

# Artes y Ciencias Sociales



# Abiectum: un estudio de lo abyecto desde la fotografía contemporánea

## Abiectum: a study of the abject as a view in the contemporary photography

Fecha de recepción: 30 de marzo de 2007

Fecha de aceptación: 13 de julio de 2007

Blanca Diva Velásquez Gaitán\*

Mauricio Pineda Ramírez\*\*

Yesid Fernando Hernández Rojas\*\*\*

### RESUMEN

El presente proyecto de investigación pretende analizar la obra de cinco artistas contemporáneos a la luz del concepto de lo abyecto en el arte; propone un rastreo del análisis semiótico de la fotografía, recurriendo a fuentes consideradas clásicas en la historia de esta disciplina, como "Sobre la fotografía" (1980) de Susan Sontag. De estas ideas, se hace una aproximación a la cultura de la imagen digital entendida como una nueva era, la de la posfotografía, marcada por la aparición de la tecnología electrónica digital en la grabación, la manipulación y el almacenamiento de las imágenes. Dichas imágenes otorgan un nuevo contexto a la práctica de la fotografía y el video. Además, se busca entender la fotografía como objeto y el objeto como cadáver, según las teorías que describen la condición abyecta, desde las que se presupone

\* Investigadora principal, docente tiempo completo ocasional, Facultad de Artes ASAB, Código 41600835, asignaturas de teoría e historia del arte. Licenciada en Bellas Artes, Universidad Jorge Tadeo Lozano. Beca Unesco: Restauración de Bienes Muebles, Centro de Restauración, Beca Ministerio Affari Esteril: Storia dell'Arte Medievale e Moderno. Università degli Studi. Firenze, Italia. Beca Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Casa Museo Quinta de Bolívar.

\*\* Coinvestigador, maestro en Artes Plásticas (pregrado) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

\*\*\* Auxiliar de investigación, Candidato a maestro en Artes Plásticas y Visuales, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

otorgarle a la fotografía un espesor inusitado, un fondo sobre el que naufragará la experiencia objetiva soportada por los mecanismos técnicos, ópticos y alquímicos de la misma.

### **Palabras clave**

Abyección, abyecto, fotografía, semiótica, digital, simulación, cuerpo, cadáver.

### **ABSTRACT**

The present investigation project pretends to analyze the artistic work of five contemporary artist in the light of abject concept in photography and art; proposes a search of the semiotic analysis of the photography, appealing to classic considered sources in the history of this discipline, like "About the photography" (1980) of Susan Sontag. Of these ideas, an approach is made to the culture of the image digital expert as a new era, that of the post photography, marked by the appearance of the digital electronic technology in the recording, manipulation and storage of the images. These images grant a new context to the practice of the picture and the video. Additionally, it is looked for understanding the picture like object and the object like cadaver, according to the theories that describe the abject condition, from those that is presupposed to grant to the picture an unusual thickness, a bottom on which the objective experience supported by the technical, optic and other mechanisms and of the same one will shipwreck.

### **Key words**

Abjection, abject, photography, semiotic, digital, simulation, body, corpse.

### **INTRODUCCIÓN**

El estudio de las categorías "abyecto" y "abyección" en prácticas artísticas contemporáneas como la fotografía tiene su origen en fenómenos artísticos situados entre finales de los años ochenta y los noventa del siglo XX reunidos bajo la acepción de arte abyecto. Éste se caracterizó, en términos generales, por la celebración de un retorno a la materialidad del cuerpo a partir de sus órganos constitutivos, humores, fluidos y excrecencias.

Hemos analizado el trabajo de cinco fotógrafos: Alessandro Bavari, Nelson Garrido, Vasily Konstantin, Diana Thorneycroft y Eugenio Recuenco.

A partir de diversos procedimientos de desmantelamiento de lo humano, como la recurrencia de lo monstruoso en el hombre, en sus comportamientos y en su lectura de contextos que subvertían el orden, la tradición y la ley, los artistas abyectos deconstruyeron muchas representaciones tradicionales del cuerpo y del sujeto conformado, en virtud de su retorno retrospectivo a una condición anterior, animal, previa a la constitución como ser de los individuos consolidados por el lenguaje, las normas sociales y, por supuesto, la racionalidad.

Dentro de estas circunstancias finiseculares, los artistas de los años noventa que trabajaron en los límites de su propia corporalidad para señalar la complejidad y problemática del enfrentamiento del “yo” con la muerte, la enfermedad, y el cadáver, son ese importante grupo conocido como arte abyecto.

Es preciso aclarar que si bien recibieron una importante atención de la crítica y las instituciones, sobre todo de las instituciones políticas, religiosas y sociales, tanto públicas como privadas, dicha atención se prestó más como una mirada inquisitiva hacia estas manifestaciones del arte que ponían en tela de juicio todos los valores que la sociedad occidental había considerado inviolables, inquebrantables, y que se conocen generalmente como el proyecto moderno, enmarcado éste en una concepción de constante progreso de nuestra sociedad.

