

EROS Y THÁNATOS, ENTRE LA TRADICIÓN Y LA TRANSGRESIÓN

CRISTINA GIMÉNEZ NAVARRO

Universidad de Zaragoza

ENTRE LA TRADICIÓN Y LA TRANSGRESIÓN

En el contexto de la cultura visual contemporánea, la idea tradicional de belleza aparece modificada por las rupturas y apuestas derivadas de la modernidad, resignificadas por la posmodernidad y, nuevamente, por la posposmodernidad. De modo que su concepto no es sistémico ni concluyente porque desde hace décadas es imposible establecer su definición en una sociedad cada vez más mestiza y un mundo claramente globalizado. Tradicionalmente los conceptos canónicos de *belleza* y de *figuración* suelen relacionarse con lo antiguo clásico en contraposición a lo moderno actual. De hecho, Eros, origen de la vida, de la sexualidad y el amor, y Thánatos de la muerte pugnan durante los siglos XX y XXI entre la tradición y la transgresión y el canon y el contracanon. Sin embargo, los hechos derivados de la Segunda Guerra Mundial y la imposibilidad de imaginarla en un panorama tan devastador obligó a los artistas a adoptar un lenguaje plástico desgarrado bien reflejado en los *Otages* de Jean Fautrier o en las dramáticas expresiones de Francis Bacon, distantes de una estética canónica y centrada en una suerte de feísmo en el que Thánatos adquiere protagonismo anulando el culto exagerado a lo bello.

Situados en ese contexto era necesario superar los terribles acontecimientos vividos y buscar una salida al arte, particularmente, después de la reflexión formulada por el filósofo Theodor Adorno sobre la imposibilidad de hacer poesía –y arte– después de Auschwitz: en realidad, se planteaba la necesidad de comenzar de nuevo¹. En este confuso ambiente social el arte manifiesta, de nuevo, su cualidad progresiva y durante los años sesenta del siglo XX adquiere un

¹ ADORNO, T., *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1984, p. 367.

carácter experimental, y una dimensión filosófica al tiempo que incorpora un contenido político-reivindicativo impulsado, sin duda, por el arte conceptual y los estudios de género. Algunos artistas neoexpresionistas alemanes empeñados en la imprescindible revisión del pasado reciente percibían la necesidad de alcanzar nuevas vías de expresión, así como la idoneidad de utilizar la fotografía para documentar la realidad. Así, Gerhard Richter manifiesta su desacuerdo con la teoría de Adorno y reconoce la capacidad del arte para regenerarse junto a la necesidad de incorporar nuevos instrumentos para fijar en la memoria hechos históricos que nunca debieran repetirse:

No es cierto. Se siguen escribiendo poemas y se siguen pintando obras de arte. Lo que sí es cierto es que en la pintura sobre Auschwitz hay un elemento nuevo. La fotografía que da testimonio del Holocausto nos enfrenta a un grado de verdad que nos remueve tan profundamente que cualquier intento de aproximación por parte de la pintura nos resulta en contraste, indefensa e insatisfactoria².

En definitiva, acometidas desde la teoría y la praxis ambas reflexiones llevan implícitas una valoración sobre la importancia de la belleza en los lenguajes plásticos contemporáneos, cuya presencia se había desdibujado en la cruda realidad de los mencionados acontecimientos, así como por la aparición, a finales de 1960, de los lenguajes conceptuales que incorporaban nuevas –otras– soluciones al arte. Se potenciaba la idea de que «la belleza no es tan importante para el arte, lo relevante es el significado de la obra»³, afirmando la necesidad de un nuevo comienzo y, de alguna manera, validando la impronta conceptual en la ejecución del hecho artístico, y la necesidad de otras reflexiones, entre ellas sobre la muerte. Para ello era necesaria una definición nueva de artista que no solo fuera capaz de someter la obra de arte a un proceso de reducción hasta su mínima concreción formal, sino también acometer su proyecto creativo incorporando la potencialidad expresiva de los denominados lenguajes del cuerpo, para dejar constancia de los hechos

² SÁNCHEZ, R., «Después de Auschwitz, sigue habiendo arte», *ABC Cultural*, Madrid, 5/2/2016.

³ Esta breve reflexión se ha extraído de otra más amplia que forma parte de una entrevista a Arthur Danto realizada por JARQUE, F., «La belleza no es tan importante para el arte. Lo relevante es el significado de las obras», *El País*, Madrid, 2/4/2005. Para profundizar en la teoría de este teórico fundamental del posmodernismo recomendamos la lectura de DANTO, A., *El abuso de la belleza*, Barcelona, Paidós, 2005, donde el autor analiza el valor del concepto de *belleza* en el arte contemporáneo y se interroga sobre su validez.

narrados exactamente como sucedieron, muy utilizados por los artistas en las últimas décadas.

