

Estética negativa y la degradación (descomposición y muerte) del cuerpo en el arte contemporáneo

Marcelino García Sedano
Universidad San Francisco de Quito, USFQ (Ecuador)

Recibido: 06/07/2024. Aceptado: 17/01/2025

RESUMEN

Algunas manifestaciones artísticas contemporáneas basan sus discursos en el cuerpo para llamar la atención sobre su fragilidad, caducidad y sometimiento en diversos ámbitos de la vida contemporánea. La presencia de la degradación del cuerpo o la representación de este de forma no canónica en las antípodas de lo bello, incide de forma expresiva y reflexiva en estos aspectos que se desarrollan a partir de la incorporación de categorías estéticas negativas como lo grotesco o lo abyecto, características de los procesos de descomposición y muerte del individuo en su dimensión material. Esto caracteriza un arte radical que introduce el caos en la forma y que se opone a la razón dominante y las problemáticas existenciales que de ella emanan.

PALABRAS CLAVE

Estética negativa; corporeidad; grotesco; abyecto; arte contemporáneo

Negative Aesthetics and the Degradation (Decomposition and Death) of the Body in Contemporary Art

ABSTRACT

Some contemporary artistic expressions base their discourses on the body to draw attention to its fragility, perishability, and subjugation in various areas of contemporary life. The presence of body degradation or its representation in a non-canonical way, at the antipodes of beauty, has an expressive and reflective impact on these aspects that develop from the incorporation of negative aesthetic categories such as the grotesque or the abject, characteristics of the processes of decomposition and death of the individual in its material dimension. This characterizes a radical art that introduces chaos into form and opposes the dominant reason and the existential issues that emanate from it.

KEYWORDS

Negative aesthetics; corporeity; grotesque; abject; contemporary art

«Lo bello no tiene más [formas] que una, lo feo tiene mil»¹

1. Las mil formas de lo feo. La negatividad en el arte contemporáneo.

La presencia de lo feo en el arte se ha normalizado en la actualidad superando hace tiempo los (pre)juicios estéticos que lo excluían del mismo. El cuerpo como medio, lugar y objeto de debate en el arte contemporáneo, ha protagonizado discursos incómodos y alejados de lo políticamente correcto. Esta deformación, degradación y muerte corporal nos alejan de su representación ideal y del ámbito de lo bello. El amplio abanico de “lo feo” dentro de la representación artística como contraposición o ausencia de lo bello, puede ser abordado de diversas formas, constituyendo las que gravitan en torno al concepto de la negatividad en el arte una de las más interesantes. Por un lado, se puede observar su relación con las llamadas categorías estéticas negativas y aplicar estas al estudio de manifestaciones creativas que de alguna forma se oponen a las corrientes más hegemónicas del arte. Un arte que podemos considerar radical y que se articula en torno a esas categorías, un posicionamiento o calificativo que proviene de Adorno y su concepción negativa del arte. He aquí la segunda dimensión negativa, y que permite identificar a aquellas manifestaciones que se oponen al hedonismo estético que preside algunas de las tendencias mayoritarias del arte contemporáneo². Un arte más dócil inserto en lo que ya en la época de “Dialéctica de la Ilustración” denominó la industria cultural y que en nuestro tiempo no es más que aquel arte sujeto a las condiciones de mercado y corrientes ideológicas dominantes³. Es Adorno quien desde su concepción de la estética negativa alude que, en la época moderna post holocausto, la belleza

se vuelve inseparable del dolor: “La inhumanidad del arte debe sobrepasar la del mundo por amor al hombre [...]”⁴. El dolor es inmanente al sujeto alienado respecto al mundo, por lo que esa negatividad va a ser una determinación de lo estético. Según Gerard Vilar, la estética negativa de Adorno se sustenta en cuatro fundamentos que no pierden vigencia para el análisis que se propone y que son características de toda experiencia estética considerada auténtica. El primero es aquel que nos permite dimensionar el arte en términos de alteridad, donde lo otro es otro y lo extraño se percibe como tal. Esto se debe a que la obra de arte surge como un lugar donde lo cotidiano se diluye en favor de lo extraordinario, siendo esta engaño y artificio, apariencias y mentira. Es decir, partiendo de la idea heideggeriana que plantea que la obra de arte hace trascender a lo que ella representa a un nivel superior al de su propia cosificación⁵, Adorno contempla como la obra de arte niega el mundo de las cosas, deviene en negatividad⁶. Esta primera dimensión de la negatividad del arte se empareja perfectamente con la categoría estética de lo grotesco que ahonda en las capacidades representativas de la extrañeza que produce la deformación, el mal gusto y la extravagancia incorporadas al ámbito de la representación. El segundo de los términos característicos de esta negatividad sería, quizá el más conocido, el determinado por la representación de sufrimiento en la propia obra que produce displacer. Lejos de ser un arte complaciente, el arte contemporáneo debe ser incómodo y apelar a nuestros instintos más bajos, aquellos que el buen gusto propugnado por la academia y las corrientes hegemónicas desterraron del discurso artístico. Bajo este accionar contrahegemónico podemos incluir la categoría de lo grotesco y la de lo abyecto, así como distintos caracteres que de ahí se desprenden como lo monstruoso, la representación de la muerte o la enfermedad como temas. Por consiguiente, este hecho corresponde con otro tercer estado de negación, el rechazo de las formas artísticas tradicionales y su percepción que profundiza más, si cabe, en el carácter enigmático de la obra de arte. Por último y como consecuencia, las experiencias estéticas niegan los rasgos sociales dominantes ya que la sociedad, tendente por defecto a la universalidad, demuestra a través de la esencia artística,

1 Hugo, 1963:21.

2 Vilar, 2018: 24; 2000: 85-93.

3 Nunca está de más ni es anacrónico recuperar la definición de industria cultural propuesta por Adorno y Horkheimer en su “Dialéctica de la Ilustración”. En ella se circunscriben las manifestaciones culturales más alienantes que emanan como reflejo del poder con el fin de someter al individuo. La contraposición a esto que supone la línea de este artículo se ejemplifica con la exploración de esas características estéticas negativas a partir de discursos emancipadores o críticos con ciertos aspectos hegemónicos.

