

Anatomía del escándalo artístico: una mirada hermenéutica a los discursos de las artes visuales contemporáneas ligadas a la indignación ético-moral (1)

M. del Mar García-Jimenez

Universidad de Sevilla  

Ramon Blanco-Barrera

Universidad de Sevilla  

<http://dx.doi.org/10.5209/aris.90193>

Recibido: 28/06/2023 • Aceptado: 2/10/2023

ES Resumen. Este trabajo de investigación se nutre de la producción artística contemporánea en materia visual para motivar un estudio pertinente y necesario sobre los límites de su propia legitimidad al basarse en manifestaciones altamente polémicas que, además de plantear constructos de reivindicación, son también cuestionables en sí mismas en lo ético y moral por la naturaleza en que han sido conformadas. El objetivo cardinal de esta premisa dilucida en identificar esas líneas rojas de lo inaceptable a la hora de crear una obra de arte que, si bien pretende denunciar situaciones de injusticia, acaba distorsionando su foco de atención hacia un debate político-social sobre la tolerancia de su propia existencia como aporte en el universo del arte socialmente comprometido. A través de teóricos como Adut, Rancière o Krauss, y de las producciones de artistas como Delvoye, Martens o Habacuc, se desentrañan los entresijos aquí planteados. Como aspectos concluyentes a destacar, se desafía a la comunidad artística a repensar no solo en la emisión de un mensaje concreto que invite al cambio, sino también en la recepción de este, implicando toda clase de factores, desde el contexto para el que se dirige hasta el propio estilo inherente de la obra.

Palabras clave: artes visuales; cambio social; polémica; ética; moralidad

EN Anatomy of the art scandal: a hermeneutic look at the discourses of contemporary visual arts linked to ethical-moral indignation

EN Abstract. This research work is nourished by contemporary art production in visual matters to motivate a pertinent and necessary study on the limits of its own legitimacy by being based on highly controversial manifestations that, in addition to raising claim constructs, are also questionable in themselves about the ethical and moral by the nature in which they have been formed. The cardinal objective of this elucidated premise is to identify those red lines of the unacceptable when creating a work of art that, although it intends to denounce situations of injustice, ends up distorting its focus towards a political-social debate on the tolerance of its own existence as a contribution to the universe of socially engaged art. Through theorists such as Adut, Rancière or Krauss, and the productions of artists such as Delvoye, Martens or Habacuc, the intricacies raised here are unraveled. As conclusive aspects to highlight, the art community is challenged to rethink not only the issuance of a specific message that invites change, but also the reception of it, involving all kinds of factors, from the context for which it is directed to the very inherent style of the work.

Keywords: visual arts; social change; controversy; ethics; morality

Sumario: 1. Introducción, 2. La singularidad del ultraje artístico, 3. Por los rincones turbadores del arte, 4. La especificidad del arte abyecto: el apabullante caso de David Nebreda, 5. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: García-Jiménez, M.; Blanco-Barrera, R. (2024). Anatomía del escándalo artístico: una mirada hermenéutica a los discursos de las artes visuales contemporáneas ligadas a la indignación ético-moral. *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(1), 145-155. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.90193>

¹ Esta investigación forma parte de los resultados de un proyecto de investigación financiado por el Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Sevilla.