Desde luego, el carácter multidisciplinar de la cultura visual en nuestros días facilitó la construcción de un lenguaje capaz de vehiculizar un mensaje e identificarlo con la realidad mediata sobre la que se pretendía intervenir. De hecho, la revisión de algunas de las *performances* más significativas de la historia del arte evidencia o transluce un significado reivindicativo donde, en ocasiones, la presencia del mito –de los mitos– extrae un poso de la realidad que se pretende transmitir, a menudo parte de constructos culturales, simbolizados por una iconografía arquetípica que, en el caso que nos ocupa, encierra una mezcla de placer, de dolor y denuncia de realidades marginales o silenciadas⁴. También se incluye en este discurso la pervivencia de modelos que lastran y niegan la igualdad de género en las sociedades actuales, manteniendo una conceptualización de la mujer que, a menudo, justifica o permite situaciones de violencia de distinto signo, y cuyo testimonio se evidencia en las acciones de Regina José Galindo o Ana Mendieta⁵, muy comprometidas con las realidades sociales en torno a las mujeres.

El arte de las últimas décadas de los siglos XX y XXI habla de realidades sociales silenciadas pero, sin embargo, denunciadas por creadores como el fotógrafo norteamericano Peter Hujar que murió de sida y cuya obra transita entre espacios dolorosos y de muerte, o David Wojnarowicz un artista activista empeñado en visibilizar una enfermedad negada por la doble moral neoconservadora de la sociedad estadounidense⁶. Además, en paralelo, otras realidades

⁴ Sirvan de ejemplo tres acciones paradigmáticas de arte conceptual: *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* (26 de noviembre de 1965) en la que la ecuación arte-vida y la incorporación de elementos de carácter simbólico como el polvo de oro, el fieltro o la miel forman parte esencial del discurso; *Décollage Happening-You* (1964) de Wolf Vostell cuya lectura indica un componente político relacionado con la historia reciente de Alemania; y *Acción del pantalón, pánico genital* (1969) de Valie Export, que habla de la falsa construcción cultural en torno a la conceptualización de la mujer, y su utilización canónica y publicitaria.

⁵ La utilización preferente de los lenguajes artísticos de la acción y la *performance* por un número significativo de artistas mujeres, para dejar constancia de su situación en la sociedad, o de las agresiones a las que son sometidas, han sido objeto de varios estudios, entre ellos recomendamos la consulta de ALIAGA, J. V., *Arte y cuestiones de género*, San Sebastián, Nerea, 2004; PICAZO, G. (coord.), *Estudios sobre performance*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1993; y WARR, T. (ed.), *El cuerpo de artista*, Londres, Phaidon, 2006.

⁶ David Wojnarowicz es un artista fotógrafo, escritor y autor de audiovisuales que dedicó su obra, y su esfuerzo personal, a visibilizar la enfermedad del sida para sustraerla de la

marginadas convivían en la ciudad de Nueva York, documentadas por David LaChapelle en una controvertida serie de autorretratos que representaban a Michel Jackson como *Arcángel*, y memorable fotografía, *La última cena*, con una mesa central rodeada de 12 apóstoles identificados con otras tantas realidades sociales marginales, sin embargo, presentes en la cosmopolita ciudad de Nueva York. En el plano literario, es imposible no citar a la escritora y teórica de la fotografía Susan Sontag quien ejerció una acción militante durante su enfermedad de cáncer, visibilizándola y compartiendo su proceso de degradación física, sus miedos y sus reflexiones:

Por entonces ya nadie querrá comparar lo abominable con el cáncer. Porque todo el interés de la metáfora reside, precisamente, en su referencia a una enfermedad tan sobrecargada de mixtificación y tan agobiada por la fantasía de un destino ineluctablemente fatal como lo es el cáncer⁷.

Pero, para desarrollar la línea argumental anunciada en este trabajo proponemos tres ejes temáticos sobre los que trabajan numerosos artistas durante las últimas décadas.

GUERRA, DESTRUCCIÓN Y TORTURA

Después de siglos de escenas de batallas y rendiciones representadas en grandes formatos pictóricos, y de un siglo XX y apenas una década y media de la centuria en curso, jalonado de conflictos bélicos, parece apropiado afirmar el final de la belleza como tópico. Porque a la desmesura alcanzada por las guerras y la plasmación de la parte más desafecta y desagradable del mundo se suma la utilización de una tortura institucionalizada, sistemáticamente denunciada por numerosos artistas, sobre todo a través de la fotografía. Al respecto, los límites de lo visible y, por ende, de lo decible establecidos por los códigos morales im-

estigmatización a la que fue sometida. Para ello, trabajó con objetos dotados de alto valor religioso –crucificados, la sangre de Cristo– con la intención de desacralizar el componente simbólico inferido por la Iglesia católica. Murió muy joven después de haber sufrido la censura de algunas de sus exposiciones, entre ellas, *Fuego en mi vientre*, exhibida en el Smithsonian Museum, que incorporaba un crucifijo cubierto de hormigas y la figura de un hombre con los labios cosidos y, por tanto, privado del derecho a compartir su sufrimiento. Puede visualizarse en www.youtube.com/watch?COFC3sDr/V.

