

***La (im)posibilidad de fotografiar lo abyecto. Aproximaciones a la  
representación de lo abyecto en el arte contemporáneo. Hacia una experiencia  
estética disruptiva a través de la fotoinstalación***

Tesista:

Vargas Florentín, Diego Fernando.

Arbo y Blanco 407. Resistencia – Chaco.

3624384283

[Diego-vargas94@hotmail.com](mailto:Diego-vargas94@hotmail.com)

Directora:

Lic. García Cecilia, Lis.

FADyCC – UNNE.

Modalidad de tesina:

Investigación *en artes*.

Palabras claves:

Abyecto – Amorfo – Visceral – Fotoinstalación – Fotografía publicitaria

## Índice:

### **Parte I**

Introducción al problema -----	4
Objetivos -----	6
Justificación -----	6
Antecedentes -----	8
Marco conceptual -----	10
Hipótesis de trabajo -----	13
Metodología -----	13

### **Parte II**

Sobre lo <i>abyecto</i> -----	15
Antecedentes de lo <i>abyecto</i> en el arte -----	19
Sobre lo <i>amorfo</i> -----	25
Sobre lo <i>visceral</i> -----	29
Sobre la fotoinstalación en espacios públicos -----	34
Sobre la fotografía publicitaria -----	38

### **Parte III**

Experimentación fotográfica -----	49
“Desde adentro” (sobre la producción) -----	53
La (im)posibilidad de fotografiar lo <i>abyecto</i> -----	72

## Parte IV

Consideraciones finales-----	81
Anexo -----	85
Bibliografía -----	110

## Parte I

### Introducción al problema:

En la actualidad nos encontramos en un período de enorme productividad experimental en lo que respecta al arte, ámbito 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, p. 37).

En este sentido, podemos traer a consideración 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).

Dentro de las producciones aludidas, existen obras de arte calificadas bajo la denominación de *abyectos*. Según Julia Kristeva (2013), 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, así como el paso temporal entre el cuerpo materno y la ley paterna. 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).

Es así que a partir del acercamiento a esta noción de lo *abyecto* en el arte devino el interés por abordar dos de sus categorías: lo *amorfo* y lo *visceral*, las cuales fueron indagadas en esta investigación como parte de un proceso exploratorio, que culminó con la realización de una producción artística como resultado de la indagación y experimentación con materiales orgánicos, mediante la composición de obras escultóricas que luego fueron fotografiadas y expuestas a través del dispositivo de la fotoinstalación en espacios públicos de la ciudad de Resistencia, Chaco.

De esta manera, se realizó dicha producción fotográfica proponiendo cierta contraposición a la fotografía publicitaria y su formato convencional (con el que nos

enfrentamos a diario). Esto se debe, a que las imágenes publicitarias son las encargadas de mostrarnos objetos-elementos de fácil y rápida lectura, en múltiples formatos y espacialidades: ya sea en revistas, carteles en la ciudad, redes sociales, etc. Esta clase de fotografía se caracteriza por ostentar la realidad, es decir, por “probarnos que lo que se fotografió es lo real, y por lo tanto realmente existe” (Soulages, 2015, p. 29).

La representación de las categorías de lo *amorfo* y lo *visceral* que se propuso abordar apuntaron, por el contrario, a generar ambigüedad en el espectador, a hacerlo dudar si aquello que ve en la imagen “realmente existe”. Ello fue posible mediante la fotografía digital; lenguaje que permitió manipular la imagen mediante *softwares* de postproducción, pero a su vez se emplearon mecanismos de pre-producción a través de la iluminación, con la intención de lograr una distorsión en los planos fotografiados.

Las fotografías, una vez impresas en formato *banner*, fueron expuestas a través de una serie de instalaciones en diversos espacios públicos de la ciudad de Resistencia, provincia del Chaco. De este modo, se buscó generar una irrupción en cada lugar con la intención de producir “desconcierto” en el transeúnte al instalar fotografías en dichos espacios de libre acceso y circulación. Se considera este rasgo público como algo relevante, ya que lo *abyecto* se acrecienta cuando entra en contacto con lo público, cuando se impone ante la “normalidad”, ante las reglas y el consenso establecido (Kristeva, 2013).

Es así como se propuso el montaje de la fotoinstalación pública como el dispositivo para dar “visibilidad” a lo *abyecto*, irrumpiendo (desde el arte) espacios públicos de libre acceso y circulación, con ejercicios fotográficos que muestran diferentes planos de composiciones con materiales orgánicos, o de consistencia visceral, para provocar una modificación tanto en la percepción cotidiana como en el espacio urbano. De este modo, se pretendió alcanzar una experiencia estética disruptiva en los lugares intervenidos.

En este sentido, las fotografías fueron exhibidas en espacios fuera de contexto con respecto al sitio institucional habitual del arte (museo o galería donde convencionalmente se exhibe este tipo de imagen), proponiendo una irrupción que intentó afectar el modo de percepción esperable del transeúnte debido al contenido de la imagen y su respectiva ubicación en espacios públicos. Además, se buscó acrecentar dicho desconcierto con la impresión de las fotografías en formato *banner*, debido a su tamaño ya que dicho formato posee grandes dimensiones.

## **Objetivos:**

### **General**

- Analizar la noción de lo *abyecto* desde las categorías de lo *amorfo* y lo *visceral* considerando su (im)posibilidad de ser capturado mediante el registro fotográfico.

### **Particulares**

- Contextualizar –a través de la indagación bibliográfica y el análisis crítico, reflexivo– el estado actual de obras de arte que aborden lo *abyecto* en distintos soportes, materiales y sus múltiples maneras de representación y presentación.
- Realizar una producción fotográfica basada en el concepto de lo *abyecto* (sus categorías *amorfo* - *visceral*) para ser presentada en espacios no vinculados a la circulación convencional de obras de arte, en la ciudad de Resistencia a través del dispositivo de la instalación fotográfica, en formato *banner*.

## **Justificación:**

El presente trabajo se fundamenta en 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. Parafraseando 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 i-limitado (p.39).

De este modo, lo *abyecto* ha sido en los últimos años un tema recurrente en ciertas producciones de artistas que de forma directa o indirecta intentan simbolizarlo. 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).

Contrariamente, podemos observar que desde sus comienzos la fotografía publicitaria tiene la facilidad de proponerse como una imagen fiel de la realidad gracias a su fácil acceso visual, ya que se encarga de transmitir una rápida identificación de lo que se muestra, llegando de este modo a la base de su estrategia persuasiva. Según Dubois (2015), la fotografía publicitaria desde hace muchos años domina los códigos del exhibicionismo del producto o de la marca, generando un juego que apunta a dirigir la mirada, habiendo sido apartadas cuidadosamente las “informaciones parásitas”. De todos modos, el sujeto consumidor es consciente de que la fotografía publicitaria es meramente engañosa, y sin embargo sigue cayendo en su trampa por el hecho de ser sujeto deseante-consumidor de imágenes. Es así como, según este autor, el discurso de la fotografía publicitaria se divide entre la realidad (que su imagen presenta) y el deseo (de ser mirada por el consumidor). Entonces, además de ser creíble y rápidamente identificable, tiene que generar deseo. Teniendo en cuenta esto se intentará referenciar a lo *abyecto* mediante el uso de este formato fotográfico publicitario para intensificar el efecto de contradicción en los receptores accidentales que tenga la obra producida.

En este sentido, esta investigación propone, en primera instancia, indagar acerca de los límites de la representación de lo *abyecto*. Para ello se realizó, en un primer momento una aproximación de orden conceptual al tema con la intención de discutir su tratamiento, tanto a través de la teoría (crítica, historia y filosofía del arte), como de la práctica artística misma, investigando en la producción de obras que hayan interrogado sobre la temática; y de la experimentación en lo *abyecto* y su (im)posible representación en distintos soportes, técnicas y formatos. Esta necesaria indagación de orden reflexivo – analítico culminó con la realización de la producción mencionada. Como se anticipó, la intención de la propuesta es llegar a evidenciar –desde la praxis artística– la disrupción de lo *abyecto*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> El espectador de la obra será participe de una experiencia estética disruptiva al enfrentarse con fotografías de difícil identificación visual producto de ejercicios fotográficos que intentarán captar lo *abyecto*, tomando como ejes de composición las categorías de lo *amorfo* y lo *visceral*.

Es por ello que la modalidad de investigación propuesta en este proyecto es *en artes*, ya que se llevó a cabo una producción artística en la cual se indagaron los conceptos de lo *amorfo* y lo *visceral* como categorías de lo *abyecto*. Como afirma Borgdorff (2010):

Este acercamiento está basado en la idea de que no existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes. De ahí que la investigación en las artes trate de articular parte del conocimiento expresado a través del proceso creativo y en el objeto artístico mismo (p. 10).

Es así como la etapa de investigación teórica (la producción de conocimiento “en sentido estricto”) se articuló con la etapa de investigación práctica (la producción de conocimiento en sentido amplio), vinculando teorías, estudios previos, visiones de mundos, perspectivas e interpretación; aspectos expresados tanto en obras de arte como en abordajes eminentemente conceptuales – analíticos, inscriptos en el terreno académico actual.

Lo anteriormente expresado puede ejemplificarse si imaginamos un cartel publicitario ubicado en el exterior de una carnicería, donde se expone la mercadería consumida por la sociedad cotidianamente. Una imagen típica que no resulta impactante debido al contexto en el que se enmarca y su fácil lectura visual. Ahora pensemos en fotografías en formato *banner* que presentan distintos planos de materiales orgánicos difíciles de descifrar, pero ubicados en distintos espacios públicos de libre acceso y circulación. Pensemos también en carteles publicitarios en múltiples espacios donde comúnmente se exhiben elementos de rápida lectura para llegar con facilidad a la vista del consumidor. Dichas imágenes no resultan de gran extrañeza debido al espacio en donde se enmarcan, y en los que estamos acostumbrados a ver ese tipo de imágenes. ¿Qué sucedería si en estos espacios se exhibieran fotografías de objetos amorfos y desmesurados, alejados de la realidad cambiando la percepción del lugar ante el transeúnte?

### **Antecedentes:**

Teniendo en cuenta los antecedentes analizados, se puede afirmar que lo *abyecto* ha sido ampliamente investigado en el contexto académico latinoamericano y europeo mayormente desde diferentes perspectivas como el psicoanálisis, la historia del arte, la filosofía (Vázquez Rocca, 2005 y Dagognet 2002) y la literatura (Castellanos Moya, 1997 y Gutiérrez, 1999).



Desde la perspectiva del psicoanálisis Erika Ciénega (2012) da cuenta de las prácticas artísticas contemporáneas sobre el cuerpo que resultan perturbadoras a la mirada, es decir, de la irrupción de lo *abyecto* en el arte. La autora toma los conceptos que resultan importantes para llevar a cabo su investigación sobre el comportamiento del individuo que lo lleva a materializar objetos relacionados a lo *abyecto*. El estudio concluye que el arte *abyecto* se conecta con los avances científicos tecnológicos que operan, sea directa o indirectamente sobre la forma humana. De este modo, el cuerpo humano es reinventado como la realidad que lo rodea, con visibles repercusiones en el ámbito subjetivo, ético y político. “Lo que muta en las prácticas estéticas sobre el cuerpo es una forma de incorporar la alteridad, lo extraño, lo no reconocible, como lo propio” (p. 9). Este análisis contribuyó con mi investigación al momento de tener en cuenta las causas que llevan a los artistas a materializar objetos relacionados a lo *abyecto*, es decir, conocer sobre aquellas prácticas que resultan impactantes o perturbadoras a la mirada y generan cierta extrañeza en el espectador.

El artículo *Notas sobre la Categoría de “Lo abyecto” en las artes visuales contemporáneas* de Claudia Mendel (2013) plantea el análisis pura y exclusivamente de la categoría de lo *abyecto* realizando un anclaje en obras contemporáneas, basándose en el término acuñado por Julia Kristeva en *Poderes de la perversión* (1988). Esta investigación se relaciona de manera indirecta con la temática investigada en mi propuesta debido a que, si bien pone en juego el concepto de lo *abyecto*, lo hace desde la perspectiva de género debido a que realiza un análisis de obras pertenecientes a artistas mujeres como Judy Chicago, Orlan, Carolee Schneeman, Cindy Sherman, Priscila Monge y Regina Galindo, quienes trabajan sobre las secreciones corporales desde los años 70 a los 90. La autora concluye afirmando que “al no asumir ninguna interdicción, ni reglas, ni leyes, lo *abyecto* asume diversos rostros: los corruptos, los déspotas, los perversos, los defensores de la democracia occidental y cristiana que luchan contra el terrorismo matando y torturando en nombre de la vida” (p. 12). Este análisis operó como una guía para realizar mi propia investigación sobre el tema.

Graciela de los Reyes (en Oliveras 2013) se detiene en la teorización de lo *abyecto* y su presencia en el arte tomando como eje el término planteado por Julia Kristeva. Los conceptos expuestos por la autora permiten la ejemplificación a través de obras de Nicola Costantino, Cristina Piffer, Teresa Margolles y Carlos Herrera. Esta investigación se relaciona de manera directa con la temática investigada debido a que trabaja el concepto central y lo realiza a través del entrecruzamiento con la filosofía y el

psicoanálisis, considerando conceptos como *uheimlich* (Freud), *sublime* (Burke, Kant, Lyotard) e *informe* (Bataille, Krauss). En sus reflexiones finales la autora afirma que lo *abyecto* (al presentarse en su cruda y brutal realidad) se vuelve contrario a la esencia misma del arte como representación. ¿Qué sucede cuando el artista exhibe directamente los desechos e inmundicias? ¿Cuándo presenta explícitamente la materia? De esta manera sostiene que lo que en su momento causó tanto estupor, como ser *La fuente* (1917) de Duchamp o *Merda d' artista* de Manzoni<sup>2</sup> (1961) hoy queda como muestra inocente de humor e ironía.

Por su parte, Carla Franceschini en “*Memorias olvidadas*” (2013) se centra en la categoría de lo *amorfo* a través del análisis de la producción fotográfica del artista Joel Peter Witkin realizada entre los años 1982 y 1999. A su vez, la autora indaga en la fotografía y su evolución con respecto al arte, realizando un recorrido desde su surgimiento hasta la actualidad. Es así como plantea que Peter Witkin presenta el cuerpo en su estado de mayor abyección desafiando los límites de lo presentable ya que muestra lo que es inmostrable, según los valores sociales de la época (seres con patologías físicas o personas que han perdido algún miembro, enanos, transexuales y hermafroditas) valiéndose de recursos para acrecentar sus defectos, como la escenografía y la atmósfera. Este estudio funcionó como un antecedente directo en mi investigación por abordar una producción artística similar a la planteada, enfocada en lo *amorfo*.

### **Marco conceptual:**

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:

---

<sup>2</sup> Expuesta en 1961, se trata de una serie de latas rellenas de excremento del autor que luego fueron vendidas.

Se opone al yo, lo *abyecto* no es un ob-jeto<sup>3</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 bajorrelieve 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.

Por otra parte, 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 Rio 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 transparentaba (p. 221).

---

<sup>3</sup> 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.

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

Estas nociones expresadas con anterioridad: lo *abyecto*, lo *amorfo* y lo *visceral*, tomadas desde la perspectiva estética, fueron consideradas en esta investigación con el fin de enmarcar la etapa de producción artística, entendida como un intento de poner en cuestión la (im)posibilidad de captar lo *abyecto* a través del lenguaje fotográfico.

En lo relativo a la fotografía como práctica y objeto de análisis y reflexión conceptual y artística, aún existe un tipo de consenso que plantea que la fotografía sólo se encarga de registrar lo real. En palabras de Dubois (2015) “la fotografía, ya esté uno a favor o en contra, es masivamente considerada como una imitación, y la más perfecta, de la realidad” (p. 45). Pero la fotografía no solamente da cuenta fielmente del mundo, sino que también lo inventa, lo recrea, lo construye. El mismo Dubois se interroga “¿Qué ocurre a partir del momento en que “la fotografía” no “reproduce” ya el mundo tal y como se lo percibe, sino que lo “lo inventa”, que nos muestra cosas que en un principio están fuera de la referencia a nuestra percepción del mundo?” (p. 31)

Lo dicho anteriormente se corresponde con unos de los principios que la fotografía publicitaria intenta/pretende sostener, recurriendo a varias estrategias persuasivas y de manipulación que “simulan” que es real aquello que no lo es. La fotografía publicitaria, en palabras de Soulages (2015), permite que la mercancía fotografiada sea comprada y a menudo consumida (aunque todos sepamos que está hecha para ilusionarnos).

Lo expresado anteriormente ha sido analizado y evidenciado a través del proceso de desarrollo de una fotoinstalación o instalación fotográfica. Esta modalidad de producción elegida hace referencia a imágenes fotográficas puestas en escena en un tiempo y en un espacio determinado, en donde adquiere un sentido. En palabras de Dubois (2015):

La instalación fotográfica se define globalmente por el hecho de que la imagen fotográfica es sí misma aquí sólo tiene sentido en un espacio y en un tiempo determinado, vale decir, integrada a un dispositivo que la supera y le da su eficacia. Y la obra en su conjunto es el resultado de esa ubicación, de esta instalación fotográfica (p. 261-262).

Dicha instalación será expuesta a través de intervenciones en espacios públicos, el cual “ha dejado de poseer una identidad positiva para transformarse en el terreno de significaciones en constante transformación” (Alonso, 2003, p. 1). Esto se debe a que

muchos artistas en la actualidad eligen el espacio público como ámbito para su producción y exhibición: ya sea en las tendencias a evitar las instalaciones permanentes en virtud de intervenciones temporales y efímeras, el abandono de la autonomía artística y de la figura del creador individual por creaciones en grupo. De esta manera, interpelan al transeúnte transformando el entorno urbano en un nuevo ámbito de reflexión estética, política o social.

### **Hipótesis de trabajo:**

Dado que lo *abyecto* escapa del plano de todo aquello que puede ser simbolizado desde la convención, la norma, el consenso social, consideramos a la fotografía como lenguaje capaz de otorgarle cierta (im)posibilidad de representación en/desde el ámbito del arte. Es entonces que a partir de procedimientos de experimentación físicos - analógicos con materiales orgánicos y manipulaciones digitales se intentarán representar sus categorías de lo *amorfo* y lo *visceral*, en objetos amorfos y desmesurados, para luego exhibirlas mediante una fotoinstalación realizada en espacios públicos.

Asimismo, el dispositivo de la instalación fotográfica en formato *banner* será tomado como un medio propicio para irrumpir el transcurrir convencional en distintos espacios públicos, no identificados en el circuito de la institución arte, dentro de la ciudad de Resistencia. Con esta exhibición de fotografías en gran formato, de objetos amorfos y desmesurados se buscó causar cierto desconcierto en los transeúntes que diariamente frecuentan tales espacios, por asimilarse por formato y contraponerse como imágenes, con lo que comúnmente muestran las fotografías publicitarias, ubicadas en el mismo lugar (de fácil visualización y rápida asimilación a la realidad).

### **Metodología:**

Esta investigación se inscribe dentro de una metodología cualitativa, ya que aspira a construir sentido a través de la interpretación. Como afirma Borgdorff (2010) “las humanidades tienen una orientación más analítica que empírica, se centran más en la interpretación que en la descripción o explicación. Formas características de la

investigación en las humanidades son la historiografía, la reflexión filosófica y la crítica cultural” (p. 13).

Por la tanto, se apuntó a la construcción de sentido sobre la noción de lo *abyecto* (sus categorías *amorfo - visceral*) tomando los aportes conceptuales – procedimentales de algunas de estas disciplinas mencionadas, con la intención de abordar la problemática a través del recurso artístico de la fotografía.

La (im)posibilidad de abordar lo *abyecto* que otorga la fotografía es considerada en función de sus alcances y limitaciones técnicas, en este caso, con ejercicios propuestos en base a procedimientos de experimentación físicos – analógicos con materiales orgánicos (como por ejemplo grasa y vísceras de origen animal) y manipulaciones digitales que expongan algunas cualidades de lo *amorfo* y lo *visceral*, en tanto categorías de lo *abyecto*.

En tal sentido, las fotografías fueron realizadas en un estudio fotográfico con la intención de aislar los objetos de todo tipo de información extra y así llegar a la posibilidad de representar lo *abyecto* y plasmar sus categorías de lo *amorfo* y lo *visceral*. Además, el estudio fotográfico permitió una mejor convivencia de los objetos con los dispositivos técnicos de pre-producción como ser la luz y también el uso de las sombras. Por lo tanto, la producción fue realizada con medios digitales para luego intervenirlas a través de *softwares* de edición de imagen, con el fin de aportar a la composición mediante la alteración del color, el contraste y el enfoque.