1. Introducción

La volatilidad e indefinición de algunas ramificaciones del arte, en su modalidad de acontecimiento legítimo, puede expresar contenidos y/o utilizar prácticas ética y moralmente reprobables, contraviniendo los principios básicos sobre los que se sustenta la vida pública y privada. En este sentido, los actuales conceptos de ética y moral delimitan a dos cuestiones diferenciadas que son el resultado de la larga historia de las discusiones filosóficas, con doctrinas que se remontan a Kant y Habermas (González, 2000, p. 797). En concreto “La moral trabaja las ideologías que están formadas por las creencias, que son la base de nuestras verdades, y, finalmente, la ética trata de la identidad de las personas que se concretan en los valores más queridos, denominados principios” (Campomanes Calleja, et al., 2013, p. 21). En otras palabras, la moral puede entenderse como el entramado de conocimientos, cualidades, saberes y comportamientos instrumentales que ayudan a afrontar a la cotidianidad, es decir, los hábitos, las costumbres o las tradiciones. Por su parte, la ética se define como un conjunto de principios, normas, valores o pensamientos orientados a discernir cómo actuar correctamente. Además, las revisiones modernas y la fragmentación de la ética entre múltiple disciplinas y sistemas han conllevado cambios significativos en un término ya de por sí equívoco (González, 2000, p. 798).

Acorde a lo anterior, a los discursos artísticos diferenciados como dispositivos lúcidos (Wittgenstein en Mancilla, 2019, p. 187) que observan y se integran de manera sincrónica con estos y otros mecanismos de la sociedad les corresponde enfrentar los problemas que desafían tanto las dimensiones éticas como morales. También es cierto que la mutabilidad e indeterminación de algunas ramificaciones del arte, en su forma de manifestación legítima, pueden infringir los principios inalienables de forma más o menos intencional. Por tanto, es comprensible que a medida que el arte relacionado con aspectos tan comprometidos de la existencia humana como son la ética y la moral abre senderos interpretativos sobre lo relevante, verdadero o esencial de los acontecimientos que rodean la actualidad global, puedan dar lugar al escándalo artístico. Es preciso puntualizar que en la definición dada por la Real Academia Española el escándalo reúne al estupor y la indignación, de los que forma parte y se nutre. Al mismo tiempo, el término se presenta expansivo toda vez que, según una acepción diferente dentro de la misma definición, tipifica al asombro y la admiración. En sí, acostumbra a reflejar el rechazo colectivo hacia la transgresión de un código, tabú o, en suma, ante el asalto directo del estatus de los viejos valores y vínculos, del orden actual y los poderes establecidos. Por tanto, no es de extrañar que el escándalo, que posee una amplia tradición en el contexto particular de arte, forme parte de la vida como el evento público por excelencia (Adut, 2008). Tampoco deja de sorprender que algunas relaciones con un ámbito tan peliagudo como este hayan provocado y sigan provocando situaciones difíciles.

Focalizando la mirada en todos los aspectos mencionados, este estudio acomete una aproximación hermenéutica de las estrategias argumentativas y de los recursos empleados por referentes artísticos de dinámicas heterogéneas y concernientes a la construcción del escándalo, con el objetivo de tratar de dilucidar la anatomía del escándalo artístico inmediato a nuestros días. Para realizar una revisión de las principales iniciativas que identifiquen a la topografía plástica de lo entendido como problemático, se proporciona un marco teórico previo. A continuación, suministramos un engranaje de herramientas con las que tantear a ejemplos creativos definidos como ético y moralmente inaceptable y que, de alguna manera, impactaron en los mecanismos de difusión mediática. Nos referimos a los trabajos ajustados a la dignidad humana asociada a la pobreza, el bienestar animal o la abyección, analizando algunos criterios que los diferencian del denominado efecto *shock* artístico como estrategia factible para llamar la atención. Así, nos ponemos en manos de unos artistas que toman una posición detractora para cuestionar las relaciones de poder dominantes que suelen quedar diluidas o distorsionadas por la naturaleza final de sus propias creaciones.