Los artistas que pertenecían a este arte abyecto desarrollaron su propuesta estética en las principales ciudades de los países denominados centros internacionales del arte, especialmente Nueva York y Londres, aunque también se presentaron controvertidas manifestaciones en países como España, Francia, Alemania, Australia, y el importante caso de Nelson Garrido en Caracas, Venezuela, cuyo obra artística es estudiada en este proyecto de investigación.

El arte abyecto no es todo el arte de fin del siglo XX, como la crítica piensa, pues el contexto multicultural de la época permitió el surgimiento de muchas



otras manifestaciones artísticas en torno al cuerpo, pero que no tocaban aspectos del tratado psicoanalítico, como vendría a ser el caso de lo abyecto y su proliferación en textos críticos, curadurías y candentes debates políticos, sociales y morales de los contextos locales mencionados.

El arte abyecto no constituye un movimiento único, uniforme o asimilable como un estilo, sino que más bien se recoge en una tradición de análisis entrecruzada por el psicoanálisis, los estudios culturales y la crítica institucional del arte.

Los artistas que forman parte de este estudio, si bien pueden tener afinidades o motivaciones estéticas, conceptuales o formales con este arte específico de los años noventa, llamado abyecto, no se adscriben al armazón teórico establecido. Por un lado, su trabajo con la especificidad del medio fotográfico hace compleja su práctica con el cuerpo, trascendiendo el eje representación-presentación, para situarlo en las postrimerías de un arte del simulacro, fragmento que ya no es sujeto ni objeto, pieza construida-deconstruida, manipulada, señalada, segmentada, cortada, rasgada, violada. Por otro lado, no conforman ese conglomerado expositivo de los noventa donde esta materialidad estuvo cifrada por la utilización espectacular de la materia abyecta (sangre, sudor, semen, carne, huesos, excrementos). Por el contrario, estos artistas recuperan la observación como táctica que les permite reconocer la escena del crimen, es decir, aquellos espacios donde el cuerpo se quiebra para esfumar la identidad sexual, racial, de género, en que el cuerpo se vuelve ambiguo e individual, bien sea en el cuarto oscuro (donde la abyección encuentra posibilidades) o en la actitud del artista, en su proceso, en el medio oscuro, en hecho mismo de ser artista o en el mismo.

## FUENTES DE ANÁLISIS

El proceso buscó cifrar los elementos que permitieran detectar el fenómeno de lo abyecto en las prácticas fotográficas a partir del estudio de cinco artistas contemporáneos, con propuestas diferentes con respecto al tema, la puesta en escena, la iluminación, la técnica y la metodología. Escogidos entre más de veinticinco, se analizan los siguientes fotógrafos: Vasily Konstantin (Alemania), Diana Thorneycroft (Canadá), Nelson Garrido (Venezuela), Eugenio Recuenco (España) y Alessandro Bavari (Italia).

Con respecto a la construcción de una mirada de su obra en la que se involucran categorías como la abyección, el grupo de trabajo definió hacer un entrecruce de discursos textuales partiendo del estudio iconográfico de sus imágenes, de las fuentes teóricas o los antecedentes de su trabajo, los cuales fueron proporcionados en algunos casos por los mismos artistas y que están disponibles en sus Web sites, o enviados vía fax o correo electrónico (entrevistas locales, textos críticos, etc.). En seguida se organizó el análisis de la obra de cada uno de ellos y sus prácticas artísticas, culturales y fotográficas a partir de la estructuración de un marco conceptual general que involucró cuatro enlaces temáticos principales:

1. Aspectos culturales en el desarrollo de su propuesta, enmarcados en las teorías de la posmodernidad y otras teorías alternas y sucesivas.
2. Análisis de las circunstancias contextuales de sus producciones enlazadas a prácticas discursivas en torno al problema de la historia (contemporaneidad, fin de siglo, nuevo milenio).
3. Revisión de conceptos y reflexiones en torno al problema de lo abyecto, extraídas en mayor parte del tratado psicoanalítico.
4. Estudios en torno a la producción de la imagen y sus implicaciones en los ámbitos de la circulación y divulgación de las mismas.

El proceso estableció líneas argumentales para la discusión que consideraba cuáles de estos criterios temáticos podían o no explicarse por sí mismos. Esto llevó a los investigadores a ver cómo el contexto y o la práctica artística definían el fenómeno de lo abyecto a partir de la interrelación de unos aspectos con otros; lo cual implicó el estudio sucedáneo de otros componentes temáticos cuya comprensión se considera extraartística: las implicaciones sociales de la obra, el encuentro con identidades religiosas, sexuales y de género, o incluso, las posturas asumidas por los artistas acerca del problema de la muerte, el problema del cadáver, la trasgresión, etc.