4 Adorno, 1966: 106-107.

5 Heidegger, 1976:11.

6 Adorno, 2004:137-138.

la existencia de una dimensión heterogénea, indescifrable y única que se vuelve contra sí misma en un acto de resistencia y subversión estética.⁷

Es en el siglo XX cuando las prácticas artísticas normalizan la incursión en las estéticas negativas con un sentido subversivo centrándose en el mensaje negativo. Este mensaje es aquel que transmite desasosiego o incomodidad al contrario de, por ejemplo, el arte cristiano, que partía de una representación, digamos negativa, para transmitir un mensaje positivo⁸.

Todas estas posiciones, voluntarias o involuntarias, derivan en mil y una formas de lo feo, lo antihegemónico. Multiplican las posibilidades de enunciación del arte sobre los lugares incómodos atravesados por mil y una maneras de transitar el mundo contemporáneo. Un tiempo cada vez más incierto y donde las subjetividades emergen en contraposición a los ideales de lo absoluto, al discurso cerrado y heredado de una tradición que buscaba la belleza y el orden como categorización estética y fin en sí mismo. Un fin que proporciona atemporalidad, asepsia, corrección política y facilita la inserción en el mercado. Las tesis adornianas, lejos de suponer un anacronismo académico, siguen manifestando una gran pertinencia ante una acelerada contemporaneidad sumida en la incertidumbre.

2. Origen de la incorporación de los valores negativos o el rechazo a la belleza en la estética.

En el contexto de la exposición universal de París de 1855, y ante la presencia de arte chino en la muestra, Teophile Gautier, en "L'art pour l'art" afirmaba que ese arte "buscaba lo feo ideal", el ideal estético de lo monstruoso⁹. Esta observación trasluce un rechazo hacia lo nuevo, lo no conocido, lo otro y, en definitiva, hacia cualquier precepto de lo considerado fuera de la categoría de lo bello, definido y custodiado por aquel entonces por la academia. Esta anécdota permite vislumbrar que aquello que resulta fuera de la norma, va a ser considerado entre otras cosas feo y caerá a medida que estas tomen forma, en el terreno de las categorías estéticas denominadas negativas.

Las categorías estéticas, que surgen por primera vez con Karl Groos en su obra de 1892

"Introducción a la estética"¹⁰, son los conceptos supremos que permiten articular la comprensión de la realidad, en este caso, de todo aquello que se inscribe dentro del dominio de la estética. No obstante, no será hasta la década de los años treinta del siglo XX cuando se articulen aquellas categorías estéticas que se oponen a la idea positiva de belleza. Bajo este sentido de oposición, Étienne Souriau, en "La correspondencia de las artes: Elementos de estética comparada"¹¹ de 1947, dispone los predicados estéticos en pares opuestos, lo que nos permite utilizar un sentido dialéctico que alimente las tensiones entre discursos más oficialistas o de índole clásica y otros disruptivos y transgresores. Un tópico en la historia del arte, pero como se puede apreciar, un motivo de preocupación e indagación teórica desde la modernidad y que bebe de la dicotomía clásico-romántico que motivó gran parte de las discusiones sobre estética decimonónicas. Souriau establecerá dos cánones: uno clásico y otro romántico, ambos basados en seis nociones enfrentadas¹². Esta disposición dicotómica, permite ante todo la inclusión en el análisis de la dimensión artística de las condiciones estéticas negativas y las manifestaciones y aspectos que las componen.

Como el concepto de categoría estética sirve además para mediar entre lo singular y lo plural, es decir entre el artista y la obra y la sociedad que la percibe y alienta, se convierte en una herramienta muy interesante para develar ciertas relaciones complejas en la cultura y revelar ciertos órdenes y poderes que subyacen en la complejidad social contemporánea. En su ansia de universalidad, las categorías estéticas fracasan ante la diversidad y complejidad de las artes actuales, pero son una herramienta infalible para identificar y estudiar ciertos caracteres y rasgos en algunas manifestaciones artísticas y además, ratificar sus propiedades estéticas¹³. Se sobreentiende, por tanto, la imposibilidad de concluir en aseveraciones de corte general o universalista dentro del entramado diverso del arte contemporáneo, pero se propone identificar algunas obras que, desde la negatividad de sus formas y contenidos, puedan relacionarse

7 Ibid: 162.

8 Vilar, 2018:18.

9 Gautier, 1855: 1.

10 Groos, 1892.

11 Souriau, 1947.

12 Dentro del primer canon: bonito / trágico, sublime/ cómico y bello/grotesco. Por otro lado, bajo el canon romántico se articulan los siguientes binomios; irónico/ empático, poético/dramático y fantástico/patético.

13 Oyarzún, 2003:74-75.

con reflexiones incómodas y liminales sobre la condición humana, su dimensión corporal y los problemas que la afectan.

Volviendo a lo feo como ámbito que aglutina por oposición a lo bello al resto de los aspectos que se van a tratar aquí, es Max Dessoir en su “Estudios de estética y arte general”¹⁴, el primero en incorporar lo feo a sus categorías estéticas, pero sin duda el hecho que más va a definir el discurso clásico sobre la acepción de lo feo es el concebido por Theodor Lipps en “Los fundamentos de la estética”¹⁵. En esta obra Lipps establece que lo feo es el antivalor de lo bello, es decir, define este concepto como la ausencia de la belleza. Esto es sin duda una opinión muy reduccionista ya que niega la independencia de esta categoría negativa y además alimenta el rechazo a ésta justificándolo.

No obstante, esa independencia e importancia va a ir tomando interés poco a poco y es innegable que, como dice Pablo Oyarzún, el romanticismo hará uno de los aportes mayores en cuanto a la dislocación que sufrirá la estética en este ámbito: la contemplación y valoración como elementos autónomos de ciertos aspectos y categorías que se habían considerado con anterioridad como contravalores¹⁶. Se refiere a la inclusión de características inequívocamente románticas como son: la exacerbación de lo sensorial a lo que categorías como lo grotesco contribuyen, la exaltación de la fantasía que se sustenta con el alejamiento de la realidad y el carácter onírico o la sublimidad de las fuerzas desconocidas de la naturaleza, por poner algunos ejemplos.