2. La singularidad del ultraje artístico

Las conexiones entre el arte y la ética han sido discutidas durante siglos (Mancilla, 2019) con un estado de la cuestión que hunde sus raíces en la disolución moderna de base metafísica *kantiana* que funde a lo bueno, lo verdadero y lo bello (Mancilla, 2019, p. 182). Fue Kant, en particular, quien sugirió la independencia entre arte y la ética al elucidar que la actitud estética del sujeto hacia el objeto es fundamentalmente diferente de la teórica y la práctica y no se remonta a ninguna de las dos (Mancilla, 2019, p. 185; Gutiérrez-Pozo, 2021). Es necesario al menos identificar a otros dos silogismos que competen al tema aquí tratado: de una parte, Adorno (2003, p. 583) considera que en el momento actual la reflexividad debe mediar como única vía para que se produzca un acontecimiento artístico. Mientras tanto, Horkheimer y Adorno fijan a lo largo de la *Dialéctica de la Ilustración* (2018) el punto de inflexión respecto a la huella indeleble de responsabilidad y vergüenza dejadas tras el horror de los sucesos ocurridos en Auschwitz durante la Segunda Guerra Mundial y su significación. En la célebre teoría, la transformación de la razón en barbarie y de la Ilustración en mitología incide en todas las expresiones culturales, cuestionándose así las prácticas y posibilidades del arte en su conjunto (Vilar, 2021, p. 58). Posteriormente, Luhmann (2005, p. 348), en una innegable defensa de la libertad artística, sostiene que “cualquier obra de arte puede buscar nichos aún no ocupados; puede experimentar [...]. Pero también puede encontrar su propio mensaje protestando contra los límites del estilo”.

Por lo demás, Adut (2008), a grandes rasgos sostiene que la magnitud de un escándalo en la esfera del arte actual se subordina a ciertas fracciones privativas como la posición alcanzada por el autor -lo que garantiza repercusión en los *media*-, el consenso del conjunto de *gatekeepers* artístico en lo relativo a los valores que han sido atacados, la naturaleza y modalidad de las transgresiones o la actitud hacia la obra artística por parte de los *gatekeepers* restantes, entre otros, los teóricos o la crítica especializada.

Sin embargo, hay que considerar que, en un ejercicio pedagógico de resistencia insurgente, las obras de arte que deliberadamente cruzan los límites frágiles de lo que comúnmente se considera aceptable, ético y moral intentan fomentar un diálogo con el espectador. A pesar de moverse entre estructuras abiertas y colectivas, participativas en muchos aspectos, y acciones individualizadas, la mayoría de estos agentes se enfrentan a manifestaciones de desaprobación y evidente oposición. Como resultado, surgen conflictos en las relaciones que llevan a un desencuentro con las instituciones, el público y la crítica intelectual, quienes de alguna manera se sienten agraviados (Baucheron y Routex, 2013). Por si eso fuera poco, las diferencias en las percepciones de los actores involucrados generan posturas divergentes y polarizadas que dan como resultado conductas de interrelación que exceden ampliamente a lo distante.

Esto nos lleva a observar la problemática desde el punto de vista de la contrariedad y desavenencias entre los participantes de acontecimientos artísticos polémicos. Es sabido que, como ocurre en el diseño de cualquier proceso comunicativo, el significado de una obra de arte es consecuencia de las dinámicas que surgen de la interacción entre el autor, la obra, el destinatario y el contexto. Y dado que las diversas direcciones artísticas albergan disímiles tipos de comprensión a diferentes escalas de intensidad, es razonable que el público de ciertos acontecimientos artísticos requiera de información precisa, clara y lo más completa posible sobre los mismos. De lo que se infiere que dicha desavenencia pueda deberse a diversas razones como, por ejemplo, no haber prestado la suficiente atención a la implementación de soportes pedagógicos que instruyan a los destinatarios para evaluar con precisión estas narrativas. Análogamente, el problema puede atribuirse a una elección arriesgada e inapropiada de los mecanismos plásticos puestos en juego en relación con los estándares éticos y morales que dan forma a la cultura receptora, ya que “En el régimen estético bajo el cual las artes contemporáneas se encuentran no hay nada que sea irrepresentable, no hay límites intrínsecos a la representación. [...] el problema es el cómo, es la elección de los medios y la forma” (Vilar, 2021, p. 111). Sobre el particular, Benjamin (2010, p. 485) destaca que “La masa no desea que la ‘instruyan’, y así sólo puede recibir y acoger el conocimiento con el pequeño *shock* que, al producirse, enclava lo vivido en su interior”.

