

X. ANTÓN CASTRO YOLANDA HERRANZ

La Bella y la Bestia como poética en el arte contemporáneo.

La belleza de lo espantoso: Hickey contra Kant

Beauty and the Beast as a Language in Contemporary Art.

The Beauty of Hideous: Hickey against Kant

JESÚS PASTOR

Resumen

Este trabajo propone una aproximación al nuevo concepto de belleza —seductora y repulsiva, entrañable en la mórbida armonía que existe entre lo que nos fascina y lo que nos repele— que ha aparecido como poética del arte contemporáneo en las dos últimas décadas, especialmente merced a las tesis del crítico norteamericano Dave Hickey, autor de un controvertido libro (The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty, University of Chicago Press, Chicago, 1993) en el que se opone a la teoría kantiana del gusto y pretende apropiarse de este tipo de belleza subversiva, acomodándolo en exclusiva al modelo de la cultura y arte norteamericanos. En oposición a su tesis, la nuestra se expone argumentalmente a través de una mirada diacrónica de la cultura y del arte contemporáneo occidental, desde el vanguardismo histórico a la actualidad más reciente, a fin de poner de manifiesto la existencia de esa belleza antinómica y contradictoria en las bases de todo el arte europeo desde el mito de la Bella y la Bestia.

Abstract

This work propounds an approach about the new concept of beauty —seductive and repulsive, affectionate in the morbid harmony existing between what fascinates and what repels us—which has appeared as contemporary art language during the last two decades, especially after the thesis of the North American critics Dave Hickey, the author of a controverted book: *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty*, University of Chicago Press, Chicago, 1993. He opposes Kant's theory of taste and tries to purloin this kind of subversive beauty, adapting it exclusively to the model of North American art and culture. Opposed to his, our thesis is argumentatively exposed throughout a diachronic look at occidental contemporary art and culture, from historic vanguard to the most recent one, in order to enhance that antimonomic and contradictory beauty which exists in the basis of all the European art since the myth of *Beauty and the Beast*.

Palabras clave

Belleza convulsa, monstruosidad, seducción, fascinación, perversidad, transgresión, mutilación, muerte, Idealismo, crítica, teoría y estética del arte, creación artística actual

Keywords

Convulsive beauty, monstrosity, seduction, fascination, perversity, transgression, mutilation, death, Idealism, criticism, aesthetics and art theory, present artistic creations

Cuando lo bello, como ideal aglutinador, pretende romper con la herencia histórica del idealismo y los teóricos optan por una nueva redefinición del concepto, éste puede devenir un pretexto para dar otra vuelta de tuerca al tema de la belleza en toda su complejidad: seductora y repulsiva, entrañable tantas veces en la mórbida armonía que existe entre lo que nos fascina y lo que nos repele. ¿Quién nos ha hablado en los últimos años de esta nueva reconsideración de lo bello y su puesta en valor frente a lo monstruoso como necesidad antinómica? Tal vez nadie como Dave Hickey¹ ha puesto el dedo en la llaga de la belleza antikantiana y perversa, argumentada en su obra más reconocida (*Enter the Dragon: Four Essays on Beauty*²) y tan incidente en el arte contemporáneo después de la segunda mitad de los años noventa del siglo xx. Eso sí, Hickey quiere apropiarse de este tipo de belleza subversiva acomodándolo al modelo de la cultura americana, y de hecho su primera manifestación mediática en Europa nace en la praxis de una exposición iniciática, que comisarió Lynn Gumpert³ en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París, en 1995⁴. Pero la muestra generó en su momento un encendido debate y la controversia, aunque no tanto por su puesta en escena como por un soporte argumental que nacía de la misma mirada transgresora que tenía su origen en los planteamientos de Hickey, en tanto que trataba de ahondar en la ambivalencia del concepto de belleza más que en los lenguajes. Aquél considera —y se lo dice en una entrevista al crítico David Pagel⁵— que la belleza nos libera de la tribu y nos confunde, razón por la cual es odiada por la sensibilidad académica, a la vez que es rechazada en el curso de nuestro siglo y este rechazo «marca el triunfo de un discurso terapéutico que privilegia una idea alemana de la «cultura» —defensiva, provinciana y decimonónica— frente a la idea anglofrancesa de *civilización*. De esta manera lo bello deviene un producto social, algo así como la forma óptima de la ansiedad y, además, es también consecuencia de una civilización popular y urbana.

En este sentido, la idea de lo bello desde Baumgarten a Kant —circunscribiendo el goce desinteresado en su autonomía a la forma—, pasando por Schiller y Hegel —que privilegian la aparición sensible de la idea, encarnada en esa forma— y hasta el mismísimo Gadamer —que reivindica el pensamiento del cosmos griego como ideal armónico donde se manifiesta de manera visible— sucumbe al frenesí de la *cultura*, que para Hickey no sería más que una de las construcciones tribales —como la familia, la comunidad, la identidad de grupo...—, cultura de la que él mismo nos propone liberar. ¿Cómo? Mediante la belleza. Aunque su belleza es inevitablemente ambigua e incide, de manera inequívoca, en una sutil capacidad de seducir y no tanto por la libertad de expresión como por el poder de persuasión propio de las bellas imágenes de perturbadora fascinación, enclavadas en el dominio de las viejas historias

¹ Además de colaborador de una serie de publicaciones periódicas (*Art Issues, Parkett, Village Voice, Rolling Stone...*), enseña actualmente teoría y crítica del arte en la Universidad de Nevada y dirige la poderosa revista *Art in America*.

² *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty*, University of Chicago Press, Chicago, 1993. (Hay ediciones revisadas de los años 2009 y 2012).

³ Crítica de arte norteamericana y organizadora independiente de exposiciones, ligada algún tiempo a la dirección del New Museum de Nueva York y colaboradora habitual de diferentes revistas, como *Art in America* o *Art News*.

⁴ *La Bella y la Bestia. Una selección de jóvenes artistas americanos* (Doug Aitken, Janine Antoni, Rachel Berwick, Gregory Crewdson, Jeanne Dunning, John Carhart Ebeling, Joseph Grigely, Michael Joo, Martin Kersels, Sharon Lockhart, Emil Lukas, Lynn McCarty, Paul Myoda, Catherine Opie, Collier Schorr, Christian Schumann, Kara Walker), Musée d'Art Moderne de la Ville de París, Octubre-noviembre, 1995.

⁵ Dossier de Prensa, Musée d'Art Moderne de la Ville de París, París, octubre-noviembre, 1995.

que un día nacieron en la mitología de la *Bella y la Bestia*. En este punto de encuentro surgiría la hipótesis de un nuevo arte, que respondería al concepto dual y antinómico de esa alegoría que ya nos recuerdan los cuentos de hadas del XVIII y que se encarnaría repetidas veces en otras producciones artísticas del siglo XX, desde la danza al teatro o a la ópera y, de manera muy especial, al cine, donde se han hecho célebres diferentes versiones de *La Bella y la Bestia*, como la prestigiosa versión de Jean Cocteau, que data de 1946.

