



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE

**LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y EL MAL: UN ESTUDIO SOBRE LA
CORPORALIDAD Y LO ABYECTO EN EL SIGLO XX Y XXI**

PRESENTA

LIC. NAYELY DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ

ASESOR

DR. VÍCTOR GERARDO RIVAS LÓPEZ

COMITÉ

DR. GERARDO DE LA FUENTE LORA

DRA. MA. DEL CARMEN GARCÍA AGUILAR

GENERACIÓN 2019-2020

LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y EL MAL: UN ESTUDIO SOBRE LA CORPORALIDAD Y LO
ABYECTO EN EL SIGLO XX Y XXI

Nayely Domínguez Domínguez¹

¹ Alumna de la MEYA, BUAP.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I. ESCULTURA CONTEMPORÁNEA	10
¿QUÉ ES ESCULTURA?	
CLASIFICACIÓN DE LA ESCULTURA	
ESCULTURA CONTEMPORÁNEA	
LA LIBERACIÓN DEL TÉRMINO ESCULTURA CONTEMPORÁNEA	
LA ESCULTURA, UN ARTE ESPACIAL	
LA ESCULTURA Y EL CUERPO	
EL CUERPO COMO SOMATECA	
LA ESCULTURA, EL CUERPO Y LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA	
CAPÍTULO II. ANÁLISIS DE OBRAS	32
MAURIZIO CATTELAN.....	33
HIM, 2001	
ÉL COMO ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y SU EXPOSICIÓN	
PAUL FRYER.....	42
LUCIFER (THE MORNING STAR), 2008	
LUCIFER EN LA CONTEMPORÁNEIDAD	
IGLESIA DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD	
EL CUERPO DE LA ESCULTURA DE LUCIFER	
OLIVIER DE SAGAZAN.....	52
SERIE TRANSFIGURATION, 1998	
UNTITLED	
YOANN PENARD.....	59
ABOUT CHILD SOLDIERS, 2014	
THE CHAIR, 2014	
DOLORES ZORREGUIETA.....	65
SERIE BONDAGE	
SERIE MONSTRUOS	
CAPÍTULO III. EL MAL Y LO ABYECTO	76

EL MAL

EL MAL MORAL

EL MAL EN LA HISTORIA

EL MAL Y EL ARTE

LO ABYECTO

CAPÍTULO IV. LA GUERRA COMO DETONADOR DEL MAL EN LA CONTEMPORANEIDAD .99

LA SOCIEDAD EN EL SIGLO XX

LA TECNOLOGÍA COMO FACTOR DESTRUCTIVO EN LA GUERRA

LAS ARTES Y LA CULTURA DEL SIGLO XX

LA GUERRA Y SUS IMPLICACIONES

CONCLUSIONES.116

BIBLIOGRAFÍA.122

INTRODUCCIÓN

Esta investigación busca explorar de qué manera se dan las manifestaciones plásticas del mal y lo abyecto en la escultura contemporánea como un proceso mediante el cual se parte de un imaginario constituido a partir de las condiciones espaciotemporales donde el factor histórico, religioso-moral, sociopolítico y estético para impulsar un profundo y a veces perturbador cambio de valoración existencial. La estética que se sale de lo bello y, por el contrario, explora el lado de lo feo y lo abyecto y que, por sus mismas implicaciones, trae a colación el tema del mal será la médula directriz a lo largo de esta tesis. En ella, por tanto, busco encontrar la relación que hoy día se da con la escultura contemporánea, que ha dejado de aparecer de la misma forma que en la Antigüedad, para mostrar, mediante su plasticidad, las concepciones e imaginarios referentes al mal que se han generado a lo largo del siglo XX y del XXI.

Cabe señalar que, a través de la investigación y desarrollo de la tesis, me he dado cuenta de que el tema del mal se ha utilizado en diversas manifestaciones artísticas que no se acaban en el arte de la escultura, por el contrario, es un tema en el que muchos artistas han reflexionado para abordar sus representaciones. En este sentido, la escultura ha sido el enfoque principal debido a que, gracias a sus características, como lo veremos en el primer capítulo, pone en juego la presencia humana del modo más concreto, con lo que ha generado en los artistas y pensadores contemporáneos un interés muy específico que, a mi parecer, se encuentra en sus primeros desarrollos, por lo que hablamos de que un número importante de los actuales productores de este tipo de escultura alcanzan aun sin proponérselo una relevancia filosófica innegable. Así mismo, gracias al reacomodo conceptual que implicó el desarrollo de esta investigación, me percaté del enorme papel que muchos autores atribuyen a la guerra como factor de comprensión del mal. De esta forma, he decidido concentrarme en este fenómeno en el último capítulo ya que pienso que sus aportes a la concepción del mal son piedra angular que han marcado fuertemente el siglo actual y anterior. He encontrado como factor recurrente, precisamente las guerras mundiales y las subsecuentes formas de guerra que se arrastran hasta nuestros días como determinantes en los imaginarios y la comprensión tanto del mal como lo abyecto en la contemporaneidad.

Cabe mencionar que he conjugado los temas que me han intrigado desde muy joven. Asidua a las películas de terror, he incorporado lo feo y lo terrible a mi forma de ver el mundo. Siempre me pareció importante la representación plástica de estos fenómenos liminales, pero no fue hasta la conformación del presente trabajo que he empezado a comprender la complejidad del tema y sus alcances.

La exposición del concepto de escultura contemporánea en el Capítulo I establecerá ya no unos límites del todo cerrados respecto de lo que es y no es una escultura sino que, en gran medida (y me ha ayudado a comprenderlo), plantea las características que ya no son inamovibles como en siglos anteriores, sino que, por el contrario, describe y clasifica la escultura a manera de posibilidades mediante las cuales, los artistas modernos y contemporáneos, han experimentado. De esta manera el rango plástico, representacional y expresivo de la escultura contemporánea responde a una serie de aspectos que van desde el contexto, la tecnología y las relaciones artísticas y sociales que son propias de nuestro tiempo.

Así, a través de este primer capítulo busco poner a la disposición del lector una serie de herramientas cuyo propósito principal es lograr hacer el primer gran grupo de objetos de estudio posible, es decir, mediante esto, podremos determinar las características con las que hoy por hoy, determinamos que una escultura se califique de contemporánea para poder proceder con el subsecuente análisis. Además, trataré, en forma breve, de encontrar las vías mediante las cuales esta clase de escultura ha llegado a ser como es.

Por otra parte, planteo la relación existente entre la corporalidad y la escultura. Este es punto clave para la comprensión general de la presente tesis, entre otras razones, debido a que la relación del cuerpo con la escultura provee un fundamento mediante el cual los conceptos del mal y lo abyecto van a alcanzar el nexo filosófico y artístico que me he planteado. De no ser por este aspecto, quizá habría sido muy difícil relacionar los temas expuestos en forma directa con la escultura cuyos antecedentes históricos encajonaban este arte en la representación de lo bello como forma verdadera y como veremos, se ha ido transformando hasta la actualidad. El cuerpo, aunque tema muy complejo, es un eslabón importante y, me atrevo a decir, imprescindible en la conformación de este estudio.

Ahora bien, habiendo establecido los enlaces entre la escultura contemporánea, el cuerpo y los procesos históricos contextuales, en el Capítulo II me he propuesto analizar las obras de cinco artistas contemporáneos que, aunque algunos de ellos no conciben la totalidad

de su obra en función del tema del mal, sí que presentan al menos una obra en la que se enfocan en alguna de las dimensiones propias del mal y su aparecer en el mundo mediante las capacidades plásticas de la escultura. Estas piezas replantean el estado del mal enmarcado en la contemporaneidad occidental. De ahí la importancia de resaltar lo siguiente:

I. *Devenir Histórico*: Transformación histórica artística, social, política, económica y filosófica que, de manera compulsiva, ha desarrollado una vía mediante la cual llegamos a representaciones como las ejemplificadas. Hago especial énfasis pues, en las dos Guerras Mundiales como principales focos del cambio de sentido cultural e histórico de la creación escultórica.

(...) las dos guerras mundiales (...) por distintas razones trastornaron por completo la idealidad axiológica y metafísica de la existencia que hasta entonces se había mantenido incólume en términos generales (...) la idealidad de lo humano en la que se basa la tradición occidental a partir de los helenos perdió todo sentido merced al genocidio indiscriminado que llevaron a cabo los nazis (...)²

II. *Corporalidad*: Como ya he mencionado, es el punto de enlace que justificará la relación escultura-mal. Esto, porque mediante el cuerpo nos integramos a la realidad y es ahí donde se pueden observar las huellas de esta transformación o evolución de la propia escultura. De tal forma, la realidad está en nuestro cuerpo, en su versión genérica, en su representación artística y, por ende, escultórica.

III. *El mal* que, para los fines de esta investigación, cobra preponderancia en función de estos paradigmas a los que se acopla la valoración axiológica y, por tanto, la concepción del mal que se ha formado a través del tiempo hasta la contemporaneidad.

IV. *El espectador*: figura esencial de la vivencia estética que cobra un nuevo sentido a lo largo del siglo XX, pues en lugar de limitarse a la contemplación (en el sentido clásico del término que lo identifica con la idealización) o de superar armónicamente la percepción inmediata gracias a la propia obra

² Víctor Gerardo Rivas López, *Del cine y el mal. Una ontología del presente*, p. 106-107

(como correspondería a la visión de él como un ser que se cultiva y refina), ahora debe más bien reaccionar de modo personal ante la violencia que la escultura provoca en el imaginario sociocultural.

Las obras de Maurizio Cattelan, Paul Fryer, Olivier de Sagazan, Yoann Penard y Dolores Zorreguieta, en mi opinión, tratan el tema del mal de un modo en verdad original y echan luz sobre el sentido de ese tema para nosotros más allá del arte, en la convivencia con los demás y, sobre todo, en la redefinición de lo que entendemos por sentido propio de la existencia. Así, la incursión en la escultura de estos artistas ha tenido repercusiones tanto en la técnica, ejecución y conceptualización escultórica. Vemos a un Cattelan y un Fryer que incorporan temas tabús como lo es Hitler o Lucifer, retando al espectador mediante imágenes chocantes que reflejan la conceptualización del mal. Así mismo, mediante las obras de Sagazan, Penard y Zorreguieta accedemos al lado abyecto de la representación escultórica por un lado y, además vemos la experimentación de estos artistas que aportan nuevas maneras de concebir la escultura. La unión de la performance, la escultura y la instalación, además de la fotografía o el video, hace de la presentación de una escultura, una manifestación rica por la que la expresión abunda y aprovecha los valores de cada una de las herramientas implementadas. Así mismo nos plantean el mal desde una perspectiva de arrepentimiento, autodestrucción, transformación circunstancial, sometimiento y poder, así como de herida y vuelta a lo primitivo. Mediante el mal pues, se construye una visión particularizada en cada autor que presenta ante nosotros una especie de cuerpo en estado de descomposición que se va desintegrando conforme avanzamos con la lectura.

En este sentido, las obras están ordenadas en función del grado de figuración y correspondencia con el cuerpo humano: la primera de las obras es la representación con el menor grado de deformación y en la última observamos un cuerpo que ha perdido gran parte de la configuración de un cuerpo humano pero que, sin duda, a partir de ciertos elementos lo conforma de una forma especial.

Ya para el Capítulo III, entraré en el complejo tema del mal y lo abyecto. Gracias a la comprensión de estos temas es que se puede acceder a una forma más compleja de lo que en realidad mantenemos en el imaginario colectivo cuyo contenido, en algunos aspectos, parece difuso y superficial. En este tenor, creo que la información vertida en este capítulo,

aunque de forma muy breve, logra ampliar la mirada y consideración del tema en tanto, desvía la mirada hacia posibilidades que se nombran bajo el mismo concepto pero que nos traslada hacia aristas diferentes del hombre y sus potencialidades. Se trata pues de desmenuzar, en la medida de lo posible, los conceptos de mal y lo abyecto, estableciendo de hecho una relación posible entre ellos y que, resulta en factores importantes para la tesis porque precisamente estos son los capaces de verse en las cualidades plásticas que se pueden representar visual y espacialmente en la escultura.

Finalmente, en el Capítulo IV, como he dicho al comienzo de esta introducción, me gustaría resaltar el tema de la guerra ya que este, desde diversas perspectivas ha tenido un papel recurrente en el desarrollo de mi tesis. En este capítulo me dispuse a dar un recorrido a grandes rasgos por las guerras mundiales y el papel de la tecnología como parte de esta transformación que no sólo va en dirección a la propia guerra, sino que, ha sido clave en la transformación de las artes mismas y de nuestra forma de visualizar el mundo mismo. Las comunicaciones en este punto resultan tan importantes ya que de ellas ha dependido la forma en la que visualizamos los males de la actualidad a una velocidad y cantidad tal que ha sorprendido porque ha servido como forma de mostrar el lado más oscuro del hombre, pero al mismo tiempo, como un método por el cual la desensibilización o normalización de muchos hechos deplorables encuentran un callejón que, a primeras, no parece tener salida pero que el arte ha retomado como tarea propia.

Será preciso mostrar entonces de qué manera todas las circunstancias que enmarcan el trabajo escultórico contemporáneo, aportan valor en la constitución de esta visión del mal con la que contribuye el artista a partir de su propia experiencia: “Lo maligno y la muerte, por más que tengan una resonancia social que literalmente salta a la vista, son acontecimientos de la existencia que cada cual enfrenta de una manera irreductiblemente personal (...)”.³ Pero que, a merced de esto, adquiere un valor universalizador con el que nos conmueve e identifica de alguna manera, es decir, que tiene una resonancia en la concepción histórica de fenómenos que hasta ahora hemos sido incapaces de asimilar.

CAPÍTULO I

³ *Ibidem*

ESCULTURA CONTEMPORÁNEA

¿Qué es escultura?

Según la RAE⁴, la escultura es el arte de representar objetos o figuras tridimensionales en diversos materiales. La representación se da por medio de diversas técnicas, las cuales se han ampliado al paso del tiempo como el modelado, la talla, el esculpir, la fundición e incluso el *assemblage* (como la impresión 3D), el collage o la soldadura, por mencionar algunas. En lo referente a los materiales, al igual que las técnicas, estos se han multiplicado exponencialmente: piedra, cera, vidrio, madera, arcilla, yeso, metales, tela, polímeros, sulfatos, papel, desperdicios y un gran etcétera. Los *readymades*, son el ejemplo perfecto mediante el cual, la expansión de las posibilidades es evidente: se puede usar incluso un objeto no artístico terminado y generado mediante la manufactura de las grandes fábricas para dar con una pieza escultórica de trasfondo conceptual. Así mismo se considera escultura a la obra en sí misma, es decir, la pieza física generada a partir del trabajo de un escultor.

En *Guía Completa de Escultura, Modelado y Cerámica* dice:

*La escultura es una forma artística que utiliza directamente el espacio real, a diferencia de la pintura, que crea un espacio ficticio sobre un simple plano. La escultura, al ser tridimensional, tiene que ocupar un espacio efectivo, estar en interacción con el mismo o englobarlo. Una forma puede ser compacta o sólida, o estar provista de resaltes que se introducen en el medio que la rodea. Puede ser hueca, lineal o agujereada, dando acceso a su propio espacio interno. Puesto que la escultura, aunque solo sea temporal, en un mundo complejo y confuso, el escultor debe ser capaz de emparejar la percepción y la imaginación con conocimientos prácticos y técnicos.*⁵

Ya desde el siglo XVIII, la escultura fue considerada como una de las Bellas Artes de las que Batteaux hace mención en su *Les Beaux Arts réduits a un même principe*, colocándola junto con la arquitectura, danza, música, pintura y literatura y, posteriormente, a partir del siglo XX y XXI, con pensadores como Ricciotto Canudo, en conjunto con el cine, la fotografía y el cómic. Cabe resaltar cómo la transformación de la escultura no se ha valido solamente de incrementar el número de técnicas y materiales, la multiplicación de motivos y

⁴ r

⁵ Barry Midgley, Coord., *Guía Completa de Escultura, Modelado y Cerámica*, p.8

la consideración de la escultura en su forma espacial, sólo ha sido posible con el pasar de los siglos. De esta manera, Batteaux que consideraba a la escultura como un arte concedido al mundo de la vista, ahora con piezas como *Leviatán* de Anish Kapoor, no nos queda más que concederle además el atributo de la espacialidad como una de las características escultóricas más importantes.

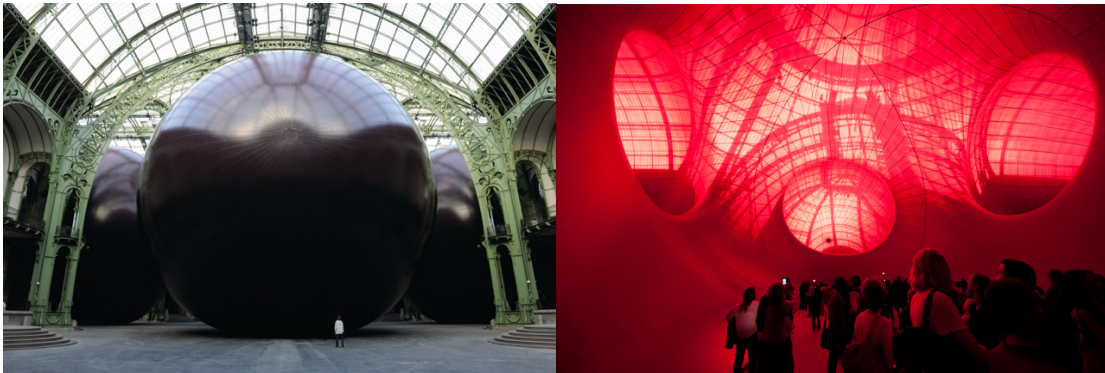


Imagen 1. Anish Kapoor, *Leviatán*, 2011.

La obra escultórica la podemos encontrar en relieve o en su forma de bulto redondo, también conocida como exenta. El relieve puede ser alto o bajo y presenta la complejidad de tener que indicar de alguna forma las relaciones espaciales que, por su parte, en la escultura exenta se dan de una forma más natural. Sin embargo, es en la escultura de bulto donde la combinación de diferentes elementos resulta en un complejo trabajo para el escultor quien tiene que pensar su contemplación desde diversos puntos de vista y, por ende, cada una de estas perspectivas deberían estar terminadas.⁶

Clasificación de la escultura

La escultura se divide en dos grandes vertientes: la estatua y la escultura, ya sea ornamental o conceptual, donde lo representado es lo definitorio para poder clasificar una obra escultórica en una rama o la otra. La estatua, en principio, nos refiere a la representación de la forma humana y animal; en la escultura ornamental, podemos considerar piezas auxiliares

⁶ *Ídem*

de la arquitectura, es decir, de carácter monumental⁷ (lo cuál también es un término aplicable a la estatua como veremos más adelante) que se enfocarán a la representación de flora y fauna principalmente; y, por el otro lado, la escultura de estilo conceptual, cuya base de construcción no se encuentra en su parte material sino en el uso que el artista le da a esto para transmitir ideas o, como su nombre lo dice, conceptos⁸. Conviene subrayar que esta clasificación se hace tomando en cuenta dos circunstancias principales: el objeto de representación, esto es, si vemos un ser humano, un animal, una planta u otro objeto de diversa naturaleza, y la funcionalidad de la que está provista la escultura en cuestión.

Ahora bien, regresemos a la estatua. Es importante mencionar que, a su vez, esta rama de la escultura tiene diversas subdivisiones en las que podríamos mencionar de inicio que, aunque representan principalmente al ser humano, este no siempre tiene o ha tenido una presencia en el espacio físico a la manera de inmortalizar a un personaje ilustre en el sentido de un arte figurativo. En este sentido, vale decir que, en una estatua, podemos encontrar la representación de algún personaje histórico o bien, la representación retórica de algún concepto determinado. Para ilustrar de alguna manera la diferenciación que aquí se propone, podríamos mencionar la estatua ecuestre de *Marco Aurelio*, el emperador romano que, por lo que sabemos, gobernó este imperio desde el año 161 hasta el 180 y, de acuerdo a estudios de algunos historiadores, comprobamos la representación de cierta información acerca del personaje mediante la codificación de estos datos en las características de la escultura: desde la pose, la presencia del caballo, la modificación de las proporciones respecto a la talla “real” del mandatario, etc. En este sentido, se trata de la preservación de un personaje real contemplado por medio de la organización del conocimiento histórico a fin de preservar a manera de memoria acontecimientos y personajes a través del tiempo. De la misma forma, es que encontramos la estatua yacente, esa escultura de tipo mortuoria en la que se representa a la persona contenida en el féretro mediante su figura, normalmente tendida sobre el sarcófago. Ambos tipos de estatuas, así mismo, pueden ser consideradas efigies, es decir, la representación de una persona (en este caso solo aplicada en escultura, aunque es sabido que

⁷ Glosario ilustrado de arte arquitectónico, *Escultura Monumental*, en <https://www.glosarioarquitectonico.com/glossary/escultura-monumental/#:~:text=Con%20tal%20locución%20se%20suele,del%20todo%20al%20que%20pertenecen>

⁸ Virtual gallery, *¿Te gusta la escultura conceptual?*, en <https://www.virtualgallery.com/artworks/sculpture/conceptual>

una efigie puede ser representada en pintura también). Cabe mencionar que, para este caso particular, se dice que las efigies representan especialmente personajes de poder y riqueza, pero también son usadas para hacer énfasis en el desprestigio de algún personaje de mala reputación como es el caso de la quema de las efigies de *Guy Fawkes* en Inglaterra o la quema, linchamiento o apedreo del Judas que se hace en Iberoamérica. Tanto, *Marco Aurelio*, la estatua yacente de un féretro, los *Guy Fawkes* o el Judas, son estatuas, en tanto reproducen la forma original de un ser humano que existió en algún momento de la historia.



Imagen 2 De izquierda a derecha. **1.** *Marco Aurelio*, 176 d.C. **2.** Escultura yacente, *Caroline Waters* **3.** Quema de *Guy Fawkes* en Inglaterra **4.** Quema del *Judas* en México

Por otra parte, también hay otras estatuas que no reproducen o imitan precisamente la imagen de una persona real. Se trata de representaciones tales como la estatua de la justicia o la estatua de la libertad en Nueva York, donde los conceptos dados otorgan ciertas características a la representación antropomorfa, de tal forma que, en su presencia, encontramos una serie de rasgos retóricos que permiten reconocerlos.

Igualmente, la clasificación de estas estatuas se puede dar de acuerdo a la pose o actitud que presente el cuerpo humano: tenemos estatuas propias (de pie), sedentes (sentadas), yacentes (recostadas), ecuestres (montando a caballo), orantes (arrodilladas) y oferentes (ofreciendo presentes); por la zona del cuerpo que se representa: tenemos estatuas de busto (cabeza y parte superior de tórax), herma (busto de base prolongada en pedestal), torso (escultura sin cabeza, piernas y brazos), de medio cuerpo y cuerpo completo; por su tamaño podemos mencionar los colosos haciendo referencia a su gran tamaño en concordancia con la importancia del personaje y las estatuillas de muy pequeñas dimensiones y de tamaño real que son usadas generalmente como elemento ornamental o de culto.

Existen, empero una serie de clasificaciones propias de la estatuaria como rama de la escultura, en donde la figura del ser humano es punto clave para su reconocimiento. Sin

embargo, es importante mencionar que la escultura, en su nivel más alto y englobado, puede ser figurativa y, por tanto, representativa o puede ser abstracta en cuyo caso no se podría considerar de ninguna manera como estatua. Con esto, lo que se puede entender es que todas las estatuas son esculturas, pero no todas las esculturas son estatuas y las características físicas con las que se cuentan son muy importantes para poder colocarlas en una correcta clasificación.

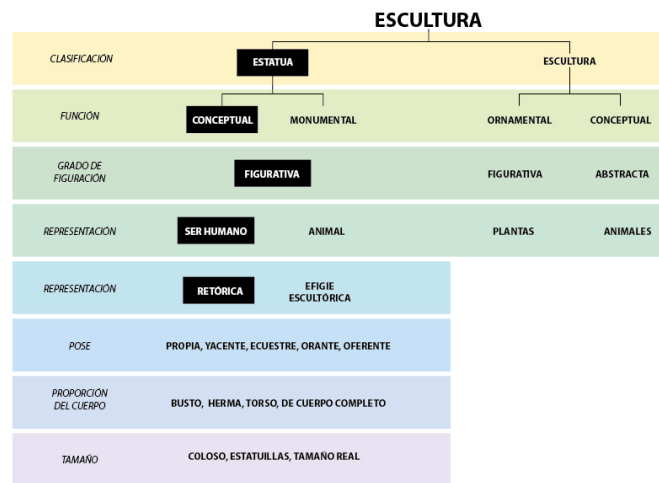


Ilustración 1 Esquema de las posibles clasificaciones en la escultura.

Dicho lo anterior, vale la pena subrayar que estas clasificaciones han dependido en gran o absoluta medida, del desarrollo histórico de este arte. En la antigüedad la figuración era una función predominante (arte definido por la copia de la naturaleza, la mimesis aristotélica), no obstante, a partir de la entrada de la modernidad, la evolución a nivel representativo y técnico han marcado una diferencia importante en la producción de esculturas. Será preciso entonces hablar de lo que es la escultura contemporánea puesto que esta escultura, al igual que las demás, es el resultado de un proceso evolutivo del que venimos hablando y que, por tanto, hace falta considerar en su concepción. Conviene subrayar la aceleración en estos procesos evolutivos que se dieron a partir del siglo XX y XXI, ya que mucho de ello, supone el gran abanico de posibilidades que representa el ámbito solo de la escultura hoy día. Dice Leonard R. Rogers, escultor y escritor inglés: “The scope of the term [escultura] was much wider in the second half of the 20th century than it had been only two

or three decades before, and in the fluid state of the visual arts in the 21st century nobody can predict what its future extensions are likely to be”.⁹

Escultura Contemporánea

La escultura contemporánea como tal es un concepto historiográfico del arte en el que se engloba la producción escultórica de una época determinada comprendida entre la Declaración de la Independencia de Estados Unidos (4 de julio de 1776) o la Revolución Francesa (5 de mayo de 1789) y la actualidad. Es a partir de estos años que se ve el crecimiento acelerado en esferas como la economía, la sociedad y la tecnología sobre todo por el encumbramiento del capitalismo. De manera análoga, los cambios que se generaron en la creación escultórica dependieron en gran medida de los cambios tanto en la esfera de lo político, filosófico y sociológico desde el siglo XIX y las vanguardias del siglo XX hasta nuestros días.

La producción escultórica propia de la contemporaneidad responde a dos corrientes principales: por un lado, la consecución de la escultura tradicional o conservadora y, por el otro, la proyección de una escultura más innovadora. La escultura propia del neoclasicismo y romanticismo del siglo XIX dio lugar al posterior expresionismo y abstraccionismo del siglo XX, sin embargo, retomaremos más adelante este aspecto.

Ahora bien, es preciso hacer énfasis en las características mediante las cuales es posible reconocer una escultura contemporánea. Según el taller *Gestos al Aire* al que tuve la oportunidad de asistir en 2021, impartida por la escultora María José Lavín en la Sociedad Artística Sinaloense, la escultura contemporánea se caracteriza por los siguientes aspectos:

1. Vida de los artistas: Los artistas en general hasta el modernismo se distinguían sobre todo por la vida tormentosa que llevaban. En gran medida esto se daba sobre todo por la idea de genio solitario que debía ser el artista romántico. Hoy día los artistas, llevan una vida común y la generación de las obras se da por sentado que no son solo responsabilidad de este individuo sino de grupos especializados como se retoma en

⁹ El alcance del término [escultura] fue mucho más amplio en la segunda mitad del siglo XX de lo que había sido solo dos o tres décadas antes, y en el estado fluido de las artes visuales en el siglo XXI, nadie puede predecir lo que probablemente será su extensión futura. Traducción de Nayely Domínguez. Leonard R. Rogers, *Sculpture*, en: <https://www.britannica.com/art/sculpture> (último acceso: 7 de junio de 2021)

el punto 7 de este listado. Así mismo, agregaría la socialización de los artistas que se hace presente a partir de las vanguardias y mediante la cual, se estimula la experimentación e influencia entre colegas de las diversas agrupaciones artísticas que se dan a partir de la modernidad. Basta pensar en la difícil vida de Frida Kahlo, la tormentosa relación entre Van Gogh y Gauguin o entre Warhol y Basquiat en contraposición con él la vida más discreta de los artistas de nuestro tiempo.

2. Nombre de las obras: Anteriormente, muchas de las obras, incluso hasta la etapa moderna que incluye el siglo XX, usaban títulos en los que se describía la pieza sin invitar a una exploración más profunda. Sin embargo, con la contemporaneidad se le da generalmente un nombre a la obra, en la que parece no tener la menor relación con lo observado pero que genera la tensión necesaria para enriquecer conceptualmente los sentidos. Pensemos por ejemplo en *El beso* de Rodin de 1882, con un nombre totalmente descriptivo, *El Pez* de Brancusi, que orienta hacia un concepto de la obra coadyuvado por las cualidades de la obra, o de *Marsyas* de Anish Kapoor, que rompe por completo con la escultura presentada, pero abre el diálogo hacia un título que genera también tensión.
3. Materiales y técnicas: Como ya hemos mencionado con anterioridad, el avance tecnológico ha permitido la experimentación por parte de los artistas. Esto ha significado un incremento en el número de materiales que se usaba respecto del pasado y es una forma bastante rápida en ocasiones de detectar una obra contemporánea. *El Jardín de Narcisos* de Kusama hecho con acero espejo es una obra contemporánea totalmente, por ejemplo.
4. Escala de las obras: La aparición de nuevas técnicas y materiales en la generación de esculturas ha permitido a su vez, que la escala de las obras sea tan inmensa como *Marsyas* o el *Leviatán* de Kapoor.
5. Reducción/Fragmentación de elementos: En una parte de las producciones modernas y contemporáneas vemos un interés por la reducción de elementos o la fragmentación de los cuerpos que sin duda tiene sus raíces en el paso de los artistas por la Academia de Bellas Artes donde se hacen estudios específicos de anatomía por ejemplo, pero que en gran medida se le debe al escultor *Constantin Brancusi*, quien adoptó mucho

de la tradición de *Rodin* pero que, ciertamente, es uno de los artistas rompedores de la modernidad y que sus formas sobreviven hasta nuestros días.

6. **Carácter innovador:** La experimentación pues, trae consigo nuevas incursiones por parte de los artistas hacia territorios nunca explorados, mucho de lo cual se debe a la voluntad de estos de ir en contra de los cánones establecidos por la Academia como en el caso de los impresionistas que, sin embargo, van marcando nuevas pautas para los escultores y artistas venideros en general.
7. **Producción de las obras:** La producción de las obras, y en especial de las esculturas contemporáneas, muchas veces requieren de la participación de un número bastante grande de personas que contribuyen a la idea inicial del artista para construir la pieza en su totalidad, la participación de ingenieros, técnicos o artistas sin renombre ya es una situación muy común y aceptada socialmente.
8. **Relación con el espectador:** Quizá la parte más importante, es la nueva premisa bajo la cual los artistas generan sus piezas. Muchas veces ya no se trata de generar obras para la contemplación por parte de los espectadores, sino que se genera para ser vista, transitada o utilizada, en decir, el acto de interpelar de alguna forma a los ahora usuarios.

Retomando este listado, me parece interesante la cuestión del nombre de la pieza como detonador de un trasfondo conceptual. Al respecto, Sandra Pinardi menciona que el arte contemporáneo entonces es precisamente aquel que, más que por su técnica, medio o paradigma teórico, estilístico o semántico, tiene un modo especial para interpelar al que llama *cuerpo de preguntas* y que refiere al modo en que inquieta y dificulta de alguna manera a la intelección evidente. Por el contrario, lo que hace es generar un espacio para la producción de significaciones que no están pero que desencadena un potencial de ser¹⁰.

Ahora bien, retomemos la cuestión de los materiales y técnicas. De ello, dice María del Carmen Bellido Márquez¹¹, que el desarrollo tanto intelectual como material del hombre como especie, ha traído consigo y de manera paralela, el desarrollo y descubrimiento tanto de materiales como técnicas que se han implementado en las obras de arte en general, de

¹⁰ Sandra Pinardi, *Lo contemporáneo y sus definiciones* en <https://traficovisual.com/2015/02/11/lo-contemporaneo-y-sus-definiciones-sandrapinardi/> (último acceso: 7 de junio de 2021)

¹¹ María del Carmen Bellido Márquez, *Evolución material, técnica y conceptual en las obras de Arte Contemporáneo*, p.108

manera que estas piezas (y por ende el desarrollo en la escultura) son testigo de la propia evolución del hombre en su esfera cognitiva, tecnológica y espiritual:

(...) al observar la evolución física de las obras de arte contemporáneo se aprecia en ellas una importante ruptura con la materialidad lineal evolutiva y una numerosa irrupción en las mismas de nuevas técnicas y materiales, ambas relacionadas con el desarrollo industrial, pero muy especialmente con la renovación conceptual de los trabajos, hasta el punto de que materia y técnica no solo son consideradas significantes, sino portadoras de significado, como un binomio cuyas partes se presentan juntas ante el espectador¹².