El marco teórico está basado en el análisis de otras fuentes bibliográficas estudiadas. La sustentación psicoanalítica del problema de lo abyecto se orientó desde la teoría de Julia Kristeva. Los aspectos culturales están basados en una



bibliografía diversa en la que se encuentran referentes provenientes del cine, el arte y la cultura, que ayudaron a clarificar el problema.

Las alternativas diseñadas para plantear una revisión de los contextos históricos donde se da la producción de las imágenes, que son objeto de esta investigación, tuvieron en cuenta aspectos de la semiología, el análisis iconográfico y la mediología.

En esta medida, el mapa de referentes trazado permitió visualizar la incidencia de la condición abyecta en el espacio y en el tiempo, para encontrar esos antecedentes de un concepto en el cual no hay una definición tangible. La formulación de unas preguntas a partir del texto de Julia Kristeva, *Los poderes de la perversión*, orientó la elaboración de los cuestionarios que fueron aplicados al análisis iconográfico de los artistas y, posteriormente, a las entrevistas con ellos.

Las preguntas fueron:

1. ¿Para qué la abyección? Es la mirada cargada de elemento abyecto que permite mostrar el horror en una civilización que, aparentemente, se ocupa de purificar y sistematizar haciendo funcionar lo oculto, como la frustración, la decepción y la incertidumbre<sup>1</sup>.
2. Según el análisis de Kristeva sobre la obra literaria de Louis Ferdinand Céline, ¿la diferenciación de lo abyecto es el signo de un objeto imposible como frontera o límite, que lleva a una sobrecarga pulsional y, según Freud (en su análisis del odio y la muerte), impide a las imágenes que se cristalicen como deseo, como pesadilla o como dolor en el sentido de rechazo, o es una simple oposición entre conceptos freudianos y lacanianos con respecto a la definición de lo imaginario, lo simbólico y lo real?
3. ¿Podemos, por medio de los adjetivos, aclarar el concepto de lo abyecto? ¿Es necesaria la palabra para entender los dos lados que componen la abyección?<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Kristeva, J., *Los poderes de la perversión*, Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline, México, Siglo XXI, Buenos Aires, quinta edición en español, 2004, p. 7-19.

<sup>2</sup> Provisionalmente nos referiremos a ello como lo ambiguo y lo dicotómico, aunque estos parezcan presentarse juntos como una paradoja de la que difícilmente pueda darse cuenta por medio de descripciones, definiciones (la palabra) o incluso imágenes.

## LA FOTOGRAFÍA Y LOS ELEMENTOS DE LA MIRADA ABYECTA

Una vez focalizado el objetivo del proyecto en el análisis específico de cinco prácticas artísticas provenientes de cinco fotógrafos de diferentes partes del mundo (las cuales fueron consideradas representaciones de los estadios de la abyección), se comenzó la articulación con los análisis de la práctica fotográfica.

Para un rastreo del análisis semiótico de la fotografía, fue necesario recurrir a dos fuentes consideradas clásicas en la historia de la fotografía: *Sobre la fotografía* (1980), Susan Sontag, y *La cámara lúcida* (1980), de Roland Barthes.

Los elementos para la comprensión del estado actual de la práctica de la fotografía digital fueron aportados por Martin Lister (compilador) en *La imagen fotográfica en la cultura digital*, en especial el ensayo de Kevin Robins, “¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?” “Si nos conmueve, es porque está cercana a la muerte”<sup>3</sup>, decía el artista Cristian Boltanski.

Ante la pregunta de Kevin Robins, aparece el discurso de “La muerte de la fotografía”, el cual, sin duda, es la elaboración ulterior heredera de las construcciones conceptuales que desde los medios análogos habían establecido importantes teóricos como Susan Sontag (la fotografía como asesinato blando, véase *Sobre la fotografía*, o el punctum de Roland Barthes en *La cámara lúcida*).

También se consideró la línea discursiva y cronológica de los diversos análisis semióticos, a partir del texto *Pensar la imagen* de Santos Zunzunegui (1989).

Robins resitúa su análisis refiriéndose a una nueva era, la de la posfotografía, marcada por la aparición de la tecnología electrónica digital en la grabación, manipulación y almacenamiento de las imágenes. Dichas imágenes otorgan un nuevo contexto a la práctica de la fotografía y el video. La tecnología visual tiene la capacidad de crear imágenes “realistas”, producidas como anticipación

<sup>3</sup> Robins, K., ¿Nos seguirá conmoviendo la fotografía?, en Lister, M., *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Editorial Paidós, Barcelona, 1995, p. 49.





y expectación. Así, para Robins, la cultura de la imagen se interpreta como revolución tecnológica, “la revolución de las nuevas imágenes”, afirmando que es “comparable a la aparición del abecedario, el nacimiento de la pintura, o la invención de la fotografía”<sup>4</sup>. Según Robins, la posfotografía ha cambiado la forma en que pensamos la imagen y la realidad, así como la imagen digital ha cambiado la certeza de lo real por una actitud más reflexiva, más “teórica” y más “conocedora” en relación con el mundo de las imágenes.

