

Abyect Art

una nueva filosofía del cuerpo

Hay en la abyección una de esas violencias y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro escorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable.

Julia Kristeva
Poderes de la perversión.

USO DE LA FOTOGRAFÍA EN LA POSMODERNIDAD ARTÍSTICA

Indudablemente, el mundo del arte se encuentra hoy en momentos de autocuestionamiento, de crisis y de profunda depresión. Si la historia del arte occidental parecía seguir una línea evolutiva sin grandes sobresaltos hemos llegado en nuestro pasado siglo a un punto en el que todo lo anterior es revisado, cuestionado e incluso negado iniciándose este proceso clarísimamente con la obra duchampiana, que con sus *readymades*, y en su intento de dar pista al antiarte,¹ parece estar tras los grandes “males” que hoy nos afectan. En estas últimas décadas todo ha cambiado: ha variado el modo de ver, de hablar, de hacer, de percibir... el arte, cuya definición incluso queda afectada en lo más esencial de sus características. Son muchas las cuestiones que hoy debemos revisar y replantear: técnicas usadas en la obra artística, sus materiales y soporte, cuestión de la autoría, la temática, el nuevo papel del espectador y “consumidor” de la obra de arte, nueva definición del arte...

Lo que hoy se rechaza de pleno es hablar de arte con mayúscula y, en parte, ello fue lo que se logró con los movimientos activistas sobre todo en EE.UU. y Europa en los años ochenta, donde destacaron los grupos feministas y colectivos homosexuales que lucharon frente a la crisis del sida y que en su empeño situaron al arte en la mismísima calle, haciendo uso como es obvio, de materiales que poco tiempo antes hubieran sido considerados como innobles e inadecuados para el quehacer artístico. En cualquier caso, todos estos síntomas comenzaron mucho antes de los ochenta pues ya hemos mencionado a Duchamp para quien la mera elección de un objeto por el artista lo convertía en obra

de arte. Sin embargo, debemos, aunque sólo sea mínimamente, hacer mención de la actividad de algunos artistas quienes, frente a la crisis de la modernidad, pretendieron una reevaluación de ésta en los años ochenta. Nancy Spector² nos habla de un resurgimiento simultáneo de la pintura y de la escultura expresionistas monumentales que para Spector no es sino una “forma retrógrada de figuración” que implicó la resurrección del culto a la figura del artista-genio. Destacaron en EE.UU. artistas como Julian Schnabel, David Salle, Anselm Kiefer y europeos como Markus Lupertz, Georg Basclitz, Francesco Clemente, Enzo Cuchi... El neoexpresionismo norteamericano y alemán, así como la transvanguardia italiana volvieron a hablar del artista como de un ser virtuoso, idea que los y las artistas posmodernos atacarían y deconstruirían, ayudados entre otros, de textos tan fundamentales como *La muerte del autor* de Roland Barthes. Nosotros nos centraremos en el estudio de los artistas posmodernos y en lo que su obra ha significado en la últimas décadas.

Douglas Crimp³ nos habla en este sentido de una ruptura con la modernidad y de la posmodernidad como forma de cuestionamiento de los dogmas modernos. Es muy interesante su aplicación de los conceptos de lo “topográfico” para la modernidad, ocupada en lo originario y en la fuente de las cosas, y el de lo “estratigráfico” para la posmodernidad pues ya no le interesa lo originario, la creación original por parte del artista sino que éste puede apropiarse de la obra e imágenes ofrecidas por otros artistas a lo largo de la historia del arte y hacer un nuevo uso lingüístico-semántico de ellas, otorgándoles pues un nuevo significado. Tras estos conceptos de Crimp, podemos entrever la introducción de Lyotard⁴ a su obra *La condición postmoderna*, donde