Respecto a esto, vale la pena rescatar los resultados de la investigación realizada en 2015 por esta profesora en el Departamento de escultura de la Universidad de Granada, María del Carmen Bellido Márquez¹³. En ellos menciona que esta evolución técnico-material y conceptual se relaciona estrechamente con el impresionismo como una de las primeras vanguardias, donde se trabajó (aunque en menor medida respecto a la pintura) la escultura con criterios muy novedosos con autores como Degas y Gauguin. A esto agrega las técnicas de enseñanza en las Academias, donde se prestigiaba la rapidez y destreza del aprendiz para la ejecución artística. Esto desembocaría entonces en el gusto por la obra de ejecución rápida y la noción de lo inacabado que se daba también en la escultura y que terminó por ser considerada como la obra final. En este mismo tenor, se habla ahora de obras acabadas al primer acercamiento del artista con el material sin la necesidad de bocetos, dibujos preparatorios y las diferentes fases de trabajo anteriormente aceptadas.

Habría que decir también que el surgimiento del término *alla prima* (“a la primera” en italiano) en 1850 ya reflejaba precisamente este primer impulso de creación por parte del artista en donde lo importante era el factor de originalidad. Los nuevos materiales que responden a este movimiento son todos aquellos en los que el factor de frescura de los materiales (de mantener más tiempo sin secarse o en estado plástico) es imprescindible. Por tanto, es posible decir, que, por ejemplo, la innovación de los impresionistas que pintaban al aire libre no hubiera sido posible sin el avance que significó, en este caso, la invención de los aditivos retardadores del óleo.

¹² *Ibidem*, p.109

¹³ *Ibidem*, pp.111-125

El *assemblage*, por su parte, inició con la experimentación de Picasso en su *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, el primer collage. Esta técnica, que ha evolucionado hasta nuestros días, permitió la mezcla de materiales de distintas naturalezas y, al mismo tiempo, anunció la valoración del objeto encontrado que, posteriormente, retomó el movimiento dadaísta, mismo antecedente importante para la escultura que tras la *Guitarra* de 1912 de Picasso, introduce el uso del hierro como nuevo material en unión con el bronce, piedra, madera y marfil que ya se usaba con anterioridad y, la técnica de construcción.

Se denomina construcción el proceso de formación de una escultura a partir de varias partes componentes, que pueden ser todas del mismo material o de sustancias diferentes. Las construcciones pueden incorporar materiales escultóricos tradicionales (piedra, madera, metal, etc.), así como materiales modernos (plásticos, resinas, fibra de vidrio, etc.). En gran medida es un procedimiento desarrollado en el siglo XX, provocado por el rápido incremento en materiales y técnicas que se encuentran disponibles gracias al avance tecnológico y que han cambiado las tradicionales restricciones en las formas esculpidas y han abierto el camino a distintas representaciones de las relaciones entre espacio y masa¹⁴.



Imagen 3. Pablo Picasso, *Guitarra*, 1912.

Por su parte el *Manifiesto Técnico de la Escultura Futurista* de 1912 sienta las bases de una nueva escultura en la que se propone el abandono de los materiales como el mármol y el bronce, negando además el uso de un solo material (técnica de polimasterismo usada por

¹⁴ Definición de término construcción en el ámbito de la escultura dada por Tesaurios del Patrimonio Cultural de España en <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1181521.html> (último acceso: 9 de junio de 2021)

Marinetti) con el objetivo de buscar la *emoción plástica*, estableciendo las bases de la escultura moderna y la consecución de esta forma de trabajo hasta la contemporaneidad.

El expresionismo, dice Bellido Márquez, en sus cuatro generaciones (Postimpresionismo, Fauvismo y Cubismo, periodo de entreguerras y, por último, tras la Segunda Guerra Mundial como el Expresionismo Abstracto de Norteamérica) tuvieron también una serie de aportaciones en las que el uso de materiales y técnicas quedan asentadas. La autora menciona a Edvard Munch sobre todo por su técnica de raspar el óleo seco, diluirlo con disolvente y trabajarlo nuevamente para después dejar actuar las condiciones atmosféricas mediante la exposición de las obras a la lluvia o a la nieve sin barnizar sus cuadros, haciendo patente de esta manera, el envejecimiento de sus pinturas como una técnica propia del artista. *La niña enferma* de 1885-1886 es una muestra de esta técnica en la que, además se hace evidente la ligazón entre la utilización de los materiales y las técnicas con el concepto que el artista quiere transmitir: la enfermedad y el desgaste o decaimiento del personaje.



Imagen 4. Edvard Munch, *La niña enferma*, 1885-1886

El Constructivismo le agregó a la escultura la posibilidad de construir sin representar. Implementó materiales industriales algunos de los cuales fueron muy innovadores al introducir el valor de lo transparente y semitransparente y dio cabida a la escultura cinética.

Aún más, posterior a la Primera Guerra Mundial queda establecido el arte como una forma de rechazo a la acción bélica con movimientos subversivos como el dadaísmo o el surrealismo. *Merzbau* de Schwitters de 1925, es muestra de la primer utilización de objetos encontrados como una forma de hacer escultura y el posterior uso del *objeto descontextualizado* de Duchamp con su *Rueda de bicicleta sobre taburete* de 1913. El surrealismo por su parte, disolvió la representación como mimesis, haciendo un uso de elementos de la realidad deformadas y/o en situaciones descontextualizadas que generaban vínculos novedosos como *Busto retrospectivo* de Dalí de 1933.



Imagen 5. De izquierda a derecha. **1.** Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1925. **2.** Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta sobre taburete*, 1913. **3.** Salvador Dalí, *Busto retrospectivo*, 1933.

Finalmente, posterior a la Segunda Guerra Mundial, Bellido Márquez menciona los muy concoidos experimentos por parte de los expresionistas norteamericanos, esto es, el goteo de óleo y su grosor sobre el lienzo, los grandes formatos, el *all over* (cobertura total de los bastidores), el potencial cromático, la pintura matérica, liezos perforados, el arte Povera en el que vemos el potencial de la escultura en la corriente Informalista, etc. Posteriormente, con el movimiento Pop, Claes Oldenburg y su *Dos hamburguesas con queso completas*, propone el regreso de la figuración estableciendo una tensión entre lo que se representa y el material con el que se hace, de esta manera algo que parece apetitoso, gracias al *dripping* de esmalte, resulta en un repulsivo sabor sintético que en verdad posee esta serie de materiales. Así mismo, sus esculturas blandas ponen sobre la mesa el cuestionamiento de la rigidez y dureza de los materiales como imperativo en la creación de las esculturas tradicionales.



Imagen 6. Claes Oldenburg, *Dos hamburguesas con queso completas*, 1962.

Todavía cabe señalar los esfuerzos de algunos artistas en los que se patentó la unión del performance, la instalación y la escultura donde los límites entre estas artes separadas se desvanecen y, en concordancia por lo establecido por Krauss en su *La escultura en el campo expandido*, establecen nuevos comportamientos de la escultura que ha sobrevivido hasta la contemporaneidad.

Finalmente sólo mencionar el paso del arte hacia técnicas y soportes multimedia y digitales que, evidentemente avanza a paso acelerado en nuestros días y que se refleja en la escultura digital mediada por la paquetería computacional y que ha aumentado, una vez más el abanico de manifestaciones escultóricas, abarcando ahora el espacio intangible de lo digital.

Hasta aquí hemos atendido los primeros cinco puntos del listado de las características de las obras contemporáneas (página 7, 8 y 9). Ahora bien, la innovación y la nueva implementación, posteriormente mencionados en el listado, son también clave en la identificación del arte contemporáneo. Precisamente respecto a esto es que podemos mencionar el anacronismo del que habla Agamben en *¿Qué es lo contemporáneo?* de 2008, donde lo contemporáneo se inscribe entre lo arcaico y lo que aún no es¹⁵, es decir, una forma aún inexistente o posibilidad futura sin responder a un orden cronológico lineal y que permite atender de forma reflexiva y crítica lo que se percibe o vive¹⁶. Se trata de que lo contemporáneo es aquello que no coincide perfectamente con su tiempo ni se adecúa a sus pretensiones y es por eso inactual. Precisamente por este anacronismo es que comprende mejor su tiempo. El artista contemporáneo, de esta manera, sería el que toma distancia de su

¹⁵ Giorgio Agamben, *¿Qué es lo contemporáneo?*, p.6

¹⁶ Sandra Pinardi, *ob. cit.*

tiempo para poder reflexionar y hacer preguntas, es decir, es crítico respecto de lo que vive en su mundo. No se deja “deslumbrar” por las luces de su tiempo, es decir, por las novedades, modas, descubrimientos, comunicaciones y en sí, lo que implica la modernidad de nuestro tiempo, por el contrario, sabe de la existencia de todo esto, e incluso participa de ello, pero está consciente de qué significa, qué es y por qué es así, es decir, se involucra más con las sombras de su tiempo, de las que hablaba Nietzsche en *El viajero y su sombra* de 1880.

Las obras escultóricas que se analizan en la presente tesis son precisamente contemporáneas por eso, porque los artistas responsables de su creación supieron ver lo que sucede en nuestro tiempo y le han dado una forma artística, es decir, son conscientes de lo que pasa hoy y le dan una forma nueva, generan nuevas preguntas y nuevo conocimiento a lo que pasa hoy, en el presente. Se dice pues que estos artistas son genuinos a su tiempo porque conocen su realidad política y social, las necesidades de su presente y con qué cuenta hoy en día para generar algo nuevo pero que pertenece totalmente a su tiempo.

En referencia al punto siete del listado, es pertinente hablar entonces de las relaciones de trabajo que surgen a partir de la actividad artística. Becker, en *Los mundos del arte*, dice:

(...) todo trabajo artístico comprende la actividad conjunta de una serie -con frecuencia numerosa- de personas. Por medio de su cooperación, la obra de arte que finalmente vemos o escuchamos cobra existencia y perdura. La obra siempre revela indicios de esa cooperación. Las formas de cooperación pueden ser efímeras, pero a menudo se hacen más o menos rutinarias y crean patrones de actividad colectiva que podemos llamar un mundo del arte.¹⁷

Con ello, lo que pretende asentar el autor, es precisamente la complejidad de las redes cooperativas mediante las cuales se generan las obras de arte a las que atribuimos a un artista por medio de la división del trabajo. El papel de los especialistas se hace eminente y el papel de las formaciones de cada quién son una forma mediante la cual la repartición de tareas se puede llevar a cabo de una manera más orgánica. Todo esto deja de lado el mito romántico del genio artista y solitario con el don para generar obras geniales por sí solo. Las obras contemporáneas pues, son el resultado del trabajo de un mundo del arte, se reconoce al artista, pero también estamos al tanto de la necesidad de este de un grupo de personas que coadyuven en la creación de la obra de arte final. En el caso de la escultura, el papel de las fundidoras,

¹⁷ Howard S. Becker, *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, p.17

los ingenieros y técnicos en grandes obras, e incluso, los encargados de generar los materiales con los que se trabaja, sin mencionar a los curadores y el propio espectador, entre muchos otros, hacen posible que la escultura final se erija delante de nosotros.

Finalmente, echemos un poco de luz a lo que nos referimos con el último punto de la lista. Pinardi dice que lo contemporáneo está dominado por la idea de espacialidad, término que hace referencia a cómo la cultura fundamentalmente nos habla de prácticas del espacio en las que se producen obras con vocación de realidad, es decir, que se involucran con el espectador. Son prácticas que se dan o tienen lugar e invitan a su tránsito y la utilización del cuerpo del espectador como motor de una idea que se produce en el momento de entrar en contacto con la obra.¹⁸ En este caso, cobra especial sentido, la posición de la escultura. Primero porque la escultura, como ya lo hemos mencionado, en muchas de las ocasiones encuentra su unión a otras prácticas como lo son la instalación y el performance, en cuyo caso, tendrían la cualidad de la que nos habla Sandra Pinardi al involucrar en un mayor nivel al espectador y, segundo, que la escultura, por sí sola, ya cumple con una serie de valores espaciales que advierten una necesaria relación con el cuerpo del espectador por el hecho de compartir su existir en el mismo espacio como veremos más adelante.

La liberación del término Escultura Contemporánea

El campo del arte contemporáneo es muy complejo y si uno se dedica a investigar históricamente no tiene nada que ver lo que significaba arte en 1400 y en 1800. Es un campo de prácticas que acompañan la investigación, la crítica y la experiencia de la sociedad contemporánea donde toman refugio una serie de posibilidades que han sido expulsadas de otros lados.¹⁹

Ahora bien, es importante mencionar la liberación que hace Krauss del término escultura en cuanto a que básicamente la expande hacia nuevas posibilidades que trae consigo la hibridación e interdisciplinariedad del arte contemporáneo. *La escultura en el campo expandido* de 1978, resulta ser un referente muy importante a la hora de hablar del tema ya que el numeroso bagaje que compactamos hoy día bajo el nombre de escultura es tan abundante que impone hacerse la pregunta obligada de ¿entonces qué es una escultura en

¹⁸ Sandra Pinardi, *ob. cit.*

¹⁹ Cuauhtémoc Medina en Christin Parcerisa, *El arte contemporáneo como un reflejo de la sociedad actual.*

nuestros días? Krauss habla precisamente de la flexibilidad a la que ha sido sometido este término y pone sobre la mesa su liberación respecto de reglas internas que regían a la escultura hasta ese momento, permitiendo que se incorporaran al ámbito escultórico, una serie de obras que ya no parecían adherirse las características comunes para legitimarse como tal, al contrario, en esta época se agregan al listado de obras con tal heterogeneidad que parecía que el término podría estar al borde del colapso. Se hizo problemático el determinar lo que era y no era la escultura al llegar a representaciones escultóricas como *Perímetros* de Mary Miss de 1978 [...] *en los últimos diez años una serie de cosas bastante sorprendente han recibido el nombre de esculturas [...]*²⁰. A lo cual, la autora propone la aplicación de un esquema en el cual se contraponen una serie de conceptos de los que se generan espacios por los cuales la escultura ha logrado encontrar caminos de bifurcación, haciendo posible la expansión del término escultura y atrayendo la atención de muchos escultores que, a partir de 1960, ya no denominaremos modernos sino posmodernos.

*La lógica espacial de la práctica posmodernista ya no se organiza alrededor de la definición de un medio dado sobre la base material o de la percepción de este, sino que se organiza a través del universo de términos que se consideran en oposición dentro de una situación cultural.*²¹

La escultura, un arte espacial

En su trabajo *La espacialidad humana y la escultura (siglo XX)*, Gallinal nos dice que, con el paso del tiempo y esta evolución que he mencionado reiteradamente, el hombre ha pasado de contemplar la naturaleza a tener un papel activo sobre ella, construyendo un espacio mediante la materia y objetos que están a su alcance. En esta acción de construir es de donde surge la escultura como un mecanismo mediante el cual se transformaba y/o mejoraba el mundo habitado por el hombre. El avance de las tecnologías como lo fue el tema de la comunicación cambió para siempre el modo de percepción temporo-espacial de la sociedad capitalista convirtiendo sus espacios en esquemas de tránsito donde la escultura es una proyección de la propia humanidad del hombre. “El objetivo de la escultura sería, entonces, no tanto decorar o rellenar un espacio, sino transmitir emociones a través de la expresión de

²⁰ Rosalind Krauss, *La escultura en el campo expandido*, p.59

²¹ *Ibidem*, p.73

un modo de concebir, percibir y representar nuestro mundo, mediante formas no sólo limitadas a su materialidad sino abiertas a su valor de símbolo.”²²

Según Ana María Gallinal, la escultura nos devela una relación ontológica entre el hombre y el espacio. El ser humano ocupa un espacio propio y las relaciones que establece directamente con el mundo que le rodea se dan a través de este medio, esto es, que el entorno actúa como uno de los formadores de conciencia y percepción desde la función del habitar. En este sentido vale mencionar las diferencias históricas que ha implicado dicha función: no es lo mismo la forma de habitar que se dio previo al siglo XX que el tiempo subsecuente. La autora llama la atención precisamente sobre la transformación primero de los entornos y la cada vez mayor intervención de la naturaleza para conformar el ambiente que nos rodea, y segundo, el papel preciso de la escultura como huellas del cambio perceptivo, simbólico e incluso, identitario humano en un principio y posteriormente sustituido por el consumismo y la escala informática.

Resulta evidente entonces la unión que existe con el cuerpo, ya sea como el proceso mediante el cual existe una relación de forma empírica con la escultura o bien, que es, en efecto, el primer referente que desde la antigüedad se plasma en la materia.²³ Dice Montes Rojas: “(...) el cuerpo-escultura era también un cuerpo, inerte pero dotado de significados que exaltaban su importancia en el universo simbólico de cada cultura/sociedad”.²⁴

La escultura y el cuerpo

Si bien en principio, con las Vanguardias nace la abstracción, alejando al artista de la representación mimética del cuerpo, el vínculo no se ha roto por completo. Dice Montes Rojas, “la escultura representa cuerpos siendo a su vez un cuerpo, y en ese carácter material y volumétrico (en definitiva, también corpóreo) se halla su voluntad espacial, es decir, su implicación con el espacio circundante que no es otro que el mismo donde se desenvuelven los cuerpos de los hombres.”²⁵ Aún más, “[...] la manera de entender el cuerpo en cada momento histórico deberá quedar implícita en las obras escultóricas, y la evolución de la

²² Ana María Gallinal, *La espacialidad humana y la escultura (siglo XX)*, en *Bellas Artes* No. 6, p.163

²³ Luis Andrés Montes Rojas, *La escultura posible. Resistencia y perspectiva del Cuerpo en la Contemporaneidad*, p.15

²⁴ *Ídem*

²⁵ *Ibidem*, p.16

manera de entender la propia corporeidad debería modificar, de una u otra manera, el carácter de lo escultórico.”²⁶

La escultura en particular, es importante decirlo, es poseedora de un cuerpo que entra en relación física con el cuerpo del espectador. Esto se da por el hecho de que ambos ocupan un espacio determinado en la misma dimensión empírica sin importar si la representación es o no es una mimesis del cuerpo humano como tal.

*(...) imitando estas dos artes á naturaleza [la pintura y la escultura], la escultura es más noble, porque hace esto más perfectamente, sacando de lo natural con más propiedad en la madera, mármol ó bronce, una figura desnuda, en la cual con todos los miembros redondos y macizos con justa medida y proporcion y verdad de anatomía y músculos; y que se ve en redondo por todas partes y por todos cuatro perfiles, y esto lo hace á un tiempo y de una vez. Haciendo la verdadera forma del hombre y aventajándose en esto á la pintura, cuando la verdad á la mentira.*²⁷

Esta es una de las razones por las que muchas veces, a la escultura, se le atribuyó poderes mágicos, la capacidad de materializar las divinidades y fue fácilmente generadora de fascinación y superstición. Incluso Flynn considera que la escultura está situada entre lo vivo y lo muerto. La corporeidad pues, es una característica propia de la escultura que deviene de su propia tridimensionalidad. De este modo el estar en un lugar, trae consigo toda una experiencia en la que detectamos lo que nos rodea a través de los sentidos y de nuestra percepción cinestésica, es decir, el movimiento de nuestro cuerpo en exploración del espacio donde existen otros objetos o, en el caso que nos concierne, objetos escultóricos.²⁸

Ahora bien, en el cuerpo y, por ende, en la concepción que tenemos del cuerpo confluyen aspectos muy importantes según García Cortés, a saber, sociales y culturales. Su presencia implica, según su texto *El cuerpo mutilado*, el tiempo, es decir, si hay sufrimiento, si se tiene salud, si se es feliz, etcétera; implica también una forma simbólica no sólo como objeto natural sino como campo de transformación e intervención como lo son los tatuajes, las perforaciones, las máscaras, entre otros; y también como campo de representación de las culturas a nivel mundial o de las pulsiones sexuales propias del ser humano. Representa según

²⁶ Ídem

²⁷ Pacheco en *El arte de la pintura*, p.37

²⁸ Tom Flynn en Luis Andrés Montes Rojas, *ob. cit.*, p. 45

el autor, el lugar simbólico, en pugna para ensalzarlo o anatematizarlo.²⁹ De esta manera, afirma Flynn en su libro, *El cuerpo y la escultura*, “la historia de la escultura es también la historia del cuerpo”³⁰ que, por su parte, también es resultado de lo social y cultural que define una sociedad en específico.

Ahora bien, el artista contemporáneo al tratarse de un ser inmerso en el seno de la sociedad vive de las condiciones que esto supone y, además, tiene la potencialidad como sujeto de afirmación o de negación respecto de las concepciones que se den en función al cuerpo. Así, mediante su obra niega o afirma la concepción del cuerpo e incluso, participa en su conformación tanto de este concepto como de aquellos que se le añaden, dice Montes Rojas, “ratificando, anticipando o contraviniendo los modelos que cada sociedad se impone.”³¹

El cuerpo como Somateca

En este sentido, y teniendo claro que la sociedad condiciona de dónde surgen estas concepciones y representaciones del cuerpo. Por un lado, hablamos del imaginario alrededor del cuerpo como concepto y, por el otro, tenemos las esculturas que representan dichas concepciones. Respecto a esto, resulta interesante el trabajo de Beatriz Preciado, filósofo transgénero, conocido como Paul B. Preciado y considerado parte de la corriente queer. Este autor plasma la concepción de un cuerpo totalmente contemporáneo en el que se ven trazos de los movimientos feministas, queer, homosexuales, transexuales, transgénero, cripple y de disidencia heterosexual como un cuestionamiento hacia el sistema político, económico y social que constituye a los individuos de un determinado entorno.

De entre los aspectos que problematizan el estudio del cuerpo, utiliza el término *somateca* para referirse a aquello por lo que el cuerpo se aleja del cánón, deja de encasillarse en este y, por el contrario, se encamina hacia la fragmentación, lo heterogéneo, lo diverso, “la huida de todo acabamiento esencialista”³². Dicho encasillamiento lo reconocemos con el estatuto de lo normal, todo aquello que enlazamos hacia lo sano, lo bello y la felicidad,

²⁹ José Miguel García Cortés, *El cuerpo mutilado: La angustia de la muerte en el arte*, p. 19-20

³⁰ Tom Flynn, *ob. cit.* p.7

³¹ Luis Andrés Montes Rojas, *ob. cit.*, p.41

³² Esteban Andrés García, Andrés Fortunato (Eds.), *Actas de las I Jornadas Internacionales Filosofías del Cuerpo, Cuerpos de la Filosofía*, p. 9

mientras que del lado contrario, lo asociamos con lo no deseable, lo roto, lo enfermo y desviado y, por tanto, lo feo y el dolor o desencanto. Esto da cabida a una nueva luz que permite mirar hacia lo que ha estado allí pero que, en función del discurso hegemónico, se ha ocultado de alguna manera a la mirada. Su visualización, por el contrario, involucraría un mayor discernimiento de las implicaciones del cuerpo como lo hemos conocido.

Es importante el trabajo de Preciado ya que nos invita a cambiar la mirada del *cuerpo normal* por un *cuerpo somateca* que tienen qué ver más con un contexto que filtra sus condiciones formándolo y constituyéndolo. Igualmente, es prudente rescatar de nuestro contexto algunas circunstancias que Preciado establece sobre todo en el tercer régimen histórico de su trabajo, el régimen *farmacopornográfico*, en el que la diversidad sexual se desborda y se inmiscuye cada vez más en las diversas esferas de la vida, la incorporación de lo tecnológico en la biología de nuestro cuerpo, la reproducción que ya no es la biológica inicial sino asistida por procesos tecnológicos innovadores o el papel de la pornografía en los diferentes ámbitos de la vida cotidiana.

A partir de lo planteado hasta aquí, consideremos esta hipótesis: las condiciones propias de una sociedad terminan por conformar un esquema de entendimiento para el que, el cuerpo es un lienzo sobre el cual, podemos ver reflejadas todas estas circunstancias. Por otro lado, la escultura, que se encuentra íntimamente ligada al concepto de cuerpo, tendría entonces que reflejar los planteamientos concebidos en la sociedad de dicho cuerpo. Ahora bien, si consideramos la sociedad en la que nos encontramos insertos, tendríamos un panorama que incluyera el lado más oscuro del ser humano, a saber, el mal y lo abyecto como producto de los antecedentes históricos que forjaron la sociedad contemporánea del siglo XX y XXI. Parto pues, de esta hipótesis para decir que, probablemente cierta producción escultórica contemporánea tendría entonces que reflejar, mediante la representación del cuerpo, el mal y lo abyecto de la sociedad contemporánea.

Dice Montes Rojas, “El arte, vuelto hacia la realidad, nos muestra lo aberrante de la historia, por lo que lo abyecto del cuerpo queda también ante nuestros ojos: todo lo deforme, lo monstruoso, en definitiva, todo lo que había sido oculto”.³³ Producto de estas alteraciones es que el cuerpo se fragmenta, mutila, altera y profana.

³³ Luis Andrés Montes Rojas, *ob. cit.*, p.92

La escultura, el cuerpo y la sociedad contemporánea

A partir de las Vanguardias del siglo XX, el cuerpo deja de ser el idealizado. Por el contrario, el arte empieza a capturar un retrato fiel de los acontecimientos históricos que hacen sucumbir a la sociedad. La subordinación a la ciencia, la crueldad del hombre en las guerras, la caída de los valores religiosos y sociales se plasman en el cuerpo, de manera que la simetría se pierde y las partes del todo se quiebran, se debilitan y se dispersan. Dice Montes Rojas: “Si, como afirma Tom Flynn, el cuerpo ya era concebido a través de la historia como el campo de batalla de cuestiones como la religión o el sexo, su representación en nuestra época se plantea como medio de indagación, de experimentación constante, fuente inagotable de preguntas.”³⁴ El cuerpo entonces surge como un medio de disidencia para explorar los miedos y el conflicto, romper con la normatividad.

Ahora, aunque todo pareciera apuntar a las razones por las que el arte ha tomado este camino hacia la representación oscura del ser humano, Paul Virilio en la primera parte de su libro *El procedimiento silencio*, titulado *Un arte despiadado*, habla de cómo los artistas, al entrar en contacto con este tipo de *presentación*³⁵, se vuelven parte de una estética de la destrucción y del horror que, más que ir en contra de lo que muestra, lo perpetúa en el imaginario. En este tenor es que Virilio apunta a aseverar que los nazis habían perdido la guerra, pero ganado en la batalla estética perpetuando la destrucción del ser humano.³⁶ Por un lado, la presentación de estas atrocidades en el arte parece no apuntar a la perpetuación de los actos que llevaron a estos sucesos. Por el contrario, el señalamiento de estas realidades históricas obliga a pensar en los hechos, evita el olvido colectivo, se enfrenta a la frialdad, crueldad y realidad descarnada con la misma impiedad. Hace un llamamiento para analizar los hechos y no los deja inmunes a sus propios desastres. Por el otro lado, y según lo planteado por Virilio, este arte apunta hacia la autodestrucción progresiva generada por estos productores de odio y perpetuada por las obras de los artistas hasta el probable fin en el que el suicidio o la industria de la genética alcance su objetivo destructor, normalizador del mal.

³⁴ Luis Andrés Montes Rojas, *ob. cit.*, p.93

³⁵ Arte *representativo* en lugar de representativo, haciendo énfasis en el papel de intermediario innecesario (*efecto estupor* de las sociedades de masa) según el cual, Virilio menciona con ejemplos como el del Guernica de Picasso, donde este artista plasma los desastres del bombardeo y, al ser cuestionado sobre ello, contesta: “¿Guernica? ¡Es obra de ustedes, yo no fui su autor!”

Paul Virilio, *Un arte despiadado en El procedimiento silencio*, p. 54

³⁶ *Ibidem*, p.48

Montes Rojas describe esto como la crisis del arte contemporáneo: o se trata de una especie de venganza contra la pérdida de afecto y valores posmoderna, o la inyección de dolor a un cuerpo anestesiado por los mass media de la actualidad, una necesidad de dolor para sentirse vivo.³⁷

³⁷ Luis Andrés Montes Rojas, *ob. cit.*, p.97

CAPÍTULO II.

ANÁLISIS DE OBRAS

A continuación, analizaré las obras de cinco autores. El orden de la presentación de dichas esculturas va en función de cómo estas obras se alejan del canon normal de un cuerpo, es decir, en la primera de las esculturas encontraremos un cuerpo totalmente reconocible y clasificable como un cuerpo humano hasta llegar a la última de las piezas, en la que encontraremos solamente partes o más bien miembros de dicho cuerpo, pero ya no una estructura completa del mismo, con lo que tendremos rasgos que nos llevarán a pensar en lo humano pero no a verlo concretamente en su singularidad.

- 1) Maurizio Cattelan, HIM, 2001
- 2) Paul Fryer, LUCIFER, 2008
- 3) Olivier de Sagazan, UNTLITED
- 4) Yoann Penard, THE CHAIR, 2014
- 5) Dolores Zorreguieta, SERIE MONSTRUOS

Los aspectos sobre los que quiero profundizar a partir del listado precedente, se distribuirán de la siguiente manera:

- a) Breve biografía del autor donde la ubicación espacio temporal apuntará a un contexto en el que podríamos sacar algunas conclusiones respecto a su trabajo.
- b) Breve recorrido por su trabajo por medio de lo cual se podrá dar a conocer el círculo o escenario artístico en el que se ha desenvuelto y se han presentado sus obras.
- c) Descripción general de la obra seleccionada.
- d) Aspectos a destacar de la obra donde la obra se colocará en función de lo trabajado anteriormente.

Maurizio Cattelan



Maurizio Cattelan es un artista contemporáneo nacido el 21 de septiembre de 1960 en Padua, Italia y que actualmente radica en Milán y Nueva York. Es conocido principalmente por sus obras polémicas como lo es *Comediante*, la cual fue presentada en la feria Art Basel en Miami en 2019. Esta obra consistía en un plátano pegado mediante cinta adhesiva gris en una pared blanca, la cual fue vendida en 120,000 dólares y, aunque polémica por la naturaleza de la obra, alcanzó todavía un mayor revuelo cuando el artista David Datuna la tomó para comérsela.

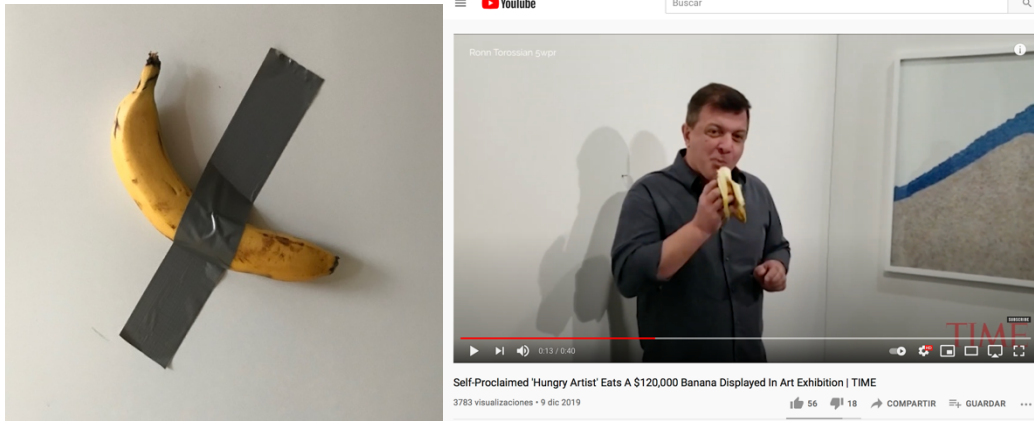


Imagen 1 Izquierda. Maurizio Cattelan, *Comediante*, 2019. **Derecha.** David Datuna, *Hungry Artist*, 2019. Retomado de https://www.youtube.com/watch?v=u_X0tKjfG7o (último acceso: 10 de junio de 2021)

Comenzó su carrera fabricando muebles de madera, lo que le da cierta dirección para empezar a moverse en el ámbito de la escultura. Durante los años 80 colaboró con otros artistas hasta realizar su primera obra en solitario que es una fotografía autorretrato en la que aparece desnudo del torso haciendo con sus manos un corazón sobre su pecho a la cual titula *Lessico Familiare* (Léxico Familiar). Para 1990, agrega el uso de la taxidermia como una de las técnicas que incluye en sus esculturas. A finales de esa década comienza a usar cera para crear efigies de tamaño real como *La Nona Ora* de 1999. Actualmente, su obra generalmente mezcla dos disciplinas artísticas que son la escultura y el performance donde incluye acciones provocadoras y polémicas. De ahí que su obra sea principalmente satírica. Sus obras se basan muchas veces en juegos de palabras o en situaciones donde intercambia elementos con el objetivo que generar un resultado original, morboso o atractivo que le de visibilidad.