Robins afirma que, en el nivel de la imagen, algo nuevo tiene algo antiguo en su significado.

Con respecto a los usos de la fotografía y la posfotografía, éstas proporcionan la referencia existencial de las imágenes del mundo, ya que, en sí, su circulación connota un modo de conocimiento emocional, estético, moral y político.

La imagen como conceptualización, la representación de las apariencias, está dejando de ser la base incontrovertible de la evidencia o de la verdad sobre los fenómenos del mundo.

Jean Louis Weissberg<sup>5</sup> sostiene que nos movemos de una era de “conocimiento a través de la grabación de imágenes” hacia una era de “conocimiento a través de la simulación.” Esta circunstancia puede relacionarse con la descripción de Hal Foster acerca de la genealogía *pop* de las imágenes, donde refiere a los postulados de Lacan en el momento de explicar lo traumático como encuentro fallido con lo real: “En cuanto fallido, lo real no puede ser representado, únicamente puede ser repetido, de hecho *debe* ser repetido... Es una ruptura no tanto en el mundo como en el sujeto, entre la percepción y la conciencia de un sujeto *tocado* por una imagen”<sup>6</sup>.

Las imágenes siempre han estado unidas a la muerte; que siempre ha sido un tema de particular meditación en las reflexiones modernas sobre la cultura

<sup>4</sup> Quéau, P., “La revolution des images virtuelles”, *Le Monde Diplomatique*, agosto 16-17. Citado por Robins, K., op. cit., p. 49.

<sup>5</sup> Weissberg, J.L., “Des ‘realities shows’ aux réalités virtuelles”, *Terminal* 61, otoño, 1993, p. 76. citado por Robins, K., op. cit., p. 58.

<sup>6</sup> Foster, H., *El retorno de lo real. La Vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001, p. 136.

fotográfica. De ello ya se habían percatado con especial énfasis Sontag y Barthes. Toda esta suerte de relación heterotópica es descrita por Sontag en *Sobre la fotografía*: "...la fotografía ni en sus prácticas más volcadas hacia la abstracción puede liberarse de su dependencia con lo real visible"<sup>7</sup>. Además, "todas la fotografías son *memento mori*"<sup>8</sup>.

De otro modo, para el problema que nos reúne, la fotografía supuso una decisiva *ampliación del campo de lo representable*, incluso en términos estrictamente pictóricos.

Entender la fotografía como objeto y el objeto como cadáver presupone otorgar a la fotografía un espesor inusitado, un fondo sobre el que naufragará la experiencia objetiva soportada por los mecanismos técnicos, ópticos y alquímicos de la fotografía análoga, contexto desde el cual fueron escritas estas posturas.

La especificidad semiótica de la fotografía viene dada, como lo define Zunzunegui, por la huella de lo real, el "índex", entendido como contigüidad física del signo con su referente, punto de partida para la reconstrucción de la triada objeto, mirada, sujeto.

Junto a los elementos característicos del entendimiento de las prácticas fotográficas digitales y sus antecesoras, el conjunto de fotografías, escogidas de la vasta producción de los cinco artistas, se caracterizó según esa triada (objeto, mirada, sujeto) con un rasgo común: estas fotografías, más allá de la dicotomía texto-imagen, proponen simultáneamente una mirada lectora del contorno psicológico del individuo y una visión plástica que expone sin eufemismos la pérdida, la angustia, el horror; son imágenes de una puesta en abismo del sujeto, de tránsito de lo visto a lo vivido, de lo distorsionado a la figura.

Encontramos una representación de la abyección en la medida que

la rebelión ocurre totalmente en el ser. En el ser del lenguaje. Al objeto ausente, un signo. Al deseo de esta falta, una alucinación visual. Delega,

<sup>7</sup> Zunzunegui, S., *Pensar la imagen*, Cátedra, España, 1989, p. 134.

<sup>8</sup> Sontag, S., *Sobre la fotografía*. Distribuidora y Editora Aguilar, Altea; Taurus, Alfaguara, S. A., 2005, p. 15.

por el lado del objeto, fantasmas, aparecidos, “falsos hermanos”: un flujo de falsos yo (*moi*) y por eso mismo falsos objetos, simulacros de yo (*moi*) que afrontan objetos indeseables<sup>9</sup>.

