



# **UNIVERSIDAD DE CUENCA**

FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN ARTE  
TEORÍA Y FILOSOFÍA DEL ARTE

## **ARTE Y/O VIOLENCIA**

**Debates y reflexiones desde el arte y sus víctimas**

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE  
MAGISTER EN ARTE MENCIÓN TEORÍA Y FILOSOFÍA DEL  
ARTE

LIC. SOLEDAD VALENTINA LEÓN GALARZA

**AUTORA**

DR. FERNANDO MARCELO VÁSCONEZ CARRASCO

**DIRECTOR**

CUENCA – ECUADOR

2015

LIC. SOLEDAD VALENTINA LEÓN GALARZA



## **RESUMEN**

Esta tesis aborda una descripción del arte abyecto, incluyendo obras y artistas, con especial atención hacia aquellas expresiones que implican agresión hacia los animales. Se profundiza en la búsqueda de sus raíces psíquicas, sociales, políticas y culturales, así como su efecto en los mismos ámbitos. En particular, interesa analizar la instalación de la violencia como una práctica artística aceptada, y la participación y responsabilidad de los artistas en este proceso, así como la disolución de la valoración positiva de la vida hacia su conceptualización como un hecho intrascendente e insignificante y sus repercusiones biopolíticas<sup>1</sup>.

La investigación incluye un recuento de las perspectivas estéticas que posibiliten un cuestionamiento de la relación arte-violencia; así como una propuesta argumentativa que vincule el arte a la ética, en el mismo rango de todo quehacer humano.

## **PALABRAS CLAVE**

### **ARTE, VIOLENCIA CON ANIMALES**

---

<sup>1</sup> Término propuesto por Michel Foucault para significar el control sobre la vida como nueva estrategia de dominación.



## **ABSTRACT**

This thesis offers a description of the abject art, including works, theories and artists, with special attention to those expressions that imply aggression towards animals. It will focus in the search of its psychic, social, political and cultural roots, as well as its effects in the same areas. It will also include an analysis of the installation of violence as an accepted social practice, a description of the art's role and responsibility in such process, the devaluation of life and its conceptualization as a not transcendental and insignificant fact, and its bio political repercussions.

The study will include an inventory of the aesthetic perspectives that question the possibility of art – violence relationship, as well as arguments towards the link between art and ethics, at the same range as any other human activity.

## **KEYWORD**

**ART, ANIMAL VIOLECE**



## ÍNDICE DE CONTENIDOS

RESUMEN.....	2
ABSTRACT.....	3
INTRODUCCIÓN.....	9
<b>CAPITULO I.- LA ABYECCION EN EL ARTE CONTEMPORANEO</b>	
1.1.- Aproximación de los orígenes de la abyección en el arte.....	15
1.2.- Dimensiones estéticas de lo abyecto.....	29
1.3.-Recopilación y descripción de experiencias abyectas.....	31
<b>CAPITULO II.- ANÁLISIS SEMIÓTICO DE ALGUNOS DISCURSOS EN LA RELACIÓN ARTE-VIOLENCIA</b>	
2.1.- Habacuc.....	36
2.2.-Eduardo Kac.....	41
2.3.- Teresa Margolles.....	43
2.4.- Santiago Sierra.....	45
<b>CAPITULO III.- ARTE Y ÉTICA</b>	
3.1.- Relación histórica entre arte y ética.....	48
3.2.-Miradas éticas sobre el arte contemporáneo.....	50
3.3.-Tensiones entre arte y ética.....	54
3.4.- Consecuencia psicosociales.....	59
3.4.-Biopolítica del arte.....	65
<b>CAPITULO IV.- EL ARTE Y LAS NUEVAS FILOSOFÍAS.....</b>	<b>69</b>
CONCLUSIONES.....	73
RECOMENDACIONES.....	78
BIBLIOGRAFÍA.....	79



Yo, SOLEDAD VALENTINA LEÓN GALARZA autora de la tesis “ARTE Y/O VIOLENCIA Debates y reflexiones desde el arte y sus víctimas”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Master, mención en Teoría y Filosofía del Arte. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autora

Cuenca, 25 de mayo de 2015

---

SOLEDAD VALENTINA LEÓN GALARZA

C.I: 0102296761



Yo, SOLEDAD VALENTINA LEÓN GALARZA autora de la tesis “ARTE Y/O VIOLENCIA Debates y reflexiones desde el arte y sus víctimas”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 25 de mayo de 2015

*Valentina León*

---

SOLEDAD VALENTINA LEÓN GALARZA

C.I: 0102296761



DEDICO ESTA TESIS A LAS Y LOS ARTISTAS, CON CUYOS DISCURSOS  
CONSTRUYEN UN MUNDO DIGNO DE SER HABITADO Y PRESERVADO



Un reconocimiento especial a las y los académicos vinculados a las diversas instancias del Programa de Estudios de Postgrado en Artes de la Universidad de Cuenca. Gracias a ellos y ellas logré profundizar y cristalizar esta tesis.





## INTRODUCCIÓN

El mundo contemporáneo ha institucionalizado tres ejes transversales en torno a los cuales dinamiza muchos de sus procesos: la tecnología, la mercancía y la violencia.

La violencia, concebida como la acción de utilizar la intimidación, la fuerza y la agresión, no es un fenómeno reciente. “La violencia existe desde siempre; violencia para sobrevivir, violencia para controlar el poder, violencia para sublevarse contra la dominación, violencia física y psíquica” dice Victor Montoya en su libro *Teorías de la violencia humana*.

En efecto, la historia de la humanidad, desde sus inicios ha estado atravesada por la violencia. En la época de las cavernas, los humanos debían defenderse de otras especies predatoras; tenían que agredir para conseguir su alimento o proteger sus espacios y los recursos a su alcance. Luego crearon instrumentos que les ayudaban a ser más eficaces en sus objetivos y surgieron las armas. La lucha por la supervivencia se convierte pronto en incursiones, conquistas y guerras permanentes.

La violencia cada vez gana más terreno, y sigue filtrándose en nuevos espacios y relaciones, adquiriendo matices, gradaciones y sofisticación insospechadas. Es



tan omnipresente, que pensadores, psiquiatras, sociólogos, politólogos como Maquiavelo, Nietzsche o Freud han llegado a aseverar que la violencia es intrínseca a la especie humana.

Espacios que hasta los albores del siglo XX, como el arte, habían permanecido invictos, hoy son tocados y traspasados por la violencia, no solo simbólica, sino también explícita, cruda y preocupante. El cuerpo, la agresión, la sangre, tanto propia como ajena, pasan a ser parte de la obra artística, y junto con estos elementos, el dolor, la tortura y hasta la muerte.

Mas, el hecho de que el quehacer artístico haya sido y sea permisivo con este tipo de experiencias, e inclusive las promueva, no significa que estas prácticas estén consagradas. Cada vez más voces, aunque todavía esporádicas, levantan cuestionamientos a este fenómeno. En la búsqueda de referentes que soporten lo dicho encontré en internet la publicidad de muchos eventos y conversatorios sobre la relación ARTE-VIOLENCIA, especialmente en México, sintomáticamente, uno de los países con mayores índices de violencia. Unas soterradas y tibias, y otras radicales, como la de la curadora y crítica de arte cubana radicada en Guayaquil, Lupe Álvarez (2009), que tiene algunos artículos de reflexión desde la perspectiva ética a discursos de artistas como Santiago Sierra, por ejemplo.

Carmen Velayos Castelo, Doctora en Filosofía Moral y Política en la Universidad de Salamanca, en su artículo “Etica Animal” (2007), también hace planteamientos y reflexiones importantes sobre el uso de seres vivos, específicamente animales, en la esfera de la obra de arte.



Desde otra mirada, en el mismo arte se cuestiona la violencia y se busca abrir espacios de reflexión-reacción como es el caso de Teresa Margolles,<sup>2</sup> que sin recurrir a la violencia *per se*, con frecuencia utiliza en su discurso elementos simbólicos remanentes de la violencia para lograr este objetivo.

Llama a la reflexión, en especial, el reconocimiento de la violencia legitimada como arte abyecto, corriente artística que ha incorporado a su concepto estético prácticas fehacientes de una sociedad humana que se está desarticulando a sí misma. Esta tendencia refleja una sociedad que trasgrede principios elementales de la convivencia, que desconoce y atropella el derecho de los seres vivos a ser respetados, convirtiéndolos en **objetos** sin ningún valor vital. Surge entonces el inevitable cuestionamiento del rol que desempeñan el arte y la o el artista en el proceso de institucionalización de la violencia. Es pues imperiosa y urgente la necesidad de imputar a artistas y curadores la incoherencia de condenar la violencia cotidiana y sin embargo validarla en el arte.

La relación ARTE-VIOLENCIA es un debate aún en germen, con tímidos atisbos, en el que los círculos del arte deben involucrarse, pues la violencia, hace mucho tiempo dejó de ser un recurso para la supervivencia, como lo fue en los albores de la humanidad, para convertirse en un sofisticado mecanismo de destrucción. El presente trabajo pretende, precisamente, analizar esta relación.

De lo expuesto se desprende el **problema científico** que aborda esta tesis: desentrañar la posible génesis de la relación arte-violencia; su proceso de

---

<sup>2</sup> Artista mexicana (1963) que explora diversos ámbitos de la muerte física buscando espacios de denuncia y reflexión acerca de la violencia vinculada con la injusticia social, el narcotráfico, la represión, etc. en su país natal.



instalación y legitimación en el ámbito artístico; sus dimensiones éticas, estéticas, psicológicas, y, sus posibles repercusiones sociológicas y políticas.

Para el proceso de planificación de esta tesis se establecieron las siguientes

**preguntas de investigación:**

¿Puede un acto planificado de agresión, dolor, sacrificio y violencia llegar a ser una obra de arte?

¿Cuáles son los factores que propiciaron la aparición de la agresión física en el arte y sus mecanismos de instalación?

¿Tiene el artista derecho a violentar, mutilar, agredir a un ser vivo en su práctica artística?

¿Tiene el artista derecho a transferir a la sociedad sus frustraciones, perversiones, desajustes emocionales de la forma más cruda y grotesca? Y si lo tiene, ¿debe el público tolerar pasivamente esta malsana perturbación?

¿Cuáles son las repercusiones de la abyección en el público inmediato y en la sociedad, en general?

¿En qué medida la abyección en el arte tiene un componente psicopatológico?

¿Por qué los círculos del arte toleran y fomentan la incoherencia de validar la violencia en el arte pero condenarla en la cotidianidad?

¿La abyección es arte o violencia?

¿Podemos hablar de derechos de los seres vivos?



Se establecieron los siguientes objetivos:

### **Objetivo General:**

Reflexionar sobre las formas, acciones, causas y consecuencias de la violencia ejercida desde la práctica artística en el cuerpo del otro, a partir de una mirada ética, social, biopolítica y no especista. Esta reflexión incluye el discurso de artistas y análisis de obras para cuestionar el lugar y los límites del arte frente a los derechos del otro.

### **Objetivos Específicos:**

- Estudiar y analizar la génesis de la violencia en el arte, a partir de una mirada histórica de sus contextos socio-culturales, para lograr una aproximación y comprensión del fenómeno de estudio, y obtener parámetros de análisis de obras en la relación arte-violencia.
- Describir y analizar el contenido semiótico de discursos y obras con la relación arte-violencia,
- Sustentar teóricamente una crítica a las extralimitaciones y violencia del arte contemporáneo, y sus repercusiones individuales, sociales y biopolíticas en el sistema que lo produce y retroalimenta.

La **metodología** empleada se sustenta en la investigación bibliográfica, compuesta básicamente por artículos de revistas digitales y páginas de internet. En los casos posibles se ha accedido a fuentes primarias, como entrevistas realizadas a las y los artistas, y diversos documentos generados por ellos o ellas.



Del extenso catálogo de obras inmersas en la relación arte-violencia, se ha seleccionado una pequeña muestra, a la que se ha considerado representativa, eligiendo fundamentalmente aquellas que están vinculadas con el uso, maltrato y/o muerte de animales y otras que entrañan violencia simbólica. El análisis semiótico de estos discursos artísticos ha sido realizado desde el modelo triádico de Peirce.<sup>3</sup>

Los contenidos de esta tesis están organizados en cuatro capítulos. El primero es una exploración de los posibles orígenes y conexiones del fenómeno de estudio. El segundo, una descripción y análisis semiótico de algunas obras. El tercero,

---

<sup>3</sup> Según Barriena y Nubiola:

Peirce ha sido considerado como “padre” de la semiótica. Puede decirse que una serie de tres artículos publicados entre 1867 y 1869, junto con la recensión de la nueva edición de las obras de Berkeley que publica en 1871, marcan el inicio de los estudios modernos de la semiótica, cuyas ideas esenciales Peirce fue desarrollando durante el resto de su vida. Los frutos de su concepción triádica del signo todavía se obtienen en nuestros días.

La semiótica peirceana proporciona una teoría general completa del significado y la representación. Para Peirce todo lo que existe es signo, en cuanto que tiene la capacidad de ser representado, de mediar y llevar ante la mente una idea, y en ese sentido la semiótica es el estudio del más universal de los fenómenos y no se limita a un mero estudio y clasificación de los signos. También nuestros pensamientos son signos y por eso la lógica en sentido amplio no es «sino otro nombre para la semiótica, la cuasi-necesaria o formal doctrina de los signos» [CP 2.227, c.1897].

La semiótica de Peirce parte de la convicción de que la significación es una forma de terceridad. La relación signica es irreductiblemente triádica y tiene siempre tres elementos: signo, objeto e interpretación. Peirce da la siguiente definición de signo:

Un signo o representamen es algo que está por algo para alguien en algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o quizás un signo más desarrollado. A ese signo que crea lo denomino interpretante del primer signo. El signo está por algo, su objeto [CP 2.228, c.1897].

De este modo Peirce añade a la definición clásica de signo como algo que está por otra cosa una referencia a la mente. Lo que Peirce denomina “interpretante”, que es a su vez un nuevo signo al que el objeto da lugar en la mente del que usa el signo, supone la mediación entre el signo y el objeto, cumpliéndose de esa manera la función propia del signo. Si el signo no tuviera la capacidad de producir esos pensamientos interpretantes en una mente, no sería significativo.

De esta manera, un signo da lugar a otro en un proceso ilimitado. A esa acción del signo que envuelve siempre tres elementos Peirce la denominó “semiosis”. El pensamiento en cuanto signo es interpretado y desarrollado en el pensamiento subsiguiente, y estamos así inmersos en un proceso infinito de semiosis que no es automático, sino que requiere la intervención de la imaginación, pues podemos determinar, hacer crecer y clarificar más los signos en ese proceso. El hombre en cuanto sujeto semiósico está siempre sujeto a la posibilidad de crecimiento.”



reflexiones acerca de la relación arte-ética, y el cuarto, una contextualización de nuevos paradigmas en la relación humano-animal.

Esta tesis no contiene imágenes de abyección, como un recurso de protesta y coherencia con los contenidos teóricos que serán sustentados.

## **CAPÍTULO I- LA ABYECCIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO**

### **1.1 APROXIMACIÓN A LOS ORÍGENES DE LA ABYECCIÓN EN EL ARTE**

El término *abyección* según el Diccionario de la Real Academia Española significa: *bajeza, envilecimiento, humillación*. Este es el calificativo que se le ha asignado a un tipo de expresiones que vinculan la agresión, la violencia, la transgresión del cuerpo (propio y ajeno) con el arte. En efecto, en la segunda mitad del siglo XX irrumpe de forma manifiesta un nuevo tipo de experiencias *artísticas*; cadáveres, sangre, exudados, excrementos, cuerpos mutilados, escenas reales de muertes violentas de animales, acciones directas sobre el propio cuerpo con elementos cortopunzantes, forman parte de instalaciones y performances, en el contexto de formas plásticas que pretenden transformar la agresión, la violencia, el dolor y la destrucción en “experiencia estética”, como lo denuncia Benjamin tempranamente en su artículo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, escrito entre 1935 y 1936.<sup>4</sup>

Los debates conceptuales generados en torno a estas propuestas no han sido suficientes para detener el avance ni cuantitativo ni cualitativo de este tipo de

---

<sup>4</sup> BENJAMIN, Pg. 57 y ss.



expresiones, hasta el punto de que en la actualidad se han instalado en un espacio definido y legitimado como *arte abyecto*.

