con el manejo cromático. Sin mencionar el dramatismo logrado con los rostros de sus personajes retratados. Parecido a ciertas obras de Saville, la distorsión también se hace presente en el trabajo de Salgado, aunque es de resaltarse que, por el contrario de la obra de la pintora, que en su mayor parte está centrada en representaciones de personajes femeninos, la obra de Salgado sólo se enfoca en personajes masculinos. Por otro lado, la fuerza expresiva de la obra de Salgado se pone de manifiesto en los rostros que pinta, pero cuando aborda al cuerpo, el impacto ya no es el mismo.



41. Andrew Salgado, *El Desconcertado, Persecución* (2012), óleo sobre lienzo, 140x190 cm.



42. Jenny Saville, *Guion* (1998-99), óleo / lienzo, 274 X 366cm.

Hasta aquí, con este breve comparativo entre la obra de Lepard y Salgado con la de Saville, advertimos la inminente presencia de la artista, pero en el entendido de que ambos pintores muestran un cierto grado, si no de originalidad, sí de particularidad. Es necesario decir también que la obra de ambos artistas no tiene los alcances, ni pictóricos ni simbólicos, que tiene la obra de Saville.

La joven pintora Peihang Huang (1984), tiene un trabajo centrado, principalmente, en la muñeca Barbie. Trabajos como como la serie de pinturas titulada *The Little Flesh* existe una fuerte influencia de Saville, particularmente en el tratamiento que hace Huang de la carne maltrecha que no sólo genera mediante gamas cromáticas muy parecidas, sino que son imágenes que, de forma similar a las de Saville, abordan de una manera irónica el carácter de lo desagradable. Aunque las pinceladas de la pintora taiwanesa son distintas, porque atienden a una sutileza que genera atmósferas mucho más difuminadas al no recurrir a los violentos cortes cromáticos que podemos apreciar en la obra de Saville. Como hemos notado, la obra de Huang, en especial la de la serie mencionada, es la que más afinidades discursivas tiene con la de Saville, lo que no sorprende tratándose de dos artistas femeninas que comparten la misma época, aunque con una cierta diferencia de edades.



43. Comparativo entre una pintura de Peihang Huang (derecha) y de Jenny Saville (izquierda).

Por último, en el caso de la pintora mexicana Paulina Jaimes, la influencia de la obra de Saville está dirigida hacia lo abyecto en su acepción de lo repugnante. La obra de Saville tiene este sentido de abyección en muchos de sus cuadros, en donde constatamos los rastros de la muerte, la enfermedad y la violencia cruenta. Refiriéndonos a la materia pictórica, tanto en el caso de Saville como en el de Paulina Jaimes, encontramos un trabajo que recurre al manejo del empaste o el semiempaste; en sus cuadros, la materia pictórica aplicada de esa forma, se convierte en la materia de la carne, no sólo de la carne impoluta, sino de la carne viva, transgredida y maltrecha. Pero un elemento las acerca de forma evidente: lo visceral.



44. Comparativo entre la obra de Paulina Jaimes (izquierda) y Jenny Saville (derecha).

Para concluir este último apartado y finalizar este acercamiento a la obra pictórica de Jenny Saville, después de este breve análisis de la obra de algunos artistas que han sido tocados por la obra de la pintora, podemos afirmar que el impacto, casi inmediato de su obra, se debe al poder que se logra concentrar en ella. Dicha obra, por consiguiente, es una de las cimas de la pintura de todos los tiempos respecto a la representación del cuerpo, por lo que su impacto y presencia en el panorama de la pintura contemporánea está aún en proceso y, posiblemente, no hemos visto, todavía, su verdadero ni tampoco el lugar definitivo que ocupará dentro del marco de la historia del arte.

Conclusiones

A lo largo de la presente investigación, se hicieron algunas reflexiones encaminadas a definir cuál ha sido el sentido de la representación del cuerpo desnudo en la historia del arte de Occidente. Sin duda, desde el Renacimiento y hasta mediados del siglo XIX, el principal objeto de la representación del desnudo en la pintura era capturar la belleza, que al principio buscaba el ideal platónico de la misma, para posteriormente acercarse más a un carácter naturalista. Esto tuvo un cambio abrupto, especialmente con la llegada de las Vanguardias. Pero no sólo nos interesamos en la representación del desnudo en general sino particularmente el que aborda la figura femenina y específicamente la realizada por las propias mujeres; del trabajo de las pintoras, al final, nos centramos en el autorretrato. En este último aspecto quedó asentado que la mujer dentro del arte no tuvo presencia sino hasta principios del siglo pasado con la figura de Suzanne Valadon, quien se atreve a retratarse parcialmente desnuda, lo que lleva a considerar que los factores sociales condicionaron la escasa participación de la mujer dentro del panorama artístico, limitándola a ser objeto de representación y no artífice de la misma.

