

ACTAS DIGITALES DEL

# XXXVIII ENCUENTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES GEOHISTÓRICAS- CONICET/UNNE  
RESISTENCIA, 26, 27 Y 28 DE SEPTIEMBRE DE 2018

CONICET



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DEL NOROESTE

I I G H I

Arnaiz, Juan Manuel

Actas del XXXVIII Encuentro de Geohistoria Regional : VIII Simposio Región y Políticas públicas / Juan Manuel Arnaiz ; María Silvia Leoni de Rosciani ; compilado por María Laura Salinas ... [et al.]. - 1a ed compendiada. - Resistencia : Instituto de Investigaciones Geohistóricas, 2019.

Libro digital, DXReader

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-4450-07-4

1. Historia Regional. 2. Historia de la Provincia del Chaco . 3. Historia de la Provincia de Corrientes . I. Salinas, María Laura, comp. II. Título.  
CDD 982

Fecha de catalogación: 26/06/2019

Primera edición.

## **Actas del XXXVIII Encuentro de Geohistoria Regional. VIII Simposio Región y Políticas públicas**

### **Compiladoras**

Dra. María Laura Salinas

Dra. Fátima Valenzuela

### **Diseño y maquetación**

DG. Cristian Toullieux

© Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI)-CONICET/UNNE

Av. Castelli 930 (3500) Resistencia (Chaco) (Argentina)

Correo electrónico: [iighi.secretaria@gmail.com](mailto:iighi.secretaria@gmail.com)

ISBN 978-987-4450-07-4

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Queda prohibida la reproducción parcial o total, por cualquier medio de impresión, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o en cualquier otro idioma. Las opiniones vertidas en los trabajos publicados en esta compilación no representan necesariamente la opinión de la Institución que la edita.

# Límites en la representación de lo abyecto en el arte contemporáneo. Hacia una exploración en las categorías de lo amorfo y lo visceral

AUTOR

Diego Vargas Florentín

FADyCC- UNNE, IIGHI-UNNE/CONICET

diego-vargas94@hotmail.com

RESUMEN

Esta ponencia tiene como objetivo abordar la noción de lo abyecto a partir la indagación de dos de sus categorías: lo amorfo y lo visceral considerando la (im)posibilidad de ser captado por el registro fotográfico. La propuesta se desarrolla como parte de una investigación realizada en el marco de una pasantía en el NEDIM – IIGHI – CONICET/UNNE y una Beca de Pregrado de la SGCyT de la UNNE. Tal indagación parte de un proceso exploratorio que culminará con la realización de una producción artística como resultado de la experimentación con materiales orgánicos, formando objetos que luego serán fotografiados y expuestos a través del dispositivo de la instalación en distintos puntos de la ciudad de Resistencia, Chaco. En esta oportunidad el objetivo es contextualizar –a través de la indagación bibliográfica y el análisis crítico - reflexivo de autores provenientes del campo de la Estética (Kristeva, Danto, Oliveras, Eco, De los Reyes, Foster)– el estado actual de obras de arte que aborden lo abyecto en distintos soportes, materiales y sus múltiples maneras de representación y presentación.

## Introducción

Esta ponencia tiene como objetivo abordar la noción de lo *abyecto* a partir la indagación de dos de sus categorías: *lo amorfo* y *lo visceral* considerando los límites en la representación en el arte contemporáneo. La propuesta se desarrolla como parte de una investigación realizada en el marco de una pasantía en el NEDIM – IIGHI – CONICET/UNNE y una Beca de Pregrado de la SGCyT de la UNNE.

Tal indagación parte de un proceso exploratorio que culminará con la realización de una producción artística como resultado de la experimentación con materiales orgánicos de origen animal, formando objetos que luego serán fotografiados y expuestos a través del dispositivo de la instalación en distintos puntos de la ciudad de Resistencia, Chaco.

Según Julia Kristeva (2006), lo *abyecto* es aquello que afecta a la fragilidad de nuestras fronteras, a la fragilidad de la distinción espacial entre las cosas en nuestro interior y en el exterior. Lo *abyecto* perturba la identidad, el sistema y el orden. Es un estado en el que la subjetividad deviene problemática, en el que el

significado se derrumba; “de ahí su atracción para los artistas que quieren perturbar estos ordenamientos tanto del sujeto como de la sociedad”. (Kristeva, en Foster 2001: 157)

Las obras de arte calificadas bajo la denominación de *abyectas* surgen con el cambio de orientación en la forma de producir arte, que a partir de la década de 1960 trajo consigo el surgimiento de nuevas y numerosas propuestas caracterizadas por la divergencia y ambigüedad en los temas elegidos por los artistas, lo cual condujo a una “des-definición del arte” (Oliveras, 2013). En términos contextuales, nos ubicamos en el período que Arthur Danto llamó “después del fin del arte”. (De los Reyes en Oliveras, 2013)

Es así como en la actualidad nos encontramos en un período de enorme productividad experimental en lo que respecta al arte, en el cual se han dejado de lado aquellas directrices o normas que establezcan exclusiones y dejen de lado determinadas obras o prácticas artísticas. Esto se debe a que ya no permanece ningún criterio a priori acerca de cómo el arte debe verse, por ende, todo está permitido. Los artistas se

liberaron de la carga de la historia y les fue posible hacer obras de arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito o sin ninguno. (Danto, 1999) Entonces, dado que lo *abyecto*, luego del cambio de orientación en la forma pensar y crear las obras de arte, se convirtió en temática recurrente por parte de los artistas contemporáneos, es posible explorar desde la praxis teórica y experimental los límites de su representación y presentación al punto de sobrepasarlos y llegar a provocar repulsión en el espectador.