Lo feo, comienza a ser justificado en el XIX con obras como “Ästhetik des Hässlichen” (o “Estéticas de lo feo” en español) de Karl Rosenkranz¹⁷, prolongación de un ensayo aclaratorio que se convirtió en una monografía de casi quinientas páginas. Lo feo era considerado por el discípulo de Kant como el síndrome de su tiempo, casi prefigurando la filosofía negativa adorniana. Lógicamente, más allá de lo ético o moral, su apreciación convenía en una aversión del naturalismo, consecuencia lógica espolada por el espíritu romántico del realismo. Lo feo, por tanto, en una espiral que prefigura la caída de los valores del arte que su discípulo Hegel anunciaría, no

debe ser entendido sino es en compañía de lo bello. Por lo tanto, a pesar de estudiar lo feo, no era en ese momento un aspecto deseable en el arte. No obstante, Rosenkranz basa la relación del cristianismo con el concepto del mal como la raíz de la incorporación de este concepto como eje fundamental del arte contemporáneo. Será la convivencia de esto, de lo feo, de lo negativo en el arte lo que desplace a la belleza del sentido del mismo supeditado a una idea de verdad ligada a lo bello y como consecuencia, el valor principal de lo artístico ya no podrá ser lo bello, sino su condición misma. Por lo tanto, y sin seguir a ningún autor en concreto en cuanto al establecimiento de las diferentes categorías, el artículo va a desarrollarse en torno a dos categorías y su relación con el cuerpo: lo grotesco como deformación primaria y antesala de su degradación y lo abyecto como punto de partida a reflexiones en torno a la enfermedad, la muerte o la agresión a la que es sometido el cuerpo en el arte y los procesos sociales contemporáneos.

Estas estéticas, representaciones y giros radicales en la consideración del buen gusto, son un revulsivo contra la tradición estética occidental y un vehículo poderoso para realizar un análisis crítico sobre los lados más oscuros de la existencia y habitar humanos. Presentes en la producción artística, tanto en lo formal como en su contenido y orientación temática, generan importantes reflexiones en las que, en muchos casos, la relación con lo corpóreo es fundamental. Asistiremos a ejemplos deliberadamente beligerantes contra la contención y el decoro a través de la deformación consciente de la tradición cultural hegemónica y contra lo bello y los límites de la representación. Una exploración de la alteridad desde los límites del pensamiento artístico. Estos límites prefiguran la estética que alude a lo impresentable en lo moderno y en la propia representación. En palabras de Lyotard: “[...] una negación de las formas bellas pero que busca una nueva forma de presentación que sólo muestra de mejor forma la imposibilidad de mostrar que existe aquello que es impresentable”¹⁸.

14 Dessoir, 1907.

15 Lipps, 1924.

16 Oyarzún, 2003: 84

17 Rosenkranz, 1992.

18 Lyotard, 1987: 25.

3. El cuerpo en transformación, el cuerpo grotesco y deforme.

Los procesos simbólicos que en los inicios de la humanidad se utilizaron para entender, domesticar y encontrar el lugar del ser humano en la naturaleza hostil, implicaron el surgimiento de figuras místicas situadas entre el mundo natural y el humano. Esta naturaleza simbólica es el terreno en el que surge la categoría estética más antigua: lo grotesco. Un término intersticial de naturaleza híbrida entre lo salvaje y animal que a medida que avanza la historia va tornando ese carácter simbólico hacia lo obsceno y corporal, haciéndose más comunes a partir del XIX, sobre todo después de Goya¹⁹. Esta tendencia no hace más que oponerse a los valores clásicos de armonía, proporción e idealización propios de las fases clasicistas del arte y del concepto estético de lo bello que preside estas. Lo grotesco trabaja en el sentido contrario y por ello pertenece al ámbito de las estéticas negativas. La desproporción, el caos y la falta de contención son sin duda rasgos de lo grotesco y numerosos son los ejemplos de esto en la historia del arte que van desde la antigüedad helenística, pasando por el barroco hasta las tendencias expresionistas contemporáneas por citar solo algunos ejemplos.

No viene al caso reincidir en una visión dialéctica de la historia del arte donde los estilos considerados primitivos se oponen al concepto de lo bello académico o lo que es lo mismo, la distinción entre unos más próximos a lo natural y otros al ideal. Sea como sea, está claro que el concepto de lo grotesco no puede desligarse de su dimensión corpórea. En ella se manifiesta con mayor claridad y el cuerpo, elemento y tema que ha sufrido los debates en torno a esa idealización y sincretismo de la belleza tradicional y su consciente abandono para explorar otros conceptos más cercanos a lo sensible, vehicula los mensajes de lo grotesco de una forma más eficaz que cualquier otro ámbito.

Goya, al que algunos atribuyen el comienzo de la pintura moderna, exploró a través de la deformación consciente de rostros y cuerpos la categoría de lo grotesco y como grandes admiradores de su obra Jake y Dinos Chapman incorporan a algunas de sus obras una moderna reinterpretación del cuerpo sometido a una mutación que, de forma eficaz, recuerda la poca autonomía del sujeto ante las fuerzas inherentes

a una sociedad hipercapitalizada. Coinciden con Goya en utilizar esa deformación como metáfora del ser humano a merced de la barbarie y abusos de la historia, no tanto como víctima, sino en muchos casos como agente inconsciente debido a su ignorancia.



Fig. 1. Jake y Dinos Chapman. "Zygotic Acceleration, Biogenetic, De-Sublimated Libidinal Model", 1995

Los niños a medio construir de la serie de 1995 "Zygotic Acceleration, Biogenetic, De-Sublimated Libidinal Model" son un ejemplo claro del poder expresivo de lo grotesco. La categoría emerge con la deformación de unos rostros infantiles que exhiben genitales recordando que la sexualización de la infancia es uno de los más grandes tabús de occidente. El proyecto incide en lo monstruoso a partir de la multiplicación de estos cuerpos unidos como siameses múltiples en lo que parece una producción en cadena, se refuerza todo mediante el hiperrealismo de este delirio materializado en esculturas de fibra de vidrio. La representación hiperrealista de lo que no es real, es una aporía que parte de un ejercicio casi retórico de manierismo expresivo y conceptual que en este caso canaliza una crítica de la exposición de los niños a los procesos capitalistas.