Surge con esto una discusión que le ha interesado a Griselda Pollock y que queda manifiesta en una pregunta que formula la también crítica de historia del arte Linda Nochlin: ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?¹⁵⁸ Esta pregunta cabe solamente en el contexto del arte hasta antes del siglo XX, en el cual observamos a la mujer tomando un papel protagónico¹⁵⁹ dentro del quehacer artístico, en donde la pintura no es la excepción: Tamara de Lempicka¹⁶⁰, Remedios Varo o Bridget Riley son ejemplo de ello.

¹⁵⁸ *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, p. 17.

¹⁵⁹ Si bien la participación de la mujer dentro del arte es evidente durante el siglo XX, desde luego que no es aún equiparable a la del hombre aunque, por otro lado, se sientan las condiciones que permitirán que la mujer del siglo XXI asuma un papel más participativo dentro del panorama contemporáneo.

¹⁶⁰ Tamara de Lempicka (1898-1980) se asume como la “primera mujer en pintar con claridad y limpieza”, a lo que atribuye su gran éxito que se consolida a partir de finales de la década de los años 20 del siglo pasado. Visto en <http://pincultura.blogspot.mx/2013/03/ella-la-mujer-fatal-la-diosa-fria.html>

De las artistas mencionadas es Tamara de Lempicka la que puede dar más señales de estar conectada con la representación del desnudo, buscando siempre la “elegancia de los modelos”¹⁶¹. Dicha búsqueda aún está encaminada a la visión clasicista de la representación del cuerpo, aunque con un matiz que deja claro la propia pintora cuando habla de crear “un estilo nuevo”¹⁶². A pesar de estas grandes figuras dentro de la pintura, la representación del cuerpo desnudo, con contadas excepciones, no era algo tan extendido en las pintoras.

Por el contrario, pintores como Lucian Freud se apoderan del desnudo para llevarlo a linderos nuevos que rompen completamente con el tratamiento del tema por parte los maestros del pasado. Vemos, entonces, cuerpos desnudos representados en la pintura correspondiendo a cuerpos reales y no ideales. Freud y Francis Bacon van a cambiar el sentido de la concepción del cuerpo en la pintura y dejarán sentir su presencia durante toda la pintura figurativa (realista) posterior.

La pintura del cuerpo también le debe mucho a la fotografía porque, con ayuda de ésta, puede potencializar su interés por la representación de la realidad, contrariando lo que señala André Bazin cuando sostiene que, precisamente la fotografía, había liberado a la pintura de su obsesión por la realidad¹⁶³. Lo que no quiere decir que la fotografía no detonara distintos intereses en muchos pintores para encaminarse hacia otras formas de concebir la pintura.

Como vimos, en la década de los años 90 surge un grupo de artistas conocidos como los Young British Artist, quienes de la mano de Charles Saatchi irrumpen dentro del mundo del arte con una fuerza que ayuda a detonar la carrera de varios de sus miembros. Una de ellas es la pintora que nos ha ocupado durante toda la investigación: Jenny Saville.

¹⁶¹ *Ídem.*

¹⁶² *Ídem.*

¹⁶³ André Bazin, *What is cinema*, Vol. 1, p. 9.

La figura de Jenny Saville es fundamental para entender el giro que ha tenido, en general, el tratamiento del desnudo dentro de la pintura en los últimos años. La pintora replantea al desnudo como un vehículo de expresión al que despoja, como Freud, de toda vinculación con las representaciones del pasado. Pero la pintora va más allá y también despoja de personalidad a sus modelos para centrarse, únicamente, en captar sus cuerpos para representarlos en la pintura. Esos cuerpos obsesionan a Saville y, por encima de todo, su carne; carne que pinta con especial detalle atendiendo siempre a no “descuidar lo real”¹⁶⁴ para lograr representaciones poderosas.