En el denominado arte abyecto hay que distinguir algunos elementos que delimitan posibles análisis y lecturas. En una primera categoría se podría recoger la inclusión de desechos corporales (exudados, secreciones y excrementos) y la exhibición del fluido sanguíneo; en una segunda categoría, lo referente a las autoagresiones y automutilaciones; y en una tercera, agresión en distintos grados y modalidades de violencia a otro ser, por lo general animales.

Para Julia Kristeva:

...la abyección se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos: nada le es familiar, ni siquiera una sombra de recuerdos. Me imagino a un niño que se ha tragado precozmente a sus padres y que asustado y radicalmente "solo", rechaza y vomita, para salvarse, todos los dones, los objetos.<sup>5</sup>

En este subtema se pretenderá encontrar los ejes conductores teórico-prácticos que han determinado el proceso de germinación e instalación de la abyección en la práctica artística, desde la perspectiva occidental y circunscrita en este mismo ámbito geográfico. En el componente teórico se considerará algunos elementos conceptuales estéticos; aunque para dimensionar el fenómeno de estudio es necesario indagar los elementos sociológicos, políticos, filosóficos, éticos y probablemente psicopatológicos que confluyen en el proceso. Y, desde la práctica, se hará referencia a las expresiones figurativas o accionistas que representen saltos cualitativos o significativos en el fenómeno de estudio,

---

<sup>5</sup> KRISTEVA. Pg. 13





situando al Accionismo Vienés como la referencia de la consumación de una primera etapa y el punto de partida hacia el presente.

El Accionismo Vienés es sin duda la cima de la abyección en la práctica artística. Brus, Schwarzkogler, Nisch y Muehl configuran en la *acción* artística una corriente que venía germinándose décadas atrás. Esta significación les pertenece no solo en sentido retrospectivo, sino también en referencia a los siguientes abyeccionistas, ya que las acciones posteriores a ellos no son sino réplicas y ramificaciones del mismo fenómeno.

Para buscar los orígenes de la abyección en el arte, necesariamente hay que remontarse al contexto sociopolítico en el que surge el Accionismo Vienés, que corresponde a una Europa de postguerra, adolorida, impactada por los estragos del Holocausto. Sin duda una sociedad con graves traumas ocasionados por los horrores del aparato represivo nazi, el enfrentamiento bélico de todas las naciones involucradas en la segunda guerra mundial y el consiguiente padecimiento de millones de seres humanos asesinados, torturados, perseguidos, mutilados, sin hogar, y aunque no es usual mencionarlo, víctimas animales y la naturaleza en su conjunto. Las estadísticas calculan que las víctimas humanas – militares, civiles y grupos perseguidos por los nazis- alcanzan alrededor de cincuenta millones de personas (alrededor de un cuarto de la población de la Europa de esa época). Mas, los efectos de la guerra no terminan con el cese de hostilidades, con la cuantificación de las pérdidas humanas, naturales o materiales, ni con la reconstrucción de la infraestructura o reactivación de la economía. El costo del sufrimiento de las víctimas, sus familiares y sobrevivientes,



el impacto social y natural de la guerra va más allá de esta escalofriante cifra y es incuantificable. Son precisamente los efectos de postguerra los que interesan analizar para entender y dimensionar nuestro objeto de estudio.

Si el arte es un síntoma de la época, como lo plantea Bourrieud en su *Estética Relacional* (2006), éste es el más claro ejemplo para visualizar esta relación en toda la magnitud. Solo desde esta perspectiva se puede comprender el fenómeno de la abyección y su legitimación desde el arte. La sociedad de postguerra corresponde a una sociedad traspasada por el dolor; por todo lo terroríficamente imaginable. Una sociedad que ha perdido la sensibilidad, la integridad, la cordura. Una sociedad, según varios sociólogos, psicólogos, psiquiatras: neurotizada<sup>6</sup>.

Viktor Frankl (Austria 1905-1997), un prestigioso psiquiatra sobreviviente de Auswitch, dedicó los años de cautiverio y los posteriores de su vida profesional en libertad a estudiar las consecuencias psicológicas en los sobrevivientes y en la sociedad de postguerra “Cada época tiene sus neurosis y cada tiempo necesita su psicoterapia”<sup>7</sup> asegura, con profundo conocimiento de causa. Frankl propone el término de **neurosis noógena** al padecimiento generalizado de la sociedad actual:

En realidad, hoy no nos enfrentamos ya, como en los tiempos de Freud, con una frustración sexual, sino con una frustración existencial. El paciente típico de nuestros días no sufre tanto, como en los tiempos de Adler, bajo un complejo de inferioridad, sino bajo un abismal

---

<sup>6</sup> Juan José López Ibor, catedrático de la Facultad de Psiquiatría de la Facultad de Medicina de Madrid y ex Presidente de la Federación Mundial de Psiquiatría, en una entrevista registrada en el libro de Salvador Pániker, *Conversaciones en Madrid* (1969) manifiesta que “ Cuando empleamos términos médicos para juzgar fenómenos sociales hablamos analógicamente, y al hablar de una “sociedad neurotizada” yo me refiero a una sociedad angustiada”. Pg. 56.

<sup>7</sup>



complejo de Falta de sentido, acompañado de un sentimiento de vacío, razón por la que me inclino a hablar de un vacío existencial...

Así, en un reciente encuentro de psicoanalistas freudianos, todos ellos estuvieron de acuerdo en destacar que hoy día se ven cada vez más confrontados con pacientes cuyas dificultades dimanaban esencialmente de un sentimiento de inconsistencia que corroe sus vidas. Más aún, estos psicoanalistas llegaron incluso a aventurar la opinión de que, en no pocos casos de los llamados análisis inacabables, el tratamiento psicoanalítico en cuanto tal había acabado por convertirse, por así decirlo *faute de mieux*, en el único contenido de la vida de sus pacientes.

Cuando se me pregunta cómo explico la génesis de este vacío existencial, suelo ofrecer la siguiente fórmula abreviada: Contrariamente al animal, el hombre carece de instintos que le digan lo que tiene que hacer, y a diferencia de los hombres del pasado el hombre actual ya no tiene tradiciones que le digan lo que debe hacer. Entonces ignorando lo que tiene que hacer e ignorando también lo que debe hacer, parece que muchas veces ya no sabe tampoco lo que quiere en el fondo. Y entonces solo quiere lo que los demás hacen (¡conformismo!), o bien, solo hace lo que los otros quieren, lo que quieren de él (totalitarismo)

Pero estas dos secuelas no deben inducirnos a pasar por alto una tercera. Me refiero a un neurotismo específico, a saber, a la presencia de lo que he designado como "neurosis noógena". Al contrario que la neurosis en sentido estricto, que presenta, por definición una enfermedad psicógena, la neurosis noógena no se debe a complejos y conflictos en el sentido tradicional, sino a conflictos de conciencia, a colisiones de valores y, last but not least, a una frustración existencial que algunas veces puede expresarse bajo la forma de sintomatología neurótica.....las neurosis noógenas presentan una sintomatología nueva, desborda el marco de la psiquiatría tradicional no solo desde el punto de vista del diagnóstico sino también desde el terapéutico.

La neurosis noógena que observamos con tanta frecuencia en la actualidad se origina en una frustración existencial del hombre moderno que no encuentra la manera de satisfacer su necesidad de sentido, de dar un contenido coherente de significados, valores y trascendencia a su existencia.



El cuestionamiento por el sentido de la vida no es en modo alguno patológico; es algo totalmente humano, parte ineludible de tener consciencia de sí mismo y del ser en el mundo. Se convierte en generador de patologías cuando el sentido de la propia vida no tiene respuestas, cayendo así en un vacío crónico que empuja al absurdo, a la agresividad, la apatía, el aburrimiento, la adicción, depresión y suicidio: síntomas de la neurosis noógena, enfermedad de nuestro tiempo<sup>8</sup>

Frankl especifica además, que este tipo de neurosis corresponde fundamentalmente a sociedades del primer mundo, principalmente Europa, en donde, luego de los brutales impactos de las dos guerras y otros condicionantes, la economía ha logrado tal recuperación que ha rebasado las expectativas y la necesidad de esforzarse del individuo promedio, el cual ha perdido su interés, su capacidad de fijarse metas, de obtener logros. Uno de los indicadores fehacientes que corroboran este planteamiento es el elevado índice de suicidios que enfrenta el mundo actual: un millón de individuos al año, lo que equivale a un suicidio cada cuarenta segundos<sup>9</sup>.

Es primordial resaltar las palabras “conflictos de conciencia”, “colisiones de valores”. Este es, en efecto, el mundo postmoderno: un mundo sin direcciones, en el que el relativismo ético está tomado posición del individuo y de la sociedad, y si existe un valor único ya no es la libertad, ni el respeto, ni la solidaridad, sino el capital, el conformismo, la violencia.

Retrospectivamente, los enlaces más cercanos del Accionismo Vienés con la línea de la abyección, los encontramos en Dalí y el Surrealismo. Dalí pintó entre 1933 y 1934 *Los Cantos de Maldoror*, una representación gráfica (42 gráficos) de

---

<sup>8</sup> FRANKL (El subrayado no corresponde al texto original) Pgs. 9-10

<sup>9</sup> LEMUS DE VANEK, María Teresa. *Depresión y suicidio: herencias del mundo moderno*. 8-3-2005. Acceso: <http://www.logoforo.com/anm/templates/?a=12>



las narraciones del libro del mismo nombre del Conde de Lautréamond (1846-1870), libro descubierto y **rescatado** por los surrealistas, que consta como referente conceptual de este movimiento junto con Freud, Sade, los *poetas malditos* y otros. Vale mencionar que el Marqués de Sade está considerado el referente de la psicopatología denominada *sadismo* o *sadismus*, término propuesto por Krafft-Ebing.

En los Cantos de Maldoror, Lautréamond (que murió loco a edad temprana) hace gala del más crudo y grotesco sadomasoquismo, ensalzando el asesinato, la violencia, la blasfemia, la deshumanización:

Hay que dejarse crecer las uñas durante quince días. Entonces qué grato resulta arrebatarse brutalmente de su lecho a un niño que aún no tiene vello sobre el labio superior y, con los ojos muy abiertos, hacer como si se le pasara suavemente la mano por la frente, llevando hacia atrás sus hermosos cabellos. Inmediatamente después, en el momento en que menos lo espera hundir las largas uñas en su tierno pecho, pero evitando que muera, pues si muriera, no contáramos más adelante con el aspecto de sus miserias. Luego se le sorbe la sangre lamiendo las heridas, y durante ese tiempo, que deberá tener la duración de la eternidad, el niño llora. No hay nada tan agradable como su sangre, obtenida del modo que acabo de referir, y bien caliente todavía, a no ser por sus lágrimas, amargas como la sal. Hombre ¿nunca has probado el sabor de tu sangre, cuando por accidente te has cortado un dedo? Es deliciosa ¿no es cierto?, porque no tiene ningún sabor. Además ¿no recuerdas el día que, en medio de lúgubres reflexiones, llevabas la mano formando una concavidad hasta tu rostro enfermizo empapado por algo que cae de tus ojos; la cual se dirigía fatalmente hacia la boca que bebía largos sorbos, en esa copa trémula, como los dientes del alumno que mira de soslayo a aquel que nacía para oprimirlo, ¿las lágrimas? Son deliciosas, ¿no es cierto?, porque tienen el sabor del vinagre. Se dirían las lágrimas de la que ama apasionadamente; pero las lágrimas del niño dan más placer al paladar. El niño no traiciona pues todavía no conoce el mal, mientras la que ama apasionadamente acaba por traicionar, tarde o temprano...lo que adivino por analogía, aunque ignoro qué son la amistad y el amor



(y es probable que nunca los acepte, por lo menos de parte de la raza humana).<sup>10</sup>

No cabe duda de que Dalí (que a propósito tenía estrechos vínculos con Franco y enlaces no tan claros con Hitler) estaba, en alguna medida, en la línea de la abyección, aunque en esos años aún no haya sido una corriente manifiesta.

El vínculo más directo con el Accionismo Vienés, a más de algunos contenidos conceptualmente semejantes, como el culto por lo siniestro, la muerte, etc., está representado por la teoría freudiana referente a la liberación del inconsciente. Ya André Breton lo expresa al definir el término *surrealismo* en su Primer Manifiesto Surrealista, en 1924: “Surrealismo: sustantivo masculino. Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.”<sup>11</sup> Cabe aclarar, invadiendo con sigilo el campo de la neurofisiología, que “el funcionamiento real del pensamiento” no es igual en todos los individuos; de lo contrario no existieran las psicopatologías.

Esta **liberación** o negación de la razón, la ética y la estética tiene su origen en el nihilismo, que, procedente de Rusia, invadió Europa en la últimas décadas del siglo XIX y primeras del siglo XX. La propuesta nihilista se enlaza con el arte en la postguerra de la I guerra mundial, con el grupo de artistas que conforman el movimiento Dadá. Es importante resaltar que el quiebre de valores, la negación de toda estructura u organización, el rechazo absoluto de toda tradición o

---

<sup>10</sup> LAUTRÉAMOND, Conde de. Citado en OUSIA, Philo. 2 de enero de 2009. Acceso: <http://philoousia.lugaresimaginarios.com/?p=314>

<sup>11</sup> BRETON, (El subrayado no corresponde al original)



esquema propuestos por el nihilismo y aplicados al arte por el Dadaísmo, son precisamente las características descritas por Frankl como las causantes de los *conflictos de conciencia y colisión de valores* que determinan la carencia de sentido vital y la neurosis de la sociedad contemporánea.

Precursor del movimiento Futurista y vinculado en alguna medida con el movimiento Dadá es necesario resaltar la presencia de Marinetti, quien representa otro salto cualitativo sustancial en el proceso de germinación e instalación de la abyección en el arte. Marinetti es quien “eleva” a la categoría estética de **bello** el dolor, la violencia, la crueldad de la guerra. Marinetti es quién da el giro conceptual que legitima la nueva estética, la **estética de la violencia**.

En el manifiesto de Marinetti sobre la guerra colonial de Etiopía dice:

Desde hace veintisiete años nos estamos alzando los futuristas en contra de que se considere a la guerra antiestética....Por ello mismo afirmamos: la guerra es bella, porque gracias a las máscaras de gas, al terrorífico megáfono, a las lanzallamas y a las tanquetas, funda la soberanía del hombre sobre la máquina subyugada. La guerra es bella porque inaugura el sueño de la metalización del cuerpo humano. La guerra es bella ya que enriquece las praderas florecidas con las orquídeas del fuego de las ametralladoras. La guerra es bella ya que reúne en una sinfonía los tiroteos, los cañonazos, los altos al fuego los perfumes y los olores de la descomposición. La guerra es bella ya que crea arquitecturas nuevas como la de los tanques, la de las escuadrillas formadas geométricamente, la de las espirales de humo en las aldeas incendiadas y muchas otras....! Poetas y artistas futuristas... acordaos de estos principios fundamentales de una estética de la guerra para que iluminen vuestro combate por una nueva poesía, por unas artes plásticas nuevas<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> MARINETTI, Pg. 56. (El subrayado no corresponde al original)



Es evidente que la estética de la violencia, practicada por el Accionismo Vienés y sus posteriores réplicas son respuestas conscientes, inconscientes, sintomáticas o esnobistas a esta convocatoria. Vale la pena resaltar, para intuir el vínculo entre arte-política, que Marinetti estaba estrechamente vinculado con Mussolini y con el fascismo.

