

# 5. LA IMATGE COM A SÍMPTOMA: L'ORDRE OCULT

Estètica i Crítica 2023

# TEMARI

1. Pensar *sobre*, pensar *en* i pensar *amb* imatges
2. Crisi de la representació
3. L'irrepresentable
4. La societat de l'espectacle
5. La imatge com a símptoma
6. La creació de les imatges-pensament
7. Filosofar en altres medis: pensar amb imatges

## LECTURES Tema 5:

Sigmund Freud, “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, *Obras Completas*. Tot.

Jacques Rancière, “La imagen intolerable”, en *El espectador emancipado*, pp. 87-106.

**La imatge com a símptoma**





Guido Reni/  
Elisabetta Sirani,  
*Retrat de  
Beatrice Cenci,*  
1662

dedica al «realismo» o «ilusionismo», se ocupa tanto del mundo invisible como del visible. Nunca podremos entender una pintura a menos que captemos los modos en que se manifiesta aquello que no puede ser visto. Algo que no puede ser visto en una pintura ilusionista, o que tiende a estar oculto, es precisamente su propia artificialidad. Todo el sistema de supuestos sobre la racionalidad innata de la mente y el carácter matemático del espacio es similar a la gramática, la cual nos permite construir o reconocer una proposición. Como afirma Wittgenstein: «una figura no puede describir su forma visual: la muestra», igual que una frase no puede describir su propia forma lógica, sino solo emplearla para describir otra cosa (*Tractatus*, 2.172). Esta idea de «representar lo invisible» puede parecer algo menos paradójica si recordamos que siempre se ha dicho de los pintores que nos muestran «más de lo que el ojo alcanza», generalmente bajo la rúbrica de términos como «expresión». Y hemos visto en nuestro breve repaso del concepto antiguo de la imagen como « semejanza » espiritual que siempre hay un sentido, de hecho un sentido fundamental, según el cual las imágenes han de entenderse como algo interior e invisible. Parte del poder de la perspectiva ilusionista fue que parecía revelar, no solo el mundo visible y externo, sino la naturaleza misma del alma racional cuya visión se representaba<sup>56</sup>.

No es de extrañar que la categoría de imágenes realistas, ilusionistas o naturalistas se haya convertido en el centro de la idolatría moderna y secular vinculada con la ideología de la ciencia y el racionalismo occidental, y que la hegemonía de estas imágenes haya generado reacciones iconoclastas en el arte, la psicología, la filosofía y la poesía. Lo que ha resultado verdaderamente milagroso es que los artistas pictóricos se hayan resistido con éxito a esta idolatría, que se hayan obstinado en seguir mostrándonos más de lo que el ojo alcanza con cualquiera que fuesen los medios a su alcance.

<sup>56</sup> Como Joel Snyder expone, «para alguien del Renacimiento temprano, amante de la pintura, la visión de estas imágenes debió ser extraordinaria, algo similar a mirar dentro del alma». Cf. SNYDER, Joel, «Picturing Vision», en MITCHELL, W. J. T. (ed.), *The Language of Images*, Chicago: University of Chicago Press, 1980, p. 246.

## 6. PINTANDO LO INVISIBLE

A veces el mejor medio para desmitificar un milagro, especialmente cuando éste ha cristalizado en un misterio, es afrontarlo con la mirada limpia de un no creyente. La idea de que la pintura es capaz de expresar cierta esencia invisible no impresionó demasiado a los escépticos ojos de Mark Twain. Esto es lo que dijo ante el famoso cuadro de «Beatrice Cenci» de Guido Reni:

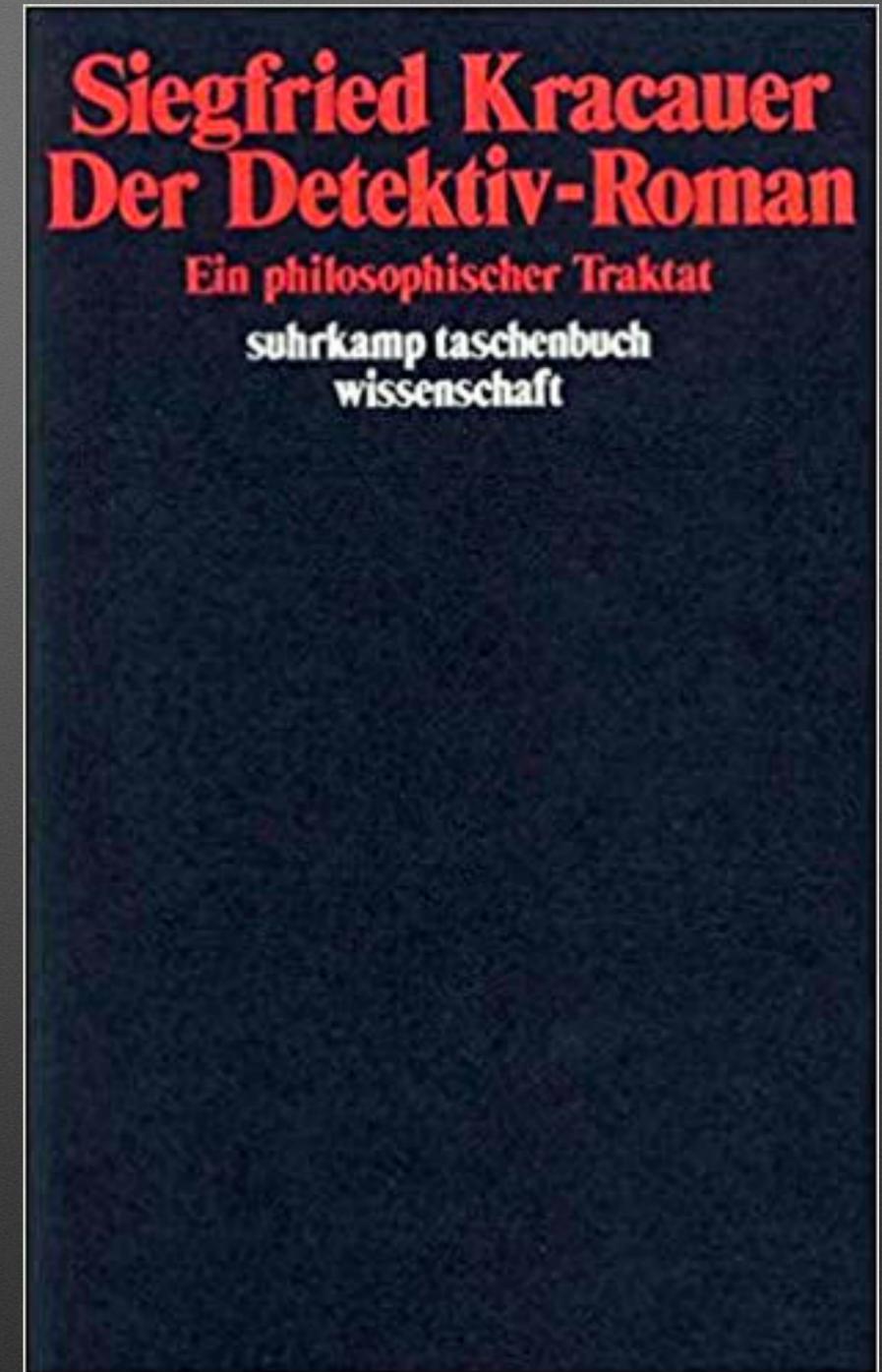
En los cuadros históricos, un buen rótulo tiene, en lo que se refiere al valor informativo, un valor equivalente a una tonelada de actitud significativa y expresión. En Roma, la gente de buenos sentimientos se detiene y llora frente al célebre cuadro «Beatriz Cenci el día antes de ser ejecutada». Esto muestra lo que puede hacer un rótulo. Si no conocieran la imagen, la contemplarían sin mayor emoción y dirían: «Joven acatarrada; joven con la cabeza en un bolsa»<sup>57</sup>.

La reacción escéptica de Twain frente a las delicadezas del arte es el eco de una crítica más compleja de los límites de la expresión pictórica. En su *Laocoonte*, Lessing sostuvo que la «expresión» en pintura, ya sea de personas, ideas o desarrollos narrativos, es inoportuna, o cuando menos, de una importancia secundaria. El autor del conjunto escultórico de Laoconte representó los rostros con un cierto sosiego, no por la influencia de alguna doctrina estoica que exigiese ocultar el dolor, sino porque el fin mismo de la escultura (y de todo arte visual) es la representación de la belleza física. Cualquier expresión de las fuertes emociones que, en la poesía griega, se atribuyen a Laoconte, hubiera exigido deformar el armonioso equilibrio de la escultura y hubiera supuesto una distracción de su fin principal. Lessing sostuvo de forma análoga que la pintura era incapaz de contar historias porque su imitación era estática en vez de sucesiva, y que no debería pretender articular ideas, porque éstas se expresaban con más propiedad en el lenguaje que en las imágenes. El intento de «expresar

<sup>57</sup> TWAIN, Mark, «City Sights», *Life on the Mississippi*, New York: WELLS, Gabriel (ed.), 1923, cap. 4 [ed. esp.: «Cuadros de la ciudad», *La vida del Misisipi*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1947, cap. 4, p. 304].

- Tabús - prohibicions
- Sexualitat i erotisme
- El poder del desig: Eros
- L'estirp de Caín: Thanatos
- El temor a la mort
- Història de la sexualitat
- Quan hi ha un ordre ocult?

- Hi ha un ordre ocult?
- La figura del detectiu
- Biografisme



1925



Leonardo Da Vinci,  
*La Verge, Santa Anna  
i l'Infant*,  
1503-1519





S. Freud: *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (1910)

L'homosexual passiu sublima el seus desigs

Una vez terminado este período de investigación sexual infantil, por un proceso de enérgica represión sexual surgen para los destinos ulteriores del instinto de investigación tres posibilidades diferentes, derivadas de su temprana conexión con intereses sexuales. La investigación puede, en primer lugar, compartir la suerte de la sexualidad, y entonces queda coartado, a partir de este momento, el deseo de saber y limitada la libre actividad de la inteligencia, quizá para toda la vida, tanto más cuanto que poco tiempo después queda establecida por la educación la intensa coerción religiosa del pensamiento. Es éste el tipo de la coerción neurótica.

## II

Que yo sepa, sólo una vez incluye Leonardo en sus apuntes científicos algo referente a su infancia. En un lugar en el que trata del vuelo de los buitres se interrumpe de repente para seguir un recuerdo de sus más tempranos años infantiles que surge en su memoria:

«Parece como si me hallara predestinado a ocuparme tan ampliamente del buitre, pues uno de los primeros recuerdos de mi infancia es el de que, hallándome en la cuna, se me acercó uno de estos animales, me abrió la boca con su cola y me golpeó con ella, repetidamente, entre los labios.» *Codex Atlanticus*

Nos hallamos, pues, ante un recuerdo infantil y por cierto singularísimo, tanto por su contenido como por la época en que es situado. No es quizá imposible que un individuo conserve recuerdos de la época de la lactancia, pero tampoco puede considerarse como cosa demostrada. De todos modos, el contenido de este recuerdo de Leonardo, o sea el hecho de que un buitre se acercase a su cuna y le abriera la boca con la cola, nos parece tan inverosímil y fabuloso, que nos inclinamos a aceptar una distinta hipótesis, con la que eludimos las dos dificultades antes indicadas. La escena con el buitre no constituiría un recuerdo de Leonardo, sino una fantasía ulterior transferida por él a su niñez. Los recuerdos infantiles de los hombres no tienen a veces otro origen. En lugar de reproducirse a partir del momento en que quedan impresos, como sucede con los recuerdos conscientes de la edad adulta, son evocados al cabo de mucho tiempo, cuando la infancia ha pasado ya, y aparecen entonces deformados, falseados y puestos al servicio de tendencias ulteriores, de manera que no resultan estrictamente diferenciables de las fantasías. Como mejor podemos explicarnos su naturaleza es pensando en el nacimiento de la crónica histórica en los pueblos antiguos. Mientras el pueblo fue pequeño y débil no pensó en escribir su historia y se consagró a labrar su suelo, a defender su existencia contra sus vecinos, a ampliar sus dominios y a enriquecerse. Fue ésta una época heroica y sin historia. Pero a ella sucedió otra en la que el pueblo

formaciones análogas, por ejemplo, en los sueños, de manera que podemos intentar traducir esta fantasía, de su lenguaje propio y peculiar, a un idioma generalmente comprensible. La traducción muestra entonces una orientación erótica. La cola -«coda»- es uno de los más conocidos símbolos y designaciones sustitutivas del miembro viril, no sólo en italiano, sino en otros muchos idiomas. La situación contenida en la fantasía -un buitre que abre los labios del niño con la cola, se la introduce en la boca y la mueve allí repetidamente- corresponde a la representación de una «fellatio», de un acto sexual en el que el miembro viril es introducido en la boca de la persona utilizada para lograr la satisfacción activa. Esta fantasía presenta un carácter singularmente pasivo y recuerda determinados sueños y fantasías de las mujeres o de los homosexuales pasivos (aquellos que desempeñan en el comercio sexual el papel femenino).

Ruego al lector que retenga por un momento su extrañeza y que no se niegue a seguir prestando oídos al psicoanálisis, indignado al ver que su primera aplicación a la materia infiere ya una imperdonable ofensa a la pura memoria de un elevado artista. En primer lugar, es indudable que tal indignación no le conducirá nunca al descubrimiento de lo que la fantasía infantil de Leonardo significa, y por otro lado, esta fantasía aparece inequívocamente confesada por Leonardo, y no nos resignamos a abandonar la esperanza -o si se quiere el prejuicio- de que posee un sentido como todos los demás productos psíquicos, sueños, visiones o delirios. Por tanto, continuaremos prestando a la labor psicoanalítica, que aún no ha dicho su última palabra, toda la atención a que tiene derecho.

La inclinación a tomar en la boca el miembro del hombre y chuparlo, acto incluido por la sociedad burguesa entre las repugnantes perversiones sexuales, es, sin embargo, frecuentísima entre las mujeres de nuestra época -y como lo prueban las antiguas esculturas y pinturas también lo era entre la de tiempos pretéritos- y parece perder su carácter repulsivo para la mujer enamorada. El médico encuentra fantasías fundadas en esta inclinación incluso en mujeres que no han llegado al conocimiento de la posibilidad de tal satisfacción sexual por la lectura de la *Psychopathia sexualis* de Krafft Ebing, o por otro medio cualquiera. Así, pues, parece que el sexo femenino llega a crear con especial facilidad tales fantasías optativas sin necesidad de auxilio ninguno exterior. La investigación nos muestra también que esta situación, tan implacablemente condenada, tiene un origen inocentísimo. No es sino la transformación de otra en la que todos nos hemos sentido felices y contentos; esto es, de aquella en la que, siendo niños de pecho («essendo io in culla»), tomábamos en la boca el pezón de la madre o de la nodriza y chupábamos de él. La impresión orgánica de este nuestro primer goce de la vida debe de haber quedado indeleblemente impresa en el hombre. Cuando más tarde advierte el niño las ubres de las vacas, que por su función equivalen a los pezones y por







London,  
National Gallery,  
Burlington House Karton,  
1499/1500

Santa Ana con su hija y su nieto es un tema poco corriente en la pintura italiana; pero, además, la composición de Leonardo se aleja considerablemente de todas las conocidas. Muther escribe sobre ella:

«Algunos maestros como Hans Fries, Holbein el Viejo y Girolano dai Libri, representaron a Santa Ana sentada junto a la Virgen y situaron al Niño entre ambas. Otros como Jacobo Cornelisz, en el cuadro conservado en Berlín, componen una verdadera `trinidad'; esto es, nos muestran a Santa Ana teniendo en brazos la pequeña figurita de la Virgen, la cual tiene a su vez en los suyos la del Niño Jesús, más pequeña aún. En el cuadro de Leonardo, la Virgen aparece sentada en el regazo de Santa Ana, inclinada hacia adelante, tendiendo los brazos al Niño, que juega con un corderito. La abuela apoya en la cintura su único brazo visible y contempla con bienaventurada sonrisa a sus dos descendientes. La agrupación es, desde luego, un poco forzada. Pero la sonrisa que se refleja en los rostros de las dos figuras femeninas ha perdido, no obstante ser innegablemente la misma del retrato de Monna Lisa, todo su carácter inquietante y misterioso, no expresando sino ternura y serena bienaventuranza».