Para este análisis adoptamos el concepto de lo *abyecto* planteado por Julia Kristeva (2006) “eso que solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir” (p. 1). Lo *abyecto*, como categoría estética, provoca muchas veces repugnancia e indignación en el espectador, quien en rápida reacción lo rechaza y se aparta convencido de una sola certeza: lo abyecto amenaza, desafía a la moral evidenciando su fragilidad. En palabras de Hal Foster (2001), “lo *abyecto* es una sustancia fantasmal ajena al sujeto, pero íntima con él, demasiado de hecho, y esta superproximidad es la

que produce pánico en el sujeto” (p. 157). Es decir, que dicho concepto no tiene en realidad objeto definible, afirma Kristeva (2006), sin embargo, es algo que:

Se opone al yo, lo *abyecto* no es un ob-jeto<sup>1</sup> en frente de mí, que nombro o imagino; pero nos arrastra al lugar donde el sentido se muere: me atrae hacia allí donde el sentido se desploma. Lo “*abyecto*” es aquello que es excluido y de ninguna manera podrá asimilarse a la norma, cayendo por fuera de ella (p. 91).

Por otra parte, dentro de la noción de lo *abyecto* nos enfocamos en dos de sus categorías: lo *amorfo* y lo *visceral*. Esta tríada forma parte de todo aquello que no se integra dentro del sistema (de normas estéticas pre-establecidas) sino que, por el contrario, lo perturba.

Lo *amorfo* ya aparece en el “mundo griego” en la época helenística como contrapuesto a lo armónico y lo perfecto. En *Historia de la fealdad*, Umberto Eco (2007) toma como ejemplo a Príapo, hijo de Afrodita, protector de la fertilidad. Sus imágenes eran colocadas en campos y huertas para proteger las cosechas tomando el rol de espantapájaros ya que se creía que podía alejar a los ladrones sodomizándolos. Dicho dios era considerado ridículo a causa de su órgano genital enorme, mereciendo el calificativo de *amorphos* (amorfo), debido a que no poseía una forma correcta para los parámetros anatómicos convencionales. “En un bajo-relieve de Aquileia de la época de Trajano aparece representado el momento en que Afrodita, disgustada por la complexión de aquel hijo mal nacido, lo rechaza” (p. 132). De tal

modo, lo *amorfo* alude a lo informe, a lo desproporcionado, lo desbordado, lo que genera confusión, pero a su vez provoca familiaridad, aquello desmesurado que atrae la mirada, pero a su vez genera distancia.

Además, entendemos lo *visceral* tal como aparece en *Historia de la fealdad*, de Umberto Eco, en el cual Ovidio describe dicho término en su poema Marsias perteneciente a *Metamorfosis VI* (8 d. C). Marsias era un sátiro que desafió a Apolo en un concurso musical en el que el ganador podría tratar al perdedor como quisiera. Marsias fue el perdedor y acaba despellejado en vida, su sangre formó el Río Marsias:

Al que gritaba le fue arrancada la piel por la superficie de sus miembros, por todas partes mana la sangre y los tendones sin protección quedan al descubierto y las estremecidas venas laten sin piel alguna, se podrían contar las vísceras palpitantes y las entrañas que se transparentaban (p. 221).

A partir de esta cita se puede definir lo *visceral* como todo aquel material orgánico proveniente del interior de un cuerpo considerado “fuera de lugar”, a lo natural “sacado” hacia el exterior.

Es así como estas nociones expresadas con anterioridad: lo *abyecto*, lo *amorfo* y lo *visceral*, serán consideradas en esta oportunidad con el objetivo de contextualizar –a través de la indagación bibliográfica y el análisis crítico - reflexivo de autores provenientes del campo de la Estética el estado actual de obras de arte que aborden lo abyecto en distintos soportes, materiales y sus múltiples maneras de representación y presentación considerando sus límites.

## Desarrollo

Lo *abyecto* ha sido en los últimos años un tema recurrente en ciertas producciones de artistas que de forma directa o indirecta intentan simbolizarlo. Eso sucede por el hecho de que hace decenas de años,

la práctica artística, debido a la incorporación de múltiples formas de expresión, muchas veces trata de volcar en “palabras o imágenes” lo que no puede ser conocido, ni dicho. Es decir que el artista busca ahondar o bordear temas que caen fuera de la posibilidad de simbolización próxima o exacta desbordando los límites. Parfraseando a Oscar de Gyldenfeldt en Oliveras (2013), lo multifacético del lenguaje del arte testimonia la permanente necesidad humana de avanzar en los caminos de la libertad, instituyendo nuevas legalidades en las que la forma de comprender el ejercicio de libertad sea la fuente que propicie la búsqueda de diferentes visiones del mundo; poniendo en tela de juicio el límite, abriendo posibilidad del no límite, de lo ilimitado (p.39).