Lo anterior permite entender cómo cada una de estas propuestas presenta un revés en sus estratos significantes: lo humano será visto como mancha, la fotografía como un objeto de su arrojo, una falsa identidad donde la abyección estará eximida, garantizada en el contrato simbólico.

Así, tomando las caracterizaciones del medio fotográfico hechas por Dominique Baqué<sup>10</sup>, para quien “la fotografía (*viene a ser*) como aquello que queda, como lo restante. Mancha, reliquia y mirada.

Las fotografías han estado durante mucho tiempo bajo el dominio de la pintura... Pero creo que todo esto está cambiando debido, en gran parte, a la influencia de los pintores fotógrafos que, al carecer de complejos frente a la pintura, al ser ellos mismos pintores, han podido tratar la fotografía de manera diferente... No por ello estos artistas-fotógrafos no se inscriben en la vía positiva de la hiperproducción de imágenes. Ellos son productores de signos que se prestan a otros agenciamientos... Fracturado, surcado por divergencias, es un campo que no cesa de oponer, en una serie de dípticos fijos, a los fotógrafos puros con los artistas que utilizan la fotografía, o bien a la fotografía “creativa” con la fotografía “plástica”.

## ARTISTAS ESTUDIADOS

### Alessandro Bavari

Nada más latente que la noción de viaje in situ, postulada por Italo Calvino, dentro de la obra del pintor y fotógrafo Alessandro Bavari. La obra de Bavari se engrana con la teoría de Kristeva. Ella afirma que “el goce, en suma, ahora se comprende porque tantas víctimas de lo abyecto son víctimas fascinadas, cuando no dóciles y complacientes”<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> De qué tener miedo, en Kristeva, J., op. cit., p. 64.

<sup>10</sup> Baqué, D., *La fotografía plástica. Un arte paradójico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, pp. 17-44.

<sup>11</sup> Kristeva, J., op. cit., p. 18.

En el catálogo de la exposición Sodoma y Gomorra, Gianluca Manzini prologa la muestra de Bavari en 2004:

Es un viaje, intelectual y contaminado, entre la alucinación estática, seducción extrema, fetichismo que abarcan los confines entre la morbosidad terrena y el evento indecible<sup>12</sup>.

Así se inaugura, para Bavari, el informe desde las ciudades perdidas. Se dice que las dos ciudades del mito fueron condenadas a la destrucción por el desenfreno sexual de sus habitantes. Las ciudades invisibles de Italo Calvino, las cuales pasan a través de los ojos de Marco Polo, y cuyo relato proyecta el sentido que da cuenta de quienes las visitaron; constituyeron para Bavari la referencia para su re-creación fase por fase.

A través del recurso de la ciudad imaginada, Sodoma y Gomorra muestran cómo la perversión sexual fue considerada un talento. Bavari imaginó estas dos ciudades como una clase de parque de ocios para visionarios, donde la mirada nunca es acusatoria. Dicha abyección aún está presente en numerosos elementos culturales, sociales, históricos y religiosos. El resultado estriba en preguntarse ¿qué puede ser asociado a ese sentido de impureza que representan ciudades como Sodoma y Gomorra? Aquí, Bavari va más allá de una intromisión del espectador en la obra escénica del tiempo y la memoria.

Internarse en ese espacio de rozamientos simbólicos activa el goce por el extravío en terreno excluido. En un tiempo ya borroso, lo abyecto debió haber sido un polo imantado de codicia. El tiempo de la abyección es doble: tiempo del olvido y tiempo del trueno, de lo infinito velado y del momento en que estalla la revelación<sup>13</sup>.

Si Bavari cruza con su reflexión las ciudades de Sodoma y de Gomorra es porque su visión puede mediar melancólicamente, reconociéndolas en aspectos indescriptibles pero posibles gracias a la imaginación. En la obra de Bavari los habitantes de Sodoma y Gomorra son felices,

---

12 Manzini, G., Revista Stop Sistema Creativo. Link disponible en [www.alessandrobavari.com](http://www.alessandrobavari.com) El texto corresponde a la exposición Sodoma y Gomorra, realizada en Italia en 2004.

13 Kristeva, J., op.cit., p.17.



creativos e imaginarios, hasta el mismo día del Apocalipsis, cuando Dios Todopoderoso, molesto por sus exuberancias excesivas, decida cubrirlos para siempre en el inmenso velo negro<sup>14</sup>.

## Nelson Garrido

Pocas circunstancias socioculturales reconocen su posición frente a las simbologías del poder. Para ser más específicos, pocas obras son tan necesarias como la fotografía de Nelson Garrido para extender un marco general de interpretación de las contradicciones estéticas, éticas y políticas de lo que acontece en el devenir contemporáneo.