En este punto cabe recoger tres elementos que sustentan con anterioridad la propuesta de Marinetti: *La estética de lo feo*, planteada por Karl Rosenkranz (1805-1879), *lo bello como fin en sí mismo*, propuesto por Walter Pater y la desvinculación de arte y ética, consolidada por Oscar Wilde en el *Esteticismo*, desvinculación planteada anteriormente por Kant.

Rosenkranz, filósofo alemán de la línea hegeliana, publicó en 1853 su *Estética de lo feo*, libro en el que plantea (retomando a Victor Hugo) la incorporación de lo feo, figurativamente asociado a lo feo espiritual. En la Introducción de su libro dice:

El infierno no es solo ético y religioso, es también estético. Estamos inmersos en el mal y el pecado, pero también en lo feo. El terror de lo informe y de la deformidad, de la vulgaridad y de la atrocidad nos rodea en sus innumerables figuras desde sus pigmeos comienzos a la deformidad gigantesca con la que la maldad infernal ríe sardónicamente enseñándonos los dientes. Y es a ese infierno de lo bello al que queremos descender.<sup>13</sup>

Rosenkranz caracteriza lo feo como:

---

<sup>13</sup>LA SANGRE DEL LEON VERDE. *Reflexión y temas inactuales*, Blog de Filosofía, 4 de diciembre de 2013. (El subrayado no corresponde al original). Acceso: <http://sanguisleonisviridis.blogspot.com/2008/05introduccion-la-esttica-de-lo-feo.html>





(....) la ausencia de forma, la asimetría, la falta de armonía, la desfiguración y la deformación- lo mezquino, lo débil, lo vil, lo banal-, y las distintas formas de lo repugnante –lo grosero, lo muerto y lo vacío, lo horrendo, lo insulso, lo nauseabundo, lo criminal, lo espectral, lo demoníaco, lo hechicero y lo satánico.”<sup>14</sup>

Es claramente identificable que en la propuesta de Rosenkranz se produce una confusión de categorías, pues lo mezquino, lo vil, lo criminal, pertenecen al campo de la ética. Es decir que se produce una invasión del ámbito estético al ético, pues al entrar en juego la integridad y el bienestar de un individuo o de la comunidad, cualquier acción, estética o no, está en el dominio de la ética. Esta confusión que posteriormente traerá graves consecuencias al fusionar el relativismo ético con el relativismo estético. En el manejo de la argumentación que pretende sustentar la abyección en el arte, actualmente suele defenderse a las acciones de este corte planteándolas como una “cuestión de gusto”, argumento válido quizá para la perspectiva estética (una estética sin estatutos ni categorías), pero incongruente y absurdo en el campo de la teoría ética, sea esta hedonista o pluralista. La disyuntiva ética no es “me gusta o no me gusta, sino “es bueno o malo”. La cuestión del bien no se reduce al gusto.

Anterior a Rosenkranz, encontramos a Walter Pater (1839-1894), crítico y teórico del arte que sustenta los preceptos del *arte por el arte*: “El arte no tiene otro mensaje que la belleza en sí misma”<sup>15</sup> dice Pater, estrechando y cercando la delimitación de la obra de arte, transformándola en un *ente* en sí mismo y abriendo

---

<sup>14</sup> LO BELLO Y LO FEO EN EL ARTE. 2 de enero de 2009. Acceso: [http://www.elmundo.com/sitio/noticia\\_detalle.php?idedicion=1051&idcuerpo=5&dscuerpo=Mensual&idseccion=44&dsseccion=Palabra%20y%20obra&idnoticia=89589&imagen=&vl=1&r=palabra\\_obra.php](http://www.elmundo.com/sitio/noticia_detalle.php?idedicion=1051&idcuerpo=5&dscuerpo=Mensual&idseccion=44&dsseccion=Palabra%20y%20obra&idnoticia=89589&imagen=&vl=1&r=palabra_obra.php)

<sup>15</sup> PATER, Walter. Citado por CAMPUSANO, Beatriz. *Pater: sobre los límites del arte*. 10 de enero de 2009. <http://revistaaxolotl.com.ar/otrassent22.htm>



las puertas de la deslegitimación de la función social del arte y sus componentes éticos. Este planteamiento encuentra resonancia en su discípulo Oscar Wilde, quien, en el Prólogo de *El retrato de Dorian Grey*, da el paso decisivo hacia la desvinculación de arte y moral: “El artista no tiene preferencias morales. Una preferencia moral en un artista es un imperdonable amaneramiento de estilo.”<sup>16</sup> Pater y Wilde consideraban que la música es el modelo ideal de obra de arte, pues por su naturaleza abstracta, dissociada de la imagen y la palabra, la organización de los sonidos se constituye en un fin en sí mismo, sin contenidos exógenos. La repercusión del Esteticismo es determinante en la liberación del espectro de utilización de medios en el arte, pues al constituirse la belleza en un *fin*; todo lo demás se transforma en un medio o en un obstáculo, incluyendo por supuesto la ética y la moral, legitimando de esta manera el principio de *todo vale* en el arte, que, asociado a la conceptualización de *lo bello* planteada por Rosenkranz y Marinetti, posibilita el nacimiento de la abyección como un fenómeno en el arte.

Mas, como ya se señaló al hablar de Rosenkranz, este autor no es el único precursor de la estética de lo feo. Victor Hugo, en el Prefacio de *Cronwell* (1827), antes que él, ya desarrolló la propuesta de incorporar a lo grotesco en el espectro de interés del arte “...como objetivo cerca de lo sublime, como medio de contraste, lo grotesco es el más rico manantial que la naturaleza ha abierto al arte”<sup>17</sup> Sin embargo, cabe recalcar que *el grotesco* de Victor Hugo aún está en el campo de lo figurativo exclusivamente, aunque ya esboza un espectro de opuestos que rebasan el campo artístico:

---

<sup>16</sup> WILDE, Pg. 4

<sup>17</sup> VICTOR HUGO, *Cronwell*, “Prefacio”.

<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/hugo01.htm>



El cristianismo dirigió la poesía hacia la verdad. Como él, la musa moderna lo verá todo desde un punto de vista más elevado y más vasto; comprenderá que todo en la creación no es humanamente bello, que lo feo existe a su lado, que lo deforme está cerca de lo gracioso, que lo grotesco es el reverso de lo sublime, que el mal se confunde con el bien y la sombra con la luz. La musa moderna preguntará si la razón limitada y relativa del artista debe oponerse a la razón absoluta e infinita del creador; si el hombre debe rectificar a Dios; si la naturaleza mutilada será por eso más bella; si el arte tiene el derecho a quitar el forro, si esta expresión se nos permite, al hombre, a la vida y a la creación; si el ser andará mejor quitándole algún músculo o el resorte; en una palabra, si ser incompletos es ser armoniosos.<sup>18</sup>

Víctor Hugo sitúa al cristianismo como el origen de la revelación de esta dualidad y como el germen de la verdad que posibilita la creación de un nuevo arte, el *arte romántico*, en oposición al *arte clásico*. Este nuevo arte que "...cambiará la faz del mundo intelectual. Obrará como la naturaleza, mezclará en sus creaciones, pero sin confundirlas, la sombra y la luz, lo grotesco y lo sublime, el cuerpo y el alma, la bestia y el espíritu; porque el punto de partida de la religión debe ser el punto de partida de la poesía."<sup>19</sup>

De Víctor Hugo hacia atrás, lo grotesco y lo feo no son empleados como categorías, aunque en el arte clásico hay ciertos elementos de estas características, que en definitiva nos remontan a lo dionisiaco y lo apolíneo del mundo griego. Todo este espectro anterior al Romanticismo está estudiado por el mismo Víctor Hugo en el Prefacio de *Cronwell*, por lo que este documento se constituye en un elemento fundamental para visualizar esta etapa.

---

<sup>18</sup> VICTOR HUGO, *Cronwell*, "Prefacio". 6 de diciembre de 2013. Acceso: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/hugo01.htm>

<sup>19</sup> VICTOR HUGO, Op cit.



En este breve e incompleto recorrido en la búsqueda de los orígenes de la abyección en el arte, se observa la complejidad de la trama que teje este fenómeno:

La dualidad de *lo bello* y *lo feo* se constituye en el punto de partida desde donde se germina la abyección en el arte, aunque en palabras de Víctor Hugo, esta disyunción (en Occidente) tiene su esencia en el Cristianismo y en la naturaleza misma que siempre se presenta con opuestos que se complementan.

A partir de esta separación, entre las categorías de lo bello y lo feo, el eje que delimita *lo feo* se va alimentando de nuevos matices y elementos que se podrían sintetizar, a riesgo de ser incompleta o incorrecta, en la siguiente secuencia:

- incorporación de lo feo y lo grotesco al espectro de categorías estéticas en el ámbito figurativo
- asociación (confusión) de lo feo como categoría figurativa a lo malo que es categoría ética
- traslado de *lo feo* y *lo malo* hacia el espectro de *lo bello*
- *lo bello* como fin en sí mismo
- desvinculación de arte y moral
- asociación del relativismo ético al relativismo estético (estética del gusto)
- incorporación de lo satánico y lo perverso
- estética de la guerra, convocatoria futurista



- inclusión de las teorías freudianas
- inclusión y legitimación de elementos psicopatológicos
- salto cualitativo de lo figurativo a la acción

## 1.2 DIMENSIONES ESTÉTICAS DE LO ABYECTO

La denominada abyección rompe definitivamente el aura<sup>20</sup> de la integridad corporal y traspasa un límite que hasta antes de los 60s había sido mirado y tratado con respeto, con misterio, con devoción. El Accionismo Vienés da el salto cualitativo hacia la conceptualización de lo que en palabras de Le Bretón es el “cuerpo moderno”:

El cuerpo moderno (occidental) pertenece a un orden diferente. Implica la ruptura del sujeto con los otros (una estructura social de tipo individualista), con el cosmos (materias primas que componen el cuerpo no encuentran correspondencia en ninguna otra parte), consigo mismo (poseer un cuerpo más que ser un cuerpo).<sup>21</sup>

En efecto, a partir del Accionismo Vienés comienza a aceptarse la acción sobre el cuerpo como un hecho posible, y no se trata de acciones de exaltación, cuidado, purificación o embellecimiento, sino de acciones de agresión, destrucción, mutilación, putrefacción...

El impacto violento, discordante, desestructurante que causa este tipo de **arte** (al menos en un segmento delimitado de la sociedad), así como la constatación de

---

<sup>20</sup> LE BRETON, Pg. 11

<sup>21</sup> LE BRETON, Op cit. Pg. 8



su aceptación y legitimación en los círculos del arte, conduce a profundos cuestionamientos.

Considerando que la mayoría de acciones realizadas por los abyectistas, en gran medida están diagnosticadas por la psiquiatría en el rango de psicopatologías, que muchos de ellos han sido juzgados y condenados por la justicia por realizar actos –en su vida personal- tipificados como delitos (por ejemplo Otto Muehl estuvo seis años y medio en la cárcel por abuso sexual y violación a menores); y, que estas acciones implican dolor y padecimiento de las **víctimas**, es inevitable, a más de desentrañar su origen, preguntarse, ¿por qué la abyección se instala en el arte, y estos círculos la legitiman como tal?

La abyección no culmina con el Accionismo Vienés; tiene plena vigencia desde dos direcciones: por un lado están los artistas que replican acciones similares, y por otro las exposiciones de sus documentos de registro, que continúan realizándose en diferentes ferias y galerías, como la realizada en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), del 13 de marzo al 25 de mayo del 2008. La propia Viena lo presentó como la corriente más representativa de su historia en la feria ARCO 2006. Llama a la reflexión el hecho de que la sociedad, principalmente europea y norteamericana, valida esta propuesta resultando paradójico más bien el hecho de que se considere anormal el cuestionarla, criticarla o rechazarla. Probablemente algunas personas e han habituado a la violencia Y a pesar de ello es preciso recalcar que a una parte significativa de la sociedad nos causa una profunda preocupación la presencia de la abyección, no solo en el arte, sino también en la vida cotidiana. La violencia que se vive en la



ciudad actual, en el mundo actual, es también práctica de abyección, solo que no tienen la condición de simulacro. Personalmente me causa indignación la doble moral de condenar la violencia en la cotidianidad y validarla en el arte.

### 1.3 RECOPIACIÓN Y DESCRIPCIÓN DE ALGUNAS EXPERIENCIAS

#### ABYECTAS

En el presente trabajo interesa la recopilación de experiencias que muestran la relación arte-violencia, concretamente en el ejercicio abusivo del poder especista; es decir, aquellas experiencias que toman seres vivos (animales) que no son capaces de elegir o permitir su utilización en una pretendida obra de arte. Esta violencia trasciende el hecho de **tomar** un ser vivo y transformarlo en objeto, lo cual ya implica cierto grado de violencia, hasta la agresión misma del ser, llegando inclusive a provocarle dolor y muerte.

#### 1957, Hermann Nitsch, "*Teatro de Orgías y Misterios*"

En el marco del Accionismo Vienés, Hermann Nitsch inaugura en 1957 la acción colectiva "*Teatro de Orgías y Misterios*". Realizó en total 100 versiones, la última en 1998. La revista *Lápiz*, dedicada al arte contemporáneo, publicó en su N..-138 una entrevista a Nitsch, en la que se describe esta acción de la siguiente manera:

Entre el ritual religioso y la fiesta pagana, *Teatro de Orgías y Misterios* de Hermann Nisch pretende la experiencia en todos los sentidos; es un acto de comunión colectiva donde se come carne con el vino de la cosecha más reciente y se asiste, en una acción que combina la



belleza con la más visceral repulsión, a la procesión, degollación y descuartizamiento de animales. La música se confunde con el grito de las bestias, el perfume de los inciensos con los olores animales.<sup>22</sup>

### **1965, Joseph Beuyos, "Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta"**

Beuyos, en 1965, en la Galería Schmela (Dusseldorf), se pasea entre una muestra pictórica con un traje de fieltro y la cabeza untada de miel más una capa de polvo de oro. En brazos arrulla con ternura a una liebre muerta mientras le habla:

Todos esos que miran desde fuera cómo paseo mi cojera por entre los cuadros mientras te abrazo piensan que soy yo el que te está explicando las obras de arte. Lo que no saben es que lo que te pido es que me las expliques tú a mí. O al menos esperaba que me las explicaras antes de morir. Ahora ya sé que es imposible. Decía Schiller que la belleza es el camino de la libertad. Quizá sea eso lo único que importa, que creemos algo bello para llegar a ser libres. Que amplíemos el concepto de arte para que esto también sea arte. Que dejemos de mirar los cuadros y miremos la vida, el susurro, la naturaleza, la muerte, lo sagrado. No puedo pedirle lo mismo a un perro, a un gato o a un caballo: el hombre les ha arrebatado su dignidad, su albedrío, lo que tienen de bello y de libre. Sería imposible que ellos me explicaran el arte, ni yo a ellos. Como probablemente es imposible que todos esos que miran disfruten o expliquen lo que hago aquí dentro, chorreando oro, grasa y miel. Pero tú eres la liebre, el conejo loco de Lewis Carroll que corretea y siempre llega tarde, y me agarro a ti como el que se agarra al cordón umbilical temiendo el tijeretazo definitivo. Tú me unes a la naturaleza, aunque ya estés muerta. O precisamente por eso. Tú, que eres pura energía, que eres (o eras) pura vitalidad, que eres sobrehumana, que estás más cerca de lo divino, de lo sagrado, me dices más sobre el arte muerta que lo que yo te pueda decir a ti vivo. En ti está lo frágil, lo bello, lo delicado, lo sensual. Eres la naturaleza que muere y renace cada abril. Eliot dijo: *"Abril es el mes más cruel, hace brotar lilas del interior de la tierra"*

---

<sup>22</sup>Citado en RIZOMAS. 5 de marzo de 2014. Acceso:  
<http://rizomas.blogspot.com/2005/01/hermann-nitsch-obra-de-arte-total-en.html>





*muerta, mezcla la memoria y el deseo, estremece las raíces marchitas con lluvia de primavera*". Abril hará brotar lilas del interior de tu vientre putrefacto. Se preguntan "¿qué le estará diciendo?" ¿por qué le explica los cuadros a una liebre muerta?". Les respondo: porque lo va a entender mejor, porque sois como los perros domesticados que mueven el rabo para saludar al que les da de comer. Porque os reís y me insultáis, incapaces de ver vuestra propia babeante estupidez. Vuestra vida anodina, tan lejos de lo bello. Vuestra vida de perros. Jamás podréis llegar a ser como una liebre muerta. Porque no sois capaces de ver que la obra de arte es la liebre, mi susurro, mi cojera y vosotros mirando."<sup>23</sup>

Beuyos fue piloto de guerra y en 1944 se accidentó en Crimea, falleciendo su compañero. Beuyos sobrevivió gracias a que un grupo de nómadas lo recogió y protegió untándolo con grasa animal y envolviéndolo en fieltro para que conservara el calor. Posteriormente fue trasladado a un hospital, en donde concluyó su recuperación.