Examinando con profunda atención este cuadro logramos una repentina comprensión de su esencia. Sólo Leonardo podía pintarlo, como sólo él podía imaginar la fantasía del buitre. En él se halla representada la síntesis de su historia infantil y todos sus detalles pueden ser explicados por las impresiones más personales de la vida de Leonardo. En la casa paterna encontró, a más de una buena madrastra, Donna Albiera, una abuela, Nonna Lucia, la madre de su padre, que debió de consagrarle todo el tierno cariño que las abuelas sienten por sus nietos. Esta circunstancia le hizo ya, sin duda, familiar la representación de la infancia protegida por la madre y la abuela. Otro rasgo singular del cuadro al que nos venimos refiriendo adquiere ahora gran importancia. Santa Ana, la madre de la Virgen María y la abuela del Niño Jesús, que debía de ser ya una mujer entrada en años, aparece representada con rasgos juveniles de belleza aún no marchita, apenas más graves y maduros que los de su hija. Leonardo ha dado aquí al Niño Jesús dos madres: la que le tiende los brazos y otra que le contempla amorosamente desde el segundo término, y ha adornado a ambas con la sonrisa la felicidad maternal. Esta singularidad del cuadro no ha dejado de despertar el asombro de los críticos. Así, opina Muther, por ejemplo, que Leonardo repugnaba pintar la ancianidad con sus arrugas y surcos, razón por la cual convirtió a Santa Ana en una mujer de resplandeciente belleza. Pero no creemos que esta explicación pueda satisfacer a nadie. Otros autores se han acogido a negar que existe realmente entre las dos figuras femeninas tal igualdad de juventud. Mas la tentativa de explicación de Muther basta para demostrar que la figura de Santa Ana da, efectivamente, en este cuadro una impresión de rejuvenecimiento, independiente de todo prejuicio teórico.

La infancia de Leonardo fue tan singular como este cuadro. Tuvo dos madres: Catalina, la primera y verdadera, de cuyos brazos fue arrancado entre los tres y los cinco años, y Donna Albiera, mujer de su padre, que fue para él una madrastra más joven y delicada. Reuniendo este hecho de su niñez con el que mencionamos en primer lugar (la presencia de su madre y de su abuela) y condensándolos en una unidad mixta, dio forma a la composición de su cuadro. La figura maternal más alejada del niño corresponde, por su apariencia y su situación especial con respecto a aquél, a la primera madre de Leonardo, o sea a Catalina. Con la bienaventurada sonrisa de Santa Ana quiso quizá encubrir y negar el artista la envidia que la infeliz Catalina hubo de experimentar al verse obligada a ceder su hijo a la noble rival, como antes le había cedido al hombre amado.

De este modo habríamos llegado, partiendo de otra obra de Leonardo, a la confirmación de nuestra hipótesis de que la sonrisa de la Gioconda despertó en el artista un recuerdo de la madre de sus primeros años infantiles. A partir de este momento, las madonnas y los retratos femeninos de los pintores italianos mostraron la humilde inclinación de la cabeza y la bienaventurada sonrisa singular de la pobre campesina, madre del magnífico artista florentino.

Al reproducir Leonardo en el rostro de Monna Lisa el doble sentido que esta sonrisa entrañaba, esto es (según las palabras de Pater), la promesa de una limitada ternura y al mismo tiempo un presagio amenazador, no hizo más que permanecer fiel al contenido de sus más tempranos recuerdos, pues el apasionado cariño de su madre le fue fatal, determinando su destino y las privaciones que había de sufrir. La violencia de las caricias maternales, transparentada en su fantasía del buitre, no era sino hartó natural. La pobre madre abandonada tenía que agregar a su amor maternal el recuerdo de la ternura gozada en sus amores con Ser Piero y su deseo de nuevos goces eróticos, y se veía impulsada no sólo a compensarse a sí misma de la falta del amado, sino a compensar al niño de la del padre, acariciándole también por él. De este modo situó a su hijo, como todas las madres insatisfechas, en el lugar del marido y le despojó de una parte de su virilidad provocando una maduración excesivamente precoz de su erotismo. El amor de la madre hacia el hijo al que amamanta y cuida es más profundo que su posterior afecto por el niño, ya en crecimiento. Su naturaleza es la de una relación amorosa absolutamente satisfactoria, que no sólo colma todos los deseos anímicos, sino también todas las necesidades físicas; y si representa una de las formas de la felicidad que el hombre puede alcanzar, se debe, en gran parte, a la posibilidad de satisfacer, sin reproche alguno, sentimientos optativos ha largo tiempo reprimidos, y deben ser calificados de perversos.

Ananch y las leyes de la Naturaleza, y no espera de la bondad o la gracia divinas atenuación ninguna. Es casi indudable que Leonardo superó tanto la religión dogmática como la personal, alejándose con su labor investigadora de la concepción cristiana del universo.

Nuestros conocimientos antes mencionados sobre el desarrollo de la vida anímica infantil nos conducen a la hipótesis de que también las primeras investigaciones infantiles de Leonardo recayeron sobre los problemas de la sexualidad. Él mismo lo deja transparentar al enlazar su inclinación investigadora con la fantasía del buitre y acentuar el problema del vuelo de los pájaros como uno de los que habían de construir, por mandato del Destino, objeto especial de su estudio. Un pasaje harto oscuro de sus anotaciones, semejante a una profecía, y en el que trata del vuelo de los pájaros, testimonia cuánto interés afectivo entrañaba su deseo de volar:

«El gran pájaro emprenderá su vuelo desde el lomo de su gran cisne, colmando de admiración al universo, llenando con su fama todos los escritos y conquistando eterna gloria para el nido que le vio nacer». Probablemente esperaba llegar a volar alguna vez, y por los sueños realizadores de deseos de los hombres sabemos qué felicidad promete la realización de tal esperanza.

Mas, ¿por qué sueñan tanto los hombres con poder volar? El psicoanálisis nos da la respuesta, mostrándonos que el volar o ser un pájaro no es sino el disfraz de un deseo distinto. La fábula de la cigüeña, con la que intentamos satisfacer la curiosidad infantil sobre el origen de los niños; los falsos alados de los antiguos; el empleo, en alemán, de la palabra *vögel* (de *Vogel*: pájaro) como designación corriente de la actividad sexual, y en italiano del sustantivo *uccello* (pájaro) para designar el miembro viril, son pequeños fragmentos de una amplia totalidad demostrativa de que el deseo de poder volar en el sueño no significa sino el ansia de ser apto para la función sexual. Es este un deseo que surge en nuestros más tempranos años infantiles. Cuando el adulto piensa en su infancia, se le aparece ésta como una edad dichosa, en la que gozaba del momento presente y avanzaba hacia el futuro sin que ningún deseo le atormentase. Tal representación le hace considerar dignos de envidia a los niños. Pero si éstos pudieran manifestarnos tempranamente su opinión, nos proporcionarían con seguridad datos muy diferentes. Parece, en efecto, que la infancia no es aquel dichoso idilio que luego imaginamos. Por el contrario, los niños se sienten fustigados durante toda su infancia por el deseo de llegar a ser mayores y poder hacer lo que los adultos. Este deseo domina todos sus juegos. Cuando en el curso de su investigación sexual sospecha el infantil sujeto que en este terreno, tan enigmático e importante para él, puede el adulto realizar algo muy especial, que a él le está prohibido incluso saber, experimenta un poderoso deseo de adquirir dicha capacidad y sueña con ella bajo el disfraz del vuelo o prepara este disfraz

Dissortadament per a Freud, la paraula 'voltor' va ser una mala traducció de l' traductor alemany de l'Codex, i l'ocell que Leonardo imaginava en realitat era un milà. Això va disgustar a Freud perquè, tal com va confessar a Lou Andreas Salomé, considerava *Leonardo* l'«única cosa bella que havia escrit». Alguns erudits freudians, però, han realitzat intents de rehabilitar la teoria incorporant el milà.

CARAVAGGIO'S SECRETS



LEO BERSANI AND ULYSSE DUTOIT

OCTOBER



Caravaggio, *Sacrifici d'Isaac*, 1603



Rembrandt,  
*Sacrifici d'Isaac*,  
1635



Caravaggio,  
*Bacchus malalt*,  
1593

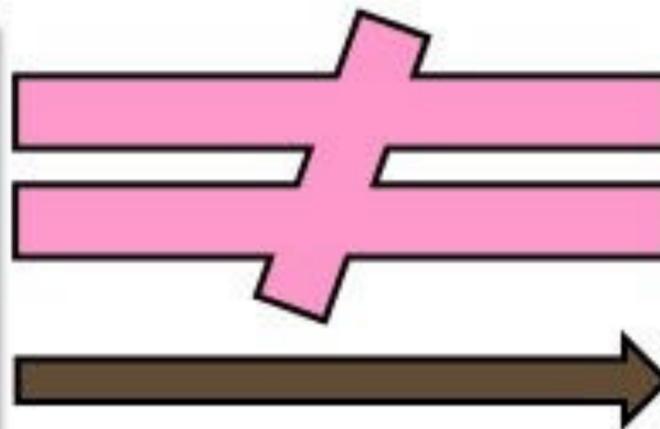




Caravaggio,  
*Narcissus*,  
1597-99

## TEORIA DEL ESPEJO

El yo se constituye en torno al reconocimiento de su imagen , en la imagen del otro , o en su imagen en el espejo, el estadio del espejo



1. Movimientos no son de acuerdo a su voluntad
2. Cuerpo del bebe no responde a su cerebro
3. Cuerpo funciona en desfragmentado

1. Le gusta imagen del espejo porque este imita sus movimientos dándose una comunicación
2. Continúa con el "rencuentro con lo idéntico" y "encuentro con el semejante"
3. Nace la capacidad simbólica siendo el símbolo primario: el falo.



François Lemoine  
*Narcissus*,  
1728



Manet,  
*Nana*,  
1877



John William Waterhouse, *Echo and Narcissus*, 1903



Dalí, *Metamorfosis de Naraciso*, 1937



Pablo Picasso.  
*Girl before a Mirror.*  
Paris, March 14, 1932



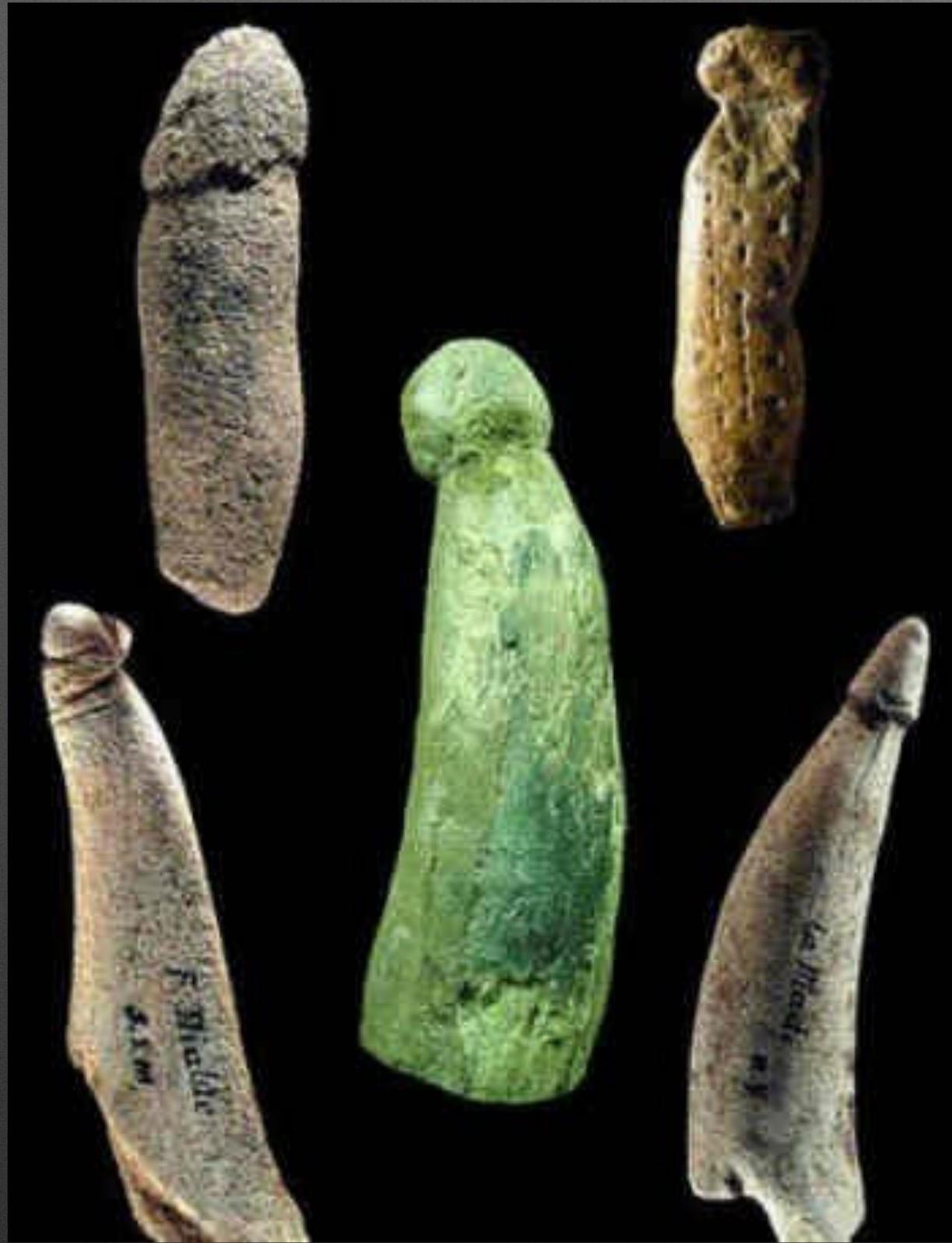
J. Franco,  
Instagram,  
paradís dels  
narcissistes

**Sóc vist, per tant existeixo**  
**Me ven, luego existo**

- Tabús
- Sexualitat i erotisme
- El poder del desig: Eros
- L'estirp de Caín: Thanatos
- El temor a la mort
- Història de la sexualitat
- Quan hi ha un ordre ocult?