Es esta la obra más controversial de la fotografía venezolana. Garrido dice:

...el día que una de mis obras se reparta en estampitas en la puerta de una iglesia y tenga el valor de una imagen de José Gregorio Hernández, ese día una obra mía tendrá sentido. Hasta el momento intento sacar postales, desmitificar la obra única. Creo en el hecho publicado, en la imagen que circula, en la imagen que molesta, en la imagen militante<sup>15</sup>.

También dice Garrido que “si el arte no es el reflejo o válvula de escape del inconsciente colectivo de una sociedad sólo se transforma en la expresión egocéntrica de unos cuantos iluminados cuyo alcance se limita a ser mercadería decorativa”<sup>16</sup>.

Pero se debe entender que la obra de Nelson Garrido no es susceptible de ser enmarcada dentro del discurso de la creación meramente posmoderna. La clave de lectura de la obra de Garrido está en observar la fragmentación y cómo es asimilada en los procesos sociales y culturales de interacción.

La obra de Garrido disipa estructuras, moviliza y se moviliza ante los viejos órdenes. Por ello, no debe resultar ajeno, ni mucho menos extraño, hablar de la violencia de la imagen: “Creo en la estética de las vísceras. Ahora estoy

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>15</sup> Disponible en [www.nelsongarrido.com](http://www.nelsongarrido.com)

<sup>16</sup> *Ibid.*

trabajando sobre eso: naturalezas muertas y podridas. Yo me niego a ser parte de esa estética que a mí me hace infeliz. Debemos crear nuestras propias normas estéticas”<sup>17</sup>. La posibilidad de un encuentro con la imagen de la muerte es extrayóica, fuera del yo, descentrado, abyectado. Es el concepto alquimista: no hay resurrección sin pudrición.

### Vasily Konstantin

La obra de Vasily Konstantin constituye una pelea con la cultura moderna. Sus fotografías retratan el crimen, la atrofia, la putrefacción en estado avanzado, las perversiones viscerales y los mugrosos altares urbanos.

Este mundo de las ilusiones es el mundo del homicidio y su fetiche, es un mundo de alcantarillas abiertas, de tiendas exclusivas abandonadas, de iglesias que ya son sótanos empolvados y catacumbas donde se realiza el culto de relaciones sexuales entre extraños, incluso otros cultos de muerte más extraños, o la combinación de los dos cultos en uno solo.

Es un tratado de la desesperanza, cuyo peso insostenible subyace en el sentido imposible de la vida, con excepciones como las de los momentos en que se encara el desastre, como afirma Julia Kristeva en *Sol negro: depresión y melancolía*. Aquí se ve el dolor como el rostro oculto de la filosofía: “Filosofar es aprender a morir”<sup>18</sup>.

Pulsión de muerte. Esa pulsión de muerte como tendencia de regreso a lo inorgánico y a la homeostasis. El infierno son las calles abandonadas y mugrosas de la ciudad de Nueva York, la tortura del conocimiento, es revolcarse silencioso y avergonzado en la piedad de esta tortura. La “carne” resuena aquí con las semejanzas preocupantes a objetos religiosos, ceremoniales, como el sacramento bendito<sup>19</sup>. Los restos, en el estado presente, psicoanalítico y teórico, son semióticamente ambiguos.

---

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Kristeva, J., *Sol negro. Depresión y melancolía*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Venezuela, 1991, p. 10.

<sup>19</sup> Ibid.



## Diana Thorneycroft

Susan Sontag, en *Sobre la fotografía* afirma que

en torno de la imagen fotográfica se ha elaborado nuevo sentido del concepto de información. La fotografía no es sólo una porción de tiempo, sino de espacio. En un mundo gobernado por imágenes fotográficas, todas las fronteras (el “encuadre”) parecen arbitrarias.

Lo anterior parece coincidir con varios de los conceptos acerca de la imagen, el cuerpo, la identidad y el orden manifestados en las fotografías de Diana Thorneycroft.

Diana Thorneycroft, su libro *The body: His lesson and his camouflage*, y la exposición que lo conforma ya son internacionalmente conocidos. Esta resonancia de Kristeva concuerda con las ideas de Thorneycroft, las cuales generan un amplio espectro de respuestas personales que insinúan una serie de dudas desconcertantes sobre las confusiones del sexo y la práctica sexual junto con las dimensiones videntes y físicas del propio cuerpo, presentes en sus fotografías<sup>20</sup>: un sentido de jugadas oscuras, teatrales.

Las fotografías técnicamente hermosas de Thorneycroft revelan el cuerpo como un territorio que muestra la parte por el todo, que glorifica el fragmento, lo complica y exagera al punto de convertirlo en una verdadera complicación humana.