Kristeva (2006) afirma que lo *abyecto*, al no tener un objeto definible, es radicalmente un excluido, objeto caído, que “me atrae allí donde el sentido se desploma” (p. 8). Dicho esto, podemos encontrar con producciones de artistas que realizan una travesía a través de las categorías dicotómicas de lo impuro y lo puro, de lo interdicto y el pecado, de la moral y lo inmoral; es así como el artista se vuelve “la figura socializada de lo *abyecto*” (p. 25). En muchos casos, sobrepasando los límites al momento de producir y exponer sus obras, generando o no cierta repulsión en el espectador. Este último, en muchos casos, en una rápida reacción de asco lo rechaza. En otros, protegiendo su integridad, ignora estas producciones siendo indiferente o puede ocurrir lo contrario: dejarse seducir por ante la amenaza.

Dentro de estos artistas podemos traer a la memoria al pintor irlandés **Francis Bacon** ya que en sus obras es tema recurrente lo abyecto representado en carne animal, sangre y seres monstruosos o desfigurados, siempre rondando entre su paleta de colores los tonos oscuros y rojizos. Es frecuente encontrar en sus pinturas (además de la utilización del óleo) la aparición

1 Juego lingüístico con la partícula *jet* perteneciente al idioma francés en que fue escrito originalmente el libro (verbo *jeter*: arrojar, expulsar). Kristeva da cuenta de la construcción del *yo* como resultado de las fuerzas de atracción y de repulsión entre el yo y el no-yo.

de cadáveres vacunos en suspensión visualmente próximos al estado de crucifixión como es el caso de la obra *Painting* (1946) y *Figure with meat* (1954) con su inevitable comparación con *Buey desollado* (1665) del pintor neerlandés Rembrandt.

Si bien las obras de Bacon fueron antañas al surgimiento de estas tendencias abyectas, funcionan como un claro antecesor a la hora de reflexionar acerca de sus piezas. En palabras de De los Reyes (En Oliveras, 2013) la representación de la locura, de la muerte, de lo horroroso, de lo inmundado ha estado siempre presente en la historia del arte, ya sea en crucifixiones, desollamientos, torturas, monstruos medievales, etc. Muchos artistas han representado con maestría lo que puede ser desagradable.



Francis Bacon. *Painting*. 1946.



Francis Bacon. *Figure with meat*. 1954.



Rembrandt. *Buey desollado*. 1665.

Siguiendo un criterio cronológico, a fines de los años 50, el artista austríaco **Hermann Nitsch** desarrolló el concepto *Orgen mysteren theater* (Teatro de orgías y misterios) que consistía en un proyecto en el que sus ideas se fundían en una serie de “acciones colectivas” donde se exploraba de manera profunda antiguos rituales que llegan a hasta el sacrificio de animales. Fue así como se llevó a cabo el *Accionismo vienés*, un movimiento de corta duración del que Nitsch fue parte junto a Günter Brus, Abino Byrolle, Otto Muehl, entre otros.

Este grupo realizó alrededor de 100 acciones performáticas entre los años 1960 y 1999 combinando rituales orgiásticos, acciones grotescas y violentas, sacrificios de animales y prácticas sangrientas. De este modo, se oponían a todo arte convencional, estático y moral, desafiando a la ética de la sociedad occidental y llevando al extremo sus acciones provocativas. Según Guasch (2000) esta forma de producción artística rechaza cualquier tipo de ilusionismo para sugerir lo real en sus aspectos más destructivos y enajenados. La autora afirma que estos artistas, por lo general, nos colocan ante la presencia de residuos, restos, vestigios, y situaciones que desembocan en el triunfo de lo impúdico, en una palabra, de lo abyecto.



Accionismo vienés. Registro fotográfico. 1960 – 1999.

Por otro lado, el artista argentino **Carlos Alonso** (pintor, dibujante y grabador) realizó una exposición retrospectiva en la Ciudad de Buenos Aires (2004) titulada “*Hay que comer*”, la misma comprendía parte de sus obras realizadas entre los años 1965 y 1978 en la cual insinúa una constante estructura de opresores y oprimidos, grupos de poder y gente pobre interactuando en un mismo escenario. La carne es el tema elegido, alimentopreciado en Argentina donde con el correr de los años se

volvió una de las mercancías más cotizadas, representada en este caso en grandes piezas de animales colgados en guinches exhibiendo sus vísceras.

En una conferencia en 1976 Alonso explicaba que trató de “reflejar todos estos personajes, todo ese mundo ligado a una economía que también está ligada a una forma cultural. Allí estaban desde la Sociedad Rural hasta las carnicerías, achicando los espacios, mezclándolos casi con los mata-deros (...) donde la anatomía húmeda y la anatomía de la vaca, y la sangre de la vaca y la sangre del hombre, están a veces en un mismo nivel de mercado y de precio”.

De esta forma, y a través de sus pinceladas de acrílico en las tonalidades rojizas y grises, propone la ironía, el despilfarro y el beneficio de los apoderados personificados en figuras humanas con rostros difusos y posturas de poder.

La obra de Alonso es un ejemplo de cómo la abyección constituye “estrategias de transgresión llevadas a cabo por los artistas con el objeto de desarmar o desbaratar la idea sustancialista de un sujeto hegemónico capaz de establecer identidades rígidas dentro de un contexto, ya que los artistas responden a las circunstancias socio-políticas que los enmarcan” (De los Reyes en Olives, 2013).