Paradójicamente, la expresividad incontenida, grotesca y sin duda subversiva, se inscribió sin problemas en los entresijos de la institucionalidad artística londinense de la época. Según

19 Beltrán, 2018: 1128-1137.



Fig. 2. Enrique Marty. Alguien, creyendo que hacía algo bueno, liberó a las serpientes", Capilla del Museo Patio Herreriano de Valladolid, 2015.

los propios Chapman en su manifiesto "Somos artistas" (1991):

"[...] Siempre hemos sido funciones de un discurso; en resumen, nuestra subjetividad (nuestro trabajo) merece una interpretación profesional, nuestra agitación mental exige un expresionismo sin límites, nuestra teleología contractual demuestra nuestra servidumbre a un climax cultural que nunca será experimentado. El futuro sigue excluido. Pero a veces, en contra de la libertad del trabajo, fantaseamos con la emancipación de esta política liberal, hacia una liga de lucha libre de superpesos sin restricciones y todo incluido, una estética escatológica, para los cansados de ver."²⁰

Lo que los artistas plantean en la serie que engloba a este proyecto llamada "Anatomies" es la realización de objetos, sujetos imposibles de reproducirse, de nacer y que son visualizaciones de un fetichismo radical que convierte en perversión la propia observación de estas piezas carente de ironía y con un componente que recae en lo patético²¹.

Lo grotesco, categoría rechazada y sujeta a los vaivenes de la evolución del arte se somete, según los autores al climax cultural de la Inglaterra de los noventa. No en vano toda la nómina de los "Young British Artist" pertenecen hoy día a la élite del arte contemporáneo británico.

Lo grotesco como categoría estética más antigua se somete a examen por parte de Enrique Marty quien incide en los orígenes culturales de

esta categoría, cuando era un instrumento espiritual para entender la dimensión y profundidad de los aspectos temibles de la naturaleza. La instalación "Alguien, creyendo que hacía algo bueno, liberó a las serpientes" que se presentó en la Capilla del Museo Patio Herreriano de Valladolid en 2015 se componía de unas 500 piezas de la serie anterior "Fall of the Idols"²². La realización de estas se basó en su primera fase en la documentación fotográfica realizada por el propio artista en museos de arte, de antropología, de historia, iglesias católicas, monumentos públicos, templos de distintas religiones de objetos que de una forma u otra han sido venerados o considerados sagrados. Estos objetos no siempre eran significativos exclusivamente en el aspecto religioso, más bien podían tener una intención de propaganda espiritual, política o ideológica, para una sociedad o al menos un grupo de personas.

En la siguiente fase, en su taller, el artista invitó a personas no relacionadas con el arte a colaborar con él realizando sus propias versiones de estos objetos en tres dimensiones, con un carácter escultórico y una libertad de representación absoluta. Se utilizaron elementos de material sobrante en el estudio y se exploró la línea borrosa que separa las distintas disciplinas. El resultado son unas piezas crudas, de torpe (grotesca) factura, de una cierta violencia y que muestran rabia y humor al mismo tiempo.

²² La instalación proponía una particular revisión de la historia del arte y la filosofía occidental que el autor utilizaba para señalar el mal y el absurdo de la condición humana en la sociedad occidental a partir de la exploración de lo absurdo, lo grotesco y lo siniestro.

²⁰ Grunenberg y Barson, 2007: 87.

²¹ Rosenblum, 1997: 147.

“El propósito es la descontextualización y la eliminación del significado ideológico de los “Idolos”, creados por culturas y civilizaciones como un código válido para leer en un determinado contexto histórico que, al caer de su pedestal, se convierten en objetos tragicómicos, sugiriendo el colapso y la futilidad de las filosofías y grandes ideales”²³.

El proyecto evidencia los procesos simbólicos que parten del establecimiento de ídolos que inciden en lo grotesco ya que el proceso resulta en piezas cuya apariencia externa adquiere esa dimensión. Es revelador que los cuerpos de los ídolos resultantes sean contemplados como una materialización de una espiritualidad cuya forma final, se constituye grotesca.

Una subcategoría que se desprende de lo grotesco es lo monstruoso. Siempre asociada a la corporeidad y a los excesos de la representación de esta, su etimología proviene del latín *monstrum*, que significa prodigio o amonestación, advertencia, y que deriva en el verbo mostrar, mostrar. Ahora bien, con origen en la subjetividad manifiesta y muchas veces en el debate sobre las corporeidades normativas, lo monstruoso se convierte en lenguaje a partir de lo grotesco, ámbito al que pertenece, y a su vez en tema, ya que las perspectivas desde las que es posible abordar lo monstruoso son la estética y su dimensión moral. De ahí la importancia que tiene en algunos discursos que hablan sobre corporeidades al límite y no hegemónicas. Tal es el ejemplo de Joel Peter Witkin quien ha dedicado su trabajo fotográfico a una reflexión sobre lo freak, lo monstruoso y una serie de personajes liminales que ahondan en los tabúes de las sociedades occidentales: por sus obras transitan muertos, en ocasiones desmembrados, personas intersex, obesos, etcétera. Por lo tanto, la monstruosidad, tan presente en la historia del arte conduce hacia otra categoría estética más reciente²⁴ que incide en la descomposición de los cuerpos presentes en el arte contemporáneo: lo abyecto.

4. El cuerpo en descomposición, agredido y muerto.

Negado al mundo de la estética por Kant, el asco como sensación perdía validez en el juicio del gusto estético porque la reacción que causaba se equiparaba a lo mostrado en la obra, llegando a opacarse mutuamente, a desaparecer el sentido artístico de aquellas representaciones que lo incorporaban. Lo abyecto, como causante de asco provocará una emoción de rechazo, legitimando las visiones que reivindican la experiencia estética como algo de carácter eminentemente sensorial²⁵. Superado ese primer rechazo, se convierte en una de las más legítimas categorías estéticas que además puede relacionarse con temas tan amplios como lo efímero, la enfermedad, la muerte o cualquier cuestión contemporánea sobre biopoder, necropolítica o corporeidades antihegemónicas.