⁷ SONTAG, S., *La enfermedad y sus metáforas: El sida y sus metáforas*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 1997, p. 117.

presos en cualquier sociedad legitimada, callan y ocultan, de forma impúdica, comportamientos irracionales, nada ortodoxos, documentados por creadores desde diferentes puntos de vista.

La plasmación fotográfica de la guerra de Crimea desarrollada a finales del siglo XIX no se pudo documentar en tiempo real, entre otras causas y no la más importante, por impedimentos técnicos relacionados con el tiempo de exposición pero, específicamente, debido a la «fiscalización» ejercida por el Gobierno inglés, que «censuró» ciertas escenas para no mermar la moral de los soldados y sus familias. A pesar del desarrollo técnico alcanzado por la fotografía que permite atrapar los hechos como están sucediendo en tiempo real y de forma fiel, permanece la posibilidad de «modificar» o «dirigir» su percepción. Como afirma Didi-Huberman sigue existiendo un amplio margen para manipular, pues «ocurre, por tanto, que las imágenes tocan lo real. Pero ¿qué ocurre en ese contacto? ¿La imagen en contacto con lo real –una fotografía, por ejemplo– nos revela o nos ofrece unívocamente la verdad de esa realidad? Claro que no»⁸. Porque desafortunadamente es posible encauzar los hechos en función de los intereses, como lo demuestra Clément Chéroux en su estudio sobre el efecto de los atentados yihadistas contra las Torres Gemelas del World Trade Center, el 11 de septiembre de 2001, cuando se desplomaron levantando una espesa nube de polvo sobre el cielo de Nueva York. Casi de forma inmediata, un segmento de la prensa de Estados Unidos relacionó esta imagen con otra icónica en la memoria de ese país que se retrotrae a la Segunda Guerra Mundial, y al ataque realizado por la aviación japonesa en 1945 a los buques norteamericanos en la bahía de Pearl Harbor que, también, expandió una opaca nube de humo sobre los buques de guerra de Estados Unidos. En común, la construcción de dos imágenes icónicas para un país que, ante una amenaza de cualquier naturaleza, afianza su sentimiento nacional para defender su «estilo de vida»: una nube de humo oscuro sobre los buques hundidos y sobre las Torres Gemelas y, en ambos casos, la presencia de la bandera norteamericana.

Sin duda, subyace la calculada intención de establecer un parangón entre ambos hechos históricos: el país atacado por una fuerza extranjera (Japón), y por el terrorismo internacional yihadista, y ambas imágenes sucesivamente visionadas en diferentes medios de comunicación, por repetición, se convierten

⁸ DIDI-HUBERMAN, G.; CHÉROUX, C., y ARNALDO, J., *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2013, p. 10.

en símbolos e iconos. El mensaje se canalizó en torno a seis fotografías seleccionadas que se repitieron en los medios internacionales:

En los días siguientes a los atentados de 2001, ¿quién no sintió el efecto de repetición de esas mismas imágenes incesantemente emitidas por televisión? Imágenes en bucle, siempre las mismas, tartamudeadas por un ejército de *speakers*, decía por entonces Jean-Luc Godard con mucho acierto. [...] Sin embargo, no es en la repetición en lo que quisiera detenerme esta tarde. Tras esta redundancia en la inmediatez del acontecimiento se oculta, en efecto, otra forma de repetición, una repetición en el tiempo largo de la historia. Por otra parte, numerosos comentaristas han expresado un sentimiento de *déja-vu* a propósito de las imágenes del 11 de septiembre, ¿cuál es el *déja-la* (ya-ahí) del *déja-vu* (ya visto)? O por decirlo de otra manera, ¿qué repiten esas imágenes?⁹.

Una de las conclusiones que puede extraerse de la sucesión de tantos hechos destructivos visibilizados mientras están transcurriendo remite a un sentimiento de vulnerabilidad y fragilidad de los espacios en los que se desarrollan las sociedades actuales y que sirve para justificar actuaciones reprobables. Una de ellas se refiere a las torturas y a las agresiones a mujeres sistemáticamente maltratadas, vejadas y violadas. Lamentablemente, las agresiones y abusos sufridos por las mujeres bosnias, también de otros lugares, se convierte en un tema recurrente en la historia del arte de los últimos tiempos. Previamente, es preciso significar que las guerras actuales encierran connotaciones étnicas, religiosas y nacionalistas que inducen a la violencia: y convivimos con ellas desde distancias, en ocasiones, muy cortas ya sea en Bosnia-Herzegovina, Croacia, Afganistán o el continente africano. Vivimos en un contexto en el que la pulsión de muerte muestra su lado más oscuro.