Muchas veces, a este escultor se le asocia con Duchamp, del cual se dice que rescata algunas cosas para adaptarlas a nuestros tiempos. En este sentido, la burla de Cattelan se dirige sobre todo al sistema, las creencias, el pasado, la cultura, los clichés, el espectáculo, etc.¹ Además, para su obras aplica, al igual que Duchamp, el predominio del conceptualismo por sobre la técnica con la se construyen las obras.

¹ <https://historia-arte.com/artistas/maurizio-cattelan>

HIM, 2001

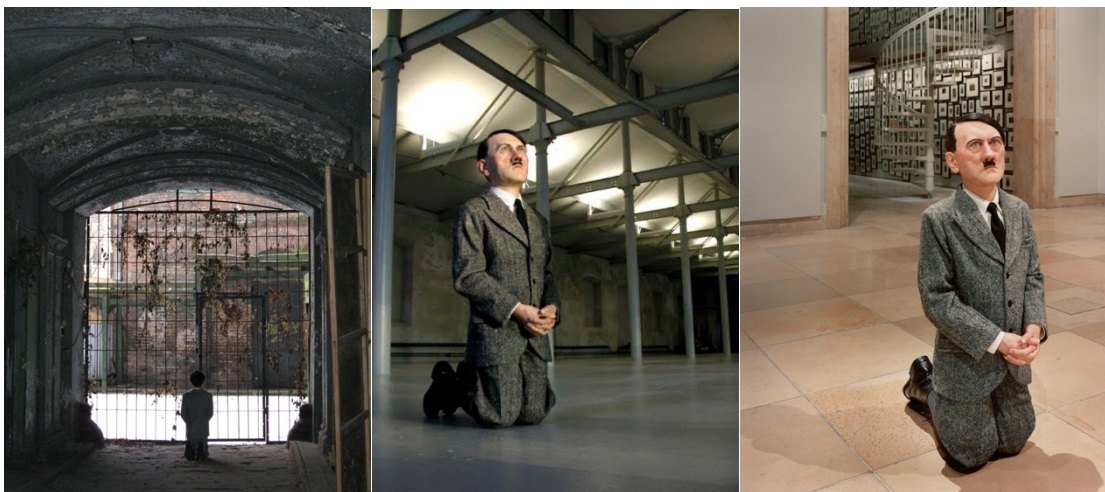


Imagen 2 *Him*, 2001. **Izquierda.** Gueto de Varsovia. **Centro.** Exhibición en Färgfabriken, Estocolmo, Suecia / Fotografía : Paolo Pellion di Persano. **Derecha.** Vista de la Instalación, *Not Afraid of Love* en la Monnaie de Paris, 2017

La estatua de Cattelan, *Él (Him)* se trata de un modelo hiperrealista de un cuerpo de niño con el rostro de Adolfo Hitler. La dinámica de visualización de la escultura no se reduce a la frontalidad ya que, aunque varía en función de la exposición en la que se encuentre, consiste principalmente en observar la espalda de la estatua y, posteriormente rodearla para conseguir ver el frente. El personaje está vestido con un traje acorde a los años de la guerra y las proporciones de este cuerpo concuerdan con la anatomía propia de un niño. Sin embargo la sorpresa aguarda para el momento en el que la mirada del espectador se posa sobre el rostro de la escultura en la cual, como ya hemos dicho, podemos reconocer a Hitler mirando hacia el cielo y con las manos unidas en una actitud de recogimiento o más bien de arrepentimiento.



Imagen 3 Gueto de Varsovia, espacio desde donde se podía observar la escultura *Him* de 2001 de Maurizio Cattelan en su exposición titulada *Amén*. Fotogramas recuperados de: <https://www.youtube.com/watch?v=2eSIMktVLhA>

La obra en sí, es bastante conocida. Se trata del pequeño Hitler penitente que se ha vendido hasta en 15 millones de euros. Sin embargo, vale la pena abrir un paréntesis para ampliar el conocimiento de cómo se creó, ya que prácticamente en ningún medio se menciona. Esta escultura (así como también otras más del mismo artista) se realizó por medio de una colaboración entre Cattelan, en el aspecto conceptual, y Daniel Druet, de 79 años, en la creación escultórica de la obra. Según las palabras de Druet, la requisición de la obra enviada por Cattelan, la recibió por fax. Esta tenía una extensión de 10 líneas, donde especificaba que quería el cuerpo de un niño de 12 años de edad en cuclillas con la cabeza de Hitler². Druet pues, es uno de los artistas que han colaborado con Cattelan pero que, sin duda, se ha encargado de la configuración material de muchas de sus obras más reconocidas. Se trata de un escultor francés nacido en 1941. Estudió con el artista italiano Antonucci Volti desde 1956, y después en la Escuela de Artes Aplicadas (Hoy la ENS AAMA de París) y la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes, también en París. El material con el que trabaja principalmente es la cera. Ha creado cientos de personajes de esta manera para el Museo Grévin y trabaja desde 1999 para Cattelan. De entre las obras que podemos mencionar que son creación material de este artista, además de *Him*, destacan: *La Nona Ora* (1999), *La Rivoluzione siamo noi* (2000), *Untitled* (2001), *Franck et Jamie* (2002), *Maintenant* (2004) y *Trophy Wife* (2003), entre otras.³

² ARTE Documentary, *Who made Hitler?* Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=YCNju4iS9Jc> (último acceso: 10 de junio de 2021)

³ *Daniel Druet Sculpteur*. Recuperado de: <http://danieldruet.com> (último acceso: 11 de junio de 2021)

Dicho lo anterior, me gustaría esquematizar el análisis de esta obra en : la escultura en sí misma y la importancia del tema para la contemporaneidad así como la ubicación geográfica como generadora de discurso.

Él como escultura contemporánea y su exposición

Él es una escultura hecha con materiales cien por ciento contemporáneos: cera, cabello humano, tela y resina. Druet comenzó por modelar el cuerpo y la cabeza en arcilla. En ARTE Documentary, este artista menciona el énfasis que puso en la mirada de Hitler, ya que de ahí parte el desarrollo de su personalidad y el aire atemorizante que se desprende de él⁴. Mide alrededor de un metro de altura y se hicieron varias piezas, exponiéndolas en diversos lugares. Aún más, retomando la colaboración compleja que, además, va más allá de la planteada con Daniel Druet, nos encontramos ante una producción contemporánea en la que la creación de una obra no es producto de un artista solitario sino de una sociología del trabajo artístico.

Ahora bien, respecto de la estatua de Hitler, Cattelan escribe:

Quise destruirla yo mismo. Cambié de parecer mil veces, cada día. Hitler es miedo puro; es una imagen de terrible dolor. Incluso duele pronunciar su nombre. Y ahora ese nombre ha conquistado mi memoria, vive en mi cabeza, incluso si permanece como un tabú. Hitler está en todas partes, cazando al fantasma de la historia; y aún así es impronunciable, irreproducible, envuelto en una sábana de silencio. No estoy tratando de ofender a nadie. No quiero comenzar un nuevo conflicto o hacer publicidad, me gustaría que esa esa imagen se convierta en territorio de negociación o una prueba para nuestra psicosis.⁵

Sin embargo, luego de la exposición de 2012, en el gueto de Varsovia, el Centro Simon Wiesenthal⁶, una ONG que se dedica a documentar las víctimas del holocausto y llevar el registro de los criminales que participaron en las filas nazis, ubicado en Los

⁴ *Ídem*

⁵ I wanted to destroy it myself. I changed my mind a thousand times, every day. Hitler is pure fear; it's an image of terrible pain. It even hurts to pronounce his name. And yet that name has conquered my memory, it lives in my head, even if it remains taboo. Hitler is everywhere, haunting the specter of history; and yet he is unmentionable, irreproducible, wrapped in blanket of silence. I'm not trying to offend anyone. I don't want to raise a new conflict or create some publicity; I would like that image to become a territory for negotiation or a test for our psychosis.

Ídem

⁶ Nombre que se le otorgó a la ONG en honor al sobreviviente que se dedicó su vida para dar a conocer los crímenes nazis buscando justicia. Retomado de: <https://www.wiesenthal.com/about/about-simon-wiesenthal/>

Ángeles, Estados Unidos, calificó el acto de una provocación insensible que insulta la memoria de las víctimas judías de los nazis.⁷ Sin embargo, según los organizadores de la exposición, la obra tiene como objetivo el hacer reflexionar al público sobre la naturaleza del mal⁸ y agrega Fabio Cavallucci, director del Centro de Arte Contemporáneo donde se exhibió la obra: No hay ninguna intención, por parte del artista o del Centro [de Arte Contemporáneo], de insultar la memoria de los judíos. Es una obra que trata de evocar el mal que se insinúa en todas partes.⁹ Lo dicho hasta aquí, primero que nada, presupone la enorme polémica resultante de la exposición de la obra, pero más allá de esto, de un resultado de la colocación de la obra en un lugar clave para la conmemoración de las víctimas.

[...] Él yuxtapone el cuerpo vulnerable, aparentemente inocente de un niño con la cara de adulto de Adolfo Hitler, que es ampliamente considerada como la persona que más mal ha causado en el siglo XX.¹⁰

En cuanto a la reflexión que proponen los organizadores acerca del mal, es interesante cómo la figura de Hitler es tan importante para los siglos XX y XXI. Los acontecimientos de las guerras mundiales y, en especial, la Segunda Guerra Mundial son un parteaguas ineludible para entender las aristas del mal. La figura de Adolfo Hitler en sí misma es un detonante en las concepciones e imaginarios que tenemos en relación al mal. Respecto a esto, desarrollaré más a profundidad este tema en el próximo capítulo.

La escultura, que se encuentra de hinojos y con las manos en posición de rezo, viendo hacia las alturas, parece pedir perdón. Caroline Bourgeois, comisaria de la exposición *Debout!* De la Colección Pinault en Rennes de 2018, donde se expuso la obra de Maurizio Cattelan, dice que Hitler, puesto en el cuerpo de un infante, hace reflexionar sobre

⁷Une provocation insensée qui insulte la mémoire des victimes juives des nazis. Monde.fr, *FUREUR – Une statue d’Hitler en plein cœur de ghetto de Varsovie*, Periódico digital Le Monde, 2013 Recuperado de: https://www.lemonde.fr/big-browser/article/2013/01/01/fureur-une-statue-d-hitler-en-plein-c-ur-du-ghetto-de-varsovie_6001646_4832693.html (último acceso 11 de junio de 2021)

⁸ L’œuvre a pour but de faire réfléchir le public sur la nature du mal. *Ídem*

⁹ Il n’y a aucune intention de la part de l’artiste ou du centre d’insulter la mémoire des juifs. C’est une œuvre qui essaie d’évoquer le mal qui s’insinue partout. (Traducción de la autora de la tesis) *Ídem*

¹⁰ Toni Simó Mulet, Jesús Segura Cabañero, *El cuerpo, lo grotesco y el espectáculo en la escultura de instalación*, Material docente para la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia, p.4

el destino de todos los niños ya que estos pueden o no, devenir un monstruo.¹¹ En este sentido, es interesante reflexionar acerca de la probabilidad de una persona para hacer el mal y en qué grado. ¿Estaríamos acaso disminuyendo la culpabilidad de Hitler respecto de las acciones que cometió si aceptamos la posibilidad de que cualquier niño puede engendrar este mal hacia el futuro? En todo caso, también estaríamos aceptando que la naturaleza del mal está inscrita en la existencia del ser humano tanto como la bondad y la podemos encontrar en cualquier lado, incluso en los lugares más inesperados:

Cada dictador ha sido primero un niño [...] La gente cree saber que él [Adolfo Hitler] es la cara del mal, mientras que el trabajo de Cattelan nos muestra que somos ingenuos si se piensa que se puede acomodar el mal en un cajón o que este habría dejado de existir al mismo tiempo que una época de la historia.¹²

Además, es interesante considerar cómo al colocar el rostro del dictador sobre el cuerpo de un niño, la relación de poder que pudo haber tenido en su época se transforma totalmente: estamos abordando a un ser humano del tamaño de un niño. Cabe mencionar el infantilismo de Hitler, cuya obsesión contra los judíos parece tener raíces en su infancia. El espacio en el que se desarrolla el joven Hitler es una Viena que ya compartía un ferviente antisemitismo nacionalista de clase media y alta. A los dieciséis años ya aborrecía a los Habsburgo y detestaba la diversidad étnica de su imperio. El nacionalismo al que se acerca se trata del predicado por el racista alemán Georg von Schönerer y el austriaco Karl Luger. Este último promovía un racismo práctico en el que colocaba a los judíos como enemigos acérrimos del imperio. Así, en suma con la mala vida en Viena que sufrió después de la muerte de su padre y madre, y el rechazo de la escuela de Bellas Artes, fue forjando esta ideología antisemita que, después de adquirir cierta experiencia militar en la Primera Guerra Mundial, desenbocó en el hombre genocida que conocemos. Al convertirse pues en el dirigente del Partido Nacionalsocialista de los Trabajadores Alemanes, se volvía

¹¹ Caroline Bourgeois en Vinc'En Quête, *Une œuvre d'art: "Him", Maurizio Cattelan (2001)*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=GqViYVQjYRM> (último acceso: 5 de junio de 2021)

¹² Chaque dictateur a d'abord été un enfant [...] Les gens croient savoir qu'il [Adolf Hitler] est le visage du mal alors que le travail de Cattelan nous montre que nous sommes naïfs si l'on pense que l'on peut ranger le mal dans un tiroir ou qu'il aurait cessé d'exister en même temps qu'une période de l'histoire. Justyna Wesolowska, *Une statue d'Hitler à Varsovie bouleverse la Pologne*, Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2eSIMktVLhA> (último acceso: 7 de junio de 2021)

representante de una ideología que “se alimentaba de los temores de las clases medias alemanas ante la incertidumbre del mundo moderno”¹³ La escalada en el poder de Hitler propició el incremento de los ataques violentos hacia los judíos. Después de ser encarcelado y escribir *Mi lucha* durante su reclusión, la violencia por parte de los nazis ya es exacerbada, pero por ello mismo es que va ganando terreno para llegar a la cima del poder desde donde se convirtió en uno de los hombres más siniestros del siglo XX (si no el más siniestro), creador de una de las etapas más difíciles de la historia global y responsable de la muerte de millones de judíos, entre otros.

En este sentido, hoy, en el siglo XXI, un adulto frente a esta escultura, no se relaciona de la misma manera con el que una vez fue este dictador genocida. El Holocausto, sin lugar a dudas, sigue siendo la observación obligatoria, pero también genera una reflexión respecto de las atrocidades cometidas por el hombre como especie, tanto en el pasado, como en el presente y el futuro.

El trabajo de Cattelan pues, desafía los tabúes de representación y disfraza el mal con un manto de inocencia bajo el que pervive una verdadera advertencia: el Holocausto es una posibilidad, no es algo que se haya quedado atrás, la guerra, el poder, las injusticias y demás males que asechan a la sociedad siguen allí expectantes y reflejados en las noticias del día a día. Podemos creer que el mal fue, como verbo en pasado, sólo el brutal resultado del desequilibrio de Hitler, pero aunque esos hechos siguen allí, no podemos encasillar nuestra visión para colmar de reproches este pasado y pensar que todo acabó allí. Por el contrario, es una situación latente que nos bombardea día con día en la vida misma. *Él* es este foco rojo que nos hace ver al genocida pero también al hombre infantil o quizá al niño que alguna vez fue, como el que subsiste detrás de la máscara en cuya sombra podría estar escondido cualquiera. Hitler entonces, sigue siendo una imagen poderosa a primera vista (dice Cattelan en entrevista con Elena Cué de *ABC Cultura*¹⁴) que funciona precisamente por eso, porque puede atrapar la atención del espectador y desarrollar este diálogo sobre lo que hay o no hay en la escultura.

¹³ Manuel M. V. L., *Adolf Hitler*, p.2

¹⁴ Elena Cué, *Maurizio Cattelan: <<El mundo necesita encontrar a un provocador de vez en cuando>>*
Recuperado de: <https://www.abc.es/cultura/arte/20141116/abci-entrevista-maurizio-cattelan-201411152231.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com> (último acceso: 12 de junio de 2021)

Por último, me gustaría rescatar la subasta en Christie's llamada *Bound to fail* que se hizo de una de los ejemplares- de esta escultura remarcando la opinión del vicepresidente de la sección de Posguerra y Arte Contemporáneo, Loic Gouzer. Él menciona cómo le parece incomprensible el hecho de que alguien compre una pieza de arte como esta para llevar y contemplar la encarnación del mal en su casa, cosa que corresponde precisamente a esta época ya que con anterioridad quizá hubiera sido impensable.¹⁵ Con esto me parece que el papel del capitalismo es evidente, pero además, demuestra el interés de algunos artistas y su público por el tema del mal aunque este no sea lo suficientemente generalizado como para suponer una gran producción de piezas que respondan a estos cuestionamientos. Así mismo cabe resaltar que lo que se plasma en esta escultura y las que vienen, es precisamente esa transmutación estética que surge a partir de la observación de un mal (en este caso un mal histórico) y pasa a ser una expresión artística que pone la tilde sobre el hecho y sus implicaciones pero que, de ninguna manera, es el hecho mismo del holocausto o el Hitler que un día dio indicaciones para las atrocidades de la Alemania nazi.

Teniendo en cuenta esto, valdría la pena analizar en qué medida es que se generan este tipo de obras y de qué depende su gran éxito y reconocimiento o, por el contrario, la poca visualización. No obstante, abundaré en esto más adelante, una vez recorridas las esculturas que he enlistado con anterioridad.

Paul Fryer

¹⁵ Redacción Barcelona, *Esta estatua de Hitler: 15 millones de euros*, Periódico digital La Vanguardia. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20160509/401670530473/subastada-estatua-hitler-cattelan.html> (último acceso: 8 de junio de 2021)



Paul Fryer nace en 1963 en Gran Bretaña. Estudió durante los años 80 en el Colegio de Arte y Diseño ubicado en Leeds, al norte de Inglaterra, aunque nunca se graduó. Trabajó como diseñador gráfico y como consultor de algunas galerías al inicio de su carrera. Es un escultor y artista conceptual contemporáneo que trabaja actualmente en Londres.

Tiende a humanizar las figuras bíblicas y religiosas mediante cuerpos torturados explorando el lado oscuro de la representación hiperrealista del cuerpo, lo trascendente, la religión. Al igual que con Cattelan, aún podemos distinguir cuerpos humanos completos pero que, vale la pena decir, no son obra directa del artista, pues este trabaja de la mano de un ingeniero físico llamado Colin Dancer para construirlos correctamente tomando en cuenta sus funciones mecánicas (lo que nos muestra un cruce entre el arte y la ciencia bajo un aspecto hiperrealista). Las deformaciones, por otro lado, no son tan abrasivas como en el caso de los escultores que vendrán más adelante pero definitivamente son un buen comienzo para vislumbrar la naturaleza de un cuerpo somático fruto del contexto contemporáneo.

Utiliza generalmente una técnica hiperrealista en la que la cera juega un papel primordial. Gracias a esto es que su obra parece mostrar a un ser vivo congelado en el tiempo, acentuando de esta manera la fragilidad, el dolor encarnado o la infamia de sus cuerpos. Trabaja generalmente con la moralidad, la discordia, la ciencia y la religión, una serie de temas conflictivos en los que entremezcla no solo el pensamiento profundo que suscitan los temas mencionados sino que desafía aún más al espectador al enfrentarlo con

sus emociones más viscerales. Su obra muchas veces ha sido considerada provocativa y agnóstica.

Una de sus obras más icónicas es *La Pietà* (1983) que se encontraba en un inicio en la Catedral de Nuestra Señora y san Arnoldo y posteriormente en el Palacio de las Artes en la Bretaña francesa. Esta obra se trata de un Cristo que está sentado en una silla eléctrica en lugar de estar crucificado. La pieza, como la mayoría de sus estatuas, está creada a partir de cera, madera, cabellos naturales, óleo y lienzo, una combinación bastante amplia de materiales que, por su naturaleza misma, nos remite al arte contemporáneo per se. En ella, el tema gira alrededor de los métodos de tortura y es que, precisamente, hay que recordar que la cruz era eso, un instrumento de tortura de la época romana que sin embargo, al cambiarse por una silla eléctrica provoca un escándalo entre la población cristiana. Por un lado, porque acerca la pasión de Jesús y *lo sagrado* a la historia de hoy, pero también porque hace reflexionar sobre la pena de muerte y el sufrimiento de otros. ¿Acaso el anesteciamiento de las masas cada vez generaliza o normaliza actos tan terribles que podemos aceptar la cruz, pero no la silla eléctrica en la figura del hijo de Dios? Aún peor, ¿sí la aceptamos, en el caso de los “criminales” a manera de un *ojo por ojo*?

Hay que decir que el papel del criminal y, sobre todo del castigo impuesto, nos habla de una confrontación histórica en la que podemos juzgar el avance o retroceso de la sociedad a partir de la comparación de un tiempo pasado e inmemorial refiriéndose al hecho de Cristo, contra un tiempo inmediato en el que lo comparamos con un preso condenado a muerte en la actualidad. En todo caso, y bajo la premisa de que los estatutos para determinar si un individuo es considerado criminal (y condenado a muerte), bajo las perspectivas de justicia social imperantes en su momento histórico, mostraría que los modos de concebir un criminal y castigarlo, siguen siendo los mismos.

Esto pone en tela de juicio lo “avanzado” de nuestra sociedad, preguntándonos si los métodos de justicia que se usan hoy, son diferentes de lo que fueron en aquella época. Justo en el aspecto de sociedad “avanzada” es donde, además pone en entredicho, el progreso tecnológico que encumbra al ser humano, pero al mismo tiempo lo lleva hacia su propia destrucción. ¿Acaso el avance tecnológico es una cuchilla de doble filo donde al tiempo que tenemos energía eléctrica en nuestras casas para encender un calefactor, prender la luz de una vía pública insegura o encender un ordenador para adquirir información; también la

ocupamos para quemar las entrañas de otro hombre? El cruce que se da en la dimensión histórica a partir de la obra escultórica es precisamente la responsable de generar el diálogo que nos hace determinar el estatus de la religión ya que, a pesar del retroceso que ha sufrido en la actualidad, sigue siendo el tema detonador de esta discusión y el móvil que nos lleva a pensar en la situación contemporánea de la justicia en relación al mal. En este tenor es que se genera justamente la escultura de *Lucifer* que sigue a continuación.

LUCIFER (The Morning Star), 2008

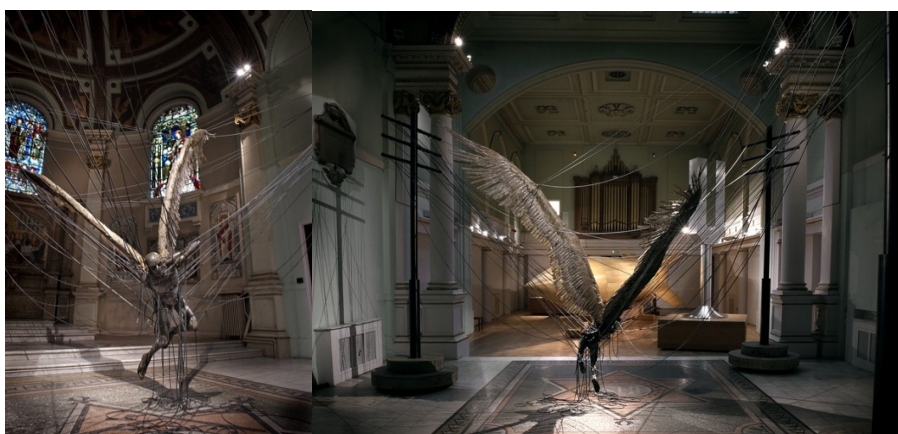


Imagen 4. *Lucifer, Morning Star* installation - The Iglesia de la Santísima Trinidad in Marylebone, Westminster 2008, recuperado de: <https://www.theforestmagazine.com/2014/01/heaven-and-hell-paul-fryer/>

Lucifer es una escultura creada a partir de cera, para el cuerpo negrozco del personaje, y plumas reales que componen las grandes alas. Esta escultura se encuentra pendiente de varios cables de telégrafo que salen de dos postes que dan contra los vitrales de la iglesia abandonada donde se encuentra como parte de una instalación llamada *Morning Star* de la exposición *Let there be more light* de 2008 de Fryer. Se ubica en la Iglesia de la Santísima Trinidad que hoy se encuentra abandonada en Marylebone, Westminster, Inglaterra. La escultura resulta impactante al descubrir este cuerpo retorcido en agonía incapaz de escapar entre los dos postes que nos recuerdan la forma de dos cruces.

Me gustaría resaltar tres aspectos importantes de esta obra: el nombre de *Lucifer*, *Morning Star* y su papel en la contemporaneidad; la ubicación geográfica y su relación con la exposición y, por último, los aspectos referentes al cuerpo que se manejan en la escultura.

Lucifer en la Contemporaneidad

Lucifer, como es bien sabido, es un personaje bíblico que encarna el aspecto del mal en la narrativa religiosa cristiana. De acuerdo a ello, Lucifer es el ángel extremadamente bello pero con el alma oscura que fue expulsado del cielo, de ahí el mote de ángel caído. El nombre como tal surge en la antigua Grecia como una referencia al brillo de Venus al amanecer. En la mitología romana, es el equivalente al dios griego Fósforo, Heósforo o Eósforo que significa *Lucero del amanecer* y que nos enlaza también al segundo nombre que Fryer otorgó a su instalación: *Morning Star*. De esto, tenemos múltiples referencias: lo podemos encontrar en la narrativa de la Divina Comedia que sirvió de guía a William Blake para pintar *Dante's Satan* (1824-27).

[...] A mí venía la criatura bella,
Con un blanco ropaje, y parecía
Su rostro luz de matutina estrella. [...] ¹⁶

De la misma manera, podemos mencionar la posible referencia del nombre de la exposición con la canción de Pink Floyd de 1968 que lleva el mismo nombre. En la letra justamente se menciona:

[...]La escotilla exterior rodó lentamente
A los hombres de servicio se les oyó suspirar
Para serles revelado en incandescentes túnicas
Era Lucy en el cielo [...] ¹⁷

Y, así mismo, pero en representación del siglo XXI, tenemos entonces a *Lucifer* de Fryer. Como acabamos de decir, cabe resaltar que Lucifer, según la tradición cristiana, era ejemplo de belleza e inteligencia, pero también de soberbia, la cual es la razón principal de haber perdido su lugar en los cielos para caer y convertirse en Satanás. Es interesante saber

¹⁶ Dante Alighieri, *Divina Comedia*, p.395

¹⁷ The outer hatch rolled slowly back
The service men were heard to sigh
For there revealed in glowing robes
Was Lucy in the sky

Fragmento de canción *Let there be more light* de Pink Floyd de 1968.

que la figura de Lucifer comienza a captar la atención y tomar forma hasta el siglo XII con la llegada de la era cristiana. Es debido a la religiosidad medieval que se le da forma, pero no es hasta el siglo XVI que adquiere una verdadera relevancia con la educación de los fieles y la caza de brujas. Luego, con posterioridad a la Revolución Francesa, la atracción hacia este personaje se hace evidente con los románticos y revolucionarios quienes más que el causante del mal, lo concebían como una figura de resistencia contra la tiranía del viejo régimen opresivo y una fuente de inspiración con el creciente interés por lo sobrenatural y lo fantástico. De igual modo, la transformación de la concepción de Lucifer no se ha detenido puesto que ya para el siglo XX, con el ascenso del positivismo y la disminución de la autoridad cristiana, este personaje ha terminado por convertirse en uno de los personajes de ficción más recurrentes¹⁸. Conforme a esto, el *desencantamiento del mundo* que propone Weber, deja claro entonces que apelar al diablo como fuente del mal sería más bien, inadecuado:

La intelectualización y racionalización crecientes no significan, pues, un creciente conocimiento general de las condiciones generales de nuestra vida. Su significado es muy distinto; significan que se sabe o se cree que en cualquier momento en que se quiera se puede llegar a saber que, por tanto, no existen en torno a nuestra vida poderes ocultos o imprevisibles, sino que, por el contrario, todo puede ser dominado mediante el cálculo y la previsión. Pero esto significa el desencantamiento del mundo.¹⁹

No obstante, tampoco es posible eliminar por completo al maligno personaje del imaginario. Simplemente en 2005, se tienen estudios donde podemos comprobar el alto porcentaje de la población estadounidense que aún cree en su existencia.

¹⁸ Felipe Orellana, *El diablo y su posicionamiento en la Postmodernidad: una reflexión desde la teoría social*, p.191-192

¹⁹ Max Weber, *La ciencia como vocación*, pp.199-200

Descriptive Statistics on Belief in Religious Evil			
	Satan	Hell	Demons
Absolutely	57.8%	55.6%	47.7%
Probably	17.3%	17.9%	21.9%
Probably Not	15.4%	17.2%	18.9%
Absolutely Not	9.5%	9.2%	11.5%
Mean Score	3.23	3.20	3.06
N	1670	1668	1632

Source: 2005 Baylor Religion Survey

Imagen 5 Joseph Baker, Who believes in religious evil? An investigation of Sociological Patterns of Belief in Satan, Hell, and Demons en *Review of Religious Research* Vol. 50, No. 2 (Diciembre 2008), p.211

En consecuencia, creo que estamos frente a una escultura provocadora, pues hace uso del arquetipo del ángel caído en la sociedad contemporánea para establecer un diálogo con el espectador en el que el conocimiento básico de Lucifer genera un análisis más amplio y arriesgado, en el sentido de que, traspasa las fronteras de lo religioso a la que apela en primera instancia para ir a temas más humanos, como veremos más adelante.

Consideremos, pues (sin abundar más en las relaciones anacrónicas establecidas entre el nombre, la representación de este personaje y el tema del mal), por qué Fryer retoma la figura de Lucifer en la contemporaneidad. Al respecto, primeramente me gustaría resaltar la actual decadencia de las creencias cristianas gracias a la que, es preciso decir, la expresión artística y no artística se abre hacia nuevos temas antes evadidos. De otra forma, no hubiera sido posible la presentación de esta obra en un centro que alguna vez ha sido un recinto religioso. Esto se explica porque, al ya no estar en uso, el lugar subraya el actual retroceder de la religión en el mundo contemporáneo. Este retroceder, además, va de la mano con el avance tecnológico.

Por ello, es posible que el artista haya retomado la pretensión de grandeza por parte de Lucifer, que lo llevó a caer, convirtiéndolo en la contraparte de la luz y la bondad; y la está comparando con el desarrollo tecnológico que ha encumbrado al hombre como especie, pero al mismo tiempo ha significado la destrucción de él mismo, es decir, el cuerpo sufriente se trata de Lucifer, lo cual, y no por casualidad, nos lleva al propio cuerpo del ser humano atrapado en las redes de la tecnología que él ha creado. Esto lo podríamos suponer a partir del cuerpo de Lucifer, ya que anatómicamente comparte sus características con las

nuestras a excepción de las alas, cuyo funcionamiento queda anulado al encontrarse en esa situación. Esto lo confirma Fryer cuando habla en la entrevista *Stolen Moments* de la inspiración y los temas de partida que dieron origen a esta obra. En ella menciona su interés por la electricidad y empieza hablando de la maravilla que fue el invento del telégrafo. El cableado eléctrico que se usaba para la transmisión de los mensajes morse inundó las ciudades para finales del siglo XIX, convirtiendo el cielo en un espacio negro que no era más que la enorme cantidad de cables enredados. Justo en un espacio así, menciona la anécdota de un liniero que al intentar darle mantenimiento a estas marañas de cable en los inicios de la electrificación a nivel mundial, quedó atrapado entre ellos y se quemó al entrar en contacto con la electricidad. También menciona que, paralelamente, mientras accidentes como este tenían lugar, Edison estaba diseñando la silla eléctrica²⁰. La producción tecnológica pues, engarza estos dos aspectos, el lado positivo encabezado por el progreso y el lado negativo en el que este “avance” se problematiza en función del mal que se genera al mismo paso.

Ahora bien, la cuestión de la contemporaneidad de un Lucifer enclavado en una iglesia abandonada no se termina en la tecnología. El elemento posmoderno de la iconografía pone el lugar del diablo o de Lucifer sobre la mesa: como una imagen de consumo. En la época en que el capitalismo se presenta en cada aspecto de la vida, podríamos suponer que el simple hecho de colocar a Lucifer como título de la obra en cuestión, supondría un aumento de interés por su figura y es que incluso para buscar información acerca de la obra nos encontramos con muchas notas o publicaciones cuyo impacto cae en lo “satánico” de la obra y no en la dialéctica que se desata tras un verdadero análisis.