Lo anterior nos lleva a la principal conclusión de la presente tesis: el cuerpo desnudo se resignifica dentro de la obra pictórica de Jenny Saville, pero no como cuerpo en sí, sino como representación, es decir, que la artista en su proceso logra transformar la materia pictórica en la materia de la carne, y para ver cómo esto ocurre por medio de la pintura, se hizo énfasis en el primer capítulo sobre la importancia de los materiales para los procesos artísticos, debido a que éstos también condicionan y, en ocasiones, limitan la producción del artista. El material predilecto de la pintora es la pintura al óleo que ocupa, de manera magistral, para la realización de casi toda su obra.

Otra característica fundamental en su pintura es la relación que guarda con lo abyecto (tratado en el tercer capítulo) en cuanto a que sus imágenes tienden a producir un desagrado por el fuerte contenido explícito de rastros de violencia, enfermedad o incluso, de muerte. Su obra, como la de Cindy Sherman, “evoca al sujeto bajo la mirada, al sujeto como imagen (...)”¹⁶⁵. Sus personajes dan la sensación, en algunos cuadros, de objetivar con la mirada al sujeto-espectador; dicho de otro modo, “(...) ven, pero en la misma medida son vistos, capturados por la mirada”¹⁶⁶. En este juego de cruce de miradas, es que el sujeto-espectador deja de contemplar pasivamente la obra para ser incomodado por partida doble: no se complace con lo que ve y eso que ve, a través de la ilusión en la pintura, lo confronta.

¹⁶⁴ Hal Foster, *Op. cit.*, p. 163.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 150.

¹⁶⁶ *Ídem*.

En Saville también encontramos “una evocación de lo obscuro”¹⁶⁷ por la manera en la que presenta al cuerpo, sin una preocupación moralista que se vincularía con una intención pudorosa de ocultarlo, es decir, el cuerpo es representado literalmente con toda su fuerza sexual contenida en los genitales masculinos y femeninos.

Podemos afirmar, en vías de acercarnos al final de estas disertaciones, que en la pintura de Saville estamos frente a una especie de “rompimiento del cuerpo”¹⁶⁸ en relación a cómo ha sido representado en toda la pintura que le precede alcanzando un punto de significación que se configura solamente como imagen dentro de la pintura, construyéndolo como una estructura de carne que se materializa por medio del dominio de la artista de los materiales pictóricos.

Así, la pintura de Jenny Saville logra, de manera contundente, abrirse camino dentro del amplísimo panorama del arte contemporáneo, generando posibilidades nuevas de estudio, análisis y reflexión en lo venidero. Se está lejos, pues, de poner punto final a lo que hay que decir sobre el trabajo de esta extraordinaria artista británica y, mejor aún, estamos todavía lejos de que la propia pintora termine el conjunto total de su obra que, sin ninguna duda, está encaminada a ocupar un lugar preponderante junto con la de los grandes titanes de la pintura para consolidarse como una de las pintoras más poderosas y audaces que se hayan existido, cuando menos, hasta el día de hoy.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 168

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 169.

Bibliografía

Adorno, Theodor, *Teoría estética*. Akal, Madrid, 2004.

Aumont, Jackes, *La imagen*, Paidós, Barcelona, 1992.

Azara, Pedro, *El ojo y la sombra, una mirada al retrato en Occidente*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

Ball, Philip, *La invención del color*. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2001.

Baudrillard, Jean, *La sociedad de consumo*. SIGLO XXI DE ESPAÑA, EDITORES, S.A., 2009.

Berger, John, *Modos de ver*. Edición inglesa, 1972.

Birlanga-Sendino, Spencer Tunick. *La fotografía del Alma. Desnudar el cuerpo, vestir la ciudad*, Revista de Filosofía.

Brand, Peggy Zeglin, *Beauty Unlimited*. Indiana University Press, United States of America, 2013.

Crítica feminista en la teoría e historia del arte, editado por Karen Cordero e Inda Sáenz, México, D. F., 2007.

Da Vinci, Leonardo, *El tratado de la pintura*. EDIMAT LIBROS, S.A., Madrid, España, 2012.

Deleuze, Guilles, *Lógica del sentido*. Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Diderot Denis, *Escritos sobre arte*, Ediciones Siruela, S.A., Madrid, 1994.

Dutton, Denis, *El instinto del arte*. Ediciones Paidós, Barcelona, 2010.

Eco, Umberto, *Signo*. Editorial Labor, Barcelona, 1988.