La multidisciplinaria artista **Judy Chicago**: pintora, escultora, escritora y pionera del arte feminista estadounidense, realizó una serie de obras exponiendo secreciones corporales como ser sangre menstrual. La mayoría de sus piezas afirman la presencia de la cuestión de género. Por ejemplo, *The red flag* (1971) es una fotografía que muestra, en primer plano, una mujer quitándose un tampón del interior de su vagina. Otro caso es el de *Menstruation bathroom* (1972), una instalación en la cual la artista muestra todos aquellos elementos usados por las mujeres que generalmente no salen del ámbito privado/personal como ser las toallitas, los tampones y los protectores empapados en sangre menstrual.



Carlos Alonso. *Carne de primera*. 1977.



Carlos Alonso. Exposición: *Hay que comer*. 1965 - 1978.



Judy Chicago. *The red flag*. 1971.



Judy Chicago. *Menstruation bathroom*. 1972.

Por lo tanto, Judy Chicago se ocupa de sacar a la luz aquellas cuestiones que son naturales, pero generan pudor, asco y repulsión. Es así como los flujos del interior –orina, sangre, esperma, excremento–, como afirma Kristeva (2006) “vienen entonces a asegurar a un sujeto en falta, lo que le es “propio” (p. 74).

Por otro lado, la artista italiana **Gina Pane** vinculada al movimiento llamado *Body art* de los años 70 (y cuyos representantes más destacados son Vito Acconci, Chris Burden, Marina Abramovic, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Günter Brus) emplea su propio cuerpo como soporte material de la obra cuya temática gira en torno a la autoagresión, al sexo, al género, la violencia o la resistencia del propio cuerpo frente a fenómenos físicos que llegan hasta el padecimiento (Oliveras, 2013). Es así como Pane utiliza su propio cuerpo como canal o medio de comunicación artístico sometándose a duras acciones cargadas de un alto contenido agresivo utilizando elementos cortantes para flagelarse a sí misma.

En la pieza *Psyche* (1974), por ejemplo, la artista se infligió una herida sobre su vientre: un corte vertical y otro horizontal de los que su ombligo era punto central formando una cruz. Al igual que en *Cuerpo presente* (1975), la artista opta por cortarse el dorso de su pie y depositar el sangrado sobre un molde de yeso, que luego al caminar va dejando un rastro de sangre en forma de huella. Es así como Pane utilizó su propio cuerpo como elemento comunicativo donde era frecuente la sangre manando sobre sí, el dolor –o el placer– silenciado en esos cortes, y lo que luego queda, el flagelo hecho cicatriz.

Dentro de este movimiento denominado *body art* lo encontramos al fotógrafo español **David Nebreda** que también convierte su cuerpo en protagonista de sus obras, en un registro del dolor y reflejo de su salud mental, ya que a los 19 años de edad los médicos le diagnosticaron esquizofrenia. Sin comunicación con el exterior, pasó mucho tiempo en-



Gina Pane. *Psyché*.1974.



de ayuna y silencio, prácticas extremas de dolor físico que incluyen cortes, quemaduras, pinchazos en su cuerpo, además de utilizar su propio excremento para dar forma a sus piezas.



Gina Pane. *Cuerpo presente*. 1975.

cerrado en un piso en la ciudad de Madrid, lugar donde ha realizado la totalidad de sus obras que llegaron a las manos del galerista Renos Xippas (quien le dedicó una exposición en su galería en París) haciéndolas conocidas rápidamente.

En sus autorretratos, Nebreda demuestra gran dominio en la iluminación, mediante uso de la luz artificial, genera un claroscuro que resalta sus heridas, cicatrices y mutilaciones de su cuerpo protagonista. Para Guasch (2000) esta reformulación (refiriéndose al *body art*) no apunta tanto al cuerpo como objeto o sujeto real, sino más bien al cuerpo como abstracción, como apariencia y soporte de lo artificial, lo engañoso y lo violento. Es así como Nebreda, sería parte del grupo que para Guasch se acerca a la temática del cuerpo de una forma dramática rechazando cualquier tipo de ilusionismo para sugerir lo real en sus aspectos más destructivos y enajenados.

De esta manera, el artista construye sus obras mediante largos periodos



David Nebreda. *Pecho y manos quemadas*. 1990.



David Nebreda. *Autorretrato*. 1988–1990.

Por su parte, el artista plástico **Artur Barrio** (de origen portugués

pero radicado en Brasil) luego de una etapa de producción enfocada en la pintura, comienza a realizar sus piezas con elementos no convencionales, orgánicos, desechables y precarios en la década del '70: basura, carne y pescados crudos, saliva, orina, huevos, papel higiénico, entre otros.

Asimismo, es notorio el compromiso político y social en las obras de Barrio, ya que, por ejemplo, en el año 1970 en plena dictadura militar salió a las calles de Río de Janeiro a repartir 500 bolsas de plástico y tela, fingiendo bultos ensangrentados. A través del dispositivo de la instalación en espacio público, dichos bultos contenían vísceras, excrementos, saliva y orina, semejantes a cadáveres humanos en putrefacción, que interactuaban con el transeúnte.