En cualquier caso, el temor a la muerte, o el deseo de ella, se confunde y desliza en nuestra cotidianidad más inmediata, en el seno de sociedades que han mutado sus valores y se han acostumbrado a convivir con la posibilidad de una muerte cercana. La mitología clásica habla de asuntos relacionados con los valores morales, y así se plasma en el neoclásico *Juramento de los Horacios*,

⁹ CHÉROUX, C., «¿Qué hemos visto del 11 de septiembre?», en DIDI-HUBERMAN, G.; CHÉROUX, C., y ARNALDO, J., *Cuando las imágenes...*, *op. cit.*, pp. 41-42. Según los datos recogidos por este autor, seis imágenes tipo fueron oficializadas para dar cobertura al ataque terrorista: la explosión de los tanques de queroseno del vuelo 175 en el 41%, la nube de humo que invadió la ciudad, las ruinas de ambas torres tras su desmoronamiento, el avión que se acerca a la torre, las escenas de pánico en el *lower* Manhattan, y las banderas americanas resurgiendo de las ruinas.

de Jacques-Louis David, y la semiología estudia el significado de los signos en el contexto de la vida social, por tanto, bien podría hablarse de una mitología re-significada que incorpora conceptos clásicos adaptados a nuestro contexto real globalizado.

Pero retomemos la idea desarrollada más arriba relativa a la utilización del símbolo como instrumento eficaz para potenciar discursos que defienden valores morales y modos de vida, justificando actuaciones al margen de la moralidad, y el uso de la «tortura preventiva» como un instrumento para salvaguardar las libertades. Para denunciar actuaciones tan reprobables los artistas utilizan de forma generalizada la eficacia de la fotografía y los medios audiovisuales. Sin embargo, se incorpora a esta denuncia la obra pictórica del artista colombiano Fernando Botero y la serie que desarrolló sobre las torturas infligidas en la cárcel de Abu Ghraib en Irak, afirmando la capacidad de un medio tradicional como es la pintura, para constituirse en un vehículo capaz de transmitir sentimientos, en este caso, relacionados a la incredulidad, el dolor y la reprobación.

A menudo, el corpus pictórico y escultórico de Fernando Botero ha sido valorado –interpretado– como banal y superficial. Sin embargo, muy al contrario, una mirada atenta sobre su producción refleja una visión crítica sobre las dictaduras, las instituciones militares o religiosas y, sobre todo, su compromiso para denunciar y «[...] hacer visible lo que es invisible»¹⁰. Para ello creó la serie de *Abu Ghraib* en la que denuncia las torturas practicadas por los soldados norteamericanos a los presos iraquíes en la cárcel de Abu Ghraib. Por aquellos que debían vigilarlos sin maltratarlos. Su grado de compromiso para fijar en la memoria colectiva una parte de la historia reciente muestra a un artista comprometido que piensa que el arte –la pintura– es un instrumento útil:

El arte es una acusación permanente. No me puedo quedar callado. Es algo que hay que recordar. Lo hice como una especie de testimonio de lo que sucedió. No me puedo quedar callado. El poder del arte es hacer recordar algo y espero que mi arte logre eso¹¹.

El informe y la documentación fotográfica filtrados al periódico *The New Yorker* constituían para Botero una fuente directa y explícita para realizar la

¹⁰ *Revolución*, «Fernando Botero y Abu Ghraib. No me pude quedar callado», 25/2/2007: <http://revcom.us/a/079/botero-es.html> (fecha de consulta: 29/5/2016).

¹¹ *Ibidem*.

serie de *Abu Ghraib*. Sin embargo, las escenas trascendían la frialdad de un documento y sobrecogían por su intensidad, «la humillación sexual y de fuerza para intimidar a los prisioneros, uso intimidatorio de perros y privación sensorial»¹². Para Fernando Botero las fotografías publicadas fueron imprescindibles para la construcción de su denuncia pictórica, pero necesitaba un tiempo de reposo necesario para controlar su ira y repulsión permitiéndole, sin modificar la gravedad de los hechos, reflejarlos de forma ponderada:

Para mí las fotos fueron importantes para ver la atmósfera en que se desarrolló el drama. Vi las fotos, especialmente esa iluminación tan dramática, porque la tortura se lleva a cabo más que todo en la noche [...]. También me inspiró el texto. Traté de visualizar lo que estaba sucediendo¹³.