Robert Gober, *Ohne Titel*, 1993

habla de la posmodernidad como de incredulidad respecto a los metarrelatos, como época de desuso de lo metanarrativo de legitimación, correspondiéndose ello con la crisis de la filosofía metafísica y de muchas otras instituciones. Para Lyotard, la función narrativa se dispersa en “nubes de elementos lingüísticos narrativos”, nubes entre las que hoy debemos vivir, olvidándonos de las combinaciones lingüísticas estables. Para Lyotard, en clara alusión a Wittgenstein, hoy dependemos de la pragmática de partículas lingüísticas, de la heterogeneidad de los elementos que van a dar lugar a lo que llama instituciones “por capas”. Todas estas ideas han dado lugar en Crimp a hablar de un proceso de estratos de la representación. Ello se ha visto claramente en lo que se ha llamado el “apropiacionismo” de los años ochenta que también es conocido como “confiscación”⁵, destacando en este ámbito artistas como Sherrie Levine, Robert Longo o Richard Prince por poner algún ejemplo. La posmodernidad va a significar un modo nuevo de sensibilidad en el que la realidad y la representación quedarán superpuestas y ello en parte es lo que da paso al concepto de “simulacro”⁶ de Jean Baudrillard para hablar de la idea de representación como realidad. El concepto de originalidad queda pues pulverizado.

Otra consecuencia de este apropiacionismo o “Re-duplicación dialéctica” como lo deno-

mina Thomas Lawson⁷ (y cuyo objetivo no debe confundirse con la reduplicaciones del Pop Art, como las de Warhol con sus latas soperas, quien pretendía hacer único un objeto vulgar de consumo) es el uso de una nueva tecnología y soporte para la obra artística.

Con el apropiacionismo se intenta recuperar la imagen que tan rechazada fue en la época del expresionismo abstracto y del minimalismo aunque no se trata de una imagen cualquiera. Craig Owens nos habla de la reivindicación y recuperación de la alegoría como fenómeno posmoderno pero todo ello dentro de una manifestación y expresión artística que ya no tiene nada que ver con la de décadas previas. En Octubre de 1977, en Nueva York, se organizó la exposición “Pictures” (que puede traducirse como “imágenes”) siendo para muchos el inicio de la posmodernidad en el arte. El título ya nos muestra la preocupación por el retorno a la imagen y por lo que se ha llamado la “rematerialización” aunque de esta exposición es también muy destacable la aplicación de las nuevas tecnologías en el mundo del arte, especialmente la de la fotografía. La fotografía existe desde hace algo más de siglo y medio pero es en nuestras últimas décadas, sobre todo en los setenta, cuando ha sido usada masivamente por los artistas. Se ha buscado una superación de la austeridad visual del minimalismo y del arte conceptual y en ello

la fotografía tuvo un papel muy destacado. Al respecto son interesantes los conceptos de Paul Virilio⁸ de “estética de la desaparición” y “estética de la aparición”. No nos ocuparemos de su preocupación ética-humana por lo que podrían ser los efectos perniciosos de la aplicación de las nuevas tecnologías en las sociedades modernas pero sí de estas nociones en cuanto incumben directamente al discurso artístico. Para Virilio los nuevos soportes artísticos como la fotografía, TV, cine, incluimos hoy el videoarte y el uso de las computadoras..., han cambiado la visión del mundo, convirtiendo lo que era el espacio público en imagen pública pero sobre todo lo que llevan a cabo es la eliminación de los soportes tradicionales de las artes plásticas como la pintura y la escultura, fuera mármol, metales, tabla, tela... de aquí que se hable de una “estética de la desaparición” que en nada contradice al proceso de “rematerialización” que mencionamos más arriba en cuanto que éste hace referencia a la imagen en sí y no a su soporte.