Lascaux

- Repressió, trauma
- Complex d'Èdip, complex d'Electra, complex de castració, etc.
- Records infantils negatius, Urszene, abusos
- El sinistre
- L'abjecte
- Les perversions (homosexualitat, voyeurisme, pedofilia, fetitxisme, exhibicionisme, masoquisme, sadisme, coprofilia, necrofilia,...)

# **Cultura Antiga /Cultura Cristiana**

pondió como esos cum-  
 o, Sócrates, ya que, si  
 da a la ambición de los  
 en la mente una idea de  
 edarías maravillado de  
 r en qué terrible estado  
 hacerse famosos y de  
 una fama inmortal»<sup>68</sup>  
 tos a correr todos los  
 por sus hijos, a gastar  
 lquier fatiga y a sacri-  
 crees tú—agregó—que  
 o por Admeto o Aquiles  
 o vuestro Codro por  
 ad real de sus hijos, si  
 e iba a quedar de ellos  
 e su virtud que tenemos  
 remoto. Es en inmorta-  
 reo, y en conseguir un  
 e todos ponen todo su  
 or ahínco cuanto mejo-  
 man es lo imperecedero.  
 cundos según el cuerpo  
 las mujeres, y esta es  
 nfiestan sus tendencias  
 ún creen, se procuran  
 creación de hijos, in-  
 e sí mismos y felicidad  
 uturo. En cambio, los  
 a..., pues hay hombres  
 n en las almas más aún  
 uello que corresponde  
 a luz. ¿Y qué es lo que  
 duría moral y las demás  
 ecisamente son proge-  
 s y cuantos artesanos  
 res. Pero, con mucho,  
 ella forma de sabiduría  
 nto de las ciudades y  
 e tiene por nombre el  
 a. Así, cuando alguien  
 preñado en el alma de  
 o, inspirado como está  
 legar a la edad conve-  
 engendrar, y también  
 ca a buscar en torno

desconocido.

t y acepto la corrección  
 no o inspirado por la di-

suyo la belleza en la que pueda engendrar,  
 pues en lo feo jamás engendrará. Siente, por  
 tanto, mayor apego a los cuerpos bellos que  
 a los feos, en razón de su estado de preñez, y  
 cuando en ellos encuentra un alma bella, noble  
 y bien dotada, muestra entonces extraordinaria  
 afición por el conjunto y al punto encuentra  
 ante ese hombre abundancia de razones a pro-  
 pósito de la virtud y de cómo debe ser el hom-  
 bre bueno y las cosas a que debe aplicarse, e  
 intentará educarlo. Y por tener, según creo  
 contacto y trato con lo bello, alumbró y da  
 vida a lo que tenía concebido desde antes;  
 a su lado o separado de él se acuerda siempre  
 de ese ser y con su ayuda cría en común con  
 él el producto de su procreación, de tal manera  
 que es una comunidad mucho mayor que la  
 de los hijos la que tienen entre sí los de tal  
 condición, y un afecto mucho más firme, ya  
 que tienen en común unos hijos más bellos  
 y más inmortales. Es más, todo hombre pre-  
 feriría tener hijos de tal índole a tenerlos hu-  
 manos, si dirige su mirada a Homero, a He-  
 síodo o a los demás buenos poetas y contempla  
 con envidia qué descendencia han dejado de  
 sí mismos, que les procura inmortal fama y  
 recuerdo por ser ella también famosa e inmor-  
 tal; o si quieres—agregó—, hijos tales como  
 los que ha dejado Licurgo en Lacedemonia,  
 salvadores de Lacedemonia, y por decirlo así,  
 de la Hélade. También Solón entre vosotros  
 es honrado por haber dado vida a las leyes  
 y muchos otros hombres lo son en otras mu-  
 chas partes, tanto entre los griegos como entre  
 los bárbaros, por haber mostrado muchas y  
 bellas obras y engendrado una virtud de todo  
 género. En honor de estos hombres son muchos  
 ya los cultos que se han instituido por haber  
 tenido tales hijos; en cambio, no se han ins-  
 tituido todavía en honor de nadie por haberlos  
 tenido humanos. Estos son los misterios del  
 amor, Sócrates, en los que incluso tú pudieras  
 iniciarte. Pero en aquellos que implican una  
 iniciación perfecta, y el grado de la contem-  
 plación, a los que estos están subordinados  
 si se procede con buen método, en esos no  
 sé si serías capaz de iniciarte. Te los diré  
 en todo caso y pondré toda mi buena voluntad  
 en el empeño. Intenta seguirme si eres capaz.  
 Es menester—comenzó—, si se quiere ir por

desde la juventud a dirigirse hacia los cuerpos  
 bellos, y si conduce bien el iniciador, enamo-  
 rarse primero de un solo cuerpo y engendrar  
 en él bellos discursos; comprender luego que  
 la belleza que reside en cualquier cuerpo es  
 hermana de la que reside en el otro, y que si  
 lo que se debe perseguir es la belleza de la  
 forma, es gran insensatez no considerar que  
 es una sola e idéntica cosa la belleza que hay  
 en todos los cuerpos. Adquirido este concepto,  
 es menester hacerse enamorado de todos los  
 cuerpos bellos y sosegar ese vehemente apego  
 a uno solo, despreciándolo y considerándolo  
 de poca monta. Después de esto, tener por más  
 valiosa la belleza de las almas que la de los  
 cuerpos, de tal modo que si alguien es discreto  
 de alma, aunque tenga poca lozanía, baste  
 ello para amarle, mostrarse solícito, engendrar  
 y buscar palabras tales que puedan hacer me-  
 jores a los jóvenes, a fin de ser obligado nue-  
 vamente a contemplar la belleza que hay en  
 las normas de conducta y en las leyes y a per-  
 cibir que todo ello está unido por parentesco  
 a sí mismo, para considerar así que la belleza  
 del cuerpo es algo de escasa importancia. Des-  
 pués de las normas de conducta, es menester  
 que el iniciador conduzca a las ciencias para  
 que el iniciado vea a su vez la belleza de estas,  
 dirija su mirada a toda esa belleza, que ya es  
 mucha, y no sea en lo sucesivo hombre vil y  
 de mezquino espíritu por servir a la belleza  
 que reside en un solo ser, contentándose, como  
 un criado, con la belleza de un mancebo, de  
 un hombre o de una norma de conducta, sino  
 que vuelva su mirada a ese inmenso mar de  
 la belleza y su contemplación le haga engendrar  
 muchos, bellos y magníficos discursos y pen-  
 samientos en inagotable filosofía, hasta que,  
 robustecido y elevado por ella, vislumbre una  
 ciencia única, que es tal como lo voy a explicar  
 y que versa sobre una belleza que es así. Pro-  
 cura—agregó—prestarme toda la atención que  
 te sea posible. En efecto, el que hasta aquí ha  
 sido educado en las cuestiones amorosas y ha  
 contemplado en este orden y en debida forma  
 las cosas bellas, acercándose ya al grado su-  
 premo de iniciación en el amor, adquirirá de  
 repente la visión de algo que por naturaleza  
 es admirablemente bello, aquello precisamente,  
 Sócrates, por cuya causa tuvieron lugar todas

existe siempre, no nace ni muere, no crece ni  
 decrece, que en segundo lugar no es bello por  
 un lado y feo por el otro, ni tampoco unas  
 veces bello y otras no, ni bello en un respecto  
 y feo en el otro, ni aquí bello y allí feo, de tal  
 modo que sea para unos bello y para otros feo.  
 Tampoco se mostrará a él la belleza, pongo  
 por caso, como un rostro, unas manos, ni  
 ninguna otra cosa de las que participa el cuerpo,  
 ni como un razonamiento, ni como un cono-  
 cimiento, ni como algo que existe, en otro ser,  
 por ejemplo, en un viviente, en la tierra, en  
 el cielo o en otro cualquiera, sino la propia  
 belleza en sí que siempre es consigo misma  
 específicamente única<sup>70</sup>, en tanto que todas las  
 cosas bellas participan de ella en modo tal,  
 que aunque nazcan y mueran las demás, no  
 aumenta ella en nada, ni disminuye, ni padece  
 nada en absoluto. Así, pues, cuando a partir  
 de las realidades visibles se eleva uno a merced  
 del recto amor de los mancebos y se comienza  
 a contemplar esa belleza de antes, se está, puede  
 decirse, a punto de alcanzar la meta. He aquí,  
 pues, el recto método de abordar las cuestiones  
 eróticas o de ser conducido por otro: empezar  
 por las cosas bellas de este mundo teniendo  
 como fin esa belleza en cuestión y, valiéndose  
 de ellas como de escalas, ir ascendiendo const-  
 tantemente, yendo de un solo cuerpo a dos  
 y de dos a todos los cuerpos bellos y de los  
 cuerpos bellos a las bellas normas de conducta,  
 y de las normas de conducta a las bellas cien-  
 cias, hasta terminar, partiendo de estas, en  
 esa ciencia de antes, que no es ciencia de otra  
 cosa sino de la belleza absoluta, y llegar a  
 conocer por último lo que es la belleza en sí.  
 Ese es el momento de la vida, ¡oh querido  
 Sócrates!—dijo la extranjera de Mantinea—,  
 en que más que en ningún otro, adquiere valor  
 el vivir del hombre: cuando este contempla  
 la belleza en sí. Si alguna vez la vislumbra,  
 no te parecerá que es comparable ni con el  
 oro, ni con los vestidos, ni con los niños y  
 jóvenes bellos, a cuya vista ahora te turbas y  
 estás dispuesto—y no solo tú, sino también  
 otros muchos—, con tal de ver a los amados  
 y estar constantemente con ellos, a no comer  
 ni beber, si ello fuera posible, sino tan solo

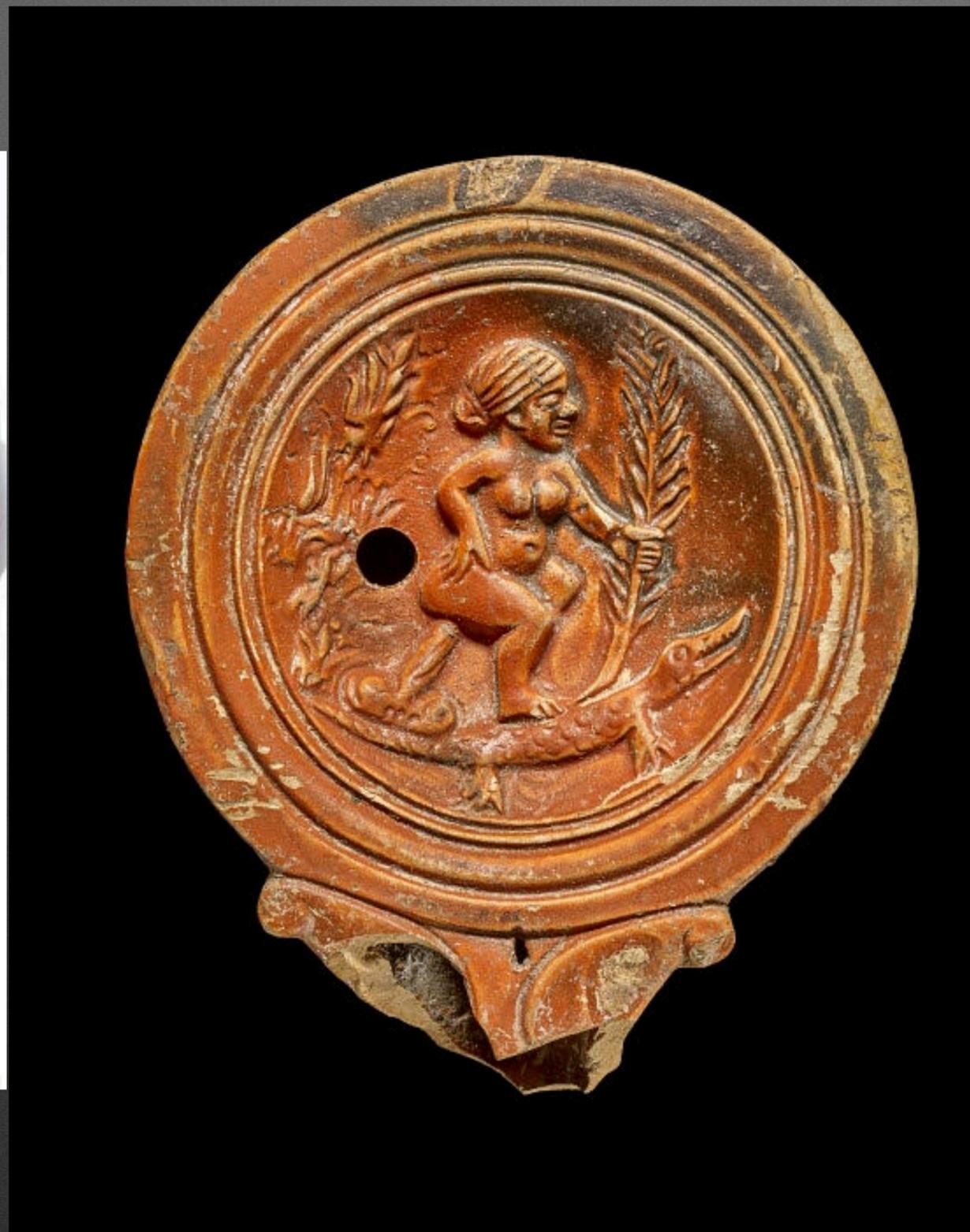
<sup>70</sup> Traduzco el término *monoieidés*, que denota que  
 es el único individuo de su clase, por «específicamente