A partir de este último ejemplo, es posible advertir cómo determinados artistas optan por un enfoque más analítico en donde a través de un ilusionismo recurren a imágenes u objetos metafóricos que aluden a lo corporal. Estos objetos son representaciones detrás de las cuales se oculta lo real: “un ilusionismo que ya no cubre lo real con capas de simulacro, como ocurría en las prácticas simulacionistas, sino que sirve para “fingir” –y también, aunque paradójicamente, “descubrir”– lo real a través de elementos –cosas– de la cotidianeidad, cosas cotidianas, pero a la vez extrañas (Guasch, 2000, p. 500).

Pero además de realizar instalaciones, Artur Barrio utilizó en el año 1979 un trozo de carne para realizar su obra. Se trataba de un “libro” hecho exclusivamente de carne, creado en París que fue adquirido, junto a otros cuadernos y libros por el Centro Georges Pompidou. En palabras del artista acerca de este trabajo:

“La lectura de este libro se hace a partir del corte/acción del cuchillo de carnicero en la carne, las fibras seleccionadas, las fisuras, etc, etc, así como las tonalidades y coloraciones diferentes. Para terminar, no hay que olvidarse hablar de las temperaturas, del contacto sensorial (de



Artur Barrio. *Situación +S+ calles*. 1970.



Artur Barrio. *Livro de carne*. 1979.

los dedos), de los problemas sociales, etc, etc... Buena lectura”.

Por su parte, el fotógrafo estadounidense **Joel Peter Witkin** compone sus obras a través de metáforas donde la mortalidad es tema frecuente, opta por recrear escenas que combinan cadáveres, deformidades o anomalías físicas, objetos encontrados, cuerpos de transexuales, hermafroditas, animales, entre otros. Por medio de sus fotografías, Witkin nos revela el lado oculto de la sociedad, sacando a la luz a seres informes o muertos llegando a muchas veces a generar desconcierto en el espectador. Sin embargo, a través de sus composiciones este fotógrafo cuestiona el valor de la belleza y la perfección que existe entre la vida y la muerte. Opta por recrear atmósferas inspiradas en antiguas obras

de arte que pueden resultar perturbantes al estar en conjunto con estos seres retratados que a simple vista parecen estar en calma o en paz con su contexto.

“*The Kiss*” (1982) es una de sus obras más reconocidas a nivel mundial ya que fue llevada a cabo en la morgue. Su composición consiste en fotografiar una cabeza decapitada (cuyo cuerpo no fue reclamado) e invertirla para que parezca que son dos hombres besándose.

La técnica utilizada por Witkin es la revelación fotográfica tradicional en blanco y negro que luego interviene manualmente experimentando con pigmentos, rayones con diferentes materias y químicos.

Es así como Witkin a través de sus obras saca a la luz aquello que se encuentra excluido ya que cae fue-



ra de la norma convencional, pero que en realidad somos conscientes de su existencia y generalmente ignoramos dándoles la espalda por no ajustarse a la regla.



Joel Peter Witkin. *Daphne and Apollo*. 1987.



Joel Peter Witkin. *El beso*. 1982.



Joel Peter Witkin. *The graces*. 1988.

Por otra parte, **Orlan** es una artista francesa que generalmente trabaja en el campo del *body art* realizando performances quirúrgicas sometiendo su cuerpo a intervenciones y cirugías que en ocasiones las trasmite en vivo para diferentes galerías y museos. Siempre en contra de los estándares de belleza y de las imposiciones políticas, sociales, culturales y religiosas.

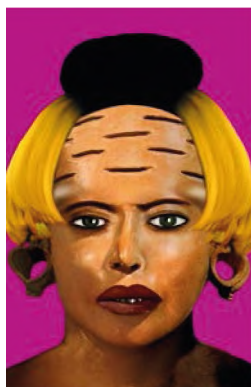
La artista se sometió a un amplio número de intervenciones quirúrgicas para transformar su cuerpo, ya sea incorporándose implantes y alterando la morfología de su rostro (nariz, barbilla, pómulos) y tomando como referentes a históricas pinturas o retratos de mujeres de otras culturas.

Guasch (2000) afirma que, el retorno de esta tendencia en los ochenta y los noventa, muestra al cuerpo como el “sitio” a través del cual se refleja una imagen que sirve para “abordar una pluralidad de experiencias relacionadas con el ejercicio físico, la manipulación genética, la cosmética, la sexualidad, la enfermedad, el placer, la muerte o la escatología. Un cuerpo con mucho de antropomórfico, de autobiográfico, de orgánico o de natural, pero también de artificial, posorgánico, semiótico, construido, poshumano” (p. 499-500).

De esta manera, Orlan se opone al determinismo natural, social y político para todas las formas de dominación: como la supremacía masculina, la religión, la segregación cultural y el racismo. Transformando el quirófano en un teatro, registrando a través de fotografías o video, el cambio que se efectuaba en su propio cuerpo hecho obra.



Orlan. *The reincarnation of Saint Orlan*. 1990.



Orlan. *Self-hybridation precolombine Nro 24*. 1988.

La artista argentina **Cristina Piffer** elige trabajar con materiales poco convencionales como ser: sangre deshidratada en polvo, vísceras, sebo y restos de carne cruda de origen animal que deja secar hasta que se endurezcan o las somete a un proceso de deshidratación. En algunos casos, opta por encerrar estos materiales en placas de resina.