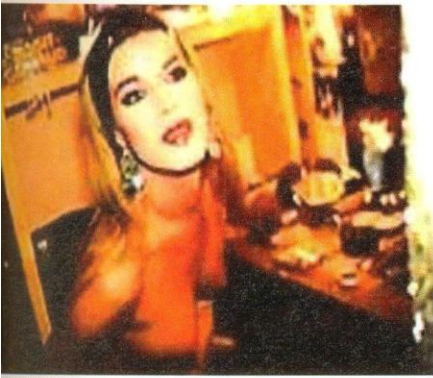
La aplicación de las nuevas tecnologías dan paso a una nueva forma de concebir el arte que es de marcado sello posmoderno. La cuestión tiene que ver con la pérdida de aura de la obra artística. Respecto al tema de la pérdida de aura de la obra fue Walter Benjamin uno de los primeros autores que se ocupó de ello sin dudar. Partiendo de su texto *La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica*, en el que contrapone la fotografía a la pintura, que depende de las tradicionales condiciones de originalidad, autenticidad e individualidad, ve hoy en la fotografía un medio de superar la representación basada en el concepto de aura⁹. Hoy se habla de la pérdida de aura provocada, sobre todo, por la aplicación de las nuevas tecnologías y por los diversos modos de reproducción. Desde fines de los setenta e inicios de los ochenta se usa la fotografía como medio adecuado para llevar a cabo una postura crítica frente a la tradición estética, moderna y patriarcal. Como señala Nancy Spector, “la fotografía socava el fetichismo modernista por la obra de arte original”¹⁰ convirtiéndose en un medio artístico muy atractivo al facilitar una reproducción infinita y dado su “bajo estatus social”.

Ya no se trata sólo de liberar al arte del aura propia del museo o de la galería sino de eliminarla de la obra misma. En lo que respecta al tema del museo, esta es una época en la que el museo como institución sufrirá un fuerte ataque aunque no del todo novedoso. Douglas Crimp¹¹ en su revelador artículo “Sobre las ruinas del museo” considera la postura de diversos autores frente al museo. Señala que Adorno ya habló del museo como de mausoleo pues en el museo se

encierran objetos que ya no poseen relación vital con el observador. La cosa llegará lejos con Foucault quien habla del museo equiparándolo a otras instituciones de confinamiento como son el asilo, la clínica o la prisión. Pero en general podemos señalar como idea fundamental del artículo el deseo de mostrar al museo como una institución modernista que se desarrolló en un conservadurismo moralizante y sobre todo totalizador, bajo la terrible ficción de que hay un criterio o principio unificador que le da origen. El museo da por supuesta una universalidad representacional coherente que es capaz de ordenar y clasificar y que está basada en la idea de calidad evidente de una obra por sí misma. Crimp señala la invalidez de esta idea hoy, época en la que la pluralidad y heterogeneidad destierran la pretendida legitimidad del museo para la constitución de colecciones homogéneas y compactas, constitutivas de un todo.

En definitiva, la posmodernidad en el ámbito de lo artístico se da como un proceso convulsivo, de repulsión a lo que es la tradición, a su política y a lo que es su enfoque de lo social. El ataque es directo a lo que se llama el “arte elevado”, arte de museo y galerías que se mostraba como neutral e independiente, por encima de lo político y de las tragedias sociales. Por ello, no es de extrañar que el ataque alcance uno de sus hitos en los ochenta con la formación de colectivos sociales y artísticos muy activos en lo político frente a la era Reagan. Colectivos de feministas, homosexuales y marginales como el Group material, Tim Rollins and the KOS (Kids Of Survival), Gran fury, Act Up, Guerrilla Girls o General Idea en los que incluso a veces se practicaba el anonimato artístico como modo de ataque suplementario al “arte elevado” que como decíamos está ahora en la misma calle.

Con la nueva tecnología se va a atacar al arte “elevado”. Los mass-media reproducen imágenes a miles, se pierde el aura, la originalidad, la autoría, se pone en jaque al tradicional mercado del arte y se impacta el ojo del nuevo receptor del arte quien deja de ser contemplador pasivo para ser activo colaborador. Con todo ello el discurso artístico se fragmentará en un ataque directo a la racionalidad totalizadora tal como hicieron los integrantes de la escuela de Frankfurt. El fragmento será una consecuencia más del uso de la fotografía y del video. Podemos hablar de un “principio de interrupción”¹² que garantiza un método de aproximación múltiple a la realidad favoreciéndose la duplicación e inversión de significados. Se valora ahora lo discontinuo, el choque, la mezcla frente a la purificación de estilo; la innovación en la forma frente a lo sublime estético. En este



Nan Goldin



Paul McCarthy. *The Saloon* (details). 1995-1996



Paul McCarthy. *Contemporary Cure-all*. 1978

sentido, Douglas Crimp nos habla de Foucault y de su sustitución de las “unidades de pensamiento humanista histórico” como la tradición, la influencia, el desarrollo, la evolución, la fuente y el origen por conceptos como discontinuidad, ruptura, umbral, límite y transformación¹³.