### **1970, Cildo Meireles, "*Tiradentes: Totem-Monumento al preso político*"**

En la exposición "*Desde el cuerpo a la tierra*", realizada en el Parque Municipal de Belo Horizonte (Brasil), Cildo Meireles ató vivas a un poste de ocho pies de alto, a diez gallinas, luego las roció con combustible y las prendió fuego.

La acción conmemoraba la ejecución, el 21 de abril de 1792, del héroe nacional Tiradentes de Brasil, precursor de la independencia de la corona portuguesa. Tiradentes fue descuartizado después de su muerte y con su sangre se firmó la certificación del cumplimiento de su sentencia de muerte. Sus restos mortales se

---

<sup>23</sup> SERRANO, José. ZENDOIA, José. *Como explicar los cuadros a una liebre muerta*. LA TABERNA DEL MAR. 16 de febrero de 2012. Acceso: <http://latabernadelmar.blogspot.com/2010/05/como-explicar-los-cuadros-una-liebre.html>



distribuyeron a lo largo del Caminho Novo y su cabeza clavada en un poste en Villa Rica.

### **2012, Damien Hirst ,“*In and Out for Love*”**

Damien Hirst, uno de los artistas con la obra mejor pagada de la actualidad, montó la exposición “*In and Out for Love*”, en la que, en dos espacios cerrados, sin ventilación revoloteaban mariposas vivas, las cuales morían masivamente al contacto con los visitantes. La Royal Society for the Prevention of Cruelty to Animals (RSPCA), organización sin fines de lucro que trabaja por la defensa de los derechos de los animales en Reino Unido, denunció que cada semana, al menos 400 especímenes eran sustituidos, ya que un número igual morían aplastados o heridos para interacción por los visitantes. Además las especies utilizadas Búho y Heliconius son noctámbulas, es decir, se activan en las horas crepusculares y nocturnas, asunto que no fue considerado en la exhibición. La muestra instalada en la galería londinense Tate Modern, permaneció 23 semanas, en las cuales se calcula que fallecieron 9.000 mariposas de las especies mencionadas.

Damien Hirst tiene una constante en el uso de animales en sus obras, por ejemplo “*Historia Natural*”, en la que exhibe animales muertos preservados en vitrinas con formol.

Cabe mencionar que las obras de Hirst alcanzan un valor monetario de varios millones de dólares.



## 1997, Win Delvoye, Cerdos tatuados

Win Delvoye comenzó a tatuar cadáveres de cerdos recogidos de un matadero de EEUU. Después, a partir de 1997, tatuó la piel de cerdos vivos. Inició su actividad en Bélgica, pero luego de que un tribunal de justicia le prohibiera continuar utilizando cerdos, se trasladó a China, en donde no existen leyes de protección a los animales.<sup>24</sup> Ya tatuados, vende a los animales. Los dueños monitorean al animal mediante cámaras de internet hasta que mueren (¿los matan?), luego de lo cual les extraen sus pieles y estas se transforman en “obras de arte”. Win gana mucho dinero con esta actividad.

En el 2006, tatuó la espalda de un humano llamado Tim Steiner y lo vendió como obra de arte, en 150.000 euros. Su dueño, un coleccionista de arte, lo exhibe por tres o cuatro semanas, dos veces al año. Todo esto con consentimiento del dueño de la espalda, quién recibió la tercera parte del monto. Parte del compromiso incluye la extirpación de la piel tatuada de Steiner cuando fallezca, para ser exhibida al igual que la piel de los cerdos.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> DRAGOJEVIC, Ivo. *La mercantilización del arte según Wim Delvoye, un artista sin escrúpulos*. ARTE Y CULTURA. 18 de abril de 2013. Acceso: <http://www.saborizante.com/2013/11/la-mercantilizacion-del-arte-segun-wim-delvoye-un-artista-sin-escrupulos/>

<sup>25</sup> SATVIKA. *El lienzo humano: Tim el hombre del tatuaje*. 13 de noviembre de 2014. Acceso: <http://satvika.co/el-lienzo-humano-tim-el-hombre-del-tatuaje/#.U5iWiXYU-9s>



## **CAPÍTULO II- ANÁLISIS SEMIÓTICO DE ALGUNOS DISCURSOS EN LA RELACIÓN ARTE-VIOLENCIA**

En este capítulo se han seleccionado algunos/as artistas que presentan en sus discursos la relación arte-violencia, aunque no necesariamente ejerzan violencia. Asimismo, se ha buscado un muestreo que no está restringido al ámbito de los animales.

Para realizar el análisis semiótico planteado se tomará como referencia el modelo de la concepción trídica de los signos, de Sanders Peirce (objeto-representamen-interpretante) mencionado en la Introducción de esta tesis.

### **2.1 HABACUC**

En el 2008, circuló intensamente, por internet, una petición para impedir que Guillermo Vargas “Habacuc” sea aceptado entre los artistas que ese año participarían en la Bienal Centroamericana de Honduras. Los motivos expuestos en la petición: Guillermo Vargas había realizado, en el 2007, una instalación en la galería Códice de Nicaragua, en la que había dejado morir de hambre a un perro callejero. En la muestra, los asistentes pudieron observar:

En la pared del fondo, la que se mira desde el pórtico de la entrada, un texto con la frase "Eres lo que lees", escrito con croquetas para perro.

Un perro enfermo, callejero, atado a un cordel estirado en el ángulo de una esquina de la habitación.



Un incensario en el que, el día de la inauguración se quemaron 175 piedras de crack y una onza de marihuana.

Durante toda la exposición sonó el himno sandinista, en reversa. Para la instalación se planificó la utilización de medios de comunicación masiva: prensa escrita, internet, medios de información televisivos, radio, etc.<sup>26</sup>

Es importante mencionar como antecedente de la obra que, en noviembre de 2005, el nicaragüense Natividad Candas, un indigente adicto a las drogas, en altas horas de la noche ingresó en un taller de propiedad de Fernando Zúñiga. El sujeto, ya en el interior del predio, fue interceptado por dos perros de raza rottweiler que lo atacaron hasta destrozarle y causarle la muerte. El hecho fue presenciado desde afuera por ocho agentes de policía que no hicieron nada por salvar al sujeto. En el interior, el dueño del taller tampoco intentó detener a los

---

<sup>26</sup> Texto presentado por Guillermo Vargas en la Galería Códice, solicitando el espacio donde se llevó a cabo la muestra:

Este proyecto parte del hecho ocurrido el viernes 11 de noviembre del 2005 en la provincia de Cartago, Costa Rica; en el cual un adicto indigente de origen nicaragüense llamado Natividad Canda fue devorado por dos perros mientras era filmado por la prensa, en presencia de policías, bomberos y el guarda del lugar, acto que filmado, ante el beneplácito de los que presenciaban "el espectáculo" incumpliendo con lo que le indica su deber, fue presa de los medios de comunicación, los cuales cubrieron la noticia de forma amarillista.

Con esta exposición pretendo llevar a un espacio artístico reacciones y comportamientos similares a lo ocurrido con Natividad Canda. Utilizando en la obra elementos que ilustren el contexto, propiciando reacciones que nos hablen de nuestra condición de humanos.

La obra se conformará de los siguientes cinco elementos:

- 1.- El Himno Sandinista, reproducción de este en reversa.
- 2.- Un incensario en el que se quemará "incienso" (175 piedras de crack y una onza de marihuana)
- 3.- Un perro callejero amarrado.
- 4.- Un texto escrito con alimento para perros.
- 5.-La utilización de medios de comunicación masiva: prensa escrita, internet, etc.



perros, mientras el guardia del lugar ingresó en su caseta y apagó la luz, sin prestar la menor atención al suceso de Canda y los perros. La muerte de Canda se consumó en presencia de todos ellos, mientras la prensa hizo tomas que luego fueron divulgadas de manera sensacionalista.

Se observa que la obra (objeto) es un símbolo con contenido metafórico:

Vargas utiliza en la obra elementos icónicos metafóricos para representar el acontecimiento de Natividad Canda con la siguiente correspondencia:

<b>ORIGINALES DEL HECHO</b>	<b>ÍCONOS ESCOGIDOS PARA LA INSTALACIÓN</b>
Indigente humano (Natividad)	Perro callejero (Natividad)
Adicto a las drogas	175 piedras de crack, una onza de marihuana
Nacionalidad nicaragüense	Himno Sandinista
Medios de comunicación	Hambre versus alimento de perro como elemento de provocación para lograr amplia cobertura de medios
Muerte real	Muerte física incierta, muerte simbólica

Se desconoce el destino del perro y existen algunas versiones al respecto. Luego de la masiva protesta del público virtual, la dueña de la galería afirmó que el perro



escapó. Sin embargo, Guillermo Vargas insiste en dejar planteada la incógnita, y más bien induce a pensar que el perro falleció en la obra, ya que éste es precisamente el motivo del escándalo mediático.

A continuación se transcribe una entrevista hecha a Guillermo Vargas, Habacuc por el diario EL TIEMPO de Bogotá:

**....“Responde artista Habacuc Guillermo Vargas, quien exhibió atado, sin agua ni alimento, a un perro.**

**Si bien aún no hay claridad sobre si el perro murió solo "en la obra" o en la realidad, la exposición generó toda una cadena de repudio en internet.**

Mediante correo electrónico y en una breve entrevista por teléfono Vargas respondió algunas preguntas a EL TIEMPO:

**¿Qué pretendía mostrar o demostrar?**

Corroborar las inquietudes de las que partió el proceso de la obra, generando reacciones similares a lo ocurrido con Natividad Canda, que es más fácil sensibilizarse por un ser virtual que por el miserable de la esquina, que toda la humanidad vive en hipocresías y los medios de comunicación, aun siendo el cuarto poder, es posible manipularlos.

**En la galería dicen que el perro no murió. Usted dijo en una entrevista al diario 'La Nación', de Costa Rica, que sí murió. ¿Murió o no?**

Recuerdo que a La Nación no le di una respuesta categórica a esa pregunta. El animal murió en la obra, los medios son mis cómplices.

**¿Alguien le dijo que desamarrara al perro? ¿Si se lo hubieran dicho, lo hubiera hecho?**

Nadie lo pidió. No, si alguien hubiera estado interesado en desamarrarlo no me lo hubiera pedido, lo hubiera hecho, creo que la reacción del público de esta muestra se hubiera repetido en cualquier lugar del mundo, "la pasiva".



### **¿Cree que son hipócritas quienes lo critican?**

Sí, prueba de ello es la cantidad de seres, sean animales o personas, que viven en la indigencia.

### **¿Cree que el arte debe tener un límite o por el contrario no hay límite para el arte?**

Los límites son los que el artista se impone. (Al ser tan ambigua la respuesta sobre si el perro murió realmente o no, se le preguntó qué hizo con el cadáver, a lo que Vargas no contestó).<sup>27</sup>

Guillermo Vargas busca generar un espacio de reflexión y sátira social para cuestionar la acción criminal cometida con Natividad Canda, hecho, éste último, desde todo punto de vista reprochable; mas, en su afán por concitar la atención del público y la prensa, y lograr el impacto deseado, traspasa los límites de la sensibilidad y la cordura al victimar a otro ser tan vulnerable como el propio Canda. El discurso de Vargas es especista y abusivo. Es decir, no le importa victimar simbólica y/o físicamente a un ser indefenso bajo la premisa de que es un animal. Seguramente no lo hubiera hecho con otro indigente humano. El origen genuinamente justo del reclamo de Vargas confunde a mucha gente que no se detiene a dimensionar los recursos utilizados para hacerlo.

Considero que en el discurso de Vargas hay elementos claves que podrían hacer dar giros diversos a su interpretación. Por ejemplo, sería fundamental conocer si Vargas tuvo desde el momento de la concepción de la obra, la intención de matar por inanición al perro, lo cual no se percibe en el texto original. Asimismo, sería importante conocer cuánto tiempo estuvo el perro amarrado en la muestra, y en las noches en dónde pernoctaba. Si el perro murió o escapó como argumenta la

---

<sup>27</sup> EL TIEMPO. *Responde artista Habacuc, quién exhibió atado, sin agua ni alimento, a un perro.* Enero de 2013. Acceso: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4125438>





dueña de la galería, o si salió con vida de esta experiencia. Precisamente, por ser éste el punto de inflexión, Vargas se esmera en mantenerlo en la incógnita.

Desde mi perspectiva, independientemente del desenlace, considero que la obra de Vargas es un discurso fracasado, porque lejos, muy lejos de crear ese espacio reflexivo deseado, solo consiguió el rechazo social generalizado a su discurso, y con él se asfixian los hechos de Canda. La conclusión a sacar y con la debida moderación del caso, es que, muy probablemente, Vargas pasará a la historia como un maltratador de animales, no como un reivindicador de los derechos de Canda.

## 2.2 EDUARDO KAC

Eduardo Kac, (Río de Janeiro 1962), artista brasileño, es uno de los máximos representantes del bioarte, en el que se exploran las aplicaciones de la biotecnología. Saltó a la fama internacional con la creación de Alba, la coneja fluorescente.

Desentrañar el modelo tríadico de Peirce en Alba, la coneja fluorescente de Kac (Río de Janeiro, 1962), ha resultado particularmente complejo.

Alba, Conejita PVF (Proteína Verde Fluorescente) fue concebida conceptualmente a través de la manipulación genética en el 2000, con la transferencia de un gen de la medusa *Aequorea Victoria* (GFP), una proteína verde fluorescente, a un ovulo de coneja implantado en una matriz (coneja madre). El resultado es una coneja que al ser expuesta a luz ultravioleta luce de un color verde fluorescente. Kac



envió al Instituto Nacional de Investigación Agronómica de Francia el pedido para la creación de esta criatura transgénica. El experimento se realizó con éxito, pero nunca fue entregado su producto a Kac, como era su intención. La coneja se quedó en el laboratorio y se desconoce si aún está con vida. El nacimiento de Alba concitó una gran polémica que traspasó el campo de la ética.

El **objeto artístico** descrito resulta ser el representamen de una idea, sin mayores implicaciones, más que la creación *per se*, de un ser particular. Sin embargo, su repercusión biogenética y sociocultural tiene dimensiones significativas.