De los Reyes afirma sobre su serie “*Trenzados*” o “*Entripados*” –realizada con tripas de carne vacuna (chinchulines) entrelazadas de acuerdo con las antiguas tradiciones gauchescas–: “Piffer presenta sus simétricos trenzados dentro de impecables francos de vidrio a la manera de un laboratorio o un museo de ciencias naturales. Los mismos son presentados en forma de instalación sobre ascéticas mesadas de acero” (En Oliveras, 2013, p. 157).

En su serie “*Perder la cabeza*”, por ejemplo, Piffer opta por grabar los nombres y las fechas de nacimiento y muerte de célebres degollados de la historia argentina del siglo XIX en prolijas lápidas de mármol que encierran trozos de carne. Al respecto, De los Reyes afirma: “La historia argentina del siglo XIX es vista y presentada por la artista como la historia de una gran carnicería llevada a cabo por la lucha asumida por los caudillos criollos que ni supieron, ni quisieron evitar las horrorosas masacres que sea han prologando hasta nuestros días” (En Oliveras, 2013, p. 157).

Por su parte, la artista argentina **Nicola Costantino** desde sus inicios trabajó en múltiples disciplinas (escultura, instalación, fotografía, audiovisual) siendo controversial en sus temáticas elegidas.

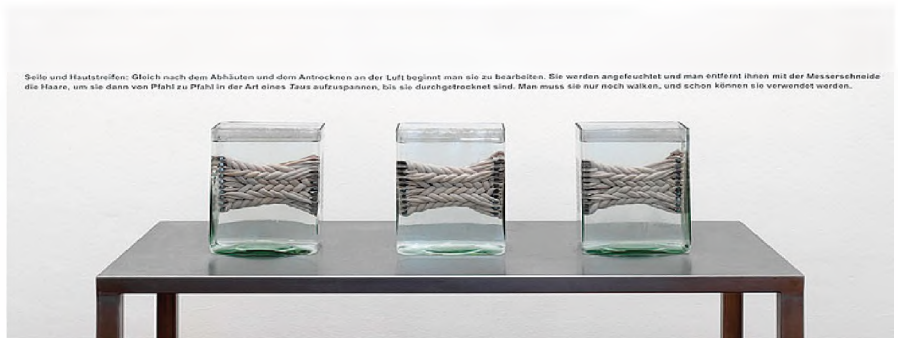
En el año 2000, la artista realiza una “carneada” en el campo de su amigo. En su *website* explica:

“Este sería el primer acto de la cadena en que el animal terminaría siendo consumido como alimento. En aquel momento, yo estaba muy involucrada con la manipulación de animales muertos y nona-

tos, los que calcaba para mis esculturas. Pero eso era algo que podía compararse con lo que hace un cocinero o un carnicero, porque utilizaba y manipulaba animales que compraba en el supermercado. Entonces quería hacer yo la misma carneada”.

Además, en el año 2004 Nicola presenta la instalación “*Savon de Corps*” en el Museo de Arte Latinoamericano (MALBA). Dicha obra fue pensada como el lanzamiento de un producto femenino de belleza (junto a un afiche y un video publicitario). Se trata de una serie de cien jabones con forma de torso de mujer que fueron realizados con un tres por ciento de la grasa de su propio cuerpo obtenida de una lipoaspiración. De esta forma, Nicola era la materia prima de su propia obra que, además, el espectador podía comprar a un precio muy costoso<sup>2</sup>.

En el año 2010, la artista realizó una obra que consistía en una fotografía digital a color titulada “*Nicola alada, inspirado en Bacon*”. Se trata de una pieza en la cual la artista se encuentra en el centro semidesnuda, y a sus costados se despliegan un par de alas de carne animal. Su título ya nos da un indicio de la intencionalidad: una clara referencia a las pinturas de Francis Bacon quien, como dijimos, pintaba grandes piezas de carne animal colgadas.



Cristina Piffer. *Serie de trenzados*. 2002.



Cristina Piffer. *Sin título*. 1998.



Nicola Costantino. *Carneada*. 2000.



Nicola Costantino. *Savon de corps*. 2004.



Nicola Costantino. *Nicola alada, inspirado en Bacon*. 2010.

Además, dentro de estas obras contemporáneas podemos destacar las de la artista mexicana **Teresa Margolles**, cuya su temática recurrente es la muerte. Realiza sus obras a través de múltiples medios de exposición (instalación, pintura, objeto, fotografía) utilizando como material de trabajo cuerpos y cadáveres de personas que no han sido enterradas, ya sea por falta de dinero o porque nadie reclamó su cuerpo en la morgue para darles sepultura. De los Reyes afirma: “Margolles trabaja con despojos cadavéricos y con la sangre derramada en las calles por las víctimas que fueron asesinadas por el narcotráfico o el gobierno de un país que, como el suyo, se ve sumido en la violencia cotidiana” (En Oliveras, 2013).

En el año 2001, presentó “*Vapo-*

2 Sobre esto, De los Reyes afirma que “la obra centrada en las estrategias utilizadas por el *marketing* y la propaganda apunta a una crítica de las prácticas, muchas veces dolorosas, con las cuales modificamos nuestros cuerpos con tal de obtener la belleza deseada (...)” (En Oliveras, 2013, 157).

rización” en la ACE Gallery de New York, que consistía en una máquina para evaporar agua que llenaba la sala de vapor. El agua utilizada en esta pieza procedía de la morgue y era usada por lavar cadáveres. En palabras de Oliveras (20013), “los que ingresaban a la sala fueron advertidos sobre la procedencia del material y debían consignar su aceptación al participar en esa experiencia extrema. Es que el cuerpo muerto se hacía presente, sinecdóticamente, a través del vapor y así llegaba hasta la piel y el olfato del espectador” (p. 127).