Ahora nos situamos en la estética del compromiso, de la protesta frente a la abusiva mercantilización que sufría la práctica artística pero sobre todo es el momento de denunciar los graves problemas sociales no resueltos: sida, homosexualidad, reivindicaciones feministas, integración racial...

EL CUERPO POSMODERNO

Siguiendo con las características generales de la posmodernidad y adentrándonos ahora en cuestiones temáticas podemos decir que el centro en torno al que gira gran parte del esfuerzo de artistas, filósofos y pensadores en general es el de la identidad. La identidad es la cuestión crucial de la posmodernidad aunque luego pueda ser concretizada y dividida, como hace Andreas Huyssen¹⁴ en un intento de detallar el estado de situación. Así, Huyssen nos habla de identidades nacionales, sexuales, ecológicas y étnicas que como vemos coinciden con los grandes temas de debate ético-filosófico de nuestros días.

Si nosotros nos vamos a centrar ahora en la representación artística de los últimos años del cuerpo humano es porque considero que con el nuevo tratamiento que se le da al cuerpo es posible atravesar todas las formas del identidad de las que nos habla Huyssen. Con el cuerpo puede hablarse de lo étnico, de lo racial, de lo nacional, de lo ecológico, pero sobre todo con él se ha hablado y debatido de lo sexual, psicológico, emotivo-afectivo y sensitivo.

Obsesivamente el mundo artístico se ha apropiado del cuerpo para desmembrarlo y mostrar, a través de él, todas las referencias y significados que éste puede ofrecer. El cuerpo que presenta el arte actual y posmoderno es el cuerpo

de un humano abatido, mutilado y destrozado pero no se trata tampoco de un cuerpo maltratado por el paso del tiempo ni por los derroteros de la vida. El cuerpo es, hoy, sobre todo apropiado por las minorías para, a través de él, lograr una reivindicación de sus propios derechos y de la propia identidad. Ello es apreciable en el trabajo de las minorías étnicas, de los colectivos y artistas homosexuales (sobre todo en los ochenta) y con las feministas quienes han desarrollado una labor teórica casi sin precedente alguno. Podemos partir de un feminismo de los sesenta y setenta enérgico y de condena a la opresión de la mujer aunque expresado en términos binarios y de oposición estereotipada de los roles masculino y femenino a un feminismo de los noventa en el que destaca Judith Buther, Laura Mulvey, Luce Irigaray, Teresa de Laurentis y Lucy Lippard y que no se centra en la oposición hombre/ mujer sino que incluso se expande hacia lo “transgénico” para, con renovadas energías, atacar a la falocracia que, siguiendo a J. Lacan, tiene que ver más con lo social, simbólico, cultural y con las relaciones de poder que con lo meramente biológico.

Este nuevo feminismo se atomizó a fines de los noventa hacia el otro diverso, intentando la conquista de la noción de género. El ambiente era propicio para ello dadas las influencias del citado Jacques Lacan, Michel Foucault, Simone de Beauvoir y Julia Kristeva así como las manifestaciones más populares de los movimientos Drag queen y de los Queer Studies, sobre travestismo, transexualidad... El gran logro de este feminismo “posmoderno” fue el de concebir la **diferencia sin oposición**¹⁵. Este interesante giro del feminismo que ha tenido su correspondiente versión en el feminismo artístico (paso del feminismo esencialista al no esencialista) fue una de las causas del reconocimiento de los grandes críticos del arte actual: Hal Foster, Craig Owens y Douglas Crimp¹⁶ para con la obra de las artistas así como de la filiación entre feministas y colectivos homosexuales pues se apunta a unas mis-



Cindy Sherman. *Untitled # 167*. 1985

mas causas sociales como las responsables de la misoginia y la homofobia. Craig Owens incluso habla de un “descuido notable” que él mismo cometió al ignorar la obra de las feministas. En este artículo considera como mancha ciega de los críticos el haber teorizado acerca de la condición posmoderna pero manifestando una absoluta y escandalosa indiferencia hacia la emergencia del feminismo y al problema de la diferencia sexual, clave de las autoras feministas y tema ineludible, como acontecimiento fundamental de las últimas décadas, para una teoría posmodernista que aspira a ser teoría general. Para Owens no puede ignorarse más la persistente voz feminista reprimida incluso por la teoría posmodernista que ha sido muy poco escuchada en el debate Modernismo/Posmodernismo, lo que puede sugerir que éste sea incluso una invención masculina.