Toma cuerpo artístico en virtud de la especificidad de una ontología encaminada a la exploración personal, a la canalización de la lucha sociopolítica, como forma de expresión de las reivindicaciones de los propios artistas o para plasmarse en mera manifestación de una tipología de la excentricidad. Es decir, en esta corriente de la creación puede diferenciarse enfoques que tratan a la trasgresión de las normas como una expresión intensificada y radicalizada de la autopercepción del sujeto artístico; pero, también, por aquellos que llevan a cabo una provocación dirigida al sistema. En todo caso, suelen asociarse a un hecho radical como criterio de su posible exclusión en los procesos de participación del consenso democrático. Ello responde a que la provocación que se pone en entredicho, lejos de la causa y el efecto, basta para certificar lo extremadamente vulnerable de la sociedad y reabrir espacios para el pensamiento que posibilite la conciencia sociopolítica (Rancière, 2009, p. 5; Vilar, 2021; Bürger, 2000, p. 94). De aquí que, precisamente en este plano de las negociaciones sociales, el citado discurso sociopolítico destierre a la periferia o la marginalidad a aquellas acciones creativas estigmatizadas, aun cuando las mismas posibilitan igualmente el constructo simbólico del arte.

En tal sentido, una vez consumados el sobresalto, la turbación y la perplejidad en el contexto de la contemplación de piezas de esta tipología, a saber, el efecto *shock* (Benjamin, 1999, p. 17; Bürger, 2000, p. 115), emergen sentimientos acérrimos que fusionan oposición, indignación y rechazo. En lo que respecta a la sublimación del mito, la libertad e infinitud del arte se desintegran y, finalmente, diluyen a favor de alentar y afianzar las distintas trayectorias que reduce a una obra a la irrelevancia o, en ciertos casos, al naufragio creativo. De otro lado, es más que notoria la capacidad casi sagrada del arte para engendrar, exonerar, destruir, autodestruirse y, acto seguido, renacer de sus propias cenizas, en clara analogía a aquel extraordinario *Ave Fénix*, demostrando ser imaginativo a la hora de proscribir a todas las creencias éticas y epistemológicas.

Como expresamos con anterioridad, atendiendo al alto grado de autonomía alcanzado por el arte y su relación subyacente con el espectador, el escándalo puede ser un efecto directo de los errores de interpretación de las actividades artísticas por parte de los destinatarios. Si bien, ante el sentimiento de insulto o el estremecimiento de sentirse víctima, una vez perpetrada esta implantación gradual cabe preguntarse por las circunstancias que deben darse para que un escándalo en el arte sea posible en la actual era hiperconectada los desenfrenos hipervisualizados, hiperlúdicos e hiperconsumistas, así como de la implantación del metaverso, la cual sacude a los axiomas reiteradamente y con implacable vehemencia. De tal manera que, en el marco del rechazo y posterior dismantelamiento vertiginoso de la tradición, algunos artistas posicionados en primera línea de esta embestida cultural adoptan el escándalo ofensivo como una modalidad artística que les confiere legitimidad frente a posiciones excesivamente conservadoras. A la postre, su función consiste en espolear los límites entre el arte y la vida cotidiana como un ciclo dialógico asentado en las dinámicas inherentes a las artes polémicas y sus estrategias de medialización. De esta forma, intrínseco a la poética de la discordancia entre la noción utópica del binomio arte-cotidianidad y su reemplazo por una heteropotía *foucaultiana* (Castro-Flórez, 2017) rica en observación y saturada de nuevas perspectivas, asoman interpretaciones novedosas del arte y el mundo (Foucault, 2008).