Su obra “*Lengua (con piercing)*” del año 2002, es lo que quedó de un adolescente punk. Se trata justamente de una lengua con un piercing recontextualizada por la artista en objeto. De los Reyes afirma que la obra contiene una fuerte actitud política de parte de la artista en lo que hace a la violencia, no sólo la criminal sino también la de los gobiernos y la de las poderosas corporaciones de nuestra época actual (En Oliveras, 2013).

Es así como Margolles nos pone en contacto con la muerte creando sus piezas con materiales forenses denunciando la violencia y el anonimato de las víctimas, haciendo foco en un contexto social político y económico premórtem.



Teresa Margolles. *Vaportización*. 2001.



Teresa Margolles. *Lengua*. 2002.

En base esto, el crítico francés Jean Clair a través de su ensayo *De inmundo* (2007), afirma que la posmodernidad solicita que la manifestación más elevada de la humanidad, el arte, se retrotraiga al primitivo sentido del olfato. Entonces, ¿cuál es el interés de los artistas contemporáneos por retrotraernos a las etapas más primitivas de la humanidad? (p. 33 – 36).

Por ejemplo, el artista argentino **Carlos Herrera** recibió el Premio Petrobras (2011) con su obra “*Autorretrato de mi muerte*”. Consistía en una instalación compuesta por una bolsa de plástico que contiene en su interior materiales diversos como: camiseta, zapatillas, medias y calamares en descomposición. De los Reyes (en Oliveras, 2013) afirma que, la obra trata de representar, de acuerdo con el autor, la muerte en su estado más concreto y matérico. Según él, el olor que desprende la obra es lo más cercano a la descomposición real.

En el año 2016, Herrera realizó una instalación llamada “*Mi silencio miseria*” que consistía en una acción realizada en un solo día a lo largo de 10 horas en la Galería La Toma en la ciudad de Rosario, de donde es oriundo. A lo largo de dicha acción, el artista cocinaba a fuego lento un caldo, además del techo caían trozos de carne y distribuyó en la sala diversos materiales cotidianos como: ropa, plantas, vegetales, y plumas de aves.



Carlos Herrera. *Autorretrato de mi muerte*  
2009 – 2011.



Carlos Herrera. *Mi silencio miseria*. 2016.

El artista argentino **Leandro Katz** realizó una exposición llamada “*Proyecto para el día que me quieras y la danza de fantasmas*” desde marzo hasta julio de 2018 en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) en la Ciudad de México. Dicha exposición gira en torno a un proyecto que comenzó el artista a fines de los años 80 y trata de expediciones en varios países latinoamericanos donde en uno de ellos se encuentra con una fotografía de Ernesto Che Guevara muerto, firmada por el boliviano Freddy Alborta.

Esta investigación por parte de Katz se encuentra alojada en el soporte de las fotografías de ese acontecimiento, sucedido en 1967, y en la recreación de la transformación actoral de sus protagonistas. Exhibe, por ejemplo, el disfraz de Guevara para ingresar a Bolivia, además de diversos aspectos en torno a su imagen y muerte, sumado a las cuatro identidades con las fue conoci-

da Tamara Bunke (los cuatro aspectos distintos que presentaba) hasta convertirse en Tania, la guerrillera (antes de ser abatida por el ejército boliviano).

De esta manera, a través de nueve instalaciones fotográficas de gran escala, Katz recuerda los 50 años de la muerte del Che Guevara y el periodo donde la revolución latinoamericana aparecía como una clave del horizonte. Al mismo tiempo, la exposición avanza sobre aquellos proyectos en el trabajo del artista vinculados directamente con la historia de América Central y sus “fantasmas”, citando a varios periodistas, historiadores, escritores y fotógrafos con el fin de reunirlos en su exposición.

Las fotografías en tamaño *banner* se encuentran suspendidas desde el techo de la sala utilizando diversos materiales de metal sumamente resistente para montarlas. Es así como nos direcciona a un proceso de descuartizamiento hacia cuatro puntos a través de estos dispositivos utilizados para suspender y estirar las fotografías.

Katz utilizó en varias de sus instalaciones el proceso de fragmentación de la imagen (trayendo a la “memoria” el recurso del panfleto muy utilizado en décadas anteriores), para que una vez estando en el montaje, la pieza se expandiera y tome un gran tamaño.