Aplauda pues Owens el rechazo del binarismo por parte de las feministas no solo como un rechazo a una moda intelectual sino como un imperativo intelectual puesto que la oposición jerárquica incluye formas dominantes de representar la diferencia. Owens aplauda igualmente a las feministas cuando éstas proceden a una revisión y deconstrucción de los grandes pilares de la teoría artística. Atacan las cuestiones de la originalidad, la autenticidad, la función pero también siembran de dudas las teorías que creíamos más obvias, limpias y neutras como es la teoría tradicional de la visión como sentido privilegiado que para las feministas no es en su condición privilegiada sino una manifestación del poder y del dominio masculinos. Incluso llegan a atacar a la propia teoría o discurso teórico como mera invención de los hombres.

Hoy en el mundo del arte tras pasar por el feminismo esencialista de los setenta, destacando la obra de Judy Chicago, y por el posfeminismo que no es esencialista sino que representa el cuerpo por mediación de la metáfora, destacando Mary Kelly o Sophie Calle, se llega en los noventa a una visión radical del cuerpo humano inscrita en un posesencialismo que penetra sin vacilaciones en lo abyecto afectando esto no solo a feministas sino al colectivo artístico general tanto europeo como estadounidense.

Esta radicalización extrema en la representación del cuerpo humano no es del todo novedad de los noventa. Como mínimo debemos hacer alusión de las actuaciones del colectivo constituido en 1965 que actuó en Austria y que se conoce como el accionismo vienés. Sus prácticas violentas sobre el cuerpo de automutilación, castración, masoquismo, sadomasoquismo, onanismo, orgías rituales, con uso de vísceras y sangre animal...que incluso acabara en suicidio, convulsionó a la Europa de los sesenta. En Europa, los artistas que trabajaron en los sesenta y setenta con el cuerpo se vieron muy influidos por las teorías psicoanalíticas así como por una visión mística religiosa de éste viéndose en el sufrimiento humano una posible vía de redención, caso éste de los franceses Michel Journiac o de Gina Pane. Sin embargo, esto no fue así en EE. UU. donde las acciones dramáticas y sadomasoquistas presentadas en fotografías, notas y dibujos se reducen a favor de las *performance* presentadas con documentos dinámicos como lo son los films y los videos. En EE.UU. las actuaciones del Body Art no llegan a situaciones límite, como se aprecia en la obra de Vito Acconci, Dennis Oppenheim o Bruce Naumann. De darse el caso de algún artista más atrevido en sus actuaciones como Chris Burden hay que decir que en su obra no está presente el componente mítico-religioso que tanto torturaba a los europeos.

En los noventa el acercamiento al cuerpo es mucho más crudo y radical. Cabe hablar de dos modos distintos: uno que es conocido como el “ilusionismo” en el que se hace referencia al cuerpo indirectamente, a través de objetos icónicos de la vida cotidiana, destacando Rober Gober, y el otro modo es el que se centra en lo que se está llamando “abject art” (arte abyecto) en palabras de Hal Foster. Esta vertiente rechaza el ilusionismo y cualquier forma de sublimación para mostrarnos un cuerpo violado, mutilado, profanado, herido, quebrado... La violencia es apreciada en el más mínimo detalle, en cada