Además, otro recurso a utilizado fue la captura en primer plano, con la intención de lograr una aproximación extrema a lo *amorfo* y evidenciar la desmesura en los objetos y la posible visualización de detalles y colores en lo *visceral* de los materiales orgánicos.

Dichas fotografías fueron impresas en formato *banner* (medida comúnmente utilizada en publicidad) para luego ser instaladas en espacios públicos cambiando la percepción habitual de dichos espacios durante una jornada. Con respecto a lo mencionado, cabe aclarar el cambio realizado respecto a lo planteado originalmente en el proyecto de investigación. Si bien, en un primer momento se pensó efectuar la fotoinstalación en locales comerciales de la ciudad de Resistencia, resultó eficiente producir el cambio de lugar por espacios públicos de la misma ciudad ya que tanto conceptual, metodológica y artísticamente acrecienta el planteo central de esta tesina debido irrupción de lo *abyecto* en espacios urbanos.

## Parte II

### Sobre lo abyecto:

Para estar inmersos en esta temática, es necesario realizar una precisa definición de los conceptos de *abyección* y *abyecto*. El primer término deriva del verbo *abyectar*, en el cual el prefijo *ab* significa “separación, privación” y *yectar* equivale a “arrojar”. Por lo tanto, en palabras de De los Reyes (en Oliveras, 2013), *abyectar* consiste en un proceso o mecanismo a partir del cual “algo es separado del sujeto, arrojado lejos, evitado, excluido” (p. 159). Pero *abyecto* es una situación o disposición existencial en la que el sujeto se ve sumido en el apuro y el envilecimiento. La misma autora afirma que dicha situación es percibida por el sujeto como algo repugnante y a la vez amenazante que, eventualmente, podría conducirlo a la pérdida o la disolución de su propio yo. En palabras de Kristeva (2013):

“Lo *abyecto* no cesa, desde el exilio, de desafiar al amo (...). Surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separado, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un “algo” que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tienen nada de significante y que me aplasta” (p. 8-9).

Como se afirma anteriormente, para esta investigación se tuvo en cuenta la teorización, en cuanto a la noción de lo *abyecto*, realizada por la psicoanalista francesa de origen búlgaro Julia Kristeva en su libro *Pouvoirs de l'horreur* (1980), traducido como *Poderes de la perversión* (2013). La *abyección* y lo *abyecto* se convierten en complejos conceptos en donde se entrelazan aspectos psicológicos, filosóficos, religiosos y lingüísticos teniendo en cuenta la teorización hecha por la autora. A su vez, se tuvo en cuenta a la hora de abordar lo *abyecto* en el arte contemporáneo, la presencia del texto *El retorno de lo real* (2001) del crítico e historiador de arte Hal Foster, en el cual, el modelo teórico que guía su razonamientos es, principalmente, la conceptualización realizada por Kristeva.

Kristeva toma el término *abyecto* de un ensayo breve de Georges Bataille denominado: *La abyección y las formas miserables* (1974), donde realiza una definición del concepto en términos de exclusión, y afirma al respecto: “la *abyección* es simplemente la incapacidad de asumir con fuerza suficiente el acto imperativo de exclusión de las cosas abyectas (que constituyen el fundamento de la existencia colectiva)” (p. 326). De los

Reyes afirma que Bataille asume que para que un grupo humano pueda constituirse como sociedad organizada debe eliminar o expulsar de su núcleo todo aquello que pueda ser considerado *abyecto* o indigno de pertenecer a su conjunto. Esto da lugar, consiguientemente, a la aparición de personajes y situaciones que son excluidos de ese grupo social, y así devienen en seres o actos despreciables (en Oliveras, 2013). Pero Bataille (1974), también nos aclara que si no es posible “asumir con fuerza suficiente el acto imperativo de exclusión” nos encontramos frente a la imposibilidad de su completo y absoluto rechazo, con lo cual no nos resta más que soportar su escalofriante y horrorosa existencia (p. 326). Foster (2001) siguiendo a Kristeva afirma que lo *abyecto* es aquello de lo que debo deshacerme a fin de ser un *yo*, y se interroga: pero ¿qué es lo que este yo primordial expulsa en primer lugar? Según el autor, es una sustancia fantasmal no solamente ajena al sujeto sino íntima con él; demasiado de hecho, y es esta superproximidad la que produce pánico en el sujeto. A su vez, afirma que “la operación de *abyectar* es fundamental para el sostenimiento tanto del sujeto como de la sociedad, mientras que la condición de ser abyecto es corrosiva de ambas formaciones” (p. 160).

En líneas generales, Kristeva continua con el modelo determinado por Freud y Lacan teniendo en cuenta el desarrollo psicosexual del individuo. De los Reyes afirma al respecto que, en contraste con ambos pensadores, Kristeva (guiada por la psicoanalista austríaca Melanie Klein) “insiste en el papel fundamental ejercido por lo femenino y la función desempeñada por la madre en la evolución de la subjetividad y el acceso a lo simbólico, es decir, al lenguaje y la cultura” (en Oliveras, 2013, p. 160).

Siguiendo la teorización de Kristeva, el primer estadio en el desarrollo psicosexual del individuo es lo que ella denomina *Xora* o *Chora*, tomando este término del *Timeo* de Platón. Es así como, en este dialogo platónico (además de la división de mundo inteligible y mundo sensible) se habla de un tercer género de realidad que consiste en un espacio o zona intermedia. Según de los Reyes (en Oliveras, 2013) es una especie de receptáculo o continente caótico e informe llamado *Xora*, el cual actúa entre aquellos dos mundos para dar origen a todo lo que cambia. Las ideas o modelos platónicos, al igual que un progenitor, actúan sobre la *Xora* (madre) dando origen al mundo del devenir. Dice Kristeva (2013):

“El *Timeo* de Platón habla de una *Chora*: receptáculo (*upodoxeion*) innombrable, inverosímil, bastardo, anterior a la nominación, al Uno, al padre, y, por consiguiente, connotado como maternal hasta el punto que ni siquiera la categoría de “silaba” corresponde. Se puede describir con mayor precisión de la que ha mostrado la intuición filosófica, las particularidades de esta



modalidad de la significancia que acabo de llamar semiótica, término que designa con bastante claridad que se trata de una modalidad desde luego heterogénea respecto al sentido, pero siempre vinculada a él o en relación de negación o de exceso con él” (p. 259-60)

En consecuencia, la *Xora* es, para Kristeva, la etapa más temprana dentro del desarrollo psicosexual del individuo. De los Reyes (en Oliveras, 2013) afirma que es una etapa que se encuentra ubicada con anterioridad al *Estadio del espejo* (Lacan). La define como un “periodo prelingüístico en donde el niño está dominado por una mezcla de sensaciones fundamentalmente orales y anales. En esta etapa del desarrollo no existe (para el niño) separación entre su propio cuerpo y el de su madre e, inclusive, ni siquiera con el mundo que lo rodea” (p. 161). Es así como, al no existir límites entre su cuerpo y el entorno del niño se halla prisionero de que lo Freud denominó las pulsiones.

Entonces, esta primera etapa pertenece a lo que Kristeva denomina lo *semiótico*, “momento a partir del cual se inicia lo que ella llama el proceso de significancia de un sujeto permanentemente en movimiento cuya propia evolución se halla ligada a la evolución del lenguaje” (De los Reyes, en Oliveras, 2013, p. 161).

A diferencia de Lacan, que distingue entre un Orden Imaginario (*Estadio del espejo*) y un Orden Simbólico (*Nombre del Padre*<sup>4</sup>) -además de un Orden de lo Real- Kristeva establece, entonces, una distinción entre lo *semiótico* y lo *simbólico*. De los Reyes (en Oliveras, 2013) afirma que “lo *semiótico* se encuentra del lado de lo reprimido, del cuerpo y de la pulsión, mientras que lo *simbólico*, pone de manifiesto la existencia de una conciencia del sujeto que otorga significado a través del lenguaje” (p. 161).

De esta forma, lo que existe en la *Xora* es un *continuum semiótico*, es decir, un sinsentido que deberá ser fraccionado, cortado durante el “proceso de significancia” para generar el significado que en definitiva conduce a la constitución del sujeto por el medio del ingreso a lo *simbólico*. No obstante, una vez constituido el sujeto, ese “elemento heterogéneo (o semiótico) se hará presente, involuntariamente” (De los Reyes, en Oliveras, 2013, p. 161).

Es así como, entre la etapa de la *Xora* y el *Estadio del espejo* lacaniano, Kristeva ubica otro momento de una gran importancia para el desarrollo del sujeto: *la abyección*. En palabras de De los Reyes (en Oliveras, 2013), siguiendo a Kristeva, *la abyección* es el

---

<sup>4</sup> El concepto no se refiere a ningún padre en particular, sino que el mismo es introducido por Lacan a partir de la consideración Freudiana del Edipo que señala el momento de la entrada del sujeto en el universo de los discursos, es decir, en el lazo social.

comienzo de una diferenciación que sufre el niño entre su cuerpo y el de la persona de su propia madre. “En esta etapa todavía prelingüística el infante comienza a construir sus límites o fronteras que establecerán las diferencias entre un *yo* y el otro” (p. 161). Es así como, la *abyección* guarda íntima relación con la natural reacción humana frente a todo aquello que amenaza su *yo* impidiéndole distinguir entre un *yo* y un otro, entre sujeto y objeto, entre naturaleza y cultura, entre adentro y afuera, por lo tanto, es todo aquello que pueda “representarnos una crisis en el significado” (De los Reyes, en Oliveras, 2013, p. 162).

Sin embargo, Foster (2001) se interroga “¿por qué esta fascinación por el trauma, este deseo de abyección hoy en día?”, y afirma al respecto que, sin duda hay motivos en el arte y en la teoría ya que existe insatisfacción con la visión convencionalista de la realidad, como si lo real, reprimido en la posmodernidad posestructuralista, hubiera retornado traumático o *abyecto* (p. 170).

Para Foster (2001), existen fuerzas poderosas en funcionamiento que impulsan la preocupación contemporánea por el trauma y la abyección. El artista trata de articular estas diferentes fuerzas, aunque puede resultar difícil, por ejemplo: “la desesperación por la crisis del sida, la enfermedad, las cuestiones referidas al género, la muerte omnipresente, la pobreza y el delito sistemáticos, el destruido estado del bienestar, incluso el contrato social roto” (p. 170).

De esta manera, para Foster (2001), Kristeva insinúa que la tarea del artista ya no consiste en sublimar lo *abyecto*, elevarlo, sino en sondear lo *abyecto*, desentrañar “la primacía sin fondo constituida por la represión original” (p. 160). Además, el teórico afirma que el arte abyecto ha tomado dos direcciones: “la primera consiste en identificarse con lo *abyecto*, acercarse a ello de alguna manera, sondar la herida del trauma. La segunda consiste en representar la condición de la abyección a fin de provocar su operación, aprehender lo *abyecto* en el acto” (p. 161).

Es posible afirmar que, son muchas las “cosas” que nos generen repulsión, desconcierto o quizás asco frente a lo *abyecto*: pelo en la boca, carne podrida, resto de uñas cortadas, la nata de la leche, excrementos y secreciones corporales, “asco de una comida, de una suciedad, de un desecho, de una basura. Espasmos y vómitos que me protegen. Repulsión, arcada que me separa y me desvía de la impureza, de la cloaca, de lo inmundo” (p. 9). Según Foster (2001), estas condiciones extremas son sugeridas por algunas escenas de desastre, llenas como están de significantes de sangre menstrual y descargas sexual, vómitos y mierda, decadencia y muerte. “Tales imágenes evocan el

cuerpo vuelto al revés, lo de dentro fuera, al sujeto literalmente abyecto, expulsado. Pero también evocan lo contrario, el sujeto en cuanto imagen invadido por la mirada del objeto” (p. 153).

Pero la que según Kristeva (2013) es la “cosa” más abyecta en su máxima expresión es el cadáver, “aquello que inmediatamente ha caído, cloaca, muerte, transforma más violentamente la identidad de aquel que se le confronta como un azar frágil y engañoso” (p. 10). Además, la autora afirma al respecto que “sus humores nauseabundos” (refiriéndose al cadáver) nos enfrentan a la materialidad misma adelantándonos y haciéndonos ver nuestro propio destino como seres vivientes: “esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, cadáver” (p. 10).

Según Kristeva (2013), entonces, lo *abyecto* opera como una “represión primera” previa al surgimiento de un *yo* que todavía no ha logrado elaborar sus presentaciones: nos enfrenta con “los límites del universo humano” (p. 19). Pero a vez, dicho término difiere teniendo en cuenta los distintos “sistemas simbólicos”, y, por lo tanto, varía también tanto en el espacio como en el tiempo según las culturas: lo *abyecto* es un “fenómeno universal” (p. 92).

### **Antecedentes de lo *abyecto* en el arte:**

Se puede afirmar que han sido varios los artistas que a lo largo del tiempo han bordeando lo *abyecto* en sus producciones, ya sea través de su representación o presentación, o por posteriores significancias de terceros. Cabe aclarar que, en este caso particular sobre lo *abyecto*, así como también en sus categorías de lo *amorfo* y lo *visceral*, se optó por tener en cuenta antecedentes artísticos en disciplinas como fotografía/fotoperformance, pintura, objeto, instalación y escultura, debido a la estrecha vinculación con la propuesta artística presentada en el marco de esta investigación. Además, a la hora de realizar la selección de los antecedentes artísticos se tuvo en cuenta, ya sea el tratamiento y la experimentación visual de lo corporal, la consideración de lo *visceral* como material de producción, los métodos fotográficos de captura e impresión y la pérdida o ausencia de la forma. Es por ello, que se realizó una distinción entre artistas (latinoamericanos, argentinos, europeos y estadounidenses) que aborden tanto, lo *abyecto* como lo *visceral* y lo *amorfo*.

Comenzamos por traer a la memoria a 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, “*La bandera roja*”<sup>5</sup> (1971) es una fotografía que muestra, en primer plano, una mujer quitándose un tampón del interior de su vagina. Otro caso es el de “*Baño de menstruación*”<sup>6</sup> (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 femeninas, los tampones y los protectores empapados en sangre menstrual.

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 (2013) “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.

Teniendo en cuenta el registro (fotoperformance), en la pieza “*Psyche*”<sup>7</sup> (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*”<sup>8</sup> (1975), la artista opta por cortarse el dorso de su pie y depositar el sangrado sobre un molde de yeso, que luego al caminar fue 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.

---

<sup>5</sup> Ver imagen N°1 en Anexo, p 85.

<sup>6</sup> Ver imágenes N° 2 y 3 en Anexo, p.85.

<sup>7</sup> Ver imagen N° 4 en Anexo, p. 86.

<sup>8</sup> Ver imagen N° 5 en Anexo, p. 86.

La fotógrafa y directora de cine estadounidense **Cindy Sherman** hace varios años trabaja en la exploración simbólica del cuerpo humano, a través de sus fotografías nos presenta un cuerpo re-construido bordeando lo *abyecto*.

La artista trabaja con el autorretrato como forma de explorar la identidad femenina contemporánea, si bien en varias fotografías no aparece retratada directamente, opta por utilizar otros mecanismos en busca de la auto-representación. En palabras de Foster (2001), la fotógrafa nos “recuerda el ideal perverso de belleza propuesto por el Surrealismo: una posesión convulsiva del sujeto entregado a un goce mortal” (p. 169).

Según Foster (2001), las imágenes de Sherman evocan varios estados vistos en el arte reciente: el rompimiento del cuerpo, la mirada que devora al sujeto, el sujeto que se convierte en el espacio, el estado simple de familiaridad. Además, el autor afirma que, si bien en esta época nos encontramos con muchas imágenes que evocan al cuerpo vuelto del revés, lo de dentro fuera, al sujeto literalmente abyecto, expulsado, también nos encontramos con otras que evocan lo contrario, el sujeto en cuanto imagen invadido por la mirada del objeto: es el caso de la obra “*Sin título #153*”<sup>9</sup> de Sherman del año 1985.

Las estrategias de lo *abyecto* de Sherman se encuentran a través de las categorías de lo animado/ inanimado, de la de-construcción del cuerpo femenino, del trastrocamiento semántico del cuerpo, en la presentación de los orificios, en la exaltación de los órganos sexuales femeninos, en la utilización de prótesis, en la conversión artificial del cuerpo, en la ruptura de la feminidad, dichos aspectos son hallados en la obra “*Sin título #250*”<sup>10</sup> del año 1992 donde la artista retrata un maniquí como mecanismo autorreferencial.

El artista inglés **Damien Hirst** desde sus inicios en el arte se interesó en disciplinas como la pintura, la escultura y el dibujo. Sus obras más destacadas rondan temáticas sobre la vida, la muerte, la belleza y la ciencia.

Su pieza “*Mil años*”<sup>11</sup> creada en el año 1990, consistía en una vitrina sellada en la cual se veía un cráneo de vaca dispuesto en el suelo, ensangrentado y en estado de putrefacción. Cientos de gusanos eclosionando del cadáver, y moscas zumbando alrededor del espacio cerrado.

En el año 1991 comenzó a trabajar en su emblemática serie “*Historia natural*”, consistía en una colección de 90 cadáveres de distintos animales sumergidos en tanques

---

<sup>9</sup> Ver imagen N° 6 en Anexo, p. 87.

<sup>10</sup> Ver imagen N° 7 en Anexo, p. 87.

<sup>11</sup> Ver imagen N° 8 en Anexo, p. 88.

transparentes de formol creando vitrinas que permiten al espectador visualizar un “zoológico de animales muertos” poniendo en énfasis la fragilidad de la existencia. Uno de ellos era el cadáver de un tiburón de cuatro metros flotando en un estanque transparente con la boca abierta, dicha pieza fue titulada “*La imposibilidad física de la muerte en la mente de algo vivo*”<sup>12</sup>.

El artista estadounidense **Robert Gober** se enfoca en la presencia del cuerpo humano o la ausencia, pero haciendo a referencia al mismo. Según Foster (2001), el cuerpo (haciendo referencia a las piezas de Gober) aparece como un doble directo del sujeto, cuyas partes se presentan como residuos de violencia y/o huellas del trauma. Por ejemplo: en “*Sin título*”<sup>13</sup> del año 1990, “esas piernas con zapatos que se extienden hacia arriba y abajo, como cortadas por la pared, a veces con velas plantadas sobre los muslos o nalgas tatuadas con música, son humilladas así a menudo de un modo hilarante (p. 156).

El artista además realizó una serie de esculturas paradójicas que parecen encarnar cualidades de objetos hechos a mano y de máquina al mismo tiempo. Sus obras a menudo son réplicas de artículos que se encuentran en la vida cotidiana, Foster (2001) afirma al respecto que muchos artistas enajenan objetos cotidianos relacionados al cuerpo empleando un ilusionismo “no para cubrir lo real con superficies simulacrales, sino para descubrirlos en cosas extrañas” (p. 153). Por ejemplo, en “*Sin título*”<sup>14</sup> del año 1999, el artista crea un fregadero en madera y yeso al que le dota de una escala mayor de la real. De este modo, Gober nos muestra objetos que remiten al cuerpo generando un extraño significado, que según Foster (2001), se basa en sacar el trauma del sujeto.

Por otra parte, la artista **Kiki Smith** relacionada al movimiento feminista, en la mayoría de sus obras busca sondear en el cuerpo femenino reprimido por la ley paterna. El mundo de esta artista es ciertamente femenino, en él encontramos una manualidad, un lenguaje y una iconografía tradicionalmente asociados a la mujer.

Ella trabaja con flores, pinta cristales, utiliza espejos, papel maché, cera. Pero detrás de estos motivos se encuentra la idea de pervivencia asociada a algo tan femenino como la reproducción, la sucesión, la herencia, pero ligada también al proceso cultural, a los conceptos de tradición, a la heteronorma. En palabras de Foster (2001), el cuerpo presentado por Smith “es maternal y sirve como medio de un ambivalente sujeto que

---

<sup>12</sup> Ver imagen N° 9 en Anexo, p. 88.

<sup>13</sup> Ver imagen N° 10 en Anexo, p. 89

<sup>14</sup> Ver imagen N° 11 en Anexo, p. 89.

alternativamente lo daño y lo restaura” (p. 156). Por ejemplo, en su obra “*Sin título*”<sup>15</sup> del año 1992, nos presenta una metáfora de las presiones y represiones que sufre el cuerpo femenino presentado una clave política, un cuerpo dañado recubriéndose a sí mismo en una pose de cuidado.