Así, la perversa utilización de la sexualidad, la vejación y la muerte eran prácticas silenciadas que planteaban reflexiones de carácter moral. No obstante, siempre se puede ir más lejos porque a raíz de la exposición en la Galería Marlborough de Nueva York en 2004, donde expuso una parte de la serie de Abu Ghraib comenzó a «recibir muchas llamadas de repulsa y de odio», y, «según observadores, esta muestra de Botero, en manos de un artista de menor nivel, habría suscitado acusaciones de traición por parte del Gobierno de Washington, en su lucha global contra el terrorismo tras el ataque de 2001»¹⁴. En esos momentos, Norteamérica estaba liderada por el presidente George Bush.

Por otro lado, situados en el terreno del fotoperiodismo, y desde la perspectiva de las fotografías realizadas por James Nachtwey quien, con su cámara, ha dejado constancia de cuatro largas décadas de guerra en Afganistán, África,

¹² El informe secreto y las fotografías que detallaban las torturas de soldados norteamericanos a prisioneros iraquíes, militares y civiles, de la cárcel de Abu Ghraib, se filtraron a *The New Yorker* el 10 de mayo de 2004, en un artículo firmado por Seymour M. Hersh, «La tortura en Abu Ghraib, soldados americanos maltratan brutalmente a los iraquíes. ¿Hasta dónde se va la responsabilidad?». Se detalla cuidadosamente la naturaleza de las mismas y, además, la implicación del Ejército de Estados Unidos y de la Agencia de Inteligencia: <http://www.newyorker.com/magazine/2004/05/10/torture-at-abu-ghraib> (fecha de consulta: 20/10/2016).

¹³ Véase nota 10.

¹⁴ Según declaraciones de Fernando Botero recogidas por la Agencia EFE a través del periódico *El País*, «Botero lleva a Washington una exposición sobre las torturas en Abu Ghraib»: http://cultura.elpais.com/cultura/2007/11/06/actualidad/1194303601_850215.html.

Bosnia, Libia, Irán, Irak y tantos otros lugares, mostrando escenas de horror y de sufrimiento, cadáveres, cuerpos desnudos y esqueléticos amontonados en fosas que, forzosamente, obliga a retrotraernos a los campos de exterminio de Auschwitz o de Treblinka: una parte de la historia reciente que pensábamos superada y se repite.

Su trabajo como fotoperiodista conlleva enfrentarse a las consecuencias derivadas de las guerras que, de forma particular, recaen sobre la población civil constituyendo verdaderos dramas humanos. Mantener la dignidad de las víctimas constituye una cualidad humana y profesional de James Nachtwey que se percibe en la forma de reflejarlas, como auténticos dolientes que recuerdan a una *pietá* cristiana. En algún momento, podría deducirse una aparente contradicción personal en la medida en que, en sus imágenes, subyace una suerte de belleza encaminada a construir una estética del dolor muy personal, y que no hace sino reflejar sus propias contradicciones y sensaciones, porque «de vivir lo mejor que la humanidad puede dar, la igualdad y el respeto, bajé directamente al infierno»¹⁵.

Sin duda, la empatía y la capacidad para ponerse en el lugar del otro es una cualidad de este artista, que le permite enfrentarse a su trabajo con ponderación. Podría decirse que la ausencia dejada por Eros está ocupada por Pathos. Hay que resaltar la capacidad de Nachtwey para empatizar con el dolor ajeno que, sin duda, fortalece su convicción sobre la naturaleza útil de su trabajo que asume y del que se siente privilegiado porque «he sido testigo y estas fotografías son mi testimonio. Los acontecimientos que he grabado ni deben ser olvidados ni deben repetirse»¹⁶. Su aportación al fotoperiodismo como lúcido testigo del sufrimiento humano derivado de las guerras la concibe desde el encuadre perfecto para alcanzar una suerte de belleza confusa.

¹⁵ Con motivo de la concesión del Premio Luka Brajnovik, en marzo de 2011, concedió una interesante entrevista que puede consultarse en <http://conversacionescon.es/james-nachtwey/> (fecha de consulta: 2/7/2016).

¹⁶ *Ibidem*, p. 1. Además del citado Premio Luka Brajnovik de Comunicación concedido por la Universidad de Navarra en 2005, cuenta con otros, entre ellos: Premio Princesa de Asturias de Comunicación y Humanidades, 2016; el World Press Photo de los años 1992 y 1994, así como la Medalla de Oro de Roberto Capa en 1992, 1993, 1998, 2000 y 2008. Miembro de la Agencia Magnum desde 1986 a 2001 y cofundador de la Agencia VII. Sobre su obra versa el filme *War Photographer* nominada al Óscar por el mejor documental en 2002. Ha publicado varios libros, *Deed of war* (1989), *Infierno* (1999), *Pietá* (2013), así como realizado numerosas exposiciones.

Sin duda, todas las guerras encierran dolor y sufrimiento y la capacidad de Francisco de Goya para reflejarlo en *Los desastres de la guerra* inspiran su trabajo porque: «Considero a Goya padre de las fotografías de guerra»¹⁷, aunque su formación en historia del arte indique una selección de fragmentos relacionados con la Piedad: una madre sujetando a su hijo muerto, con los brazos caídos como metáfora de la atemporalidad del sufrimiento gratuito.