Si bien se conoce que Alba no es el primer experimento en la campo de la transgénesis, su nacimiento se puede considerar como un símbolo de dominación del humano y su tecnología sobre los demás seres que habitan el planeta: “Y los bendijo Dios y les dijo: Sed fecundos y multiplicaos, y llenad la tierra y sojuzgadla; ejerced dominio sobre los peces del mar, sobre las aves del cielo y sobre todo ser viviente que se mueve sobre la tierra.”<sup>28</sup>

Paradójicamente, el paradigma del dominio del humano sobre la naturaleza, considerándola como un otro al que hay que subyugar, está siendo replanteado por las corrientes de un nuevo paradigma, que considera al ser humano como parte de la naturaleza. Kac echa por tierra estas consideraciones, representando un retroceso para las novísimas corrientes del pensamiento que buscan una convivencia planetaria equilibrada.

Considero que la de Kac es una propuesta anacrónica, a pesar de utilizar como instrumento la tecnología de punta. A mediano y posiblemente corto, cortísimo

---

<sup>28</sup> Génesis 1:28



plazo veremos en las tiendas de mascotas conejitas verdes vendiéndose a granel, o cualquier otro ser vivo transgénico como objeto exótico comercial masivo. Sin ir muy lejos, ya en China se están comercializando peces, salamandras, y tortugas vivas empacadas al vacío y enfundadas como llaveros. En el 2000, con *Alba, Kac* conduce a la humanidad hacia la banalidad de la vida y del cuerpo. Kac me recuerda a *“El aprendiz de brujo”*, poema sinfónico de Paul Dukas, inspirado en los versos de Goethe y llevado al cine por Disney, en el que el aprendiz aprovecha la ausencia de su maestro para dar vida a una escoba, con la finalidad de que realice sola la limpieza. El hechizo resulta malogrado y la escoba, sin control, abre los grifos de agua inundando la casa y generando una catástrofe. Por ventaja llega el maestro y logra controlar el desastre. Pero, como al parecer, la realidad va más allá de la ficción, en esta ocasión no habrá maestro que detenga el hechizo.

### **2.3 TERESA MARGOLLES**

Teresa Margolles, artista plástica mexicana, tiene una fascinación por lo cadavérico. Sus obras se nutren de los despojos que deja la violencia social en México, un país en el que se cuenta por miles los asesinatos producto de la extorsión, las riñas callejeras, el ajuste de cuentas, la mayoría de ellos asociados con los carteles de la droga. Margolles se graduó como técnica forense para tener acceso a las morgues, espacios en los cuales se encuentran los materiales de su interés, y actualmente trabaja como técnica forense en la morgue de México.



En el 2000 creó “*Lengua*”, la exposición de un fragmento del cadáver de un joven fallecido en forma violenta:

...me comentaron un día que había un cuerpo que podría interesarme. Era el de un muchacho muy joven, un adolescente punk, adicto, con un cuerpo totalmente tatuado. Había muerto de forma violenta. Pensé que podía hacer algo para que, con esa materia, dejar una memoria de su muerte anónima. Hablé con la madre y quise pedir que me diera el pene, pero cuando iba a pronunciar la palabra pene me salió lengua. La madre, por supuesto, reaccionó indignada, algo completamente normal, mi trabajo fue convencerla para que el cuerpo de su hijo hable sobre las miles de muertes anónimas que la gente no quiere tener en cuenta. Finalmente me la dio y la llevamos a Bellas Artes que es, además, el lugar de los velorios de personajes célebres en México.<sup>29</sup>

La madre del joven accedió a entregar el fragmento del cuerpo de su hijo a cambio de que Margolles pagara el funeral, ya que la familia carecía de recursos para hacerlo.

*Lengua* fue expuesta en el Palacio de Bellas Artes de México. La pieza lucía pegada a una pared con un letrero que anunciaba su pertenencia a un joven punk. Las obras de Margolles cobran sentido a través de los textos con los que las acompaña y orienta sobre su génesis.

Desde obras anteriores Margolles había trabajado con cuerpos asesinados fotografiándose con ellos, como en la serie *Autoretratos en la morgue*, o tomando muestras de sus despojos como en *¿De qué otra forma podríamos hablar?* (Bienal de Venecia 2009), en la que exhibió tres telas empapadas de sangre recogida en la calle de los despojos dejados por personas asesinadas; pero es en

---

<sup>29</sup> SILVIA, Rocio. *Agua de cadáver*, EL ARTE REVULSIVO DE TERESA MARGOLLES. SANTISTEBAN.. La Insignia. EEUU, enero del 2004. 5 de octubre de 2014. Acceso: [http://www.lainsignia.org/2004/enero/cul\\_068.htm](http://www.lainsignia.org/2004/enero/cul_068.htm)



Lengua, en la obra que, desde mi punto de vista, Margolles llega al límite con la profanación del cadáver e inclusive lo convierte en un objeto comercial. El hecho simbólico de la reivindicación del personaje anónimo se consolida con la ubicación en el espacio consagrado socialmente para los funerales de los personajes más ilustres. En la actualidad Margolles ya no trabaja con arte-objeto. Sus obras más bien tienen una sutileza simbólica, como en *Vaporización*.

Margolles trabaja con la violencia, pero no genera violencia. Sus elementos provienen de la gran convulsión social de su país y busca "...poner el asesinato en la mesa de discusión", como lo dice en una de sus entrevistas. Es un discurso que ha logrado la reflexión mundial sobre la desarticulación social que convulsiona su país, sin dañar a terceros.

## 2.4 SANTIAGO SIERRA

Santiago Sierra, artista español, fundamenta su obra en la dinámica intrínseca del capitalismo: desigualdad en el reparto de la riqueza, explotación laboral, relaciones de poder, flujos migratorios, etc. Su arte podría catalogarse como político. Lo curioso es que Sierra, para consumir sus obras, usa las mismas relaciones laborales abusivas y obtiene los mismos elevados réditos económicos que el sistema al cual critica.

Contrata indigentes, prostitutas, inmigrantes ilegales o personas sin trabajo para sus performances. El monto de la remuneración es de acuerdo a los estándares locales de la zona geográfica elegida. En *"10 personas remuneradas para*



*masturbarse, Calle Tejadillo, La Habana, Cuba, Noviembre, 2.000*” pagó 20 dólares a jóvenes cubanos para que se masturbaran frente a una cámara, o *“Línea de 160 cm tatuada sobre 4 personas”* (Salamanca 2.000) en la que contrató a 4 trabajadoras sexuales que permitieron el tatuaje de líneas en sus espalda y fueron remuneradas con una dosis de heroína cada una.

En el 2002 contrató a un mendigo que pedía limosna en la calle New Street de Birmingham para que dijera frente a una cámara de video *“Mi participación en este proyecto puede generar unos beneficios de 72.000 dólares. Yo estoy cobrando 5 libras.”*, lo que deja evidenciar los réditos económicos que generan sus obras.

En una de sus últimas obras *“Trilogía de los cerdos”* (marzo 2013), una piara de cerdos devora el mapa de la Península Ibérica, construida con alimento balanceado. En palabras de Sierra se trata de “cerdos capitalistas capaces de destruir impunemente países enteros”<sup>30</sup>

En esta obra, Sierra utiliza metafóricamente la imagen especista y degradada del animal “cerdo” (mamífero artiodáctilo de la familia Suidae), como un sinónimo de suciedad, repulsividad, asquerosidad. De manera general, considero que el discurso de Sierra es panfletario y reiterativo, con un esquema de aplicación recurrente y cansino, que no pone en evidencia las prácticas perversas del capitalismo, como él lo pregona, sino que vulnera doblemente a la población ya

---

<sup>30</sup> ARTE EN ACCIÓN, *La obra de Santiago Sierra: Cerdos devorando la Península Ibérica*. 14 de octubre de 2014. Acceso: <http://dedoblespacio.wordpress.com/2013/08/30/arte-en-accion-la-obra-de-santiago-sierra-cerdos-devorando-la-peninsula-iberica/>



vulnerabilizada por el sistema. Además, ejerce una *violencia simbólica*<sup>31</sup> de dominación con el poder del dinero en la mayoría de casos, y con el poder especista, en el caso concreto de los cerdos.

---

<sup>31</sup> Violencia simbólica: término instituido por el sociólogo francés Pierre Bourdieu. Se utiliza para describir una acción consciente donde el "dominador" ejerce un modo de violencia indirecta y no físicamente directa en contra de los "dominados", los cuales no la evidencian o son inconscientes de dichas prácticas en su contra, por lo cual son "cómplices de la dominación a la que están sometidos" (Bourdieu, 1994)



## CAPÍTULO III-ARTE Y ÉTICA

### 3.1 RELACIÓN HISTÓRICA ENTRE ARTE Y ÉTICA

Desde los albores de la humanidad, el arte y la ética han sido dos preocupaciones constantes del ser humano. En la cultura occidental, los griegos fusionaron lo ético y lo estético en un todo indivisible al que llamaron *kalokagathia*, (*kalos*) bello y (*agathon*) bueno. Para Platón el concepto de belleza abarcaba la belleza física y la espiritual, la moral, el conocimiento, e identificaba belleza con bondad, estos conceptos los desarrolló ampliamente en *El Banquete*, en el subtítulo *Sobre el Bien*. Así también el concepto de virtud encerraba estos dos componentes que permanecieron como una verdad indiscutible hasta principios del siglo XVIII, en el que todavía el conde de Shaftesbury sostenía que lo bueno y lo bello son un mismo concepto.

Con la llegada de la Ilustración y el racionalismo cartesiano se van definiendo y separando los objetos de estudio de la ética y el arte. Posteriormente Lessing, Moritz, Kant, delimitan que la finalidad del arte es encarnar la belleza. La moralidad y el arte se van dissociando como dos disciplinas diferentes.

A mediados del siglo XVIII Baumgarten introduce el término “Estética” para la definición de la ciencia que estudia la belleza, (término de origen griego *aiesthesis*: perceptible por los sentidos), con lo que la Estética se consolida como una rama de la filosofía.

Esta definición y separación de la ética y la estética fue un proceso paulatino que entraña una desvinculación entre arte y moral, y que llega a su punto de inflexión





en el Romanticismo, con el Esteticismo, cuyo sustento teórico es el *arte por el arte*, como ya se mencionó en el capítulo 1. Pero esta desvinculación no implica solamente separación, sino que, sobre esta disociación, se teje una trama que desemboca en el antagonismo efervescente de hoy en día. El artista proclama su libertad a nombre del *arte por el arte* y de la *relatividad del gusto*.

Las concepciones metafísicas del arte, que autores tan diversos como Hegel, Schopenhauer o Wittgenstein enunciaron a través de sus teorías estéticas, y que proponen elevar la creación artística hacia las esferas trascendentales de la Esencia, del Ser, encontrar los procedimientos válidos y eficaces para que una obra de arte consiga dicho cometido, definir la actitud necesaria del creador para lograrlo, y establecer los límites tentativos a los cuáles tendrán que regirse las creaciones para que lleguen a poder considerarse bellas, y por ende verdaderas obras de Arte, son diluidas en el asentamiento de la cotidianidad y en la terrenalización del arte del siglo XX y la subjetivación de *lo bello*.

En efecto, el punto esencial que caracterizó la búsqueda de las teorías del arte hasta antes del postmodernismo, la belleza, es transformada y trastocada. Encontrarla, definirla, comprenderla, poseerla y transmitirla, fue lo prioritario e inherentes al problema artístico mientras la metafísica dominó el entorno del arte. La belleza, no en el sentido superficial y vulnerable, dependiente del gusto personal e individual (equiparable a los cánones de qué es “lindo” o qué “me gusta”), sino la belleza, que en términos metafísicos es la representación de la Esencia o del Ser, aquella que después de un proceso de sublimación y trascendencia, se aproxima, conoce, mimetiza, e imita la Esencialidad, y luego se



conforma, conceptualiza, condensa y materializa, para llegar a ser contemplada, asimilada e interiorizada por nosotros.

Esta búsqueda de la Belleza es diluida, y el arte postmoderno la evita y niega. Desde una perspectiva *a priori*, considero que esa actitud metafísica y trascendental, ha sido suplantada por la búsqueda de la originalidad de la técnica, al grado de que una creación llegue a ser inédita en su forma, contenido o procedimiento, y sus principales (en algunos casos únicas) intenciones creativas. La novedad, el espectáculo y hasta el escándalo, pasando por los altos réditos económicos que el mercado del arte del primer mundo ha estimulado, se incorporan también al ámbito artístico; incluyendo, lo feo, lo grotesco y lo perverso que se convierten en pretendidas categorías estéticas. En esta nueva intencionalidad, la ética ha quedado rezagada, y en algunos casos considerada subversiva.

### **3.2 MIRADAS ÉTICAS SOBRE EL ARTE CONTEMPORÁNEO**

A más de los elementos teóricos mencionados, los giros que toman los lenguajes de las artes visuales a partir de la segunda mitad del siglo XX están también enfocados en elementos de forma y contenido que contribuyen a la transformación radical del panorama artístico. El paso de la representación a la acción, de lo sensible hacia lo conceptual, conducen hacia la nueva caracterización del hecho artístico. Si bien, este giro da su salto cualitativo en la década de los 60, como ya se mencionó anteriormente, así como su posible



génesis en elementos sociológicos, políticos y estéticos que se van forjando y retroalimentando paulatinamente a la par de un cambio de mentalidad y de época.

Vale la pena recalcar que en términos estéticos, se comienza a sentir una necesidad de innovación en los lenguajes pictóricos, varios siglos de *representación* enmarcados en la *mímesis* resultan limitantes para el concepto de *originalidad* de la obra; además hay un elemento extra-pictórico que empuja definitivamente a este salto: la nueva tecnología de la fotografía y el cine que suplantán en gran medida y con eficiencia este rol. En las primeras décadas del siglo XX surge la propuesta de Marcel Duchamp, en un espacio ávido de renovación desde los intereses expresivos del artista, y aunque el público, e inclusive gran parte de la crítica, aún no están dispuestos a aceptar este dislocamiento, el deslizamiento de lo figurativo a lo conceptual que propone Duchamp se instala definitivamente en las siguientes décadas como el nuevo objeto artístico. La nueva obra deja de ser visual o *retiniana* y se convierte en metáfora para el intelecto.

Asimismo, en los nuevos discursos, el artista toma elementos alternativos como material de sus obras. El pincel, el lienzo, en muchos casos son reemplazados por otros materiales, y entre ellos el cuerpo adquiere un rol protagónico para los lenguajes posteriores al Accionismo Vienés. Desde mi perspectiva éste es el elemento que encierra el punto de inflexión en la relación arte-ética. Muchos artistas comienzan a vulnerabilizar el cuerpo incorporando el concepto de *transgresión*, tan de moda en los círculos del arte, y llegando a la agresión física e inclusive a la muerte.



Como se ha mencionado, el arte, a través de la historia, ha sido objeto de diversas corrientes teorizantes, ideas estéticas, concepciones formales, y recursos técnicos, pero la situación de la creación artística a partir de Duchamp se encuentra en un momento único y sin precedentes. Los círculos del arte, han determinado que las tendencias creativas se orienten hacia rincones inexplorados de la materia, de la forma, del significado y de la concepción, llegando incluso a negar y/o contradecir integralmente los preceptos estéticos que han regido por siglos en la humanidad y han determinando una convivencia simultánea de una pluralidad de lenguajes.

Por otra parte, en el contexto artístico contemporáneo, como ya se mencionó anteriormente, el evocar la ética es casi subversivo y atentatorio a la *institución arte* reestablecida a partir de la segunda mitad del siglo XX. Es fácil medir la temperatura del debate a través de los portales de internet: unas cuantas voces lúcidas cuestionadoras casi aplastadas por una avalancha de argumentos febriles e inconsistentes defensores del nuevo *status quo* de la práctica artística, la amoralidad como paradigma y subterfugio de la carencia de contenidos y recursos, el escándalo y el espectáculo como únicos fines y medios **artísticos**, y, el lucro y el esnobismo como resultados generalizados. En la mayoría de obras descritas y analizadas en el presente trabajo se puede percibir con claridad estos matices.