Constructora de oxímoron (unión metafórica de inconciliables), pantomima del mundo real, las imágenes de Thorneycroft permiten reaccionar con risa, vergüenza o apetito a lo traumático de lo real.

## Eugenio Recuenco

Una acotación de orden mediológica<sup>21</sup> caracteriza el trabajo fotográfico de Eugenio Recuenco: la interacción pintura y fotografía, inquietud central

<sup>20</sup> Para ampliar y entender visualmente las consideraciones de Thorneycroft, véase [www.dianathorneycroft.com](http://www.dianathorneycroft.com), especialmente la serie “The body: his lesson and his camouflage”.

<sup>21</sup> “La mediología es el estudio de los medios. Se centra en el hombre que transmite, no sólo se ocupa de lo que comunica sino que va más allá. Es una transmisión desde diferentes ángulos de visión, de una misma realidad y que a su vez pueden ser compatibles, complementarios y que en su

de la historia de la fotografía en los siglos XIX, XX, y que aún sigue vigente en el siglo XXI. Scharf refiere la demostración “de que la cámara fotográfica, como la pintura era capaz de producir imágenes llenas de mérito estético”. Sin embargo, la técnica, el medio, los procedimientos de la fotografía de Recuenco parecen traernos a colación la dialéctica del proceso fotográfico en su máxima expresión, sumando el recurso tecnológico a la rebeldía artística característica que reivindica el sentido, la búsqueda más que la búsqueda del sentido, trastocando lo que se entiende en el lenguaje fotográfico como una buena composición o una correcta iluminación. La fotografía de Recuenco participa del concepto de las realidades construidas. Ignacio Malaxecheverría, en el prólogo a la reedición de la famosa obra de Ambroise Paré<sup>22</sup>, dice genéricamente del monstruo:

No es ni un ser verbal, ni una forma natural, ni la representación de un monstruo biológico exactamente observado (como los descritos por Paré). Es lo que rompe absolutamente con la normalidad constituida y no puede anunciarse, o presentarse, más que bajo la especie de la monstruosidad<sup>23</sup>.

Eugenio Recuenco y su fotografía tienen una personal manera de afrontar estas consideraciones en su práctica artística. La sociedad occidental entiende de belleza confundiéndola con moda, pero no sabe nada del concepto platónico de Belleza. Por tanto, creo que mis imágenes pueden introducir elementos que a priori no son bellos en esta sociedad, pero intento ser lo suficientemente virgen en mis juicios de valor como para intentar que se conviertan en armónicos, es decir: en bellos<sup>24</sup>.

---

conjunto construyen la memoria colectiva de un grupo histórico; perpetúa, a través de los años, una “personalidad de base” común a todos los usuarios de dicha lengua materna: sistema de significados que permiten que un grupo definido de seres vivos sienta una comunidad de pertenencia con sus muertos. En el primer caso se evidenciarán, de forma sincrónica, las interacciones entre individuos; en segundo, según una perspectiva diacrónica, entre generaciones. Pero siempre se tratará de una única lengua”. Tomado de Debray, R. (2001), Introducción a la Mediología, Paidós, Barcelona, pp. 14-15.

<sup>22</sup> Ambroise, P. (1987), *Monstruos y prodigios*, Ediciones Siruela, Madrid, 1987.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 18.

<sup>24</sup> Perversiones Horror, Velásquez, D. y Pineda, M. (27 de enero de 2007). Entrevista virtual con Eugenio Recuenco, Madrid-Bogotá.



Sin lugar a dudas, en Recuenco la dialéctica bello-feo, oscuro-claro subvierte sus propios valores generando nuevas metáforas de valor. De razón Recuenco no “ilumina”<sup>25</sup> sino que alumbrar sus fotografías logrando dar un revés a la significación de las imágenes provenientes de la misma historia del arte.

En contraposición a estos lugares comunes de la historia de las imágenes descritos por Gombrich, cerramos con esta afirmación de Eugenio Recuenco sobre su proceso fotográfico: “Yo no estoy en condición de iluminar nada; me quedo más con alumbrar. Es algo más pequeño, humano y sobre todo perdurable en el tiempo.

## CONCLUSIONES

El Proyecto Abiectum: un estudio de lo abyecto desde la fotografía contemporánea se constituyó en una convergencia de miradas al problema de la abyección, y cómo estas pueden ser presenciadas en la propuesta fotográfica de cinco artistas de diversos contextos y nacionalidades.

Desde este punto de vista, se analizaron producciones artísticas, culturales y estéticas donde la fotografía, y su interacción con otras artes, es asumida como práctica para la desterritorialización y la desmitificación de lo real.