Delos







Llànties romanes



18



19



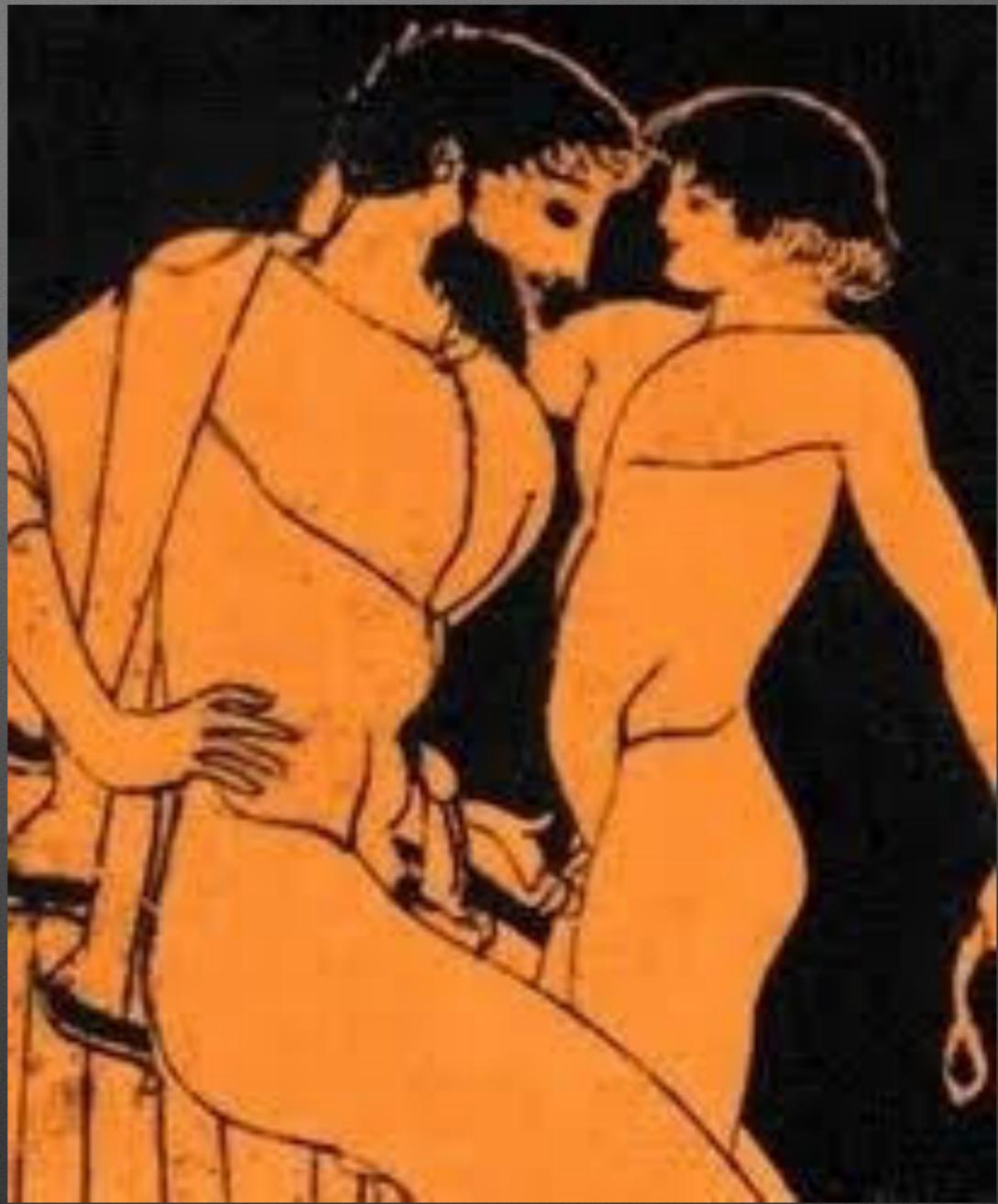
20

16 - Inv. 27837  
Tintinnabulum di bronzo  
Ercolano  
I secolo d.C.

17 - Inv. 100411  
Lucerna di terracotta  
Pompei  
I secolo d.C.

18, 19, 20 - Inv. 27861  
Lucerne di terracotta  
Pompei  
I secolo d.C.









**Kedareshwara Temple, Belligavi, India**



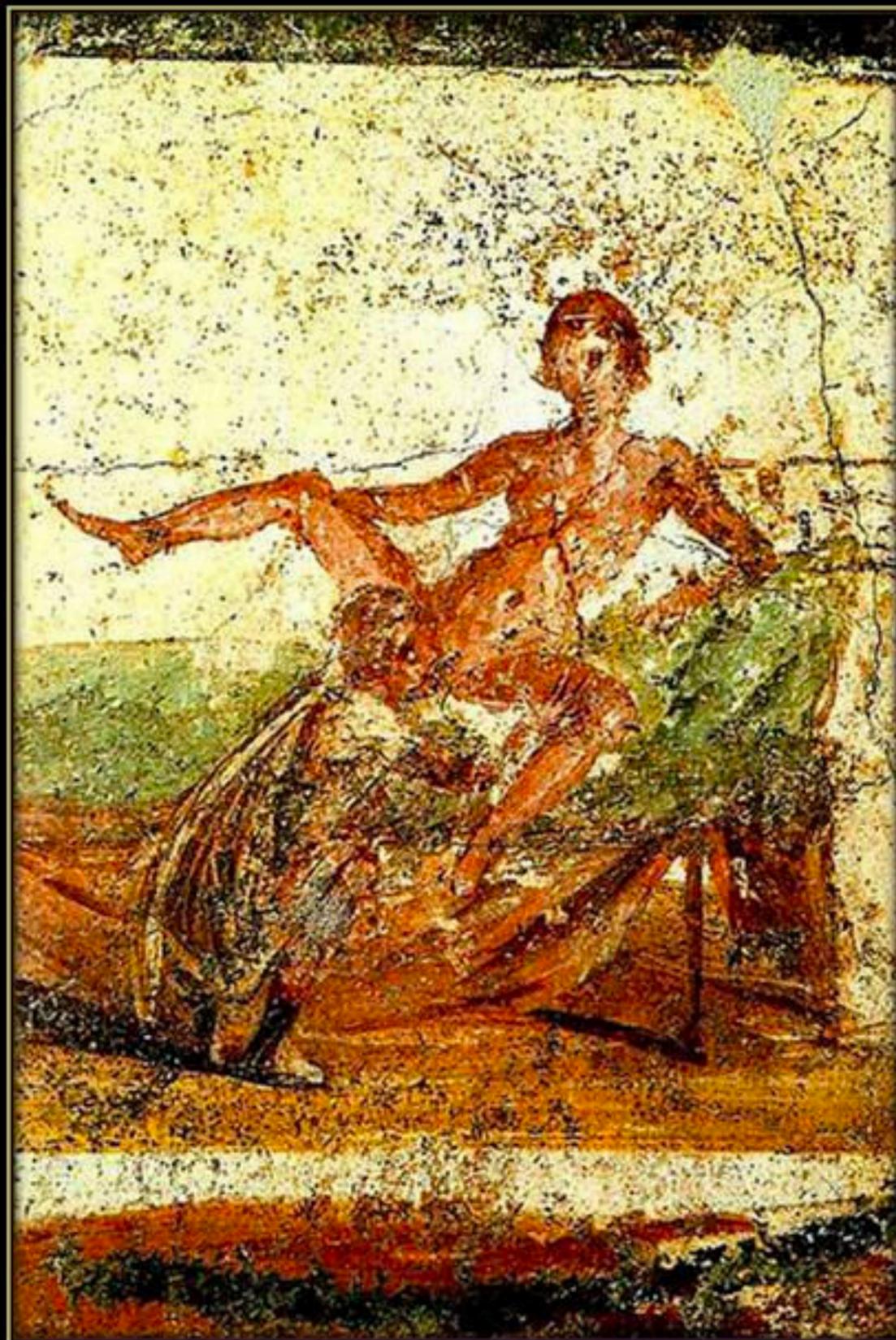
Lakshmana Temple, Khajuraho, India





rolloid





**PINTURA ROMANA AL FRESCO DECORANDO  
LOS BANOS PUBLICOS EN POMPEYA**



**FRESCO REPRESENTANDO ESCENA EROTICA CON  
DOS FIGURAS MASCULINAS Y UNA FEMENINA.**

**ENCONTRADAS EN LA PARED SUR DE LOS  
VESTIDORES DE BANOS PUBLICOS.**

**PINTADA ALREDEDOR DEL 79 A.C EN POMPEYA.**



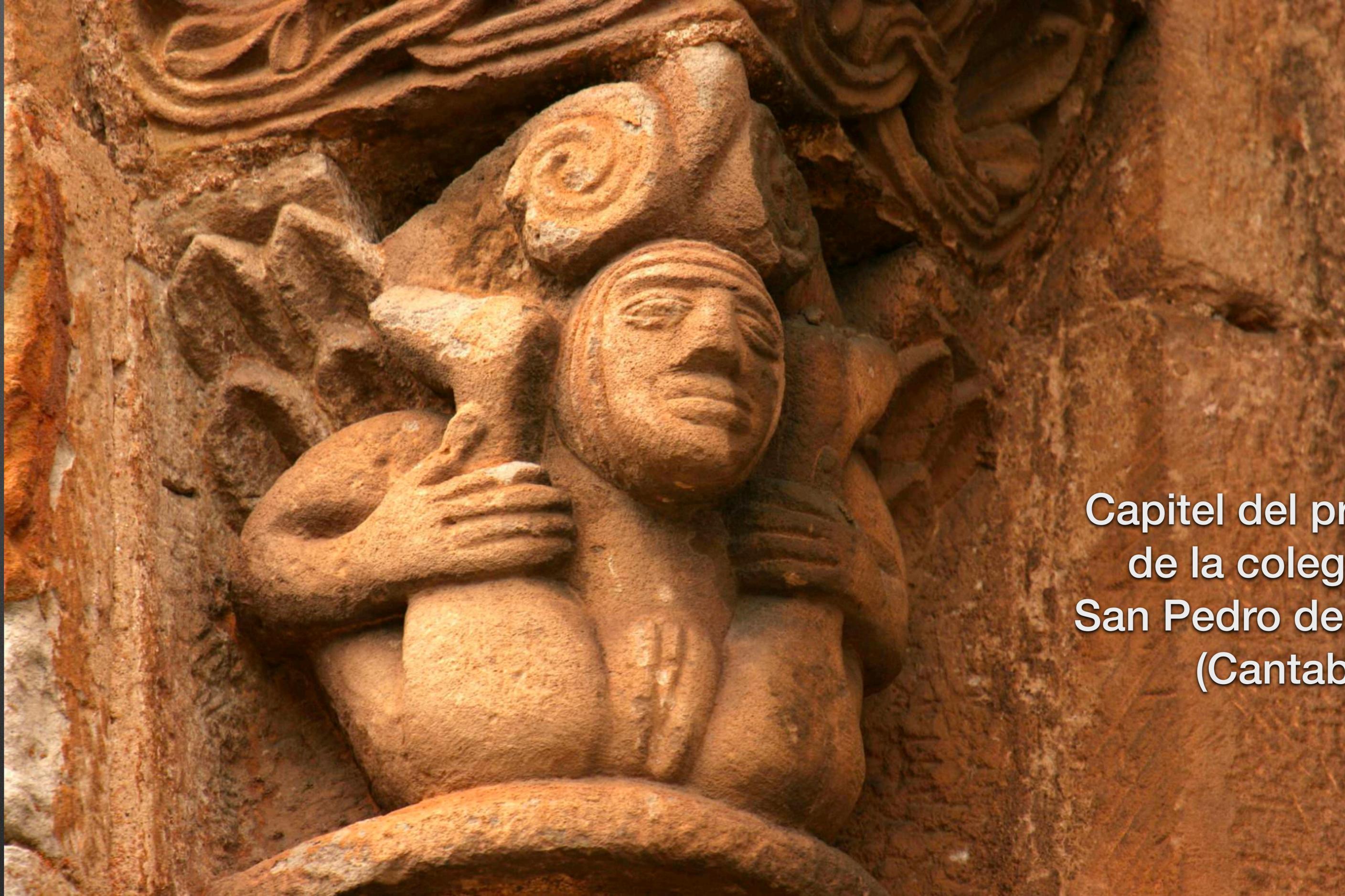
Utamaro







Canecillo de la colegiata de San Martín de Elines (Cantabria)



Capitel del presbiterio  
de la colegiata de  
San Pedro de Cervatos  
(Cantabria)





Gerbert de Montreuil, *Le roman de la Violette*, s. XIII



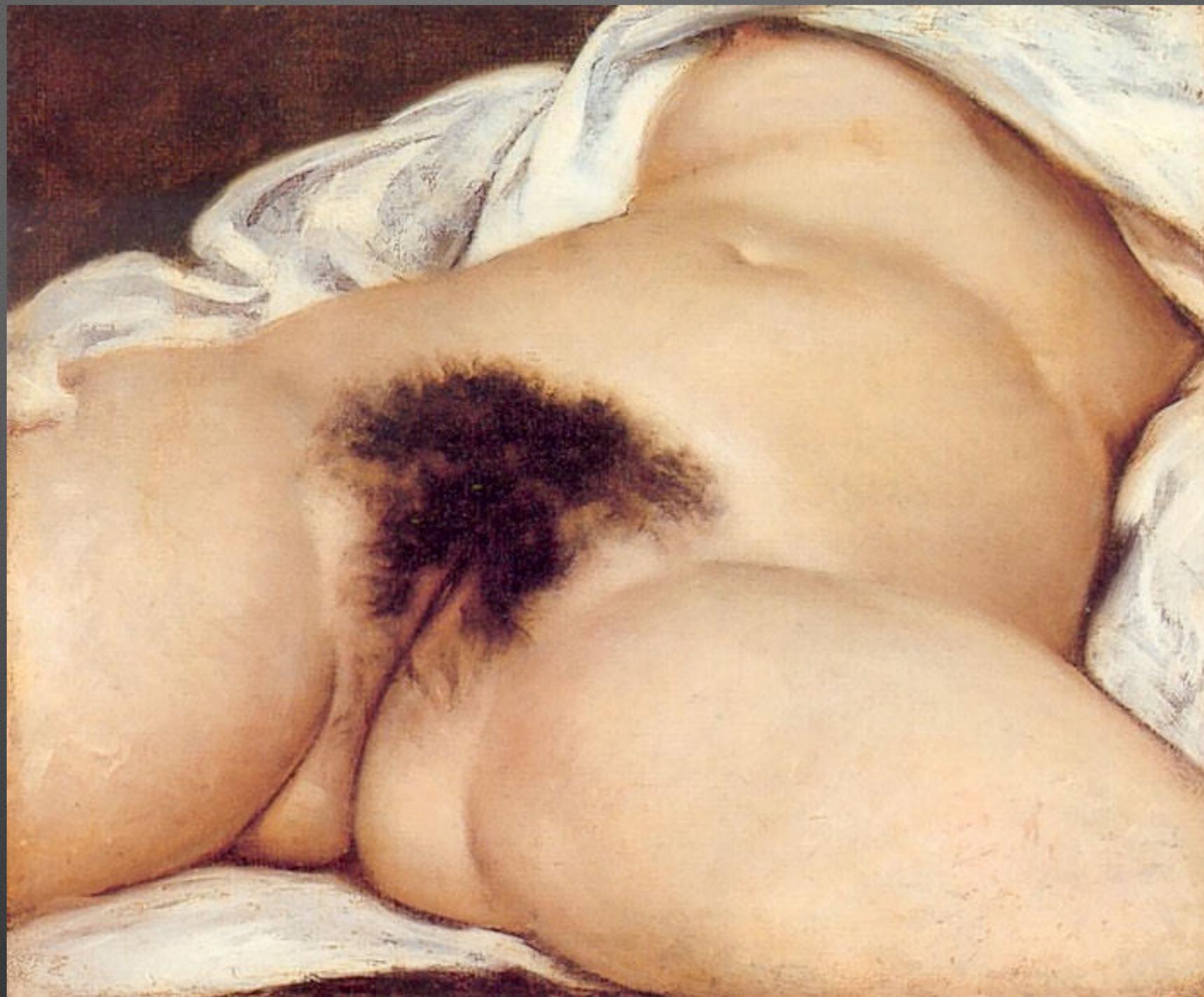
Jean-Honore Fragonard: *El columpio*, 1767, óleo sobre tela, 81 × 65 cm, Colección Wallace, Londres.