En este momento del hecho artístico, en el que el relativismo ético y estético han tomado posesión, resulta frustrante y hasta infructuoso levantar cuestionamientos, principalmente cuando se los realiza con demasiada cautela, como la mayoría de ellos. Los resultados casi siempre son los mismos, todo termina siendo una



“cuestión de gusto”. Y a pesar de ello considero un imperativo protestar y rechazar el abuso, la explotación y la crueldad institucionalizadas en el arte. Además, no solo cuando las víctimas son seres humanos, sino también cuando se afecta a otros seres especialmente indefensos, como son los animales.

Es este trabajo se ha hecho un recorrido parcial de los alcances en los excesos del arte actual. ¿Tiene derecho Hermann Nitsch a descuartizar animales para disfrutar estéticamente de sus gemidos en sus *“Teatros de Orgías y Misterios”* o Kac de alterar la genética de una especie para obtener un **objeto** exótico vivo y comercializable? Desde mi perspectiva, se trata de un abuso especista y anacrónicamente antropocéntrico, que irrespeta el valor intrínseco de la vida y vulnera el derecho al bienestar e integridad de los animales. Se trata de discursos violentos, que engendran y transmiten violencia. Y ¿qué decir del discurso fracasado de Habacuc y del exitosamente lucrativo de Win Delvoye, tatuando cerdos? Que Habacuc tuvo menos suerte que Delvoye, porque los perros son más queridos por los humanos que los cerdos (doble especismo). Es probable que en el futuro se evite utilizar perros a partir de la condena moral a Habacuc, pero el negocio de Delvoye, tatuando cerdos, seguirá floreciente por mucho tiempo.

Con estos antecedentes, y consciente de que el análisis realizado es muy parcial, y en alguna o gran medida subjetivo, considero que un significativo segmento (en términos cuantitativos) del arte actual, a más de su trama de violencia ha caído en un inquietante facilismo, dejadez y disfuncionalidad. Características que muchos artistas (o que pretenden serlo), han usado y abusado; llegando a extremos de lo absurdo y a la carencia de esfuerzo y profundidad. Ante el facilismo y crueldad



en la naturaleza de algunas obras o hechos artísticos, surgen interrogantes severos sobre los límites (o más bien, la ausencia de ellos) en los cuáles el arte postmoderno se desenvuelve en gran medida, inquietudes que sin lugar a dudas han desalentado y preocupado no sólo a ciertos críticos, sino a la sociedad en su conjunto. Preocupaciones que incluso han llevado a catalogar de forma funesta y desesperanzadora, pero correcta, al momento actual, en palabras de Danto (1995), como *el final del arte*.

Recalco que es una obligación moral levantar un alto a los excesos en el arte. Estas voces deben ser absolutamente frontales y contundentes, y no deben venir solamente desde la crítica especializada sino desde el público mismo. Aunque, quizá, la verdadera revolución deba surgir desde adentro, cuando el artista mismo recupere su sensibilidad ética y estética.

### 3.3 TENSIONES ENTRE ARTE Y ÉTICA

Se puede observar que las justificaciones frecuentes o defensas de la práctica artística que encierra la relación arte-violencia, se centran en el ejercicio de la libertad del artista, y algunas premisas del arte contemporáneo como *todo vale*, *arte es lo que hace el artista*, etc. Acerca de estos puntos me he permitido hacer algunas reflexiones:

El ser humano, en tanto ente consciente de sí mismo y de su entorno tiene responsabilidades ante sí y ante todo lo que existe fuera de sí (lo que constituye un *otro*), que no puede soslayar. El **otro** no está concebido como una categoría



que implique exclusivamente otro ser humano, sino como un opuesto, un complementario, un delimitante de *sí mismo*.

En su vida cotidiana se relaciona con otros seres de su especie, con seres de otras especies y con su entorno en general. En esta relación, inevitablemente se ve abocado, a cada instante, a tomar grandes o pequeñas decisiones respecto a cómo actuar en consideración con ese *otro* y *consigo mismo*. Estas decisiones pueden ser triviales, baladíes, cotidianas, como guardar un secreto, auxiliar a un herido, escuchar al amigo; o de connotaciones más significativas, como hacer o no estallar una bomba atómica, invadir o no el país vecino, etc. En la práctica de la existencia humana tomar decisiones es una constante inherente a la capacidad de hacerlo e implica una evaluación de las distintas posibilidades o alternativas previsibles en la mayoría de los casos, de manera condicionante al acto volitivo consciente de elección, aunque no siempre resulte sencillo hacerlo, debido a que entran en consideración los valores. Considero que esta capacidad de analizar y elegir es la libertad, y en este diálogo y negociación permanentes entre los intereses propios y los del otro se van definiendo los derechos y las teorías éticas.

En la realidad se pone en evidencia permanentemente el ejercicio de la libertad y con ella el accionar de esquemas de valores. Es de suponer que la libertad y la ética son dos componentes ineludibles del quehacer humano, independientemente de que el sujeto esté o no esté consciente de ello, más allá de sus sistemas de conceptualización y sistematización. Quien se considere libre es un sujeto ético, poseedor de un *ethos*, y el artista, en tanto sujeto libre y consciente, está dentro de este rango. Precisamente Michel Foucault, en su *Hermenéutica del Sujeto*, plantea que la "libertad es la condición ontológica de la



ética, pero la ética es la forma reflexiva que adopta la libertad”<sup>32</sup> y propone que “el cuidado de sí” es el principio básico de la racionalidad ética, como punto de partida en un proceso de construcción del sí mismo, de subjetivación, que posibilita el cuidado de los otros y del mundo. Y en este ámbito, como en el jurídico, desconocerlo no libera al sujeto de responsabilidades.

La condición ética del ser humano es pues un eje transversal que traspasa todas sus acciones; el cómo las confronte discurre en el terreno de alguna o algunas de sus teorías, de acuerdo a su visión individual de mundo y por ende de sus valores. Sin embargo, por lo menos desde una perspectiva naturalista hay categorías universales que no deberían estar en debate, como por ejemplo: la vida, el respeto, la equidad, la libertad...

Esta transversalidad, indudablemente, como ya se dijo, toca también al artista, aunque a partir de la propuesta postmoderna y la peligrosa disociación entre arte y ética, se han trastocado y confundido categorías estéticas con categorías éticas. Es posible que esta desvinculación, a más de los posibles factores analizados en el Capítulo 1 en la búsqueda de los orígenes de la abyección en el arte, tenga una variable adicional de la búsqueda del concepto de arte, y en la desvinculación entre arte y artista, como lo expongo a continuación.

Las usuales preguntas ontológicas referentes a la categoría *arte* y al *estatuto de la obra de arte*, disocian el vínculo natural entre arte y artista, considerando el arte y la obra de arte como entes en *sí mismos*, no como productos del artista. La pregunta ¿qué es el arte? conceptualiza el arte como un ámbito autónomo, un

---

<sup>32</sup> FOUCAULT, Michel, *Hermenéutica del Sujeto*. Ed. La Piqueta. Madrid, 1994. Pg. 11





mundo aparte, un ente *per se*, en el que el artista se sumerge casi *mágicamente*, dejándose subyugar y someter a sus dinámicas, de una manera casi involuntaria y liberándolo de toda responsabilidad; por lo que algunos artistas, ante el cuestionamiento de algunas de sus prácticas dicen “el arte es así”. La pregunta ¿qué es arte? es menos dissociativa, la ausencia del artículo definido “**el**” posibilita un enlace de dependencia entre una causa y un efecto, entre el artista y su obra. Y la pregunta acerca de ¿cuándo una obra es arte? desarticula definitivamente la relación entre arte y artista, supeditando la existencia del arte a una circunstancia, a un estatuto. Desde mi punto de vista, la dificultad de responder estas preguntas se debe a que no están siendo planteadas, ni respondidas desde su origen: el artista. Considero que el arte surge de la necesidad de imaginar del ser humano, de plasmar en un *ente* concreto el producto de su imaginación, de trasladar este producto -la obra- a la humanidad, encontrar una respuesta y trascender a través de ella. La imaginación es tan plural, diversa e imprevisible que imposibilita su sistematización, de allí la dificultad de definir el *arte* desde la perspectiva de la obra misma, desde la categoría arte, o desde un estatuto. El cómo lo hace, qué hace y que consecuencias tiene lo que hace, es lo que cae en el ámbito de la ética. Entonces quizá no debemos hablar de la ética en el arte sino de la ética del artista.

El arte, en realidad es una actividad esencialmente humana, ejecutada por humanos y para humanos, por lo tanto, no puede escapar a esta condición. Así resulte tentador ubicarlo en estratos absolutos, divinos o etéreos, el artista en sus momentos más elevados de inspiración no deja de ser **humano**, y todos sus



actos tienen una repercusión en la realidad, en su medio, en el mundo, así no lo desee, así no tenga intenciones de hacerlo.

Esta inter-retro-relación entre artista y sociedad, artista y mundo, el *sí mismo* y el *otro*, es la que condiciona al artista a evaluar su actividad, el impacto del contenido de su obra, su mensaje e inclusive el procedimiento de concepción y ejecución. El **humano artista** tiene la misma responsabilidad que el *humano científico*, el *humano médico* o el *humano* simplemente, de respetar el *sí mismo*, *el otro*, y salvaguardar el bien común. Y quizá su responsabilidad sea mayor a la de los otros humanos, porque el artista fascina, alucina al “no” artista; es un conductor de multitudes. El artista impone criterios, gustos, tendencias. Desata corrientes, porque trabaja desde la sensibilidad humana y para la sensibilidad humana, de forma masiva. Es más representativo que el político e inclusive que el líder religioso, principalmente ahora con el despliegue tecnológico y la incorporación de los nuevos conceptos de marketing. Por esta razón el mensaje que transmite su obra es fuertemente educativo. Esto no significa que todo contenido o mensaje de la obra de arte deba tener un matiz ético y/o moral, sino que el artista debe ser ético en el ejercicio de su práctica artística, y muy cuidadoso en la orientación de contenidos y mensajes de sus obras. Ser congruente con su condición de *ser vivo*, de *ser humano*, de *ser social*, de *ente universal*....

La disolución de la relación arte-ética, la instalación de la tesis de la *amoralidad del arte*, la relatividad del gusto en el campo estético, más la relatividad en la ética, ponen en duda valores universales y trastocan categorías estéticas con categorías éticas. Por esto es por lo que, ante la agresión y la violencia presentes



en la práctica artística actual, hay quienes pueden decir: “me gusta” o “no me gusta”. Según Baudrillard:

...ha habido una orgía total, de lo real, de lo racional, de lo sexual, de la crítica y de la anticrítica, del crecimiento y de la crisis del crecimiento. Hemos recorrido todos los caminos de la producción y de la superproducción virtual de objetos, de signos, de mensajes, de ideologías, de placeres. Hoy todo está liberado, las cartas están echadas y nos encontramos colectivamente ante la pregunta crucial ¿QUE HACER DESPUES DE LA ORGÍA?”<sup>33</sup>

Pero realmente... ¿la orgía terminó?...

### 3.4 CONSECUENCIAS PSICOSOCIALES

Dimensionar las consecuencias psicosociales de la relación arte-violencia resulta bastante predecible. Las expresiones artísticas que ejercen violencia son producto de un contexto violento y tendrán un ciclo de retorno hacia la sociedad. Aquel adagio popular, tan conocido por generaciones, que dice “la violencia engendra violencia” es absolutamente pertinente para aplicar a este fenómeno.

Recuerdo un hecho cotidiano sucedido años atrás en un departamento contiguo al mío: la madre exhortaba a su hijo pequeño a que se despidiera de las visitas y se acostara a dormir. El niño estaba muy entusiasmado jugando con otro niño. La madre insistió en su decisión de acostar al niño; entonces éste, sacó de entre sus ropas un revólver “de juguete” y enfurecido disparó a la madre repetidas veces. El niño no salía de su estupor al observar que su madre continuaba de pie, exclamando sorprendido y defraudado: ¡No se muere!....

---

<sup>33</sup> BRAUDILLARD, Pg. 9 ss.



Esta criatura, de apenas tres años, permanecía en contacto con la televisión, en la que había visto, con seguridad, muchos episodios de violencia. Conocía el uso del revólver y sus efectos. Asociaba su incomodidad y molestia con una respuesta de violencia y deseo de eliminar aquello que lo perturbaba. En su pequeña experiencia vital deseaba que su madre desapareciera con solo ajustar el gatillo. En definitiva, estaba aprendiendo a solucionar sus conflictos con la violencia.

Me pregunto qué impacto tiene en la mente de nuestros niños y jóvenes ver a una artista como Gina Pane abrirse el vientre en cruz con un objeto cortopunzante, o cortarse el pié con una cuchilla de afeitar y dejar sus rastros de sangre que sale a borbotones. A Stelarc suspender su cuerpo sin más soporte que su propia carne sangrante y traspasada por garfios suspendidos por cordeles. A Bruss abrirse la carne, revolcarse y hurgarse en sus heridas gritando “uno se hace artista para insultar a su familia”. Y más allá de observar todas estas acciones, que están más que disponibles en internet, leer a curadores y críticos ensalzar, validar estas acciones y calificarlas de excelsas obras de arte. Realmente preocupante...!

Si bien algunos de estos fenómenos son comprensibles en sus contextos, en muchos casos de postguerras, resulta desestructurante, por decir lo menos, tratar de asimilarlos en contextos diferentes. El fenómeno de la neurotización social planteada por Frankl y muchos otros autores, a pesar de la irreversible globalización, tiene matices diferentes en la sociedad latinoamericana. Si bien nosotros hemos tenido también profundos conflictos, aún arrastramos las secuelas de la colonización y de regímenes totalitarios que han dejado pérdidas irreparables. Tenemos un enemigo mortal que también cobra vidas inocentes: la pobreza. Sin embargo, y a pesar de ello, aún podemos considerarnos como una



sociedad con interés por vivir, por crecer, por buscar incesantemente la felicidad, valores que al parecer están desapareciendo en Europa y el primer mundo. Por esto, considero que la abyección en el arte de Latinoamérica no es sintomática sino más bien esnobista, es decir una repercusión por imitación.

Es importante recalcar que no estoy validando el fenómeno de la abyección en su contexto social original. Solamente estoy aludiendo a la comprensión del fenómeno, a la que debe tratársela con mucho sigilo. Además, asumir la violencia en el arte exclusivamente como una consecuencia social es, por una parte, liberarlo de responsabilidades y, por otra, concebir al artista como un intérprete de la realidad únicamente, en cierto modo un reduccionismo de su capacidad proponente, imaginativa y creadora. Además, podría transformarse en una justificación que deriva en aceptación y consolidación de la violencia, sin responsabilidad alguna. En el transcurso del estudio de este fenómeno me he preguntado reiteradamente en qué medida el arte es síntoma y en qué medida es responsable de la instalación de la violencia, no solo en el fenómeno artístico, sino en la sociedad actual, teniendo presente que las propuestas de Rosenkranz, Pate, Wilde, Marinetti, Bretón, y otros más, sin dejar de lado al Marqués de Sade ni a Otto Muhl que como ya lo mencioné y recalco, estuvo seis años en la cárcel por abuso sexual a menores, son claras convocatorias al ejercicio de la violencia y sustentos de una visión de mundo, un mundo dislocado de la razón, atravesado por todos los horrores propuestos por mentes que, a más de tener indiscutibles y maravillosas dotes creativas y manejar magistralmente los lenguajes artísticos, en algunos casos (y con las debidas excepciones) tienen deslizamientos en mayor o menor grado hacia disfunciones psicológicas, o se alinean con proyectos políticos



específicos y peligrosos. Hay que decirlo, quizá replicando la metáfora de “*El traje nuevo del emperador*” de Hans Christian Andersen<sup>34</sup>: muchas de las acciones de la línea de la abyección en el arte, o quizá todas, son análogas a las tipificadas en el rango de psicopatologías: dismorfofobia (automutilación), necrofilia (gusto por los cadáveres), algolagnia (placer por el dolor), sadomasoquismo (placer por el sufrimiento propio y ajeno), por citar unas pocas; sin olvidar el padecimiento de la sociedad postmoderna tipificada por Victor Frankl como neurosis noógena.