Gericault pintaba los restos humanos que pedía en la Morgue, estas partes anatómicas impresionaban por ser desagradables y morbosas, pero sobre todo por carecer de sentido artístico ya que estos ejercicios no eran contemplados por el autor como parte de su obra vinculada al realismo, ni siquiera como una posición antiacadémica. Las teorías psicoanalíticas que Julia Kristeva aterrizó en el ámbito de la estética en “Poderes del horror. Sobre la abyección”, reinciden en el carácter negativo de la experiencia estética de corte adorniano. Una experiencia donde el arte negativo define un ámbito totalitario e independiente de los esquemas que definen las prácticas utilitarias, religiosas, éticas o políticas, planteando una esfera aparte de los discursos más institucionales²⁶. Es decir, el arte negativo cuestiona a la tradición estética misma. En cuanto al individuo, como sujeto permeable a los procesos históricos, lo abyecto trasciende el cuerpo y por consiguiente se opone al “yo”, en su descosificación, el humano avanza hacia lo animal, pero, sobre todo, en su desaparición de la individualidad a partir de la degradación, descomposición y muerte, adquiere un sentido más profundo y trascendental²⁷.

En este sentido expiatorio, la inmersión del accionismo vienés en los rituales de lo abyecto intentaba de alguna forma “sanar” la sociedad vienesa, ultraconservadora y con un papel activo

23 Marty, Enrique (2015): “Alguien, creyendo que hacía algo bueno, liberó las serpientes. Capilla del Museo Patio Herreriano. Valladolid. España (2015)”. En: [https://www.enriquemarty.com/INSTALACIONES._Alguien._creyendo_que_hacia_algo_bueno._libero_a_las_serpientes._Capilla_del_Museo_Patio_Herreriano._Valladolid._Espana_\(2015\).html](https://www.enriquemarty.com/INSTALACIONES._Alguien._creyendo_que_hacia_algo_bueno._libero_a_las_serpientes._Capilla_del_Museo_Patio_Herreriano._Valladolid._Espana_(2015).html) [5 de junio de 2024]

24 De hecho, es la más reciente de las categorías estéticas en incorporarse como tal.

25 Godoy, 2019: 16-19.

26 Galfione y Alejandro, 2020: 5.

27 Julia Kristeva relaciona este sentido de desintegración con la transfiguración y la trascendencia del individuo en algunas religiones, a partir del martirio y el sufrimiento.



Fig. 3. Santiago Sierra. Documentación de Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas, 1999

y cercano históricamente en el holocausto. La asimilación colectiva del cuerpo humano como soporte artístico, sacudía la conciencia de una clase media adormecida en el proceso histórico de dejar atrás la segunda guerra mundial. Un proceso que hizo emerger en la historia del informalismo europeo la figura del homúnculo. Una figura fruto del desasosiego y el pesimismo existencialista que había quedado resonando durante la posguerra y que se plasmaba en esa especie de representación pictórica antropomórfica desgarrada y rota, símbolo del dolor y la derrota que autores como Millares o Saura en el terreno español o De Kooning, Jean Dubuffet o Asger Jorn en el caso del expresionismo abstracto incorporaron a su obra. La inclusión de esos cuerpos rotos en un momento en el que, para Adorno, ya no tenía sentido el arte, poseía un valor redentor, casi de catarsis²⁸. Además, al deshacerse de la tradición estética y sus formas heredadas, el arte que incursiona en las estéticas negativas, puede constituirse a sí mismo y establecer sus propias reglas en la formación de un arte moderno. Las normas, demuestran así su fragilidad al igual que un cuerpo que en su representación artística se fragmenta, se rompe, se enferma y muere demostrando así, la fragilidad de la existencia y las convenciones sociales que la moldean.

Cuando Chris Burden, se autodispara en su célebre performance “Shoot”, protesta por la normalización de la violencia y reivindica la

metodología de la autolesión en el arte contemporáneo. Con Gina Pane o Rudolf Scharzkogler, quien llevó al máximo la autolesión en una performance en la que simulaba cortarse el pene, algunas experiencias artísticas que ahondan en la abyección, parten de agredir el cuerpo. Según Roselee Goldberg, esta violencia que se ejerce a partir de la experimentación, la ritualidad y la destrucción, funciona como una catarsis revulsiva contra las convenciones sociales y de poder²⁹.

El cuerpo instrumentalizado es en muchas ocasiones el medio del discurso de Santiago Sierra. En su obra el cuerpo es sometido a diversas agresiones que tienen que ver con las dinámicas de mercantilización de este y la violencia propias de la sociedad del capitalismo tardío. Agresiones que en ocasiones el autor infringe a los cuerpos que dispone para sus obras y que arroja una crítica indiscutible y poderosa al sistema del arte, su industrialización y su pretendida autonomía, convirtiendo en productos de lujo³⁰. Uno de los temas principales de su coherente producción tiene que ver con la violencia que sufre el cuerpo laboral y que se materializa sobre todo, a pesar de las variadas temáticas que pueden tener las diversas obras, mediante la contratación y, por tanto, disposición a veces polémica, de personas que protagonizan sus acciones artísticas. Por ejemplo, “Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas” (1999), “8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón” (1998), “20 trabajadores en la bode-

28 Famosa es su frase de que no es posible escribir poesía después de Auschwitz. A pesar del carácter lapidario de la frase, despliega toda una teoría sobre la “negatividad” que sustenta muchas de las ideas presentes en este artículo.

29 Goldberg, 1996: 163.

30 Martínez, 2003: 20.

ga de un barco" (2001) o "Línea de 10 pulgadas rasurada sobre las cabezas de 2 heroinómanos remunerados con una dosis cada uno" (2000), es decir todas las series realizadas a finales de los noventa que incluían personas remuneradas. Una serie de reflexiones donde el trabajo, según Rosa Martínez, funciona como "tecnología de castigo" y la remuneración tiene capacidad de anular la voluntad³¹.