Si bien el cine ha recreado con éxito muchas miradas a esa conjunción de lo bello y perverso, lo monstruoso y lo seductor, lo placentero y lo doloroso, lo atractivo y lo perturbador, lo sensual y lo transgresor, es mucho más que todo ello: es la imagen del deseo y del rechazo que se materializa en la dualidad ética del cuerpo y del espíritu, de lo bueno y de lo feo, que no del bien y del mal. Es el síndrome del Dr. Jekyll y Mr. Hyde de Stevenson, un clásico en el cine de Victor Fleming (1941) o el de una larga literatura filmica, como *The Bride of Frankenstein* de James Whale (1935), donde la bellísima Elsa Lanchester, en el papel de Mary Shelley, hace de novia del monstruo o de tantos modelos encarnados en *Friks (La parada de los monstruos)* de Tod Brownins (1932), un especialista en la materia, con el relato de amor entre un enano y una deslumbrante trapezista: la imagen dual de la belleza perversa y paradójica que ha recogido la literatura y que descubrimos entre los amantes del naturalismo, la misma que nos ha transmitido Fedor Dostoieski —*Los hermanos Karamazov* es una prueba— mostrando lo que puede haber de terrible en la belleza. El escritor ruso nos recuerda que lo bello es algo espantoso, el lugar donde se reúnen todas las contradicciones. Pero tal vez pocas imágenes ilustrarían esta poética que fusiona los objetivos de Tod Brownins y Fedor Dostoieski como las del fotógrafo neoyorquino Joel Peter Witkin, capaz de retratar la muerte y lo desagradable desde las contradicciones más repelentes del ser humano, elevando la fisicidad bochornosa a una categoría estética recurrentemente provocadora. Y, rastreando modelos próximos en los últimos cuarenta años, algo semejante podría decirse de los accionistas vieneses (*Wiener Aktionismus*), que desarrollaron sus actividades más radicales en la década de los sesenta. Sus protagonistas más conocidos, Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler, utilizaron el cuerpo como material artístico, a menudo en actuaciones violentas, mutilaciones u orgías, donde los sacrificios de animales eran frecuentes, algo que generó la reacción de los grupos ecologistas y, a veces, en sus obras más antimorales, la actuación de la policía y de los jueces, que llegaron a encarcelarnos en más de una ocasión. Lo orgiástico y primitivo era lo esencial en los rituales de Hermann Nitsch, que creó el *Teatro de Orgías y Misterios*, cuyo valor performántico bañaba su cuerpo desnudo con la sangre de los animales sacrificados, escenificando un

campo expansivo que preludiaba la pintura de campo amplio que luego cultivaría, además del teatro y la música experimental. Coetáneos del *body art*, los vieneses desarrollaron maneras mórbidas y violentas de afrontar el arte y en sus prácticas sexuales y de sangre, las mutilaciones —en particular la de sus genitales— pudieron llevar a la muerte a uno de sus protagonistas, Rudolf Schwarzkogler, que se autoinmoló como material estético, contraviniendo los presentimientos de Kant, tan incidentes aún en una buena parte del arte del siglo xx para dimensionar el arte desde la belleza («*Nada hay tan contrario a lo bello como lo repugnante*»⁶), porque lo bello kantiano es aquello que debe aportarnos un placer en el enjuiciamiento más que en el concepto, a pesar de que uno de sus propósitos capitales sea la producción de algo⁷.

Y lejos de la redefinición determinista que prevé una noción de lo bello *made in USA*, diferente y perturbadora, que aglutina la dualidad metafórica en *La Bella y la Bestia*, al margen del formalismo kantiano que condenan David Hickey y los defensores de sus tesis, hay que recordar que no difieren tanto los propósitos de muchos de los artistas que estuvieron presentes en la citada exposición —la mayoría de los cuales son hoy celebridades— de la tradición artística europea desde el modernismo hasta hoy mismo.

Desde la belleza mórbida de muchos de los cuadros de Egon Schiele o Gustav Klimt al *cadáver exquisito* surrealista (el cine de Buñuel y Dalí es un maravilloso ejemplo) y al arte conceptual de los años sesenta y setenta —piénsese en el *body-art*— e incluso hasta la más reciente actualidad (los ya clásicos protagonistas de la tan controvertida exposición de los entonces jóvenes artistas ingleses, *Sensation*, en 1997⁸, en la Royal Academy de Londres, con el aval de su protector académico, Norman Rosenthal, y sus valedores comerciales, el coleccionista Charles Saatchi y la casa de subastas, Christie's, son uno de los modelos más ejemplares a este respecto), *La Bella y la Bestia* como concepto estético ha estado presente en el trabajo de numerosos artistas más allá del determinismo americano de Hickey. Ciertamente surgen inequívocos paradigmas cuando nos acercamos a la obra de Bruce Nauman, de Cindy Sherman o de Andrés Serrano, entre otros muchos, pero igualmente podemos hacerlo en variados modelos europeos de los últimos años. Pienso, a este respecto, en el trabajo de los Erik Dietman, Damian Hirst y su provocadora y antes citada *Sensation*, Maurizio Cattelan, Sophie Calle y un larguísimo etcétera, a la hora de confrontar las perturbaciones que se quieren reducir como cualidad de lo bello a los Estados Unidos.

⁶ *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Filosofía, Alianza Editorial, Madrid (1990, 1997), 2008, p. 75.

⁷ Kant, Immanuel: *Crítica de la facultad de juzgar*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1992, p. 216.

⁸ The work was shown when the *Sensation* show went on tour, at the Museum from 30 September 1998 to 30 January 1999, and at the from 2 October 1999 to 9 January 2000, and later at the at in central London. La muestra se exhibió posteriormente en el Hamburger Bahnhof de Berlín (30 de septiembre de 1998 al 30 de enero de 1999) y en el Museo de Arte de Brooklyn (2 octubre de 1999 al 9 de enero de 2000). Posteriormente regresó a Londres y se expuso en la Galería Saatchi, el mecenas y valedor de la mayoría de sus artistas.

FOTO 1
Rudolf Schwarzkogler
3.ª *Acción*, 1965
Acción



Hasta el mismísimo corpus teórico con el que Jean Clair pretendió justificar su exposición central de la Bienal de Venecia del verano de 1995 —*Identidad y alteridad*— se refería a una posición semejante para ubicarse en la conciencia finisecular internacional, al refrendar la importancia de los contenidos y de los sentidos, a la obsesión por la identidad biológica. Es decir, al problema del individuo sometido a la enfermedad y eventualmente a la degeneración, a la muerte y a la diferenciación sexual («*un arte que va de la obsesión del sexo a la obsesión de la muerte e incluso hasta la fascinación por los aspectos más primarios de las funciones humanas: al excremento y a la relación con el excremento...*»⁹), decía en una entrevista.

⁹ *Journal des Arts*, del 15 de junio de 1995.

En los últimos años la citada poética que redefine un nuevo concepto de belleza se ha hecho expansiva y en ella lo versátil se presiente en la disparidad de lenguajes y en su adecuación a las necesidades que cada uno de los artistas plantea. Ello justifica la credibilidad de los soportes, desde la fotografía al vídeo, de la instalación a la escultura o a la pintura e incluso a la narración fílmica, porque, en realidad, de lo que se trata, en un momento en que la dilución de los géneros es un hecho, no es de debatir en torno a la conveniencia de un lenguaje concreto para definir una nueva época —tal como se había hecho en los primeros ochenta del siglo pasado con la pintura o más tarde con el objeto—, sino de remitirlo a su condición de medio para acercarse, con más fuerza y convicción, a los propósitos que cada uno plantea. En este sentido, considero ejemplar el trabajo de Lynn Gumpert, transcribiendo a Hickey en tanto que se acomoda un fluido diálogo para acoplar los lenguajes y los contenidos a un sentimiento de belleza perturbadora. Y por ahí discurren los fantasmas que rompen la autorreferencialidad idealizada en el gusto que nos producía un placer positivo y subjetivo de la herencia kantiana. Así los bellos paisajes surrealistas y de fantasía de Gregory Crewdson pueden conducir nuestro ojo a asociaciones sorprendentes y repulsivas una vez que descubrimos de cerca las flores entre pájaros e insectos, mariposas y enormes gusanos putrefactos.