Así, la reescritura en clave psicoanalítica de conceptos como sujeto y objeto, adentro y afuera, lo mismo y lo otro, permiten entender como los fotógrafos seleccionados (bien sea que trabajen en medio análogo o digital) se constituyen en expresión de ese encuentro traumático con lo real, de ese desdoblamiento de los pliegues sociales, culturales, políticos y sexuales del cuerpo y de ese inevitable cuestionamiento al cuerpo social, conformado por el discurso, por el marco simbólico y normativo de la sociedad, y por el racionalismo que,

<sup>25</sup> “Hago lo que me divierte cada día, y no me he parado a definir mi estilo. Siempre he dicho que no tengo ni idea de cómo poner la luz. No soy técnico. Nadie me ha enseñado y por eso me ha costado tanto, pero al final no es tan grave: o le dices a alguien cómo quieres las luces y te las ponen o, como en mi caso, la pones con tus manitas donde te hace falta, o donde entiendes que ya se ve suficiente. Ni siquiera busco efectos de luz. Siempre digo que yo alumbro, no ilumino. Pongo luz hasta que la historia que hay ahí se ve, y cuando se ve disparo. Igual por eso es lo de “oscuro”, porque me limito a alumbrar... y resulta que me quedo corto de luz”. Roy, E. (2007, 18 de enero). Entrevista [en línea] con Eugenio Recuenco, blog de sexo “Eva al desnudo”, disponible en [http://blogs.elpais.com/evaroy/2007/01/eugenio\\_recuenc.html#more](http://blogs.elpais.com/evaroy/2007/01/eugenio_recuenc.html#more), recuperado: 21 de enero de 2007.

aunque quiera, no logra desprenderse de su lastre instrumental, determinista y cuyo régimen se adjudica la responsabilidad de la escritura de la otredad como registro de una voluntad de dominio, la cual no es clara y visible, pues parte por borrar el lugar desde donde se producen estas representaciones, asumiéndose como alucinación de un contenido apenas reflejado por la reproductibilidad, la repetición, el trauma mismo.

La muerte de la fotografía, como afirma Régis Debray en *Introducción a la Mediología*, en torno al planteamiento barthesiano, expone cómo el triunfo que Barthes ve sobre lo fotográfico dentro de la cultura de la imagen implica no sólo un sentido de la pérdida, sino también de la renuncia. Paradójicamente, la construcción de la mirada abyecta, vista en los fotógrafos estudiados, no es una práctica aditiva sino sustractiva, una mirada donde la reducción de ese amplio espectro de lo representable se vuelca hacia lo inasible, lo indecible, lo intolerable, en última instancia, hacia lo abyecto como posibilidad, no sólo de confrontación con los límites psíquicos de la existencia individual sino también como posibilidad de producción sintomática capaz de dar cuenta de un sentimiento auténtico de lo que es la fractura del significado de “lo humano”, una posibilidad de afectación más allá del barrido simulacral de la información, y una redefinición de la sociedad mediatizada, vista en el marco de la muy característica unilateralidad del ejercicio del poder político que, inevitablemente, abre los espacios al cuerpo enfermo, abyecto.

Las expresiones de la abyección no se pueden recibir como una experiencia inmediata, salvo que ellas sean en sí mismas un momento de conmoción, donde la posibilidad del sujeto se deshace y se borra el contorno significativo del mundo, sus objetos y representaciones. Como diría Debray,

sería algo así como la muerte de la muerte, de lo que en realidad se nutre toda cultura viva, por metabolismo, así como el humus se nutre de los cadáveres en descomposición. Si renaciera mañana una nueva gloria, la muerte significativa se acompañaría sin duda de un regreso deliberado a lo mineral, con un regreso de la ceniza a la piedra, de la urna a la estela, o del nicho a la losa, hasta tal punto compartan e intercambian soportes y valores. Existe una moral de los materiales, y en nuestras prácticas de memoria más que en ninguna otra parte (*Introducción a la Mediología*, p. 51)



## BIBLIOGRAFÍA

- Ambroise, P., *Monstruos y prodigios*, Ediciones Siruela, Madrid, 1987.
- Baqué, D., *La fotografía plástica. Un arte paradójico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- Debray, R., *Introducción a la Mediología*, Paidós, Barcelona, 2001.
- Foster, H., *El retorno de lo real. La Vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001.
- Kristeva, J., *Los poderes de la perversión, Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, México, Siglo XXI, Buenos Aires, quinta edición en español, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Sol negro. Depresión y melancolía*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Venezuela, 1991.
- Manzini, G., *Revista Stop Sistema Creativo*, disponible en [www.alessandro-bavari.com](http://www.alessandro-bavari.com)
- Robins, K., ¿Nos seguirá conmoviendo la fotografía?, en Lister, M., *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Editorial Paidós, Barcelona, 1995.
- Sontag, S., *Sobre la fotografía*. Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A., 2005.
- Zunzunegui, S., *Pensar la imagen*, Cátedra, España, 1989.