Iglesia de la Santísima Trinidad

Este templo, ubicado en uno de los barrios centrales de Londres, no pertenece a la Iglesia Católica, sino al cristianismo anglicano. Dejó de funcionar como tal desde 1930 y comenzó a ser usado como oficinas en 1950.

²⁰ *Stolen Moments*: Paul Fryer, recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=bY77k4JjrVU> (último acceso: 8 de junio de 2021)

La Iglesia de la Santísima Trinidad fue uno de los tres templos que Soane diseñó para los Comisionados de la Iglesia anglicana, una junta gubernamental de 1818 en la que se buscaba la construcción de nuevos lugares de culto. Se colocó la primera piedra, un año después de ser aprobado el diseño de John Soane en 1824 y ha sufrido diferentes remodelaciones con el paso de los años, dentro de las cuales se cuenta con el experimento que sufrieron varias iglesias históricas que ya no se requerían únicamente para ser un espacio de culto. Actualmente alberga espacios para diferentes actividades como lo fue la exhibición de la que hemos hablado, *Let there be more light*, y, además, cuenta con una biblioteca entre otros servicios.

Se encuentra ubicada cerca de Regent's Park en una arteria vial importante para Londres siendo, de hecho, un hito urbano.

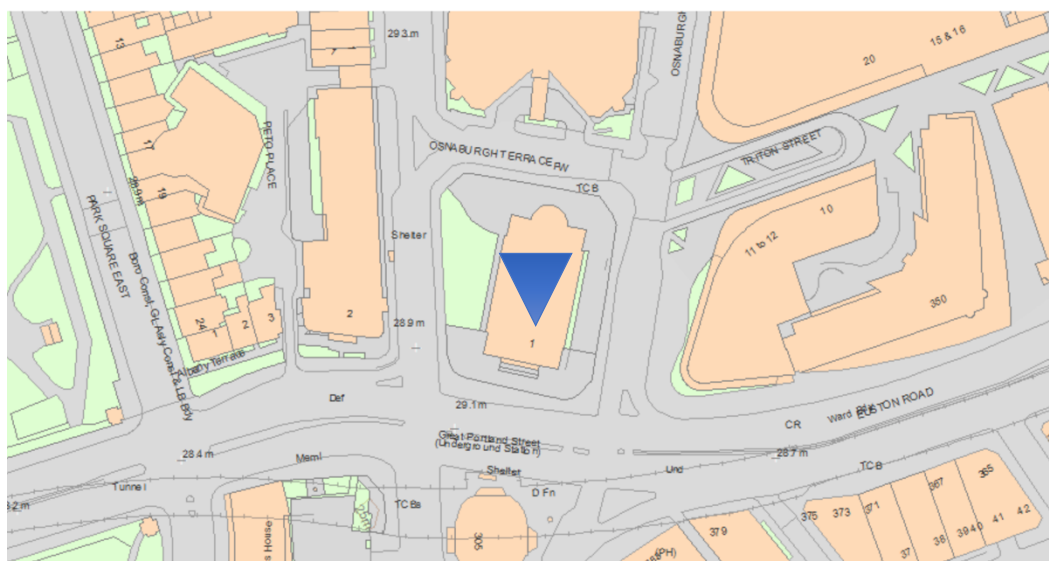


Imagen 6 Croquis de la ubicación de la Iglesia de la Santísima Trinidad, recuperada de: <https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1267658>



Imagen 7 Fachada de la Iglesia de la Santísima Trinidad, recuperada de: <https://www.google.com.mx/maps/>

Si bien es importante saber que la iglesia fue destinada a este tipo de eventos dejando de lado la función para la que fue construida, también resulta de verdadera importancia la ambientación bajo la que se realizó dicha exposición: una iglesia que ha dejado de servir como templo para dar cabida a la nueva concepción del mal revirtiéndolo o volcándolo sobre el propio ser humano, lo que, en su tiempo, era el mayor encargo para la contraparte de Dios.

El cuerpo de la escultura de Lucifer



Imagen 8 Detalle de Lucifer de Paul Fryer.

Finalmente, en este apartado me gustaría dar cuenta de la representación de Lucifer en la escultura. Se trata de un cuerpo aceitoso de color negro. Gracias a las extremidades podemos observar su incapacidad para soltarse de los cables que lo aprietan. Vemos un cuerpo masculino muy delgado, incluso frágil por su propia delgadez. El color negruzco de la piel hace referencia a la piel quemada que se conoce como *carbonización cadavérica*²¹, lo cual hace referencia a un estado de la piel quemada en la que el cambio de color es uno de los aspectos que primero saltan a la vista, sin embargo, estos rasgos se extienden a la postura del cuerpo (de boxeador), la retracción de los tejidos, la protrusión de la lengua, la desaparición del pelo y la reducción del volumen de órganos y miembros. Aunque no sigue al pie de la letra la caracterización antes descrita por el texto de naturaleza forense, es preciso reconocer que en gran parte sí se acerca a ella. En este sentido estamos frente a un cuerpo vulnerable; no es el cuerpo fuerte e indestructible de piedra o bronce de la escultura tradicional, por el contrario, nos encontramos ante la fragilidad de un cuerpo que sufre las consecuencias que tienen en un plano personal los progresos del hombre que los construyó con la intención de liberarse justamente de cualquier forma de limitación. Donde, incluso lo que se nos muestra es que el reflejo invertido de lo divino también ha caído víctima de los peligros y males que un pensamiento puramente ocupado por las cuestiones técnicas genera en todos los planos de la existencia. A lo cual habría que añadir, ya para cerrar nuestro comentario, que la condición de la que hablamos tiene tanto que ver con la pérdida del valor trascendente de lo humano como con la de la reducción de la figura a una suerte de títere de fuerzas históricas que, insisto, no tienen manera de hacernos salvar la diferencia entre el progreso tecnológico, las

²¹ J.A. Sánchez y M. M. Robledo, *Cadáveres quemados. Estudio antropológico forense*, p. 270

posibilidades de comunicación global y la falta de consciencia personal acerca de los límites del poder que el hombre goza para lidiar con la naturaleza.

Olivier de Sagazan



Es un pintor, escultor y artista de performance francés nacido en el Brazzaville, República del Congo en 1959, de ahí la influencia de lo africano en su obra. Estudió biología y, posteriormente, se inmiscuyó en la realización de pintura y escultura. La performance sería parte de su trabajo a partir de 1998. Su obra se enfoca en descubrir los mecanismos de la vida. Piensa que la arcilla es como una extensión del cuerpo y, con ella, consigue en sus performances la deformación de este, a manera de máscara y/o protuberancias. Actualmente reside en Saint-Nazaire, Francia.

Su trabajo tuvo visualización a través del documental no narrativo de Ron Fricke, *Samsara* (2011), donde se exploran las tensiones generadas entre las maravillas del mundo y la riqueza de la experiencia humana. Este documental plasma la forma cambiante de la vida humana a manera de un ciclo que se representa mediante la colocación de imágenes de destrucción y renacimiento, así como la relación permanente que la humanidad tiene con la naturaleza y el ciclo de la vida que sigue el compás y ritmo del propio planeta. Cabe mencionar que la participación de Sagazan consiste en la presentación (similar a su performance *Transfiguration*) de un personaje que parece ser un oficinista que, comienza a

“cambiar” de apariencia, mediante la aplicación de una especie de arcilla, pintura, papel y fibras, entre otros elementos sobre su rostro. Así mismo ha colaborado con cantantes como Myléne Farmer. Su video *À l'ombre* (En la sombra) se inspira en esta performance que ha caracterizado el trabajo de Sagazan. En este, vemos la misma transfiguración en el cuerpo humano mediante la colocación de la arcilla sobre la piel y a la vez entramos en contacto con la tierra y la naturaleza que, de tanto en tanto, se entremezclan en el clip musical. Además, sus colaboraciones se extienden al ámbito de la moda y en la serie televisiva de terror, *Channel Zero*, caracterizando al Skin taker.

Como acabamos de decir, hay una parte muy interesante en el trabajo de Sagazan, en la que se entremezclan dos artes, por un lado, la performance y por el otro una especie de escultura. Respecto a esto, Alma Ramírez en su texto *La performance como escultura cinemática* habla del particular rol que toma el cuerpo en la performance, tanto en un sentido dancístico y dramático como de forma meta-corpórea en la que se cuestiona al cuerpo mediante su sometimiento.²² Teniendo en cuenta esto, dice Ramírez que, mediante la colocación y continua transformación de la arcilla sobre su rostro, en realidad se inspecciona el interior del sujeto y se reconstituye su yo. Con base en esto, es más fácil entender que Sagazan afirme que su obra es la unión de la vida misma con la transmutación cósmica de la escultura donde se muestra la plasticidad corpórea: “Partí de la idea de que una obra de arte no es interesante si no se une de algún modo a la vida, así que quise entrar en mis esculturas, [...] entrar a la verdad a través del material con que trabajo para darle vida desde el interior de la obra creada” Con ello el arte de Sagazan se aleja de cualquier actitud meramente contemplativa y, al convertirse la arcilla en extensión del cuerpo, muestra el movimiento y transformación de este. La escultura cinemática se refiere precisamente a esto: “Un organismo que cambia progresivamente de forma y rostro”.²³

Ahora bien, como tal *escultura cinemática*, aunque no es un término ampliamente reconocido, se utiliza (como lo hace Ramírez) para designar un tipo de escultura en la cual el movimiento es el eje de la experiencia de la obra. La *cinética*, que es parte de la mecánica y la física, supondría el estudio del movimiento y las causas en los cuerpos que los llegan a producir. Por su lado, el arte y, en específico, la escultura cinética, se designa

²² Alma Ramírez, *La performance como escultura cinemática*. Recuperado de: <https://www.snobclub.co/esculturacinematicasagazan> (último acceso 13 de junio de 2021)

²³ *Idem*

por las piezas escultóricas que tienen movimiento o producen la impresión de tenerlo. La estética cinética en la escultura es adoptada a partir de 1910 en el movimiento futurista y como parte de algunas obras producidas por Duchamp. Calder es uno de los exponentes más conocidos en este ámbito. Para 1954 los requisitos para llamar una obra “cinética” eran manifestar el movimiento por medio del viento, los espectadores y/o un mecanismo motorizado. Hoy en día, el arte contemporáneo cinético puede ser móvil u óptico. El primero de ellos se refiere a la escultura puesta en acción gracias a las aportaciones de la mecánica en un motor o en función del movimiento generado por energías tales como la eólica o la hidráulica, por ejemplo; el segundo, por el contrario, nos habla de una pieza que no se encuentra en movimiento como tal pero lo alcanza a partir del movimiento del espectador o da la ilusión del mismo ya sea mediante las luces de la sala, por ejemplo.²⁴

Como se puede observar hasta aquí, el arte cinético sería entonces todo aquel en el que se produce un movimiento a partir de alguna causa conocida, el movimiento del cuerpo del espectador o el movimiento generado por alguna energía en específico. Sin embargo, esta definición le quedaría corta al verdadero alcance de la escultura en movimiento:

Quizá sea necesario repensar si la palabra cinetismo sea suficientemente precisa y comprensiva para asumir todas las tendencias y variaciones de un movimiento que coquetea, desde su acta fundacional, con dos extremos a menudo irreconciliables. Para describir desde la escultura barroca, giratoria y luminosa de Nicolas Schöffer a la misteriosa corporeidad de un espacio cromosaturado de Cruz-Díez, la palabra exacta no es cinetismo: es solamente la más útil. Uno de los movimientos más radicales y necesarios de la segunda mitad del siglo XX nació sin la palabra justa para definirlo y acotarlo, vive sin voz técnica y esto, todavía hoy, hace imprecisas ciertas aproximaciones a su verdadera naturaleza.²⁵

Al igual que con Schöffer o Cruz-Díez, Sagazan no parece embonar perfectamente en la definición de escultura cinética. En el texto *Representar el movimiento/Presentar lo móvil*, Ramírez quizá utilizó el término “escultura cinemática” como un concepto que engloba ahora las nuevas posibilidades de la escultura homónima en el trabajo de Sagazan cuyo movimiento entra en función con la temporalidad de una forma diferente, ya que no se

²⁴ Yolanda Herranz, Jesús Pastor, Ma. Covadonga, *Representar el movimiento/Presentar lo móvil*, pp. 459-477

²⁵ *Ibidem*, p.474

enfoca en la energía o causa generadora del movimiento sino, a la inversa, se centra en el movimiento en sí mismo como lo echa a andar la pieza escultórica efímera.

Una vez que hemos mencionado los aportes de este artista al campo de la escultura, cabe mencionar la influencia que ha tenido entre algunos otros, donde podemos mencionar a Louise Giamari, Anna Depau o Rémi Trotereau. Todavía cabe señalar que, aunque es una novedad por los alcances del arte de Sagazan, se tiene una referencia al *Hollywood Halloween*, trabajo de Paul McCarthy presentado en el Museo Nacional Reina Sofía, donde se puede observar esta transformación plástica de rostro descrita mediante la secuencia de nueve fotografías realizada en 1977.



Imagen 9. Paul McCarthy, *Hollywood Halloween*, 1977.

Serie TRANSFIGURATION, 1998



Imagen 10. Olivier de Sagazan, *Transfiguration*, 2011

Como ya se ha mencionado, *Transfiguration* se trata de un performance mediante el cual, Sagazan se coloca, como lo diría él, en una situación incómoda o inusual, en el curso de la cual se somete (usando la arcilla, pintura, fibras e incluso cabello) a una transformación provocada aleatoriamente dada por una inmersión o trance que llega a la transformación matérica como una forma expresiva.

El artista es como un virus. El artista es un virus, parasita cerebros con imágenes que él envía. Trato de investigar, pero también de darle un giro lo que ve la audiencia, llevarlos más lejos de lo que acostumbran. Aunque estas imágenes pueden parecer monstruos, me emocionan. Están llenos de vida. Vida es estar alerta de lo que sucede a tu alrededor. La única forma de mantener esa emoción es siempre refrescar la mirada en las cosas para capturar la singularidad de cada momento.²⁶

En *Escultura abyecta. Explorando el lado oscuro*, Moisés Bazán dice que este trance sugiere una especie de ritual chamánico, entre otras razones, por los gestos espasmódicos y los mecanismos de comunicación no verbal que manifiestan estas performances. En cada performance se ve un proceso de metamorfosis en donde es difícil establecer los límites entre lo primitivo y lo monstruoso. Esta performance ha sido exhibida de dos formas: por un lado la performace como tal, teniendo los cuerpos tanto del artista como de otros en completa improvisación y, en segunda, mediante fotoperformance y videoperformance que también han sido parte de diversas exposiciones grupales como *La imaginación del desastre*, curada por Jorge Zuzulich y Pablo Orlando en 2017, en Buenos Aires, Argentina. Dice Zuzulich que Sagazan:

(...) deconstruye la escultura -su disciplina madre- y toma la arcilla blanca como materia para reconfigurar su propia corporeidad y, en el mismo acto, su carácter identitario. (...) propone una referencia que cruza su propuesta: la máscara. Elemento que tiende a disolver la identidad, en contextos rituales o festivos y que permite, a partir de ese borramiento de sí, sostener el despliegue de aquello que Bataille llamó el “gasto improductivo”, una lógica de derroche deseante que no tiene más finalidad que sí misma.²⁷

²⁶ Olivier de Sagazan, Video *La Nef des Fous*, Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=WgS2fma_I7Y&t=219s (último acceso 13 de junio de 2021)

²⁷ Jorge Zuzulich, Pablo Orlando, *La imaginación del desastre (... o qué y cómo hacer con la maldad)*, pp. 9-10

Este proceso de metamorfosis es precisamente el que convierte al cuerpo del artista en una escultura efímera que recuerda mucho a sus trabajos tridimensionales²⁸, de entre los que se mencionará *Untitled* en el siguiente apartado.

UNTITLED



Imagen 11. Olivier de Sagazan, *Untitled*, [s/f]

Para esta escultura, el artista utilizó arcilla, pintura, fierro y algunos elementos orgánicos. En este punto ya empezamos a ver el inicio de la fragmentación, descomposición o más bien desfiguración del cuerpo (término que el artista mismo usa). Se trata de un cuerpo sin manos ni pies completos. Y lo que vemos es una representación escultórica que asimila en su forma estética los resultados de la metamorfosis planteada desde su performance. El alambre metálico marca las trayectorias de un movimiento que sólo está insinuado mediante su linealidad. En entrevista con el artista, este me comentó acerca de la obra en cuestión:

Para mí, la desfiguración en el arte no es más que una manera de darse cuenta y de reactivar nuestra conciencia de ser en el mundo y del carácter fascinante que aquello debería tener. El peligro es la banalización de lo cotidiano que genera una forma de alucinación colectiva donde cada quien sólo

²⁸ Moisés Bazán de Huerta, *Escultura abyecta. Explorando el lado oscuro*, en Revista HUM 736, Papeles de Cultura Contemporánea, Periferias escultóricas, p.12

considera al mundo desde un punto de vista funcional para evitar el dolor y encontrar algunos placeres, donde el aspecto metafísico y poético ha desaparecido. En la escultura que has escogido [Untitled], las barras que atraviesan el cuerpo se pueden ver como formas de energía o de tensión que nos constituyen y nos atraviesan y cuyos equivalentes se encuentran al dibujar un cuerpo a lápiz.²⁹

La necesidad de traducir el movimiento a un lenguaje estético, recae justamente en las tensiones propias del cuerpo. Sagazan añade que, a diferencia de la pintura o el dibujo, donde la expresión va dada por los trazos que se generan en los gestos de la mano del artista, en la escultura eso resulta muy difícil, pero en este caso el uso del metal como círculos que amplifican la expresión buscan traducir el movimiento, el vacío en los ojos de la figura o la boca que amplifica el grito.

El movimiento que trata de exaltar Sagazan es, según vemos, lo contrario del estatismo. Este último, que implicaría la contemplación fija por parte del espectador, dice Juan José Martín González, era aliado de lo sobrenatural pues impone una idea de superioridad de fue aprovechada en la creación de esculturas de dioses, faraones, estatuas griegas, etc. Su función por tanto, se concentraba en fascinar al espectador y proveerle de cierto contenido ya fuera político o religioso.³⁰ En cambio, la insistencia del artista en representar el movimiento tiende a evocar la fuerza de la vida, su principio de destrucción y las leyes del cambio que logra mediante la multiplicación de las líneas a modo de ritmo y la posición sugerente de las extremidades mediadas por un *contraposto*.³¹

Finalmente cabe mencionar que, la escultura nos muestra un rictus muy especial en el que la asociación al dolor y algunos sentimientos desagradables es inevitable. El vacío en los ojos genera una sombra que nos lanza al interior del cuerpo de la misma manera que la gran boca abierta. Esta última hace referencia a un grito que deja al descubierto el salvajismo de un animal (en concordancia con las raíces africanas del artista) pero también el de los propios seres humanos que desborda con creces los límites instintivos de la

²⁹ La défiguration en art n'est pour moi qu'une manière de rendre compte et de réactiver notre conscience d'être au monde et du caractère fascinant que cela devrait avoir. Le danger c'est la banalisation du quotidien qui génère une forme d'hallucination collective où chacun ne considère le monde que d'un point de vue fonctionnel pour éviter la douleur et trouver quelques plaisirs, mais où l'aspect métaphysique et poétique du monde a disparu. Dans la sculpture que vous avez choisi, les barres qui traversent le corps sont plus à voir comme des formes d'énergie ou de tension qui nous constituent et nous traversent et dont on retrouve les équivalent quand on dessine au crayon un corps.

Olivier de Sagazan, entrevista por medio de correo electrónico con la autora de la tesis.

³⁰ Juan José Martín González, *Las claves de la escultura*, pp.45-50

³¹ *Contraposto* se refiere a la descomposición de las fuerzas que se da en el desplazamiento humano, es decir, cuando una parte se mueve, otras se sostiene. *Ídem*

violencia natural. La técnica por su parte nos da la impresión de un cuerpo sin vida, lo que, además de generar una tensión evidente con el movimiento tantas veces proclamado, retrotrae la idea del cadáver abyecto, del cual nos ocuparemos en el capítulo siguiente.

Yoann Penard



Yoann Penard es un artista nacido en 1977 en Nantes, Francia. Sus intereses giran en torno al lado trágico de la condición humana. En sus obras podemos ver principalmente el uso de resinas y metal para la conformación de sus esculturas. Creció en contacto con los dibujos de Enki Bilal y Phillippe Druillet, los cuales, en las palabras del artista, alimentaron su imaginación durante su juventud. Otro de los recursos que lo alimentaron como artista fue la danza butoh. Esta es una danza nacida en Japón tras el trauma de Hiroshima que dejó un malestar de posguerra que es manifestado mediante las tensiones corporales de los bailarines. Estos movimientos de improvisación, llevan a una especie de introspección, que Penard, por su parte, llama un burbujeo del caos interior.³² Así mismo, pertenece a un grupo de artistas franceses que se interesan por el Dark Art Movement y el arte macabro.

En este sentido cabe mencionar que esta agrupación de artistas, conocida como la Dark Art Movement, se caracteriza por tener exposiciones colectivas en galerías

³² *Frontières de peaux*, Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=6rNnkLWYHD0> (último acceso: 14 de junio de 2021)

más bien pequeñas. Llama la atención que estos eventos busquen un doble efecto: por un lado exponer el trabajo de estos artistas, pero por el otro, generar ventas a coleccionistas. Esta práctica habla del arte precario que de alguna manera se ha generalizado para muchos de los artistas contemporáneos más recientes. Autoproclamado como la primera organización de su tipo, el grupo comprende alrededor de 50 artistas de diversos.

Según la autodefinition de esta agrupación, se trata de artistas que transmiten sus pensamientos en maneras misteriosas que incluyen el surrealismo. Trabajan bajo la premisa de que el arte con escenas terribles y macabras capta la atención de su público y lo hace detenerse para pensar en sí mismo. Un intento de comprender la naturaleza primitiva del hombre que a veces parece haber sido olvidada pero que permanece en el ser humano a partir de sus impulsos, lo que podría traer implícito un poco del pensamiento freudiano del siglo XX hasta la contemporaneidad. De ahí que los artistas ostenten como influencias principales a otros creadores distanciados temporalmente, ya que mencionan al Bosco por ejemplo, un pintor de finales del siglo XV, a artistas modernos como Goya del siglo XVIII o como Bacon del siglo XX y a otros contemporáneos como H. R. Giger.³³

Por su parte, el arte macabro responde a los detalles y símbolos propios de la muerte en atmósferas lúgubres. Recuerda la fragilidad y la banalidad de la vida terrenal. Su influencia se encuentra en la edad media europea retrotrayendo la Danza Macabra donde bajo la idea de una omnipresente posibilidad de muerte se tenían dos vías: el deseo religioso de penitencia y, por el otro lado, un deseo histérico de diversión desenfadada antes de la eminente muerte.

De esta manera, podríamos decir que se trata de un arte precario en el sentido de que está en busca de una mayor visualización de su público, pero entre otras razones, no tiene el mismo repunte de un artista con el grado de reconocimiento que, por el contrario, sí han alcanzado hasta ahora, los artistas anteriormente mencionados. Este tipo de arte parece recurrir a una escena del arte, más bien subterránea en la que se presentan una serie de artistas marginados.

³³ *Dark Art Movement*, Recuperado de: <https://darkartmovement.com/dark-art-movement/> (último acceso: 14 de junio de 2021)

ABOUT CHILD SOLDIERS, 2014



Imagen 12. Yoann Penard, *About child soldiers*, exposición Love/Hate, 2014

Con esta obra, Yoann Penard hace referencia al reclutamiento por un lado, y el sufrimiento de los niños en la guerra. Dice en entrevista que el personaje que vemos de lado izquierdo se refiere a un hombre al que se le ha entregado un arma para combatir, la cual se encuentra representada con un tubo metálico que el personaje sostiene sobre su hombro derecho, tubo que funciona como metáfora también de la vigilancia que ejerce un pastor sobre el rebaño a su cargo. Detrás de esta primera figura, descubrimos a un personaje maltratado, deforme, siniestro, al que se somete mediante una cadena que lo enlaza al primer personaje a manera de anzuelo clavado en la boca. Del personaje sometido, dice Penard que se trata del espectro de la guerra.

Este espectro de la guerra está mutilado de sus extremidades, lleva un arma en la espalda y vemos la pérdida de identidad del mismo ya que el rostro no es más que la suma de los fusiles de la guerra. Ya no vemos rasgos faciales humanos sino a un ser carente de humanidad que se mantiene en pie sólo como herramienta bélica del patrón que lo lidera. Su cuerpo mantiene algunos rasgos que nos permiten identificarlo como tal, pero en definitiva ha perdido la vitalidad de un ser sano, por el contrario, la tez es casi mortuoria, al grado de generar más bien el aspecto de una piel en descomposición.

Por su parte, el personaje que lleva el arma al hombro, no ha perdido su identidad aunque su rostro ha sido ocultado en gran parte por la tela que sobrepone a su cabeza casi como un verdugo y como un manto que ofusca su pensamiento. Bajo esta tela alcanzamos a ver los rasgos de un rostro con ojos en blanco, lo que podría aludir a una extraña forma de ceguera. El que guía al rebaño probablemente no pueda llevarlo a ninguna parte por la incapacidad de ver por sí mismo.

Esta pieza fue parte de la exposición *Frontières de Peaux* en la Artothèque de Gondrin, en 2018. Esta exposición aludía al cuerpo como una frontera que divide el interior del exterior, pero este exterior se encuentra en gran medida determinado por el mismo caos que impulsó la creación de la danza butoh. Las deformaciones y fragmentaciones que se dan en el cuerpo son fruto de este interior podrido y oscuro que, en gran medida, se ha producido para muchos seres humanos, a partir de la guerra y sus implicaciones y que, en el trabajo de Penard, ha encontrado vías de salida al exterior de la piel.

En cuanto a este interior-exterior, podemos agregar que este separamiento y subsecuente rompimiento de fronteras es un síntoma propio de la contemporaneidad donde la estetización del mundo que propone Lipovetsky se enreda directamente con la transformación de los medios masivos de comunicación, incentivados por las dinámicas de consumo y la creciente estetización que ha recurrido a la extimidad como una forma establecer relaciones entre las personas que no conocen fronteras: “Ha cambiado la forma en que nos construimos como sujetos, la forma en que nos definimos. Lo introspectivo está debilitado. Cada vez nos definimos más a través de lo que podemos mostrar y que los otros ven. La intimidad es tan importante para definir lo que somos que hay que mostrarla.”³⁴

En el caso de la guerra, vale la pena mencionar su papel disruptor en el que los vínculos entre los hombres se ven trastocados en la medida en que se vuelven víctimas o agresores y dejan entrever precisamente la dislocación que sufren tanto interior como exterior. Por un lado la separación en bandos que da por la misma naturaleza del conflicto y que termina por separar la vivencia de cada uno de sus integrantes y la alienación que impacta sobre sí mismos al trastocar los valores tanto internos como externos. Este fenómeno de la guerra permite el afloramiento de las formas primitivas de supervivencia,

³⁴ Lucía Tello, *Intimidad y «extimidad» en las redes sociales. Las demarcaciones éticas de Facebook* Comunicar, vol. XXI, núm. 41, octubre, p. 207

los sentimientos de odio o el sufrimiento ante diversas situaciones por un lado, mientras que, por el otro lado, llega a extremos de extimidad en las que la irrupción de las entrañas hacia el exterior deja al descubierto el interior de los hombres rompiendo con esa barrera homogeneizante que en un principio queremos imponer.

THE CHAIR, 2014



Imagen 13. Yoann Penard, *The chair*, 2014.

Esta serie de esculturas se realizó a partir de resina y se expuso en la Galería La Traversee, en Bayona, Francia. En ellas podemos observar la representación de un cuerpo en diversas poses y fragmentado o mutilado principalmente en sus extremidades. La mutilación se puede observar de dos formas: por un lado hay piezas en las que esta falta de un miembro parece el resultado de un corte limpio, lo que nos recuerda el tipo de modelos de esculturas antiguas que se utilizaba en la creación de obras académicas; por otro lado, la mutilación resulta de cortes mucho más violentos como los que haría un asesino en el cuerpo de su víctima. El recubrimiento del rostro y la cabeza por medio de una especie de manta sucia se observa en varias de estas piezas, en contrapartida con otras que de plano están decapitadas. En una de ellas, podemos observar una especie de ojo que se abre desmesuradamente entre la carne que rodearía el nacimiento del cuello; en la misma pieza se observan también múltiples heridas tanto en el abdomen como en el pecho y los hombros. La deformación se manifiesta aún más cuando nos presenta una especie de bola de carne envuelta en un manto con los vestigios quizá de una boca con unos dientes muy frágiles y separados. Ante esto, cabe mencionar que en la mayoría de las piezas sí se puede identificar un mayor número de rasgos que no hacen, sin embargo, más que desconcertarnos ante la devastación o, mejor dicho, mutilación.

Una de las piezas, por ejemplo, eleva su brazo como recordándonos el gesto de la figura de Platón en *La escuela de Atenas* de Rafael o, en un registro histórico muy distinto, el del maestro de Platón en *La muerte de Sócrates* pintada por Jacques-Louis David. En estas dos obras la pose en la que se señala hacia arriba hace referencia a personajes que encarnan una forma de sabiduría trascendente ante sus discípulos. Esto genera una tensión en la escultura de Penard, ya que el cuerpo representado en ella, lejos de encarnar la sabiduría o la elevación hacia lo divino, aparece como víctima de una tremenda violencia. Quizá esto sirva para contraponer lo impersonal de la violencia contemporánea y el que Sócrates haya sido condenado a muerte debido a sus enseñanzas que en muchos sentidos se contraponían a las ideas religiosas tradicionales y a las vías del sistema político. Lo cual parece confirmarse por el hecho de que Penard coloca a un personaje sin rostro en decaimiento, acaso achacando a la sociedad contemporánea la falta de un pensamiento que cuestione el sistema y esté comprometido a defenderlo incluso si esto significase su muerte o acaso mostrando también un giro al pensamiento de Sócrates (y del propio Platón) de que

un dios no sería capaz de de causar ningún mal ya que este tendría una concepción supuestamente más racional y religiosa.

Así mismo, quiero mencionar la piezas donde vemos un torso muy similar al *Torso de hombre joven* de Constantin Brancusi de 1917-1922. En esta obra podemos observar la fragmentación del cuerpo del hombre hasta conseguir una intersección que ha sido reducida en detalles para dar solo la intuición de la parte del torso y el inicio de las piernas de hombre o también como el falo. La obra de Brancusi, dice Krauss en su libro *Pasajes de la escultura moderna*, “expresa una consciencia escultórica del cuerpo que emerge a la superficie en gestos que en sí mismos expresan el momento en el que se forma el yo”.³⁵ En este sentido, Penard retoma esta escultura y la conforma a partir de resina que parece carne herida, casi en descomposición. Al igual que Brancusi, que usa madera y la lija hasta parecer una pieza industrializada o que pule el bronce hasta parecer haber sido hecha en una fábrica, Penard convierte un polímero (resina) hasta hacerla parecer carne sufriente. De esta manera, cambia la temporalidad por completo de la pieza, pues mientras que Brancusi rechaza el análisis de la escultura en función de la tecnología que parecía ir en ascenso para el siglo XX (donde el constructivismo y futurismo ensalzaban la visión científica del momento), Penard, por el contrario, trae a la superficie de la piel el caos y la destrucción de lo humano, retorciendo su valor estético e incluso erótico.

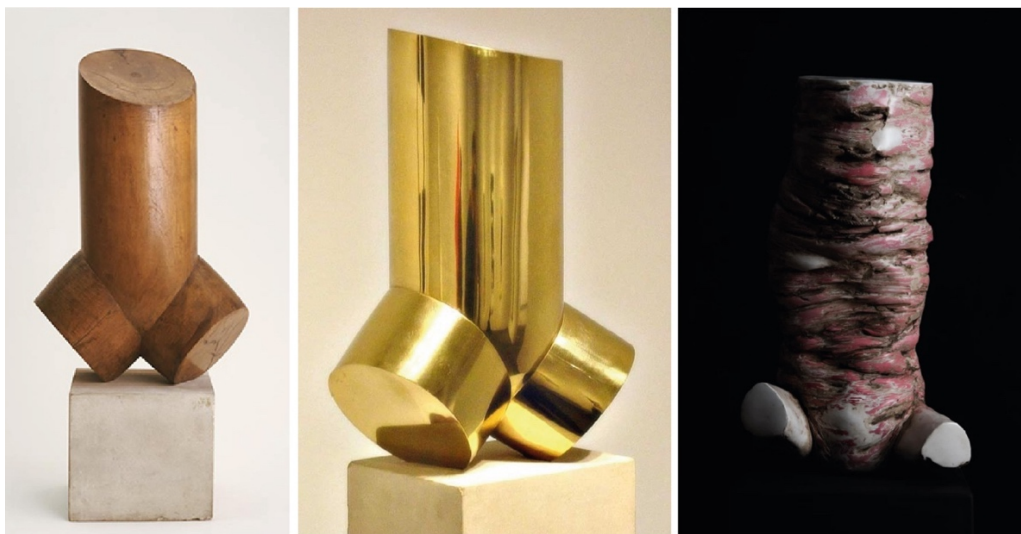


Ilustración 1. Los dos de la izquierda: Brancusi, *Torso de hombre joven*, madera (1923) y bronce (1917) respectivamente. Derecha: Yoann Penard, serie *The chair*, 2014.