Ambivalencia de la mirada que rompe la idílica vista de la naturaleza deseada. Mutación escondida que en los *cibachromes* montados sobre plexiglás de Jeanne Dunning se presenta como oposición sobrecogedora entre el cuerpo o alguna de sus partes y lo más mórbido del sexo y del deseo. En *The Third Breast* (El tercer seno), de 1994, un desnudo femenino recostado como las Venus clásicas del Renacimiento y sin rostro, nos muestra su tercera mama ocupando el lugar de la vulva, pero en *Untitled Hole* (Agujero sin título), de 1992, va todavía más lejos, pues aparece colgado en el muro a la altura de la entrepierna, simulando sus grietas cavernosas, que proceden de la oscuridad, orificios que imaginamos anos.



FOTO 2
 Gregory Crewdson
Untitled (Sin Título), 1994
 76 x 101,5 cm

Lo grotesco se constriñe al asunto que exige una mirada especulativa y tal vez desprejuiciada, porque el preciosismo clásico o abstracto de la fotografía y sus brillos impolutos no hacen más que atraer nuestro interés. Lo que en las fotografías en color de Catherine Opie reenvía a problemas sobre la identidad sexual, pues ha trabajado con gays, lesbianas y mujeres transexuales, si bien el maquillaje y su capacidad ilusoria y ficticia son esenciales en su obra, como sucede con los anteriores, en los cuales siempre está presente la idea de mutación, puesto que lo transgresivo es capaz de hermanar en la misma obra las dos caras de *La Bella y la Bestia*.

En *Trash* (Basura), de 1994, la bella mujer porta unos cuernos diabólicos y su rostro aparece recubierto de barba y bigotes, mientras que una rosa roja cubre su sexo. Paradoja en transformación que, sin embargo, logra conjuntar el hedor mórbido y el atractivo encanto de la seducción. Una sensación que presentimos todavía de una manera más cruel en las fotografías de Sharon Lockhart cuando incorpora la inocencia de la primera adolescencia a sus idílicos interiores cargados de erotismo juvenil o cuando sublima lo mórbido en la figura infantil de una niña, ubicada en un paisaje alpino de postal y ensueño, mirándonos con ternura mientras aprieta contra su pecho a una enorme rata blanca.

Lockhart hace uso del cine en su trabajo y tal como pone de manifiesto en una breve cinta de un cuarto de hora (*Khalil, Shaun, a Woman under the Influence*, 1994) se convierte y nos convierte en testigos mudos del efecto



FOTO 3
 Catherine Opie
Trash, 1994
 Fotografía a color, 152,5 x 76

FOTO 4
Sharon Lockhart
Ruby, 1995
Fotografía a color, 152,5 × 122 cm



devastador del sida en dos bellos jóvenes, haciendo que asistamos al proceso transformador de la enfermedad y a sus consecuencias dolorosas, bajo el impulso de la cámara estática y el juego de la presencia-ausencia, de la distancia de lo que nos atrae en su curso destructivo.

Hay artistas como Paul Myoda que utiliza el lenguaje fílmico con una finalidad completamente diferente: la cinta es un elemento que forma parte de la escenografía de sus instalaciones a fin de completar la lectura mítica de su trabajo escultórico, tan versátil que va de las evocaciones beuysianas, en unos montoncitos de tierra, a la narración impúdica de su propia conciencia de un cierto exhibicionismo sexual convertido en

espantapájaros. *Strawman Stroker* (1993), es una escultura espantapájaros que se mueve en una posición de tres cuartos y delata sus intenciones en el relato: el mismo artista, recubierto de paja, asume el papel de aquél y detalla sus vicisitudes sexuales, sus relaciones con un ganso, un puñado de hormigas o una vaca, a través del acto masturbador que consiste en frotar el falo, también de paja, contra el suelo, cuya eyaculación nutrirá el grano de la raíz antropomorfa, la Mandrágora, con poderes afrodisíacos. La escena violenta nuestra mirada, sin embargo aparece narrada de manera impasible por una bella y delicada voz femenina. Esta posición sexual perversa se esconde en la sugerencia frenética de Michael Joo: en su proyección *Salt Transfer Cycle* (1993-94) es el mismo artista el que representa la transformación cíclica de la sal, ejercitando el ritual erótico sobre el polvo cristalino de monosodio o en actitud pasiva, mientras unos ciervos le lamen la sal de su cuerpo, cuyas astas convertidas en polvo aumentarán su capacidad sexual. Todo ello se torna macabro, corrosivo y hasta ridículo en el trabajo de Martin Kersels. Analizo una de sus obras: *Twist*, que puede dejar perplejo a cualquiera.

FOTO 5
Martin Kersels
Twist, 1993
 Motor, madera, gomas elásticas,
 prótesis e interruptor
 Dimensiones variables
 Vista total y parcial de la obra



Tenemos la sensación de que las prótesis de pierna de Robert Gober han enloquecido de pronto, porque, en este caso, el miembro aparece atado a un motor eléctrico, a través de un correa elástica, dispuesto para girar en un sentido o en otro, durante algunos minutos, produciendo golpes violentos y sacudidas inesperadas. La imagen se asocia a la estridencia rutilante que crea en nosotros un efecto tan inesperado como perturbador.

Un efecto bien diferente es el que muestra con más ternura el trabajo de Rachel Berwick con su *Willing Suspension of Disbelief* (Suspensión voluntaria de la incredulidad), de 1990 a 1992, aunque no menos perturbador. En él las mariposas de noche, muertas y fijadas a una estructura circular, parecen revivir en su vuelo, merced a un ventilador de aire y a la proyección inquietante de sus sombras en los muros semioscurecidos. El desenlace de la transformación del insecto grácil parece sucumbir a su espectro más desagradable. El espacio obnubila el silencio y la ternura tiende a mudarse en acto de contrición. El mismo que puede inquietarnos en los efectos de resistencia alquímica que nos presenta Janine Antoni en sus remisiones a la belleza de la tradición clásica o del objeto exquisito. Sucede con sus bustos vaciados en chocolate y jabón, a partir del molde de su propio cuerpo, que reposan sobre columnas también clásicas. Situación ilusoria de la paradoja que opone la eternidad del modelo histórico a lo efímero de su material, susceptible de diluirse en los entresijos de su uso doméstico, tal como ocurre con los productos de cosmética que a veces utiliza con fines similares. Voluntad de transformación que puede llegar a una situación de alquimia personal, cuando vacía los moldes de los pezones de sus pechos en oro y los exhibe en un elegante estuche, forrado de terciopelo negro, como refinadas joyas que metaforiza en *Tender Buttons* (Tiempos botones), de 1994.