Esta manera de enfocar la fotografía de guerra difiere del trabajo de otros profesionales que prefieren transmitir los hechos desde la realidad más estricta que constituye otra forma de concebir el fotoperiodismo. Pero, quizás, la reiteración de la violencia y del horror pueda convertirse en indiferencia, incluso en cierta complacencia que hace que «la obra de arte se haya vuelto tan cínica y le ha gustado rozar lo escatológico, la suciedad y la porquería»¹⁸.

EL CUERPO COMO EXPRESIÓN DE SUFRIMIENTO Y DE DOLOR. LA ENFERMEDAD FOTOGRAFIADA

El deslizamiento hacia la concreción de una estética de lo feo que se complace en focalizar la atención en lo que Jean Clair define como «abyecto», comparte espacio con otras miradas más suaves encaminadas a visibilizar algunos aspectos relacionados con el sufrimiento, y el proceso de degradación experimentados por cuerpos sometidos a tratamientos farmacológicos, para superar enfermedades hasta no hace mucho tiempo silenciadas como el cáncer y el sida. Pero, en algunos casos, su visibilización está teñida de cierta autocomplacencia y se convierte en un «[...] bello espectáculo para los ojos, [...] ¿el horror sería también una categoría estética? ¿Tendríamos hambre y sed de abyección, como lo tenemos de otros placeres?»¹⁹. Son preguntas que llevan directamente a este epígrafe.

Sin duda, el arte contribuyó a visualizar enfermedades que, por sus especiales connotaciones, y hasta hace relativamente poco tiempo, constituían tabúes sociales ocultos y silenciados. A partir de 1980 un número importante de artistas instrumentalizaron su trabajo en visibilizar aquellas que como el síndrome de inmunodeficiencia adquirido –SIDA– tenían un origen desconocido, causaban

¹⁷ http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-06-27/nachtwey-el-hombre-que-fotografo-el-infierno_735774/ (fecha de consulta: 19/10/2016).

¹⁸ CLAIR, J., *De immundo*, París, Éditions Galilée, 2004.

¹⁹ *Ibidem*, p. 45.

un gran temor social y sometían a colectivos de homosexuales a un feroz aislamiento en Estados Unidos, también en España. Se añadía la incompreensión sufrida por los enfermos de cáncer, de modo particular las mujeres aquejadas de cáncer de mama que, además, debían soportar un proceso de desgaste físico debido a las secuelas del tratamiento. Aunque en menor medida las patologías psiquiátricas ocupan un espacio en la creación contemporánea, con ejemplos notables desde la perspectiva de la literatura con Leopoldo María Panero y artística con David Nebreda.

El sida era una enfermedad mortal que, en el contexto neoconservador donde aparecieron los primeros casos, se identificaba con comportamientos sexuales desordenados. Por ello, la presión que ejercía el componente sexual morboso –ligado a Eros– y la certeza de una muerte segura y dolorosa –Thánatos– establecía una peligrosa relación entre sexualidad y muerte, a menudo potenciada desde algunos estamentos religiosos y conservadores. Para contrarrestar la estigmatización y el rechazo social, los artistas trabajaron en su visualización, su conceptualización y en la forma en como era percibida por la sociedad.

Una acción memorable del artista Pepe Espaliú, *Carryng*, realizada poco antes de morir de sida durante la impartición de un taller en Arteleku –lugar para el Arte– en San Sebastián es emblemática para la historia del arte: sostenido por dos personas, que actuaban como sus muletas, recorrió las calles de esta ciudad ejecutando una acción política (escultura social) de clara referencia a Joseph Beuys. Su objetivo era transmitir un sentimiento positivo y solidario hacia los portadores de esta enfermedad tan necesitados de apoyos físicos y solidarios. Su repetición en Madrid el 1 de diciembre de 1992 transmite una sucesión de imágenes, metáforas de la auténtica condición humana, espontáneamente sucedidas durante el trayecto desde el Congreso de los Diputados –máxima representación del pueblo español– hasta el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (hoy Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) –máxima representación del arte del siglo XX–. Durante el recorrido solidario fue acompañado por un grupo de personas, entre ellas, intelectuales, artistas y políticos, que se turnaban para sostenerlo y ayudarlo a conllevar la enfermedad y sus limitaciones, construyendo una acción política y solidaria²⁰. Durante los últimos años, antes de morir, construyó un discurso –mensaje– empeñado en compartir su

²⁰ En Nueva York se enteró de su condición de enfermo de sida. En esta ciudad colectivos de gays organizaron un movimiento de solidaridad alrededor de los enfermos de sida que, a través de *Carryng*, Espaliú quiso trasladar a España.

experiencia y sentimientos ante la certeza de una muerte segura, siempre de forma sutil y ponderada. Efectivamente, así es y está bien expresado por Fernando Huici en un hermoso texto:

Ese sentimiento crece, ante todo en intensidad con el Espaliú final, en el modo como asume el empeño de metamorfosearse la conciencia de la propia enfermedad en energía creadora y arma con la que subvertir la inercia miserable de determinados comportamientos colectivos²¹.