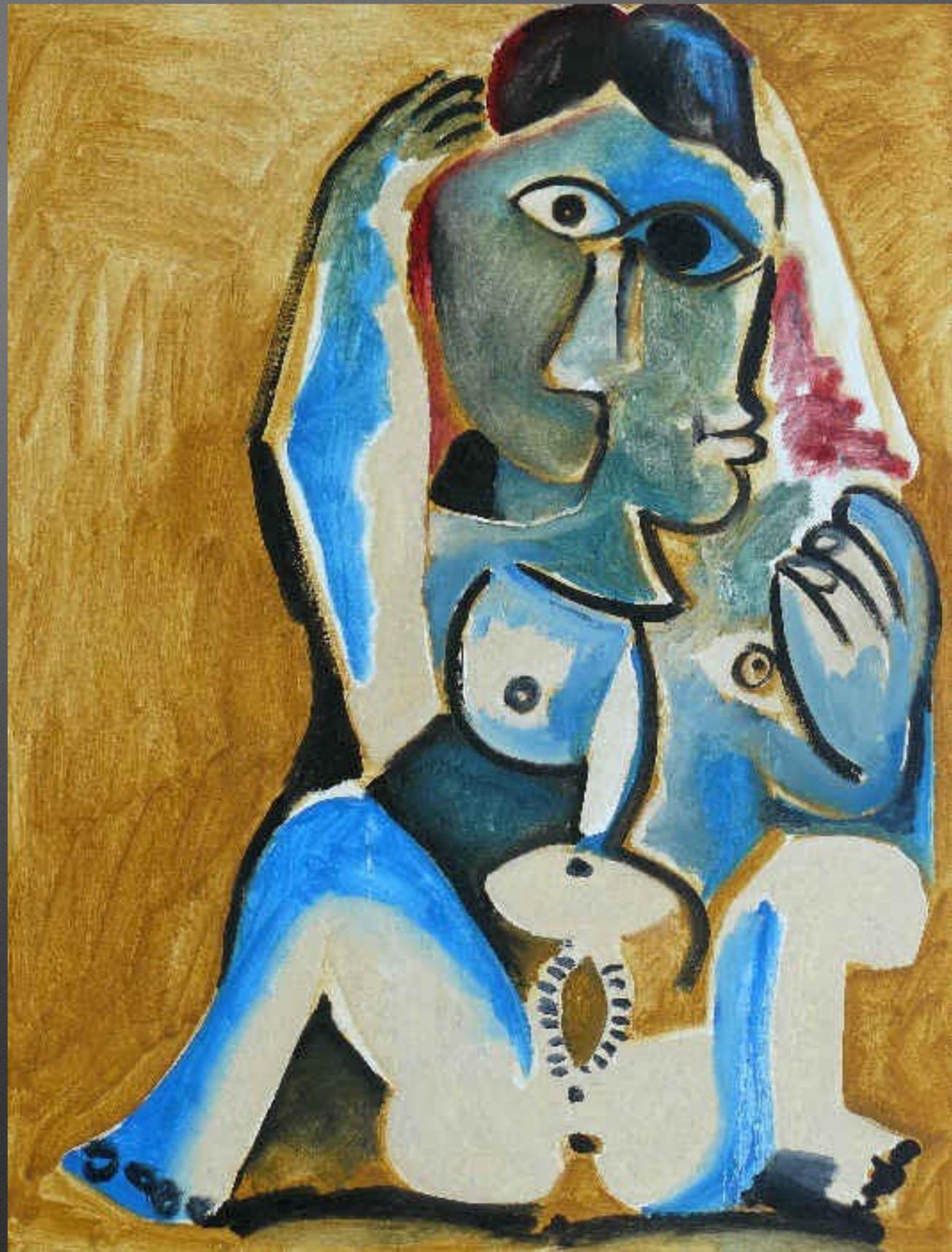
Boucher



Augustin Carrache,  
*Dido i Eneas*,  
1798



Courbet, *L'origine du monde*





Robert Mapplethorpe



**Metàfores, analogies,  
ambigüitats**

Brancusi

*Ocell a  
L'espai,  
1923*



*Torso d'un  
home jove,  
1917*



*Apoloni d'Atenes, Torso Belvedere,*  
Museus Vaticans, s. I AC





Balthus,  
*Thérèse somnolente*,  
1937



Hans Bellmer



Andres Serrano,  
*Vagina Dentata*,



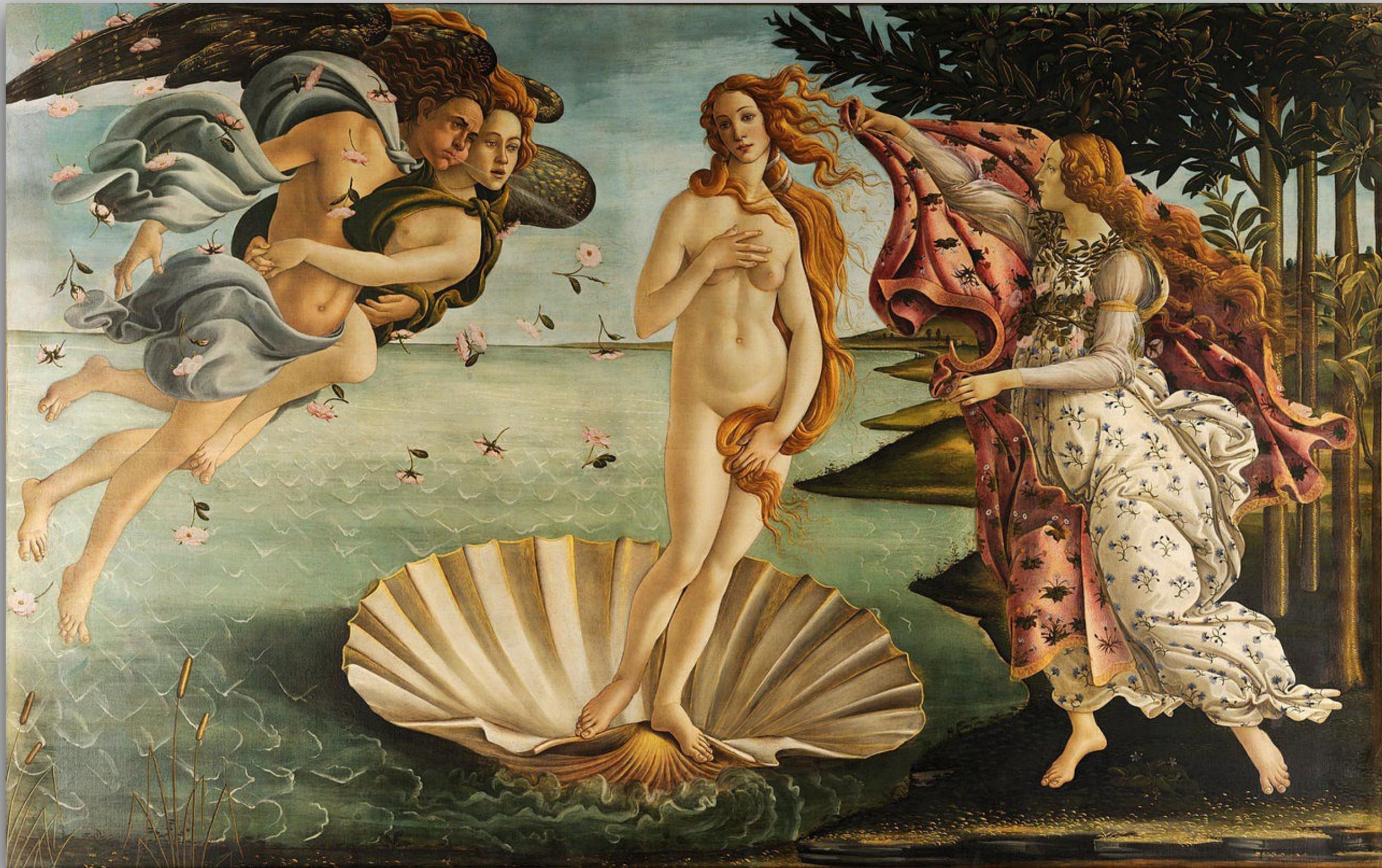
Man Ray

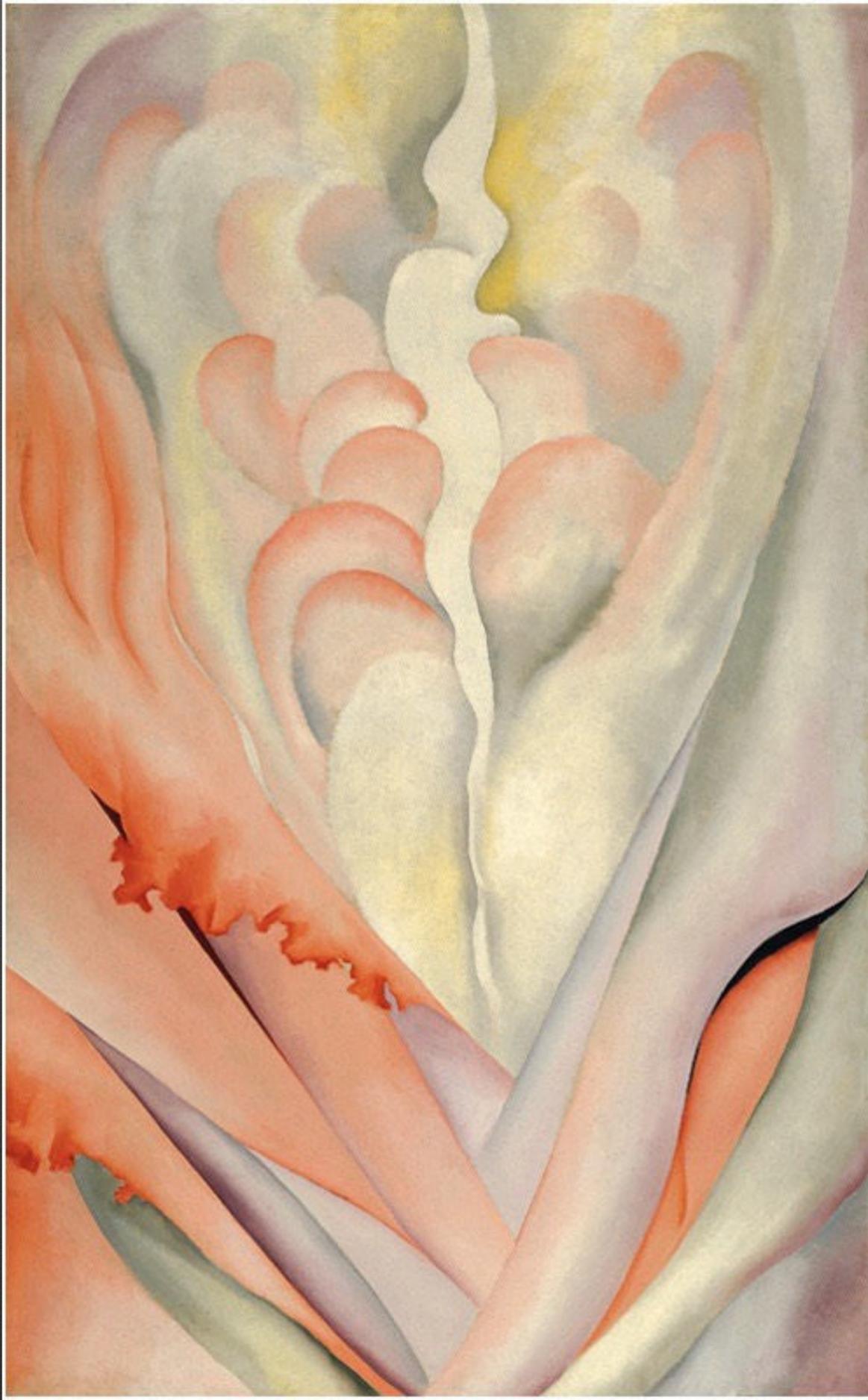


Edgar Degas, *The Rape (Interior)*, 1868-1869



René Magritte,  
*Le viol*,  
1934

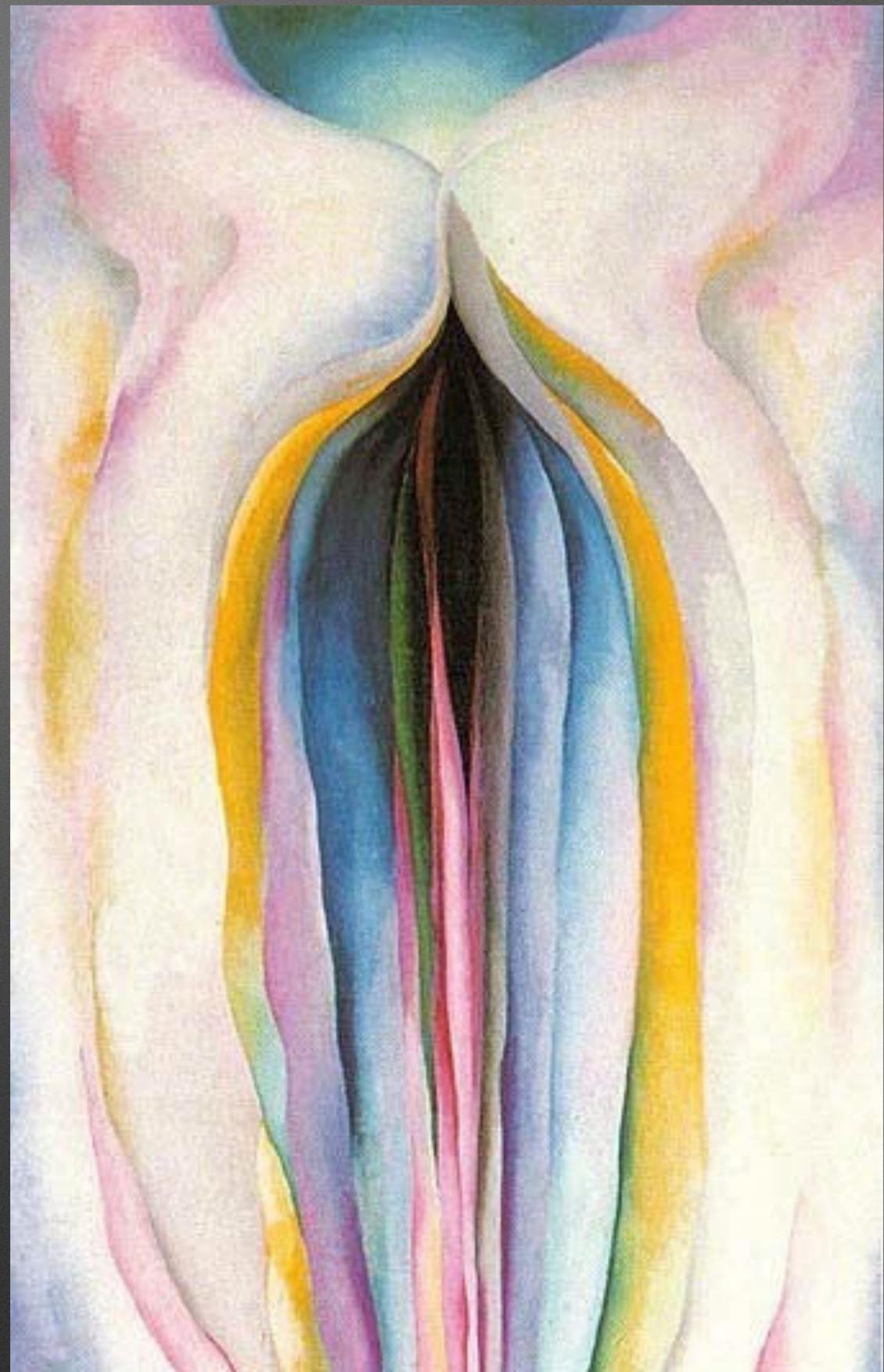




Georgia O'Keeffe  
*Flower Abstraction*, 1924.  
Oil on canvas, 48 x 30 in.  
(121.9 x 76.2 cm)  
Whitney Museum of  
American Art, New York