Pero la pintura, en el sentido más tradicional, no es ajena a esta conciencia de la nueva belleza antiantiana y, como tal, adquiere una dimensión muy particular en los trabajos de Lynn McCarthy, John Carhart Ebeling o Christian Schumann, que responderían, sobre todo éste último, a esa estética que el crítico estadounidense Munro Galloway llama del Manifiesto Disney¹⁰ en cuanto Disneylandia representaría en los noventa del siglo pasado, según él, el paradigma de una cultura norteamericana en regresión —tanto psicológica como histórica—, que vuelve, de nuevo, a la nostalgia del pop. Las pinturas sobre madera o masonita de los dos primeros son, en realidad, visiones abstractas en clave de neopompierismo abrigado en atmosferas extrañas. Véase si no *Heart* (1994) de Ebeling, donde la ambivalencia perturbadora de la forma roja —un corazón que parece diluirse en el erotismo de las imágenes que sugiere— flota sobre un espacio intensamente iluminado, cálido y no menos inquietante. Aunque, sin duda, la pintura que mejor se adapta a

¹⁰ *Art Press*, 16, número especial dedicado a la pintura, París, 1995.

los supuestos nostálgicos de los que habla Galloway con relación al pop sea la de Schumann, con sus imágenes que retornan a la infancia, a los dibujos animados, a la publicidad, a la televisión, a los textos y a los garabatos *graffitis*. En *Meanwhile Pops Busted his Gears* (1993) incide además en esa dualidad de los contrastes macabros, cuando opone una figura desventrada y manca sobre un fondo rojo, como de sangre que parece craquelarse, a las imágenes infantiles e inocentes de cualquier colegial que pinta flores, árboles, el mar y la playa.

Lo bello que agrieta la sensibilidad en el revival estético de este artista nada tiene que ver, sin embargo, con la *Breve historia de pintura y de yeso* de Emil Lukas, que construye sus obras no sólo con materias orgánicas encontradas en los campos de Pensilvania, sino también con cualquier tipo de objeto —yeso, madera, vidrio, algodón, cartón, cera, tintas...—, porque para él pintar es un acto que totaliza la fusión de los géneros. En *Two Worlds* (1995) enfrenta el gran formato sobre papel que ocupaba el muro con una caligrafía evocadora de insectos, que eran los trazos dejados por las cresas entintadas en jugo de nuez. Sus restos orgánicos se exponen junto a dos montones de libros simulados.

Lo orgánico que nos habla de la mutación y se incorpora como naturaleza y vida al cuadro nada tiene que ver con la otra manera de *pintar* de Kara Walker, que, en sus siluetas recortadas en negro y pegadas al muro, a veces conformando escenas y montajes gigantescos, se opone a la tradición de la pintura como un acto placentero al tiempo que cuestiona esa dualidad entre el arte y la artesanía. Pero lo interesante de la Walker no son sólo sus atractivas composiciones equilibradas bajo los cánones de los valores clásicos, que logra representar de manera exquisita; es también su posición ideológica que nos habla de las relaciones raciales —ella es una artista de color— y del fantasma histórico de la esclavitud en el viejo Sur norteamericano.

Obras como *The End of Uncle Tom and the Grand Allegoricall Tableau of Eva in Heaven* (El fin del Tío Tom y el Gran Cuadro Alegórico de Eva en el Paraíso), pone en escena el sentido evocador del tiempo histórico al que se refiere y centra las tensas relaciones en el erotismo, de nuevo perturbador, que proviene de las relaciones sexuales entre las esclavas y sus patrones. Imágenes de una libido desinhibida en la paradoja y en la fascinación, cuando descubrimos como *voyeurs* silenciosos, entre las sombras, el placer de varias mujeres negras en un campo idealizado de aquel Sur, en el acto mutuo de succionar sus pezones, mientras un bebé en el regazo de una de ellas se esfuerza por acercarse a una de sus mamás. Reverberación de la belleza impúdica y fatal que trasciende los sentidos para convertir el elemento perturbador en objeto de deseo y lo visual en mirada sensitiva.

FOTO 6
 Kara Walker
*The End of Uncle Tom and the Grand
 Allegorical Tableau of Eva in Heaven*, 1995
 Siluetas monocromas sobre pared
 Medidas variables
 Vista total y dos vistas parciales de la obra



De manera manifiesta la línea argumental no aporta más que lo que explicitan las imágenes superpuestas a los diferentes lenguajes. Si juzgamos lo primero, está claro que la dualidad que genera la conciencia mítica de *La Bella y la Bestia* como conjunción posible de lo material y espiritual, o lo que es lo mismo, de la seducción y de la repulsión, la lectura ofrece pocas dudas. En cuanto a lo lingüístico, los procedimientos no son otros que los que se podrían prever, afilando las garras sin temor para defender la coexistencia de todos los géneros sin privilegiar ninguno en especial, algo así como el pacto tácito al que asistimos en la actualidad, entre las secuelas dejadas por Picasso y Duchamp, después de la postmodernidad que amanece como alternativa, a partir de los años ochenta del siglo xx.

El problema es situarse en el dilema propuesto, haciéndonos creer, de forma unívoca, en el reduccionismo de lo que hoy define la belleza en la cultura y en el arte, teniendo en cuenta la geografía determinista propuesta por Hickey, al ubicar el nuevo papel en USA, lo cual no deja de ser un craso error de percepción. La tradición, sin embargo, desvirtúa su presentimiento, porque escarbar en la belleza convulsa de los herederos de Sade y del Lautreamont de los *Cantos de Maldoror* —donde los años pueden ser interceptados por cangrejos y las malas víboras devorar vergas para ocupar su plaza— nos llevaría a una línea más radical que la que se imaginan Lynn Gumpert y su mentor: la que diseñaron los exquisitos marginales, desde Antonin Artaud a Pierre Klossovski. La iconoclastia escandalosa del erotismo de éste último en

Roberte ce soir o en sus reflexiones sobre la célebre Justine de Sade de sus escritos y de sus pinturas coloreados a la mina de plomo logran desubicar la geografía reduccionista de *La Bella y la Bestia*, a fin de situarla en cualquier punto de la fascinante morbidez planetaria.

Y el cuerpo como envoltorio de un debate social que afirma el sujeto, instalado en la fragilidad o precaridad —desde Louise Bourgeois y Yayoi Kusama a Kiki Smith, Cindy Sherman o Elke Krystufek y Jenny Saville, refiriéndome a algunas de las mujeres, que son ya referencia inexcusable en el arte contemporáneo— no excluye otro signo de los nuevos tiempos finiseculares: un nuevo argumento para reforzar la estética de la *Bella y la Bestia*, exaltación en clave dostoievskiana de Eros y Thánatos, convivencia de amor y muerte, belleza y perversión, exquisitez e insipidez, deseo y repulsión, horror y atracción, que tiene su mejor exponente tanto en los artistas británicos de *Sensation*, la muestra ya citada, como la de tantos otros que podríamos analizar.