Su obra “*Train*”<sup>16</sup> del año 1992, consiste en una figura corporal de cera blanquecina que derrama el flujo menstrual que corre por los suelos, dicha sangre está formada por perlas de cristal de color roja. En este caso particular, resulta válido realizar una vinculación (a nivel local) con la obra de la artista visual argentina, **María Victoria González** realizó una serie llamada “*La condición femenina*”<sup>17</sup> (2011) en el marco de una clínica artística en la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la Universidad Nacional del Nordeste. Es oportuno aclarar que, en este caso, aunque el planteo de la artista se dirija a una cuestión clara de género, se considera que a su vez puede ser leída desde la noción de lo *abyecto*. Esto se debe a que la instalación, representaba (en distintos puntos de un espacio) órganos sexuales femeninos, sangre menstrual y procesos biológicos propios de una mujer.

Si bien la serie estuvo compuesta por tres obras, en este caso particular, nos referimos a la pieza dispuesta en una escalera. La misma trata de un objeto corpóreo, que nos remite a una vagina, del cual se desprenden varias hebras rojas, recorriendo/descendiendo la morfología de la escalera.

Es así como esta obra nos remite al órgano sexual femenino junto a proceso vital en el desarrollo de una mujer como lo es la menstruación, representada en largas hebras rojas. De esta manera y al igual que artistas mujeres expuestas con anterioridad, González saca a la luz, mediante su instalación, cuestiones que se consideran (por cuestiones normativas, patriarcales y de tabúes) que tienen que estar en la intimidad de una mujer.

Por otra parte, dentro de estas obras contemporáneas visuales podemos destacar las de la artista mexicana **Teresa Margolles**, cuya 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

---

<sup>15</sup> Ver imagen N° 12 en Anexo, p. 90.

<sup>16</sup> Ver imagen N° 13 en Anexp, p. 90.

<sup>17</sup> Ver imagen N° 14 en Anexo, p. 90.

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 “*Vaporización*”<sup>18</sup> 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 (2013), “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)*”<sup>19</sup> 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.

Por otra parte, Foster (2001) afirma que en el arte contemporáneo se puso de manifiesto, además de lo expresado anteriormente, “una ostentación general de la mierda”, refiriéndose al excremento. En palabras del autor: “el movimiento de la mierda en el arte contemporáneo puede pretender una invasión simbólica de este primer paso en la civilización, de la represión de lo anal y lo olfativo” (p. 165).

De este modo, en el arte de esta época el desafío erótico-anal es a menudo autoconsciente, incluso autoparódico, según Foster (2001), no solamente pone a prueba la autoridad analmente represiva de la cultura museística tradicional, sino que también se burla del narcisismo analmente erótico del artista rebelde de vanguardia.

Este desafío “puede ser patético, pero, una vez más, puede ser perverso. Esta perversión es a menudo llevada a cabo mediante una regresión mimética a un mundo anal en el que las diferencias podían ser transformadas” (Foster, 2001, p. 165). De este modo, traemos a la memoria al artista **John Miller**, que en su obra “*Dick/Jane*”<sup>20</sup> del año 1991

---

<sup>18</sup> Ver imagen N° 15 en Anexo, p. 91.

<sup>19</sup> Ver imagen N° 16 en Anexo, p. 91.

<sup>20</sup> Ver imagen N° 17 en Anexo, p. 92.



(y su inevitable comparación de “*Autorretrato con excremento*”<sup>21</sup> (1989) del artista **David Nebreda**), en la cual mancha de marrón una muñeca rubia y de ojos azules y la entierra hasta el cuello en sucedáneo de mierda. Foster (2001) afirma al respecto, que los conocidos Dick y Jane enseñaron a leer (o mostraron cómo leer la diferencia sexual) a varias generaciones de niños norteamericanos. “Sin embargo, en la versión de Miller, Jane es convertida en Dick y el componente fálico es sumergido en un montículo anal. La diferencia entre macho y hembra se transgrede, se borra y subraya a la vez, como sucede con la diferencia entre blanco y negro (p. 168). De esta forma, Miller, crea un mundo anal que pone a prueba términos de diferencia simbólica.

### **Sobre lo amorfo:**

A lo largo de los años, han sido numerosos los artistas que han producido sus obras bordeando lo *abyecto* e inclinándose, ya sea consciente o inconscientemente, en la categoría de lo *amorfo*, definida anteriormente.

De esta forma, traemos a la memoria a la artista francesa **Orlan** 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 y llevarlo fuera de las normas estéticas convencionales, 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).

---

<sup>21</sup> Ver imagen N° 18 en Anexo, p. 92

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<sup>22</sup>.

Dentro de este movimiento denominado *body art* 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 encerrado 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 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<sup>23</sup>.

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

---

<sup>22</sup> Ver imágenes N° 19 y 20 en Anexo, p. 93.

<sup>23</sup> Ver imágenes N° 21 y 22 en Anexo, p. 94.

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 respecto al contexto.

“*El beso*”<sup>24</sup> (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<sup>25</sup> saca a la luz aquello que se encuentra excluido ya que cae fuera 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.

El artista norteamericano **Paul Mccarthy**, en varias de sus obras, realiza una travesía por lo *amorfo* a través de seres híbridos generalmente realizando una mezcla entre figuras inanimadas “humanas”, animales y vegetales perdiendo toda forma convencional. Sus piezas suelen tener una característica infantiloides ya que utiliza personajes inanimados otorgándole un nuevo sentido, por lo general, abordando aspectos referidos a la sexualidad.

Por ejemplo, en su obra “*Hombre spaghetti*”<sup>26</sup> del año 1993, el artista crea un ser con cabeza de animal con un gesto pícaro en su rostro, cuerpo “humano” y con un largo miembro reproductor. El título de esta obra nos da una pista: “*hombre spaghetti*” haciendo referencia a un alimento que es extenso y que claramente se lo puede consumir.

En “*Cabeza de tomate*”<sup>27</sup> del año 1994, Mccarthy utiliza una cabeza de tomate con rostro, al cual le agregó un cuerpo cuyo genital está compuesto con una pieza similar a la que los niños acostumbran a utilizar para construir determinadas cosas.

De esta manera, Foster (2001) afirma que las personas infantiloides tienden a actuar en épocas de reacción político-cultural, “como cifras de la alienación y la reificación” (p.164). Además, afirma que estas figuras de la regresión pueden ser también figuras de la perversión, es decir, de un giro a partir del padre que es un retorcimiento de

---

<sup>24</sup> Ver imagen N° 23 en Anexo, p. 95.

<sup>25</sup> Ver imágenes N° 24 y 25 en Anexo, p. 95.

<sup>26</sup> Ver imagen N° 26 en Anexo, p. 96.

<sup>27</sup> Ver imagen N° 27 en Anexo, p. 96.

la ley. Muchos de estos artistas “adoptan una postura infantiloides para burlarse de la ley paterna” (p. 163).

Por otra parte, la artista norteamericana **Rona Pondick** realiza sus esculturas mediante una hibridación que es característica en sus obras: mitad hombre, mitad animal, fruta o planta. Las piezas poseen superficies brillantes y lisas ya que generalmente están hechas de acero inoxidable, bronce y metal.

La artista crea seres o personajes que caen fuera de norma establecida al no poseer parámetros convencionales debido a la distorsión de las proporciones y la hibridación. En varias ocasiones, superpone su propia cara a un perro, como en la obra “*Perro amarillo*”<sup>28</sup> del año 1998, en la cual la escultura adopta una postura de vigilancia latente, erguida con brazos y cabeza de humano y cuerpo de animal generando una efigie.

En la obra “*Zorro*”<sup>29</sup> del año 1998, opta por agregarle al cuerpo de este animal una cabeza humana que, teniendo en cuenta las proporciones de la misma, parece no aguantar su peso cayendo al piso.

**Patricia Piccinini** es una artista australiana que también aborda sus esculturas mediante la hibridación humano-animal generando seres amorfos, no convencionales, pero que pueden resultar familiares debido a la precisión con la que están hechos demostrando su fascinación por la medicina y la biotecnología, mezclando materiales como resina, silicona, cabello humano, entre otros.

En su obra “*La familia joven*”<sup>30</sup> del año 2002, la artista crea un grupo familiar de híbridos desnudos, con piel extraña, lunares, arrugas y mutaciones antinaturales, realizando una contraposición a los parámetros convencionales tanto de los animales y los humanos, generando una nueva especie que pareciera envejecida, pese al nombre de la obra.

“*El naturalista*”<sup>31</sup> del año 2017 trata de una escultura que se asemeja a una foca bebe, pero con rasgos físicos de humano, como ser sus pies, cabello y manos. De esta manera, la artista examina los límites y fronteras entre lo natural (humano, animal) y lo artificial (“mutación genética”) generando criaturas desconocidas que no encajan con la convención formal.

---

<sup>28</sup> Ver imagen N° 28 en Anexo, p. 97.

<sup>29</sup> Ver imagen N° 29 en Anexo, p. 97.

<sup>30</sup> Ver imagen N°30 en anexo, p. 98.

<sup>31</sup> Ver imagen N° 31 en Anexo, p. 98.

Por otra parte, el artista mexicano **Andrés Anza** realizó una exposición en el año 2017 en *Casa Gotxikoa*, en Nuevo León México, titulada “*Ecosistemas amorfos*”<sup>32</sup>. La misma trata de una serie de figuras “orgánicas” hechas de cerámica que se refieren, paradójicamente a elementos naturales poco identificables.

El artista, a través de sus objetos irregulares, amorfos, algunos casi esféricas, con picos en su exterior, otras en su interior, cercanos a especies acuáticas, nos invita a reflexionar sobre la dualidad entre lo imaginario y lo real, haciéndonos dudar si lo que nos presenta puede existir en verdad.

### **Sobre lo visceral:**

También han sido varios los artistas que han realizado sus producciones o que han expuesto en sus producciones material orgánico de tipo visceral a lo largo del tiempo y desde muy temprana época.

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 de cadáveres vacunos en suspensión visualmente próximos al estado de crucifixión como es el caso de la obra “*Painting*”<sup>33</sup> (1946) y “*Figura con carne*”<sup>34</sup> (1954) con su inevitable comparación con *Buey desollado*<sup>35</sup> (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 inmundo 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.

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

---

<sup>32</sup> Ver imágenes N° 32 y 33 en Anexo, p. 99.

<sup>33</sup> Ver imagen N° 34 en Anexo, p. 100.

<sup>34</sup> Ver imagen N° 35 en Anexo, p. 100.

<sup>35</sup> Ver imagen N° 36 en Anexo, p. 100.

“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<sup>36</sup> 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*.

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*”<sup>37</sup>, 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<sup>38</sup>.

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 mataderos (...) 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.

---

<sup>36</sup> Ver imágenes N° 37, 38 y 39 en Anexo, p. 101.

<sup>37</sup> Ver imágenes N° 40 y 41 en Anexo, p. 102.

<sup>38</sup> Ver imagen N° 42 en Anexo, p. 102.

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).

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<sup>39</sup>.

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 cotidianidad, 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<sup>40</sup>. 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

---

<sup>39</sup> Ver imagen N° 43 en Anexo, p. 103.

<sup>40</sup> Ver imagen N° 44 en Anexo, p. 103.

hablar de las temperaturas, del contacto sensorial (de los dedos), de los problemas sociales, etc, etc... Buena lectura”.

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*”<sup>41</sup> –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, esto se puede observar en la obra “*Sin título*”<sup>42</sup> del año 1998. 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 horribles masacres que se 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”<sup>43</sup> 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 nonatos, 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”.

---

<sup>41</sup> Ver imagen N° 45 en Anexo, p. 104.

<sup>42</sup> Ver imagen N° 46 en Anexo, p. 104.

<sup>43</sup> Ver imagen N° 47 en Anexo, p. 105.



Además, en el año 2004 Nicola presenta la instalación “*Savon de Corps*”<sup>44</sup> 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>45</sup>.

En el año 2010, la artista realizó una obra que consistía en una fotografía digital a color titulada “*Nicola alada, inspirado en Bacon*”<sup>46</sup>. 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.

Por otra parte, 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*”<sup>47</sup>. 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*”<sup>48</sup> 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

---

<sup>44</sup> Ver imagen N° 48 en Anexo, p. 105.

<sup>45</sup> 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).

<sup>46</sup> Ver imagen N° 49 en Anexo, p. 105.

<sup>47</sup> Ver imagen N° 50 en Anexo, p. 106.

<sup>48</sup> Ver imagen N° 51 en Anexo, p. 106.

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.

### **La fotoinstalación en espacios públicos:**

Al hablar de la fotoinstalación o instalación fotográfica (específicamente en espacios públicos), nos referimos al hecho concreto de que la imagen fotográfica adquiere sentido al entrar en contacto con un momento y un espacio determinado. De esta manera, siguiendo a Dubois (2015), dichas fotografías implican (según modalidades variables) implican un espacio-tiempo de presentación determinado, además de un manipulador (que no necesariamente puede ser el creador), un espectador (que puede estar integrado a la obra o no) y una especie de contrato entre las distintas partes.

Han sido varios los artistas que han adquirido el espacio público como un ámbito de construcción social, un terreno donde se negocian roles, identidades y relaciones de poder, en el cual existe una interacción entre los diferentes agentes que interactúan con el espacio, así como también con los diferentes agentes que pueden acrecentar o disminuir su interacción y recepción. El espacio público ha dejado de poseer una identidad positiva para transformarse en terreno de significaciones en constante transformación (Alonso, 2003).

Estos artistas han sabido manejar los códigos a la hora de apropiarse de la ciudad, de sus calles, de sus paseos comunes ya sea, en palabras de Alonso (2003), con intenciones menos orientadas hacia el objeto en sí, y con una mayor conciencia del lugar donde serán emplazadas, o lo contrario, refiriéndose a cuestiones sociales o de identidad local o grupal haciendo foco en el objeto en sí.

Las acciones artísticas que toman por escenario las calles y otros espacios públicos muchas veces también pueden re-significar prácticas publicitarias, comerciales y políticas, así como también generar debates y opinión pública teniendo en cuenta en el contexto de exposición y la esencia de la producción. Es así como las relaciones con el espacio y tiempo son una de las claves más importantes para la lectura de su productividad semántica, estética y política. El abandono del contexto expositivo tradicional (el alejamiento de las instituciones artísticas), produce como efecto inmediato una nueva discursividad en la que la sociedad, la cultura y la historia actúan como caja de resonancia (Alonso, 2003).

Traemos a la memoria al artista argentino **Leandro Katz** que, si bien su propuesta no se encuentra instalada en un espacio público, resulta como antecedente artístico por el hecho de ser una instalación fotográfica en formato *banner*, vinculada a la producción realizada en el marco de esta investigación.

Katz, realizó una exposición llamada “*Proyecto para el día que me quieras y la danza de fantasmas*”<sup>49</sup> desde marzo hasta julio de 2018 en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) en la Ciudad de México, 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 entorno a su imagen y muerte, sumado a las cuatro identidades con las fue conocida 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 del periodo donde la revolución latinoamericana aparecía como una clave del horizonte atravesados por el registro fotográfico. 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 (trayecto 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.

---

<sup>49</sup> Ver imágenes N° 52, 53 y 54 en Anexo, p. 107.

Es así como Katz nos presenta un exhaustivo trabajo de varios años de investigación en Latinoamérica sobre tortura y 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.

Por otra parte, nos encontramos en un momento en el subyace una tendencia por parte de los artistas a evitar todo tipo de instalaciones o montajes permanentes en virtud de intervenciones temporales y efímeras. En este ámbito, los artistas eligen el espacio público como lugar o sitio para exhibir o manifestar sus producciones. Además, siguiendo afirmaciones del curador argentino Rodrigo Alonso (2003), nos encontramos con el abandono a la autonomía artística y de la figura del creador individual por las creaciones grupales y las colaboraciones participativas, el desplazamiento de las cuestiones estéticas hacia las políticas sociales. Si bien Alonso se refiere específicamente a los afiches artísticos, es pertinente también utilizarlo en todas aquellas representaciones gráficas con fines artísticos expuestas en espacios públicos, por ejemplo, la instalación fotográfica.

En este contexto, varios artistas y colectivos de trabajo optan por interpelar al transeúnte con imágenes que pueden resultar enigmáticas, combinando expresión, comunicación e información. Además de la incorporación de la lingüística o propuestas participativas, transformando el entorno urbano en un nuevo ámbito para la reflexión estética, política y social (Alonso, 2003).

De esta manera, nos encontramos con propuestas como las de la artista argentina **Graciela Sacco** que en el año 1997 realizó una intervención denominada "*Bocanada*"<sup>50</sup>. En palabras de Alonso (2003), Sacco se servía del carácter serial de la pegatina callejera, para llamar la atención sobre la generalización del hambre, hecho al que hacía referencia las numerosas bocas abiertas que componían la intervención. De esta manera, se trata de utilizar medios de fácil y rápida reproducción, que permitan una mayor difusión de la propuesta y con ella, la posibilidad repetida de una audiencia ampliada gracias al carácter serial de la obra.

En el año 2004, el artista japonés **Daido Moriyama** realizó una instalación fotográfica llamada "*Labios*"<sup>51</sup> en espacio público en la Ciudad de México, específicamente en la calle Sonora 128 en la Colonia Condesa.

---

<sup>50</sup> Ver imágenes N° 55 y 56 en Anexo, p. 108.

<sup>51</sup> Ver imagen 57 en Anexo, p. 109.

Siendo uno de los fotógrafos más celebrados del movimiento Provoke de Japón de los 60, Daido Moriyama llegó a la Ciudad de México a través de una muestra en la que una de sus fotografías se trata de labios en blanco y negro que se encuentra en el espacio público de la ciudad.

Se trataba de una instalación fotográfica emplazada en un soporte para imágenes publicitarias ubicado en una esquina de la ciudad. A través de esta fotoinstalación, Mariyama expone una fotografía sutil y erótica donde otra visión al transeúnte que cotidianamente hace uso de esa vía ya que era utilizado para promocionar mercancía. En palabras de Dubois (2015), haciendo referencia la instalación fotográfica, el espectador se ve de algún modo interpelado por el dispositivo, al tiempo que permanece físicamente exterior a la obra misma (no está integrado a ella, no puede intervenir materialmente, sigue siendo uno que mira). De esta manera, se lo pone en posición de construir intelectualmente juegos de sentido, entre el espectador y el dispositivo.

Por otra parte, el artista visual suizo **Beat Streuli** conocido por retratar a personas desconocidas en la celda y exponer dichas fotografías a través del dispositivo de la instalación. Mediante un teleobjetivo, el artista documenta al ciudadano en varias ciudades del mundo donde él se encuentra, centrándose sistemáticamente en personas corrientes en sus quehaceres diarios.

En el año 2003, en la ciudad de Nueva York, realizó una instalación fotográfica retroiluminada llamada “*Extraños*”<sup>52</sup>, ubicada en una ventada de un edificio. De este modo, expone fotografías a color, en grandes tamaños con la intención de cautivar la mirada del espectador.

A simple vista, las fotografías de Streuli parecen imágenes publicitarias que exponen un producto (como puede ser la indumentaria del retratado) debido a que generalmente son fotografías en planos generales y espontaneas.

Rodrigo Alonso (2003) afirma que este tipo de intervenciones en espacios públicos, suelen ser más enigmáticos o mucho menos directos que sus pares comerciales. Pero que, además, existen dos elementos que normalmente los diferencian. Por un lado, estas producciones artísticas no promocionan ningún tipo de mercancía, en todo caso, llama a la conciencia sobre alguna situación, hecho o acontecimiento. Por otra parte, en general, se presenta como un enunciado anónimo, potenciando al extremo la situación de su recepción pública.

---

<sup>52</sup> Ver imagen 58 en Anexo, p. 109.

## **Sobre la fotografía publicitaria:**

Como se afirmó con anterioridad, este tipo de fotografías, son las encargadas de exponer imágenes de rápida y fácil lectura, ostentando la realidad y haciéndonos creer que todo aquello que nos muestra realmente existe. De este modo, la fotografía que capta la apariencia de algo se da por real, siendo objeto de deseo por el espectador, haciéndolo caer en la trampa de que lo que se fotografió es así y tal como se lo ve: “lo real existe como usted se lo imagina; no soy una imagen de una imagen, soy una imagen de lo real - nos dice la foto-; por tanto, con sobrada razón lo real es deseable y, en consecuencia, consumible y comprable”, y este sería el caso de la fotografía publicitaria, nos dice Soulages (2015, p. 29).

Pero, este mismo autor afirma que, “la fotografía no puede ser la reproducción de lo real, que siempre es infinitamente compleja y diferente. Cuando se la califica de ‘realista’, siempre es en función de cierta ideal del realismo y de una situación histórica determinada” (Soulages, 2015, p. 94). Además, afirma que creer que los medios mecánicos (y digitales) son realistas, que transmiten fácilmente la realidad, supone que se ignora que el realismo, como cualquier invención humana, es relativo, históricamente determinado y sometido a la idea de que los hombres hacen del mundo y de ellos mismos (p. 94).