³⁵ Rosalind E. Krauss, *Paisajes de la escultura moderna*, p.109

Dolores Zorreguieta



Nace en Buenos Aires, Argentina en 1965. Su carrera como artista comenzó a los 27 años. Estudió Bellas Artes en la Escuela Nacional Prilidiano Peyrredón de Buenos Aires y, posteriormente, en la New York University en Manhattan. Ha participado en diversas exposiciones colectivas y en solitario en Estados Unidos, América Latina y Europa. Actualmente vive en Nueva York.

Su trabajo se inspira en el sufrimiento y la violencia. Mucho de lo que la ha inspirado ha sido su madre, Martha López Gil, puesto que, en sus palabras, vivió y creció entre poesía y textos de filosofía que le dieron un buen apoyo teórico³⁶. Además, reconoce una fuerte influencia de su acercamiento a los escritos de Julia Kristeva, mencionando el más importante de ellos: *Poderes de la perversión*³⁷.

Cabe mencionar que su imagen como artista de alguna manera se ha visto eclipsada por la fama que ha alcanzado su media hermana, Máxima Zorreguieta. Esta última captó la atención del público al contraer matrimonio con el ahora rey Guillermo Alejandro de los Países Bajos, por lo que la vida de su familia se vio tremendamente afectada. De esta

³⁶ Fran Gómez, *Así son y así se llevan los Zorreguieta: marcados por Máxima de Holanda, el pasado de su padre y un suicidio*, Bekia. Recuperado de: https://www.bekia.es/realeza/noticias/hermanisimos-zorreguieta-marcados-maxima-holanda/#google_vignette

³⁷ Entrevista con Dolores Zorreguieta por correo electrónico con la autora de la tesis.

manera, el trabajo de Dolores Zorreguieta, aunque también ha alcanzado mayor difusión internacional por su propia naturaleza, ha estado de alguna manera supeditado a un espacio menos glamoroso que las obras de los artistas que hemos analizado al comienzo del listado. Es interesante pues cómo, en muchas ocasiones, la estética de lo terrible no alcanza un gran nivel de aceptación entre el público, aunque los temas que se desprendan de esta estética sean plenamente contemporáneos.

Serie BONDAGE



Imagen 14 Serie Bondage (Enumeradas del 1 al 5 de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha) **1.** Racimo, 2013. Tela, acrílico, pelo, alambre, vidrio. **2.** Manojó, 2005. Cuero. **3.** Balero, 2009. Cuero, cuerda y cuchillo de acero. **4.** Sonajero, 2009. Tela, vidrio, acrílico y pelo. **5.** Boleadoras, 2009, cuero, tela, cuerda, pelo, metal, acrílico, foto manipulada.

En esta serie se evidencia la violencia sexual. La artista dice en *La imaginación del desastre*, a través de objetos populares pone (...) en evidencia el carácter depredador de la

conquista amorosa y los rituales folclóricos. Al referenciar los instrumentos religiosos de autoflagelación, los juguetes sexuales y la estrecha similitud entre ambos, pongo de manifiesto la violencia potencial que se encierra en el vínculo.³⁸ En este caso, Zuzulich, uno de los dos curadores de la exposición antes mencionada, hace mención del carácter mimético de las piezas como un factor importante para que se genere este diálogo entre los conceptos de la violencia y el tema de la sexualidad.³⁹

El tema de las relaciones humanas y cómo estas llevan implícitas el mal que se genera entre los integrantes es uno de los más recurrentes en la artista, quien presentó una exposición en la que colgó una especie de pedazos de carne (hechos con tela, madera, metal, y acrílico) repletos de curitas. Con ello, habla de las heridas que son inevitables en el trato humano y que parecen ser capullos de insectos terribles dispuestos a salir en cualquier momento.



Imagen 15. Dolores Zorreguieta, *Heridas*, 1994.

³⁸ Jorge Zuzulich, Pablo Orlando, *[ob. cit.]*, pp. 11-12

³⁹ *Ídem*

Ahora bien, regresando a su serie *Bondage*, es interesante la posición del sexo como una función biológica indisociable del ser humano, como una de las principales fuentes de dolor, violencia y malestar en la socialización humana. Empareja de esta manera los conceptos de placer y dolor. El mal se trasmite de esta forma en la imaginación de las posibilidades para el acto en la que ciertamente habrá un lado que conseguirá el placer buscado y, el otro lado resultará herido muy posiblemente.

Este análisis parte de las implicaciones del título. El bondage es una práctica sexual en la que se ata a otra persona de manera total, es decir, sin que pueda hacer ningún movimiento, o parcial, por ejemplo, solo las muñecas. La razón de estas actividades es para encontrar el placer en la dominación del otro que, aunque su práctica se dice que procede desde la antigüedad, ha tomado fuerza en la contemporaneidad. Sin embargo, la práctica en sí misma establece precisamente una relación de poder, no se trata de una pareja en condiciones iguales en el acto sexual. En este caso, este es el tema que retrotrae Dolores: pone sobre la mesa el tema del dolor y el placer, y lo enfrenta a la violencia del hombre como mal latente en esta relación de poder. Pone a disposición de uno el cuerpo del otro, lo cosifica y lo utiliza en pos de su propio placer, lo que de alguna forma implicaría un mal en el sentido en que, en busca del placer propio se provoca el mal del otro.

Serie MONSTRUOS



Imagen 16 Diversas piezas de la Serie Monstruos de Dolores Zorreguieta. Algunas hechas entre 2001 y 2004 y otras fueron realizadas por la artista en 2015 en una New Edition de la misma serie.

Las piezas aquí presentadas fueron creadas con materiales como la porcelana y el acrílico. Podemos observar en ellas siempre los tonos piel y el modelado de la porcelana que representa la condición corporal desmembrada y la posibilidad expresiva que se reduce a una especie de grito o gesto muy perturbador como si la boca que se abre estuviera lista para mordernos igual que si fuese la de una bestia. En palabras de la artista:

Mis monstruos representan la condición humana reducida a bocas voraces y agresivas que están a punto de devorarse a sí mismas. La pulsión que las domina es hambre, deseo y agresión. Mis monstruos son torpes amantes que, a pesar de sus mejores esfuerzos, muerden cuando quisieran besar. O unidos por la cabeza, como hermanos siameses, se funden en una alianza impuesta, y aún así, son incapaces de encontrarse el uno al otro. Su apariencia de ciencia ficción funciona como una metáfora del contacto con el otro en su estado más bestial, poniendo al descubierto una vulnerabilidad que es simultáneamente frágil y peligrosa. Su canibalismo se desata por el deseo de doblegar al otro.⁴⁰

En cuanto a la ciencia ficción de la que habla Zorreguieta, se refiere, como en el caso del género narrativo a su capacidad para desarrollar un marco imaginario cuya verosimilitud se fundamenta en las ciencias físicas, naturales y sociales. Es decir, plantea visualmente una posibilidad de manera tal, que el espectador lo ve como una fuente de verdad, en tanto esta parece ser posible delante de las posibilidades lógicas. Al ver las cualidades de una piel, dientes, lenguas y carne lastimada, la observación de los ojos de los espectadores aceptan, al menos en cierta medida, la posibilidad de existencia de estos monstruos presentados en las esculturas de la artista.

Estas dos series han sido exhibidas en diversos eventos, uno de los cuales me ha interesado mucho: *La imaginación del desastre (... o qué y cómo hacer con la maldad)*, curada por Jorge Zuzulich y Pablo Orlando. El propósito de dicha exposición se centraba en explorar las manifestaciones que surgen a partir de un malestar que presiona las formas, en apariencia perfectas, desde dentro, modificándolas, sublimando su condición agresiva interior y anteriormente oculta.

⁴⁰ Entrevista con Dolores Zorreguieta por correo electrónico con la autora de la tesis.

[...] se trata de ilustrar esa libertad antropológica que Georges Bataille emparentaba al crimen, o esa pura amoralidad a partir de la cual Nietzsche reconocía el carácter problemático de la vida. Crímenes, sátiras, monstruosidades concretas y deliberadas, abstractas y sugeridas, insultos, lamentaciones. Este podría ser el muestrario. En todos los casos y, por supuesto, en un registro ficcional. Mostrar el lado izquierdo de la empresa humana, la crueldad agazapada detrás del manto de la civilización, la inclinación hacia eso que el sano juicio considera el mal y que tal vez ha sido, en buena medida, mal entendido. Porque la visión que surge de las obras aquí reunidas [habla de las obras en la exposición mencionada] es la de una existencia insatisfecha con sus manifestaciones, la de una vitalidad tan intensa que desborda las formas que la contienen. Es un mundo otro pero igual de familiar y que ya no puede guardar las buenas formas, Un mundo indiferente al hombre, o quizás mucho más atento a él, porque le permite jugar a ser despiadado⁴¹.

Esta serie de esculturas surge en una época en la que el malestar presiona las formas aparentemente perfectas desde su interior que, mediante la válvula de la imaginación, pone en funcionamiento una red de contención que permita, a partir de la agresividad hacia las formas tradicionales, sublimar el fondo agresivo de nuestra condición. Estas obras tratan de mostrar el lado cruel, horrible más allá de lo humano de la civilización contemporánea y se inscriben en ese contexto histórico en el que ya no podemos sólo seguir el tradicional paradigma de la relación erótica y la identidad que surge a partir de la relación de unos con otros. Se espera que de una relación sentimental se consiga la madurez en todos los sentidos según las formas socialmente aceptadas, sin embargo, con el trabajo de Zorreguieta nos advierte que esta unión termina en la aparición de siameses que no pueden separarse y sólo viven para tratar de lastimar al otro.

⁴¹ Jorge Zuzulich, Pablo Orlando, [ob. cit.], pp. 5-6

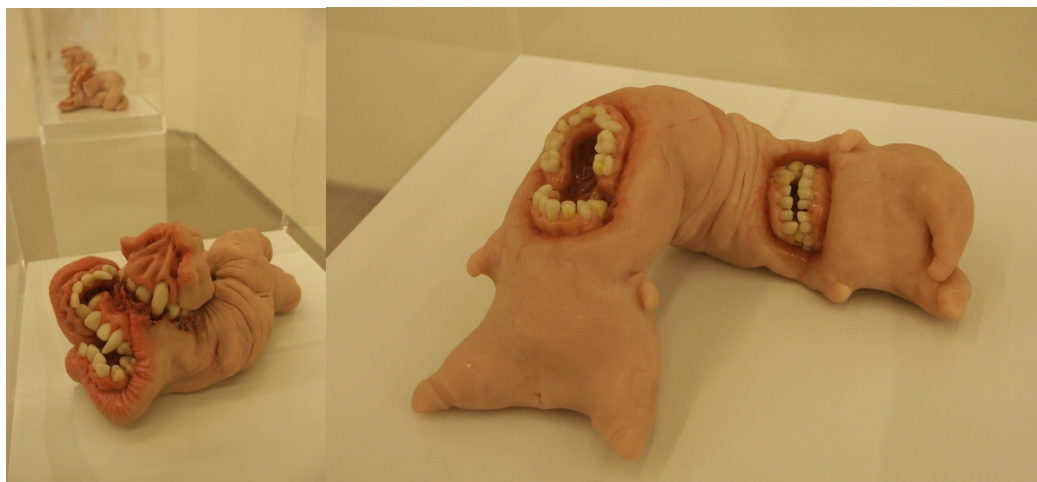


Imagen 17. Dolores Zorreguieta, *Amor* (izquierda) y *Siameses* (derecha), 2015.

Zorreguieta dice al respecto: “Estas criaturas son pura agresión o grito, han sido reducidas a una boca hambrienta que no sabe si quiere besar, morder o aullar.”⁴² Mediante esta estética, la artista expone de manera visceral la tensión que resulta entre el amor y el odio, dos opuestos que, sin embargo, en la fundamentación sincrética del hombre, aporta en las formas de manifestación tan complejas de su ser. Cada una de las representaciones aporta una perspectiva acerca del tema de las relaciones humanas en las que van de la agresión que llega a deglutir al otro, hasta la incapacidad de tener un acercamiento real como se muestra en *Siameses*. Una representación de lo humano que, mediante la exploración de diversos materiales y técnicas, crea experiencias que provocan una ambivalencia entre lo familiar y lo desconocido, entre lo bello y lo grotesco, lo repulsivo, lo siniestro.

Estas representaciones escultóricas traen consigo la reflexión que, en el contexto actual al que nos enfrentamos, hace falta con el fin de desarrollar una significación social humanamente positiva. La subjetividad de la artista trata de atisbar la problemática

⁴² Jorge Zuzulich, Pablo Orlando, *[ob. cit.]*, pp. 11

existencia del ser humano delatándola en la corporalidad de lo representado objetivamente para lograr ese diálogo con el espectador que, a su vez, incorpora a su propia subjetividad.

La obra artística, en tanto que signo, adquiere una relación indirecta (figurada) respecto a los hechos importantes de la vida del receptor y, mediante ellos, respecto al conjunto de valores representado por el universo entero del receptor. Y así, la obra de arte adquiere la capacidad de aludir a realidades que no son aquellas que representa, a sistemas de valores que no son aquellos de los que ha surgido ella misma, y que no constituyen la base sobre la que está construida.

Como signo con una función comunicativa, en la obra se ven exaltadas una serie de características por medio de las cuales la artista hace énfasis en el reconocimiento por ejemplo, de la piel como elemento casi intacto que se transfiere a las deformidades con el fin de hacer un llamamiento de la figura del ser humano como eje protagonista en la obra; mediante las bocas llenas de dientes de entre los que podemos observar unos colmillos prominentes que a veces se queda en el intento y, a veces, se entierran en la piel haciendo heridas profundas reconocemos la violencia intrínseca al ser de la que se nos invita a reflexionar; reconocemos unas extremidades muy pequeñas en proporción a la masa corporal total que nos habla de la incapacidad de estos seres de colocarse en una posición conveniente en función del otro ente circundante propiciando esa tensión en su relación como desencadenante de la violencia y/o el extrañamiento; la falta de ojos que nos habla de esa vuelta de lo primitivo en un estado de violencia; además del avistamiento de unos genitales (en el caso de los siameses) incapaces de alcanzar su objetivo biológico o psicológico (que se supone sería el de identificarse plenamente con otro ser cuando lo que ocurre en la mayoría de los casos es que la relación interpersonal degenera en mutua violencia o en una suerte de canibalismo).

Más allá de la problemática generalizada y enfocada a los seres humanos, Zorreguieta se encuadra en las relaciones de pareja según sus propias palabras y aduce a esta profunda violencia entre ambos individuos. Su trabajo, fruto de la observación, se produce bajo la perspectiva de la artista. En tanto esto se da en función pues, de su observación se puede decir entonces que “El arte siempre se produce en una situación histórico-concreta particular. El cambio de las condiciones sociales y de la concepción del mundo prevaleciente genera frecuentemente un arte nuevo y distinto.”⁴³

Ahora bien, en lo referente a la esfera estética de la que provienen estas manifestaciones, es posible ver el rompimiento de la norma debido a su evidente contraste con la escultura a la que podríamos estar más acostumbrados a contemplar. Sin embargo, se presenta ante nosotros, lo que Mukarovsky llamaría feo en tanto esto no parece estar en concordancia con la norma estética de la belleza y hace énfasis, por tanto, en su paralelo el mal en oposición al bien. La diversificación de las formas de expresión artística ha permitido que lo sórdido desempeñe un papel importante en el arte y es precisamente de esto, que se aprovecha Dolores Zorreguieta para hacer énfasis en el tratamiento dialéctico de su obra.

⁴³ José Ramón Fabelo Corzo, *Nuevas tesis sobre los valores estéticos (27-40)*, p. 9

CAPÍTULO III

EL MAL Y LO ABYECTO

Empezaré por considerar que el mal es un concepto que ligamos a la existencia del ser humano, es decir, no se puede hablar del mal más allá de las esferas e implicaciones de la vida humana. En este sentido podemos decir que el mal ha ocupado el pensamiento de muchos filósofos, ha sido una manera de definir las formas sociales ya sea en un sentido ético, moral o religioso, pero también ha adquirido una forma estética y axiológica que reconocemos en torno a ciertas características que me gustaría explorar más adelante. Cabe mencionar que estos valores han sufrido una serie de transformaciones que acoplan el concepto a su espacio y tiempo, los males de la antigüedad no son iguales a los que reconocemos hoy en día, ni el mal es lo mismo en Oriente que en Occidente, por ejemplo. La dualidad bien-mal ha sido una constante en todas las tradiciones, la encontramos en la tradición china del ying y el yang, en la griega antigua, en la tradición cristiana. Gracias a lo cual, la carga simbólica de personajes, actitudes, costumbres y demás depende en gran medida del espacio y tiempo al cual nos avoquemos. Por tanto, aunque daré un recorrido breve por estas transformaciones, es importante encuadrar finalmente este concepto en la contemporaneidad que ocupa a esta tesis. Así mismo, al considerar el mal como una posibilidad estética que se define por su temporoespacialidad, es necesario subrayar la relación que estas concepciones tienen con la producción artística que se da en determinada época y, por tanto, con la escultura contemporánea. En definitiva, este salto del concepto a la estética y a la representación es algo que atañe a las esculturas analizadas en el capítulo anterior, por lo que, de cierta forma, las cualidades de las obras antes citadas marcarán una dirección para el desarrollo del presente capítulo.

Ahora bien, lo abyecto es otro aspecto que afecta de alguna manera la aparición de la escultura en tanto que estas, al ser concebidas como cuerpos, consiguen crear un sistema de correspondencia que nos retrotrae el aspecto de consciencia personal que nos exige este tipo de arte bajo el que surge este concepto, pues no lo vemos para el deleite sino para una experimentación que nos exige una opinión o toma de posición. Lo abyecto, como veremos más adelante, introduce a la escultura temas referentes a la sexualidad, la violencia e incluso la muerte. Cabe mencionar también, el enorme papel que adquiere este término bajo la óptica de la contemporaneidad.

El mal

Desde su aspecto etimológico, el término “mal” es una apócope de “malo”, *malus* en latín, heredado de los romanos quienes no usaban esta palabra con tanta intensidad como lo hacemos nosotros ya que se utilizaba principalmente para referirse a las enfermedades. Usaban además *malus mali* como sinónimo de desgracia, calamidad, daño, estrago, castigo, sufrimiento, peligro, además de los males del cuerpo como lo son las malformaciones, mutilaciones, las heridas, la enfermedad.¹ Como vemos, en la Antigüedad el significado que se le ha dado al concepto del mal ha sido atribuido, como primera instancia, a todo lo no deseable en nuestro cuerpo. La enfermedad ha sido uno de los primeros problemas a los que se ha enfrentado el hombre en su forma primitiva, la vulnerabilidad de su cuerpo ante una imponente naturaleza como una forma de tensión, en la que el ambiente y los seres que le rodean, en unión a las necesidades básicas de su ser se oponen a su supervivencia. Un medio para distinguir estas consideraciones no deseables es pues la fealdad y la deformidad como veremos más adelante.

Así mismo, es una palabra estrechamente relacionada con malévolo, maligno, malandrín, maldito. En función de su significado se yuxtapone a los términos malestar, malcriado, malformación, malgastar, malograr, malsano siempre oponiéndose al bien, a lo deseable, es decir, el mal en tres planos: como desgracia, como disposición a lo perverso y como un comportamiento inadecuado. De manera que este término siempre implicaría la colocación de una especie de frontera en oposición al bien, es decir, son conceptos que, al hablar de uno, existe la suposición inminente del otro. El mal pues, es todo aquello opuesto a la bondad, valor considerado en muchas ocasiones como “natural” para fomentar lo deseable, relacionada con la labor de las religiones en la tensión virtud-bondad contra pecado-maldad como lucha histórica en la que el hombre tanto se enfrenta a la naturaleza, hablando de lo perverso, como sufre su potencia, como en fenómenos que incluyen la desgracia y/o la guerra por ejemplos.

Dicho lo anterior, es indiscutible que, incluso al abrir el diccionario para buscar la definición del término mal, nos encontramos con una serie de implicaciones que, más allá de

¹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, España, actualizado 2020.

esquematarlo y encuadrarlo en un aspecto específico, expande su alcance a muy diversas esferas del conocimiento. Esto sin mencionar el muy amplio rango en el que utilizamos la palabra mal (y estamos muy acostumbrados a hacerlo), para designar situaciones muy diferentes de la vida cotidiana. Esta misma situación la ilustra Paul Ricœur en *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*, donde dice: “Todo el enigma del mal radica en que comprendemos bajo un mismo término, por lo menos en la tradición de Occidente judeocristiano, fenómenos tan diversos como, en una primera aproximación, el *pecado*, el *sufrimiento* y la *muerte*.”² (Cursivas de R.) Cabe mencionar que Ricœur piensa que el sufrimiento es una parte muy importante del mal, en tanto este es una vivencia personal que logra enlazar las diversas vertientes de las que hablamos. Tal es el caso del pecado, ya que este, en principio, es el lenguaje religioso para designar un mal moral, “(...) aquello por lo que la acción humana es objeto de imputación, acusación y reprobación”³ Menciona entonces que el factor de sufrimiento queda enlazado, por un lado, en el *mal cometido*, ya que la acción del sujeto juzgado tendría que generarle un sufrimiento en forma de castigo o *pena* (lo que lo hace tanto victimario como víctima) ya sea “(...) corporal, privación de la libertad, vergüenza o remordimiento”⁴; y por el otro lado, en el *mal padecido*, donde el autor asevera que “cualquier mal es siempre dañar directa o indirectamente y, por consiguiente, hacerlo sufrir [a la víctima]”.⁵ En este desglose del término *pecado* podemos ver, ya de inicio, las relaciones y diferencias del pecado respecto al sufrimiento: el primero se centra en el sujeto que comete el mal, mientras que el sufrimiento se centra, por el contrario, en la víctima de dicho mal y cómo este le afecta. Teniendo en cuenta que el sufrimiento en dicha víctima puede ser por causas muy diversas, el mal empieza a expandir sus fronteras: “naturaleza física, enfermedades e incapacidades del cuerpo y de la mente, aflicción por la muerte de seres queridos, aterradora perspectiva de la mortalidad propia, sentimiento de indignidad personal, etc.”⁶

Por su parte, Rusell nos dice que el núcleo del mal es la violencia. Esta se da cuando una persona, que debería saber que sus actos traerán el sufrimiento a otras personas, los realiza sin que le importe eso. Este concepto se relaciona pues, al igual que en el pensamiento

² Paul Ricœur, *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*, p.23

³ *Ibidem*, p.24

⁴ *Ibidem*, p.26

⁵ *Ídem*

⁶ *Ibidem*, p.25

de Ricœur, de manera casi inmediata con el sufrimiento, como un aspecto propio de la perversidad del pecador o perverso. La idea del mal está muy ligada al sufrimiento como fuente de este de donde se puede clasificar según Russell⁷, el mal pasivo y el mal activo. Este autor nos dice que todo mal tiene un aspecto de dolor, el cual puede tener una causa ya sea natural o de violencia deliberada, es decir, el mal activo. De este mal, resulta pues el sufrimiento en forma de terror, ansiedad, alarma, miedo, los cuales pertenecen al grupo del mal pasivo. Distingamos: el mal activo es el agente perverso mediante el cual se causa un sufrimiento al otro, y este otro, tiene acceso al mal que se le provoca sin haber ejecutado ninguna acción para ello, de lo que proviene el mal pasivo. Ahora bien, esa violencia deliberada podemos liarla al concepto de perversidad, definida por la DRAE, como aquello sumamente malo que causa daño intencionalmente y como aquello que corrompe el orden y habitual estado de las cosas, es decir, pervertir, viciar con malas doctrinas, costumbres, gustos, etc.

El mal no es ni el sufrimiento ni el pecado, es ambas cosas a la vez, algo común a uno y otro, pues se relaciona entre sí: el pecado hace sufrir y el sufrimiento hace mal, y esta mezcla indisoluble de sufrimiento y pecado constituye el mal en medio del cual nos hallamos a pesar nuestro, y sentimos horror por esta situación.⁸

Ahora bien, en vista de que estamos emparejando el pecado, el sufrimiento y la muerte con el mal como una de las formas de expresar la condición humana, dice Ricœur que es factible pensar en una fenomenología del mal donde reconocemos una “hermeneútica de símbolos y mitos que aportan la primera mediación de lenguaje a una experiencia muda y confusa.”⁹ Desde el lado del culpable, encontramos muchas veces la explicación de haber sido seducido por fuerzas que no puede entender del todo y que, mediante el mito, se han demonizado y concentrado en una historia del mal universal que todos tendríamos que sufrir. El filósofo entonces nos habla de la pasividad que representa esta forma del mal, en la que el culpable justifica sus acciones como resultado de la acción de una fuerza más allá de su capacidad de oponérsele (por lo que pasa de ser culpable a víctima). De la misma manera, la

⁷ Jeffrey Burton Russell, *Lucifer. El diablo en la edad media*.

⁸ Ana Ma. Leyra Soriano, *La escritura de Emily Brontë o la creación del creador*, p.753

⁹ *Ibidem*, p. 27

víctima que sufre se siente se vincula con el mito *demonizante* que engloba ambas potencias maléficas.

(...) la ambivalencia de lo sagrado en tanto *tremendum fascinosum*, como lo llamó Rudolf Otto, confiere al mito la potestad de asumir por partes iguales el costado tenebroso y el costado luminoso de la condición humana [...] el mito incorpora la experiencia fragmentada del mal en grandes relatos de origen de alcance cósmico, en los que la antropogénesis pasa a ser una parte de la cosmogénesis (...) ¹⁰

En este laboratorio de experimentación al que llamamos mito se articulan lenguajes como lo es el de la cuestión religiosa de los demonios. ¿Podríamos aludir entonces a la escultura de Paul Fryer como una expresión artística que hace uso de este lenguaje para poder hablar del tema del mal? *Lucifer* (Ver Imagen 4, Capítulo II) como lo hemos visto, parte de lo que sabemos del personaje para desarrollar el tema del mal. Parte de la imagen arquetípica que concebimos como Lucifer mediante las alas incorporadas en las representaciones romanas de Fósforo y su figura antropomorfa, además la alusión a la Estrella del Alba lo relaciona con los mitos de las deidades que se creen superiores a los dioses, razón por la cual han recibido diversos castigos, que en la imaginería judeocristiana consiste en la expulsión del reino celestial. La tecnología representada por los cables de telégrafo enmarcaría la sabiduría o la capacidad del ser humano para salir de la ingenuidad impuesta por Dios a Adán y Eva, es un progreso del conocimiento y dominio que tiene sobre el mundo que habita; sin embargo, Lucifer atrapado entre estos cables podría implicar por un lado, que los males detrás de la pared impenetrable de cables y, por tanto del racionalismo envolvente de la sociedad contemporánea no permitiría pasar o seguir creyendo en la posibilidad de un ser mitológico como el diablo que causa el mal entre los seres humanos aunque, al mismo, deja al hombre como único responsable de sus actos y separado del mito de los cielos; y por el otro lado, si seguimos con la analogía de la forma de ser de Lucifer con el hombre mismo, encontramos también la dualidad que representa la tecnología que, como ya lo habíamos mencionado o aporta en el progreso de la sociedad o, en combinación con la imaginación e intereses de algunos, se convierte en una forma de mal o de autodestrucción.

¹⁰ Paul Ricœur, [ob. cit.], p.29

El mal moral

El mal, como maldad humana¹¹, maldad moral para Leibniz¹² o el pecado del que hablaba también Ricœur, remite a las acciones de sujetos libres que evocan el ya mencionado sufrimiento en alguna otra persona, lo que es un tema que aborda Enrique Bonete Perales en su libro *La maldad. Raíces antropológicas, implicaciones filosóficas y efectos sociales*. En este libro, el autor distingue tres actores mediante los cuales esquematiza la maldad humana, a saber, los *agentes*, sujetos libres que comenten el acto del mal; los *pacientes*, las víctimas de los agentes; y, por último, agrega un actor más, los *espectadores*, que son los testigos que, en un contexto social, pueden apoyar, reprobar o ser indiferentes ante tal acción. En este sentido, este tipo de mal sugiere la acción del hombre libre y cabe mencionar que para determinar entonces lo que ha hecho de maldad las sociedades han buscado una serie de consensos por medio de los cuales podemos determinar de modo general el grado de maldad que existe en estos actos, juzgarlos y castigarlos.

De esto podemos concluir que el mal moral está condicionado fuertemente por el espacio y tiempo en el que se determine una acción determinada, qué grado de maldad está contenida en ella y cómo será castigada. El mal ha tenido lugar en el imaginario de los hombres ya desde la antigüedad, la creencia de la existencia de un lugar de castigo para los “malvados” data desde el siglo III. A partir del discurso de la fe se tenía conocimiento de un lugar donde el que causaba mal, sufría por sus actos: el Arallu sumerio y babilónico, el Hades griego, el Seol hebreo, los infiernos chamánicos, celta y germanos por mencionar algunos. La forma en que se determinaba el grado de maldad por los actos del individuo y su castigo se daba mediante una clasificación de pecados que a su vez justificaban la necesidad del castigo. Sin embargo, estas determinaciones no han sido fijas pues, por el contrario, se han modificado a través del tiempo con los cambios socioculturales y socioeconómicos¹³.

Se trata de una profundización de lo que significa el bien y el mal, lo cual ha ido cambiando en función de las necesidades de cada época. En el siglo II, por ejemplo, se tenían por “pecados” la apostasía, el adulterio y el homicidio, faltas que principalmente se concentran en la conservación del orden social, así como el control de las relaciones sociales,

¹¹ Enrique Bonete Perales, *La maldad. Raíces antropológicas, implicaciones filosóficas y efectos sociales*, p. 12

¹² Juan Antonio Nicolás, *Proyecto “Leibniz en español” Ensayos de Teodicea*, pp.131-137

¹³ Martín Bohmer, Rodolfo Moguillansky, Rogelio Romoldi, *Por qué el mal*.

mientras que para el siglo VI eran sustituidas por el orgullo y la avaricia dentro de una sociedad que vivenciaba una economía de escasez. El infierno es precisamente esta herramienta ideológica (utilizada sistemáticamente en Occidente) mediante la cual podemos eliminar el mal de esta vida, establecer el orden en los territorios. Durante aquella época, la Edad Media, es que la Iglesia comienza a tomar fuerza como la institución poderosa que, mediante una estricta moral, regula el caos reinante mediante la concepción del “pecado” como herramienta de control psicológico que, a partir del miedo al infierno como un lugar de suplicios eternos no ha dejado de funcionar 15 siglos después¹⁴. La cultura medieval, centrada en monasterios, fue la creadora de una demonología con el objetivo de hacer ver el mal e “invitar” a corregirse, y su influjo se percibe en que aún hoy día seguimos representando en diversos sustratos en relación con lo diabólico, tema que desarrollaré más adelante.

El mal en la historia

Por otro lado, el mal es uno de los temas constantes a través de la historia. Adrián Issac Rojas Pérez dice que la historia en sí misma “es una sucesión de eslabones del mal: sangre, sudor, lágrimas, tristeza, miedo, abandono, desesperación y muerte.”¹⁵ Menciona como “los grandes crímenes del siglo XX” los cometidos por Hitler y Stalin que, según su pensamiento, sobrepasan por mucho en alcance y atrocidad los cometidos por cualquier otro individuo.