Pero el cuerpo enfermo es también motivo de reflexión en el arte contemporáneo. Si la escatología es el conjunto de creencias religiosas sobre las «realidades últimas», es decir, sobre el más allá o las postrimerías de la muerte, en el mundo no cristiano, el fin último es la fragilidad del cuerpo, su muerte.

La enfermedad es el avance del cuerpo humano hacia esa muerte. En ese transitar, la enfermedad, según Kristeva, actúa como un proceso transformador en el que la pulsión de muerte se torna un arrebató de vida con una nueva significancia. La abyección de lo enfermo se configura como una resurrección del yo³².

David nebreda convirtió la representación de su propia enfermedad en el tema de su arte. Un arte aislado, realizado a partir del autorretrato dibujado desde la perspectiva de la esquizofrenia que convierte su cuerpo maltratado y enfermo en el recordatorio de la corruptibilidad de la carne, pero también en los límites de la representación. En completo aislamiento, el autor no solo crea un imaginario al margen del ámbito de lo artístico contemporáneo sino también al margen de una moral a la que él se declara ajeno precisamente por el aislamiento al que se somete. Esto le permite desarrollar una estética en la que la violencia emerge como un lenguaje olvidado y que ha poseído un posicionamiento liminal en la historia del arte contemporáneo. La performatividad de su dolor le da el sentido de ser y le convierte en un símbolo del sufrimiento, pero también en un individuo a los márgenes de lo socialmente aceptado. No obstante, hay una correlación indistinguible entre la enfermedad mental y el cuerpo que le alberga. La performatividad de los autorretratos, a pesar de ese valor simbólico, no carece de función deíctica ya que señala ese hecho del cuerpo como vehículo del trauma y la esquizofrenia. La acción de registro del autocastigo infringido que flota entre lo ab-

yecto y lo escatológico se relaciona de nuevo con ese sentido expiatorio asociado al cristianismo, de cuya iconografía, bebe en ocasiones y con la que vehicula su experiencia interior³³. Es interesante como la imagen del mártir que afronta el suplicio con una entrega total, casi masoquista en su dolor y sufrimiento, puede ser considerado una imagen contra la figura humana propia del clasicismo, una representación de lo que no se puede representar³⁴.

Bob Flanagan convirtió su condición enferma en su propia obra de arte. En una fusión absoluta entre vida y arte, convirtió su fibrosis quística en el vehículo expresivo donde traspuso como nadie su transitar hasta la muerte en una reflexión sobre esta y las poéticas de la herida, la autolesión, la agonía y el sufrimiento en el accionar artístico.

Utilizando las artes escénicas y las prácticas BDSM, protagonizó eventos tan al límite como clavar sus genitales a una tabla en "Nailed" (1989) o "Visiting hours", la instalación de su cama de hospital con él convaleciente en el museo de arte de Santa Mónica en 1992. Al igual que hizo David Nebreda, comenzó a registrar su enfermedad y su co-existencia con Sheree Rose, esposa y colaboradora. Una existencia tormentosa donde el dolor presidía su vida y que él supo colocar en la antítesis de un placer que buscaba a partir de prácticas que paradójicamente proporcionan dolor o sometimiento³⁵. Sus prácticas sadomasoquistas resituaban el placer en otro lugar opuesto al tradicional y su representación en la obra artística significa una reivindicación para el campo de la estética del dolor, la abyección y la enfermedad.

La última intervención artística fue su muerte filmada en el documental que el cineasta Kirby Dick hizo sobre su vida en 1995. El título cerraba una vida dedicada a una obra exhibicionista, pero de gran patetismo: "Sick: The Life and Death of Bob Flanagan Supermasochist"³⁶.

El cuerpo degradado por la enfermedad está presente también en la obra de María Jesús Fariña Busto: "Busto da febre e da alucinação" donde la artista brasileña fotografía cuerpos descompuestos de mujeres que simbolizan aquellos cuerpos enfermos, la artista alude directamente al SIDA, que son dejados de lado por la sociedad. Como ya señaló Foucault en su obra "Los

31 Ibidem, (2003): 23.

32 Kristeva, 1980: 14.

33 Kristeva, 1980: 13.

34 González-Carpio, 2019: 61.

35 Carrie, 2000: 9.

36 Kraus, 2000: 8.

anormales”, el cuerpo enfermo y el cuerpo social se encuentran relacionados y lo anormal, en este caso lo enfermo y al margen de lo médico y lo salubre, se excluye de lo social y se oculta. La identidad de los integrados en la sociedad se construye a partir de lo que queda al margen³⁷.

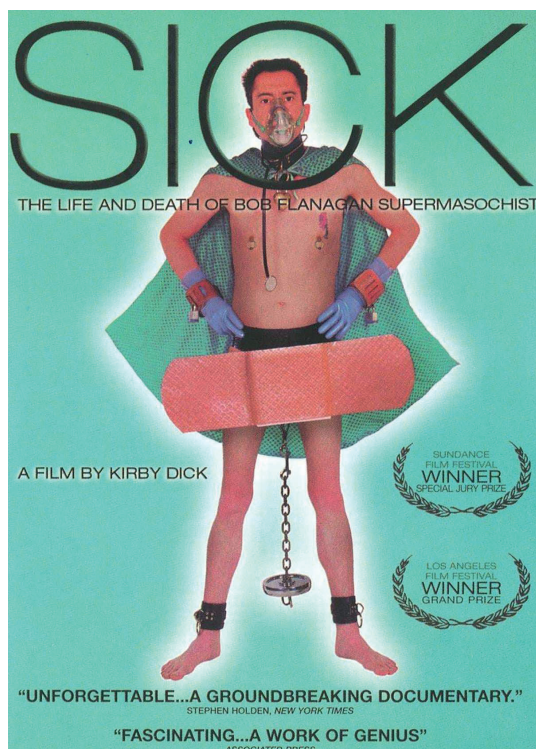


Fig. 4. Poster del documental "Sick: The Life and Death of Bob Flanagan Supermasochist" de Kirby Dick.

El arte se erige como el lugar donde enunciar aspectos que de otra forma quedarían fuera de la discusión pública y el debate político, como es el caso de la crisis sexosanitaria del SIDA que ha sido manejada desde un discurso oficial tendente a la estigmatización de los enfermos. El arte convierte al sujeto enfermo en sujeto político³⁸.