Pero la manera de plasmar sus conflictos personales y su percepción del sida, entre lo evidente, lo sugerido y lo velado, lo vehiculizó, también, a través de la escritura convertida en un instrumento eficaz, portador de un mensaje positivo, que le permite reflexionar desde su experiencia:

El sida es ese pozo donde hoy escalo ladrillo a ladrillo, tiznando mi cuerpo al tocar sus negras paredes, ahogándome en su aire denso y húmedo [...]. Y, sin embargo, es este sórdido túnel el que de forma súbita y violenta me ha hecho volver a la superficie. El sida me ha fortalecido de forma radical a un estar ahí. Me ha precipitado en su ser como pura emergencia. Agradezco al sida esta vuelta impensada a la superficie, ubicándome por primera vez en una acción en términos de Realidad. Quizás esta vez, y me es indiferente si se trata de la última, mi hacer como artista tiene un sentido pleno, una absoluta unión con el límite existencial que siempre rondé sin conocerlo del todo, bailando con él sin nunca llegar a abrazarlo. Hoy sé cuál es la verdadera dimensión de ese límite. Hoy he dejado de imaginarlo. Hoy yo soy ese límite²².

Aunque brevemente, desde la perspectiva feminista es obligado citar el compromiso desarrollado por la escritora Susan Sontag, quien verbalizó y comparó su experiencia frente al cáncer de mama que, en un principio, superó pero inexorablemente le trasladó hacia los dominios de Thánatos:

La enfermedad es el lado oscuro de la vida, una ciudadanía más cara. A todos, al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos. Y aunque preferimos usar el pasaporte bueno, tarde o temprano cada uno de nosotros va a identificarse como ciudadano de aquel otro lugar²³.

La exposición pública de sus sentimientos constituyó un testimonio valiente que ayudó a superar tabúes, y a situar al cáncer en su contexto real frente a

²¹ HUICI, F., «El mutis del espectador», *El País*, Madrid, 4/11/1993.

²² ESPALIÚ, P., «Retrato del artista desahuciado», *El País*, Madrid, 4/11/1993.

²³ SONTAG, S., *La enfermedad...*, *op. cit.*, p. 13.

actitudes colectivas inexplicables que aguzaban el sentimiento de impotencia y de soledad de quienes lo padecían, y que animó a la escritora a denunciar el aislamiento social y el desconocimiento sobre su realidad, «[...] sorprende el número de enfermos cuyos amigos y parientes los evitan, y cuyas familias les aplican medidas de descontaminación, como si el cáncer, al igual que la tuberculosis, fueran una enfermedad infecciosa»²⁴.

En paralelo a la literatura, pero utilizando el lenguaje de la fotografía y de la videoinstalación, se desarrolla la obra de la artista Katarzyna Kezyra (Varsovia, 1963) quien en su obra, *Olympia*, desde una perspectiva crítica y feminista, denuncia la vigencia de estereotipos femeninos canónicos que, sin duda, contribuyen de forma artificial a lastrar aún más un tipo de cáncer que afecta de forma exclusiva a las mujeres. Su obra indica varios niveles de lectura que transita entre lo erótico canónico –el mundo de Eros– y la resignificación de una obra emblemática realizada por Edouard Manet en la que, nuevamente, se interpreta el desnudo femenino como objeto y, por tanto, se le niega su condición de sujeto. A lo largo de la sucesión de escenas planea la figura de la muerte sugerida, pero nunca de forma explícita.

Desde la fotografía, utiliza su cuerpo como soporte para escenificar su proceso de degradación física que, supuestamente, despoja a la mujer de su condición identitaria a causa de la imposición de un canon de belleza artificial impuesto por convenciones e intereses económicos²⁵. A través de la lectura de las tres fotografías se desvela, poco a poco, la enfermedad y el proceso de modificación física experimentado por su cuerpo que, supuestamente, priva de

²⁴ SONTAG, S., *La enfermedad...*, *op. cit.*, p. 1. Cuando escribió este libro había superado el cáncer de mama del que, sin embargo, años después moriría. La escritora establece una relación, muy pertinente, de causa-efecto entre la tuberculosis, una enfermedad sufrida entre otros por los escritores Thomas Mann autor de *La montaña mágica*, cuyo argumento se desarrolla en un sanatorio para este tipo de enfermedades en los Alpes suizos, o Franz Kafka, quien murió en un sanatorio alemán aquejado de tuberculosis. En los románticos se identificaba esta enfermedad con la creatividad literaria.