Según Soulages (2015), todo el mundo sabe que la fotografía publicitaria está hecha para ilusionarnos. “¿Quién puede creer todavía que nos dice la verdad? Nadie; y, sin embargo, todo el mundo; todo el mundo cae en la trampa del anuncio publicitario” (p. 32). Además, afirma que delante de una foto lo único que podemos decir es: “eso fue actuado”, afirmando de ese modo que la escena fue puesta en escena y actuada ante cámara y el fotógrafo; “no es ni el reflejo ni la prueba de lo real; nos embaucaron. Por tener demasiada necesidad de creer, caímos en la ilusión (...)” (Soulages, 2015, p. 32).

“Eso fue actuado”: todo el mundo se engaña y puede ser engañado en fotografía nos dice Soulages (2015): el fotografiado, el fotógrafo y el que mira la fotografía. “Éste puede creer que la fotografía es la prueba de lo real, cuando no es más que el indicio de una actuación. Frente a cualquier foto, somos estafados” (p. 81). Eso fue actuado, “porque eso ocurrió y ocurre en otra parte distinta de la que se cree. Acaso la fotografía sólo se refiere a ella misma: por lo demás, es la única condición de posibilidad de su autonomía” (p. 81).

Es clave aclarar, que este punto no se hace referencia a un tipo de fotografía

publicitaria en especial, sino que, siguiendo a Soulages (2015): “esta puesta en escena no involucra tan sólo las fotos de hombres y mujeres sino también las de paisajes, máquinas, cualquier objeto de lo real. En efecto, cualquier foto puede ser la foto de una puesta en escena. (...)” (p.82). Además, cualquier foto puede ser manipulada tanto en el revelado (como en la etapa de postproducción) como las fotos publicitarias.

Esta complacencia por la fácil y rápida visualización es un síntoma de nuestra época, somos seres consumidores de imágenes constantemente pero el ritmo diario demanda acciones que faciliten la captura visual. Según Han (2015), se elimina todo tipo de aspecto porque representan obstáculos para la comunicación acelerada. De esta forma, nos encontramos con lo pulido, pulcro, liso e impecable es la seña de identidad de la época actual. El mismo autor se interroga, “¿por qué lo pulido nos resulta hoy hermoso? Más allá de su efecto estético, refleja un imperativo social general: encarna la actual *sociedad positiva*” (p. 11). Resulta que, lo pulido e impecable de efecto inmediato, no produce daño, además, no ofrece ninguna resistencia quedando toda negatividad eliminada.

De esta forma, cabe traer a la memoria una serie de fotografías publicitarias que funcionaron como disparador a la hora de llevar a cabo la producción fotográfica que es el centro de esta investigación.

La empresa multinacional “Coca-Cola Company” hace decenas de años domina los códigos visuales a la hora de sacar a la luz sus fotografías publicitarias. Bajo el *slogan*: “Probá para creer” se nos muestra una botella de su gaseosa más conocida mundialmente, su apariencia, es de un aspecto pulido, brillante y sin desperfectos. De este modo, en palabras de Han (2015), este aspecto pulido transmite sola una sensación agradable con la que no se puede asociar ningún sentido, se agota en la mera impresión.



Lo anterior puede ser comparado a nivel nacional con la marca de gaseosa “Secco” fabricada por “Produnoa S.A”. Con el paso del tiempo, esta marca pudo ser parte de del juego visual que propone la fotografía publicitaria, anulando todo tipo de información extra que resulta innecesaria y focalizando en la apariencia perfecta de su producto. “Nos une lo de adentro” reza su *slogan* acompañado de botellas transpiradas dando una sensación de frescura que se acrecienta con el brillo de la superficie. Sin embargo, no esconde nada: no hay ninguna interioridad que se oculte tras la superficie pulida (Han, 2015)





La marca de cerveza “Patricia” producida por la “Compañía Salus” de Uruguay, nos muestra algo similar en sus fotografías, al igual que en los dos casos anteriores. En este caso, su *slogan* es: “Lo que importa es lo de adentro”, estableciendo un juego mediante su narrativa, que intenta proponer que lo relevante es el interior y no el aspecto visual que refleja dicha foto. Sin embargo, a la hora de observar su propuesta no son necesarios ningún juicio, ninguna interpretación, ninguna reflexión, ni pensamiento, ya que la foto esta vaciada de todo sentido profundo (Han, 2015).



Algo similar sucede en la fotografía de la marca argentina “Taragüi”, perteneciente al “Establecimiento Las Marías”, en el cual el aspecto pulido es más evidente. Superficies con un brillo extremo, eliminación total de las imperfecciones, aspecto terso tanto en la taza de té como en el líquido en su interior. Dicha fotografía, y siguiendo su *slogan* “Probá los nuevos placeres”: invita al espectador a ser parte de ese momento de perfección visual, esto se debe a que “la positividad de lo

terso y lo pulido es lo único que activa el imperativo táctil. Invita al observador a la anulación de la distancia” (Han, 2015, p. 13).



En comparación con lo anterior, traemos a la memoria a la marca “Danette” de la empresa “Dadone Argentina S.A” que nos muestra el producto comestible con una extrema perfección en la superficie. Su *slogan* nos dice: “Estás para algo dulce”, haciendo referencia a las características gustativas de dicho producto, pero observando su fotografía nos preguntamos ¿trasmite la sensación de dulzura?, de ser así: ¿se debe al aspecto terso, perfecto, pulido y brillante que muestra la imagen?, ¿o es por el hecho de

que por convención sabemos que dicha marca se encarga de promocionar productos de estas características? Sin embargo, caemos en el juego narrativo-visual que predomina en sus códigos publicitarios hace años.



De manera parecida sucede con los envoltorios de distintos productos que son fotografiados para promocionar su venta. Por ejemplo, la marca de chocolates “Milka” producida y distribuida por “Mondelēz International” transmite esta idea de superficie pulida y perfecta en sus envoltorios, sin mostrarnos o darnos alguna idea o pista de cómo es su contenido. Sino que, por el contrario, elige capturar la mirada del espectador por la apariencia exterior del producto. Sin embargo, su *slogan* nos dice: “la ternura viene de adentro”, de un adentro que no conocemos en la foto, pero nos motiva por su afuera. Soulages (2015) afirma que la fotografía publicitaria no prueba nada, pero además se interroga: ¿Por qué esa complacencia en la ilusión? ¿Qué gana uno creyendo en ese prejuicio? (p. 32).

En este tipo de imágenes solo predomina la positividad, no existe ningún tipo de

extrañeza, de imperfección, de alteridad, ya que, en palabras de Han (2015): “la negatividad, teniendo en cuenta lo pulido, impone una cierta distancia” (p. 13).



De manera similar sucede en las fotografías publicitarias de la marca mexicana “Sabritas” (equivalente a Lays en Argentina) que muestra el paquete brillante y perfecto de su producto que a simple vista parece estar totalmente relleno de su contenido. Pero es de conocimiento general que al abrir el envoltorio una sensación frustración nos domina, ya que lo que se esperaba no condice con lo que es en realidad.



Esto sucede generalmente en marcas que comercializan productos gastronómicos como, por ejemplo: “Mc Donalds” y “Mr. Food”, ambos con una amplia venta en comidas rápidas. En sus fotografías vemos sus productos abundantes y de gran tamaño que a la hora de enfrentarnos a la realidad nos producen un sentimiento de engaño, sin embargo, siempre caemos en la trampa de su marketing.

“Deliciosa experiencia de sabor” promueve el *slogan* de la marca “Mr. Food”, a simple vista el producto se ve apetecible e invita al espectador a que sea parte de esa experiencia de sabor. Pero esa comida ¿es tal y como se la ve en la fotografía publicitaria?



Bajo su *slogan*: “Me encanta”, la marca “Mc Donalds” es una de las líderes en venta de comidas a nivel mundial, sin embargo, cientos de comentarios al respecto del origen de sus productos prevalecieron a lo largo del tiempo. Pese a eso, la gente consume diariamente sus alimentos en locales de todo el país y el mundo, pero de verdad: ¿me encanta?

**McOFERTA MÉDIA  
BIG MAC  
R\$ 19,90**

IMAGENS MERAMENTE ILUSTRATIVAS. Promoção válida até: 03/04/2017. Válido nos restaurantes McDonald's participantes: [www.mcdonalds.com.br/promocoes/mcoferta-big-mac-19-90](http://www.mcdonalds.com.br/promocoes/mcoferta-big-mac-19-90). Promoção não cumulativa e válida nas condições descritas no cupom. Válido somente com o código autenticado pelo McDonald's. Os cupons podem ser acatados impressos ou digitais na tela do próprio dispositivo móvel do consumidor (celular ou tablet). É obrigatória a apresentação deste cupom no momento exato da compra para participação da promoção. Venda proibida. Válido somente no balcão interno do Restaurante ou Drive-Thru participante, durante o horário de funcionamento de cada restaurante. Este cupom não poderá ser trocado no Sistema Delivery ou McDia Feliz. A Promoção poderá ser encerrada antecipadamente se o estoque de cupons (300.000) e/ou produtos se esgotar antes do término previsto neste regulamento.

Lo anterior también sucede en el mundo de la indumentaria, es el caso de la marca multinacional “Nike” que en sus fotografías nos muestra superficies pulidas y brillantes en sus productos. Pero sabemos que, al enfrentarnos cara a cara con el mismo, no coincide dicha apariencia con lo que realmente es.



Nos encontramos aquí ante una de las cuestiones centrales en esta investigación. Por un lado, tenemos a la fotografía publicitaria que nos enfrentan a la cuestión del vacío de sentido ya que, no ofrece nada que interpretar, que descifrar ni que pensar que sin embargo ostentan la realidad haciéndonos creer que lo que se fotografía es así como se lo ve. Este tipo de fotografías, no debe contener ninguna desgarradura por el hecho de que su signo es la complacencia sin negatividad. De esta manera, se constituye un espacio pulido y liso de lo igual, un espacio que no tolera ninguna extrañeza, ninguna alteridad (Han, 2015).

Por el otro, nos situamos respecto a representaciones visuales sobre lo *abyecto* en el mundo del arte que no se preocupan por eliminar imperfecciones, por presentarnos imágenes de rápida y fácil lectura. Sino que, por el contrario, nos invitan a reflexionar mediante una cierta distancia estética sobre la (im)posibilidad de fotografiar lo *abyecto*. Han (2015) nos dice que:

“De la obra de arte deviene una sacudida que puede derrumbar al espectador, ponerlo a pensar o dudar de lo que ve, reflexionar. Lo pulido y terso en cambio, tiene una intención completamente distinta: se amolda al observador, lo sonsaca en “me gusta”. Lo único que quiere es agradar, y no derrumbar”.  
(p.18)

De esta forma, nos podemos hallar ante la cuestión de la necesidad del hombre por creer en las apariencias, de dejarse llevar por lo visual impecable, cayendo en las estrategias comerciales de cientos de empresas que se encargan de dominar los códigos visuales con la intención de llamar la atención y, sobre todo, vender productos. Hal (2015) afirma que, “el mundo de lo pulido es un mundo de hedonismo, un mundo de pura positividad en el que no hay ningún dolor, ninguna herida, ninguna crítica, ninguna culpa” (p.16). Sin embargo, siguiendo a Soulages (2015) sabemos que el hombre puede sufrir por la imagen cuando cree en ella, pero este mismo parece tener la necesidad de creer, y es por eso que se dejan llevar por la apariencia. Además, este autor afirma que:

“La fotografía debe compararse con el teatro y pensarse trabajada por una actuación: la actuación de los hombres y las cosas. Precisamente porque está habitada por esa actuación del mundo, porque frente a ella somos engañados, porque ella nos engaña, precisamente por todo eso puede entrar al mundo de las artes. La fotografía está del lado de lo artificial, y no de lo real” (Soulages, 2015, p. 82).

Para finalizar con el presente apartado, es posible anticipar que lo anteriormente expuesto será abordado en el desarrollo del proceso mismo de producción de la obra propuesta en esta tesina, ya sea a través de la utilización de los *slogan* publicitarios, como de la selección de planos que reflejen una contraposición a los de las fotografía publicitaria, así como también la incorporación de métodos fotográficos como la iluminación natural y artificial a la hora de realizar las capturas, y la posterior etapa de postproducción e impresión.



### Parte III

#### **Experimentación con materiales orgánicos:**

Para esta investigación en artes, se realizó a lo largo de un mes y medio (45 días aproximadamente), una experimentación analógica-manual con materiales orgánicos de origen animal, como parte previa a la realización de la obra en sí.

Este interés por experimentar con partes internas de un cuerpo animal, surge como desafío práctico ante el interrogante sobre la (im)posibilidad de fotografiar lo *abyecto*: fenómeno que no se define como un objeto en sí, pero en palabras de Kristeva (2013) es un “algo” que no reconozco como cosa, una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separado, repugnante. De este modo, surge la inquietud y la posterior puesta en práctica por participar de una experimentación físico-analógica de manipulación con vísceras de animales con la intención de lograr captar fotográficamente lo *abyecto*.

Este modo de experimentación surge de la consideración de que lo *abyecto*, según Kristeva (2013) es considerando como un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. Este sin-sentido tiene que ver con pensamientos, sentimientos, afectos, que generan una torsión interior, que seduce, pero a la vez se opone a cada uno.

En primer lugar, se realizaron tres objetos escultóricos con vísceras de animales (grasa, intestinos, corazón, órganos, etc.) provenientes de un frigorífico. Cada pieza resultó de una experimentación y enlace de estos materiales, combinando y analizando su empatía matérica para formar un todo. Luego mediante el proceso natural de la descomposición, los elementos disímiles lograron unirse y compactarse, hasta llegar al resultado compositivo visual que se expone en cada obra de forma independiente.

Una vez logradas las piezas amorfas y viscerales, se comenzó con la experimentación fotográfica con cada una de ellas, de forma independiente. Este proceso consistió en realizar capturas a lo largo de 45 días con el fin de ser parte mediante la observación de la descomposición natural que realiza el material orgánico. Cabe aclarar que los objetos escultóricos se mantuvieron conservados en la heladera con la intención de extender su putrefacción gracias al frío de dicho dispositivo.

Fue así como se tomaron capturas de dichas piezas durante dos o tres horas por día, en un estudio de tipo *ad hoc*, ya que se pretendió aislar a las piezas de toda información extra. Para ello, se recurrió a la utilización de un fondo infinito de color negro y de luz natural o artificial dependiendo de la hora del día. De esta manera, se sometió a cada pieza de forma independiente a una experimentación fotográfica capturando en distintos planos (frontales, cenitales, picados y contrapicados) toda la morfología de la misma. Además, se realizaron anotaciones día a día de lo que se iba observando/sintiendo con el paso del tiempo, especialmente, en el aspecto visual y olfativo, también se tuvo en cuenta especificaciones técnicas como ser el tipo de luz, el tipo de plano, el enfoque, entre otras.

Es de amplio conocimiento que, tanto las vísceras como la carne animal, con el paso del tiempo, sufre de una descomposición natural ya que intervienen distintos factores que van alterando su aspecto. Este hecho fue uno de los disparadores a la hora de encarar la producción, es decir, estar en contacto diario con dichos materiales orgánicos e ir registrando fotográficamente el cambio que se iba produciendo tanto visual como olfativamente (aunque dicho aspecto sea infotografiable).

Dicho proceso de descomposición fue (en los primeros 10 días): desde vísceras con un aspecto brillante propio de su viscosidad superficial, desprendimiento de la sangre de un color rojizo intenso, luego de sacarlo del lugar de frío, al tacto resultaban ser blandas, gomosas y su olor era el de cualquier tipo de carne salida de la carnicería.

Luego, en la parte media de la experimentación (a partir del día 11 al día 20), al abrir la heladera se comenzaba a sentir el olor a putrefacción que desprendían las tres piezas. Las mismas, con el paso de estos días resultaron compactadas individualmente, es decir, que cada parte de cada pieza se pegó para formar la unidad. Esto se debe a que la superficie de cada una, se comenzó a formar una costra de aspecto duro al tacto que resultaba un poco extraño al tacto, ya que hablamos de bordes tersos, sangre seca y rigidez en su parte posterior. Todo ese aspecto blando se había ido, y las vísceras se volvieron opacas, con una tonalidad oscura en partes y en otras con una palidez dependiendo de cada material en particular.

En la etapa final de la experimentación (del día 21 al día 31), las vísceras ya perdieron totalmente su viscosidad blanda para terminar siendo un todo compactado, rígido y seco. Esto se debe a que con el paso del tiempo dicho material perdió todo su líquido propio de su composición natural, se lo pudo comprobar al tocarlo, ya que las

piezas se pusieron duras, con sus bordes tiesos y sin una gota de sangre en la superficie. Lo más sobresaliente de esta etapa fue el olor a putrefacción que desprendían las tres piezas, ya que hubo días en los que resultó difícil tomar las capturas porque dicho aroma de apoderaba de la sala, además hay que tener en cuenta la cercanía que requería tomar las fotografías en primeros planos.

Fue así como las piezas se volvieron oscuras, opacas, sin ningún tipo de brillo, a simple vista se pudo comprobar una notable diferencia entre el día 1 y el día 31 tanto visual como olfativamente. Quizás en la experimentación diaria no se percibían diferencias notables, pero luego, al visualizar las fotografías de todos los días claramente hay un gran cambio que tuvo como mediador principal la intervención del tiempo y todo lo que eso supone. Este aspecto visual fue clave a la hora de tomar las capturas, sobre todo teniendo en cuenta las distintas tonalidades que tenía cada pieza, ya que al ser de distintas parte del cuerpo animal iban recibiendo y mostrando la descomposición de diferentes tonos, algunas vísceras resultaron rojizas, otras con un color oscuro llegando a negro, y en cambio otras adoptaron un color pálido que, a la hora de realizar las tomas se lo tuvo en cuenta ya que sumaban al interés por lo *amorfo* planteado en esta investigación, que al entrar en contacto con la luz (tanto natural como artificial), sumaba a este interés.

De esta forma, se obtuvo una amplia serie de fotografías divididas por días de experimentación, las cuales fueron seleccionadas según aspectos subjetivos teniendo en cuenta los objetivos de dicha investigación, para luego someterlas al proceso de posproducción. El mismo, se trató de la edición de varias imágenes (sin importar el día en que fueron fotografiadas las piezas) con el fin de realizar una corrección de color y de brillo, contraste, enfoque y recorte en un software digital (Adobe Photoshop CC).

A la hora de pensar y ejecutar la edición, se tuvo en cuenta aspectos que pueden contraponerse a los recursos de depuración de la imagen utilizados a la hora editar una fotografía publicitaria, hablamos de la eliminación de imperfecciones, superficies pulidas y tersas, iluminación pareja, enfoque total, entre otros propios de este tipo de imágenes explicadas y analizadas con anterioridad<sup>53</sup>. Por ende, se pretendió realizar lo contrario en esta propuesta personal: contraponerse a toda la idea de perfección visual, utilizar el enfoque/desenfoque, además de generar luz y sombra, y superficies rugosas propias del material utilizado.

El paso siguiente fue realizar una nueva selección de las fotografías ya editadas

---

<sup>53</sup> Sobre la fotografía publicitaria, p. 38.

con el fin de pensar en la fotoinstalación en sí. Entonces, se eligieron diez fotografías alternando los días de su experimentación explicada anteriormente, con el fin de someterlas a una nueva etapa de edición en software. En este punto es fue donde se pensó y ejecutó la contraposición a la fotografía publicitaria, ya que, como vimos en el apartado anterior<sup>54</sup> este tipo de fotografía presentan a los objetos totalmente pulidos y tersos, eliminando todo tipo de imperfección en sus superficies. Es por ello, que se optó por realizar una operación contraria, es decir, acrecentar las imperfecciones visuales que las vísceras habían adoptado por la descomposición, así como también ayudar a las zonas tanto oscuras como luminosas para que los objetos se vuelvan aún más amorfos alejándose de todo aspecto plano propio de las fotografías publicitaria.

Además, para acrecentar esta contraposición propuesta se optó por apropiarse de un recurso constantemente utilizado en las fotografías publicitarias como es el texto/*slogan* de marca. Es decir, se tomó cada *slogan* (tipográficamente similar) de las imágenes publicitarias anteriormente presentadas, en algunos casos realizando una alteración en el sentido de cada uno. Fue así como se le adjuntó digitalmente la frase a cada fotografía con el fin de generar una discordancia entre lo que se ve en la fotografía y lo que el *slogan* propone para llamar la atención del consumidor.