Georgia O'keefy





Robert Rauschenberg - *Monogram*. 1955-59, Copyright the Estate of Robert Rauschenberg, Vaga, NY





Bernini, Santa Maria della Vittoria, Roma, 1647-52









Salvador Dalí,  
*The Phenomenon of Ecstasy*,  
1933



Joachim Wtewael, *Lot i les seves filles*, c. 1600



*Altdorfer, Lot and his daughters, 1537*



Artemisia Gentileschi,  
*Lot i les seves filles*,  
1635-1638

# LA VIOLÈNCIA I LA MORT



Medea murders her children

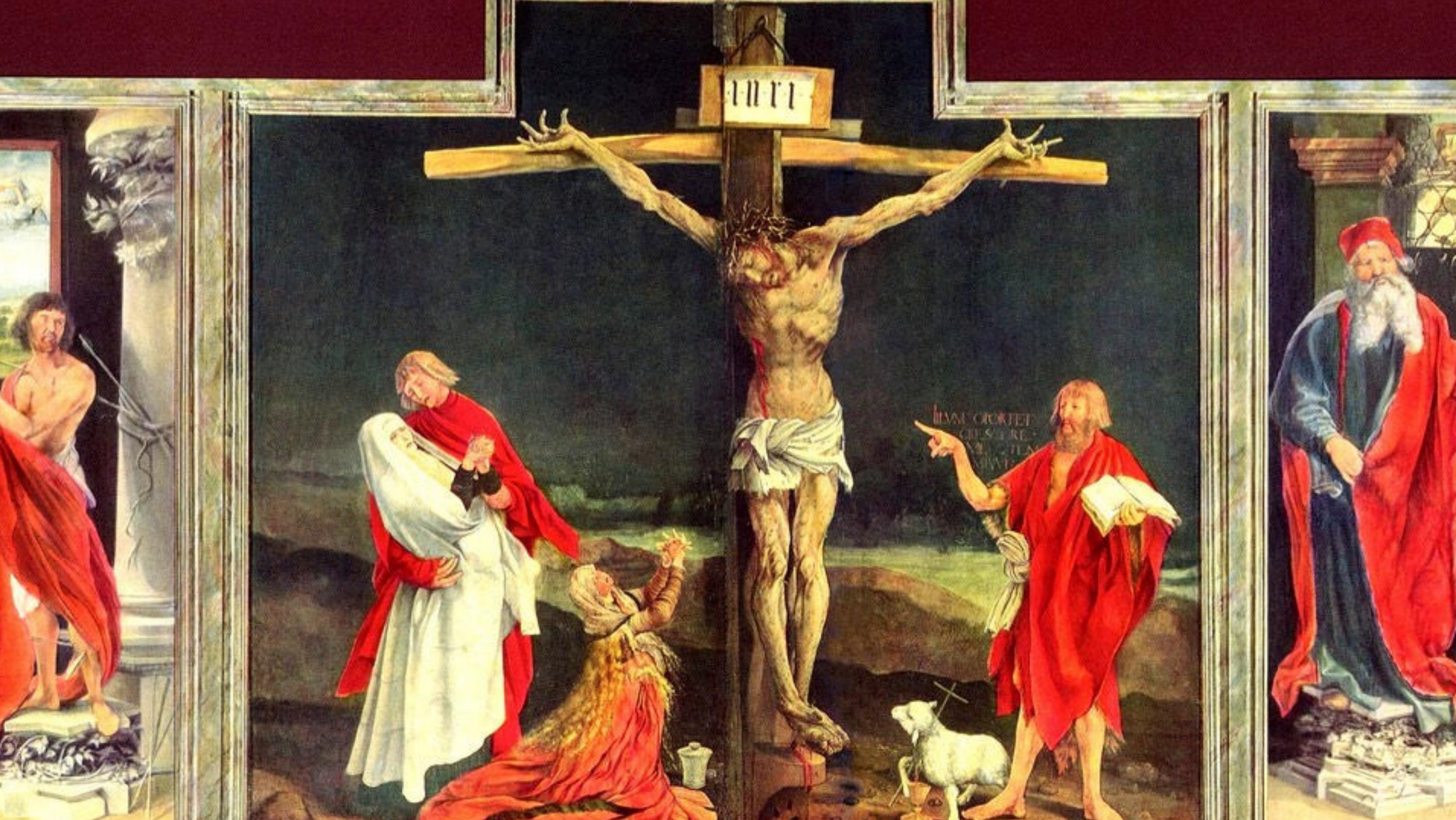


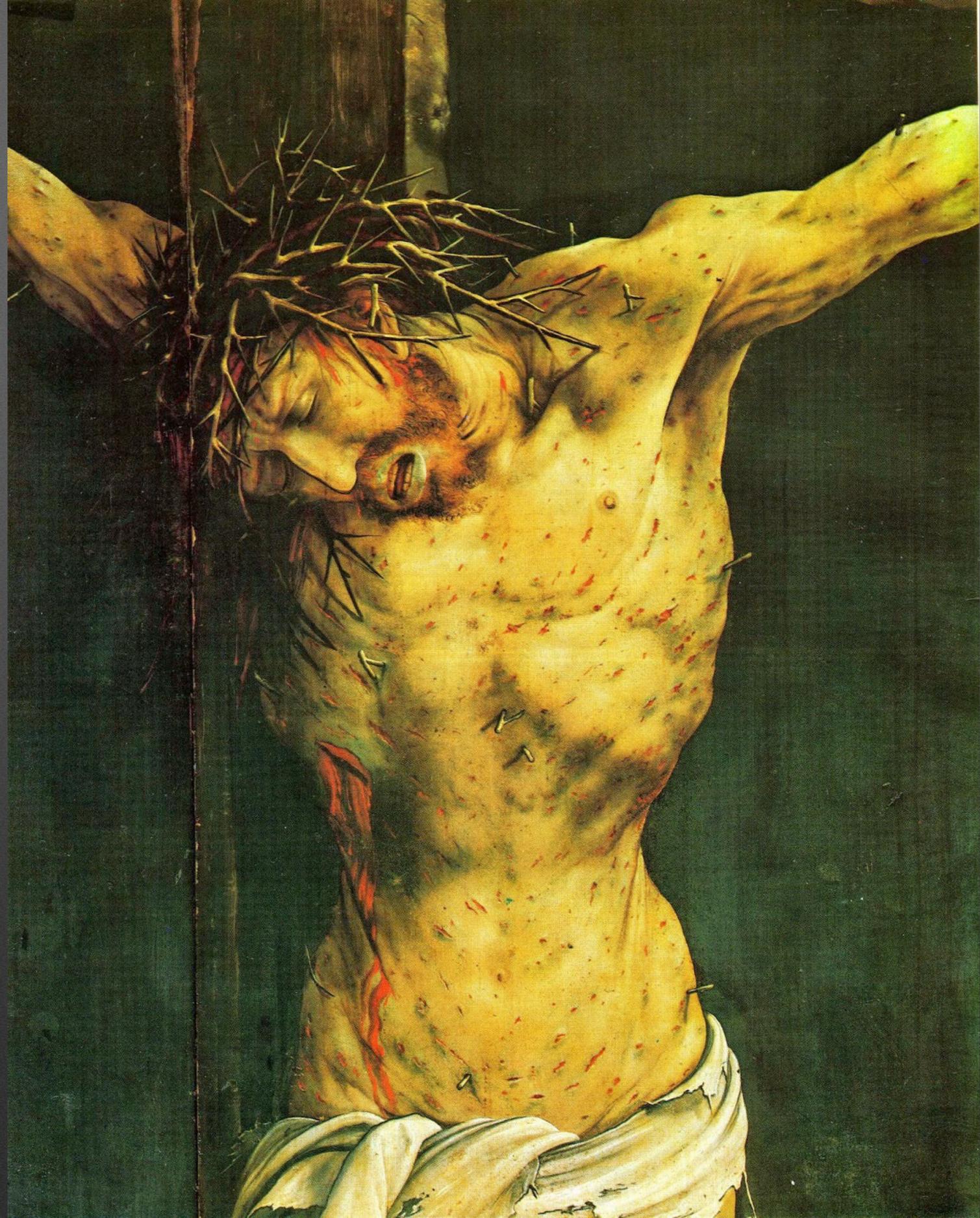


*Medea* d'[Anselm Feuerbach](#)

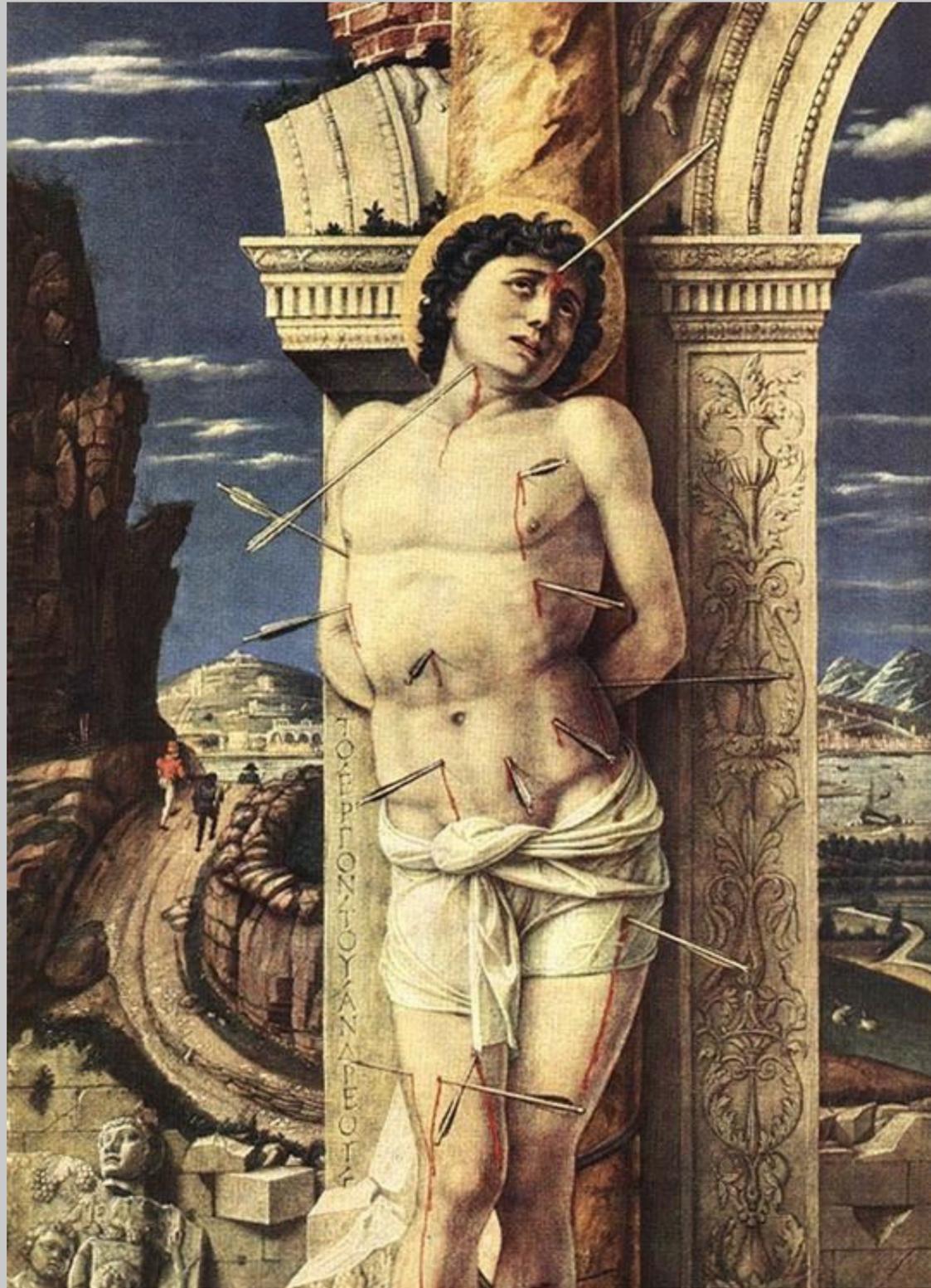


Delacroix Medea





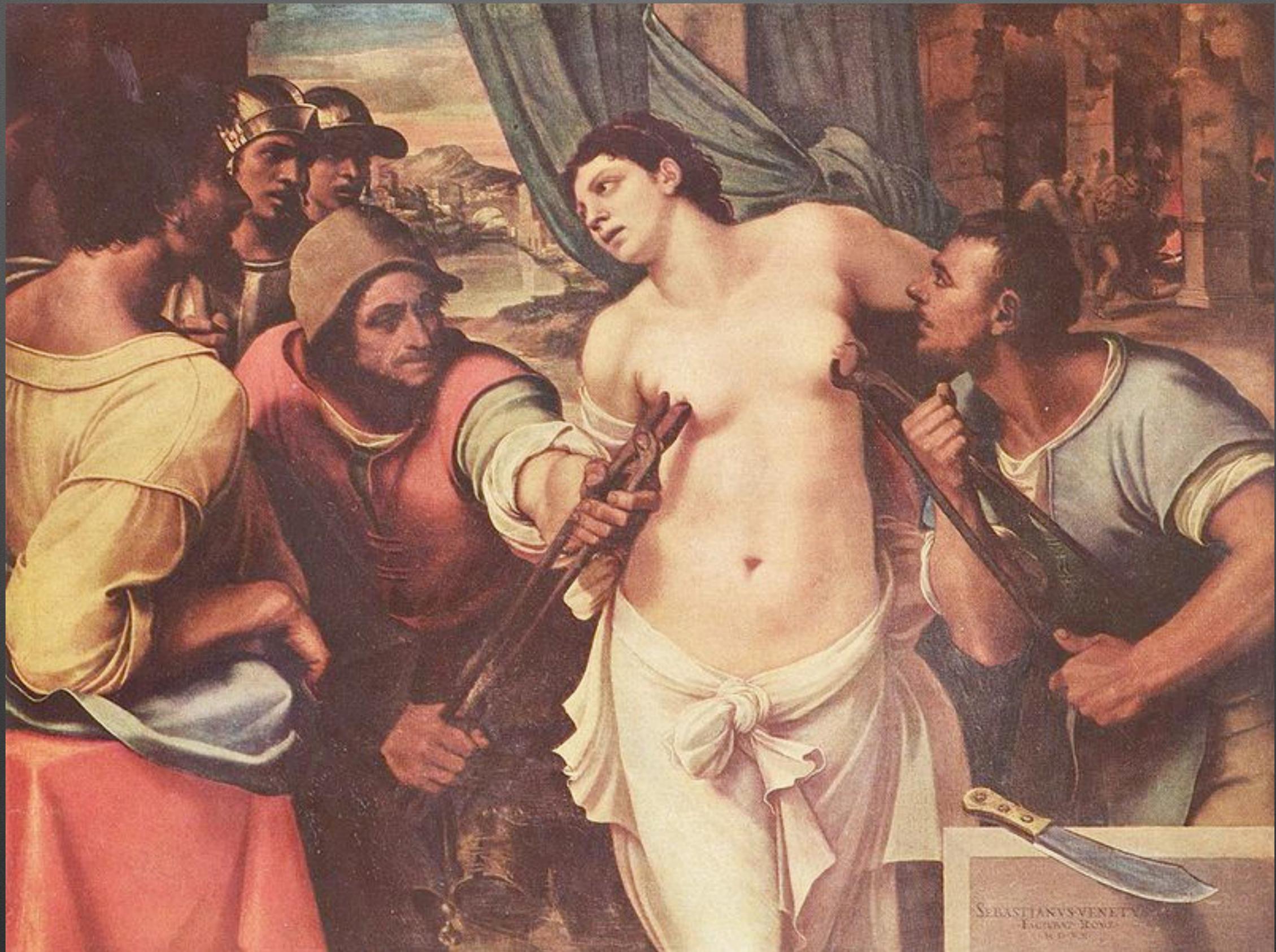




A. Mantegna, *San Sebastián*, 1456



W.-A. Bouguereau, *The Flagellation of Our Lord Jesus Christ*, 1880



Sebastiano del Piombo, *Martirio de Santa Ágata*, 1520



Detalle de la Santa Lucía de Domenico Beccafumi, Pinacoteca Nazionale di Siena.