²⁵ Esta serie desarrollada en 1993 consta de tres fotografías de gran tamaño y un vídeo de tres minutos en el que de forma muy sistematizada y secuencial argumenta el tema. Primero, aparece en clara referencia al cuadro, *Olympia*, del pintor impresionista Edouard Manet, resignificado; en la segunda imagen aparece tumbada sobre una camilla hospitalaria y, finalmente, presenta a una mujer envejecida a causa del tratamiento de quimioterapia imprescindible para superar la enfermedad. Revisita la *Olympia* impresionista que, a su vez, se retroalimentó de la *Venus* de Tiziano sensual y erotizada: es decir, manteniendo el canon clásico de Venus.

la condición de mujer a quienes la sufren. Primero, la evidencia del cáncer sugerido por la extrema delgadez y por la cabeza despojada de cabello aunque, todavía, conserva cierta sensualidad que, en la segunda fotografía, se va desvaneciendo por efecto del tratamiento y, finalmente, un cuerpo envejecido, frágil y dependiente. Alrededor planea la idea de erotismo –antierotismo– relacionado con las mujeres, y la constante presencia amenazadora de Thánatos enfrentado a Pathos.

Las figuras de Eros y Thánatos se interpretan de forma muy particular en la obra de Pawel Althamer (Varsovia, 1967) cuyo trabajo se apoya en las huellas reales extraídas de las manos y los rostros de gentes anónimas que viven en Venecia, una ciudad decadente, impregnada de una atmósfera inquietante que sugiere un futuro incierto en tránsito hacia su definitiva desaparición: la seducción de la belleza decadente de una ciudad que camina hacia su desaparición definitiva.

Sin profundizar, es preciso citar, y reconocer, que algunos planteamientos artísticos superan la capacidad de provocar, no se cuestionan los límites de la transgresión y, a menudo, rozan lo abyecto modificando una definición abierta de la obra de arte, y que animó a Jean Clair a afirmar su desacuerdo: «Jamás la obra de arte ha sido tan cínica ni le ha gustado tanto rozar la escatología, la mancha, la basura»²⁶. Al respecto, un caso extremo lo constituye la obra de Bob Flanagan cuya temática narra de forma obsesiva los síntomas de su enfermedad, su plasmación física y las modificaciones que atraviesa su cuerpo. Los cambios de comportamiento y la manera de asumir su enfermedad conllevan experiencias *ad limitum* y, en alguna medida, reflejan la estética que predomina a finales del siglo XX, así como la prevalencia de un discurso narrado en primera persona que utiliza su cuerpo como soporte. En definitiva, la utilización del dolor provocado como instrumento para sentirse vivo conforma una obra que transita entre lo sublime y lo abyecto, entre lo más alto y lo más bajo, quizás como una forma de alejarse de una muerte segura.

LA VIOLENCIA CONTRA LAS MUJERES

Kater Millett afirmó que «la firmeza del patriarcado se asienta sobre un tipo de violencia de carácter marcadamente sexual»²⁷. Constituye este un epígrafe que

²⁶ CLAIR, J., *De immundo...*, *op. cit.*, p. 45.

²⁷ MILLETT, K., *Política sexual*, Madrid, Cátedra, 1970.

habla de las agresiones físicas, de las violaciones, de las vejaciones y asesinatos que sufren las mujeres a causa de la violencia de género, y que la creadora Jenny Holzer denuncia de forma radical construyendo una serie de fotografías en las que aparecen mujeres maltratadas, con frases escritas por ellas mismas sobre su cuerpos, aludiendo al horror e infierno de sus vidas. La mayoría de las artistas que podrían incluirse en este apartado construyen su obra desde un compromiso militante y transmiten una visión muy cruda de una realidad, verdaderamente, globalizada. De agresividad y de tortura habla la instalación, *Evidencias*, de Lorena Wolffer, construida con objetos cotidianos como cuchillos o rizadores de pestañas que sirven para agredir, torturar y causar dolor a las mujeres. Cada objeto que conforma la instalación se acompaña de un breve texto escrito por la víctima que refleja de forma muy vívida su experiencia con el dolor al borde de la muerte.

En este epígrafe podrían citarse numerosas artistas que desde un compromiso militante desarrollan su obra alrededor de la violencia verbal o psicológica, y hasta la muerte, sobre las mujeres. Y habría que referirse de una manera muy particular a las creadoras latinoamericanas, Regina José Galindo, Ana Mendieta, Doris Salcedo, Susanne Lacy o la interesante obra, *Turbulento*, de la artista iraní Shirin Neshat, pero constituirían un capítulo imposible de desarrollar en este texto. Aquí, inexorablemente, la alusión a al lado más oscuro de Eros y la presencia de Thánatos, sin duda, presidirían nuestro discurso.