herida, en cada situación dramática. Julia Kristeva¹⁷ nos ofrece una definición de lo que es la abyección y que puede ayudarnos mucho para la comprensión del discurso artístico contemporáneo. Según la autora, la abyección no tiene que ver sencillamente con lo que es sucio o insano sino con lo que perturba una identidad, un sistema o un orden. Abyecto es pues lo que es irrespetuoso con los límites, lugares, reglas... es lo ambiguo, lo mixto, lo que tiene relación con la complicidad. Así, para Kristeva, todo crimen es abyecto pues señala lo frágil que es la ley aunque es más abyecto cuanto más muestra y exhibe la fragilidad de la ley: violadores, traidores, mentirosas, asesinos que pretenden salvar y que son más abyectos cuanto más premeditados son. Sin embargo, tal vez lo que resulta en Kristeva más escalofriante es la abyección de sí pues es en ella en donde se llega a su máxima manifestación. Es cuando el sujeto encuentra lo imposible en sí mismo y lo identifica a sí mismo y sabe que no es sino un ser abyecto. Con ello, ve el sujeto que toda abyección es el reconocimiento de la falta fundante de todo ser, lenguaje, sentido y deseo. La abyección es ambigüedad, frontera y perversión pues como señala Kristeva, lo abyecto no abandona ni asume una prohibición, una ley o regla sino que las desvía y corrompe.

Las exposiciones se han sucedido a lo largo de la década destacando en 1992, "Post Human", en Lausana, en 1995/96, "Feminismasculin. Le sexe dans l'art", en el centro Pompidou de París, en 1996, "L'art du corps exposé du Man Ray à nos jours", en Marsella (en la que se mostró la paradoja del proyecto moderno de querer edificar una sociedad mejor sin infringir heridas a la naturaleza humana)¹⁸, en 1998, "Wounds. Between Democracy and Redemption", en Estocolmo...todo ello nos ataca de lleno con la llamada "Wound Culture" o cultura de la herida que busca el escándalo del espectador, impactarnos provocativamente con un profundo shock. El sufrimiento, degradación y mancillamiento del ser humano, en general, es especialmente mostrado en el cuerpo de la mujer y de las grandes minorías: travestidos y transexuales, drogadictos, homosexuales, enfermos de sida, alcohólicos, prostitutas... Hoy se muestra sin tapujos la vulnerabilidad psíquica y física del ser humano, sus estados agónicos, depresivos, de putrefacción, de ansiedad... sus traumas y tragedias en un intento reivindicativo de libertad sexual, política, de derechos y, en definitiva, de identidad, todo ello claramente visible en la obra de artistas como Cindy Sherman, Paul McCarthy, Kiki Smith, Orlan, Mike Kelley... quienes nos sumergen profundamente en el bastardo mundo de lo bajísimo.



Cindy Sherman. *Untitled Film Still # 30*. 1979

¹ C. Tomkins, *El mundo de Marcel Duchamp*, Time-life Biblioteca de Arte, 1982, pp. 29-55.

² N. Spector, *Félix González-Torres*, Centro Galego de arte contemporáneo, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, 1995.

³ Referido por A. M. Guasch en su libro *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, 2000, p. 343.

⁴ J. F. Lyotard, *La condición postmoderna*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1993, p.10.

⁵ Sobre ello, A. M. Guasch, op. cit. p. 479. También habla de "confiscación" Douglas Crimp en su artículo "Sobre las ruinas del museo", en *La Posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985.

⁶ Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, 1978; N. Stangos, *Conceptos del arte moderno. Del fauvismo al posmodernismo*, Destino, Thames and Hudson, Barcelona, 2000, p. 272.

⁷ En A. M. Guasch, op. cit., p. 346.

⁸ *Ibidem*, p. 440.

⁹ J. L. Brea, *Las auras frías: el culto a la obra de arte postaurática*, Anagrama, Barcelona, 1991.

¹⁰ N. Spector, op. cit., p.8.

¹¹ H. Foster, J. Habermas (y otros) *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985, nota 5.

¹² En A. M. Guasch, op. cit., p. 472.

¹³ D. Crimp, "Sobre las ruinas del museo", supra, nota 11.

¹⁴ N. Stangos, op. cit., p. 274.

¹⁵ C. Owens, "El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo", en *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985, p. 100.

¹⁶ Sobre esta reevaluación del feminismo por parte de los críticos de arte, ver N. Stangos, op. cit., pp. 287-289.

¹⁷ J. Kristeva, *Poderes de la perversión*, S.XXI, Madrid, 1988, p.11.

¹⁸ En A. M. Guasch, op. cit. p.502.