3. Por los rincones turbadores del arte

El caso es que el escándalo artístico como fenómeno específico a modo de causa o factor detonante de acalorados debates no identifica a un fenómeno estrictamente contemporáneo. Al contrario de lo que pudiera parecer, la genealogía de lo grosero y la provocación devenida de los distintos territorios creativos es larga

y compleja. En sí misma incluye a una extensa relación de temperamentos creativos afines a argumentos sensibles o estilos controvertidos para el entorno y, por lo común, impregnados de atributos sociopolíticos, religiosos y morales más o menos efímeros (Baucheron y Routex, 2013). Al lado de ello, las dificultades y/o rechazos a los que deben enfrentarse los autores que abordan lo que en cada momento excede los límites de lo permisible han constituido un revés sistemático a lo largo de la historia.

Es sabido, por ejemplo, que los poderosos desnudos pintados por Miguel Ángel en los frescos de inestimable valor de la Capilla Sixtina fueron censurados en pro de la moral del momento, cubriéndose estratégicamente la paganización por los inconfundibles paños de pureza (Rojas, 2007). Igualmente, es de sobra conocido que la *Olympia* (1863) de Edouard Manet, el provocativo desnudo femenino de una cortesana fría, aunque lascivamente propensa y de talante desafiante (Baucheron y Routex, 2013, p. 102), levantó ampollas propiciando la ridiculización al pintor por parte de la crítica y su exhibición de manera extremadamente desfavorable. Por extraño que parezca, las viejas batallas recobran vigencia en nuestros días, incluida la cruzada de Egon Schiele contra el doble rasero moral de su época. A más de cien años después de su muerte, el trabajo del artista austriaco continúa siendo polémico y reprobado al enfrentar al público a lo feo, demacrado y distorsionado allí donde tan sólo los órganos sexuales se escenifican de una manera atractiva y colorida (Casalé, 2021). A pesar de que esto no lo explica todo, el referido modo de proceder, paralelamente a referenciar al arte o estar asociado al nacimiento de nuevas tendencias (Adorno en Bürger, 2000, p. 117; Marchán-Fiz, 2008, p. 25), nos ofrece una mirada más profunda de la esencia, estructura y dinámica de una época (Baucheron y Routex, 2013).

Hoy en día numerosos ejemplos prototípicos y multiformes de desigual repercusión mediática recorren la espina dorsal del arte contemporáneo, expresando una sorprendente congruencia entre su potencial crítico y su postura ética, y permitiéndonos ilustrar cómodamente lo explicado. Por mencionar sólo algunos, la escultura titulada *Por el amor de Dios* (2007), con la cual Damien Hirst (1965-) acomoda un sacrilegio desmedido de lo efímero, con miras a estetizar en el mayor grado posible a la impermanencia tácita al *memento mori*. A tal efecto, sobre la base del molde de un cráneo humano del siglo XVIII, integra una estructura maciza de platino a la que incrusta 8601 diamantes “con un costo de producción que alcanzó los 14 millones de libras y siendo lanzada al mercado por un valor de 50 millones de libras” (Leoni y Félix, 2019, p. 3). Entretanto, la artista conceptual Deborah de Robertis (1984-) expuso su vagina frente a la pintura de Gustave Courbet *El origen del mundo* (1866) en el parisino Musée d'Orsay, mediante la *performance* titulada *The Mirror of the Origin* (2014). En lo que a primera vista parece ser una rebelión liberada contra la tradición del poder y las relaciones de género tanto en el arte como en la sociedad, la autora muestra el cuerpo propio cuya feminidad está totalmente configurada por el discurso masculino o, exactamente, por lo extremo y radical de la visión pornográfica sobre la cosificación de la anatomía femenina predominante en un discurso heteropatriarcal aún en vigor. De manera parecida, la andadura profesional del artista belga igualmente conceptual Wim Delvoye (1965-) procede a tatuar cerdos bajo sedación y, tras el sacrificio, exponer su piel enmarcada de conformidad con una obra de arte. Haciendo uso de un animal en el sentido de un concepto ampliado del arte y como un artículo asequible y modificable, parece no dudar en afirmar su independencia y autonomía en el controvertido argumento del bienestar animal. Si bien, Delvoye va más lejos contraviniendo la deontología de una práctica la cual vulnera cualquier prejuicio o pauta moral en el momento que, en términos similares, tatúa la piel de otro ser humano vivo (Baucheron y Routex, 2013, p. 158) (Fig. 1).