El mal histórico que ha adquirido icónicamente el rostro de Adolfo Hitler tendría que responder, más que al mito, a un hecho histórico en donde la violencia de la que habla Rusell dejó una huella imborrable en la memoria colectiva y, por tanto, en las asociaciones que hacemos a través de *Él*, las que expresarían un lenguaje específico mediante el cual incorporamos el terror, el sufrimiento, y la perversidad de las acciones llevadas a cabo por la acción del personaje histórico. *Él* representa, pues, ese hito donde por fuerza se cambió de rumbo el curso de la historia e hizo caer y dudar de lo que se conocía hasta el momento como el límite insuperable de la maldad y del desequilibrio (ver imagen 2, Capítulo II)

¹⁴ Miguel Mañueco, *Bendito sea el pecado*

¹⁵ Adrián Issac Rojas Pérez, *Breve reflexión sobre el mal* en La Colmena, p.140



Ilustración 1. Periódico St. Louis Globe-Democrat Abril/Mayo de 1945. *AXIS OF EVIL CRUMBLES!* (El eje del mal se desmorona)

Ya para el siglo XX, los acontecimientos de las guerras mundiales y en específico, Auschwitz con el exterminio de 6 millones de judíos (1940), ESMA con el centro clandestino de detención, tortura y exterminio de la última dictadura cívico-militar Argentina (1976-1983), el genocidio de Camboya (1975-1979) o la guerra en Irak (2003-2011), entre muchos otros horrores marcaron la trascendencia histórica del concepto del mal a pesar de venir de una suma de esfuerzos por la mejora del mundo en el que vivíamos. Hasta antes de estos acontecimientos, veníamos de una filosofía que confiaba en la razón humana y la veía como único vehículo posible para alcanzar la plenitud y la felicidad de una sociedad bien organizada y civilizada, lo que por lógica permitía identificar realización personal y progreso sociohistórico. Entonces, Adorno y Horkheimer se cuestionan: ¿cómo fue posible que tras esta afinidad entre racionalidad histórica y progreso, apareciera esta forma de barbarie que de acuerdo con ambos pensadores ha devastado la realidad en un plano mundial? De escritos como la *Dialéctica de la Ilustración* de 1944 o las *Tesis sobre la filosofía de la historia* de Walter Benjamin se desprende el concepto de *razón instrumental*, el cual hace énfasis en la razón como instrumento de dominación. Este mismo concepto es el que Hanna Arendt¹⁶, por

¹⁶ Hanna Arendt, *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*

su parte, llama la banalidad del mal, es decir, el mal burocrático, el que se hace sin pasión, por órdenes y en un sentido operativo. Respecto de esta autora, es importante mencionar que su filosofía surge a partir de los crímenes perpetrados por los nazis en los campos de concentración y exterminio de donde extrae la noción del *mal banal*. El mal banal, por su parte, surge de su libro *Eachmann en Jerusalén* de 1963 en donde, a partir de haber presenciado los juicios que le hicieron muchos de los perpetradores del Holocausto, incluyendo a Adolf Eichmann. En estos juicios, Arendt se percató que el acusado en realidad no es un psicópata como se lo esperaba, por el contrario, lo percibe como una persona común y corriente lo cual, daría origen a la banalidad como origen de los horrores en los regímenes totalitarios. Según esta pensadora los campos de concentración son la prueba de que, en esta clase de regímenes, todo es posible cuando hay intereses por dominar al otro, donde se genera el horror, donde los homicidios se cometen de manera impersonal, donde lo impensable se vuelve real: trabajos forzados, hambruna, fabricación de artículos de uso cotidiano a partir de seres humanos, donde no hay límites para la dominación del otro. Estos totalitarismos al llevar a cabo el acto de dominación terminan por deshumanizar a los hombres, es decir, acabar con su condición humana, lo que implicaría su conversión hacia agentes que, sin motivos perversos, ejecutan actos terribles. Estos agentes sin motivos malignos desempeñan puestos burocráticos y, paulatinamente, se convirtieron en los responsables de la deshumanización tanto de las víctimas como de sí mismos en este proceso de alienación del ser. Los victimarios cometían estos actos deplorables sin detenerse a pensar en el mal y, por ende, sufrimiento que le causaban a sus víctimas que, por lo demás, se constreñían en una situación de vulnerabilidad extrema, en la que sus cuerpos se transformaban y lo único que recibían era la acción perversa de la propia vida que los azotaba y la violencia de sus perpetradores hasta la desaparición total, la muerte. Los actos terribles de los que venimos hablando terminaron por ser normalizados entre los actores del régimen totalitario, racionalizados y aceptados sin someterlos a un verdadero escrutinio.

Esta racionalidad es la que se engendró en Alemania donde se demonizó al pueblo judío, despreciado, entre otras razones, por su enorme participación en la política, comercio, ciencia y todo ámbito de la sociedad:

Un grave cargo más pesó sobre el judaísmo ante mis ojos cuando me di cuenta de sus manejos en la prensa, en el arte, la literatura y el teatro. Comencé por estudiar detenidamente los nombres de todos

los autores de inmundas producciones en el campo de la actividad artística en general. El resultado de ello fue una creciente animadversión de mi parte hacia los judíos. Era innegable el hecho de que las nueve décimas partes de la literatura sórdida, de la trivialidad en el arte y el disparate en el teatro gravitaban en el debe de una raza que apenas si constituía una centésima parte de la población total del país.¹⁷

A diferencia del racismo ejercido en Estados Unidos contra los negros que eran despreciados por su supuesta inferioridad, los judíos representaban una amenaza de invasión a Alemania (según los nazis). Los campos de concentración serían pues, se justificarían sin problema como el mejor remedio contra esa invasión, lo que sólo tendría sentido a la luz de una racionalidad por encima de las contradicciones sociales inmediatas (por ejemplo, la exigencia de respeto a un sector de la población que aunque racialmente distinto del grueso de la sociedad no dejaba por eso de tener derechos como un conjunto de ciudadanos en pie de igualdad ante la ley). Cabe mencionar que en otras fuentes se sugiere que este razonamiento por parte de Hitler no es real y que ha sido inventado en este texto que escribió durante su encarcelamiento en 1923, por el contrario, las raíces de este odio no se pueden rastrear.

Ahora bien, de estos sucesos de los que venimos hablando en el universo histórico de la segunda Guerra Mundial, han surgido una serie de estudios que tratan de comprender el

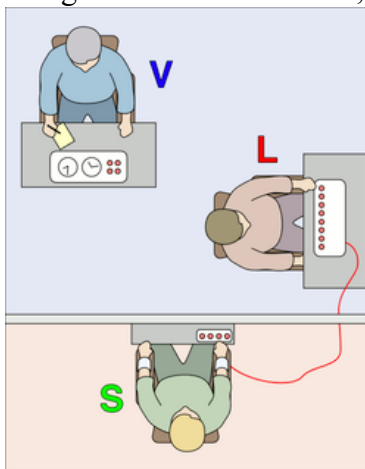


Ilustración 2 Diagrama explicativo de la metodología del experimento de Milgram.

mal planteado por Arendt. De entre estos intentos por comprender, podemos mencionar el experimento de Milgram de 1961 (tres meses después del juicio de Eichmann) en el que un investigador (V) persuade a un sujeto participante (L) de suministrar cargas eléctricas cada vez mayores a un tercer individuo (S) si este último se equivoca en un cuestionario al que debe responder bajo la advertencia de que el experimento no se detendrá hasta el final de este. Cabe mencionar que el sujeto S es un actor que simula arrepentirse y sufrir dolor con cada descarga y este se encontraba separado por una pared del sujeto participante L, sin posibilidad de verse. De esta manera

se pone a prueba la capacidad del sujeto L para tomar una decisión contra la autoridad, es

¹⁷ Adolf Hitler, *Mi lucha*, p.20

decir, el investigador. Los resultados se plasman en un documental titulado *Obediencia*. En ellos se observa que el 65% de los sujetos participantes administraron el voltaje más alto al sujeto S y ninguno de ellos se detuvo antes de los 300 voltios, límite en el que el sujeto S dejaba de dar señales de vida. De este experimento, Milgram elabora la teoría del conformismo en el que el sujeto no tiene la capacidad de tomar decisiones en situaciones de crisis por lo que transfiere la toma de decisiones al grupo y su jerarquía, y la teoría de la cosificación en la que el sujeto se ve a sí mismo como un instrumento que realiza los deseos de otra persona, lo que le da pie para evadir la responsabilidad de sus actos y para someterse sin mayor problema a la obediencia, lo que nos retrotrae al mal sin pasión del que venimos hablando y que Eichmann encarna de un modo tan perturbador.

De la misma manera, *Garage Olimpo*, una película argentina de 1999 de Marco Bechis, relata lo ocurrido en los centros de detención clandestinos creados por la última dictadura cívico-militar ESMA. En la cinta se puede observar cómo los encargados de la tortura incluso checan mediante sus turnos como cualquier trabajo de oficina, pues se trata de un mal burocrático, operativo, en busca de una ejecución (en el doble sentido de la palabra). La guerra de Irak, por su parte pone también en evidencia cómo la operatividad de la razón puede identificarse sin mucha dificultad con una forma perfectamente regulada de mal o, mejor dicho, de perversidad. Desde otro plano, hay que decir que, por ejemplo, el imperio bélico estadounidense emplea un método de colonización generalizada del mundo con el objetivo de protegerse a sí mismo mediante las llamadas “guerras preventivas”. En *Rendition*, una película de Gavin Hood de 2007, se ilustra la forma de operar del poder como forma de dominación de los hombres mediante la conversación de dos de sus personajes: Corrine Whitman y Douglas Freeman (interpretados por Jake Gyllenhaal), quien es enviado por parte de la CIA (a quien representa el personaje de Corrine Whitman interpretado por Meryl Streep) para torturar:

DOUGLAS: Esta es mi primera tortura.

CORRINE: Los Estados Unidos no torturan, Douglas. Déjame decirte algo, así es como funciona: tú te preocupas por conseguir la información y yo me preocupo de que la información que consigas sea útil, ¿ok? Enfócate en el trabajo.¹⁸

¹⁸ Gavin Hood, *Rendition*, 2007.

Como tal, existe una disciplina que se encarga del estudio del mal: la ponerología, fundada por el psiquiatra polaco Andrzej Łobaczewski. Este autor se vuelve relevante, ya que su trabajo surge precisamente de su propia experiencia en la participación durante la Segunda Guerra Mundial y su posterior participación en la Armia Krajowa, un grupo opositor al régimen nazi de tipo clandestino. Se trata de un estudio interdisciplinario de las causas de periodos de injusticia social que hace uso de la psicología, la psicopatología, la sociología, la filosofía y la historia para explicar fenómenos como la guerra, la limpieza étnica, el genocidio y los estados policiales. Según este ponerólogo, todas las sociedades oscilan entre épocas felices e infelices dependiendo del orden social y su sanidad mental. Es decir, cómo los psicópatas influyen en el avance de la injusticia social y cómo abren camino hacia el poder bajo el concepto de patócratas¹⁹. Cabe hacer aquí una aclaración: La palabra *patócrata* o *patocracia* proviene de la similitud que sugieren estos personajes representantes del gobierno con los agentes *patógenos* del cuerpo, que causan efectos nefastos en las personas y, por analogía, en las sociedades.

El mal creo entonces que es una realidad y a la vez un valor que se percibe transversalmente entre esferas que van desde *lo cotidiano*, englobando todo lo deseable que encamina hacia el bienestar y la felicidad; *lo biológico*, haciendo hincapié en las malformaciones, mutilaciones o la enfermedad; *lo moral y ético* que hace referencia a las prácticas axiológicas de la acción del ser humano; *lo religioso y cultural* en donde lo bueno y lo malo se establece de manera cambiante en función del contexto; *lo social y político* que distinguimos a través de una serie de imposiciones y prácticas del poder; y *lo simbólico artístico* que genera a partir de sus representaciones, un imaginario y concepción del concepto en cuestión e igualmente inmerso en el devenir histórico.

Ya para la época de Freud, las maneras de pensar el mal y, por ende, el bien, habían cambiado en el imaginario social. Moguillansky en su texto *¿El mal surge de la naturaleza o es un producto cultural?*²⁰, nos dice que “El psicoanálisis ha influido en el imaginario de Occidente modificando los enunciados en los que se fundamentan los valores axiológicos de nuestro tiempo y también dando cuenta del modo en que éstos se instituyen en cada sujeto.”²¹

¹⁹ Andrzej Łobaczewski, *La ponerología política. Una ciencia de la naturaleza del mal adaptada a propósitos políticos*.

²⁰ Martín Bohmer, Rodolfo Moguillansky, Rogelio Romoldi, *Por qué el mal*.

²¹ *Ibidem*, p.32

Freud advierte que la base de esta diferenciación axiológica se encuentra en la integración e interpretación simbólicas del dinamismo de las pulsiones que hace el sujeto desde su infancia con el afán de reprimir lo que no casa en cierta medida con la cultura en la que se desenvuelve, lo que, además, tiene que ver con el afán de acotar su sexualidad en pos de la conservación del ser humano en el mundo que comparte con sus semejantes. Es la cultura la que implanta esta versión *sui generis* del imperativo categórico que, a diferencia de lo planteado por Rousseau o Kant, es un conjunto de prohibiciones aplicadas al individuo a través de la familia, encargadas de reprimir la sexualidad, lo que, en vez de generar alguna forma de bienestar social, provoca según Freud un malestar.

La sociedad que genera este imperativo categórico, es decir, la sociedad de la que habla y personifica Freud es la de principios del siglo XX, en la cual cambia de manera auténticamente crítica el poder social y económico, lo que a pesar de ello permite que se adapten sin entablar un franco conflicto la burguesía y los aristócratas, como se echa de ver en el dinamismo cultural conforme con el cual se escucha la música dodecafónica de Shöenberg y se estudia el positivismo lógico con Wittgenstein, el pangermanismo de Scönerer y Lueger que inspiraron a Hitler, la secesión con Klimt así como las páginas escritas por Virginia Woolf.

Por su parte, la revolución sexual del siglo XX dio origen a la multiplicación de subjetividades heterogéneas, así como sus lazos sociales y amorosos que encontraron en las ideas de Freud un catalizador importante acentuado de manera relevante a partir de la Segunda Guerra Mundial. En la actualidad, la diversificación en las subjetividades se ve reflejada en la nueva formación de los núcleos sociales cuya conformación se da a partir de familias ensambladas, reconstituidas, homoparentales, monoparentales, parejas gay, lesbianas, etc.

Por todo esto, es que se vuelve importante el nuevo imperativo categórico ya que surge a partir de una sociedad en constante transformación de donde se configuraría una visión paradigmática del mal. Teniendo en cuenta lo desarrollado por Freud, podríamos pensar que el hombre necesita de la cultura para volverse ser humano, no hay un sujeto natural sino una subjetividad dependiente del cruce que se da entre la familia y lo social. El ser humano se humaniza en este proceso de represión por el que tiene que pasar el bebé donde, mediante su contacto con los otros, diferencia un yo ideal al que no puede alcanzar

nunca por completo al mismo tiempo que reconoce una serie de leyes que regulan su relación con los demás.

De esto, según Mogueillansky²², se distinguen dos formas de mal teniendo el ideal como referencia. Por un lado, lo considerado por el *juicio de atribución* (lo que produce desagrado, culpa, asco, vergüenza, miedo) y por el otro, lo implicado por el *juicio de existencia* (la falta de significado, la destrucción del significado, lo ligado al horror, lo ominoso, lo extraño). Es decir, el mal tiene sus orígenes en las insuficiencias del yo ante el ideal. El mal nace del extrañamiento que se da en el yo al exponerse a lo extraño, a la negación del ser y el no ser.²³

Además, al analizar el mal, se distingue un criterio cualitativo bajo el cual podemos juzgar como mal mayor un genocidio por sobre un asesinato individual, por mencionar un ejemplo. Según lo dicho por Mogueillansky, esta es una de las razones por las que, tras los sucesos lamentables del siglo XX, se reintroduce el término kantiano de “mal radical” con una serie de ajustes acordes a la cultura propia de la época, en la cual puede que lo que es malo para unos, no resulte así para otros. El “mal radical” postulado por Kant se trata de la falta de respeto por la ley moral, lo que hace que actuemos por conveniencia o por algún otro motivo. El mal radical es, pues, meramente la tendencia a actuar sin tomar en cuenta la ley moral que según Kant todo mundo debe respetar pero, es modificado para el siglo XX por Hannah Arendt quien agrega que siempre y cuando esta ley sea respetable, en este sentido, no modifica la concepción del mal radical sino que hace énfasis en la actitud que se tendría que tomar en la que no hay razonamiento alguno respecto si al respetar la ley estamos actuando en pos del bien o el mal. Y es que precisamente este tipo de mal es el que ejercen los líderes fascistas por sobre los individuos (sujetos de acción) quienes traicionan su pensamiento para pasar a ser parte del rebaño e incluso, hacer el “mal banal” o mal irreflexivo dado que no se vincula directamente a una voluntad o interés personal, un mal superficial que, sin embargo, no exime de su responsabilidad al ejecutante.

Partiendo de esto, podemos aseverar, según lo expuesto por Mogueillansky, que no existe el hombre natural, por el contrario, se trata de un hombre construido culturalmente: no somos, nos volvemos humanos. De hecho, propone que el mal es cosa mental, es decir, que los valores axiológicos que sustentan el mundo son discursos que se disponen desde una

²² Rodolfo Mogueillansky, *Ética y Psicoanálisis*.

²³ *Ibidem*, pp.91-93

subjetividad que llega a serlo en función de una cultura.²⁴ De esta manera, la cultura que regula nuestro comportamiento por medio de la represión de deseos y sentimientos, por un lado, así como la instauración de un sistema de ideales a los cuales dirigir a los seres humanos.

Aunque en principio pareciera que se debe alejar y castigar, el mal es uno de los grandes motores del ser humano ya que representa lo prohibido, la tentación, lo excitante, lo cautivador. Su representación, por tanto, aunque tiene la función de educar, mostrar lo indebido, dar lecciones, descalificar o marginar (incluso en sociedades secularizadas), también sirve como medio de creación, despertando en el ser humano su lado creativo²⁵.

El mal y el arte

El mal y el arte se relacionan de dos maneras según Safranski. Por un lado, está la representación del mal en el arte y, por el otro, el mal para el arte o los riesgos de la imaginación. Empecemos con esta última: Hegel representaría la tradición donde el arte tendría que ser bueno ya que consigue la aparición de lo bello como lo verdadero, teniendo así una función útil frente al mundo, es decir, al representar lo bello como lo verdadero, tendría que producir el bien. Sin embargo, Safranski aquí hace una analogía interesante respecto del artista con Dios: Dios crea el mundo de la nada y el artista, que en un principio seguía los principios de la *mímesis*, de un momento a otro, en el Romanticismo, hace uso del valor de la imaginación para crear también de la nada, por medio de la imaginación a modo de Dios.

Epicuro como uno de los primeros pensadores que se interesaron en este tema del bien y el mal formula una muy conocida paradoja:

Dios, dice, desea eliminar los males y no puede; o Él es capaz, y no está dispuesto; o Él no está dispuesto ni es capaz, o Él está dispuesto y es capaz. Si Él está dispuesto y es incapaz, es débil, lo cual no está de acuerdo con el carácter de Dios; si Él es capaz y no está dispuesto, Él es envidioso, que está igualmente en desacuerdo con Dios; si no está dispuesto ni es capaz, es envidioso y débil a la vez, y por lo tanto no es Dios; Si Él está dispuesto y es capaz, lo que por sí solo es apropiado para Dios, ¿de qué fuente son los males? ¿O por qué no los quita?²⁶

²⁴ *Ibidem*, pp.78-82

²⁵ XXXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. *Estética del Mal: Conceptos y Representaciones*. 2009

²⁶ Lactancio, *De Ira Dei*, 13, 20-21

De este argumento, recuperado de Epicuro por Lactancio, se han generado una serie de aportaciones de distintos pensadores, lo que es conocido como las formulaciones técnicas del problema del mal. De entre los pensadores que han intervenido en este quehacer podemos mencionar a Boecio (480-524/525), a Tomás de Aquino (1224/1225-1274), a Kant o a Kierkegaard, amén de otros autores que en las últimas décadas han contribuido a una reflexión sobre el tema. En orden cronológico han aportado en este “problema del mal” buscando una respuesta imposible: la existencia de Dios. En este sentido, el concepto del mal ha sido usado en función de la dimensión de la religión mediante disciplinas como la teología en las que se ponen de por medio argumentos racionales, hipótesis, suposiciones y evidencias alrededor de este tema. Sin embargo, estas discusiones se han formulado debido a una ascepción: “Hay mal en el mundo”.

Entonces Safranski, por su parte, recuerda la teodicea y la aplica en esta analogía:

(...) a la vista del mal en el mundo, ¿cómo puede pensarse en absoluto de la existencia de Dios? [...] a la vista del mal en el mundo, ¿cómo puede justificarse la exultante empresa del arte? Su mera existencia, ¿no es expresión de la injusticia en el mundo? ¿Cómo han de compatibilizarse el lamento del mundo y la canción del arte?²⁷

Safranski, a la manera de Tolstoi, responde a esto, afirmando entonces que, de la misma manera en que Dios creó el mundo con la existencia del mal, el artista tendría que traicionar al arte de la tradición hegeliana por solidaridad a la miseria e injusticia en el mundo.²⁸ Tolstoi al ver el sufrimiento social en el que está inmerso el pueblo ruso, deja de escribir historias inventadas para tratar de retratar el sufrimiento y la injusticia en pos de un arte socialmente más útil. Brench, dice Safranski, apunta a una solución diferente de la que ha escogido Tolstoi: el arte como un arma en la lucha contra el mal, ya sea el arte como instrumento político o como ingenieros del alma:

(...) [Instrumento político para] armarse con la recta concepción del mundo y buscar la correspondiente forma de estar dispuesto a «estar dispuesto a marchar». (...) [Ingenieros del alma en

²⁷ Rüdiger Safranski, *El mal el drama de la libertad*, p.202

²⁸ *Ibidem*, p.203

tanto decía Lenin que] mientras se escucha música de Beethoven, a uno le entran ganas de acariciar la cabeza de los hombres, de todos los hombres (...)²⁹

Ambas propuestas de Brench se pueden descalificar puesto que la primera de ellas ha sido testigo de artistas que han cooperado con ideologías políticas que poco han instaurado el bien en la sociedad y la segunda que en todo caso no aplica en ningún caso donde la situación amerite la agresión forzosa del otro como en la guerra: “En Vietnam, decían, las bombas de napalm quemaban a los niños, por tanto, el arte es una mentira. A la vista de la obligación del bien social no hay tiempo ni lugar para la belleza.”³⁰ Ante esto, el autor nos habla de la inminente necesidad de una crítica social:

Los artistas esgrimen que el arte puede coexistir con el mal en el mundo bajo los siguientes presupuestos: en primer lugar, este mal tiene que convertirse en tema explícito; segundo, no hay que hacer como si pudiera eliminarse solamente mediante el arte; tercero, de ahí se sigue la obligación de la simpatía impotente con la impotencia.³¹

Sin embargo, este utilitarismo político-moral no ha permanecido en su totalidad desde su propuesta en el siglo XX, ha cedido al efecto del mercado ya sin miramientos morales y su utilidad, ya sea moral o económica, se rinde ante su efecto en la comunicación de las masas donde lo que no tiene éxito no existe, de tal manera que el arte entra en un dilema en el que si quiere ser visible y eficaz debería tener éxito, éxito que sólo logra el arte muchas veces traicionándose a sí mismo.

Por otro lado, falta agregar que los artistas han utilizado algunos rasgos recurrentes en esta estética del mal para traer a colación el tema. La fealdad, lo monstruoso y lo abyecto, son fundamentales ya que de esto parte en gran medida la concepción visual que tenemos del mal. Dice Bazán de la Huerta:

El ser humano ha entendido la fealdad como rasgo visible del mal, y el mal asume con frecuencia formas monstruosas. Éstas han tenido una presencia permanente en el arte occidental, y por ello han sido también objeto de numerosas revisiones críticas. Gilbert Lascault, en su completo estudio sobre el tema, que incluye además una pertinente clasificación⁶, remarca la especial importancia que cobra en la época contemporánea. Establece

²⁹ *Ídem*

³⁰ *Ibidem*, p. 204

³¹ *Ibidem*, p. 207

que el gusto e interés intelectual por los monstruos contribuye a una mejor comprensión de la modernidad, pues forma parte de su contexto psicosocial, y así analiza su presencia en el arte [de ahí la escultura] y los medios de masas, como el cine, la televisión o el cómic.

Lo abyecto

En las esculturas del capítulo anterior nos ha quedado un poco más claro el aspecto de su corporeidad. Esto tomando en consideración que estas son poseedoras de un cuerpo. La corporeidad en las imágenes de las que venimos hablando pues, muestran a monstruos que explícitamente enseñan sus fluidos corporales, los cadáveres, los procesos de descomposición, ambientes siniestros. Algo que Moraña nombra la pornografía del horror donde el espectador tiene el papel de *voyeur* insaciable.³²

Ahora bien, el tema de lo abyecto es territorio descrito por Julia Kristeva como una perturbación de la identidad, de un sistema o el orden extrayendo al sujeto de su cultura para devolverlo a un estado prenatal del yo:

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar ... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aun mas porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal. Aquel que rechaza la moral no es abyecto – puede haber grandeza en lo amoral y aun en un crimen que hace ostentación de su falta de respeto de la ley, rebelde, liberador y suicida. La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonríe, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda...³³

En este sentido, lo abyecto tendría que incluir todo lo que, desde un inicio, no logra embonar en la homogeneidad humana, lo que atenta contra la estabilidad de lo que conocemos como la especie del hombre. En el ámbito de la escultura, Bazán de la Huerta habla sobre la adopción de estos temas en la escultura y dice :

³² Mabel Moraña, *El monstruo en la historia, en El monstruo como máquina de guerra*, p. 114

³³ Julia kristeva, *Poderes del horror. Sobre la abyección*, p.4

No será por tanto extraño que los artistas plásticos contemporáneos aprovechen las posibilidades que ofrece ese mundo oscuro y morboso. Sus aliados serán la voluntad de sorprender, el afán por cruzar fronteras y también nuevos procesos técnicos y materiales. ¿Límites? Perdido el miedo a dar el primer paso, parece no haberlos; quizás cabría invocar el respeto a los derechos humanos y animales, pero incluso ese extremo ha sido ya superado.³⁴

La relación con el cuerpo pues, es inminente ya que este es el espacio donde se juega el rol de lo abyecto a través de lo perverso, lo monstruoso, de la mutilación y la podredumbre. Así, la estética de la perversión nos muestra que lo abyecto también es parte de nosotros y termina configurando nuestra propia identidad. Traslada las etapas freudianas oral, anal, fálica, de latencia y genital para aludir a estos fluidos que rechazamos.

La herida se vuelve fundamental, la carne traumatizada, lo que causa asco y rechazo. Alude a la vivencia del terror, lo que causa miedo, todo lo que debe ser expulsado, el desecho de lo corporal, etc. Nos recuerda un espacio interno-externo que es dividido por la piel. Gracias a esto, consideramos como asqueroso lo que está dentro de nosotros, representa peligro, amenaza.

En cuanto a la categorización de lo abyecto, es importante mencionar los niveles por medio de los cuales, Julia Kristeva comprende el fenómeno. Esto, cabe mencionar, se genera a partir de la colocación de una serie de fronteras a partir de las cuales tendríamos que distinguir lo abyecto sin lugar a dudas. El primer nivel, lo reconoce como *la abominación bíblica*. En este, se establecen límites a partir del concepto de impureza que se tenga socialmente y en relación al factor de culto que condicione a la sociedad. En este sentido, dice Martínez Arias que “(...) los tabúes alimentarios; las alteraciones corporales, y especialmente la máxima alteración, esto es, la muerte; y el cuerpo femenino y el incesto”.³⁵ Se trata de un conjunto de prohibiciones en los que la religión establece límites y pautas que articulan el orden de lo sagrado y lo profano para lo que establece penas en caso de su transgresión y, de esta manera, un camino establecido hacia *lo deseable*.

El segundo nivel, lo reconoce como *el tabú*. Al igual que la abominación bíblica, remite al concepto de contaminación pero alude a lo inquietante, peligroso y por tanto, prohibido bajo pena de castigo. Estos castigos los asume la sociedad bajo el efecto de un

³⁴ Moisés Bazán de la Huerta, Escultura abyecta. Explorando el lado oscuro en HUM 736. Papeles de cultura contemporánea, p.7

³⁵ Leonardo Martínez Arias, *De lo demoniaco a lo abyecto. Figuras de lo terrible en el arte moderno*, p. 354

miedo demonizado que Freud localiza en el inconsciente.³⁶ De esta manera, el tabú se conecta estrechamente con lo que este autor plantea en *El malestar en la cultura* ya que plantea la existencia de un deseo o pulsión en el interior del hombre pero que es reprimido en función de las prohibiciones sociales vigentes y que recurre de manera simbólica según lo planteado por Kristeva en *Poderes de la Perversión*. En un contexto en busca de cierta higiene y orden, lo abyecto trae consigo lo sucio y lo despreciable, así como el caos.

El siguiente nivel, *el cuerpo carnavalesco o grotesco*. Según Martínez Arias, “el cuerpo carnavalesco pertenece al mundo de la sabiduría popular y el carnaval, con su parodia del orden simbólico establecido, su ejercicio permanente de lo lúdico, su situación fuera del mundo de las elites dominantes, y principalmente con su realismo grotesco, el cual liga lo cósmico, lo social y lo corporal.”³⁷ En esta especie de degradación del hombre, lo abyecto incluye la fragmentación e imperfección de su cuerpo. Además se trae a colación la parte inferior del cuerpo de tal forma que se le da visibilidad a los genitales, el alumbramiento, la sexualidad, por ejemplo. Recuerda la promiscuidad carnavalesca donde la fealdad se hace presente. La bruja, dice Martínez Arias, está incluida en este aspecto ya que es representante de una fiesta sagrada que concierne a los estratos de la sociedad más bajos en donde el cuerpo se abre para recibir al demonio.

La fealdad, terreno estético, hace referencia a lo contrario a la belleza. “La fealdad constituye la belleza invertida, la no-verdad, un “abismo de tinieblas” donde aparece lo espectral y lo siniestro.”³⁸ Rosenkranz dice en *Estética de lo feo*:

Estamos inmersos en el mal y el pecado, pero también en lo feo. El terror de lo informe y la deformidad, de la vulgaridad y de la atrocidad nos rodea en innumerables figuras desde sus pigmeos comienzos a la deformidad gigantesca con la que la maldad infernal ríe sardónicamente enseñándonos los dientes. Y es a este infierno de lo bello al que queremos descender. Es imposible simultáneamente penetrar en el infierno del mal, en el infierno real, pues lo más feo de lo feo no es lo que nos repugna en la naturaleza: en pantanos, árboles mutilados, sapos y salamandras, en monstruos marinos de ojos saltones y voluminosos paquidermos, en ratas y simios; lo más feo de lo feo es el egoísmo, que manifiesta su locura en los gestos pérfidos y frívolos, en las cicatrices de la pasión, en la mirada torva del ojo, en el crimen.³⁹

³⁶ *Ibidem*, p.355

³⁷ *Ibidem*, p.356

³⁸ *Ibidem*, p.358

³⁹ Karl Rosekrans, *Estética de lo feo*, p.53

El mal encuentra en este aspecto una profunda relación. A partir de una época corrupta, este autor piensa que se carece de una fuerza para producir lo bello, por el contrario, se tiene el ánimo para excitar los nervios y girar hacia la negatividad apuntado además hacia la degeneración. Martínez Arias plantea la fealdad en tres maneras, a saber, la ausencia de forma, que alude a la ruptura de la unidad, puesto que esta no se llega a determinar de una forma exacta; la incorrección, que rompe con la normatividad, con lo natural, y por tanto, lo aleja del cánón reglamentario; y la deformación, que nos habla de lo repugnante cuya carencia de forma carece de sentido, niega la belleza y niega todo lo que conocemos, retrotrayendo el mal como una de sus formas.

Si esto es así, las obras de Sagazán, Penard y Zorreguieta encuentran un nicho mediante el cual la traspolación del mal y lo abyecto encuentra una simbiosis estética en la que la fealdad en las representaciones de *Transfiguration* o las reminiscencias abyectas de un cadáver en *Untitled*, traen consigo a colación las situaciones cambiantes de la vida en la que la inminente muerte asecha la vida entera mediante el cambio y el constante movimiento. Penard, por su parte, hace uso, en un sentido de lo abyecto, la fragmentación de los cuerpos y, en el caso del torso aludido en *The chair*, muestra esas partes prohibidas del cuerpo envueltas en carne podrida y repugnante. Además vemos el desfile de una serie de cuerpos grotescos que salen de lo hegemónico y nos muestran el lado más vil del hombre. Finalmente, retomando a Zorreguieta, la monstruosidad se desprende de sus piezas al configurar lo humano en piezas totalmente despreciables, alteradas, heridas. Tal como la artista lo mencionaba, traslada de manera importante lo planteado por Kristeva y nos lleva por un recorrido de lo abyecto que no se agota en las piezas que he podido mostrar sino que deambula por la totalidad de su obra.