Frontal de altar de Sant Quirc de Durro.





Artemisia  
Gentileschi,  
*Judith*,  
1611-12



Artemisia Gentileschi,  
*Judith and her  
maidservant*,  
1612-13



Artemisia  
Gentileschi,  
*Judith*,



Artemisia Gentileschi,  
*Judith and her Maidservant  
with the Head of Holofernes,*  
1625-1627

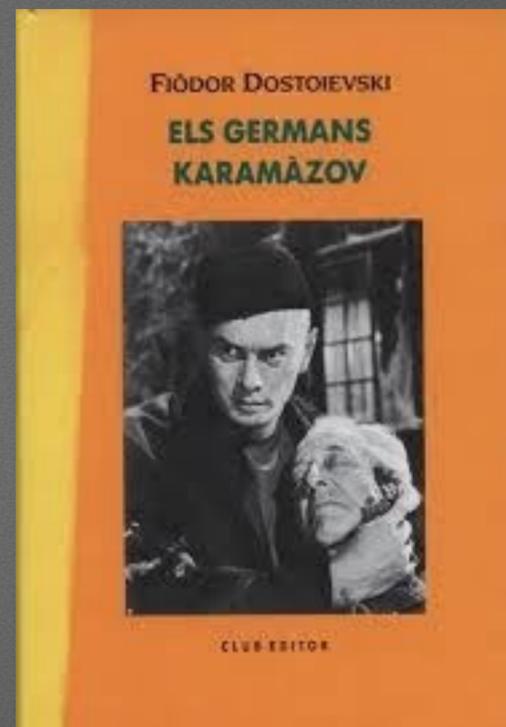




Buñuel, *Un perro andaluz*, 1929



13 вер  
1872  
Мин



# БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ

РОМАНЪ

Истинно, истинно говорю вамъ: если пшеничное зерно, падши въ землю, не умретъ, то останется одно; а если умретъ, то примесетъ много плода.

(Евангеліе отъ Іованна. Глаза XII, 24.)

ОТЪ АВТОРА.

Начиная жизнеописаніе героя моего, Алексѣя Федоровича Карамазова, нахожусь въ некоторомъ недоумѣніи. А именно: хотя я и называю Алексѣя Федоровича моимъ героемъ, но однако самъ знаю что человѣкъ онъ отнюдь не великій, а посему и предвижу неизбежные вопросы въ родѣ такихъ: чѣмъ же замѣчательнъ вашъ Алексѣй Федоровичъ? что вы выбрали его своимъ героемъ? Что сдѣлалъ онъ такого? Кому и чѣмъ извѣстенъ? Почему я, читатель, долженъ тратить время на изученіе фактовъ его жизни?

Последній вопросъ самый роковой, ибо на него могу лишь отвѣтить: „Можетъ-быть увидите сами изъ романа“. Ну а коль прочтутъ романъ и не увидятъ, не согласятся съ примѣчательностью моего Алексѣя Федоровича? Говорю такъ потому что съ прискорбіемъ это предвижу. Для меня онъ примѣчательнъ, но рѣшительно сомнѣваюсь успѣю ли это доказать читателю. Дѣло въ томъ, что это пожалуй и дѣлать,

# Art Contemporani: El sinistre i l'abjecte

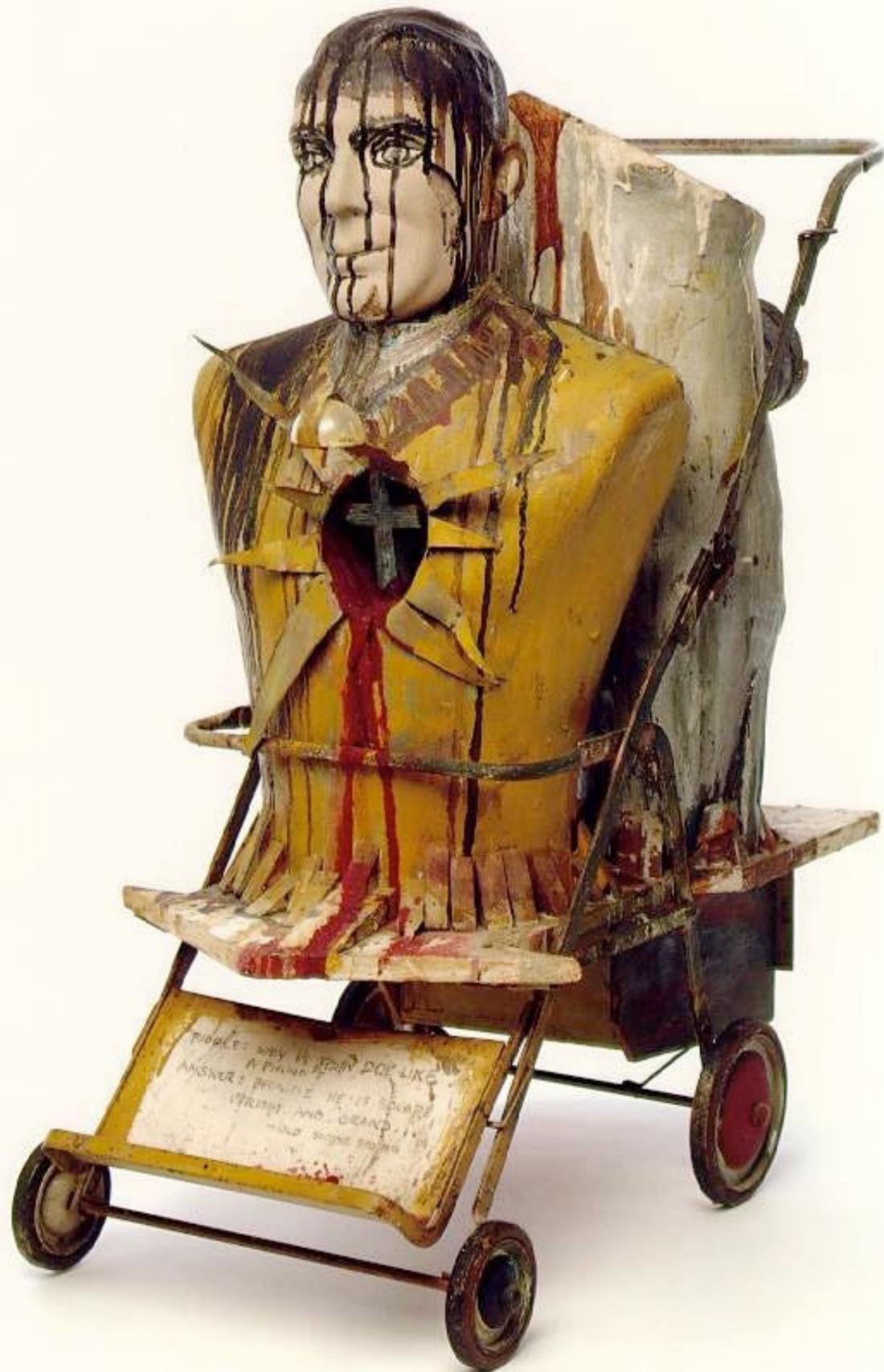
- Accionistes vienesos, Nitsch
- Carol Schneemann, Mary Kelly
- Jake & Dinos Chapman, Kiki Smith, Helen Chadwick,  
Gilbert & George
- Witkin, Andres Serrano
- Robert Gober, Louise Bourgeois,
- Zhu Yu, Yang Zhichao