Figura 1. Delvoye. *Tim*. Piel tatuada a tamaño real. 2006-2008. Fuente: <https://shorturl.at/zJP17>

Es interesante también examinar la materia desde la óptica de las aspiraciones artísticas malogradas (o cruciales, según se mire) ya sea por su conceptualización, su formalización o por una mezcla de ambos, toda vez que encierran planteamientos sensibles en aplicación a los estándares morales contemporáneos. Se puede citar a la obra *Episode III. Enjoy poverty* (2008) de Renzo Martens (1973-) como muestra inequívoca de un proceso que ha levantado ampollas en la comunidad artística, desalojando al impulso creativo de su respectivo discurso y que, no sin efecto, provocó un sonado escándalo. Hay que decir que el autor concibe al arte crítico como un compromiso concreto, productivo y funcional ejecutado a modo de aproximaciones artísticas a la solución de problemas de un determinado colectivo. Por ello, mezclando las dimensiones pragmáticas y simbólicas, plásticas y éticas, idea una propuesta dirigida a un grupo de interés determinado con la esperanza de impulsar un cambio real. En concreto, pone el foco en la población necesitada de la República Democrática del Congo, una de las zonas de mayor incidencia de pobreza del África Central, que sobrevive como puede entre el corazón de un complejo y dilatado conflicto armado y la despiadada explotación extranjera de sus recursos naturales.

Recuérdese que el trabajo social en los países menos prósperos suele centrar la atención en las necesidades materiales básicas para la vida como la alimentación, la vivienda, la ropa, las vacunas, etc. En cambio, Martens intenta establecer un programa de emancipación destinado a instruir a la población congoleña en el modo de obtener beneficios de la que, contradictoriamente, observa como su mayor fuente potencial de riqueza: la pobreza. El artista holandés parte de la premisa de que una industria paralela productora de imágenes de la pobreza instauro al bien económico más lucrativo de la zona, con capacidad para generar mayores ingresos que las exportaciones tradicionales como el oro o los diamantes (O’Kane, 2009). Lo que nos lleva a decir que en interés de la rentabilidad de la miseria “la pobreza es un hecho de la vida y debe ser aceptada, abrazada y, en última instancia, aprovechada” (Raye, 2009).

El abordaje matérico de *Enjoy poverty* culmina en un ensayo audiovisual de carácter documental y 90 minutos de duración que pivota en torno a “[...] la desigualdad, cuyo indicador más importante es la pobreza” (De Groof, 2020, p. 145), y que aspira a poner de manifiesto las estrategias por las que organizaciones civiles y medios de comunicación extranjeros regulan las imágenes de la pobreza, obteniendo así partido de la miseria (O’Kane, 2009).

En el transcurso del metraje Martens narra y documenta las desigualdades y explotación implacable al que es sometido el colectivo referido, manteniendo en todo momento una posición privilegiada. Para llevarlo adelante, en su papel de narrador aparece como actor en su propia película, a modo de neocolonialista con una misión civilizadora comparable a un benefactor o un trabajador de una ONG, para empoderarlos y ayudarlos a convertirse en beneficiarios de su propia pobreza (De Groof, 2020, p. 147). A tal fin, usa una vestimenta de notoria inclinación colonial, exponiendo la significación de la estética como eje mediador de la imagen en el mundo occidental. Mientras, una suerte de porteadores congoleños acarrea pesadas cajas que contienen su equipo y un letrero fluorescente desmontando y previsto para eventos dirigidos al hombre blanco en el cual, una vez acoplado y colocado en la ubicación escogida se puede leer “Enjoy, please, poverty” (Fig. 2), “Disfrute de la pobreza, por favor” en su traducción al español. Con ello, inculpa de la pobreza actual del Congo al legado colonialista europeo y la continua influencia occidental; por ende, atribuye a estos actores la responsabilidad de las asimetrías económicas globales, en lugar de considerar a los países menos favorecidos como autónomos o independientes de cualquier estructura política externa (De Groof, 2020, p. 147).