Por último, se procedió a realizar la impresión a color de las 10 fotografías en un estudio gráfico. Cada una cuenta con 90cm de ancho por 1.90cm de alto, es decir, que fueron impresas en formato *banner* (medida en que se acostumbra ver fotografías publicitarias comúnmente en la vía pública).

De este modo, la mencionada experimentación tanto en la realización de los objetos escultóricos como la posterior etapa de capturas fotográficas, edición de las mismas y su impresión, fueron momentos previos que dieron como resultado la fotoinstalación en espacios públicos de la ciudad de Resistencia, Chaco. Dicha propuesta forma parte del registro del proceso de descomposición que sufrió el material orgánico de origen animal a lo largo de 45 días, y son parte además de una experimentación personal tanto con el material como con el dispositivo fotográfico digital.

---

<sup>54</sup> Sobre la fotografía publicitaria, p. 38

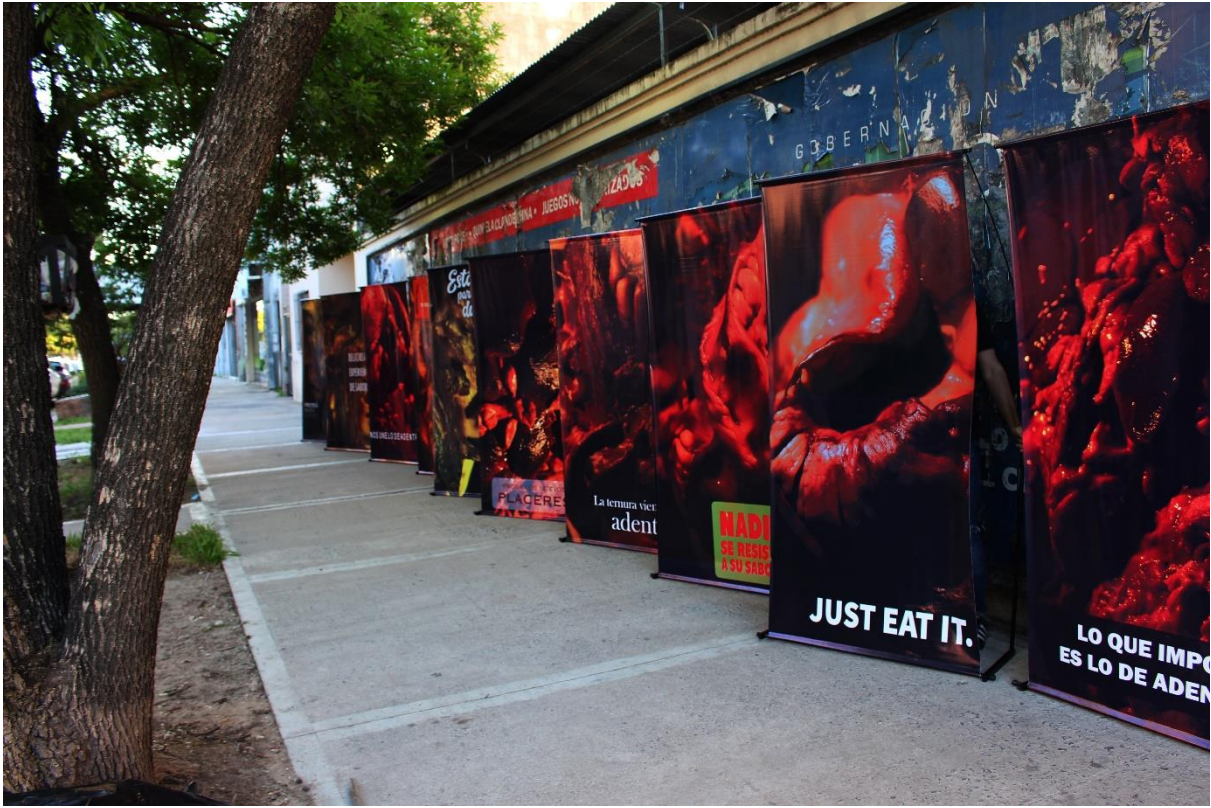
### **“Desde adentro”, sobre la fotoinstalación:**

La obra “Desde adentro” se trata de una instalación fotográfica en distintos espacios públicos de la ciudad de Resistencia, Chaco. Como se planteó, las 10 fotografías en formato *banner* (90cm x190cm) son el resultado de una experimentación analógica/manual con materiales orgánicos de origen animal que fueron fotografiados durante un período de 45 días. A través de la fotoinstalación se pretendió realizar una contraposición a la fotografía publicitaria, tomando sus recursos como la exposición en espacios públicos, la utilización del slogan y el formato *banner*, pero con características visuales distintas: primeros planos extremos, superficies viscosas, luces y sombras, desenfoques y carencias de formas. Si bien el título “Desde adentro” hace referencia a las interioridades animales que fueron fotografiadas, también nos remite a una situación íntima e individual en el ámbito privado (experimentación con materiales orgánicos) que luego salieron a la luz en los espacios públicos, materializadas en fotografías.

Como se mencionó anteriormente, la instalación fotográfica consistió en intervenir/irrumper distintos espacios públicos de la ciudad de Resistencia, Chaco. La misma consta de diez fotografías en formato *banner* incorporadas a una estructura de hierro denominada *portabanner*, que resultó funcional a la propuesta.

Fue así como se intervinieron cinco espacios públicos de la ciudad de Resistencia en el mes de noviembre de 2018, cada intervención tuvo una duración particular dependiendo de las circunstancias del momento y del espacio. Además, cabe aclarar que la disposición de las fotografías en el espacio dependió individualmente de cuestiones de las dimensiones del sitio intervenido (ajustándose a ello). También, a la hora de realizar las intervenciones no se tuvo en cuenta la interacción/reacción del espectador con la obra para la realización de posteriores análisis de recepción, sino que fue pensado teniendo en cuenta la intervención de la obra en el espacio urbano.

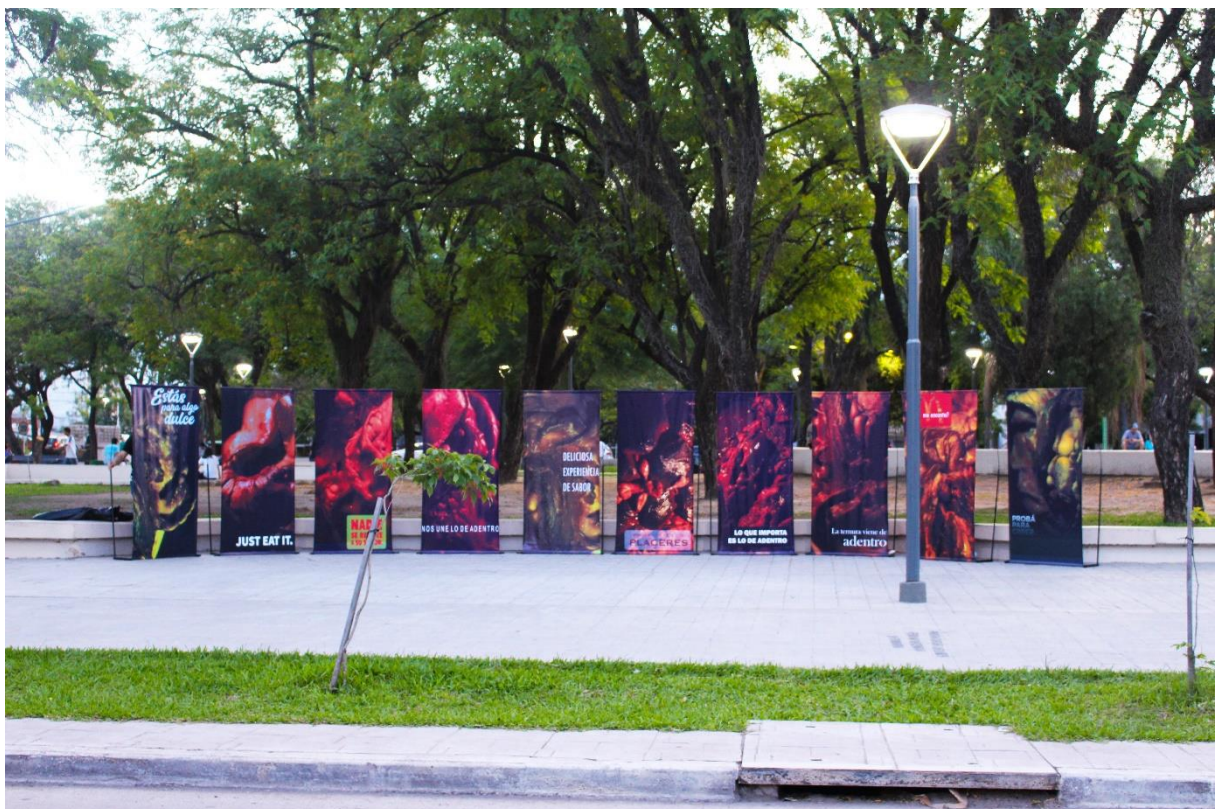
El primer espacio público intervenido fue el que tuvo lugar en la Avenida San Martín entre las calles: Arturo Illia y Obligado. Se trata de una vereda de libre circulación que resultó intervenida el día 20 de noviembre de 2018 desde las 09 de la mañana hasta las 12 del mediodía.



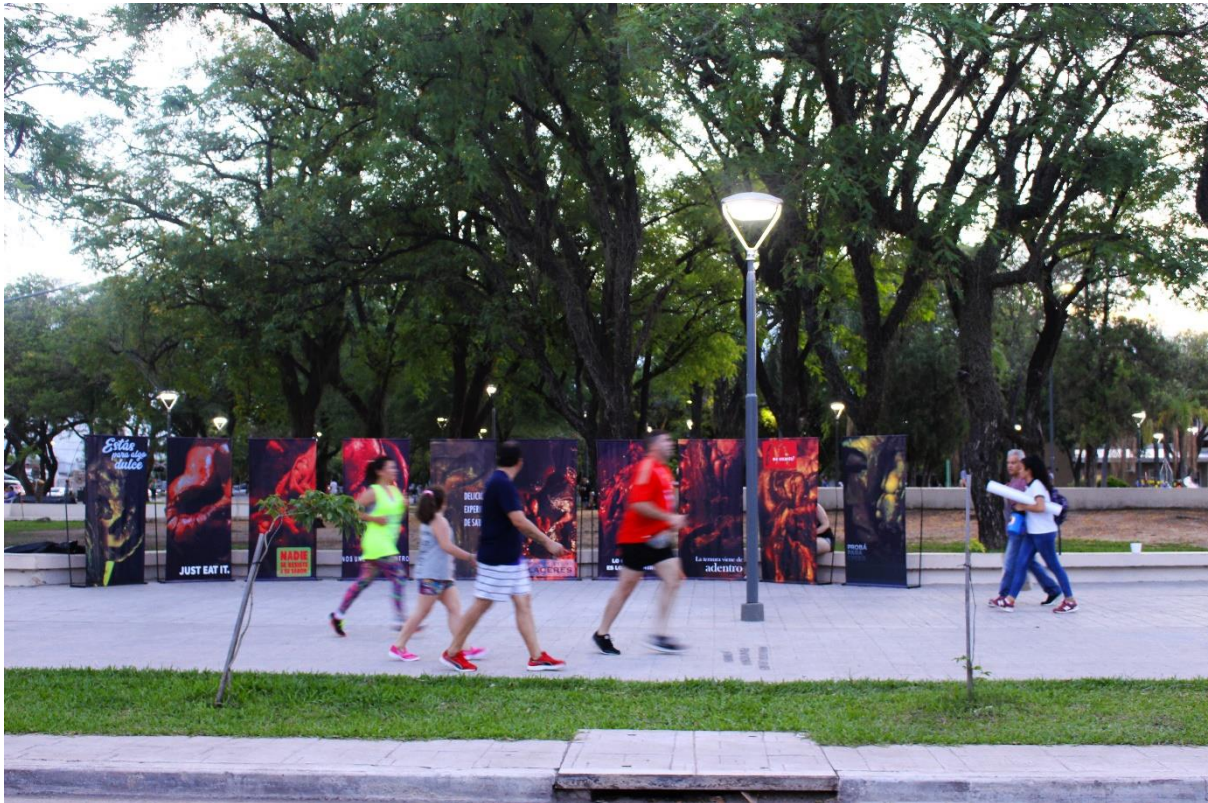


Registro fotográfico: Mariel Sansó.

El segundo espacio intervenido fue en la Plaza España ubicada entre las calles: Colon, Rodríguez Peña, Ameghino y Avenida San Martín, el día 22 de noviembre de 2018 durante las 16hs hasta las 20.30hs.







Registro fotográfico: Mariel Sansó.

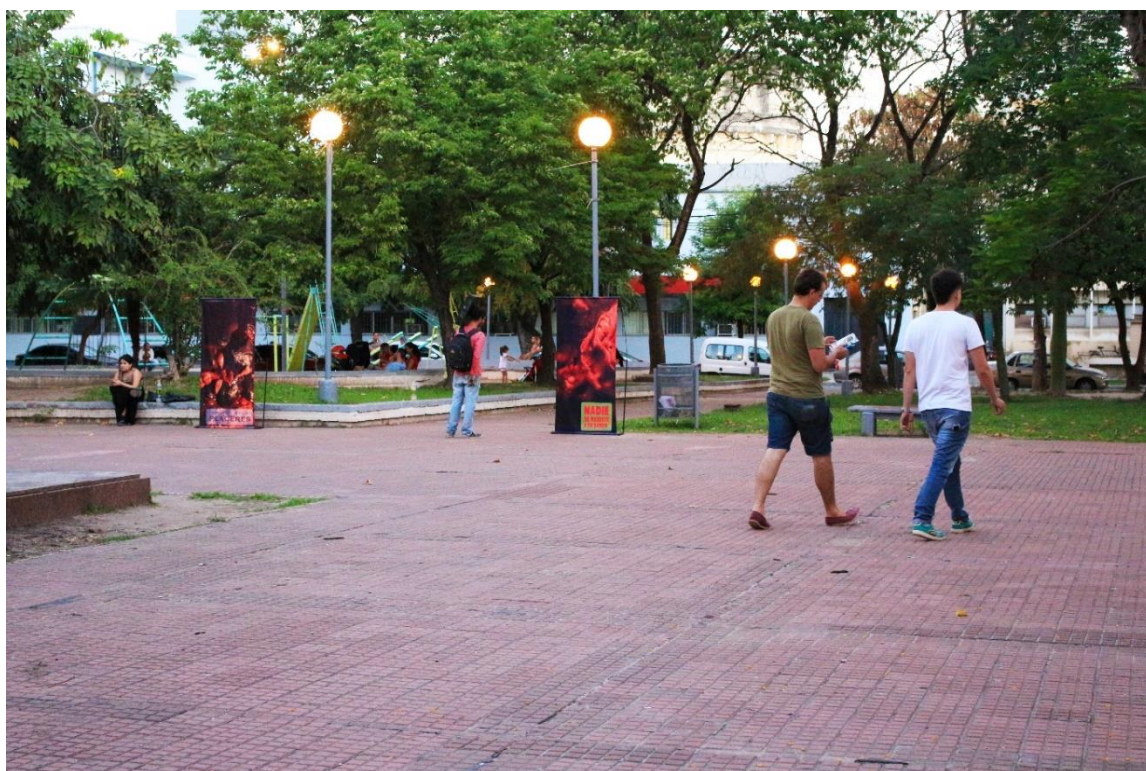
El tercer espacio intervenido fue el Parque de la Democracia ubicado en Avenida Sarmiento al 2000 el día 24 de noviembre de 2018 durante las 16hs hasta las 19.30hs. En este caso la disposición de las fotografías fue pensada teniendo en cuenta la morfología de la pérgola de dicho parque.





Registro fotográfico: Guadalupe Giménez.

El cuarto espacio intervenido tuvo lugar en la Plaza Belgrano ubicada entre las calles Ayacucho, Vicente López y Planes, French y Avenida Paraguay. La intervención fue realizada el día 27 de noviembre de 2018 durante las 16hs hasta las 21hs. En este caso las fotografías fueron distribuidas a través de todo el espacio.





Registro fotográfico: Guadalupe Giménez

De este modo, resulta pertinente mostrar a continuación cada fotografía de forma individual con sus correspondientes aspectos técnicos para tener una visualización más detallada:



**JUST EAT IT.**  
Diego Vargas F.  
Fotografía digital  
Año 2018

*Aspectos técnicos:*  
Dimensiones: 5315x11220  
Impresión en banner: 90cmx190cm  
Resolución: 150ppp  
Punto F: f/5.6  
Tiempo de exposición: 1/6s  
Velocidad ISO: ISO-800  
Distancia focal: 55mm  
Modo de flash: sin flash.

**JUST EAT IT.**



# DELICIOSA EXPERIENCIA DE SABOR

## **DECILIOSA EXPERIENCIA DE SABOR**

Diego Vargas F.  
Fotografía digital  
Año 2018

### *Aspectos técnicos:*

Dimensiones: 5315x11220  
Impresión en banner: 90cmx190cm  
Resolución: 150ppp  
Punto F: f/5.6  
Tiempo de exposición: 1/5s  
Velocidad ISO: ISO-800  
Distancia focal: 48mm  
Modo de flash: sin flash.



# LO QUE IMPORTA ES LO DE ADENTRO

## **Lo que importa es lo de adentro**

Diego Vargas F.  
Fotografía digital  
Año 2018

### *Aspectos técnicos:*

Dimensiones: 5315x11220  
Impresión en banner: 90cmx190cm  
Resolución: 150ppp  
Punto F: f/5.6  
Tiempo de exposición: 1/4s  
Velocidad ISO: ISO-800  
Distancia focal: 55mm  
Modo de flash: sin flash,





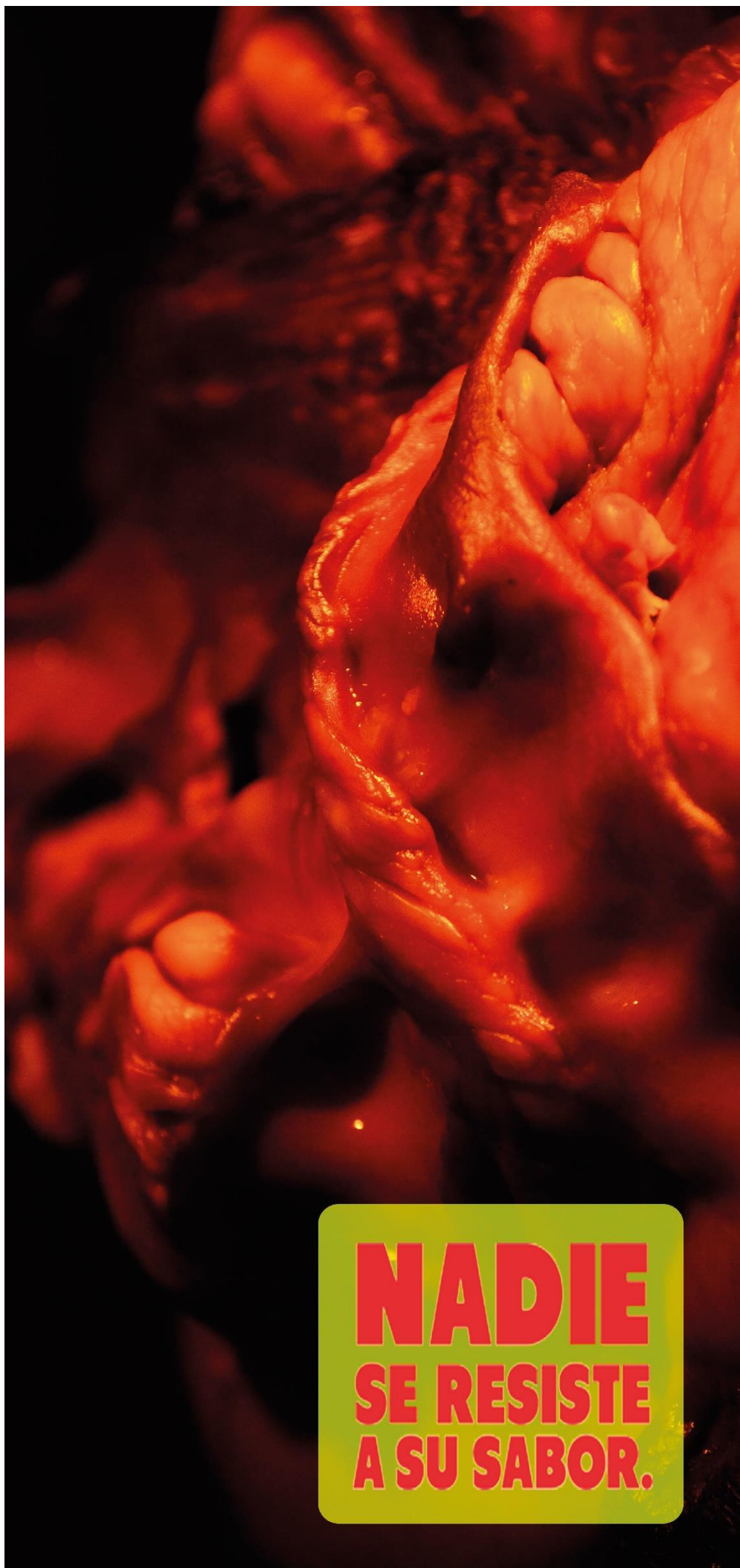
# Estás para algo dulce

## **ESTAS PARA A ALGO DULCE**

Diego Vargas F.  
Fotografía digital  
Año 2018

### *Aspectos técnicos:*

Dimensiones: 5315x11220  
Impresión en banner: 90cmx190cm  
Resolución: 150ppp  
Punto F: f/5.6  
Tiempo de exposición: 1/6s  
Velocidad ISO: ISO-800  
Distancia focal: 55mm  
Modo de flash: sin flash.