Cierto que *Sensation* al decir de uno de sus mentores, Sir Norman Rosenthal, introductor teórico de algunos de sus objetivos, se presentaba bajo el marchamo de la seriedad y el humor (a menudo negro, recalcaba) «y en una inusitada diversidad de materiales, tradicionales e insólitos..., que servían como metáforas memorables de numerosos aspectos de nuestros días...» *Algo así como «metáforas de sensaciones que nos recuerdan grandes temas de nuestra época y tal vez de todas las épocas: amor, sexo, moda y alimentos, pérdida y abundancia, aburrimiento y excitación, muerte, seguridad y abandono, ciencia y metamorfosis, simplicidad y complejidad... Todos nuestros sentidos entran aquí en juego: tacto, gusto, vista, oído y olfato están presentes directa o indirectamente. Hay igualmente reflexiones sobre el tiempo, el espacio, el color y la forma,*



FOTO 7

Kiki Smith
Tale, 1992
Cera, pigmentos,
papel maché
58,5 × 406,4 × 58,5 cm

Kiki Smith
Pee Body, 1992
Escultura de cera con rosario
de 23 hileras de perlas de vidrio
68,6 × 71,1 × 71,1 cm

Cindy Sherman
«*Untitled #250*», 1992
127 × 190,5 cm

¹¹ Rosenthal, Norman: *The Blood Must Continue to Flow*. En: *Sensation. Young British Artists from the Saatchi Collection*. Thames & Hudson / Royal Academy of Arts, Londres, 1997, pp. 8-11.

¹² *Egon Schiele en prisión. Notas y dibujos*, edición de Arthur Roessler. José J. de Olañeta editor, Palma / Barcelona, 2011. Interesante relato del artista, que fue detenido y encarcelado 24 días, entre los meses de abril y mayo de 1912, bajo la falsa acusación de corrupción de menores.

¹³ *Ibidem*, pp. 76-77.

¹⁴ *Op. cit.*: Rosenthal, Norman.

las preocupaciones intemporales del arte. Lo extraño, lo monstruoso, la fantasía de la ciencia, la anormalidad de lo normal y la normalidad de lo anormal...». Y con todo ello, defendía Rosenthal, en su pulcritud, algo insólito, como que «la sangre tiene que seguir corriendo»¹¹.

Y así ha sucedido en los últimos veinte años en la obra de sus protagonistas más sobresalientes o displicentes, víctimas, a veces, de la violencia de las respuestas sociales más dispares e incluso de la controversia que genera el propio medio artístico y el poder, tal como ha sucedido en otros tiempos con Egon Schiele —que sufrió pena de cárcel por su atrevimiento estético—, Francis Bacon o Piero Manzoni. «¡Ahora sé por fin por qué estoy en chironal! —decía Schiele los días que estuvo encarcelado¹²— ¡Es un escándalo! ¡De una brutalidad casi inconcebible! ¡Una infamia! ¡Y una enorme idiotez! Es una vergüenza para la cultura, una vergüenza para Austria que una cosa semejante pueda sucederle a un artista de su país... Ninguna obra de arte erótico es indecente cuando vale por sus cualidades artísticas; únicamente se transforma en indecencia cuando el espectador es indecente»¹³. Sentimiento que podría reactualizar su vigencia un siglo después y que una buena parte de la sociedad aún no ha superado cuando se enfrenta a acontecimientos similares y así ha sucedido con los botes en conserva con 30 gramos de *caca de artista*, de Manzoni, envasados un mes de mayo de 1961: son todo un manifiesto para revertir el valor defecante como valor estético y de mercado, que, años más tarde, se ha materializado en su profética previsión. Algo que los artistas de *Sensation*, 36 años más tarde, elevaron a una categoría ya asumible, al llenar las impolutas salas de la Royal Academy de Londres, tal como reconoce su valedor teórico, Norman Rosenthal, que presiente que «cuando imágenes tan fuertes como éstas son ya asimiladas, su impacto se diluye» y, por lo tanto, los artistas deberán proseguir a la conquista de nuevos territorios y nuevos tabúes¹⁴.

Sin embargo, aún nos siguen provocando sentimientos encontrados las obras de Damien Hirst y su ideario de la muerte, como un reclamo referencial, especialmente aquellos ejemplares de su *Natural History*, poblada de animales muertos, ya sean tiburones, vacas u ovejas, preservados en el redentor y estetizante formol. Una obra tan impactante como *La imposibilidad física de la muerte en la mente de algo vivo* (*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1992) aún sigue levantando ampollas, pero reúne, en su puesta en escena, todas las contradicciones sensitivas de lo que podíamos entender como estética actualizada de la *Bella y la Bestia*, poética que reafirma en otra muerte más próxima —la del ser humano—, cuando se atreve a utilizar como soporte un cráneo o calavera real, que tituló con el irónico nombre *Por el amor de Dios* (*For the Love of God*), y sobre el que ha incrustado 8.601 diamantes, obra que llegó a alcanzar más de setenta millones de euros.

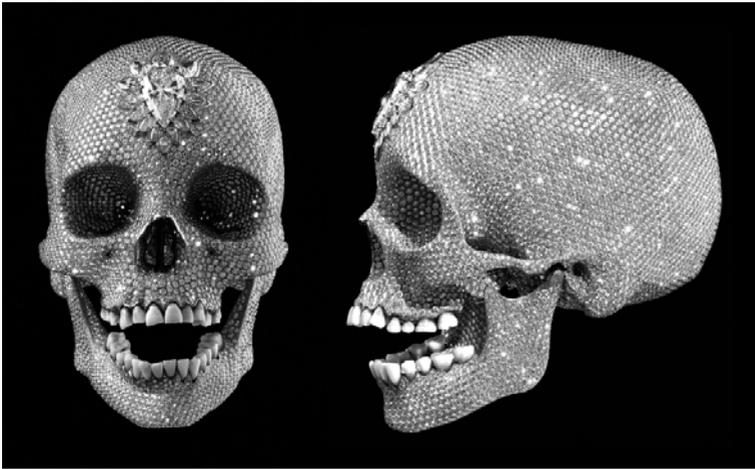


FOTO 8
 Damien Hirst
For the Love of God, 2007
 Platino, 8.601 diamantes y dientes humanos
 17,1 × 12,7 × 19,1 cm

No le van a la zaga los hermanos Jake y Dinos Chapman, capaces de sustituir las inocentes narices de un grupo de niños desnudos por puntiagudos y erectos penes, comprar y manipular con narices de payaso una edición de la carpeta de grabados *Los desastres de la Guerra*, de Francisco de Goya, elevando a lo grotesco su intervención, poética que rompe la moral aceptada entre sus desvaríos de sexo y muerte, cuando afrontan la inconveniencia política de reírse del propio Stephen Hawkins, en su silla de ruedas. Inconveniencia que afronta, en términos parecidos, su colega de viaje en la singladura de los entonces *Young British Artists*, Marc Quinn, cuando, en el año 2000, eleva a dimensión clásica, en perfecta reproducción en mármol y escenografía praxiteliana, el bello cuerpo, mutilado en sus extremidades, de su excompañera de estudios —y también artista— Helen Smith. Realismo clásico de una escultura que lleva a la morbidez Ron Mueck, cuando rompe la escala de sus bebés recién nacidos y gigantiza su salida del útero materno, ruptura grosera de un desamparo visualmente mórbido que, en un realismo referenciado en Rembrandt y Lucien Freud, radicaliza Jenny Saville en sus pulcras pinturas al óleo, en el momento que afronta lo que ella llama *paisajes del cuerpo*, llegando a autorretratarse en plena defecación, tensionando su rostro, sentada en un inodoro. Y no es menos lesiva a nuestros sentidos su colega de andanzas estéticas, Tracey Emin, que refuerza la mirada abyecta y vulgar del erotismo en su descontrolada neurosis, ella que se ha autoproclamado psicótica y degenerada, además de alcohólica, pero su ya famosa *My Bed* (Mi cama), expuesta en la Tate Gallery¹⁵ londinense, obtuvo el prestigioso *Turner Price*, en 1999.