Foster Hal, *El retorno de lo real*. Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2001.

- Freeland, Cynthia, *Pero, ¿esto es arte?* Ediciones Cátedra, Madrid, España, 2010.
- Francis Bacon. Ediciones Poligrafía, S.A., Barcelona, 1994.
- Halbertam, Judith, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, NEW YORK UNIVERSITY PRESS, 2005.
- Hartman, Nicolăi, *Estética*. UNAM, México D.F., 1977.
- Hatje, Ursula, *Historia de los Estilos Artísticos*. Ediciones Istmo, España, 1971.
- Hegel, *Filosofía del arte o estética*. Abada Editores, España, 2010.
- Hernández Domingo Sánchez, *Estéticas del arte contemporáneo*. Universidad de Salamanca, España, 2002.
- Juanes, Jorge, *Más allá del arte conceptual*. Ediciones Sin Nombre, CONACULTA, México, 2002.
- Korsmeyer, Carolyn, *Savoring Disgust: The Foul and Fair in Aesthetics*. Oxford University Press, United States of America, 2012.
- Le Bretón, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2002.
- Lommel, Andreas, *El arte prehistórico y primitivo*. AGGS-INDUSTRIAS GRÁFICAS S.A., Brasil, 1966.
- Martínez-Artero, Rosa, *El retrato, del sujeto en el retrato*. Ediciones de Intervención Cultural, España, 2004.
- Nietzsche Friedrich, *Humano, demasiado humano*. Editores Mexicanos Unidos, México, 1986.
- Noé-Zabala, *El arte en cuestión*. Adriana Hidalgo editora, S.A., Argentina, 2000.
- Nochlin, Sylvester, Gray, Schama, *Jenny Saville*. Rizzoli International Publications, Inc. New York, 2005.

Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*. S.L.U. ESPASA LIBROS, España, 1999.

Paz, Octavio, *La llama doble*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1993.

Pollock, Griselda, *Generations & Geographies in the visual arts: Feminist Readings*. Routledge, London, 1996.

Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*. Editorial Planeta Mexicana, S.A. de C.V., México, D.F., 1993.

Rovira, Albert, *Cómo reconocer los estilos en la pintura*. Parramón Ediciones, S. A., España, 2010.

Saber ver, número 20, *Historia del Impresionismo*, 1995.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Invitación a la estética*, Random House Mondadori, México, D.F., 2005.

Santiago, Julio, *Manual del estudiante de la Facultad de Psicología de Granada*. Ediciones Sider, S. C., Granada, 2008.

Schama Simon, *Los ojos de Rembrandt*. Plaza y Janés, Barcelona 2002.

Strong, Donald, *Antigüedad Clásica*. AGGS-INDUSTRIAS GRÁFICAS, S.A., Brasil, 1966.

Smee, Sebastian, *Freud*. TASCHEN, Madrid, 2008.

Smith-Watson, *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*. University of Michigan, United States of America, 2002.

Sociology of the Visual Sphere, edited by Regev Nathansohn and Dennis Zuev. Routledge, New York, 2013.

Vargas Llosa, Mario, *La civilización del espectáculo*. Santillana Ediciones Generales, S.A. de C.V., España, 2012.

Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, *Arte del siglo XX*. Océano, México, 2003.

Walzer, Alejandra, *La Belleza, de la metafísica al spot*. Editorial Octaedro, 2008.

Wedewer Rolf, *El concepto de cuadro*. Editorial Labor, S.A., 1973.

Warr, Tracey, *El cuerpo del artista*. Phaidon, España, 2006.

Textos PDF

Bataille Georges, *El erotismo*. Scan Spartakku, s/a. PDF.

Danto, Arthur, *El fin del arte*. PDF.

Valdivieso Mercedes, *El autorretrato femenino en la historia de occidente*. PDF.

Kant, Immanuel, *Crítica del Juicio*, Biblioteca Virtual Universal, 2003.

Consultas Virtuales

http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5442831

<http://www.elcalamo.com/jenny.html>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Neofiguraci%C3%B3n>

<http://sthrmuldoonvisual.blogspot.mx/2008/03/knead-1994-jenny-saville.html>

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/49865>

<http://sthrmuldoonvisual.blogspot.mx/2008/03/knead-1994-jenny-saville.html>

<http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs102/es/>

<http://esteticadelafealdad.blogspot.mx/2009/06/lo-feo.html>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Neofiguraci%C3%B3n>