**NADIE SE RESISTE  
A SU SABOR**

Diego Vargas F.  
Fotografía digital  
Año 2018

*Aspectos técnicos:*

Dimensiones: 5315x11220  
Impresión en banner: 90cmx190cm  
Resolución: 150ppp  
Punto F: f/5.3  
Tiempo de exposición: 1/5s  
Velocidad ISO: ISO-800  
Distancia focal: 48mm  
Modo de flash: sin flash.

**NADIE  
SE RESISTE  
A SU SABOR.**

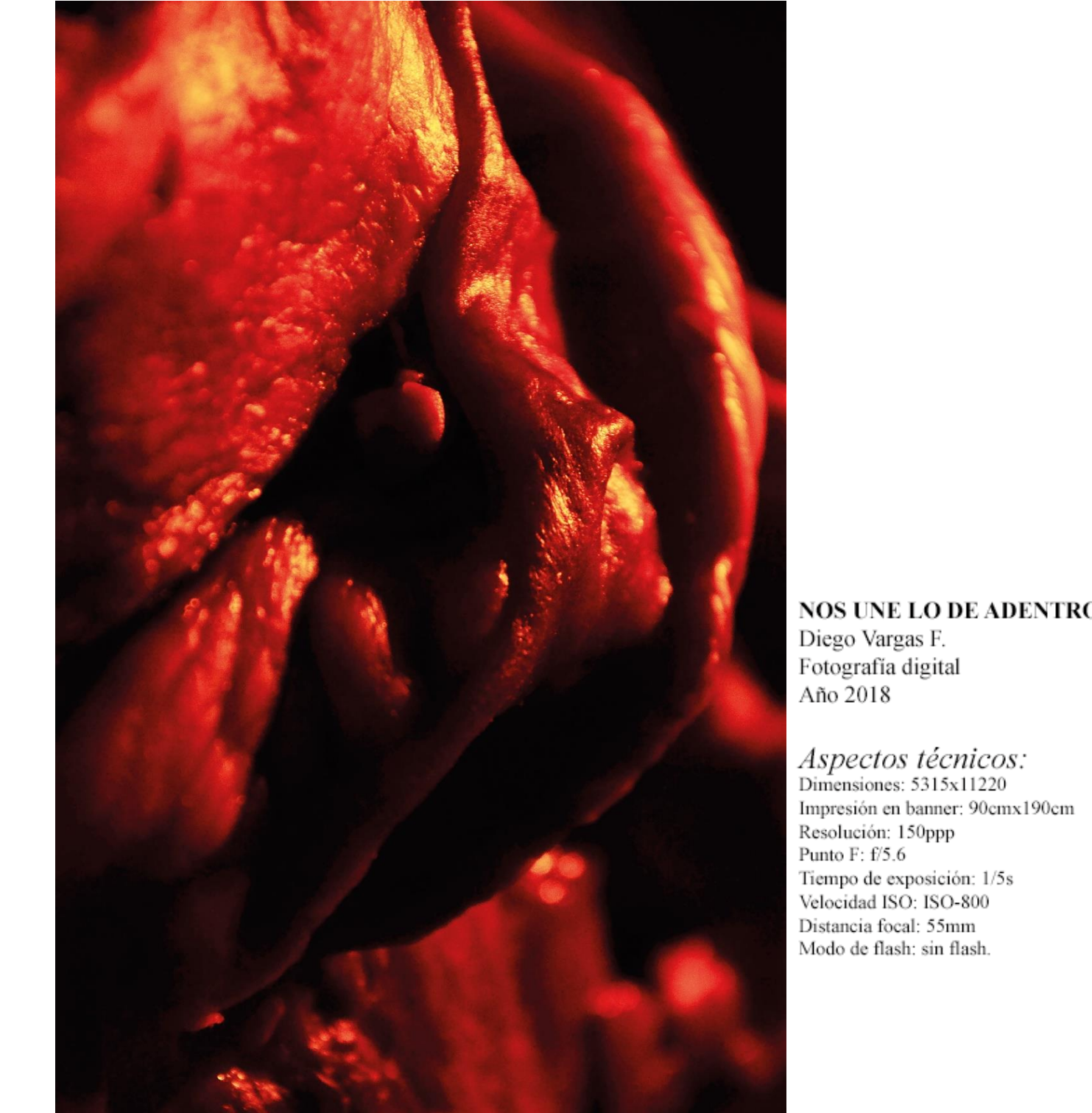


**ME ENCANTA?**

Diego Vargas F.  
Fotografía digital  
Año 2018

*Aspectos técnicos:*

Dimensiones: 5315x11220  
Impresión en banner: 90cmx190cm  
Resolución: 150ppp  
Punto F: f/5.3  
Tiempo de exposición: 1/5s  
Velocidad ISO: ISO-800  
Distancia focal: 45mm  
Modo de flash: sin flash.



**NOS UNE LO DE ADENTRO**

Diego Vargas F.

Fotografía digital

Año 2018

*Aspectos técnicos:*

Dimensiones: 5315x11220

Impresión en banner: 90cmx190cm

Resolución: 150ppp

Punto F: f/5.6

Tiempo de exposición: 1/5s

Velocidad ISO: ISO-800

Distancia focal: 55mm

Modo de flash: sin flash.

NOS UNE LO DE ADENTRO



**LA TERNURA VIENE  
DE ADENTRO**

Diego Vargas F.  
Fotografía digital  
Año 2018

*Aspectos técnicos:*

Dimensiones: 5315x11220  
Impresión en banner: 90cmx190cm  
Resolución: 150ppp  
Punto F: f/5.3  
Tiempo de exposición: 1/5s  
Velocidad ISO: ISO-800  
Distancia focal: 45mm  
Modo de flash: sin flash.

La ternura viene de  
adentro



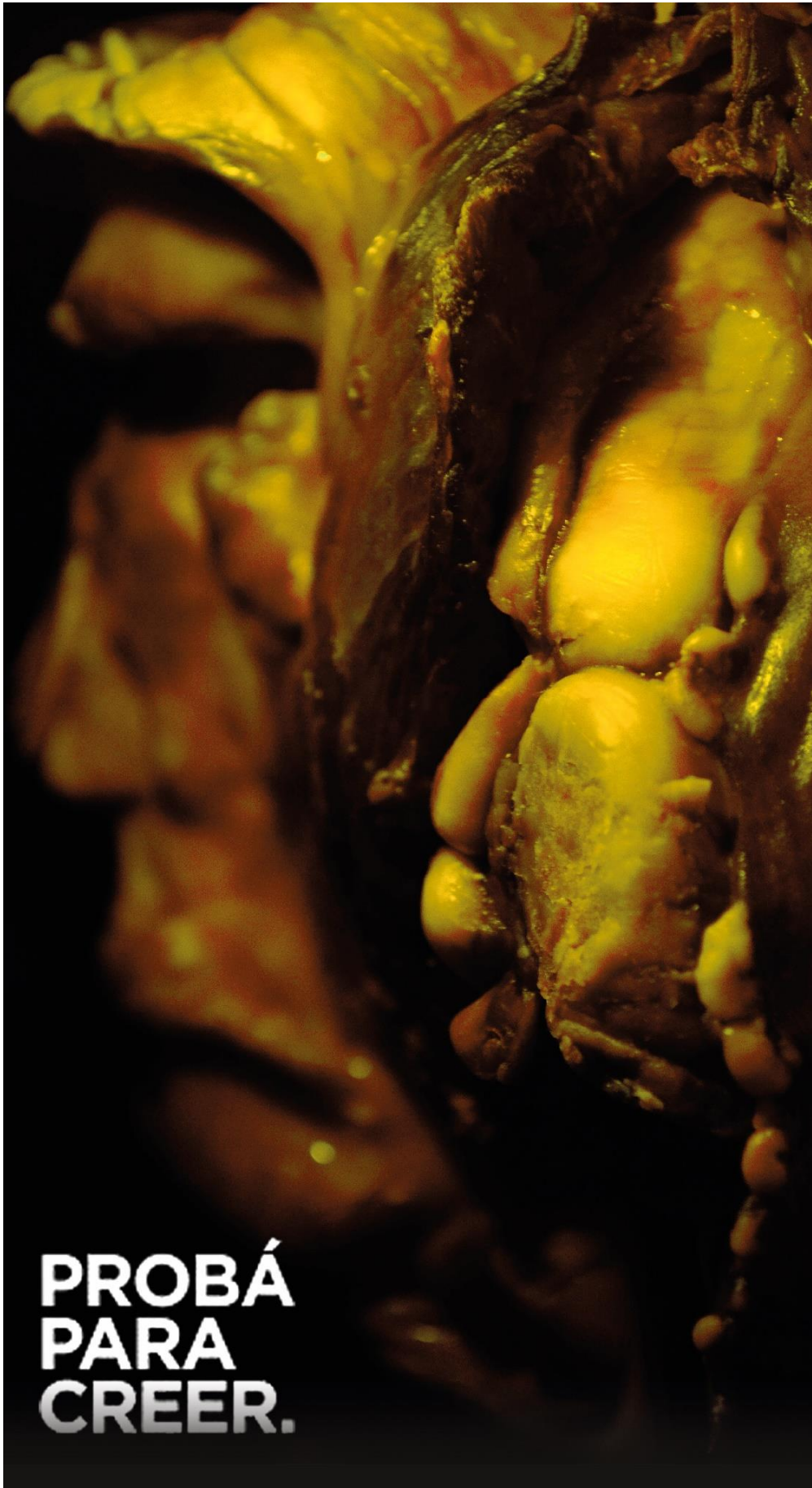
PROBÁ LOS NUEVOS  
**PLACERES**

**PROBÁ LOS NUEVOS  
PLACERES**

Diego Vargas F.  
Fotografía digital  
Año 2018

*Aspectos técnicos:*

Dimensiones: 5315x11220  
Impresión en banner: 90cmx190cm  
Resolución: 150ppp  
Punto F: f/5.6  
Tiempo de exposición: 1/5s  
Velocidad ISO: ISO-1600  
Distancia focal: 55mm  
Modo de flash: sin flash.



## **PROBÁ PARA CREER**

Diego Vargas F.  
Fotografía digital  
Año 2018

### *Aspectos técnicos:*

Dimensiones: 5315x11220  
Impresión en banner: 90cmx190cm  
Resolución: 150ppp  
Punto F: f/5.6  
Tiempo de exposición: 1/6s  
Velocidad ISO: ISO-800  
Distancia focal: 52mm  
Modo de flash: sin flash.

**PROBÁ  
PARA  
CREER.**

### **La (im)posibilidad de fotografiar lo abyecto:**

Como primera instancia para el desarrollo del presente apartado, es oportuno realizar un análisis deconstructivo sobre el título del mismo, con el fin de esclarecer en una segunda instancia, el nivel conceptual que requiere. Desde un análisis etimológico, el título del presente trabajo utiliza una palabra o término compuesto que contiene la partícula o prefijo (im) que procede del latín “in-” y que contiene un significado negativo o de privación. Dicho prefijo pretende modificar significacionalmente el término posterior: posibilidad, que hace referencia a que algo sea posible. De esta manera, nos referimos a la (im)posibilidad de fotografiar lo *abyecto*. Dicha denominación nos trae como consecuencia una multiplicidad de sentidos o maneras posibles, ya sea tácitas o potenciales sobre las condiciones de posibilidad de fotografiar lo *abyecto*. Además, guarda estrecha relación con el carácter procesual de las obras de Artes Combinadas haciendo referencia a la apertura de posibilidades y la multiplicidad de sentidos que dichas obras adquieren en su ámbito específico de estudio, atendiendo a su carácter procesual como eje conceptual para partir de una noción (en este caso lo *abyecto*) y aplicarlo a una obra (fotoinstalación).

Como se afirmó en apartados anteriores, lo *abyecto* al no poseer un objeto definible se escapa del plano de todo aquello que puede ser simbolizado ya que se corre de la norma, el consenso social y la convención, siendo parte de aquello que posee una falta de sentido: un excluido. Para Kristeva, según Foster (2001), lo *abyecto* consiste en un proceso de expulsión: abyectar, es decir, una operación fundamental para el sostenimiento tanto del sujeto como de la sociedad. Además, retomando la conceptualización hecha por Kristeva (2013), lo *abyecto* es definido como un excluido, que me atrae hacia donde el sentido se desploma; eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Esta allí, afirma Kristeva (2013), muy cerca, pero inasimilable. Un “algo” que no reconozco como cosa. “Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila” (p.9).

De esta manera, Kristeva (2013) se refiere a un proceso interno del sujeto: “yo me expulso, yo me escupo, yo me abyecto en el mismo movimiento por el que “yo” pretendo presentarme”. Además, afirma que, si bien en cierto que lo *abyecto* solicita y pulveriza simultáneamente al sujeto, se comprenderá que su máxima manifestación se produce cuando, “cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra



lo imposible en sí mismo: cuando encuentra que lo imposible es su *ser* mismo, al descubrir que él no es otro que siento abyecto” (p.12). La autora, además agrega, que la abyección de sí sería toda forma culminante de un proceso o experiencia del sujeto a quien le ha sido develado que todos sus objetos sólo se basan “sobre la pérdida inaugural fundante de su propio ser. Nada mejor que la abyección de sí para demostrar que toda abyección es de hecho reconocimiento de la falta fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo” (p. 12).

Es así como, a lo largo de esta investigación *en artes*, nos es posible arribar al carácter procesual, partiendo de la noción de lo *abyecto* para aplicarlo a una obra artística, que a su vez es parte de todo un proceso de trabajo sobre dicha noción y que culmina con una fotoinstalación en espacios públicos de la ciudad de Resistencia, como parte de un proceso de tesina académico-formal. A partir de estas premisas cumplidas se considera que lo *abyecto* se aprehende en el acto mismo, se lo hace reflexivo con el fin de provocar su operación (Foster, 2001).

Así mismo, este proceso parte como un desafío personal de querer ser parte de una operación abyecta, de situarse y estar en contacto con la impureza, con lo que provoca un cierto desprecio y representa un peligro para la integridad del sujeto. Esta impureza es un mal objetivo, afirma Kristeva (2013) padecido por el sujeto, este peligro de la suciedad representa para este sujeto el riesgo que corre permanentemente. En este síntoma, lo *abyecto* me invade, afirma la autora, yo me convierto en abyecto, lo poseo. Es por ello que en este caso particular fueron las vísceras en estado de putrefacción, el material elegido para realizar un proceso abyecto que culminó con la fotoinstalación en distintos puntos de la ciudad de Resistencia. Ya que lo *abyecto*, perturba la identidad, el sistema y el orden ya que no respeta los límites, los lugares y las reglas. Señala la fragilidad de la ley siendo inmoral y tenebrosa (Kristeva, 2013).

Jean Clair (2007), afirma, que este tipo de cosas grotescas y despreciadas, “el horror de lo informe, horror del residuo, horror del pelo y de los olores que eso puede esconder, horror de un elemento orgánico, de una entidad viviente que escapa a nuestro control”, puede perturbar siempre la claridad del mundo (p. 14). Pero este horror, afirma el autor es precisamente lo que es deseable, dando como ejemplo un diálogo de Platón en “La República”:

“Leoncio, hijo de Aglaion, volviendo del Pireo, al exterior de los muros de la ciudad, se dio cuenta de que unos cadáveres yacían cerca del ejecutor público; a la vez deseaba mirar, y a la vez, al contrario, estaba indignado y se daba vuelta. Luchando contra sí mismo, enseguida, dice

Sócrates, se habría cubierto el rostro, pero decididamente dominado por el deseo, habría abierto ampliamente los ojos. Y, finalmente, él apostrofa a los ojos, sus propios ojos exorbitados, iguales a los de las potencias diabólicas: Esto es para ustedes, dice, genios del mal, hártense de este bello espectáculo” (p. 14).

De esta forma, este proceso abyecto con las vísceras en estado de putrefacción tuvo su momento cúlmine con la exposición fotográfica en espacios públicos de la ciudad, es decir, sacando a la luz todo ese residuo que puede provocar asco en el sujeto. Ya que se implementa por consenso social que las vísceras en estado de putrefacción se vuelven residuos, y al residuo hay que aislarlo ya que el ser humano, afirma Clair (2007) “no soporta la descomposición de la forma, el nacimiento de lo informe” (p. 17).

Es así que, en este caso particular, como fue planteado en un primer momento, nos moviliza el hecho de captar lo *abyecto* a través de la fotografía, dicho lenguaje se transforma así, en el soporte elegido tanto para el análisis como para la producción en sí.

La fotografía, independientemente de su carácter bidimensional o digital/virtual, es parte de aquellos lenguajes artísticos que posee una amplia variedad de presentaciones, representación, imaginación y realidad, teniendo en cuenta la multiplicidad de sentidos que se le puede otorgar tanto en la recepción como en el acto fotográfico mismo y en la etapa de postproducción ya sea de manera analógica o digital. Ya desde sus primeros momentos con los surrealistas y el ingenio de cambiar la forma tanto de objetos como de cuerpos a través de rotaciones, encuadres, iluminación y primeros planos bastaba para generar distorsiones en el resultado fotográfico, Rosalind Krauss (2002) afirma al respecto que, existen múltiples maneras y estrategias utilizadas para deconstruir el aspecto familiar que un cuerpo u objeto posee, dibujando un nuevo mapa de ese terreno que considerábamos conocido, generando un efecto desorientador. Dicho cambio de percepción fue calificado como *informe*, término designado por Georges Bataille y pronunciado por el surrealista Salvador Dalí, quién, en palabras de Krauss (2002), ayudó a entender todo el trabajo de una serie de fotógrafos desde Man Ray a Ubar, Bellmer, Tabard, Parry o Dora Maar, pasando por Boiffard y Brassai.

Teniendo en cuenta el lenguaje fotográfico, es posible afirmar que *lo informe* presenta amplia relación con lo *abyecto* sobre todo con una de sus categorías: lo *amorfo*. Esto se debe a que lo *informe* tiene como esencia el poder de deshacer las categorías formales, negar el hecho de que cada cosa posee una forma propia, de imaginar el sentido sin forma. Krauss (2002) afirma que “Bataille no imagina que las fronteras producidas

por los términos sean trascendidas sino, simplemente, transgredidas o rotas, creando una ausencia de la forma por la delincuencia, la putrefacción y la podredumbre” (p. 178).

Otros de los métodos fotográficos por los cuales se genera una distorsión de la imagen es por la incorporación de químicos en etapas posteriores al revelado/impresión (Krauss, 2002). Es decir, someter la imagen a ataques tanto químicos como ópticos generando una “reorganización visual” en términos de informidad. Uno de esos procedimientos es la solarización que consiste, en palabras de Krauss (2002) en insolar el papel fotosensible transformando las sombras más profundas de la imagen (generalmente sombras que definen el contorno de los objetos), que luego será interpretado como un efecto de corrosión óptica. De esta manera, la solarización es un procedimiento que puede ser puesto al servicio de lo informe o lo *amorfo*, asociado generalmente al automatismo, es decir, “con la creación de una imaginería sugestiva debida a la acción del azar” (Krauss, 2002, p. 180).

A estos métodos que generan el desmoronamiento de los límites fotográficos, se le suma la invasión del espacio sobre la corporeidad. Hablamos tanto de la intervención de luces y sombras como de la utilización de reflejos provenientes de cuerpos reflejantes exteriores: el mimetismo, fenómeno que hace referencia a la inscripción del espacio sobre el cuerpo (Krauss, 2002). Es decir, una corporeidad cruza las fronteras para habitar en las superficies de la otra corporeidad. Un claro ejemplo es la utilización del espejo como cuerpo reflector que puede intervenir distintas superficies con el reflejo del espacio mismo (hasta puede generar el efecto de la dualidad). Krauss (2002) aporta otros tipos de ejemplos como escaleras, sillas de rejillas, raquetas de tenis que entran en la imagen para funcionar como representaciones en la propia corporeidad.