La revisión del dolor místico y el concepto de martirio a partir de la representación del cuerpo torturado y la muerte del mismo, es el recurso con el que el Grupo Chacaclayo realiza una poderosa crítica al violento poder colonial en el Perú entre los años 1982 y 1994. Los aspectos del dominio heteronormativo, religioso y racial síntomas del conflicto interno entre el grupo armado Sendero Luminoso y el estado que asoló

el Perú en aquellos años, son materializados a partir de una estética que incide en la abyección avocada a la muerte como desenlace último y escatología principal en el imaginario cristiano. El Grupo Chacaclayo se apropia, en palabras de Paul B. Preciado, de la materialidad sangrienta de la necropolítica manifestada en los actos de crueldad y en la imaginería de las instituciones que las han legitimizado. El cuerpo soberano en las obras de este colectivo son recodificados y resignificados, sin dejar de estar presentes en estas obras de corte performativo que recuerdan la expresividad de un accionismo vienes recon-textualizado³⁹.



Fig. 5. Sergio Zavallos, "Suburbios", 1993. Fotografías de Raúl Avellaneda..

Estas críticas al dogmatismo ideológico se realizaban mediante escenificaciones que traves-tían los poderes religiosos y militares mediante una imaginería que explotaba la androginia, la disidencia sexual y la metamorfosis del cuerpo hacia condiciones de mutilación y destrucción. La sangre y los fluidos presiden actos entre la violencia y la sexualidad disidente que beben, sobre todo en el caso de Sergio Zavallos, de la

37 Foucault, 2000: 71.

38 Galaxina, 2022: 188.

39 Preciado, 2014: 54.

tradición de la imagería religiosa y que son la consecuencia lógica de unos años de terror donde la sociedad estaba expuesta a una violencia institucional que remarcaba la fragilidad de esos cuerpos. Zevallos experimentó en los años ochenta con la fotografía performática donde exploraba esas imágenes religiosas trasladando su sentido inicial a uno de aniquilamiento enfatizado por lo escatológico y la representación de un cuerpo violentado y al límite. Este uso inapropiado de la imagería religiosa permiten formar nuevas corporalidades de aspecto agredido, enfermo, maltratado y apunto de morir o ya muerto: una obra plagada de cadáveres, algunos de ellos en vida. Estas imágenes, presentes en las series "Rosas" (1982), "Que tu carne es el cielo recién nacido" (1983), "Suburbios" y "Martirios" (1984), visibilizan, dentro de ese contexto político y social tan determinado, aquellos cuerpos sexuales disidentes o enfermos que la sociedad había patologizado⁴⁰. La compleja y violenta realidad sudamericana, reclama un arte de implicaciones políticas que apele más a los sentidos que a lo intelectual y estos golpes de efecto proporcionados por estas categorías estéticas refuerzan el mensaje y rompen además con los paradigmas estéticos de occidente⁴¹.

La muerte, como colofón de este proceso de degradación de la corporeidad en el arte contemporáneo, adquiere una profunda dimensión significativa y una belleza indiscutible en la serie "La morgue" (1992) del fotógrafo estadounidense Andrés Serrano. Con una estética muy cuidada que bebe de la tradición naturalista barroca, pero a la par desafectada, el autor trabaja sobre la muerte a partir de la fotografía de cadáveres anónimos de una morgue. La individualidad y la identidad desaparecen para dejar protagonismo a la muerte. La dialéctica entre la puesta en escena delicada y la verdad ineludible de la muerte de la que estas obras son huella pone en entredicho la capacidad de simulación del arte contemporáneo en pos de la enorme sinceridad de estas obras. El cuerpo, como locus material de la realidad última de esa fragilidad asimilada a la existencia es la prueba última de lo que es representable, aunque la representación de la muerte sea tan antigua como el arte. Lo que llama la atención es la belleza con la que se consigue esta inclusión de la muerte en el mundo de las experiencias

estéticas sin ritualidad ni apelación a la sensibilidad espiritual.

Conclusión

La deformación a partir de lo grotesco y la paulatina degradación del cuerpo en algunas representaciones del arte contemporáneo, utilizan al ser humano como un interrogante sobre la fragilidad, vulnerabilidad y caducidad de su dimensión física. El colocar a un cuerpo grotesco, abyecto en su tránsito hacia la muerte, se convierte en una poderosa herramienta para preguntar sobre las causas de su fragilidad: la enfermedad y la violencia como elemento de reflexión artística se sumerge en las estéticas negativas, pero también en la llamada negatividad del arte que Adorno reclamó como única condición en una modernidad donde el pensamiento anula la individualidad, la autonomía y cosifica al individuo. En un mundo devastador donde el sufrimiento capitaliza gran parte del devenir histórico, el arte negativo reclama su capacidad subversiva. El arte, que en términos adornianos representa lo no-idéntico (materializado en los ejemplos precedentes en aquellas personas al margen: enfermos, cuerpos no normados, víctimas de violencia y de abusos, olvidados), se opone a esos pensamientos unificadores y estandarizados de la cultura hegemónica⁴². El arte, desde esta perspectiva, necesita introducir el caos en el orden y la forma en que lo consigue es careciendo de funcionalidad y, por lo tanto, siendo ajeno a la razón dominante. El caos, que no solo responde aquí a cuestiones temáticas, puede encontrarse también en las manifestaciones estéticas que producen rechazo y que provienen cómo no, de las antípodas del orden y la armonía de los cánones clásicos y que, aunque siempre presentes en la historia del arte, adquieren nuevos tintes a la sombra de lo viejo: en este caso la tesis adorniana de la negatividad en el arte y su carácter enigmático que no pierden bajo ningún concepto vigencia.