Rudolf  
Schwarzkogler



Hermann Nitsch, *Orgien Mysterien Theater*, 1962-1998



Ed Kienholz,  
*John Doe*, 1959



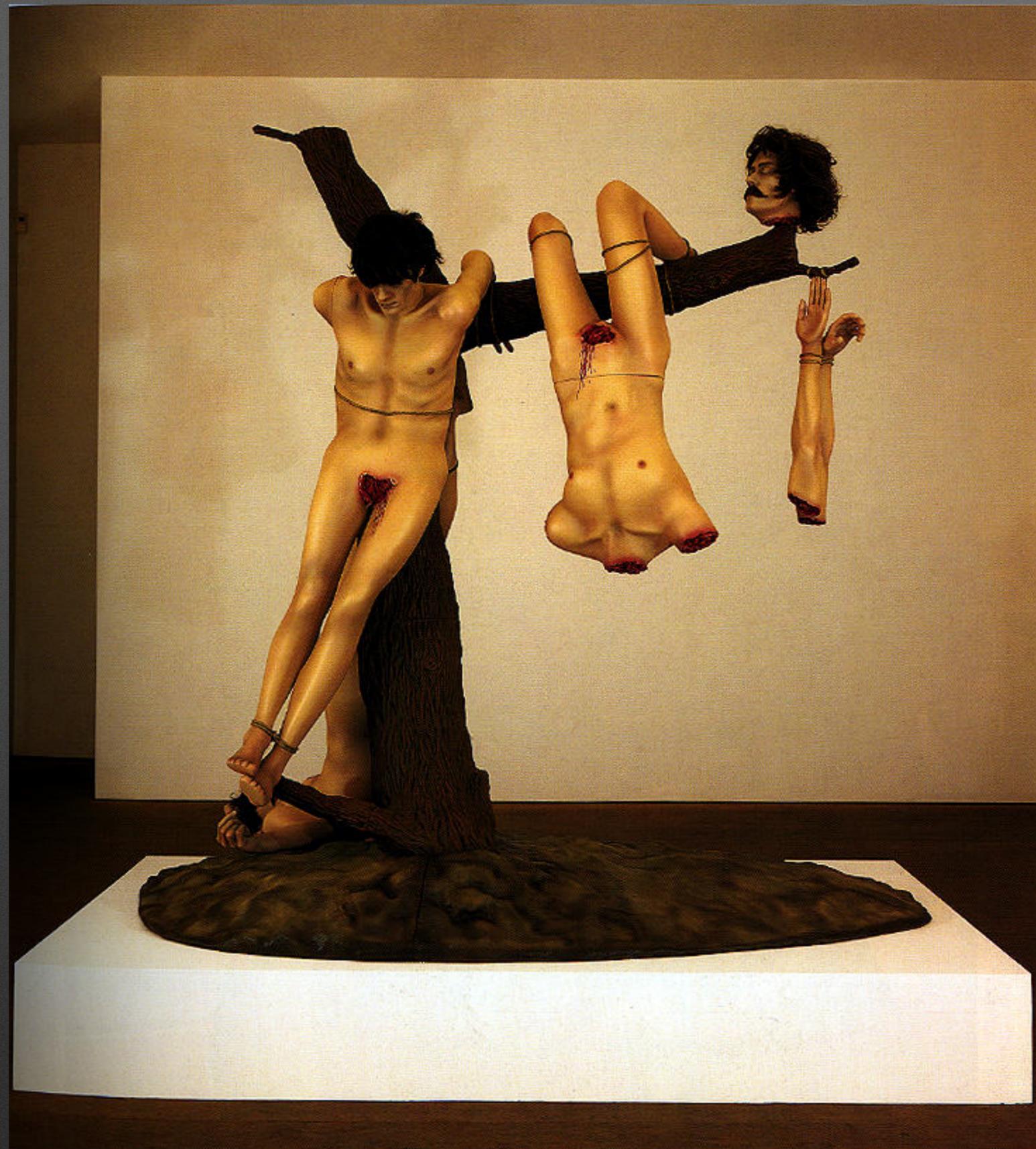
*Fillette, 1968*



*Janus Fleuri, 1968*



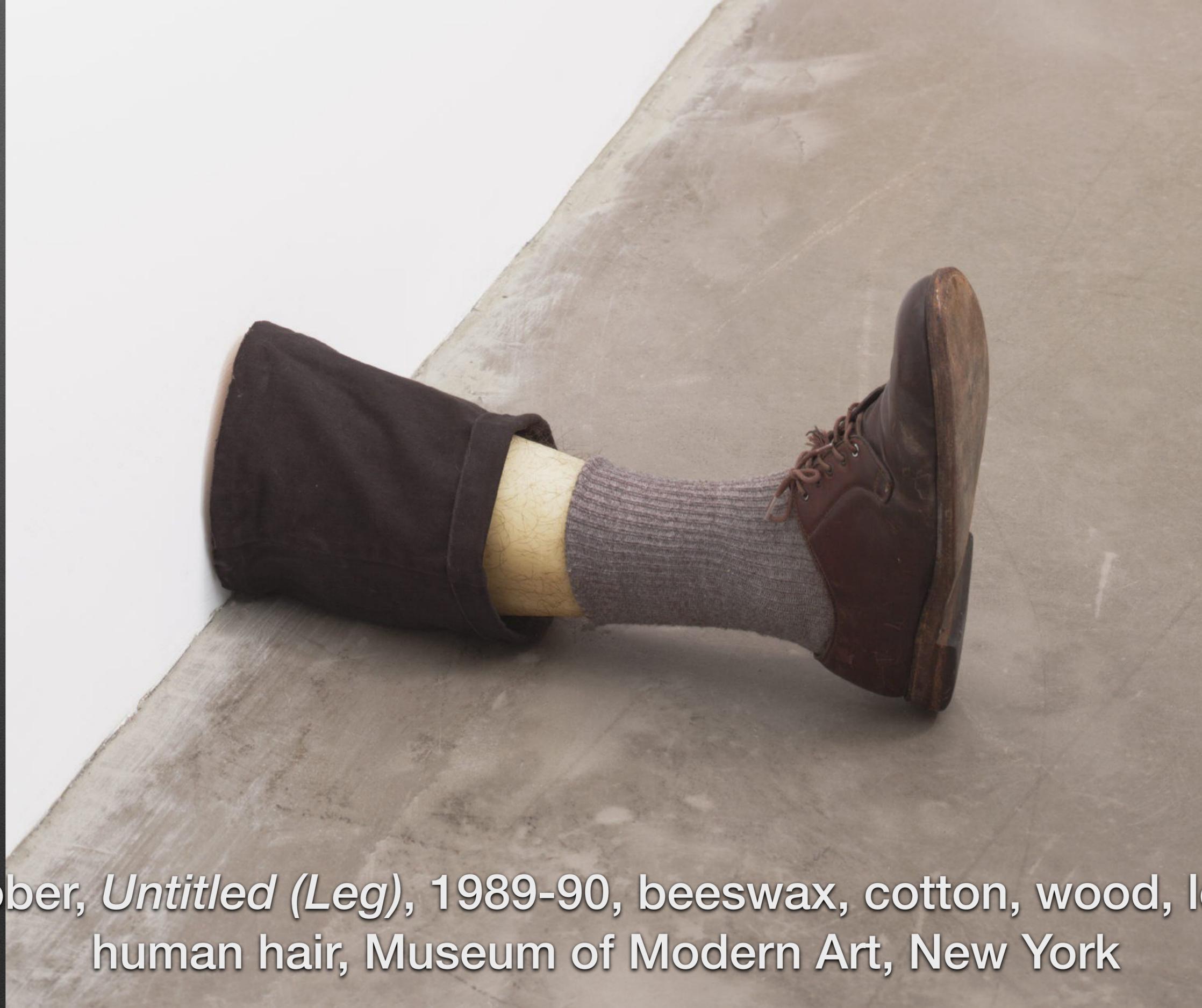
**Louise Bourgeois**



Jake & Dinos  
Chapman, *Great  
Deeds Against the  
Dead 2*, 1994



Maurizio Cattelan, *Sin Título*, 2004



Robert Gober, *Untitled (Leg)*, 1989-90, beeswax, cotton, wood, leather and human hair, Museum of Modern Art, New York



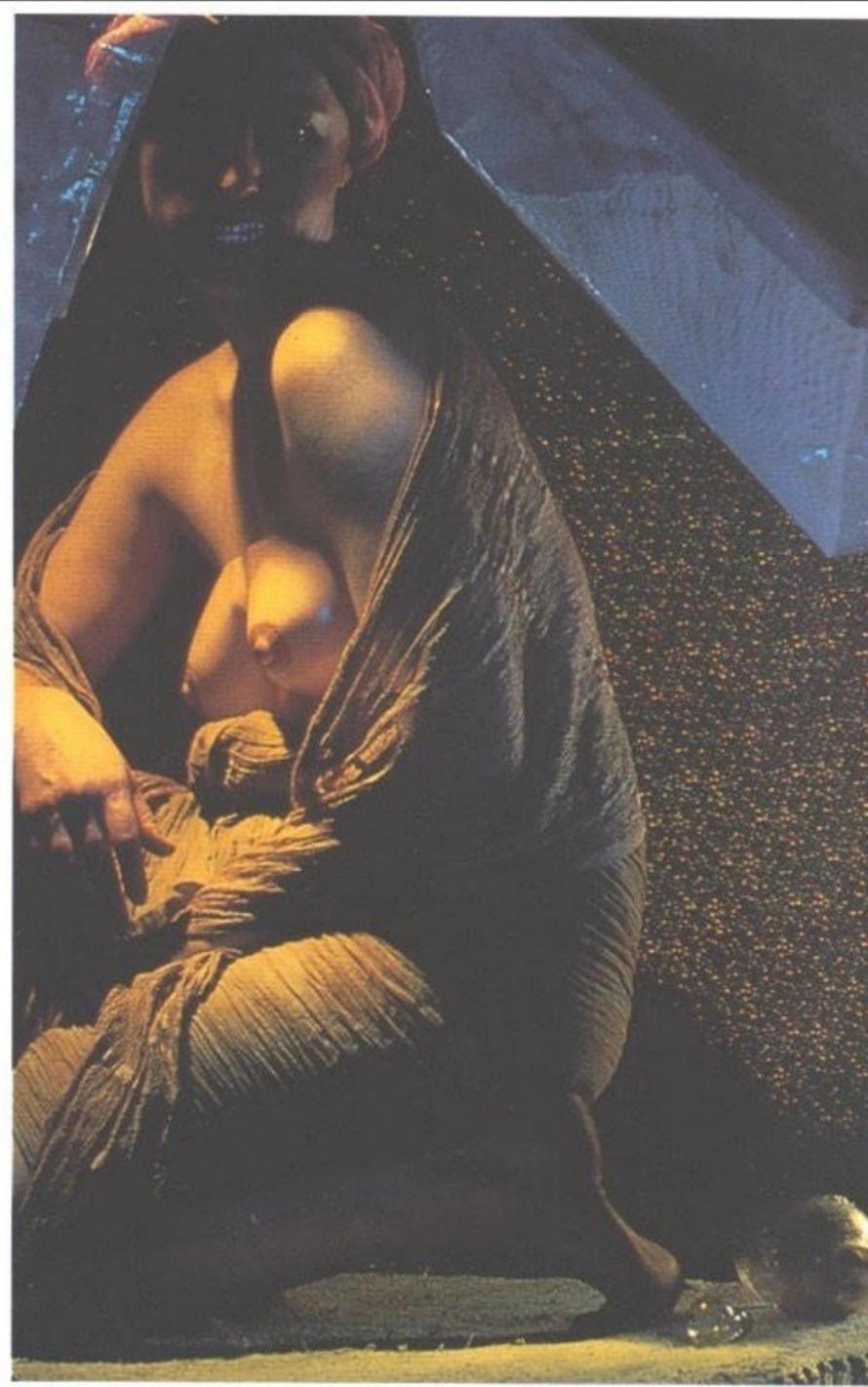
Damien Hirst, *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything*, 1996.



Damien Hirst,  
*Agnus Dei*,



Günther von Hagens,  
*Plastinats*, 1993-



Cindy Sherman, *Untitled*  
No. 155, 1985



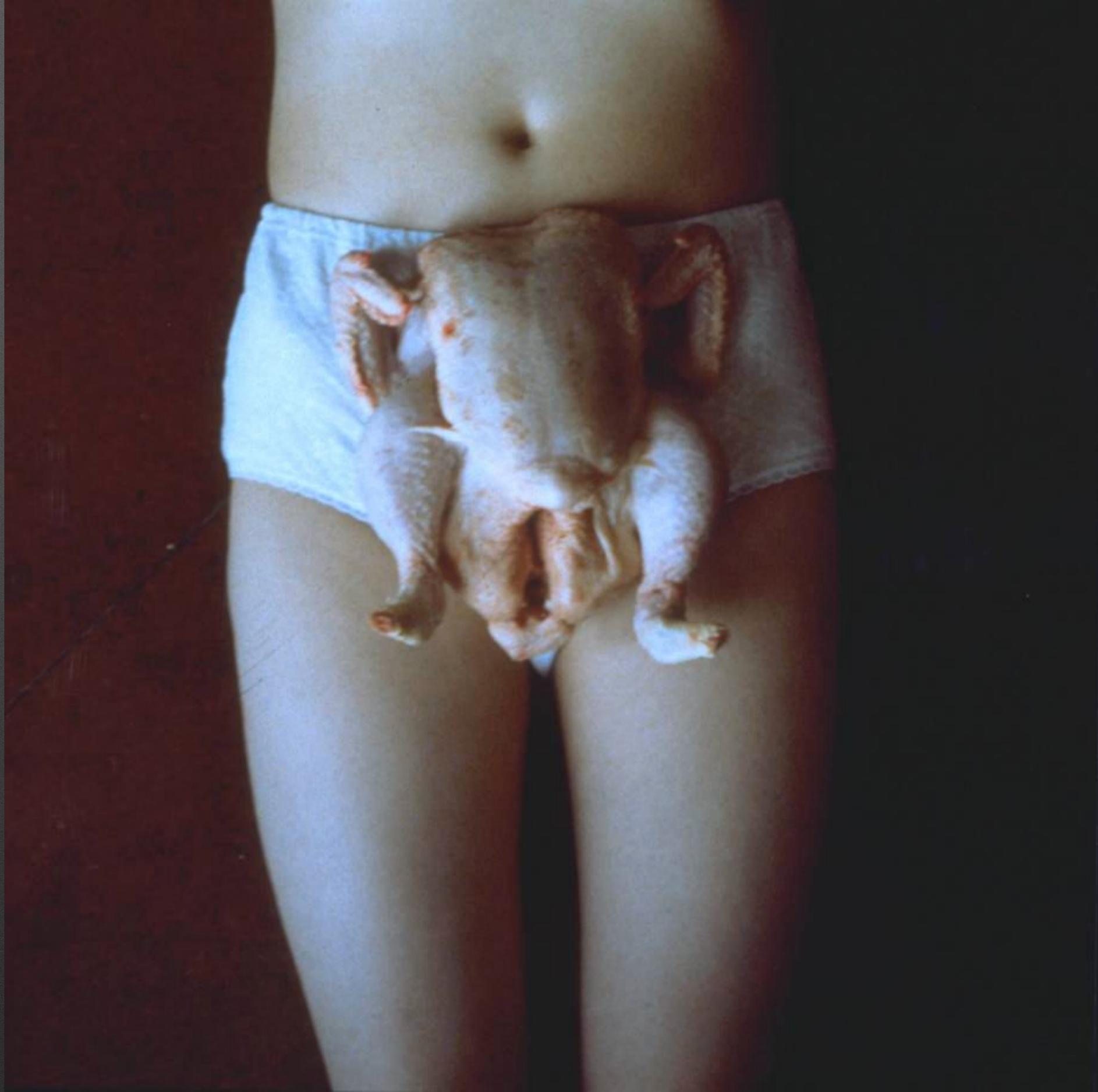
C. Sherman, *Untitled #25*, 1992



C. Sherman, *Untitled 263*, 1992



C. Sherman, *Untitled 264*, 1992



Sarah  
Lucas,  
*Chicken  
Knickers,*  
1997,  
Photograph  
on paper  
426 x 426 mm

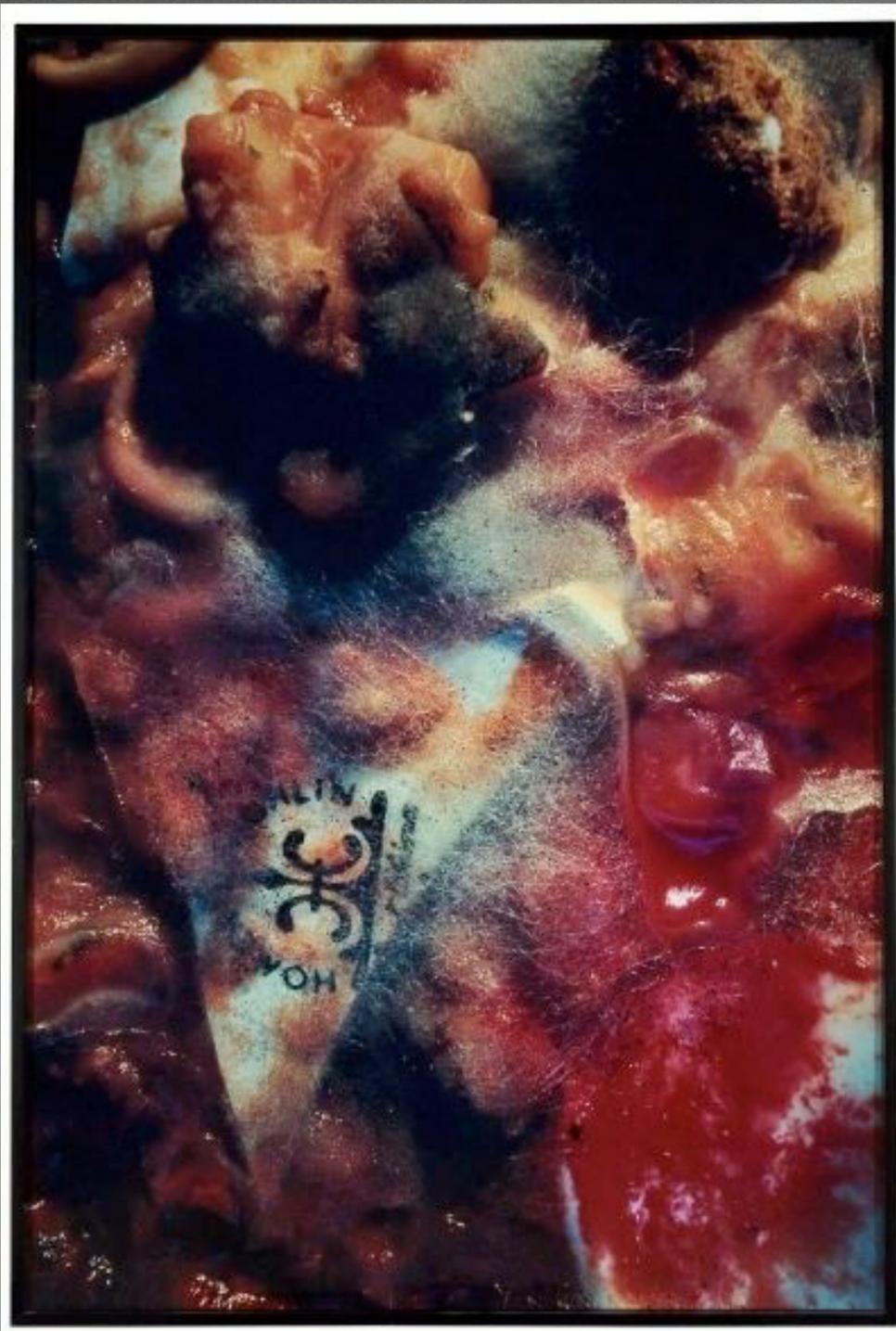




Piero  
Manzoni,  
*Artist's Shit*,  
196,  
Tin can with paper  
wrapping with  
unidentified  
contents  
object: 48 x 65 x  
65 mm, 0.1 kg



Andrés Serrano,  
*Piss Christ*,  
1987



Cindy Sherman



*Tale*, (1992) Kiki Smith, wax, pigment, and papier-mache, 160x23x23",  
Collection of Jeffrey Deitch.



**Carina Úbeda, *Paños*, 2013:** for five years, the Chilean artist Carina Úbeda deposited her menstrual blood onto sanitary rags which she later used to create this installation, consisting of 90 unique blood-stain abstract forms that also serve as mini-artifacts documenting her bodily cycles. To give each mark a more poetic register than a simple cataloged collection, she embroidered the rags with symbolically-charged words that deal with themes of natality and mortality, growth and decay, consumption and production.



Emma Arvida Byström, *There Will Be Blood*, 2013



**Byström, Campaña d'Adidas, 2017**