Esa cama/instalación desordenada, con las sábanas sucias y su entorno rodeado de medias, botellas, condones, paquetes de tabaco, peluches, zapatillas y otros objetos, era, en realidad, una autobiografía de un

¹⁵ No hay más que pensar que la propia institución expositora de *My Bed*, la Tate Gallery llegó a colocar un cartel en el que se decía que la obra «podía herir la sensibilidad de algún espectador».

FOTO 9

Tracey Emin
My Bed, 1998

Colchón, ropa de cama, almohadas, objetos
79 x 211 x 234 cm



desarreglo estético y vital, que había empezado a hacerse célebre, en 1995, cuando ofrecía otro inusual autorretrato en una instalación/tienda de campaña, en la que aparecían escritos los nombres de un centenar de hombres con los que había mantenido relaciones íntimas. La mismísima Tracey Emin, en sus excesos artístico-sexuales, se ha fotografiado desnuda en numerosas ocasiones y ha mostrado, sin rubor, el interior de sus genitales, para volver a delatar, en sus retratos, lo más profundo de su personalidad descarada y oportunistamente angustiada.

Y del tan citado grupito de *Sensation*, el escándalo mediático se virtualiza con ecos políticos en la heterodoxa Santa Virgen María (*The Holy Virgin Mary*, 1996) de Chris Ofili, una de las obras mostrada en las exposiciones de Londres, Berlín y New York, entre 1997 y 1999. Y fue en esta última ciudad donde provocó el gran escándalo, en tanto que el Alcalde de la ciudad, Rudolph Giuliani, intentó retirar la subvención de siete millones de dólares que, cada año, aportaba la municipalidad de New York al Museo de Brooklyn, el lugar de la exhibición, sensibilizado por las denuncias de numerosos católicos que habían acudido a ver la muestra. ¿Cuál era la base del escándalo? Más allá de la iconografía central, la Virgen María, envuelta en un manto azul, sobre un fondo naranja y alfileres de colores, emulsionado entre las resinas de poliéster y pintura brillante, se intuyen unas costriñadas defecaciones de elefante, remitidas a su condición de estiércol¹⁶, y herméticos *collages*, en los que se mezclan mariposas y genitales femeninos. Ofensivo aditamento, que hería las sensibilidades de católicos practicantes a la hora de confrontar la mirada religiosa y la morbidez laica de los citados materiales, mezcla que, a la

¹⁶ El estiércol fue un material que Chris Ofili, pintor de origen nigeriano, había utilizado, con frecuencia, en algunas de las obras de estos años noventa finales, especialmente en la serie *No Woman No Cry*, cuando vivió un tiempo en Zimbabwe.

postre, generaría un gran impacto en los *media* (los principales periódicos norteamericanos dedicaron páginas y portadas al acontecimiento) y en el mismísimo artista Hans Haacke, que dedica su obra de la Bienal del Whitney Museum, del 2000, a denunciar las mordazas que Giuliani había impuesto al arte, haciendo hincapié —en su compleja instalación, donde hay referencias al mismo Tercer Reich y a Hitler— en la Primera Enmienda de la Constitución de Estados Unidos, que garantiza la libertad de palabra y de expresión («*La libertad de expresión es el fundamento del trabajo*»). Lo curioso del caso es que el propio artista, educado en la religión católica, vislumbraba en las heces endurecidas de elefante una peculiar belleza y el estiércol le remitía en «*sí mismo a un objeto bello*»¹⁷.

¹⁷ *The Daily Telegraph*. New York, 2 de octubre de 1999.

Pero lo fascinante de la repulsión llegó a calar igualmente en el público, porque la obra sufrió intentos de agresión durante la citada muestra, aunque Ofili la ha considerado siempre un verdadero fetiche, porque no tuvo reparos en incluirla en su más grande retrospectiva, la de la Tate Gallery Modern, de Londres, en 2010, cedida por el coleccionista privado que la había adquirido en 2007. Y quiero recordar que, en la primera muestra de *Sensation*, en 1997, en la Royal Academy, el mayor escándalo y lo mórbido fascinante, con una repercusión social y popular que no suele tener ninguna exposición de artistas jóvenes, vino de la obra *Myra* (1995), de Marcus Harvey, un cuadro de gran formato que el artista sacó de la fotografía policial más reconocida por los británicos en los periódicos de la época —mediados de los años sesenta del siglo XX— de Myra Hindley, una famosa asesina en serie, condenada a cadena perpetua y fallecida en prisión por una infección pulmonar en 2002.

La obra generó una seria controversia cuando dimitieron varios académicos de la prestigiosa institución que la acogía, protestaron algunos familiares de las víctimas de la retratada, atentaron contra la sede de la Academia y, sobre todo, contra el propio cuadro, que sufrió agresiones de varios artistas, con tinta y huevos, el mismo día de la inauguración de *Sensation*. A pesar de ello y después de ser restaurado el cuadro retornó a la exposición, dos semanas más tarde, protegido por una pantalla de metacrilato y por guardias de seguridad. Tan identitaria llegó a ser la obra que un vídeo promocional de los Juegos Olímpicos de Londres de 2012, hecho en 2008, la incluyó, reavivando de nuevo y de manera sutil la polémica, tal como recoge el periódico *The Times*, en su edición del 25 de agosto de ese mismo año.

Sin embargo, las entrañas estéticas de *La Bella y la Bestia* se esparcen, sin la intencionalidad de *Sensation*, por la obra de multitud de artistas de la contemporaneidad más reciente, algunos reconocidos como figuras de primera fila en el circuito internacional. Sucede con el italiano Maurizio Cattelan, capaz de fundir humor, ironía y muerte; lo mórbido y

lo soez, lo irreverentemente fascinante y la desagradable mirada de sus imágenes y objetos descorazonadores.

En *Ora Nona* (1999) representaba al Papa Juan Pablo II abatido por un meteorito entre un amasijo de cristales rotos sobre una alfombra roja, bajando a la tierra su inaprensible infalibilidad, abatido en un escenario que, al fin, resulta tan sórdido como ridículo. Recordemos que sus *Niños colgados* (en realidad, ahorcados en un árbol, su obra más fúnebre y macabra de 2004, vaciados en cera, al igual que la escultura papal) causaron escándalo en todas las exposiciones en las que se exhibieron, incluyendo denuncias que obligaron en algunas ocasiones a retirarlos. Basta decir que en la muestra milanese donde aparecían los niños de tal guisa, un individuo de nombre Franco di Benedetto, tal como consta en los archivos policiales, llegó a romper las figuras con un hacha. Impasible y sin reacciones furibundas, Cattelan —que al igual que Damien Hirst trabajó en una *morgue*— confrontaba la ficción de unos muñecos colgados con las reales imágenes cotidianas de los niños que mueren en las guerras o en situaciones semejantes. Un juego de repulsión que adquiere la conciencia de paradigma de su medida estética de lo bello terrible cuando hace obras como *Charlie don't surf* (1997), que estetiza la escenografía escolar con un niño en un pupitre cuyas manos aparecen clavadas por lápices, o cuando viste a un elefante con el uniforme del Ku Klux Klan (2001) y arrodilla a Hitler como orante piadoso y devoto (*Him*, 2001) o simplemente como hizo, en su intervención de 2004, en la parisina

FOTO 10

Maurizio Cattelan

La Nona Ora, 1999

Resina de poliéster, cera, pigmento, cabello humano, tela, ropa, accesorios, piedra, vidrio y alfombra.