Cabe resaltar que estos artistas producen piezas que son poco usuales a pesar de la congruencia que están generando con su contexto. En este sentido se han valido de otras formas emergentes para presentar sus obra, o al menos gran parte de ellos, que no refieren al plan museable del artista convencional. De esta manera, nos encontramos ante una corriente de artistas contemporáneos que han optado por este tipo de representaciones en las que el gusto por la belleza se ha resagado para presentar otros temas tales como el mal y lo abyecto en pos de una contemporaneidad que está en transformación continua. Dice Moisés Bazán de la Huerta:

Sus propuestas no serán fácilmente musealizables, pero han encontrado acomodo en performances, exposiciones y galerías capaces de satisfacer a un público abierto a todo tipo de experiencias. El sondeo a diversas galerías sobre si hay un perfil concreto de cliente especializado en estos temas concluye que no, pero sí detectan buena predisposición hacia aquellas obras inquietantes o trasgresoras que ocasionalmente puedan animar o introducir un aliciente polémico en el cariz de una colección.⁴⁰



Ilustración 3. Marcel Duchamp, *La fuente*, 1917; Teresa Margolles, *Arte con cadáveres*; Piero Manzoni, *Mierda de artista*, 1961.

De esta manera conecto entonces el concepto del mal y lo abyecto con las representaciones artísticas que basan su construcción a partir del contexto histórico pero que también tienen una intervención en la propia concepción de los alcances que tiene el término del mal. Las obras cuya dialéctica se mueve en el territorio del tema del mal recogen sus características de su espacio-tiempo y funguen un papel representacional, pero también como productoras de imaginarios en la sociedad que las recibe.

Después de Auschwitz o Hiroshima, que han reafirmado la cara oscura del hombre, que se construyen como “traumas” de la modernidad, el regreso a la realidad pasa por la aceptación de la sombra, por la experiencia estética de la confrontación con ella. El artista se coloca ante sus fantasmas interiores para darles nombre, para hacerlos imágenes. No se trata de un arte consolador, sino por el contrario, de una presencia más intensa en el mundo, marcada por la convulsión, por la devastación. La exigencia de una belleza convulsiva, de la puesta en escena de las pulsiones del inconsciente, deviene una puesta en escena de lo inconsciente que emerge como una conciencia del sufrimiento, de un sufrimiento que afecta a todo el ser.⁴¹

⁴⁰ Moisés Bazán de la Huerta, [ob. cit.], p.7

⁴¹ Leonardo Martínez Arias, [ob. cit.], p. 301

Con posterioridad a estos acontecimientos, y en especial el de Auschwitz con los nazis, el mundo se tambaleaba desde su propia forma de concebir lo humano. Las diferentes esferas del saber trataban de procesar el nuevo contexto histórico al que se estaban enfrentando, dejando ver a su paso una serie de obras trascendentes que tratan de analizar al hombre en su plena realidad, buena y mala. Dice Walter Benjamin que el cambio que habría de la concepción del cuerpo humano después de todos estos eventos deplorables y, por tanto, un cambio en su representación:

Una generación que ha acudido a la escuela en coche de caballos se encontraba ahora bajo el cielo abierto en un campo en el que la nada, salvo las nubes, permanecía ajeno al cambio; y bajo esas nubes, en un campo de fuerza de explosiones y torrentes destructivos, estaba el frágil, diminuto cuerpo humano.⁴²

Cabe mencionar que Benjamin muere al inicio de la guerra, sin embargo, este razonamiento sirve para considerar las representaciones posteriores a esta, en donde la voráGINE de todos estos eventos tendría una sólida representación en las proposiciones artísticas. Así mismo, el análisis exhaustivo del mal en el mundo que se genera a partir de la experiencia y pensamiento filosófico de la época y se condensa a partir de estas manifestaciones. Justo en este punto, es importante mencionar la recurrente ligazón que encontramos entre el mal, lo abyecto y el aspecto de la guerra, que al parecer ha sido uno de los fenómenos que marcó definitivamente el devenir histórico de los siglos XX y XXI.

⁴² Walter Benjamin en Tom Flynn, *El cuerpo en la escultura*, p.139

CAPÍTULO IV

LA GUERRA COMO DETONADOR DEL MAL EN LA CONTEMPORANEIDAD

Para el desarrollo de este tema me he basado en la *Historia del siglo XX*¹ de Eric Hobsbawm, historiador británico nacido en Alejandría, Egipto en 1917. Vivió los acontecimientos del siglo desde su propia experiencia, pero con ojos de estudiante en la Universidad de Cambridge, en donde se empapó de la corriente marxista (a la que se afilió) mediante los textos que abundaban en el campus en esos tiempos. Aunque fue parte del Partido Comunista, tuvo muchos desacuerdos con las acciones tomadas por los líderes y terminó por retirarse del partido en 1956. Hobsbawm es considerado un fundador de la historia social debido a que, en conjunto con sus compañeros de la universidad, buscó una nueva forma de ver la historia en respuesta al positivismo del siglo XIX. De esta manera sus textos de historia se encuentran enfocados en la misma sociedad y la base de esta, no en los héroes, reyes y empoderados que ciñen la historia al poder hegemónico. *Historia del siglo XX* se considera su obra más celebrada donde plantea el siglo XX como un parteaguas ya que acabó con el orden del siglo XIX hasta ese momento aceptado, donde las potencias se concentran sobre todo en Estados Unidos y la Unión Soviética y que termina justo en la disolución de la última, es decir, inicia con el final de la Primera Guerra Mundial y termina con la caída del muro de Berlín.²

En el conocimiento de la historia universal, podemos encontrar los vínculos entre los fenómenos acontecidos y la conformación de nuestra experiencia. Se podría decir que los seres humanos están entonces marcados de alguna manera por su época y la arrastran consigo hasta cierto punto, por lo que es importante determinar los nexos y razones por las que han ocurrido estos eventos importantes. Uno de los fenómenos que marcó este siglo, sin duda es la guerra. Al término de estas luchas se desemboca en un mundo con la forma diseñada por los “vencedores” mientras que los “perdedores” son silenciados y su pensamiento se elimina

¹ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*

² La Historia de Eric Hobsbawm es la historia del siglo XX, BBC News, octubre de 2012. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/10/121001_hobsbawm_muere_perfil_dp (último acceso: 15 de diciembre de 2020)

de la historia al mismo paso en que son convertidos en enemigos y colocados en “el drama moral universal que enfrenta el bien con el mal”³.

Hobsbawm habla del siglo XX como un tríptico. La primera época abarcaría desde el estallido de la primera guerra mundial en 1914, siendo el derrumbe de la civilización occidental conocida del siglo XIX, hasta el final de la segunda guerra mundial, un periodo de enormes tragedias a nivel global. La segunda época consiste en los aproximadamente treinta años de crecimiento económico y transformación social a la cual el autor le atribuye los grandes cambios que afectaron a la humanidad en su conjunto y que veremos detenidamente más adelante. Finalmente, la tercera etapa comienza a partir de 1980 donde la visión sombría se eleva a razón de las catástrofes y crisis que para el momento se han dado.

Cualitativamente el mundo cambió a través de este siglo, ya no se trata de un mundo eurocéntrico, Europa ya no concentra una tercera parte de la población, ahora hablamos de una sexta parte a lo mucho; ya no posee las grandes empresas, ahora estas han emigrado al extranjero poniendo el foco en el Pacífico; Estados Unidos se perfila como el nuevo generador y director de la civilización occidental y el mundo se encamina hacia una unidad operativa transnacional. Además, todo esto conllevó a la ruptura de las relaciones sociales entre los seres humanos y sus vínculos generacionales, es decir, un impulso hacia el individualismo.

La guerra en el siglo XX

La sociedad del siglo XIX ardía en llamas para el inicio del siglo XX. La guerra es uno de los eventos de los que el siglo no podría evadir en su descripción. A finales del siglo XIX no se había vivido una guerra mundial, es decir, en la que participaran más de dos o tres países y las guerras acontecidas no duraron mayor tiempo. Los actores principales del momento eran Gran Bretaña, Rusia, Austria-Hungría, Prusia (Alemania del norte), Francia, Italia, Japón y Estados Unidos.

1914 fue un año en el que todo esto cambió. La Primera Guerra Mundial implicó la intervención de todas las grandes potencias mundiales. Los enfrentamientos se dieron en tierras extranjeras, los soldados peleaban fuera de su país de origen y por primera vez, las fuerzas aéreas fueron una forma recurrente para librar las batallas.

³ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, p.14

Este enfrentamiento se dio entre la Triple Alianza (Francia, Gran Bretaña y Rusia), las potencias centrales (Alemania y Austria-Hungría) y las posteriores alineaciones desencadenadas a partir de diferentes conflictos: Serbia y Bélgica, Turquía y Bulgaria, Italia, Grecia, Rumania, Portugal, Japón, Estados Unidos.

Alemania luchó en dos frentes principales (Francia y Rusia) y uno en los Balcanes debido a su alianza con Austria-Hungría que no resultó de primera necesidad debido a que este conflicto incumbía a todo un bloque armado que estaba conformado por Turquía, Bulgaria y Austria. Se ocupó del primer frente mediante el envío de sus tropas hacia territorio francés a través de tierras neutrales belgas hasta ser detenidos al este de París, en el río Marne y la frontera entre Alemania y Francia en donde se colocaron una serie de trincheras y fortificaciones conocidas como el *Frente Occidental*. Hobsbawm lo describe como “la

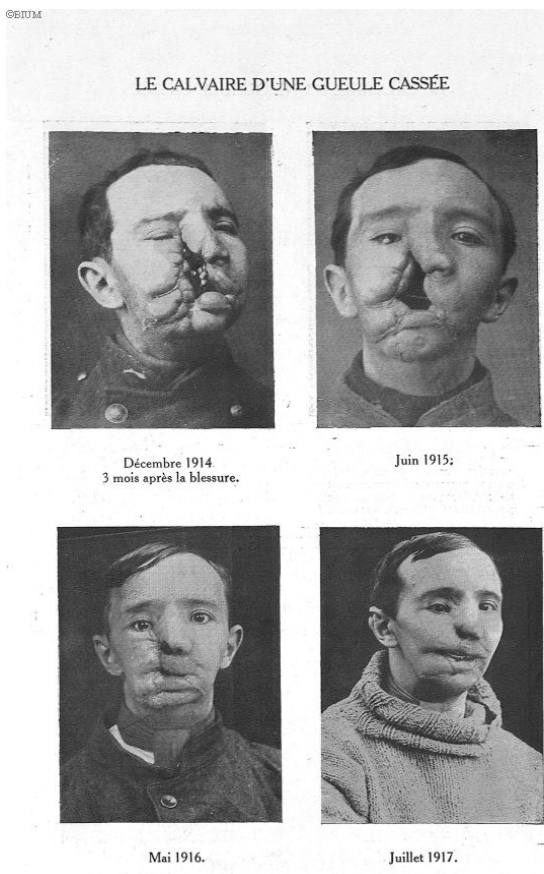


Imagen 1 *Le calvaire d'une gueule cassée*

maquinaria más mortífera que había conocido hasta entonces la historia del arte de la guerra”⁴. En estas trincheras se colocaban los soldados bajo tierra resguardados por costales de arena en hoyos donde convivían con ratas y piojos en medio del lodo, cráteres hechos por el armamento, cadáveres y el olor de la podredumbre. Verdún es uno de los emplazamientos de estas terribles batallas en las que se vio por largo tiempo las estrategias de tres ejércitos cansados (Francia, Gran Bretaña, Alemania) que buscaban formas de sacar a los soldados oponentes de la tierra, como tratando de eliminar una peste con el objetivo de acelerar la situación pues las condiciones ya habían devastado a todos los soldados

sin importar su bando. En esta encarnizada batalla se perdieron millones de vidas que se

⁴ *Ibidem*, p. 33

calculan en dos terceras partes de soldados tanto de Francia como de Gran Bretaña que se encontraban aliados contra los alemanes, dejando a su paso además de los muertos, un gran número de lisiados y a los llamados *gueules cassés* (jetas partidas): un recuerdo de los horrores de la guerra ineludible.⁵

El 28 de junio de 1919, luego de la firma del tratado de Versalles, Clemenceau [médico, periodista y político francés que alcanzó el cargo de primer ministro y jefe de gobierno durante el régimen de la Tercera República Francesa] exigió la presencia de una delegación de cinco *gueules cassés* con el fin de que no se olviden los estragos de la primera guerra mundial.⁶

La culminación de la primera Guerra Mundial dio lugar a un momento de paz en el que las potencias “vencedoras” establecieron ciertas consideraciones a partir del tratado de Versalles. Se planteaba el derrumbe de los regímenes en Europa; la necesidad de controlar a Alemania; la reestructuración del mapa europeo en el que se establecieran estados nacionales étnico-lingüísticos autónomos y, en cuanto a la reorganización de Oriente, se planteó a partir de términos imperialistas que correspondían a Francia y Gran Bretaña, de donde proviene una serie de problemas inconclusos; las consideraciones a la política nacional de los vencedores, el cual no ratificó Estados Unidos y; acuerdos para establecer la paz e imposibilitar la guerra que, como sabemos, fracasó.

Dentro de este acuerdo venía una cláusula en la que se le achacaba toda la culpa de la guerra a Alemania, se le colocaba en el banquillo del acusado, poniéndola en un lugar poco ventajoso e incluso vulnerable. Se le retiraron algunas extensiones territoriales que retomaron los países circundantes, se le restringió la ampliación de sus fuerzas bélicas militares, se redistribuyeron las colonias ultramar entre Gran Bretaña y Francia e incluso Japón, aunque en menor medida, se ocupó militarmente una zona del norte del país, etc. Sin embargo, el tratado de Versalles, al no ser firmado por la nueva potencia mundial, es decir, los Estados Unidos de América, no logró mantener esta paz y el estallido de una nueva guerra fue inminente.

⁵ Eric Hobsbawm, *[ob. cit.]*, p.35

⁶ Le 28 juin 1919 lors de la signature du traité de Versailles, Clemenceau, a exigé la présence d'une délégation de cinq *gueules cassées* afin que nul n'oublie les ravages de la Première Guerre mondiale. Bcusante, *Les guerres cassées: victimes sans visage d'une guerre mécanisée*, Recuperado de: <https://buclermont.hypotheses.org/1311> (último acceso: 20 de junio de 2021)

A partir de los años veinte, la crisis económica más importante asediaba a Europa. Las fuerzas políticas del militarismo y la extrema derecha buscaban la recuperación del *status quo* de su país a toda costa y la guerra se volvió una imagen recurrente y obsesiva para la sociedad. La insatisfacción de los países se iba incrementando a medida que la economía y posiciones globales se develaban. Pronto diferentes episodios de invasiones e intervenciones, así como la falta de seguimiento por parte de los países firmantes del tratado de Versalles que se estimuló el estallido de la segunda guerra mundial.

Para 1934 y con Hitler ya a la cabeza, se empiezan a promover una serie de políticas que atentan contra el tratado de Versalles. Mientras Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos no parecen tomar acciones contundentes, Rusia se alía a Alemania e inicia en 1939 la segunda Guerra Mundial. Para 1940 el avance sería grande: después de derrotar Noruega, Dinamarca, Países Bajos y Bélgica, Alemania vence a Francia dividiéndola en dos. Un área de Francia fue destinada a los alemanes victoriosos y la otra a un estado satélite francés. El adversario se redujo de alguna manera a los acuerdos en Gran Bretaña con Churchill. Para 1941 Hitler empieza a invadir las tierras del Este pertenecientes a la Unión Soviética que hasta ahora se encontraba concentrada en sus propios asuntos internos. Sin embargo, en una respuesta de Stalin al avance alemán, ocupa a muchos jefes militares provenientes de los gulags⁷, interrumpiendo su política de terror para defender y vencer el ejército alemán y comenzar su avance hacia Berlín. Sobre las invasiones francesas en el sureste de Asia que habían quedado desprotegidas, Japón toma cartas en el asunto en su ambición imperialista, por lo que Estados Unidos lo considera intolerable e inicia a meter presión económica a este país, lo que desencadena el conflicto entre ambas naciones y que termina con Pearl Harbor en 1941. De este conflicto y otros más es que el detone de esta guerra involucra globalmente a más países de los contenidos en Europa. Durante este periodo es que se da el exterminio sistematizado de judíos, las muertes provocadas por esta guerra fueron por mucho, superiores a las bajas de la primera guerra mundial.

Ahora bien, estas guerras masivas de las que venimos hablando implicaban la implementación de una gran parte de la población para defender el frente militar por lo que el papel de la población destinada a la producción resulta realmente importante. En este

⁷ Dirección general de campos y colonias de trabajo correccional en el sistema penal de campos de trabajo forzados entre 1930 a 1960 en la ahora disuelta Unión de repúblicas Socialistas Soviéticas, URSS.

sentido, la población productora que era reducida en función de los enviados a la guerra se encargaba de una producción aún mayor, se necesitaban grandes cantidades de artefactos y armamentos e incluso, productos que antes se necesitaban en menor medida, durante la guerra, resultaban muy socorridos. Con esto, queda claro que la mano de obra era muy solicitada y no sorprende entonces que se diera la incorporación de la mujer al campo laboral, por ejemplo. Dado que esto era requerimiento para poder embarcarse en estas guerras masivas, Alemania y la URSS se fueron haciendo de ciertos mecanismos de control de su economía que les permitieron abrirse paso frente a las demás naciones. La diferencia que le dio el triunfo a los demás países fue precisamente la discriminación interna de su población, depreciando la mano de trabajo judía y dando unos salarios muy bajos a sus trabajadores en general.

Los horrores de la guerra tuvieron consecuencias tan graves como el hecho de que, como experiencia, hizo que la pérdida de vidas fuera un mero insumo o coste necesario para el alcance de objetivos políticos. Sólo de la primera guerra mundial se habla de alrededor de 10 millones de soldados y 6.6 millones de civiles muertos, además otros 6 millones de personas murieron a causa de hambre, enfermedades y falta de recursos a razón de la guerra, sin contar los más de 20 millones de heridos como el caso de los *gueules cassées*.⁸ Para la segunda guerra mundial, se da una lucha por recursos que se suma entre 40 y 50 millones de muertos, el doble o triple de heridos, 50 millones de personas desplazadas o deportadas además de los estragos de la guerra anterior además de devastar las economías mundiales causando hambrunas, casas destruidas, menor productividad comercial y el desarrollo de un peligro latente que amenaza hasta nuestros días: la era nuclear. A eso agregándole ahora la paranoia generalizada entre las grandes potencias que hoy por hoy, ocupan gran parte de sus recursos en una carrera armamentista que de a tantos se hace pública pero que incansable prosigue su avance fuera de la vista y sin que las Naciones Unidas puedan impedirlo.⁹

⁸ Alba Fernández, *Las consecuencias de la guerra*, Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/vida/junior-report/20181106/452685872563/primer-guerra-mundial-consecuencias-muertos-destruccion-nazismo.html> (último acceso 20 de junio de 2021)

⁹ Felipe Sahagún, *EEUU sustituye a Europa como gran gendarme global*, Recuperado de: https://www.elmundo.es/especiales/2009/09/internacional/segunda_guerra_mundial/la_guerra/consecuencias.html (último acceso 20 de junio de 2021)

Los lager nazi han sido la cima, la culminación del fascismo en Europa, su manifestación más monstruosa; pero el fascismo existía antes que Hitler y Mussolini, y ha sobrevivido abierto o encubierto, a su derrota en la Segunda Guerra Mundial. En todo el mundo, allí donde se empieza negando las libertades fundamentales del Hombre y la igualdad entre los hombres, se va hacia el sistema concentracionario, y es este un camino en el que es difícil detenerse.¹⁰

Al terminar la segunda guerra mundial, los siguientes años comprendieron una guerra que involucraba dos bandos encabezados por Estados Unidos y la URSS respectivamente. Durante este periodo de tiempo la amenaza del uso de armas nucleares se mantuvo latente. Esta guerra se colocó en torno a un campo global en el que se disputaba por el control del mundo en función ya sea del capitalismo o comunismo. Sin embargo, la dominación de los territorios en busca de acaparar cada vez mayor parte del territorio, se encontró con el fin de los imperios anteriormente establecidos y la situación de estos países más bien se enfilaba hacia un estado poscolonial. Poco a poco estos países poscoloniales se fueron alineando, la mayoría de ellos hacia el capitalismo, lo que dio por resultado un mayor fortalecimiento de ese sistema económico y social en detrimento de su opuesto comunista. Cabe mencionar que este proceso se desarrolló no sin implicar una carrera armamentista, a la preparación para la guerra armada. El miedo era un factor muy presente y que estimuló la mente no sólo de la población que veía el panorama con la *ley de Morphy*¹¹ y, de manera colectiva, en las naciones que echaron mano de una serie de herramientas que tenían disposición para no quedarse atrás en este proceso armamentístico con tal de no quedarse atrás frente al oponente.

Esta carrera armamentista desembocó finalmente en la disolución de la URSS al finalizar la era de Reagan (considerado el imperio del mal por los Estados Unidos al mismo nivel que el propio liberalismo y el estado de bienestar que en el centro de su patria había dado lugar al neoliberalismo), la formación de la Unión Europea, además de que generó una serie de movimientos pacifistas internacionales, en especial remarcando el papel de los jóvenes que ya se oponían a la guerra que se libraba en Vietnam.

Según Hobsbawm, entonces este fin de la guerra fría habría significado el cambio de la escena internacional en tres sentidos específicos:

¹⁰ Primo Levi, *Apéndice de 1976 en Trilogía de Auschwitz*

¹¹“Si algo malo puede pasar, pasará”

En primer lugar, había eliminado o eclipsado totalmente las rivalidades y conflictos, salvo uno, [...] la inquietud de los vencedores acerca de los planes de recuperación de los vencidos, y los proyectos de los vencidos para superar la derrota. [...] En segundo lugar, la guerra fría había congelado la situación internacional y, al hacerlo, había estabilizado lo que era un estado de las cosas provisional y por fijar [como por ejemplo, la Alemania dividida]. [Y] En tercer lugar, la guerra fría había llenado el mundo de armas hasta un punto que cuesta creer. Ese fue el resultado natural de cuarenta años de competencia constante entre los grandes estados industriales por armarse a sí mismos para una guerra que podía estallar en cualquier momento; [...] Todo el mundo exportaba armas.¹²

Con posterioridad a esto, entonces, parece indicado hablar de una cuestión residual de los tiempos tan tempestuosos durante la guerra, a saber, la crisis generalizada que se vivió. Muchos de los países, incluidos aquellos supuestos más ricos empezaron a ver sus calles con más mendigos durmiendo en la calle antes de ser desalojados o, mejor dicho, ocultados del escrutinio público por parte de policías. La desigualdad social, por tanto, amplió el paradigma de injusticia social, al menos en países como Filipinas, Malaysia, Perú, Jamaica, Venezuela, México, Guatemala, Sri Lanka, Botswana y Brasil e incluso el número de individuos de la clase trabajadora que pasó a ser parte de esta población en estado de pobreza aumentó en países desarrollados como Estados Unidos.

La crisis trajo consigo el ensanchamiento de la brecha entre países ricos y pobres y la introducción del neoliberalismo para sanar las economías. Esto quiere decir, que en este momento (1980) lo que dirigían eran ya las políticas de privatización sistemática y capitalismo de libre mercado impuesta a los gobiernos más débiles desde las cabeceras del primer mundo, conformando de esta manera lo que ahora conocemos con el nombre de tercer mundo.

La tecnología como factor destructivo en la guerra

A lo largo de los últimos doscientos cincuenta años el proceso de asentamiento del capitalismo como sistema económico, junto a su intrínseco proceso de industrialización, ha variado las condiciones claves de uno de los fenómenos más radicales de la Historia de la Humanidad: la guerra. A través de las transformaciones tecnológicas, en este breve lapso de tiempo el concepto de la guerra frente a la sociedad se inserta en la misma como un proceso de destrucción masiva sin, para el armamento

¹²Eric Hobsbawm, [ob. cit.], pp.255-257

atómico, punto de retorno. Por otra parte, el desarrollo tecnológico y el contexto del propio mercado mundial han logrado en poco más de dos siglos lo que la Humanidad no ha gestado en sus más de cuarenta centurias anteriores: que la capacidad de autodestrucción se convierta en uno de los mayores negocios del planeta y en génesis de una de las principales parcelas de aceleración de la capacidad de invención humana. Una temible contradicción de necesaria reflexión.¹³

La tecnología tuvo un papel importante en el desarrollo de las batallas que hasta el momento se desarrollaban entre los aliados y los alemanes. Estos últimos tenían avances en el ámbito de la química, que los colocaba en un lugar preponderante. Debido a esto, la utilización de gas tóxico dejó una estela monstruosa tras los campos de batalla y que tuvo repercusiones como lo fue la Convención de Ginebra en la cual, se acordó detener la guerra química en el mundo. Sin embargo, el temor de ser atacados por este medio hizo de las naciones unos entes temerosos que, aunque comprometidos con no usar como arma estos recursos químicos, tampoco abandonaron la investigación para estar preparados en caso de “necesitarla”. De esta forma, conforme se debilitan a través del siglo los valores en la civilización se pueden nombrar ejemplos de la práctica de la guerra química como es el caso de Irak en la década de los ochenta, para nombrar un ejemplo específico. Además, en el mismo ámbito tecnológico podríamos mencionar la utilización de aeroplanos, tanques, bombas y submarinos, entre muchos otros que abonan en la carrera por destruir al otro.

La guerra fue un impulso para el desarrollo tecnológico, pero también dice Hobsbawm un hecho fehaciente del incremento de la barbarie, de la inhumanidad en el siglo XX:

Al comenzar el siglo XX la tortura había sido eliminada oficialmente en toda Europa occidental, pero desde 1945 nos hemos acostumbrado de nuevo, sin sentir excesiva repulsión, a su utilización al menos en una tercera parte de los estados miembros de las Naciones Unidas, entre los que figuran algunos de los más antiguos y más civilizados.¹⁴

Aún más, Hobsbawm indica como *liberación del potencial de crueldad y violencia latente en el ser humano* esa permisión proveniente de la guerra. La tecnología le dio un giro a lo que se conocía como guerra hasta inicios del siglo XX cuando, en lugar de empuñar un arma y pelear cuerpo a cuerpo, se pelea de forma impersonal, es decir, se dispara a la distancia

¹³ José Gregorio Cayuela Fernández, *Guerra, Industria y tecnología en la edad contemporánea*, p.179

¹⁴ Eric Hobsbawm, *[ob. cit.]*, p.56

un arma mediante un gatillo, un botón o una palanca que llevaba al otro a la muerte o a la mutilación. El arma hace invisible a la víctima, la víctima era sólo estadística:

Jóvenes pacíficos que sin duda nunca se habrían creído capaces de hundir una bayoneta en el vientre de una muchacha embarazada tenían menos problemas para lanzar bombas de gran poder explosivo sobre Londres o Berlín, o bombas nucleares en Nagasaki. Y los diligentes burócratas alemanes que habrían considerado repugnante conducir personalmente a los mataderos a los famélicos judíos se sentían menos involucrados personalmente cuando lo que hacían era organizar los horarios de los trenes de la muerte que partían hacia los campos de exterminio polacos.¹⁵

La decisión remota, como la nombra Hobsbawn, es también la banalidad del mal del trabajo de Hannah Arendt. La palabra genocidio aparece en 1944 precisamente a raíz de lo que acontece alrededor de la política nazi en el trabajo del abogado polaco judío Rafael Lemkin. La migración de refugiados se elevó a cantidades masivas insostenibles. En fin, las condiciones de vida para la humanidad, circundaban entre la matanza, la tortura y el exilio, adquiriendo así tristemente el estatus de cotidiano. Cabe mencionar que estas repercusiones parecen haberse desvanecido en las grandes potencias pero se han trasladado hacia el tercer mundo como se puede observar hasta nuestros días.

En la edad contemporánea donde el empuje de la globalización ha permitido la visión actual del mundo como unificación del hogar de la humanidad, dice Cayuela que surge la paradoja en la que hoy, tras la guerra, hemos logrado producir una cantidad terrible de artefactos con los que podríamos destruir la Tierra veinte veces y tenemos muy pocos instrumentos que permitan conservarla.¹⁶ La bomba H, la bomba atómica, armas químicas y bacteriológicas, la informática militar, ojivas nucleares, acorazados, submarinos, el mejoramiento de las armas convencionales, satélites en la afamada carrera espacial, aviones, etc. No ha habido una verdadera renuncia a la producción de estas. Por el contrario las investigaciones siguen produciendo nuevas formas de acabar con el enemigo, con el otro y con nosotros mismos. La aldea global también implica una guerra total.

Las artes y la cultura del siglo XX

¹⁵ *Ibidem*, p.57

¹⁶ José Gregorio Cayuela Fernández, *[ob. cit.]*, p.181



Ilustración 2 Kurt Schwitters, *Man soll nicht asen mit Phrasen*, 1930

Desde 1914 las manifestaciones artísticas que dominaban el siglo ya se hacían presentes mediante el cubismo, futurismo, expresionismo, abstraccionismo, etc. Con posterioridad a la guerra, dice Hobsbawm¹⁷, hay dos innovaciones que sobresalen en las Vanguardias: el dadaísmo que dio pie al surrealismo y de lado este del mundo, el constructivismo que amplió los repertorios arquitectónicos anivel global. El dadaísmo, surgido en 1916, es una muestra de la manifestación contra la guerra mundial haciendo uso de recursos que podrían recordar el collage de los cubistas pero que, realmente ocupaba cualquier elemento para provocar y evidenciar su oposición al arte burgués.

Este movimiento, nacido en periodo de guerra, al “terminarse” durante 1920 aproximadamente, da paso al surrealismo como esa manifestación que retoma mucho del dadá, pero sin una innovación formal como tal y más bien, retomando lo revelado por el psicoanálisis y haciendo énfasis en los sueños, lo irracional, lo mágico y sus símbolos.

El surrealismo, dice Hobsbawm, es una de las vanguardias que más ha hecho aportaciones al arte del siglo XX. De hecho mucho de lo que implicó esta corriente lo podemos ver reflejado en el trabajo de grandes cineastas como Luis Buñuel y Jacques Prévert.

Las vanguardias evidencian la desintegración que el mundo estaba sufriendo a través del siglo a pesar de no formar parte del gusto generalizado de la población. Sin embargo, estas no se agotan allí, por el contrario, se expandieron a toda clase de prácticas artísticas como la literatura, el cine, la música, etc. La dinámica cultural de la modernidad pues, terminó por abarcar lo diverso de la vida cotidiana, increbiéndose así de alguna manera en la mentalidad lo pomposo y falso que debía ser el arte victoriano. Así mismo, la institución que enmarcaba estos movimientos fue precisamente, la Bauhaus, una entidad de carácter subversiva que, mediante la arquitectura y las artes aplicadas, afirmaba su posición de izquierda política. De

¹⁷*Ibidem*, p.184

esta manera, muchos de los personajes que encabezaban la institución, desempeñaron también algún puesto político.

En fin, las guerras mundiales repercutieron en una serie de creaciones artísticas como *El acorazado Potemkin* (1925), *Los últimos días de la humanidad* (1922), la ópera *Wozzek* (1926) o *El hombre sin atributos* (1930), entre muchos otros. Todas estas aludían a los lamentables acontecimientos del siglo XX, estimulando con ello la imaginación creativa de los artistas como se ha demostrado en repetidos acontecimientos tales como la propia revolución mexicana, en la cual se generaron un número importante de murales por ejemplo. En cuanto a la escultura, tenemos artistas que se enfocaron en expresar el sufrimiento en estrecha relación al mal producido por la guerra como Henry Moore (1894-1986), artista británico reconocido por sus bronce semi-abstractos a gran escala que, consideradas bajo la perspectiva de su experiencia en la guerra, se dice que se leen como un esfuerzo por reconstruir y redimir la frágil psique y el cuerpo humanos.¹⁸ Giacometti (1901-1966) que creó, después de la segunda guerra mundial sus famosas figuras extremadamente altas y delgadas. Y, más recientemente, Mona Hatoum (1952) de origen palestino que transmite grandes emociones a través de su escultura denuncia los conflictos en las zonas de guerra. Ai Weiwei (1957) con su exposición en el Museo Imperial de la guerra de Londres.