De ninguna manera es mi intención responsabilizar exclusivamente a estas propuestas estéticas por la compleja dinámica del mundo postmoderno, en el que la violencia tiene un lugar privilegiado. Indudablemente hay un tejido intrincado en el que confluyen todas las vertientes filosóficas, políticas, éticas, económicas, etc. Sin embargo, no hay que pasar por alto la concordancia entre los contenidos de esta propuesta estética y la violencia en el mundo actual, concordancia que, sumada a una diferencia temporal, puede llevar a establecer una relación de causa y efecto.

En medio de toda esta vorágine de sangre y horror, quiero dedicar este párrafo a Teresa Margolles, sin eximirle de su posible necrofilia, para resaltar el éxito de su discurso nefasto y agudo para hacernos reflexionar sobre la violencia, ***sin ejercer violencia***. Y a pesar de la profundidad y sutileza de su discurso, desde mi perspectiva, también resulta peligroso. Cuánta gente habrá extraído de sus obras,

---

<sup>34</sup> Has Cristian Andersen (1805.1875). Escritor y poeta Danés, famoso por sus cuentos para niños con fuerte contenido metafórico. En “*El traje nuevo del emperador*”, Andersen narra la fábula de un emperador estafado por dos truhanes, los cuales le ofrecieron confeccionar un traje maravilloso, jamás visto. El traje era tan especial que su principal virtud era la de ser invisible para las personas poco inteligentes o incompetentes para su cargo. El rey organizó un desfile para estrenar su traje y obviamente no tenía ningún traje puesto. Todos sus súbditos aclamaban la belleza del traja para no parecer tontos o incompetentes, hasta que un chico, de la manera más espontánea dijo la verdad “el emperador va desnudo”



la sangre y el cadáver *per se*, y los habrá descontextualizado y asumido como elementos de vanguardia sin reflexionar sobre el contenido de su mensaje.

Pierre Bourdieu (1930-.2002), sociólogo del arte, plantea la repercusión social de la actividad artística y la indisolubilidad de esta relación "...Independientemente de lo que quiera o haga, el artista debe enfrentar la definición social de su obra, es decir, concretamente, los éxitos o fracasos que ésta tiene, las interpretaciones que de ella se dan, la representación social..."<sup>35</sup>. Esta "*representación social*" es precisamente la que vincula el arte con la moral y la ética y los torna interdependientes, pues, el artista es un personaje significativo en el *campo intelectual*<sup>36</sup>, un referente de la concepción de mundo. Todas las propuestas de un artista que ha logrado reconocimiento social tienen repercusiones de micro o macro impactos; inclusive su vida privada trasciende magnificada en el ámbito social. Y un fenómeno a tomar en cuenta es que las acciones que por el común de la gente son condenadas, si son realizadas por un artista, tienden a ser disimuladas, eufemizadas, aceptadas, y en muchos casos imitadas, porque los artistas son íconos culturales y sociales.

Por otra parte, Arnold Hausser (1892-1978), también sociólogo del arte, es más contundente al plantear que "El arte es decisivo y ejemplar para la sociedad no solo al dar validez a ideas y normas humanistas, sino también al difundir nuevos hábitos, costumbres, formas de pensar y sentir, haciéndolos aceptables y respetables."<sup>37</sup> Este es un planteamiento en extremo significativo que sustenta lo

---

<sup>35</sup> BORDIEU, Pierre. Campo de poder, campo intelectual. Editorial Mostressor. 2002 Tucumán. Pg. 9.

<sup>36</sup> El término *campo cultural* es planteado por Bourdieu

<sup>37</sup> HAUSSER, Pg. 395



dicho, sobre todo, cuando la violencia no solo es propuesta desde el arte, sino también legitimada, adjudicándosele precisamente ese estatus.

Mas, la transversalidad de la violencia en la sociedad postmoderna podría no ser la evidencia más dolorosa de toda esta dinámica. Quizá lo más grave, lo más terrorífico aún esté por venir. Probablemente la alienación a la que hace referencia Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, no nos permita percibir esa nueva construcción del cuerpo<sup>38</sup> que se está fraguando con las réplicas abyectistas que se siguen realizando. Si autoagredirse, automutilarse, victimar a otros seres vivos a nombre del arte no es condenable, tan solo posible... y hasta bello... ¿por qué no imitarlo e inclusive superarlo en **creatividad** y **refinamiento**?, ¿por qué no incorporar a nuestra cotidianidad estas **acciones artísticas**? En definitiva, si la sangre **está de moda** ¿por qué no usarla.....?

De tal forma que la abyección en el arte es mucho más que un “no reconocimiento” del otro, como lo plantea Julia Krsteva; una humillación o un envilecimiento, como lo define el diccionario. Considero que la abyección en el arte es la manifestación **creativa** de ese lado oscuro, aberrante, cruel, impúdico de la mente humana, que quizá todos poseemos en menor o mayor grado, que asocia el placer estético con el placer mórbido, en espectáculos de exhibicionismo sadomasoquista, incluyendo estímulos y elementos que, generalmente, en nuestra información genética, están categorizados como señales de alarma, de

---

<sup>38</sup> BOURDIEU, Pierre. *Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo*, en *Materiales de Sociología Crítica*. Editorial la Piqueta. Madrid. 1986. Pg 183 ss





peligro, de amenaza al bienestar, a la vida, a la supervivencia...y causan profunda desesperanza.

### 3.5 BIOPOLÍTICA DEL ARTE

Michel Foucault utilizó por primera vez el término **biopolítica** durante una de sus conferencias dictadas en la Universidad del Estado de Río de Janeiro (Brasil 1974) para significar que el control de la sociedad no se lo realiza solamente desde la ideología, sino también a partir del control del cuerpo de los individuos.

Esta nueva construcción del cuerpo que se está fraguando en Occidente puede tener relación con intereses biopolíticos de los grupos dominantes. Si nos detenemos a reflexionar en este posible enlace, podemos observar que han existido y existen experiencias masivas que encajan en el ámbito de esta posibilidad.

Recuerdo el fenómeno de las tarjetas Garbage Pail Kids<sup>39</sup>, producido en Estados Unidos, en 1985. Consistía en una colección infantil, en la que se mostraban imágenes de niños en las situaciones y condiciones más aberrantes, conflictivas y dolorosas, presentadas de una manera divertida y feliz: niños sonrientes con su cabeza en posición para ser guillotinado, niños injertos (mitad hombre, mitad mujer) cosidos por un alambre, niños con sus vísceras afuera jugando con sus propios intestinos, etc, etc. ¿Acaso este fenómeno (algo así como una hibridación

---

<sup>39</sup>GARBAGE PAIL KIDS.3 de marzo de 2010. Acceso: <http://www.cuandoerachamo.com/tarjetas-garbage-pail-kids-cuando-el-asco-es-divertido>



entre arte kitsch<sup>40</sup> y abyección para niños) no es también una réplica de la abyección, con un nuevo ingrediente: la felicidad de ser destruidos?

Y algo más actual, las muñequitas EMO. Esos aparentemente inocentes e inofensivos juguetes que manipulan nuestras niñas, con enormes ojeras y la depresión como lema, detrás de cuya apariencia se encierra toda una visión de mundo y de vida. La subcultura urbana Emo, que nació en New York en la década de los 80, propone un estereotipo de tristeza, desesperanza de la vida y automutilación. Sin duda muchas niñas querrán parecerse a sus muñecas, y se identificarán con ellas, no solo en la apariencia física, sino en su propuesta conceptual. Probablemente, en la nueva generación habrá más suicidios que en las precedentes.

El concepto de cuerpo que se está instalando bajo la sombra de la abyección es más que el *cuerpo moderno* de Le Bretón; es una nueva construcción<sup>41</sup> socio-política. Es el cuerpo agredido, roto, fragmentado, mutilado, sangrante... Es la construcción de un cuerpo sin valor vital, no merecedor de integridad ni de respeto. Un cuerpo, cuya mente no se esmere por preservarlo. Quizá un cuerpo que posibilite, sin resistencia, la aplicación de la teoría positiva malthusiana para controlar el crecimiento demográfico, un cuerpo-mente dispuesto a la destrucción individual y colectiva, que haya perdido la sensibilidad física y emocional. En definitiva un cuerpo preparado para soportar estoica y **estéticamente** la

---

<sup>40</sup> Kitsch, palabra del idioma alemán de uso universal para significar "cursi", "de mal gusto". El adjetivo kitsch se utiliza en el léxico artístico para señalar objetos que se adaptan a los gustos populares, de aceptación masiva y comercializable. No constituye una tendencia enmarcada en un espacio-tiempo definidos.

<sup>41</sup> BOURDIEU, Pierre. *Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo*, en *Materiales de Sociología Crítica*. Editorial la Piqueta. Madrid. 1986. Pg 183 ss



dominación y el horror de la dominación. Quizá un cuerpo predispuesto a la manipulación.....

En definitiva, considero que la construcción del **nuevo** cuerpo irrespetado no se restringe al ámbito de la estética; su principal impacto, es de orden político y sociológico. Quizá un producto intencional que satisface a intereses biopolíticos, como lo plantea Foucault<sup>42</sup>:

El hombre occidental aprende poco a poco lo que significa ser una especie viviente en un mundo viviente, tener un cuerpo, condiciones de existencia, probabilidades de vida, una salud individual y colectiva, fuerzas que se pueden modificar....Durante miles de años, el hombre ha permanecido siendo lo que era ya para Aristóteles: un animal vivo y, además, capaz de una existencia política; el hombre moderno es un animal en la política cuya vida, en tanto que ser vivo, está en cuestión<sup>43</sup>

En efecto, el cuerpo es un elemento político fundamental: en el cuerpo se tortura, en el cuerpo se experimenta, en el cuerpo se domina, en el cuerpo se vence. El principal temor del ser humano es al dolor de su cuerpo. Este temor se ha utilizado y explotado durante milenios de la historia de la dominación. Pero al parecer, estamos ante un nuevo estatus de uso del cuerpo: **la búsqueda de su insensibilidad.**

Por último, hay que tener presente que la violencia ha estado históricamente vinculada con diversos intereses políticos. La violencia no es un fenómeno *per se* (a excepción de las manifestaciones psicopatológicas); a más de ser un efecto de

---

<sup>42</sup> FOUCAULT, Michel. Op. cit.

<sup>43</sup> FAUCAULT, Michel. *La volonté de savoir*. Citado en Lazzarato Maurizio. *Del biopoder a la biopolítica.*, 16 de agosto de 2012. Acceso: [www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/lazzarato.htm](http://www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/lazzarato.htm)



estructuras sociales inequitativas, también es un medio esencial y efectivo de control. La guerra es precisamente eso: violencia para dominar.

La alerta que lanza Michel Foucault<sup>44</sup> acerca de que la “*vida*” y lo “*viviente*” son el próximo reto de los poderes de control económico y político podría estar consumándose. Si se ejerce control sobre un individuo, sobre su cuerpo, sobre su forma vital, se puede ejercer control sobre sus gustos, sus relaciones, sus intereses, su ser político y social (¿facebook?), se puede gobernar. Y si asociamos lo planteado por Foucault al panorama político del imperialismo, el fascismo, el neonazismo, tal vez pueda configurarse con mayor claridad el proyecto político y económico al que podría estar siendo útil el arte desde su línea de abyección al consolidar esta nueva construcción del cuerpo. Por último, no hay que olvidar que la guerra es, además, un negocio lucrativo.

---

<sup>44</sup> FOUCAULT Op cit.



## CAPÍTULO IV – EL ARTE Y LAS NUEVAS FILOSOFÍAS

No hay discusión. Quien no lo percibe no habita el planeta Tierra del siglo XXI. En nuestro mundo actual, a más de la violencia cotidiana en las grandes y pequeñas urbes, de los asaltos bélicos en medio oriente, de las guerras independentistas nacionalistas y un extenso etc, la vida en su conjunto está en peligro inminente y no solamente por los intereses biopolíticos de los grupos dominantes, sino también por efectos de una civilización inmisericorde con la naturaleza. Realidad que no es percibida por un segmento significativo, en términos cuantitativos, de la humanidad. Resulta inevitable cuestionarse si la o el artista, con su desarrollada sensibilidad está también obnubilado ante esta realidad. No pretendo moralizar el arte, ni propongo que todos los discursos artísticos planteen contenidos políticos referentes al tema que nos ocupa. Pero es urgente abrir un espacio de reflexión acerca del rol que puede y debe tener la o el artista consigo mismo, sus cohabitantes planetarios y su mundo en general.

La naturaleza, la vida, el lugar del humano en el universo, sus interrelaciones con los demás seres vivos, han sido preocupaciones constantes de la filosofía en todas las épocas y culturas. No haré una reseña histórica de estas corrientes filosóficas. Partiendo del espacio-tiempo presente y del contexto descrito, considero que estas inquietudes inherentes a la conciencia de estar vivos, ya no pueden ser preocupaciones solamente de la Filosofía. Es un imperativo que todo ser humano, y no se diga la o el artista, reflexione acerca de estos temas, que establezca un alto en la vorágine de la cotidianidad y la violencia, y limite las



acciones que atentan contra el bien común, la cohesión social, los derechos de los otros seres.

En el ámbito específico que nos ocupa, la violencia hacia los animales, hay que mencionar que nuestra civilización occidental ha tenido por milenios la concepción de que la especie humana es superior a las demás especies animales (antropocentrismo), y está en la potestad de tomarlas, desecharlas, agredirlas, explotarlas, y en el arte, como ya hemos visto, no se ha quedado fuera de estas prácticas. Descartes (1596-1650) inclusive llegó a postular que un animal es un autómata, un ente sin sensibilidad, tan solo una “machina animata”.

En la actualidad, la discriminación que se hace a las otras especies por no ser humanas se la cataloga como “especismo”, término acuñado por el psicólogo Richard D. Ryder, (1970) que ha figurado transversalmente en el presente trabajo, y de manera intencional lo he dejado para referenciarlo en este párrafo.

Pero en la historia de la misma civilización occidental han existido filósofos, artistas, literatos, como Platón, Pitágoras, Leonardo da Vinci, San Francisco de Asís, Voltaire, León Tolstoi, Albert Einstein, Mahatma Gandhi, Artur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, por citar unos pocos humanos ilustres que han colocado en la esfera de sus reflexiones a los animales y han evidenciado esta consideración con prácticas como el vegetarianismo.

Ya en el siglo XX, en la década de los 70, con la aparición de *Animal Liberation*, Peter Singer logra conmover a la humanidad con la denuncia de las atrocidades que los humanos cometemos contra los animales, y Tom Regan propone el valor intrínseco de los animales como seres vivos, propuestas que desembocan en la



“*Declaración Universal de los Derechos de los Animales*”<sup>45</sup>, y en un creciente movimiento mundial de defensa de los animales, el **Movimiento Animalista**, con repercusión en todos los ámbitos de conflicto entre intereses humanos y derechos animales: producción, experimentación, diversión, e inclusive el quehacer artístico.

El mundo está despertando a una nueva conciencia. El avance de filosofías holistas, como el Vitalismo<sup>46</sup> (y sus derivaciones: ecologismo, animalismo, antimilitarismo, pacifismo, defensa de los derechos humanos, etc) colocan a la vida en el centro del problema filosófico.