Instalación, medidas variables.



Capilla de Petits–Agustins: mostrar al presidente norteamericano John Fitzgerald Kennedy, también modelado en cera, en un ataúd vestido de traje negro y corbata y con los pies descalzos. Escenas frías y atmósferas de lo macabro que juegan con la sensibilidad del espectador, incluso cuando trata temas que contextualiza en el país de sus intervenciones. Cuando expone en 2002 en la Galería Marian Goodman de New York su obra *Frank y Jamie*, trata de ridiculizar la labor de la policía neoyorquina al situar a una pareja de agentes pulcramente uniformados, patas arriba, aludiendo sin duda, a los comportamientos errados de aquellos que tienen que velar por el funcionamiento del orden y de la ley en la sociedad.

Esta irreverencia políticamente incorrecta y estéticamente impactante que nos descoloca en la inconveniencia del decoro artístico, es el elemento nutricional de otros muchos artistas del circuito internacional y algunos, como el norteamericano Robert Gober, llevan a los usos más cotidianos de determinados objetos domésticos o a determinadas partes del cuerpo. Pueden ser puertas o fregaderos, pero también botellas vacías o montones de periódicos que agrupa en una esquina para narrar historias de violencia, como nos ha mostrado en su serie fotográfica *New York Times for September 12* (2001), que recoge dibujos de parejas abrazadas, hechos sobre periódicos del día siguiente a los atentados de las Torres Gemelas de New York. Pero Gober tampoco se priva de reforzar una alusión extraña a determinadas fijaciones de la memoria de la más remota infancia cuando construye obras con piernas mutiladas pobladas de vello y otras extremidades en una pira de fuego así como, torsos desnudos o genitales; elementos reconstruidos en resina y cera que aluden a la sexualidad o a la muerte, a través de la metonimia del cuerpo, pero que son portadores de una mirada tan crítica como políticamente visceral y, a veces, de denuncia social objetiva, tal como nos muestra en sus fregaderos blancos, aludiendo a la desprotección ante el sida que sufren los jóvenes, especialmente los gays, orientación sexual que define al propio artista. En su condición de comisario de exposiciones ha indagado en temas semejantes que podemos llamar raros: En *Forrest Bess* (Bienal del Whitney Museum de New York, 2012) exploraba, a través de una serie de pinturas, el hermafroditismo, que trató de llevar a la praxis el citado Forrest Bess, pescador y pintor marginal, a través de complejas operaciones en sus propios genitales que lo llevaron a convertirse en un pseudohermafrodita.

Y el cuerpo —el suyo propio— ha sido el material artístico de Matthew Barney —que antes de estudiar Bellas Artes hizo cursos de medicina—, con el que investiga las limitaciones del ser humano desde opciones estéticas y lenguajes tan diversos como la fotografía, la escultura, el dibujo, el vídeo, la instalación o el cine. Su gran serie artística concebida a partir de 1994, en formato cinematográfico, es *Cremaster*,

18 Matthew Barney ganó con este ciclo el Premio Europa 2000 en el 45.º Bienal de Venecia de 1993. Las películas se exhibieron, rompiendo la cronología cíclica: *Cremaster 4*, en 1994, *Cremaster 1* en 1995, *Cremaster 5* en 1997, *Cremaster 2* en 1999 y *Cremaster 3*, en 2002.

un compendio de cinco películas, que concluye en 2002, cuyas historias en fotogramas aislados exhibe, ocasionalmente, en soporte fotográfico o escultórico en algunas de sus exposiciones. *Cremaster* aludía al músculo masculino sustentador de los testículos, el que permite que éstos se muevan de acuerdo con los cambios de temperatura, la estimulación u otras sensaciones. Bajo la centralidad del cuerpo se cuentan historias míticas de belleza y barroquismo con una gran carga simbólica, donde la fuerza de la imagen es importante por su impacto visual en el marco de una dramaturgia wagneriana cincelada por la medida que va estableciendo el músculo genital desde su ascenso al descenso final¹⁸.

En este territorio taumatúrgico, con una cierta laicidad sorprendente, se mueve también el trabajo de Tony Oursley, cuyos rostros que hablan emitidos desde un proyector a estructuras ovales de tejido producen sentimientos encontrados y desagradables, en tanto que el artista escenifica patologías que reflejan la soledad y la neurosis social del mundo actual, aunque adoptan igualmente una carga crítica que se refiere a problemas del entorno político o al medioambiente. Y en el sentimiento sobrecogedor del rechazo con claras alusiones críticas se ha movido la obra de Paul McCarthy, que ha llegado a utilizar el cuerpo como pincel, además de incorporar en sus obras los fluidos personales, embadurnando a veces aquél con salsa de tomate, mayonesa o carne cruda e incluso con heces fecales, a fin de generar convulsiones o reacciones airadas y explorar los límites de la mirada del espectador. Sus transgresiones, emparentadas con el *body art* fueron célebres ya a mediados de los años setenta del siglo pasado, a través de actos performánticos donde no se eximían los vómitos e incluso la inserción de una muñeca Barbie en su recto, como hizo en la Universidad de San Diego en 1976.

Ya en los últimos veinte años su obra plantea la ruptura de la mitología de la obra artística, como ocurre en su *Mierda Complex*, instalación de hinchables gigantescos expuesta en pleno jardín del Centro Paul Klee de Berna en el verano de 2008. Uno de los componentes hinchables, el perro, estalló y su fuerza explosiva derribó una línea de alta tensión, además de romper una ventana, escenificando un inquietante, peligroso y paródico sentido del ridículo, porque, en realidad, las secreciones de la Bestia se escapan, a veces, a las intenciones primarias del artista, algo que nunca sucederá en los proyectos del artista Andrés Serrano que ha sabido articular, a través de un trabajo fotográfico, de raíz clásica y elevado pictoricismo cálido, toda una serie de historias de muerte y vánitas de reflexibilidad con evidentes orígenes en el barroco católico —práctica religiosa en la que este artista norteamericano de origen hispano y raíces africanas se ha educado— del siglo XVII. Recuerdo su *Piss Christ* (1987) en una exposición de la parisina galería Yvon Lambert. La fotografía de un crucifijo