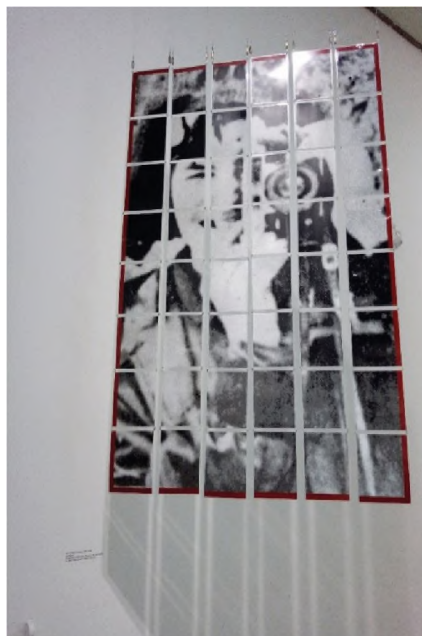
Es así como Katz nos presenta un exhaustivo trabajo de varios años de investigación en Latinoamérica sobre la tortura y la desaparición, en el cual se encargó de recolectar una vasta cantidad de fotografías. Las mismas fueron rescatadas generalmente de diversos libros militares y mediante un proceso de limpieza fotográfica, el artista pretendía alcanzar una escala mayor (semejante al tamaño *banner*) ya que las fotografías eran muy pequeñas.



Leandro Katz. *Che/Loro*. 1995 – 2018.



Leandro Katz. *Tania, máscaras y trofeos*. 1995 - 2018.



Leandro Katz. *La mirada*. 1997 – 2018.

## Conclusión

A modo de conclusiones finales puedo decir que aquellas producciones artísticas que muchas veces causan repulsión en el espectador, están conectadas con el afán del artista en explorar en sus producciones conectadas a diversos contextos. Las sociedades humanas (en distintas geografías y tiempos) a través de diferentes pautas culturales fijan determinados *tabúes* o normas estableciendo interdicciones que trazan la frontera de aquello que es considerado abyecto (De los Reyes, 2013).

Kristeva (2006) nos dice que la abyección es coextensiva al orden social y simbólico, tanto en una escala individual como social. En tal concepto, la abyección es un fenómeno universal: se la puede hallar ni bien se constituye la dimensión simbólica y/o social de lo humano, a lo largo de las civilizaciones. Además, Kristeva admite que la demarcación de lo que considerado abyecto difiere de acuerdo con los distintos “sistemas simbólicos” y, por lo tanto, varía también en el espacio como en el tiempo según las distintas culturas (p. 92).

Mutilaciones, vejaciones, cadáveres, carne, lo natural nauseabundo, la presencia de fluidos corporales como las heces, la sangre, el semen, la orina y otros fluidos, todo aquello puede despertar en el espectador el sentimiento de asco o de repulsión, como se afirma anteriormente, dependiendo de la cultura o el contexto en el que se enmarca. Pero sabemos que día a día podemos estar en contacto con este tipo de situaciones que luego podrían sernos indiferentes. Esto se debe a que según Foster (2001) siguiendo la noción lacaniana el sujeto puede estar protegido o encubierto por la mirada del objeto, de ahí que toda subjetividad quede protegida por un cierto punto de “ceguera” que impide un acercamiento total y absoluto a aquello que estamos observando, es decir, al objeto. De ahí que el sujeto “obture” esa insoportable presencia a través de la mediación de lo simbólico, con aquellas imágenes y

significados provistos por su propia cultura. Pero en el caso de no lograr una mediación, nos hallamos ante una representación sin escena, ante lo obscuro.

Por consiguiente, Foster (2001) siguiendo a Kristeva afirma que espacial y temporalmente, la abyección es un estado en el que la subjetividad es problemática, en el que el significado se derrumba, de ahí su atracción para los artistas de vanguardia que quieren perturbar estos ordenamientos tanto del sujeto como de la sociedad. Es así, como las producciones por estos artistas pueden establecer repulsión en el espectador, ya que lo abyecto, como en el caso de la obra de Artur Barrio en las calles de Rio de Janeiro, se puede hallar a la espera o el encuentro con el transeúnte. Hay caso en lo que lo abyecto perturba en contextos específicos, como en el año 2003 en el Museo Whitney de Arte Americano de Nueva York mediante la muestra “*Arte abyecto. Repulsión y deseo en el arte americano*” que intenta

romper los *tabúes* en una sociedad recientemente conmovida y angustiada por el flagelo del sida (De los Reyes, 2013). En cambios hay casos en los que el espectador se encuentra predispuesto a presenciar de un acto abyecto en el caso de la pieza “*Vaporización*” de Teresa Margolles, donde el público firmaba una constancia de predisposición para ingresar a la sala sabiendo que el vapor estaba compuesto por agua utilizada para lavar cadáveres.

Es así como, como los artistas mediante sus obras articulan diferentes fuerzas dependiendo del contexto, ya sea enfrentando temas como la muerte, la enfermedad, el género, la sexualidad, la desesperación el sida, la enfermedad, la pobreza, la lucha de poderes, entre otros, impulsando la preocupación contemporánea por lo abyecto, muchas veces sin importar las causas o la recepción.

## Referencias bibliográficas

- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paídos.
- De los Reyes, G. (2013). La abyección como estrategia. En E. Oliveras, *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas (155-178)*. Buenos Aires: Emecé Arte, pp. 155 - 174.
- Eco, H. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*. Madrid: Akal/Arte contemporáneo, pp. 129 - 172.
- Guasch, A. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a la multicultural*. Madrid: Alianza Forma, pp. 490 - 500.
- Jean, C. (2007). *De inmundo. Apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy*. Madrid: Arena Libros.
- Kristeva, J. (2006). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Oliveras, E. (2013). *Estéticas de lo extremo: nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. Buenos Aires: Emecé Arte.