Por su parte, el avance tecnológico que representó la cámara condujo a posibilidades como el reportaje y el cine. Gracias a la cámara fotográfica en las notas de la prensa, se le brindó la aparente *verdad* de lo que acontece, es decir, cambió la forma en que vemos la realidad y por otro lado, pasó a universalizar el cine, abarrotando los espacios cinematográficos en los momentos de crisis económica y de guerras. Estas dos vertientes en el uso de la fotografía terminó entonces de abarcar a los dos grandes grupos de gente que componían la sociedad de ese tiempo: la gente culta que solía leer los diarios con cada vez más fotografías en sus artículos y la gente común que, en lugar de leer, prefería acudir al cine. Estos, más la radio, compusieron el complejo de medios de comunicación masiva, aspecto muy importante a la hora de llevar una representación del mundo hasta millones de hogares, lo que para Hobsbawm es, *la omnipresencia del arte*.¹⁹

¹⁸ AGO, Francis Bacon and Henry Moore: Terror and Beauty, Recuperado de: <https://ago.ca/exhibitions/francis-bacon-and-henry-moore-terror-and-beauty> (último acceso 20 de junio de 2021)

¹⁹ *Ibidem*, p.497

El rápido avance de la tecnología implicaría por ejemplo llevar de un lugar a otro en artefactos cada vez más pequeños, la música de la radio; la televisión que se volvió un artefacto universal en el sentido de que incluso supuso la utilización del estrato pobre también. Pero más allá de esto, las implicaciones de esta serie artefactos, tienen que ver con la forma en que percibimos lo que nos rodea a través de esta serie de mediaciones. En consonancia con esto es que me parece importante mencionar el concepto de visualización que propone Mirzoeff en *Cómo ver el mundo*. Este se refiere a la capacidad de ciertos personajes como lo fue Napoleón para poder visualizar mediante su imaginación los escenarios posibles en el campo de batalla y conseguir mediante ella, la victoria en la guerra y de manera distante. Habla de Carl Von Clausewitz, un general prusiano y teórico militar del siglo XVIII que definió la guerra de la modernidad basado en las experiencias documentadas del mandato napoleónico en las cuales, destaca el uso de una serie de elementos como la memoria en un primer momento, que evolucionaría a artefactos tecnológicos encaminados hacia la fotografía y el cine, en busca de cubrir la necesidad de imaginar el campo de batalla a manera de piezas de ajedrez para dos poderes soberanos que, desde la distancia, hacen presente la política. Hoy día, el uso de drones y artefactos para determinar la visión aérea de la geografía donde se llevan a cabo las batallas son determinantes para las maniobras políticas desde la cabecera de las naciones.

Al respecto parece muy importante mencionar las repercusiones en la percepción de esta guerra como uno de los fenómenos más importantes durante el siglo XX y XXI. Dice Mirzoeff:

(...) la muerte y el desmembramiento en el campo de batalla eran efectos secundarios del acontecimiento real, que estaba en la mente del comandante [y continúa:] Para los visualizadores, la guerra no es, por tanto, nada en sí misma: es una manera de consumir el cambio político.²⁰

²⁰Nicholas Mirzoeff, Capítulo 3. El mundo de la guerra en *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual* (Spanish Edition) Grupo Planeta. Edición Kindle.



Ilustración 3. Paracaidistas de la 82ª División Aerotransportada estadounidense saltando desde avión C-17 Globemaster III.

Así mismo, el proceso de colonización que ha continuado hasta nuestra época, ha sido una de las directrices por medio de las cuales, las potencias coloniales revestidas de la vorágine capitalista, y lo que Mirzoeff llama ceguera o la ley de « traer luz a la oscuridad », han devastado en gran medida un sinfín de pueblos haciendo de los muertos y afectados, una consecuencia mínima y aceptable en la consecución de sus fines políticos-económicos.

En la Primera Guerra Mundial, el desarrollo de las cámaras aerotransportadas hizo su contribución hacia la visualización de la que venimos hablando para el desarrollo de la guerra. La fotografía en conjunción con la producción de aeronaves (fotomapas) hizo posible la visualización de áreas de aproximadamente 2,5 Km² a 5,500 metros de altura.

Estas intervenciones siguieron sucediéndose a través de la Segunda Guerra Mundial y posteriores tales como lo fue el conflicto de los misiles en Cuba, cuyo papel de la fotografía fue piedra angular para el desarrollo de los acontecimientos. A partir de las fotografías tomadas por Estados Unidos en una aeronave se detectó la presencia de misiles provenientes de la Unión Soviética en Cuba, con lo que ambas potencias al estar al tanto del armamento de la otra, se enfrentaron hasta obligar a la otra nación a retroceder con su armamento.²¹

El final de la Guerra Fría, Mitchell designa el periodo que siguió como la guerra de las imágenes, momento en el cual se utilizan las imágenes para lograr los objetivos políticos en una etapa histórica en la que se daba una transición hacia una sociedad global conectada.

²¹ *Ídem*

El terrorismo que se da en los grandes centros urbanos, hace uso precisamente de las imágenes como medio para llegar a la sociedad en forma de miedo, se integra a la guerra de las imágenes. Los videos utilizados por el Estado Islámico, nos dice Mirzoeff²², son un gran ejemplo para ilustrar esta parte ya que justamente nos dice que estas imágenes fueron usadas contra las acciones de Estados Unidos liderados en ese tiempo por Obama quien terminó por declararle la guerra a esta organización terrorista.



Ilustración 4. Frame Video del asesinato del periodista James Foley es auténtico / Video of the murder James Foley, en: <https://www.youtube.com/watch?v=8Drjz9oScUA>

El papel del internet en todo esto es determinante: “Se constata aquí una ofensiva para ver lo obscuro, en el sentido literal del término”²³. La exhibición de la violencia es parte elemental de esta guerra de las imágenes según Mirzoeff con el fin de reivindicar una victoria. La declaración de guerra que se le hizo a Iraq inundó con una tormenta de imágenes la red, se vieron cadáveres en distintas locaciones, fotografías que subían soldados de los cuerpos de sus víctimas a manera de «trofeos», así como eventos catastróficos que iniciaron en el espectador un proceso de anesteciamiento y que volvió a esta serie de eventos casi banales.

Tanto la utilización de las imágenes como la vigilancia aérea como medios de guerra es lo que se utiliza hoy día. Los drones como artefactos que muestran la imagen del enemigo a la distancia a manera de vigilancia para convertirlo en objetivo y eliminarlo a través de una pantalla que ya no se contenta sólo con el terrorismo sino que se extiende a todas las áreas que sugiere de riesgo para el Estado como las fronteras y las drogas. Tal es el caso del

²² *Ídem*

²³ *Ídem*

asesinato de Osama bin Laden (quien, en aquel tiempo, encabezaba las listas de muerte de Estados Unidos), atestiguado por el mismo Obama y un grupo de políticos que, a través de una pantalla, decidieron quitarle la vida desde la comodidad de sus asientos haciendo uso del *droit de glaive*²⁴ antiguamente usado por los reyes para decidir quién vive y quién muere. A esta situación agrega Mierzoeff que el porcentaje de certeza hacia las víctimas mortales es mínimo, el 2% calculado de entre 456 y 661 asesinatos era talibán o líder del Al Qaeda en 2011, es decir, gran parte de estas víctimas eran civiles. Resultado contundente, tenemos una población más bien aterrorizada ante la presencia de estos artefactos de asesinato en forma de vigilancia.

La guerra y sus implicaciones

Según Freud, la guerra provoca dos cosas: por un lado un estado de decepción ya que se ha dado entre estos grandes países, directrices excepcionales de la humanidad en referencia a una serie de valores culturales, artísticos y científicos y que, contrario a lo que ellos mismos planteaban, se vieron envueltos en estas guerras de países “civilizados”²⁵. Y por el otro lado, una perturbación de la actitud de la muerte. Dice Huberman respecto a esto último que la guerra “ha transformado profundamente nuestra relación con el cuerpo, con el tiempo, con el prójimo y con nuestro propio pensamiento”²⁶. En este texto me parece importante el énfasis que hace Huberman, basado en el texto de Freud, en cómo la guerra resulta un fenómeno importante que repercute en las subjetividades muy a pesar de haber vivido en carne propia o no los procesos de la guerra. Menciona que nos sumerge a todos en un estado de miseria nímica y lo emula al sentimiento producido por la sombra. Al colocarnos frente a la muerte, la guerra se da una especie de reconstitución de un estado primitivo donde se hace presente

²⁴Traducción del francés: *el derecho de la espada*

²⁵Sigmund Freud, *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte*, p.3

²⁶Georges Didi-Huberman, *El gesto fantasma*, p.281

el miedo que no se manifiesta únicamente frente a la muerte sino hacia el otro, hacia el tiempo incierto:

(...) es un miedo ante el retorno de lo reprimido en general, un miedo a todo lo que nuestro estado de “cultura” considera malo y no por casualidad utiliza para nombrarlo las palabras de lo primitivo, “barbarie”, “salvajismo”, “atraso”, “bestialidad”, ...²⁷

“(...) presenta a los extraños como enemigos a los que debemos dar o desear la muerte...” dice Freud²⁸. La guerra entonces que lleva a eliminar al otro nos lleva al drama de la muerte y el ritual de la lamentación que dice Didi-Huberman son destinados a visualizar plásticamente la relación entre aspectos como el suceso, el afecto y la construcción simbólica de las relaciones sociales (drama, pathos y ethos). Es así que la producción de estas imágenes se relaciona íntimamente de manera anacrónica con los eventos que han envuelto al siglo XX y XXI, y que, en su profuso fenómeno de la guerra, da a origen a una reflexión que echa mano de estos acontecimientos históricos y, por ende, actuales.

²⁷ *Ibidem*, p.282

²⁸ Sigmund Freud, [*ob. cit.*], p.20

CONCLUSIONES

La escultura es un arte que se ha vuelto cada vez más flexible con el paso del tiempo. El culto a la forma al inicio de su trayectoria histórica no se compara con las posibilidades que los escultores contemporáneos cuentan dentro de su rango de acción, entre otras razones, por el avance tecnológico del último par de siglos. Además, el desarrollo histórico es la otra variable más importante. Esta cuestión, además de hacer referencia a las incorporaciones en el rango de representación artística, hacen énfasis en las transformaciones de los conceptos en función de los contextos espaciotemporales. En este sentido es de suma importancia el valor que se le da al factor histórico en función de cómo concebimos la existencia de nuestro cuerpo. Los aspectos sociales y culturales que condicionan el pensamiento que gira alrededor del cuerpo entonces tendrían que expresarse mediante la representación artística de ese tiempo.

De este entrelazamiento, el primer aspecto que he rescatado sería el término de la escultura en paralelo con el concepto de cuerpo. La escultura, cuya primera representación (que se haya mantenido a través del tiempo) es el cuerpo, mantiene una relación directa con este en sentido representacional pero, además, en un sentido espacial refiriéndose pues a la escultura de cualquier tipo, ya que esta por su naturaleza misma ocupa por sí sola un lugar en el mismo espacio por el que deambula y se desarrolla el ser humano. El estadio entre lo vivo y lo muerto que menciona Flynn nos habla precisamente del valor especial que adquiere la escultura en su forma de aparecer en el mundo de lo real, lo que, de alguna manera implica, al igual que el cuerpo, formas simbólicas por medio de las cuales se vuelve un medio de expresión por el que la historia del hombre y su cuerpo se traza al unísono.

A raíz de esto, los vínculos necesarios para determinar las relaciones que se dan entre escultura y los conceptos del mal y lo abyecto se pueden establecer más directamente. Teniendo en consideración que la expresión de estos valores simbólicos se da a través de la concepción de un cuerpo representado a través de la escultura, entonces podríamos tener un acceso más amplio a las transformaciones históricas que implican al hombre y su relación violenta sobre la forma ideal humana. Una de estas formas de considerar o estudiar el cuerpo es el *cuerpo somateca* de Preciado, el cual asevera que, en realidad el cuerpo se ha alejado de este cuerpo canónico, entre otras razones, por un cuestionamiento político, económico y social que transforma su concepción. La idealidad del cuerpo hegemónico bello que

encaminaba hacia la felicidad y lo deseable se ha roto pues, en pos de una realidad que considera también lo opuesto al ideal y que si bien había quedado en la sombra en la representaciones canónicas del arte, ya para los siglos XX y XXI se vuelve un fenómeno fundamental en la comprensión del ser humano. Lo feo, el dolor y el sufrimiento de una época reconocida principalmente por las Guerras Mundiales, termina por brotar en la superficie del cuerpo y su representación artística. El arte vuelto a la realidad estaría en la búsqueda de la representación del hombre como es y no como “debería” o inclusive como “podría” ser. A partir de esta base crítica y de las rupturas que surgen en función de las variantes de la existencia es que se da la representación de un cuerpo herido, en putrefacción, fragmentado, mutilado, e incluso vuelto a lo primitivo, en donde relucen los tintes psicoanalíticos del siglo XX con la represión de las pulsiones.

Cabe mencionar que, para este arte que, a mi parecer busca la crítica y revelación del hombre en su forma más real, también ha existido una crítica opuesta muy válida que, como hemos visto, encabeza Paul Virilio. El arte despiadado que menciona este autor, puede tener un punto muy interesante para ver todas estas representaciones en las que el mal es protagonista, esto debido a que el representarlo ya es una forma de ganar la batalla por parte de los antagonistas. Sin embargo, también el hecho de permanecer en silencio, implicaría una forma de ser vencidos y, peor aún, correr el riesgo de caminar sobre el mismo sendero que en su momento ha causado una serie de problemáticas y daños. El olvido colectivo es pues, una de las formas que debe convativir la escultura con perspectiva del mal, y fomentando esta crítica y análisis del tema, se tendría un efecto positivo más allá de incentivar estos actos abominables.

Entonces, ya con el tema del mal inserto en el ambiente de la producción escultórica, también hemos visto la diversidad y expansión conceptual que surge a partir de su definición. De esta manera, cobra sentido el valor de este arte como objeto detonador de lo que concebimos como mal. El mal, un problema que atañe directamente a la existencia del ser humano, podemos diversificarlo para tratar de enfocar de manera más cercana, los alcances del concepto. Por un lado tenemos el mal como una forma de nombrar lo no deseable directamente sobre la biología de nuestro cuerpo, atendiendo de primera instancia las enfermedades que recuerdan la finitud de la vida del ser humano y su increíble fragilidad frente a un mundo que constantemente amenaza con acabar con su vida; así mismo la

mutilación y la putrefacción, aunque alude de manera importante esta misma circunstancia, además vislumbra la capacidad del propio ser humano para causar este sufrimiento al otro a través de diversas circunstancias entre las que se encuentra la guerra.

Por parte de las aportaciones de Ricœur, entonces, que nos llevan a la consideración del pecado y la muerte, enlazada por el sufrimiento nos podría hacer pensar en la comisión de actos culpables que, por su parte, cobran especial interés a la hora de sucesos tan horroríficos como lo fue el holocausto. En este sentido, este razonamiento se vierte en la escultura de *Él* como un detonador de una dialéctica en búsqueda del concepto del mal. El mal en la escultura de Cattelan, mientras que nos puede hablar del hombre por excelencia que personifica el mal, al mismo tiempo nos lo presenta en pose de arrepentido que, entre otras cosas, recurre al sufrimiento como una de las formas mediante las cuales hacemos el enlace de los símbolos vertidos en la escultura. El aspecto del mito detrás de la concepción del mal, por su parte nos ha llevado a la escultura de Fryer, el cual coloca la personificación de Lucifer como detonador de un trasfondo conceptual en el que podemos enlazar tecnología, creación y autodestrucción en función de una serie de creencias religiosas que, históricamente, han condicionado de manera importante el progreso de la sociedad Occidental. El mal histórico, otra de las aristas que bordean este tema recurre entonces sobre todo a la memoria colectiva de donde tenemos la costumbre, a través de la esquematización de la vida en general, de clasificar por épocas o unidades de tiempo manejables por medio de las cuales calificamos una época u otra como buena o mala. Sin embargo, el retrotraer la vivencia de estas épocas permite el mantener su vigencia y, por tanto, la amenaza de su existencia permanece latente ante nuevas situaciones y tiempos donde hemos creído que se ha superado este mal.

Así mismo lo abyecto, que también tiene implicaciones bastante diversas, explica aquello que concebimos como mal a través del rompimiento de las fronteras entre lo interno y lo externo. De esta manera lo que causa el desequilibrio en la vivencia de nuestro cuerpo y, por ende, en su representación escultórica, es considerado del lado de lo feo, lo impuro, lo sucio, la muerte y el cadáver, etc. Los niveles que reconoce Kristeva mucho funcionan como directrices en la representación gráfica de la obra de Penard, Sagazan y Zorreguieta, quienes a través de piezas como los monstruos de esta última artista nos hacen mirar representaciones grotescas del cuerpo que nos llevan a la violencia de lo primitivo, de lo totémico o incluso de lo maligno. La desestabilización de los componentes de la belleza entonces se vuelven

parte de esta consagración al mal biológico del que habalábamos, de estos prototipos despreciables como lo es el monstruo. De igual forma, la representación de lo abyecto taraería una crítica contra los valores hegemónicos impuestos que, por su parte, no muestran, más que la realidad de una sociedad elitista, la de una realidad humana en la que el otro, el diferente no encaja y es depreciado por su propia naturaleza. La invocación de lo abyecto serviría, pues, como un factor para la transformación de nuestra forma de ver las cosas, aceptando los males que asuelan al ser humano en cualquier plano de la existencia y, por otro lado, el cambio de visión en la que no se rechaza al otro por su aspecto sino que se agrega a este conjunto de posibilidades en las que lo feo se vuelve otra vertiente de la estética capaz de llevar consigo un transfondo conceptual determinado.

Sagazan, cabe mencionar, resulta importante en tanto apunta a una transformación que se da en los cuerpos a partir del movimiento de la vida, de tal forma que la fealdad de sus representaciones adquiere un valor efímero que, sin embargo aporta un mundo de posibilidades expresivas al arte de la escultura. La generación de sus esculturas efímeras pues, deja entrever la monstruosidad que se cuele hacia la superficie y que sin embargo, no marca definitivamente el ciclo de vida de una persona, por el contrario maneja la temporalidad como piedra angular en la descripción del mal. En este sentido cabe rescatar el valor de lo temporal ya que, precisamente es como se dan las manifestaciones del mal a través de la vida, ningún ser humano es malo o bueno en su conformación, tomamos acciones que dejan entrever el mal o el bien dentro de nosotros pero solo se puede ver en los momentos en que esta *Transfiguration* se lleva a cabo y permite el atisbo de ellas.

Por su parte, Penard enfoca la creación de sus esculturas a problemas muy puntuales de su contexto, a saber, la migración, las relaciones de poder y la guerra. Todos estos aspectos nos retrotraen a la parte más oscura del ser humano, el mal. Respecto a esto, cabe resaltar la condición contextual histórica que ha marcado su trabajo que, en gran parte, se centra en el tema de la guerra como uno de sus principales detonadores dialécticos en tanto muestran la forma de mal resultante de estos conflictos de los que hablamos en el último capítulo.

Cabe subrayar que precisamente la guerra es la conjunción de todos los males: por un lado vemos a los implicados en una lucha de poder que estratifica la sociedad a manera de piezas dispuestas y manipulables, y por el otro, un conflicto que traerá consigo una serie de problemas y horrores que implicarían, además, la aparición y diversificación de más males.

Precisamente por esta razón es que se hace palpable la importancia de este fenómeno. De un conflicto bélico podemos mencionar la muerte, la mutilación del cuerpo, la enfermedad, la hambruna, el asesinato, el mal banal, la lucha por el poder, la migración, la esclavitud, los bandos, lo bueno y lo malo.

Las manifestaciones escultóricas de nuestro tiempo entonces lo que hacen es recoger de toda esta vivencia las concepciones que, como hemos visto, se relacionan estrechamente con el mal. Y, debemos sumarle a esto el papel de los nuevos escultores que, como parte de su obra, incorporan estos análisis que, aunque por un lado pueden ligarse a la producción capitalista de piezas que se colocan en un mercado, no han dejado de ocupar el poder dialéctico del arte retrotrayendo esa voluntad crítica en pos de mejorar las condiciones actuales del mundo en el que vivimos.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio, *¿Qué es lo contemporáneo?*, 2008. en:
<https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf> (último acceso: 25 de junio de 2021)
- Alighieri, Dante, *Divina Comedia*, Íconos Literarios, Mirlo Editorial, Ciudad de México, México, 2018.
- Ardenne, Paul, *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Éditions du Regard, 1997.
- Arendt, Hanna, *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, Traducción de Carlos Ribalta, Editorial Debolsillo, Quinta ed. Barcelona, España, 2010.
- ARTE Documentary, *Who made Hitler?* en: <https://www.youtube.com/watch?v=YCNju4iS9Jc> (último acceso: 10 de junio de 2021)
- Bazán de Huerta, Moisés, *Escultura abyecta. Explorando el lado oscuro*, en Revista HUM 736, Papeles de Cultura Contemporánea, Periferias escultóricas, Diciembre, 2013.
- Becker, Howard S., *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Traducción de Joaquín Ibarburu, Primera edición, Editorial Bernal, Buenos Aires, Argentina, 2008.
- Bellido Márquez, María del Carmen, *Evolución material, técnica y conceptual en las obras de Arte Contemporáneo*, Opción, Vol.31, No.6, pp.107-127 Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela, 2015.
- Biografía de Maurizio Cattelan, en: <https://historia-arte.com/artistas/maurizio-cattelan> (último acceso: 12 de junio de 2021)
- Böhmer, Martín, Moguillansky Rodolfo, Romoldi, Rogelio, *Por qué el mal*, Editorial Teseo, Buenos Aires, Argentina, 2010.
- Bonete Perales, Enrique, *La maldad. Raíces antropológicas, implicaciones filosóficas y efectos sociales*, Editorial Cátedra, Madrid, España, 2017.
- Bourgeois, Caroline, *Une œuvre d'art: "Him", Maurizio Cattelan (2001)*, Vinc'En Quête. en: <https://www.youtube.com/watch?v=GqViYVQjYRM> (último acceso: 5 de junio de 2021)
- Burton Russell, Jeffrey, *Lucifer. El diablo en la edad media*. Editorial Laertes, Barcelona, España, 1995.

- Cué, Elena, *Maurizio Cattelan: <<El mundo necesita encontrar a un provocador de vez en cuando>>* en: <https://www.abc.es/cultura/arte/20141116/abci-entrevista-maurizio-cattelan-201411152231.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com> (último acceso: 12 de junio de 2021)
- Dark Art Movement*, en: <https://darkartmovement.com/dark-art-movement/> (último acceso: 14 de junio de 2021)
- De Sagazan, Olivier, Video *La Nef des Fous*, en: https://www.youtube.com/watch?v=WgS2fma_I7Y&t=219s (último acceso 13 de junio de 2021)
- Didi-Huberman, Georges, *El gesto fantasma*, pp.280-281, Revista de pensamiento Artístico Contemporáneo, No.4, 2008.
- Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Traducción castellana para España y América, Editorial Crítica, Buenos Aires, Argentina, 1998.
- Escuer Mendoza, Vanessa, *Maltratadas hasta la muerte*, artículo publicado el 3 de julio de 2015 en El País, en: https://elpais.com/elpais/2015/07/02/planeta_futuro/1435834308_250684.html (último acceso 12 de junio de 2021)
- Fabelo Corzo, José Ramón, *Nuevas tesis sobre los valores estéticos* pp.27-40
- Flynn, Tom, *El cuerpo en la escultura*, Traducción de Isabel Balsine, Colección Arte en Contexto. España, 1998.
- Freud, Sigmund, *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte*, 1915, Edición electrónica de la Escuela de Filosofía Universidad ARCIS en: <http://espaciodevenir.com/documentos/freud-de-guerra-y-muerte.pdf> (último acceso: 12 de junio de 2021)
- Frontières de peaux*, en: <https://www.youtube.com/watch?v=6rNnkLWYHD0> (último acceso: 14 de junio de 2021)
- Gallinal, Ana María, *La espacialidad humana y la escultura (siglo XX)*, *Bellas Artes* No. 6, abril 2008, Universidad Complutense de Madrid, España.
- García Cortés, José Miguel, *El cuerpo mutilado: La angustia de la muerte en el arte*, Colección Arte, Estética y Pensamiento, Ediciones Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació y Ciència. Direcció General de Museus i Belles Arts, Valencia, España, 1996.

- García, Esteban Andrés; Fortunato, Andrés (Eds.), *Actas de las I Jornadas Internacionales Filosofías del Cuerpo*, Cuerpos de la Filosofía, Editores Universidad de Buenos Aires (UBA), España, 2014.
- Gavin Hood, *Rendition*, 2007.
- Glosario ilustrado de arte arquitectónico, *Escultura Monumental*, en <https://www.glosarioarquitectonico.com/glossary/escultura-monumental/#:~:text=Con%20tal%20locución%20se%20suele,del%20todo%20al%20que%20pertenece> (último acceso: 12 de junio de 2021)
- Gómez, Fran, *Así son y así se llevan los Zorreguieta: marcados por Máxima de Holanda, el pasado de su padre y un suicidio*, Bekia. en: https://www.bekia.es/realiza/noticias/hermanisimos-zorreguieta-marcados-maxima-holanda/#google_vignette (último acceso 12 de enero de 2021)
- Herranz, Yolanda, Pastor, Jesús, Covadonga, Ma. *Representar el movimiento/Presentar lo móvil*, Arte, Individuo y Sociedad No. 23, pp.459-477, 2013.
- Hitler, Adolf, *Mi lucha*.
- Krauss, Rosalind E., *La escultura en el campo expandido en La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Editorial Alianza, Madrid, España, 1996.
- Krauss, Rosalind E., *Paisajes de la escultura moderna*, Primera reimpresión, Ediciones Akal, Madrid, España, 2010.
- Kristeva, Julia, *Poderes del horror. Sobre la abyección*, Texto de circulación en el seminario Sexualidad e Identidad- dictado por Marta Iturriza y Adrián Ortiz U.B.A. Facultad de Psicología, 2010.
- La ciencia como vocación*, Max Weber, pp.199-200 en: https://www.academia.edu/11536207/La_ciencia_como_vocación_weber (último acceso 12 de junio de 2021)
- La Historia de Eric Hobsbawm es la historia del siglo XX*, BBC News, Octubre de 2012. En: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/10/121001_hobsbawm_muere_perfil_dp (último acceso: 12 de diciembre de 2020)
- Lactancio, *La obra creadora de Dios. La ira de Dios*, Colección Biblioteca de Patrística 96, en: <https://ciudadnueva.com/pdfprimeras/BPa96.pdf> (último acceso: 12 de junio de 2021)

- Leonardo Martínez Arias, *De lo demoniaco a lo abyecto. Figuras de lo terrible en el arte moderno*, Tesis doctoral Universidad Pompeu Fabra, Departamento de Humanidades, 2015.
- Leyra Soriano, Ana María, *La escritura de Emily Brontë o la creación del creador. Anales del Seminario de Metafísica*. No. Extra. Homenaje a S. Rábade. Ed. Complutense, 1992.
- Łobaczewski, Andrzej, *La ponerología política. Una ciencia de la naturaleza del mal adaptada a propósitos políticos*. Traducción del inglés por el grupo de traductores Grupo del Futuro Cuántico (Quantum Future Group Inc.) y Gabriela Navarrete. Les Edition Pulule Rouge, Primera edición Amazon Kindle, 2013.
- Manuel M. V. L., *Adolf Hitler*, en: https://www.abc.es/historia/abci-segunda-guerra-mundial-alois-padre-borracho-y-adultero-traumatizo-hitler-palizas-201901160125_noticia.html (último acceso: 21 de junio de 2021)
- Mañueco, Miguel, *Bendito sea el pecado*, en: <https://es.scribd.com/article/449333199/Bendito-Sea-El-Pecado> (último acceso 12 de junio de 2021)
- Martín González, Juan José, *Las claves de la escultura*, Volúmen 2 de Claves del Arte: Serie Géneros, Editorial Arín, España, 1986.
- Midgley, Barry, *Coord., Guía Completa de Escultura, Modelado y Cerámica*, Primera edición española, Editorial Hermann Blume, Madrid, España, 1982.
- Mirzoeff, Nicholas, *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual* (Spanish Edition) Grupo Planeta. Edición Kindle.
- Moguillansky, Rodolfo *Ética y Psicoanálisis*. Editorial Lilacs, 2008.
- Monde.fr, *Une provocation insensée qui insulte la mémoire des victimes juives des nazis., FUREUR – Une statue d’Hitler en plein cœur de ghetto de Varsovie*, Periódico digital Le Monde, 2013 Recuperado de: https://www.lemonde.fr/big-browser/article/2013/01/01/fureur-une-statue-d-hitler-en-plein-c-ur-du-ghetto-de-varsovie_6001646_4832693.html (último acceso 11 de junio de 2021)
- Montes Rojas, Luis Andrés, *La escultura posible. Resistencia y perspectiva del Cuerpo en la Contemporaneidad*, Tesis doctoral Departamento de Escultura de la Universidad Politécnica de Valencia, España, 2008.
- Moraña, Mabel, *El monstruo en la historia, en El monstruo como máquina de guerra*, Editorial Iberoamericana – Vervuert – 2017.

- Nicolás, Juan Antonio, *Proyecto “Leibniz en español” Ensayos de Teodicea*, Revista Hispanismo Filosófico No.18, pp.131-137, Universidad de Granada, España, 2013.
- Nombre que se le otorgó a la ONG en honor al sobreviviente que se dedicó su vida para dar a conocer los crímenes nazis buscando justicia.* en:
<https://www.wiesenthal.com/about/about-simon-wiesenthal/> (último acceso 10 de junio de 2021)
- Orellana, Felipe, *El diablo y su posicionamiento en la Postmodernidad: una reflexión desde la teoría social*, Universum Vol.28 No.2 Talca Versión Online en:
https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762013000200010
(último acceso: 12 de junio de 2021)
- Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*, Editorial Galiano, 1866.
- Parcerisa, Christin, *El arte contemporáneo como un reflejo de la sociedad actual. Daniel Druet Sculpteur.* en: <http://danieldruet.com> (último acceso: 11 de junio de 2021)
- Pinardi, Sandra, *Lo contemporáneo y sus definiciones* en <https://traficovisual.com/2015/02/11/lo-contemporaneo-y-sus-definiciones-sandrapinardi/> (último acceso: 7 de junio de 2021)
- Ramírez, Alma, *La performance como escultura cinemática.* en:
<https://www.snobclub.co/esculturacinemanticasagazan> (último acceso 13 de junio de 2021)
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, España, actualizado 2020.
- Redacción Barcelona, *Esta estatua de Hitler: 15 millones de euros*, Periódico digital La Vanguardia. en:
<https://www.lavanguardia.com/cultura/20160509/401670530473/subastada-estatua-hitler-cattelan.html> (último acceso: 8 de junio de 2021)
- Ricœur, Paul, *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*, Segunda edición en español, Editores Amorrortu, Buenos Aires, Argentina, 2007.
- Rivas López, Víctor Gerardo, *Del cine y el mal. Una ontología del presente.* Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Facultad de Filosofía y Letras. El errante Editor. Puebla, México, 2010.
- Rogers, Leonard R., *Sculpture*, en: <https://www.britannica.com/art/sculpture> (último acceso: 7 de junio de 2021)
- Rojas Pérez, Adrián Issac, *Breve reflexión sobre el mal. La Colmena* No. 48, octubre-diciembre 2005.

- Rosekrans, Karl, *Estética de lo feo*, Traducción y edición de Miguel Salmerón, Julio Ollero Editor, Colección Imaginarum No.5, 1992.
- Safranski, Rüdiger *El mal o el drama de la libertad*, Tercera reimpresión en Fábula en Tusquets Editores México, 2016.
- Sánchez, J.A., Robledo, M. M., *Cadáveres quemados. Estudio antropológico forense*, Cuadernos de medicina forense, No.53-54 Málaga jul/oct 2008 Versión Online en:
https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1135-76062008000300008
(último acceso: 12 de junio de 2021)
- Simó Mulet, Toni, Cabañero, Jesús Segura, *El cuerpo, lo grotesco y el espectáculo en la escultura de instalación*, Material docente para la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia, España, 2008-2011
- Stolen Moments: Paul Fryer*, en: <https://www.youtube.com/watch?v=bY77k4JjrVU> (último acceso: 8 de junio de 2021)
- Tesaurios del Patrimonio Cultural de España* en:
<http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1181521.html> (último acceso: 9 de junio de 2021)
- Virilio, Paul, *El procedimiento silencio*, Editorial Paidós, 2001.
- Virtual gallery, ¿Te gusta la escultura conceptual?*, en:
<https://www.virtualgallery.com/artworks/sculpture/conceptual> (último acceso: 12 de mayo de 2021)
- Wesolowska, Justyna, *Une statue d'Hitler à Varsovie bouleverse la Pologne*, en:
<https://www.youtube.com/watch?v=2eSIMktVLhA> (último acceso: 7 de junio de 2021)
- XXXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Estética del Mal: Conceptos y Representaciones*. 2009
- Zuzulich, Jorge, Orlando, Pablo, *La imaginación del desastre (... o qué y cómo hacer con la maldad)*, Ediciones Arte x Arte, Fundación Alfonso y Luz Castillo, Buenos Aires Argentina, 2017.