En las manifestaciones que se recogen en este artículo se ha visto gritar al cuerpo, lanzar un grito existencial de corte expresionista que señala aspectos que se deben tener en cuenta y que están en la órbita de la existencia contemporánea. Estos aspectos son la mercantilización del yo, la necropolítica, las políticas de género, la interiorización de la violencia y otros aspectos

40 López, 2014: 13.

41 López Get, 2015: 95.

42 Adorno, 1980: 13-14; 1987: 224.

eminentemente artísticos que tiene que ver con los límites de lo representable y de lo asimilable por parte de una institución artística. Esta, sujeta a diversas fuerzas, entre ellas la económica o las tendencias del momento, es portadora de una actitud conservadora que simplemente ignora ciertos discursos, o en la línea histórica del arte, los fagocita cosificándolos y convirtiéndolos en mercancía.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor. (1986). *Filosofía de la Nueva Música*. Buenos Aires: Sur.
- _____. (1987). *Mínima Moralia: Reflexiones sobre la vida dañada*. Madrid: Taurus.
- _____. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- _____. (2008). *Crítica de la cultura y sociedad I*. Madrid: Ediciones Akal.
- Beltrán, Luís. (2018). “El grotesco, categoría estética”. En: Laín, Guillermo y Santiago, Rocío (coord.) *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor libros, pp. 1128-1137.
- Dessoir, Max. (1907). *Zeitschrift für ästhetik und allgemeine kunstwissenschaft*. Stuttgart: Verlag von Ferdinand Enke.
- Foucault, Michel. (2002). *Los anormales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Galaxina, Andrea. (2022). *Nadie miraba hacia aquí. Un ensayo sobre arte y VIH/Sida. España: El Primer Grito*.
- Galfione, María Verónica y Juárez, Esteban Alejandro. (2020). “La negatividad adorniana: tres notas introductorias”. En: Galfione, María y Juárez, Esteban. *El trabajo de la negatividad: Ensayos sobre Th. W. Adorno*. Córdoba: Editorial Borde perdido, pp. 1-11.
- Gautier, Théophile. (1855). *Les beaux-arts en Europe*. París: Michel Lévy Frères.
- Godoy, María Jesús. (2019). “Asco y belleza: hacia el deshielo de una relación estética”, En: *Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason*, 63 [Núm], Sevilla, pp. 7-24.
- Goldberg, Roselee. (1996). *Performance Arte*. Barcelona: Destino.
- González-Carpio Alcaraz, David. (2019). Aproximaciones al mártir contemporáneo. La ascesis de David Nebreda. *Revista Sonda: Investigación y Docencia en Artes y Letras*, vii [Vol.], 8 [Núm], Valencia, pp. 57-66.
- Groos, Karl. (1892). *Introducción a la estética*. Gieben: Ricker.
- Grunenberg, Christoph/ Barson, Tanya (eds). 2007. *Jake and Dinos Chapman: Bad Art for Bad People*. London: Tate.
- Heidegger, Martin. (1976). *El origen de la obra de arte*. Santiago de Chile: Ediciones del departamento de estudios humanísticos.
- Hugo, Victor. (1963). “Prefacio”, En: *Cromwell*. Buenos Aires: Huemul, pp. 21-22
- Kraus, Chris. (2000). “Foreword”, En: *Bob Flanagan y Sheree Rose: Bob Flanagan. The pain journal*. Smart Art Press, vii [Vol], 69 [Núm], Los Ángeles: semiotext(e), pp. 7-11.
- Kristeva, Julia. (1980). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lipps, Theodor. (1924). *Los fundamentos de la estética*. Madrid: Editor, D. Jorro.
- López, Antonio. (2014). “Lo grotesco y el arte contemporáneo latinoamericano”. *Rev. Reflexiones* 94 (1), San José, pp. 81-96
- López, Miguel A. (2014). “Exorcismos tóxicos. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo”. En: López, Miguel A. (ed.). *Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)*. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima-MALI.
- Liotard, Jean-Francois. (1987). *La postmodernidad: explicada a los niños*. Barcelona: ed. Gedisa.
- Martínez, Rosa. (2003). “La mercancía y la muerte”. En: Santiago Sierra. *Pabellón España . 50ª Bienal de Venecia*. Ministerio de Asuntos exteriores de España.
- Marty, Enrique (2015): “*Alguien, creyendo que hacía algo bueno, liberó las serpientes. Capilla del Museo Patio Herreriano*. Valladolid. España (2015)”. En: [https://www.enriquemarty.com/INSTALACIONES._Alguien,_creyendo_que_hacia_algo_bueno,_libero_a_las_serpientes._Capilla_del_Museo_Patio_Herreriano._Valladolid._Espana_\(2015\).html](https://www.enriquemarty.com/INSTALACIONES._Alguien,_creyendo_que_hacia_algo_bueno,_libero_a_las_serpientes._Capilla_del_Museo_Patio_Herreriano._Valladolid._Espana_(2015).html)
- Oyarzún, Paul. (2003). “*Categorías estéticas*”. En: Xirau, Ramón y Sobrevilla, David (eds.): *Estética*. Madrid: Editorial Trotta, SA., pp: 67-100.
- Preciado, Paul B. (2014). “*Hacer el amor con el cuerpo de la necropolítica: la práctica artística del Grupo Chaclacayo en los límites de la soberanía*”. En: López, Miguel A. (ed.). *Un cuerpo ambulante*. Sergio Zevallos en el Gru-

- po Chaclacayo (1982-1994). Lima: Asociación Museo de Arte de Lima-MALI.
- Preciado, Paul B. (2020). *Yo soy el monstruo que os habla: Informe para una academia de psicoanalistas*. Barcelona: Anagrama.
- Rosenblum, Robert. (1997). "Revelations: A Conversation between Robert Rosenblum and Jake & Dinos Chapman". En: Chapman, Jake y Chapman, Dinos (eds.): *Unholy Libel: Six Feet Under*, New York: Gagosian Gallery, pp. 147-153.
- Rosenkranz, Karl. (1992). *Estética de lo feo*. Madrid: Julio Ollero Editor.
- Sandahl, Carrie. (2000). "Bob Flanagan: Taking It Like a Man". En: *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, xv [Vol.], 1 [Núm.], Kansas, pp. 97-106.
- Souriau, Étienne. (1947). *La correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée*. Paris: Flammarion.
- Vilar, Gérard. (2000). El desorden estético. Barcelona: Idea Books.
- _____. (2018). Arte y negatividad: relejendo a Adorno. *ArtCultura*, xx [Vol.], 36 [Núm.], Uberlândia, pp. 15-26.