De este modo, podemos observar que el lenguaje fotográfico presenta una gran variedad de métodos que fueron utilizados para producir imágenes rondando entre la realidad y lo imaginario, generando una distorsión formal: “cuerpos que cedían, bajo el efecto del vértigo, de la fuerza de gravedad, cuerpo trabajados por una perspectiva deformante, cuerpos decapitados por la proyección de una sombra, cuerpos comidos por la luz o el calor” (Krauss, 2001, p. 180).

Resulta menester aclarar que estos métodos no fueron utilizados en su totalidad como parte de las estrategias de producción, pero se considera relevante su mención debido a que ayudan a conocer estos posibles tratamientos vinculados a lo *amorfo*, es decir, a la pérdida de la forma concreta de una cosa o algo a través de las estrategias mencionadas y su aplicación tanto en la producción como en la posproducción.

Particularmente, como fue mencionado con anterioridad, se utilizó como método fotográfico la incorporación de luces artificiales para generar zonas con mayor luminosidad, y sombras en otras con la intención de aportar a la categoría de lo *amorfo*, debido a la distorsión de la forma.

Pero, si bien es cierto que la fotografía concreta y material, es el resultado de procesos digitales o analógicos (ya sea el encuadre, la captura, impresión, etc.) hay que pensar en el acto mismo que hace posible el resultado. Dubois (2015), afirma que, con la fotografía ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible. La foto no es solamente una imagen (el producto de una técnica y una acción, el resultado de un procedimiento y una habilidad, una figura de papel que uno mira simplemente en su aspecto de objeto terminado)” (p. 36), la fotografía es ante todo un acto, un trabajo de acción. Es decir, que no se lo puede aislar del proceso, ni comprender fuera de sus condiciones de circunstancias.

De este modo, nos adentramos al proceso de captar lo *abyecto* a través de la fotografía. Pero, ¿Qué tipo de captación fotográfica se puede ejercer sobre lo *abyecto*? ¿resulta posible fotografiarlo? Para reflexionar sobre dichas cuestiones, Soulages (2015) afirma que, al enfrentarnos a un objeto por fotografiar, no vemos más que apariencias visuales que luego serán mediadas por un dispositivo fotográfico. ¿Pero se puede captar la esencia de ese objeto? Foster (2001), reflexiona sobre las búsquedas pasadas, haciendo referencia que, si algunos altomodernos buscaban trascender la figura referencial y algunos posmodernos querían deleitarse en la imagen sin más, lo que quieren los tardoposmodernos es poseer la cosa real (p. 170). Pero, la fotografía, afirma Soulages, “nos hace víctimas de la ilusión, nos hace tomar los fenómenos por lo real y las fotos por los objetos por fotografiar” (2015, p. 99). Pero sabemos que todo dispositivo fotográfico, que tiene la capacidad de captar fácilmente las apariencias visuales de “algo”, jamás podrá ser realista. Ya que, en palabras del mismo autor, creer que los medios mecánicos son realistas, por el hecho de que transmiten la realidad, supone ignorar que el realismo, como cualquier invención humana, es relativo, históricamente determinado y sometido a la idea que los hombres se hacen del mundo y de ellos mismos (Soulages, 2015).

Por ello, la fotografía difícilmente será la reproducción de la realidad, es decir, no existe el llamado realismo en fotografía ya que “se puede localizar una doble ruptura que se instaura entre la foto y el objeto por fotografiar: ante todo ruptura entre fotografiar un objeto y verlo, y luego ruptura entre ver sus apariencias visuales y conocer su propio ser” (Soulages, 2015, p. 93) Si pensamos que frente a una fotografía nos enfrentamos a la

realidad tal y como es, demuestra nuestra falta de conocimiento ante lo infinitamente complejo y diferente que puede ser lo real, ya que si calificamos a “algo” de “realista” siempre es en función de una determinada idea de realismo, atendiendo a parámetros culturales, contexto, situación histórica y demás. Lo real, afirma Soulages (2015) no puede ser ofrecido tal cual por la fotografía y, en esta imposibilidad y esta falta consiste el verdadero valor de la fotografía.

Sabemos que todo fenómeno fotográfico es recibido por un sujeto particular: el receptor. Dicha recepción varía según la historia del sujeto, su cultura y su conocimiento, sus intereses personales hasta estéticos, además de las condiciones materiales de la recepción, en relación (o no) con otras fotos, con otras imágenes, el contexto, con textos, con soportes y con el entorno del receptor. Es por ello que, al enfrentarnos a una fotografía como espectadores, generalmente, obedecemos a una estructura de expectativas ya sea: recordar algo similar, reconocer apariencias visuales, enfrentar sentimientos y emociones, imaginar, desear, entre otras.

De este modo, en palabras de Soulages (2015), la fotografía nos permite recibir una imagen visual de otro modo, la cual puede ser cargada de nuevos sentidos ligados a la subjetividad del espectador y su imaginario: una foto de algo siempre permite imaginar otra cosa y así poder generar una multiplicidad de sentidos y referentes, ampliar nuestro horizonte signico. Soulages (2015), además, afirma que “la fotografía es el arte de lo imaginario por excelencia, mucho más que el cine, tal vez porque es muda, sin movimiento ni porvenir, mero fragmento de no sentido que requiere una significación por parte del receptor (p. 83).

De esta manera, estamos en condiciones de afirmar que el objeto por fotografiar se vuelve incognoscible e inasible, ya que una foto, recibida por un receptor, al menos virtual, sólo se parece a una foto, ni siquiera al fenómeno visual enfocado, ni a su propia esencia. Es por ello que se produce una ruptura entre el objeto en sí y la fotografía recibida, ya que una cámara solo capta aspectos visuales y apariencias dependiendo de las posibilidades técnicas de la misma, pero no capta su esencia, es decir que la fotografía está más cerca del fenómeno recibido que del objeto en sí. Dicha ruptura, afirma Soulages, prueba a las claras que una foto recibida por un sujeto particular, en su ser y en su parecer, es ontológica y fenoménicamente absolutamente distinta, de la cosa/objeto en sí.

Por lo tanto, esa (im)posibilidad de fotografiar lo real, nos permite adoptar múltiples condiciones de posibilidades de captar “la esencia de la cosa”, ya que ese imposible de fotografiar, a menudo incita al fotógrafo a seguir fotografiando

incansablemente, al que mira a seguir mirando fotos y a la persona fotografiada a seguir persistiendo en el deseo de ser fotografiada. De esta manera, se produce un trabajo continuo que no puede resolverse nunca de manera completa, sino que se va definiendo en el proceso mismo. De esta forma, fotográficamente hablando la esencia del objeto se nos escapa, pero recibimos fenómenos visuales que se pueden emparentar con determinadas concepciones como lo *abyecto*, gracias a la multiplicidad de sentidos.

La (im)posibilidad de captación de lo real, se lo puede comprobar en la contraposición hacia la fotografía publicitaria expresada en esta investigación. Dicha fotografía como hemos visto no reproduce las cosas tal y como se las percibe en la realidad, sino que las inventa. Dubois (2015), afirma que desde el momento en que la fotografía no es ya definida en su principio absolutamente original, es decir, como una captación de lo real, es a partir de ese momento en que la identidad ya no depende de su naturaleza de simple “muestra” de un fragmento de una cierta cosa, sino de algo que hace de ella “una representación que no puede corresponder con una real, es decir, que puede (no es más que una posibilidad, no una necesidad) haber sido inventada (...)” (p. 28). De esta manera, Dubois (2015) nos habla de las “teorías de los mundos posibles” que en su opinión:

“Hoy son la mejor manera de percibir teóricamente el estatuto de la imagen fotográfica contemporánea: no ya algo “que estuvo (allí)” en el mundo real sino algo “que esta (aquí)” delante de nosotros, al que se puede aceptar (o rechazar), no como traza de algo que fue, sino por lo que es, o más exactamente por lo que muestra que es (...)” (pp. 28 - 29).

Por lo tanto, a través de este recorrido por las condiciones y métodos de la fotografía llegamos a la obra fotográfica en sí, la cual hace referencia a una conjunción donde el creador ya no va en busca de la captación de lo real, sino que trabaja sobre las distintas tensiones que hemos visto anteriormente. En palabras de Soulages, “el artista ya no pretenderá dar lo real, sino que va a trabajar con las tensiones imagen real/imagen mental, objeto/sujeto, fenómeno/real, sin-arte/arte, pluralidad de las fotos/unicidad de la obra”. De este modo, teniendo en cuenta la originalidad misma de la obra, su carácter único y la posibilidad de reunir las en un conjunto coherente que ponga en práctica el poder de recepción por parte del espectador “al punto funcionar para ellos como un conjunto de referencias para su sensibilidad, su imaginario, su memoria y su pensamiento (...)” (Soulages, 2015, p. 179).

De esta forma, toda obra es abierta, ya que puede ser interpretada de manera

indefinida dependiendo de quién la contemple, teniendo en cuenta su contexto, su bagaje histórico y cultural, sus convicciones, y demás, generando una apertura de sentidos. Llegamos así a lo que Soulages (2015) llamó:

“(…) la propia índole de una foto, que permite y requiere la proyección inconsciente y consciente del sujeto que la mira: abre sobre lo imaginario, evoca lo que está oculto, exige una respuesta o una pregunta, es un disparador de ensoñaciones, sueños y fantasías, solicita la creación de quien la ve, es poética y no demostrativa, es ofrenda de formas, es interrogación sobre sí misma y los fenómenos” (pp. 181-182).

Esto nos permite pensar en la producción misma de la obra fotográfica, la serie de acción que la hace posible, ya que toda fotografía no debe estar aislada de todo el proceso de producción. Entonces, la acción fotográfica, en palabras de Soulages (2015), no es una actividad orientada a la producción de imágenes fotográficas únicamente, sino una actividad donde se trabaja lo fotográfico ya sea teniendo en cuenta las condiciones que la hacen posible e insistiendo más en las mediaciones que permiten producir imágenes que en las propias imágenes. Esto lo podemos relacionar con el proceso de producción que tuvo como resultado la fotoinstalación propuesta en esta tesina, es decir, en la selección del material que se quería fotografiar, su posterior manipulación para lograr una adaptación como objeto escultórico y el acto de las tomas fotográficas diarias, sumado a todo lo que ello demandó ya sea, la experimentación de diversos planos, la utilización métodos fotográficos como la iluminación natural-artificial y registro escrito de cada aspecto visual que se podía observar en el proceso mismo de descomposición de los objetos escultóricos viscerales.

A su vez, toda producción fotográfica nos permite pensar en el montaje mismo que requiere sobre todo de un espacio físico que definirá la experiencia estética del espectador. Hablamos de encontrar un sentido en el que la obra fotográfica puede adaptarse a la comunicación y experiencia del visitante tanto en el espacio físico como conceptual.

En el caso particular que demanda la presente investigación, se trata de un montaje fotográfico en espacios públicos. Más precisamente en una instalación fotográfica, la cual “solo tiene sentido puesta en escena en un espacio y un tiempo determinados” (Dubois, 2015, p 284). En este caso en particular, la instalación transforma el espacio público, vacío y neutral, en una obra que invita al espectador a experimentar ese espacio como el espacio holístico y totalizante de la obra de arte (Groys, 2014). De este modo, dicha

instalación de carácter público cambia, de manera radical, el rol y la función del espacio de exhibición, es decir, que la instalación opera como un modo de privatización simbólica del espacio público de una exhibición. Además, al entrar en este espacio, el visitante deja el territorio público legitimado democráticamente, y entra en un espacio de control autoritario y soberano. Groys (2014) afirma que “el visitante está aquí, en cierto modo, en territorio extranjero, en el exilio. El visitante se vuelve un expatriado que debe entregarse a una ley extranjera, a una ley que es sancionada por el artista. Aquí, el artista actúa como legislador, como soberano del espacio de la instalación” (p. 58). Dicha cita es clave para entender el trabajo artístico de una persona que decide exponer su producción en un espacio público, donde el espectador accidental forma parte de la apropiación del sitio elegido para la intervención. En este caso particular, la fotoinstalación propuesta, a tratarse justamente de fotografías de difícil lectura invitaba al transeúnte a acercarse (pero respetando los límites) para una mejor visualización del contenido de cada fotografía.

A modo de cierre, en esta tercer etapa de reflexión sobre la (im)posibilidad de fotografiar lo *abyecto*, se pudo analizar y explicar al proceso material y conceptual que se desarrolló tanto en la experimentación con los materiales orgánicos de origen animal, como en la etapa de captura fotográfica diaria, la posterior selección de las fotografías, el retoque fotográfico en *softwares* digitales y la intervención textual en las mismas, como en la siguiente etapa de impresión hasta el montaje mismo de la fotoinstalación en espacios públicos de la ciudad de Resistencia simulando fotografías publicitarias, pero con recursos técnicos contrapuestos. De esta manera, teniendo en cuenta el análisis realizado, es posible afirmar que lo *abyecto*, considerado como proceso, resulta (im)posible de fotografiar, siendo esto alcanzado mediante el desarrollo de procedimientos en el campo de lo artístico, más precisamente en las Artes Combinadas, en donde éste fenómeno puede abordarse, para poner en manifiesto dimensiones de la realidad que se mantienen fuera de consideración.



## **Consideraciones finales:**

A lo largo de esta investigación se pudieron alcanzar los objetivos propuestos al inicio de este trabajo, pudiendo abordar la noción de lo *abyecto* desde las categorías de lo *amorfo* y lo *visceral* considerando su (im)posibilidad de ser capturado mediante el registro fotográfico. Además, se concretó la contextualización –a través de la indagación bibliográfica y el análisis crítico, reflexivo– del estado actual de obras de arte que hayan abordado lo *abyecto* mediante distintos soportes, materiales y sus múltiples maneras de representación y presentación. Por último, la realización de la producción fotográfica basada en el concepto de lo *abyecto* (sus categorías *amorfo* - *visceral*) y su posterior presentación en espacios no vinculados a la circulación convencional de obras de arte, en la ciudad de Resistencia a través del dispositivo de la instalación fotográfica, en formato *banner*.

A modo general, para cumplir con dichos objetivos fue necesario una primera aproximación teórica-conceptual tanto sobre la noción de lo *abyecto* y sus categorías de lo *amorfo* y lo *visceral*, como de su (im)posibilidad de ser capturado por el registro fotográfico, lo cual demandó un recorrido sobre cuestiones esenciales referidas a la fotografía para así lograr la contraposición hacia la fotografía publicitaria, a través de una fotoinstalación en espacios públicos de la ciudad de Resistencia.

De forma particular, dicha aproximación se basó, principalmente, en un análisis conceptual de la noción de lo *abyecto* teniendo en cuenta los diversos autores expuestos en la investigación. Esta cuestión hace referencia a reflexiones y relaciones en base al concepto central para posteriormente realizar una etapa de búsqueda en relación a antecedentes tanto teóricos como artísticos que trabajen de forma directa o indirecta la noción de lo *abyecto*. Fue así como se arribó a un listado de artistas expuestos en la segunda parte de la tesina, que abordan dicha temática en diversos soportes y materiales, que fueron de suma utilidad para conocer en profundidad aspectos de lo *abyecto* en el arte contemporáneo y producir un acercamiento a referentes latinoamericanos.

Luego, en la instancia de producción, se continuó con la experimentación con materiales orgánicos de origen animal con la intención de crear objetos amorfos y viscerales que posteriormente fueron fotografiados por un periodo de días utilizando diversos métodos a la hora de realizar las capturas como ser: la utilización de luces artificiales y naturales, la incorporación de sombras y el posterior retoque fotográfico por

medio de *softwares* digitales. De esta manera, una vez realizada la selección de las fotografías definitivas se pasó a la etapa de impresión en formato *banner* (90x190mts.) para luego ser expuestas a través del dispositivo de la fotoinstalación en diversos espacios públicos de la ciudad de Resistencia.

De esta forma, a partir de procedimientos de experimentación físicos y analógicos con materiales orgánicos y manipulaciones digitales se logró representar aspectos de lo *abyecto* y categorías de lo *amorfo* y lo *visceral*, en objetos amorfos y desmesurados que luego fueron fotografiados. Entonces, esta investigación intentó demostrar que lo *abyecto*, como proceso, al escapar del plano de todo aquello que puede ser simbolizado desde la convención, la norma, el consenso social, resulta (im)posible de fotografiar, y esta (im)posibilidad hace referencia a una multiplicidad de sentidos o maneras posibles, ya sea tácitas o potenciales sobre las condiciones de posibilidad de fotografiar lo *abyecto*, por su carácter procesual.

Asimismo, el dispositivo de la instalación fotográfica en formato *banner* resultó un medio propicio para irrumpir el transcurrir convencional de distintos espacios públicos de la ciudad de Resistencia, no identificados dentro de la institución arte. Dicha exhibición de las fotografías en gran formato, de objetos amorfos y desmesurados pudo causar un cierto desconcierto en los transeúntes que diariamente frecuentan tales espacios, ya que las imágenes resultaron de difícil visualización y lenta asimilación debido a los objetos amorfos (contrariamente a la fotografía publicitaria).

A modo de comentario, y sin intenciones de realizar un análisis de recepción, resulta pertinente dar cuenta del notable impacto que tuvieron los receptores/transeúntes a la hora de exponer las fotografías en los distintos espacios públicos de la ciudad de Resistencia. En el momento del montaje mismo, las personas se veían expectantes de lo que iba a suceder. En varios casos, una vez expuestas las fotografías se arcanaban con intenciones de saber de qué se trataba, interesados en la cuestión. En otras oportunidades, relacionaban la fotoinstalación con algún evento de carácter público o con cuestiones de protesta por la matanza y el consumo de animales vacunos.

De esta forma, y a modo de cierre, se puede afirmar que la fotografía fue el lenguaje apropiado para efectuar toda esta etapa procesual en la cual se partió por un camino de transformación desde el primer acercamiento por cuestiones teóricas referidas a lo *abyecto*, pasando a la experimentación por medio de la manipulación de las vísceras, hacia el propio “juego fotográfico” mediante las capturas y las observaciones diarias del proceso que también se iba efectuando en los objetos amorfos y viscerales que luego

fueron expuestos mediante la fotoinstalación en espacios públicos de la ciudad de Resistencia, realizando la contraposición a la fotografía publicitaria. Fue así como se logró, desde el arte, la irrupción de los espacios a través de fotografías abyectas con la intención, en palabras de Kristeva (2013), no respetar los lugares, los límites, ni las reglas.

Finalmente resta plantear posibles líneas futuras de investigación como continuación del trabajo desarrollado en esta tesina. Una línea futura inmediata podría ser el estudio de los límites o lo i-limitado en la presentación y representación de lo *abyecto* en el arte contemporáneo. Resultaría interesante expandir el campo hacia otros lenguajes, no solamente el visual, sino también tener en cuenta performances, audiovisuales, producciones multimediales, entre otros. Además, en término artísticos, resulta tentativo continuar tanto con la experimentación con materiales en descomposición que permitan aportar al carácter procesual de la obra artística, ya que en ese punto se encuentra el eje de interés personal referido a la producción como resultado de un proceso de trabajo, así como también realizar una continuidad con obras de intervención urbana/pública. Este tipo de indagaciones, tanto conceptuales como artísticas, sirven de antecedentes, guías o inspiración en el contexto de las Artes Combinadas para posibles investigaciones, ya que resulta un camino medianamente nuevo, en ese ámbito específico y desde nuestro contexto geográfico.

A modo de comentario final, resulta apropiado mencionar que durante esta etapa tanto de creación artística como de indagación conceptual tuve la posibilidad de obtener una Beca de Investigación de Pregrado de la Secretaria General de Ciencia y Técnica (SGCyT) de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE) que fue de gran aporte para concretar la producción propuesta en esta tesina. Además, pude concluir una pasantía en el Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI – UNNE/CONICET), una adscripción en el taller de tesina de Licenciatura en Artes Combinadas y una residencia tanto académica como profesional en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMex) en Toluca – México, y en el Laboratorio de Arte Alameda en el mismo país, dichas experiencias sirvieron para conocer las líneas de trabajo de investigación para abordar los diversos apartados de la tesina misma, y conocer el trabajo de producción y montaje de obras. A su vez, me abrió las puertas para participar tanto en reuniones científicas como en congresos y exposiciones con el fin dar a conocer la temática de lo *abyecto* en el arte contemporáneo. Dicha temática abre paso a múltiples formas o maneras de interpretación y reflexión en distintas disciplinas tanto artísticas

como teóricas para abordar su problemática y todo el trabajo de investigación que ello demanda.