La nueva conciencia de la humanidad camina hacia un cambio civilizatorio en el que se construyen nuevos paradigmas en las interrelaciones entre los seres que integran el universo, lo cual deriva en nuevos derechos y nuevos deberes, El énfasis de este nuevo enfoque es el de no mirar el universo desde el humano y para el humano, sino desde y hacia la totalidad, y consideran la vida con un valor intrínseco. Este punto de vista conduce a un cuestionamiento profundo del paradigma que considera al ser humano como el único portador de derechos entre los seres naturales, para adoptar otro que proponga una relación holista entre todos los integrantes de la naturaleza. En el presente se escuchan cada vez más voces que hablan de los derechos de los animales e inclusive de derechos de los seres vivos, trascendiendo los intereses especistas

---

<sup>45</sup> Promulgada por la Liga Internacional de los derechos del Animal y las Ligas Nacionales Afiliadas, en Londres. El 21 y 23 de septiembre de 1977.

<sup>46</sup> Corriente filosófica contemporánea que considera la vida entendida como una singularidad con valor intrínseco. Jesús Ferrater Mora, en su *Diccionario de Filosofía* explica las diversas acepciones de este término, entendiéndose que el que interesa en el presente trabajo es el que sitúa “en el centro del sistema ideológico, el problema de la vida, que es el problema mismo del sujeto pensante en este sistema” pg 1968



El pensamiento latinoamericano cuenta con uno de los mayores representantes de esta corriente: Leonardo Boff.

Desde España tenemos a Jesús Mosterín, quién en su artículo *Creando derechos* (1999), hace una reflexión sobre el derecho de los animales a no sufrir torturas, y manifiesta que los derechos son conquistas morales progresivas e ineludibles: “El día en que la compasión por las criaturas se generalice entre los ciudadanos, crearemos por convención legislativa el derecho animal a evitar la tortura. Ese día será un gran día para la moral y para todos los animales (incluidos los humanos)”<sup>47</sup>.

Ya en el ámbito local, cada vez es mayor la consciencia de respeto a los animales, habiéndose iniciado inclusive un proceso en la búsqueda y conquista de legislación que norme el comportamiento humano en su relación con seres de otras especies, y las esferas del arte estarán necesariamente incluidas en las prohibiciones legales de torturar animales.

Por último, y de manera general, la respuesta primaria a la violencia no puede ser la violencia. Este es el nuevo paradigma que debemos construir las sociedades, los individuos, la ciencia, los gobiernos, el arte si queremos continuar existiendo y siendo parte de la biosfera del planeta Tierra.

---

<sup>47</sup> MOSTERIN, Jesús. *Creando Derechos* – TRIBUNA LOS DERECHOS DE LOS ANIMALES 24 de agosto de 1999. 5 de diciembre de 2014. Acceso: [http://elpais.codiario/1999/08/29/opinion/935877605\\_850215.html](http://elpais.codiario/1999/08/29/opinion/935877605_850215.html)





## CONCLUSIONES

Luego del proceso de investigación de la presente tesis considero que el resultado obtenido es tan solo una aproximación tangencial al fenómeno de estudio. La trama de la violencia es extraordinariamente compleja y su comprensión requiere profundidad en cada una de sus variables, así como para identificarlas.

Para plantear las conclusiones del estudio, asumiendo que son tentativas y generales, repasaré las preguntas propuestas al inicio de la investigación:

**¿Puede un acto planificado de agresión, dolor, sacrificio y violencia llegar a ser una obra de arte?**

- Las discusiones ontológicas sobre el arte y el estatuto de la obra de arte están en plena vigencia. No hay consensos, porque el arte es un lenguaje en el que confluyen la sensibilidad, la inteligencia, la imaginación, la experiencia vital y todo lo que significa ser un **humano**. Los lenguajes son dinámicos; cada ser humano es único e imprevisible, y el arte es un medio a través del cual el artista intenta comunicar algo.

Considero que al plantearme esta pregunta cometí el mismo error mencionado en el proceso de consolidación de la abyección en el arte: confundí categorías éticas con categorías estéticas.

Juzgar un “*acto planificado de agresión, dolor, sacrificio y violencia*” es competencia de la Ética, porque involucra la integridad de un ser viviente,



no se lo puede validar o invalidar con categorías estéticas. Simplemente no es permisible ni en el arte ni en ningún otro ámbito del quehacer humano.

**¿Cuáles son los factores que propiciaron la aparición de la agresión física en el arte y sus mecanismos de instalación?**

- Los posibles y principales factores que posibilitan la incorporación de la violencia y la agresión física en el arte, desde mi punto de vista son los siguientes: 1.- El padecimiento neurótico de las sociedades de postguerra 2.- El cambio de lenguajes en las artes visuales, de lo figurativo a la acción, de lo retiniano a lo conceptual. 3.- La disociación y antagonismo entre el arte y la ética. 4.- La carencia de legislación que prohíba acciones públicas de violencia y agresión contra los animales. 5.- Las repercusiones esnobistas de algunos artistas. 6.- La permisividad social de discursos teñidos con componentes psicopatológicos.

**¿Tiene el artista derecho a violentar, mutilar, agredir a otro humano o animal en su práctica artística?**

- El ser humano (artista o no artista) no tiene derecho a violentar la integridad física de otros en la esfera de la obra de arte, ni en ningún otro ámbito.

**¿Tiene el artista derecho a transferir a la sociedad sus frustraciones, perversiones, desajustes emocionales de la forma más cruda y grotesca? Y si lo tiene, ¿debe el público tolerar pasivamente esta malsana perturbación?**



- La y el artista tiene derecho a ejercer su libertad de expresión, pero al igual que todo ser humano no puede soslayar la responsabilidad jurídica y moral por los contenidos de sus mensajes.
- Si la o el artista transgrede estas delimitaciones, considero que es el público consumidor de arte quien puede restaurarlas y el Estado, a través de sus leyes.

**¿Cuáles son las repercusiones de la abyección en el público inmediato y en la sociedad, en general?**

- El ejercicio de la violencia, público y validado desde los espacios del arte, retroalimentan y consolidan la violencia social.

**¿En qué medida la abyección en el arte tiene un componente psicopatológico?**

- Algunas prácticas presentes en la abyección tienen semejanzas estrechas con algunas conductas humanas tipificadas como psicopatologías.

**¿Por qué los círculos del arte fomentan la incoherencia de validar la violencia en el arte y condenarla en la cotidianidad?**

- Posiblemente porque no existe un público lo suficientemente crítico para crear los límites, debido a que no hay una conciencia moral lo suficientemente desarrollada.

**¿La abyección es arte o violencia?**

- La abyección es violencia en la práctica artística



## ¿Podemos hablar de derechos de los seres vivos?

- La evolución moral, que demanda y a la vez es producto de un permanente diálogo y ponderación de los intereses individuales y colectivos, posibilita la disminución del ego y el reconocimiento de los derechos de los otros. De esta manera se puede observar que los derechos están en continua ampliación de su espectro. Jesús Mosterín lo dice en su artículo *Creando Derechos*, ya citado anteriormente, que “Los derechos no son algo que exista ya dado en la naturaleza y que nosotros nos limitemos a descubrir, como los cromosomas o los continentes. Los derechos los creamos nosotros mediante nuestras convenciones. Así que la pregunta relevante no es "¿qué derechos tiene tal criatura?", sino "¿qué derechos queremos que tenga?"<sup>48</sup>

La sensibilidad humana está en un proceso de continuo refinamiento. Cada vez hay más seres humanos **conscientes** de que los animales están dotados de sensibilidad, de que la comunidad biótica en estado natural se autoregula y se autosustenta, de que los humanos hemos cometido y seguimos cometiendo excesos con las otras especies, de que es necesario autolimitarnos con normas jurídicas que orienten nuestro comportamiento. Los derechos de los seres vivos están en gestación y serán proclamados por los humanos, pero su derecho fundamental a existir ya está proclamado por la vida.

---

<sup>48</sup> MOSTERIN, Jesús. Op. Cit.



Por último mencionaré que uno de mis principales intereses al realizar esta tesis es lograr una repercusión en el público y los artistas jóvenes, convocando a una reflexión, a partir de una propuesta que sustente la práctica de un nuevo paradigma civilizatorio, centrado en la construcción de estructuras alternativas que posibiliten la convivencia y supervivencia del sistema macro planetario, y de interrelaciones basadas en el respeto a la vida, siendo el arte un agente activo en este proceso. Desde esta perspectiva es un imperativo ético detener el avance de sacrificios, torturas y agresiones a los seres vivos, mediante el cuestionamiento moral de estos actos hasta lograr una censura moral, social y jurídica.

Más allá de esta propuesta, es urgente dimensionar el impacto sociológico y político de elevar a una categoría **estética** la agresión y la violencia, y, fundamentalmente, detener el proceso de su legitimización social desde el arte, traspasando el debate desde los círculos del arte al ámbito social cotidiano, es decir al gran público receptor y consumidor de arte.



## RECOMENDACIONES

La violencia en general y su vinculación con el arte en particular, es un fenómeno que requiere mayor atención y estudio.

Recomiendo profundizar la investigación de este fenómeno desde cada una de sus variables, así como desde su impacto en el entramado social. Es necesario conocerlo para combatirlo e impedir que se consolide como un hecho posible, aceptado y hasta estético.



## BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, Walter, *Discursos Interrumpidos - La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Editorial Mostressor. 2002 Tucumán

BOURDIEU, Pierre. *Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo, en Materiales de Sociología Crítica*. Editorial la Piqueta, Madrid, España, 1986.

BOURRIEUD, Nicolás .*Estética Relacional*. Adriana Hidalgo editora S. A. Argentina. 2006-2008.

FRANKL, Viktor, *Ante el Vacío existencial, El sufrimiento de la vida sin sentido*. Editorial Herder, Barcelona, España, 1994.

LE BRETON, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*. Ediciones Nueva Visión SAIC, Buenos Aires, Argentina, 2002.

MARINETTI, citado en BENJAMIN, Walter, *Discursos Interrumpidos - La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial PLANETA AGOSTINI.

KRISTEVA, Julia, *Poderes de la Perversión*. Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires, Argentina, 2000.

FOUCAULT, Michel, *Hermenéutica del Sujeto*. Editorial La Piqueta, Madrid, España, 1994.

BRAUDILLARD, Jean, *La transparencia del mal*, 5ta edición. Editorial Anagrama S.A., Barcelona, España, 2001.

BOURDIEU, Pierre, *Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo en "Materiales de Sociología Crítica"*. Editorial La Piqueta. Madrid, España, 1986.

HAUSSER, Arnold. *Sociología del arte*. Ediciones Guadarrama, Madrid, España, 1975.

JAY, Martin. *Campos de Fuerza (Entre la historia intelectual y la crítica cultural)*. Editorial Paidós SAICF, Buenos Aires, Argentina, 2003.

WILDE, Oscar. *El retrato de Doran Gray*. Prefacio. New York: Barnes and Nobles, 2003.



## PÁGINAS WEB

ARTE EN ACCIÓN, *La obra de Santiago Sierra: Cerdos devorando la Península Ibérica*. 14 de octubre de 2014. Acceso:

<http://dedoblespacio.wordpress.com/2013/08/30/arte-en-accion-la-obra-de-santiago-sierra-cerdos-devorando-la-peninsula-iberica/>

BARRENA, Jaime. NUBIOLA, Jaime. *Charles Sanders Peirce*. Philosophica Enciclopedia Filosófica on line. Marzo 13 de 2013. Acceso:

<http://www.philosophica.info/voces/peirce/Peirce.html>

BRETON, André, *Primer Manifiesto Surrealista 1924*, 5 de octubre de 2012. Acceso:

<http://ar.geocities.com/vanguardiasliterarias/textossurrealista.htm>,

CAMPUSANO, Beatriz, *Pater: sobre los límites del arte*, 10 de enero de 2009. Acceso:

<http://revistaaxolotl.com.ar/otrassent22.htm>

DE LAUTRÉAMOND, Conde, *Lugares imaginarios*, OUSIA, 2 de enero de 2013. Acceso: <http://philoousia.lugaresimaginarios.com/?p=314>

DRAGOJEVIC, Ivo. *La mercantilización del arte según Wim Delvoye, un artista sin escrúpulos*. ARTE Y CULTURA. 18 de abril de 2013. Acceso:

<http://www.saborizante.com/2013/11/la-mercantilizacion-del-arte-segun-wim-delvoye-un-artista-sin-escrupulos/>

EL TIEMPO. *Responde artista Habacuc, quién exhibió atado, sin agua ni alimento, a un perro*. Enero de 2013. Acceso:

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4125438>

FOUCAULT, Michel. *La voluntad de savoir*. Citado en Lazzarato Maurizio. *Del biopoder a la biopolítica*. 16 de agosto de 2012. Acceso:

[www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/lazzarato.htm](http://www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/lazzarato.htm)

GARBAGE PAIL KIDS. 3 de marzo de 2010. Acceso:

<http://www.cuandoerachamo.com/tarjetas-garbage-pail-kids-cuando-el-asco-es-divertido>





LA SANGRE DEL LEON VERDE. *Reflexión y temas inactuales*, Blog de Filosofía, 4 de diciembre de 2013. (El subrayado no corresponde al original).

Acceso:

<http://sanguisleonisviridis.blogspot.com/2008/05introduccion-la-esttica-de-lo-feo.html>

LAZZARATO, Maurizio, *Del biopoder a la biopolítica*, 10 de noviembre de 2012.

Acceso: [www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/lazzarato.htm](http://www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/lazzarato.htm),

LEMUS DE VANEK, María Teresa, *Depresión y suicidio: herencias del mundo moderno*. 15 de Enero de 2013. <http://www.logoforo.com/anm/templates/?a=12>

LO BELLO Y LO FEO EN EL ARTE, 2 de enero de 2009. Acceso:

[http://www.elmundo.com/sitio/noticia\\_detalle.php?idedicion=1051&idcuerpo=5&ds\\_cuerpo=Mensuales&idseccion=44&dsseccion=Palabra%20y%20obra&idnoticia=89589&imagen=&vl=1&r=palabra\\_obra.php](http://www.elmundo.com/sitio/noticia_detalle.php?idedicion=1051&idcuerpo=5&ds_cuerpo=Mensuales&idseccion=44&dsseccion=Palabra%20y%20obra&idnoticia=89589&imagen=&vl=1&r=palabra_obra.php),

MOSTERIN, Jesús. *Creando Derechos*. TRIBUNA LOS DERECHOS DE LOS ANIMALES 24 de agosto de 1999. 5 de diciembre de 2014. Acceso:

[http://elpais.codiario/1999/08/29/opinion/935877605\\_850215.html](http://elpais.codiario/1999/08/29/opinion/935877605_850215.html)

RAMIRES, Juan Antonio, *Hemann Nitsch: La obra de arte total en tiempos posmodernos*, RIZOMAS, 15 de Junio de 2014. Acceso:

<http://rizomas.blogspot.com/2005/01/hermann-nitsch-obra-de-arte-total-en.html>

SATVIKA. *El lienzo humano: Tim el hombre del tatuaje*. 13 de noviembre de 2014.

Acceso: <http://satvika.co/el-lienzo-humano-tim-el-hombre-del-tatuaje/#.U5iWiXYU-9s>

SILVIA, Rocío. *Agua de cadáver*, EL ARTE REVULSIVO DE TERESA MARGOLLES. SANTISTEBAN.. La Insignia. EEUU, enero del 2004. 5 de octubre de 2014. Acceso:

[http://www.lainsignia.org/2004/enero/cul\\_068.htm](http://www.lainsignia.org/2004/enero/cul_068.htm)

SERRANO, José. ZENDOIA, José. *Como explicar los cuadros a una liebre muerta*. LA TABERNA DEL MAR. 16 de febrero de 2012. Acceso:

<http://latabernadelmar.blogspot.com/2010/05/como-explicar-los-cuadros-una-liebre.html>

VICTOR HUGO, *Cronwell*, Prefacio. 6 de diciembre de 2013. Acceso:

<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/hugo01.htm>