de plástico que había sido sumergido en un vaso con los orines del artista antes de ser cazada por su objetivo. La acusación de blasfemia durante la exhibición de su obra en el Museo de Brooklyn causó un auténtico revuelo, especialmente cuando fue rechazada por muchos de los católicos que visitaron la muestra y protestaron y por la oposición de algunos miembros del Senado norteamericano a la misma, algo que ha merecido incluso estudios monográficos¹⁹. En esa época el artista había utilizado, como componente simbólico, muchos fluidos corporales y, además de la orina, hizo uso de la sangre, el semen o la leche materna, sin duda marcado por sus obsesiones infantiles de la educación católica que trata de desmitificar, persiguiendo, según sus palabras, los elementos de manipulación de aquélla a través de la crítica de su carga represiva, especialmente en lo que concierne al sexo. Pero Serrano es un artista que utiliza el medio estético con otra carga más laica y visceral que atañe igualmente a la crítica política y social. Sus series recorren las entrañas de la moral sin obviar una fuerte remisión espiritual, aún cuando habla explícitamente de la muerte, como sucede en *The Morgue (Cause of Death)*, cuyo protagonista es el individuo muerto, captado en su horrible tragedia más allá de la vida, en su fragmentaridad corporal prefijada en las espantosas imágenes que nos ofrece y que resultan perturbadoras en su pretensión de dignidad y belleza alcanzada en los siempre desagradables depósitos de cadáveres, poética que se repite, en cierta medida, en su serie sobre el *Ku Klux Klan* (1990) cuando afronta las imágenes de las víctimas abrasadas por el fuego. Pero el recorrido por otras como *Nomads* (1990), *Budapest* (1994), *A History of Sex* (1995), *The Church* (1991) o *Interpretation of Dreams* (2001), entre más, no deja indiferente la sensibilidad de nadie en tanto que sus grandes fotografías de precisa y clásica vocación pictórica ponen en juego los más operativos elementos de perturbación que pueden afectar no sólo a nuestra mirada sino, y sobre todo, a nuestras entrañas.

Y son elementos que presentimos de manera no muy diferente en otros artistas como la mexicana Teresa Margolles, que incide en la belleza de la muerte y en particular en las imágenes violentas de esa muerte que acecha en algunas calles de México y que delatan la inquietud social y política de aquel país²⁰. Pero Margolles afronta esa metonimia, una de las más espantosas que vive México, desde una posición estética crítica y testimonial y su material narrativo son esos cuerpos muertos o restos de cuerpos que ella estatiza en la frialdad notarial de la fotografía que extrae en morgues y en salas de disección que, al fin, sólo hablan de la vida y del valor de ésta una vez que la confronta a la tragedia de la muerte.

Esta percepción antikantiana de una belleza nada ideal que atenta contra el gusto de la mirada y el onanismo autorreferencial del espíritu se hace presente en muchísimos ejemplos de la actualidad artística, pero

19 Alonso Salas, A.: «Una reflexión sobre los Cristos de Andrés Serrano». *Arte, Individuo y Sociedad*. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. Madrid, 2004, vol. 16, pp. 117-131.

20 Teresa Margolles formó parte del grupo SEMEFO, cuyas siglas hacen referencia a Servicio Médico Forense, grupo que delataba claramente sus preferencias estéticas ligadas a la muerte como material artístico.

sólo citaré un modelo más por adentrarme en otra de tantas variables, la de la joven fotógrafa norteamericana Melanie Pullen, que fue capaz de radiografiar la violencia y la muerte, los escenarios de tantos crímenes, dotando a su trabajo de un alto registro estético y creativo, teniendo como referencia las fotografías de los archivos policiales de las ciudades de Los Ángeles y Nueva York. Su serie *High Fashion Crime Scenes* (1995-2005) ilustraría plenamente una historia de la estética como historia de la perturbación social que vincula el arte a la vida en su cara más triste, aquélla que se sumerge en nuestros miedos o en lo más espantoso que nos puede ofrecer la sociedad cuando los artistas deciden dejar de lado la herencia más despreciada y ociosa de sus objetivos desubicados del placer sensible y juicioso de Kant.

Ya no se trata de recuperar lo agradable, que era una categoría inferior y que no debía ser confundida con lo bello en la mirada del filósofo alemán, ni siquiera recuperar la belleza libre frente a la adherida, sino de intuir que los postulados de aquél, que aún cimentan buena parte de la estética contemporánea, sufren un proceso de desconsideración en la obra de muchos artistas que han definido la estética más reciente.

Kant había convertido el juicio de su belleza (que no se explica nunca por las capacidades objetivas de las obras de arte) en pureza gustativa. Pero su juicio del gusto, que iba a determinar la mirada estética, sólo se podría considerar desde la subjetividad, desdiciendo cualquier regla de objetividad. De ahí que el gusto sea para él la cualidad de emitir un juicio más allá de cualquier interés, ya sea en positivo o en negativo. Y aquello sobre lo que aplicamos el gusto es lo bello, que suele ser universal y no tiene porque tratar de alcanzar un fin, pero si será siempre objeto de una complacencia necesaria que delatará la expresión de un sentimiento. Éste nos llevará al placer (*wohlgefallen*) que, en cualquier caso, debería ser desinteresado. Sin embargo la dificultad tanto como la contradicción se producen cuando intentamos que una percepción subjetiva pueda llegar a ser universal, aunque su concepto de lo bello —y deja una puerta abierta a la pluralidad— produce en nosotros una afectación subjetiva que deseáramos sintiesen todos. En definitiva, para aclarar si una obra es bella o no lo es no dependemos del «entendimiento» de aquélla, «con fines de conocimiento», sino por el sentimiento de placer o displacer del sujeto que percibe e imagina en el acto de mirar. Por ello, el juicio del gusto se aleja del conocimiento y debe ser puramente estético y, por supuesto, subjetivo²¹. Y si lo bello es lo que da placer en el acto de enjuiciamiento, aún pensando que la obra de arte trata de producir algo, en las tesis de Kant no hay lugar para sentir gusto en la oferta estética que nos ofrece la Bestia porque en su juicio, y tal como mentábamos anteriormente, nada hay tan contrario

²¹ Kant, Immanuel (1992): *op. cit.*, especialmente el capítulo en el que analiza lo bello (pp. 213 y ss.).

a lo bello como lo repugnante, cualidad asociada e imprescindible de muchos de los artistas de los últimos años. En ese sentimiento de rechazo nace el *dragón invisible* de Hickey y una buena parte del arte actual.

Bibliografía

AA.VV.: *Art Press*, 16, número especial, dedicado a la pintura, París, 1995.

Alonso Salas, Ángel: «Una reflexión sobre los Cristos de Andrés Serrano». *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 16, UCM, Madrid, 2004, pp. 117-131.

Clair Jean (entrevista): *Journal des Arts*, 15 june 1995.

Gumpert, Lynn (comisaria): *La Belle et la Bête. Un choix de jeunes artistes américains*, Musée d'Art Moderne de la Ville de París, París, octubre-noviembre, 1995.

Hickey, Dave: *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty*, University of Chicago Press, Chicago, 1993. (Hay ediciones revisadas de 2009 y 2012).

Kant, Immanuel: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Filosofía. Alianza Editorial. Madrid (1990, 1997), 2008, p. 75.

Kant, Immanuel: *Crítica de la facultad de juzgar*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1992, p. 216.

«Sobre lo monstruoso: Un paseo por el amor y la muerte». En: *Estéticas del Arte Contemporáneo*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, pp. 51-87.

Raquejo, Tonia: «La Bella neoclásica y la Bestia romántica: Historia de un desenlace feliz», *La Balsa de la Medusa*, 23, 1992.

Roessler, Arthur: *Egon Schiele en prisión. Notas y dibujos*, José J. de Olañeta editor, Palma, 2011.

Rosenthal, Norman: «The Blood Must Continue to Flow». En: *Sensation. Young British Artists from the Saatchi Collection*, Thames & Hudson / Royal Academy of Arts, London, 1997, pp. 8-11.

Salabert, Pere: *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la Pudrición*, Cendeac, Murcia, 2004.

The Daily Telegraph, New York, October 2, 1999.

Trías, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Madrid, 2001.