Anexo:



Judy Chicago  
*La bandera roja*  
1971

Imagen N° 1

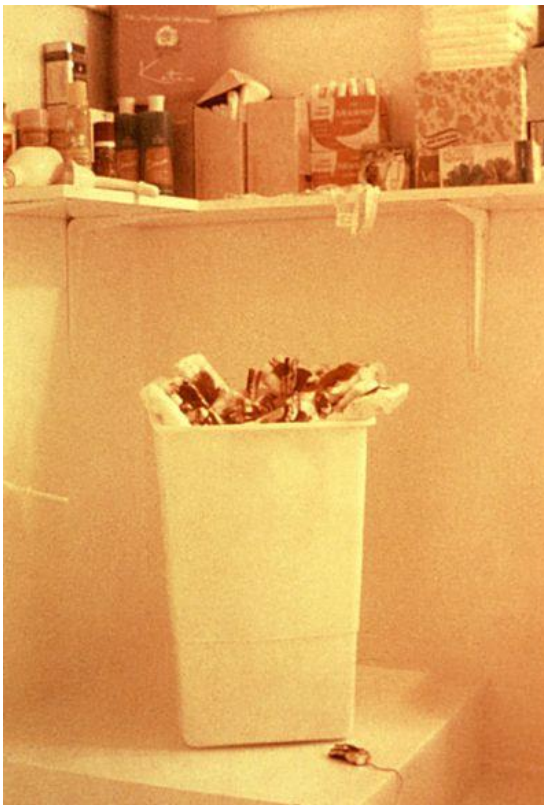


Imagen N° 2



Imagen N° 3

Judy Chicago  
*Baño de menstruación*  
1972

Gina Pane  
*Psyché*  
1974



Imagen N° 4



Imagen N° 5

Gina Pane  
*Cuerpo presente*  
1975



Judy Chicago  
*Sin título #153*  
1985

Imagen N° 6



Judy Chicago  
*Sin título #250*  
1992

Imagen N° 7

Damien Hirst  
*Mil años*  
1990



Imagen N° 8

Imagen N° 9



Damien Hirst  
*La imposibilidad de la  
muerte en la mente de  
algo vivo*  
1991





Robert Gober  
*Sin título*  
1990

Imagen N° 10



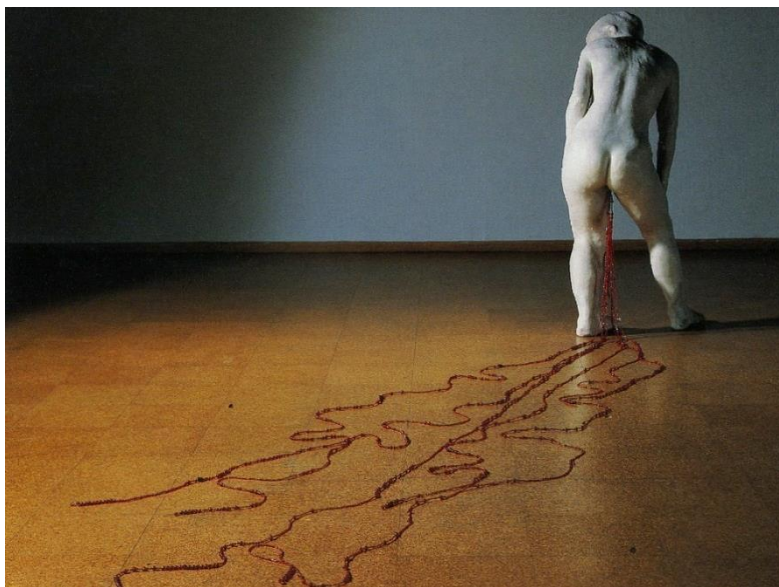
Robert Gober  
*Sin título*  
1999

Imagen N° 11



Kiki Smith  
*Sin Titulo*  
1992

Imagen N° 12



Kiki Smith  
*Train*  
1992

Imagen N° 13



María Victoria González  
*La condición femenina*  
2011

Imagen N°14



Teresa Margolles  
*Vaportización*  
2001

Imagen N° 15



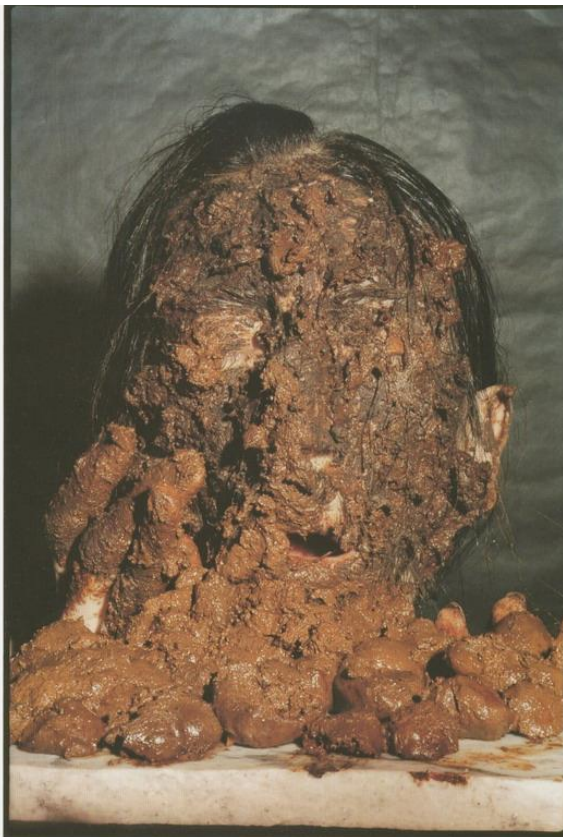
Teresa Margolles  
*Lengua*  
2002

Imagen N°16



John Miller  
*Dick/Jane*  
1991

Imagen N° 17

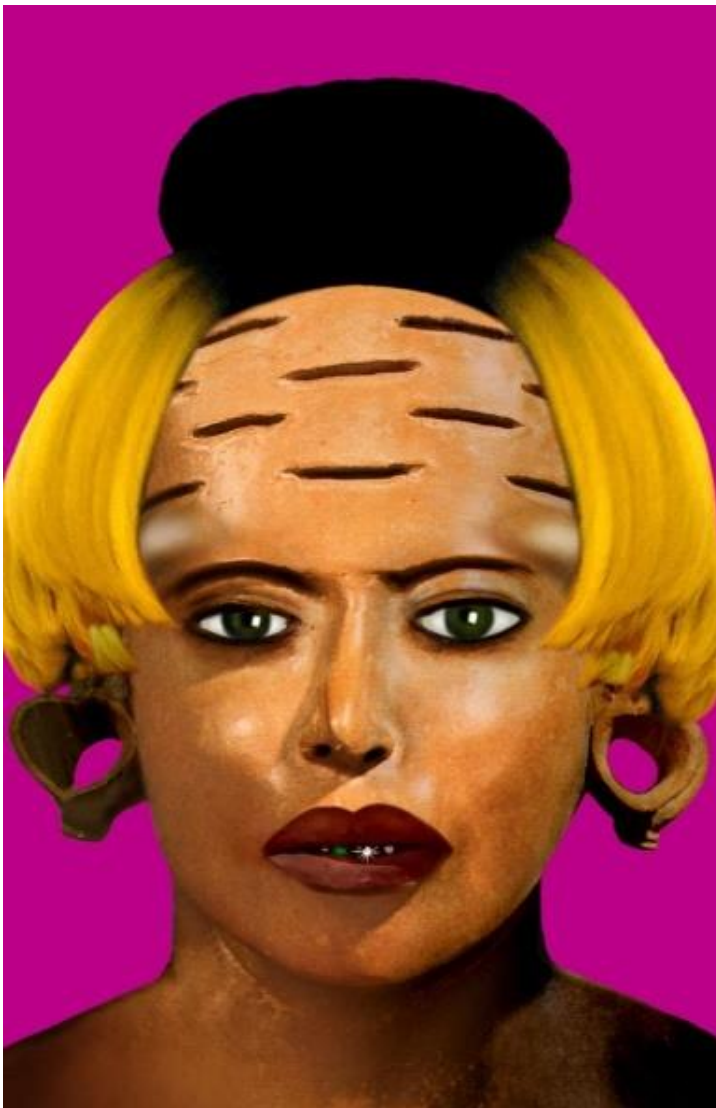


David Nebreda  
*Autorretrato con excremento*  
1989

Imagen N° 18

Orlan  
*The reincarnation of  
Saint Orlan*  
1990

Imagen N° 19



Orlan  
*Self-hybridation  
precolombine Nro 24*  
1988

Imagen N° 20

David Nebreda  
*Pecho y manos quemadas*  
1990



Imagen N° 21



David Nebreda  
*Autorretrato*  
1988-1990

Imagen N° 22



Joel Perter Witkin  
*El beso*  
1982

Imagen N° 23



Joel Peter Witkin  
*Daphne and Apollo*  
1987

Imagen N° 24



Joel Peter Witkin  
*The graces*  
1988

Imagen N° 25



Paul Mccarthy  
*Hombre spaghetti*  
1993

Imagen N° 26



Paul Mccarthy  
*Cabeza de tomate*  
1994

Imagen N° 27





Rona Pondick  
*Perro amarillo*  
1998

Imagen N° 28



Rona Pondick  
*Zorro*  
1998

Imagen N° 29



Imagen N° 30

Patricia Piccinini  
*La familia joven*  
2002



Imagen N° 31

Patricia Piccinini  
*El naturalista*  
2017



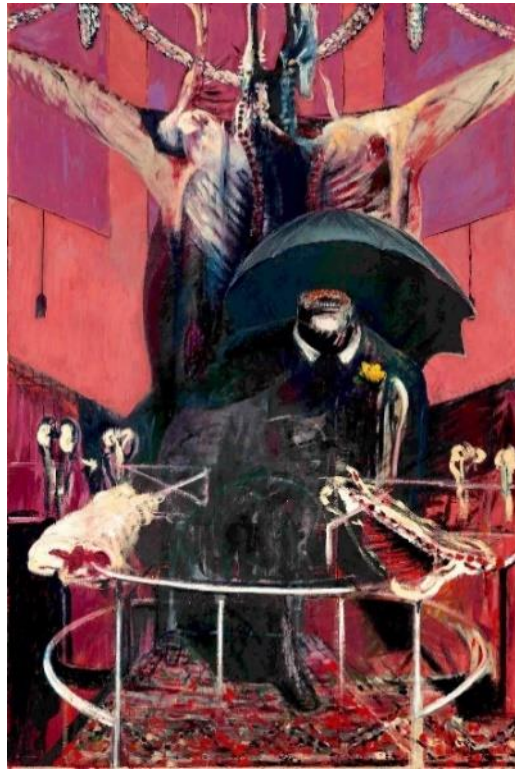
Imagen N° 32

Andres Anza  
*Ecosistemas amorfos*  
2017



Imagen N° 33

Andres Anza  
*Ecosistemas amorfos*  
2017



Francis Bacon  
*Painting*  
1946

Imagen N° 34

Imagen N° 35



Francis Bacon  
*Figura con carne*  
1954

Imagen N° 36



Rembrandt.  
*Buey desollado*  
1655

Imagen N° 37



Accionismo vienés  
Registro fotográfico  
1960 – 1999



Imagen N° 38



Imagen N° 39



Carlos Alonso  
Exposición:  
*Hay que comer*  
1965 – 1978

Imagen N° 40



Carlos Alonso  
Exposición:  
*Hay que comer*  
1965 – 1978

Imagen N° 41



Carlos Alonso  
*Carne de primera*  
1977

Imagen N° 42

Artur Barrio  
*Situación +S+ calles*  
1970

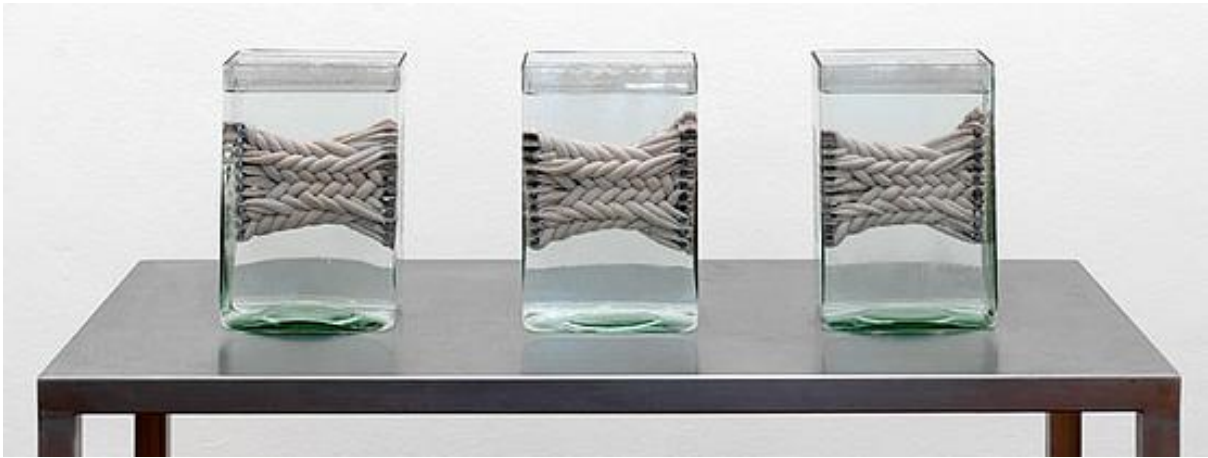


Imagen N°43

Artur Barrio  
*Livro de carne*  
1979

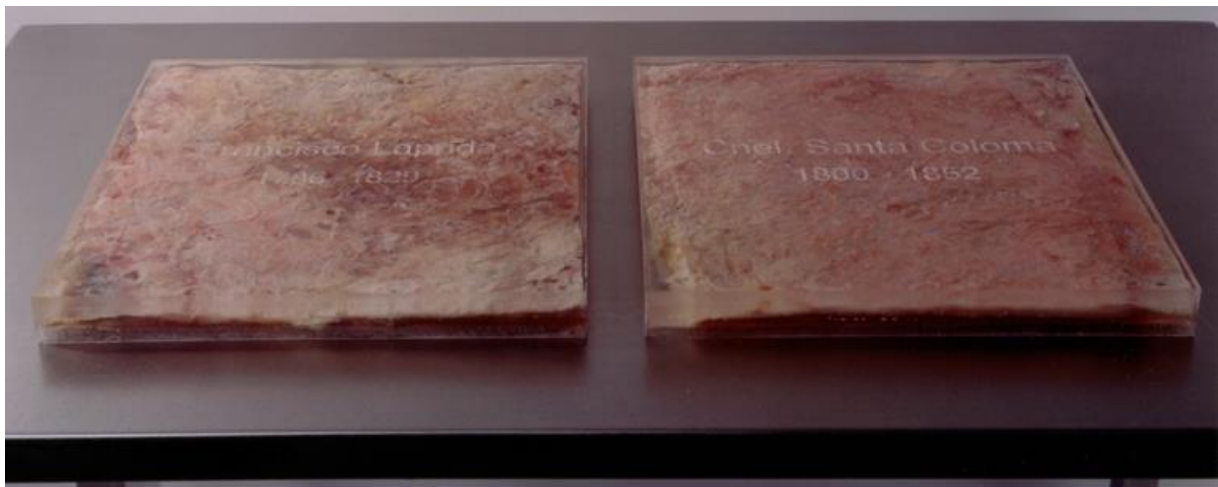


Imagen N°44



Cristina Piffer  
*Serie de trenzado*  
2002

Imagen N° 45



Cristina Piffer  
*Sin título*  
1998

Imagen N° 46





Nicola Costantino  
*Carneada*  
2000

Imagen N° 47



Nicola Costantino  
*Savon do Corps*  
2004

Imagen N° 48



Nicola Costantino  
*Nicola alada, inspirado  
en Bacon*  
2010

Imagen N° 49



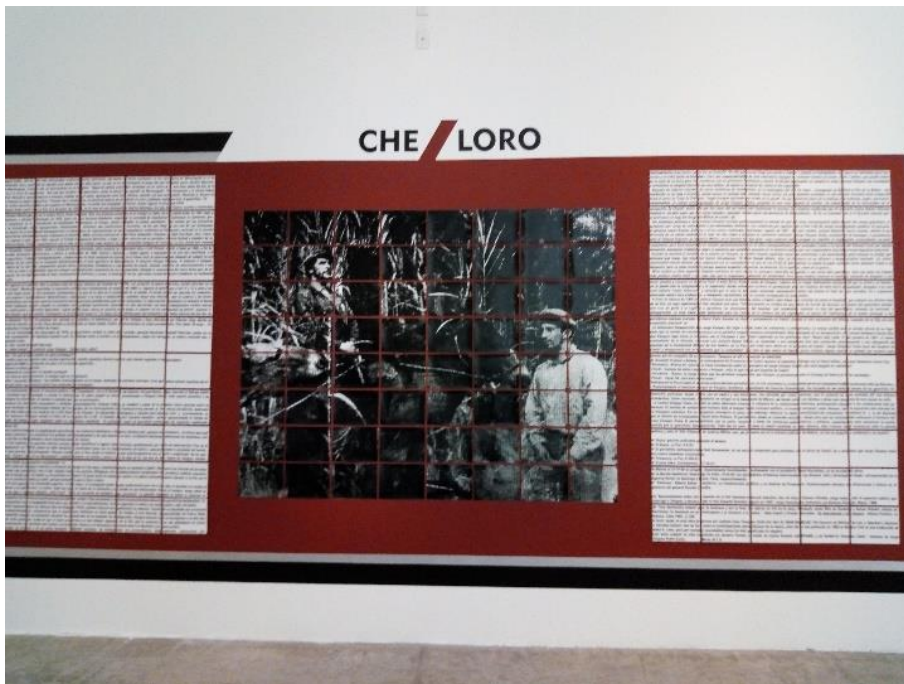
Imagen N° 50

Carlos Herrera  
*Autorretrato de mi muerte*  
2009 – 2011



Carlos Herrera  
*Mi silencio miseria*  
2016

Imagen N° 51



Leandro Katz  
*Che/Loro*  
 1995 – 2018.

Imagen N° 52



Leandro Katz.  
*Tania, máscaras y trofeos.*  
 1995 – 2018  
 Imagen N°53



Leandro Katz.  
*La mirada.*  
 1997 – 2018.  
 Imagen N°54

Graciela Sacco  
*Bocanada*  
1997



Imagen N° 55

Graciela Sacco  
*Bocanada*  
1997



Imagen N° 56



Daido Moriyama  
*"Labios"*  
2004

Imagen N° 57



Beat Streuli  
*Extraños*  
2003

Imagen N° 58

## **Bibliografía:**

- Alonso, R. (2013). *El afiche artístico en el espacio público*. Recuperado desde (URL) [http://www.roalonso.net/es/arte\\_cont/afiche.php](http://www.roalonso.net/es/arte_cont/afiche.php)
- Borgdorff, H. (2010). El debate de investigación en las artes. *Cairón: Revista de estudios de danza* (13), 1-33. Recuperado desde (URL) [http://www.ahk.nl/fileadmin/download/ahk/Lectoraten/Borgdorff\\_publicaties/The\\_debate\\_on\\_research\\_in\\_the\\_arts.pdf](http://www.ahk.nl/fileadmin/download/ahk/Lectoraten/Borgdorff_publicaties/The_debate_on_research_in_the_arts.pdf)
- Ciénaga Valerio, E. (2012). Mutaciones del cuerpo: hacia la construcción de nuevas formas de subjetivación y sus implicaciones éticas. Reflexiones en torno a lo abyecto en las prácticas estéticas contemporáneas. En: *Revista de psicoanálisis, teoría crítica y cultura* (1), 1-12. Recuperado desde (URL) [http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v1/polieticas\\_1.html](http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v1/polieticas_1.html)
- Clair, J. (2007). *De inmundo*. Apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy. Buenos Aires: Arena Libros.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paídos.
- De Gyldenfeldt, O. (2013). Lo siniestro en lo extremo de lo real. En E. Oliveras, *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas* (155-178). Buenos Aires: Emecé Arte.
- 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.
- Dubois, P. (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- 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.
- Franceschini, C. (2013). *Memorias olvidadas. Joel Peter Witkin. Una obra fotográfica contemporánea acerca de lo ominoso*. (Tesis de grado). Universidad de Chile. Santiago.
- Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Guasch, Anna M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.

- Han, B. (2015). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder Editorial.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Kristeva, J. (2013). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Mandel, C. (2013). *Notas sobre la categoría de "lo abyecto" en las artes visuales contemporáneas*. *Revista Escena* (36), 7-12.
- Oliveras, E. (2013). *Estéticas de lo extremo: nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. Buenos Aires: Emecé Arte.
- Soulages, F. (2015). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca Editora.