Figura 2. Martens. Fotograma de *Episode III. Enjoy poverty*. Documental de vídeo. 2008. Fuente: <https://shorturl.at/rAOQ2>

En un alarde de trabajo cooperativo, el autor alecciona a un grupo de nativos en el potencial económico y productivo de las fotografías de situaciones impugnables que incluyen a niños desnutridos o cadáveres, lo que induce a fuertes cuestionamientos sobre la creencia occidental de preponderancia cultural. No obstante,

la ofensiva fotográfica zozobra en el momento en que los congoleños que quieren fotografiar su propia pobreza se enfrentan a la oposición de las instituciones occidentales encargadas de regular a los medios, del mismo modo que el oro y el coltán (De Groof, 2020, p. 146; Snow, 2020). De ahí que, transversalmente, *Enjoy poverty* constata la vigencia de estructuras jerarquizantes como la raza, que subyace a las grandes instituciones y son empleadas como principios diferenciadores para justificar y legitimar la asignación de prioridad de la población global. A la inversa, pasa por alto un asunto social fundamental por resolver como es el compromiso feminista en la descolonización a través de la incorporación de la perspectiva de género, materializado en la crisis de reproducción evidenciada a lo largo de la cinta, confrontando de esta manera la visión hegemónica de la modernidad sustentada en una red homosocial de relaciones entre hombres iguales (Dimitrakaki en Snow, 2020).

En defensa de Martens se podría argumentar que su preocupación principal gira en torno a mejorar las condiciones de vida de otras personas. Ciertamente, las aportaciones principales de la cinta gravitan en la voluntad por retratar problemas centrales, en tanto plantea interrogantes claves sobre la responsabilidad de occidente en lo relativo a la geopolítica de la pobreza. A fin de cuentas, *Enjoy poverty* debería centrar el interés del público en, por ejemplo, cuestiones relativas al análisis del estado actual de los discursos hegemónicos que aluden a grupos marginados y víctimas de las injusticias, que lleve a repensar o preguntarnos por la vigencia y posibilidad de dismantelar el legado conservador de los procesos postcolonialistas. Al lado de ello la acción de por sí, como obra de arte, podría ser entendida como un acto performativo que provee conocimiento al documentar las formas mediante las cuales este colectivo no sólo habita su territorio, sino que también lo estructura y construye activamente. No obstante, a medida que la cinta avanza, las limitaciones, el fracaso si se quiere, son reveladores: la aplicación de una noción reduccionista de las relaciones de los distintos entornos históricos, sociales, económicos y culturales complejos hace racionalmente difícil aceptar la adopción de los roles adoptados por Martens, quien, tildado de cinismo creativo, siembra dudas sobre las reglas de qué contexto une los hilos de esta narrativa multifacética (De Groof, 2020; Snow, 2020). Obviamente, el artista no sólo no logra responder a las preguntas de calado planteadas por él, como, a saber, la manera de cambiar y mejorar la situación de la población, objetivo que, sin duda, no posee una respuesta sencilla, sino que, en muchos sentidos, la trivializa.

Vamos a ver rápidamente el tema desde el punto de vista de la desafección constatada entre la concepción del artista y la comprensión de la audiencia, poniendo el foco en el papel real que juega esta última. El entramado de este sistema de roles encauza este estudio hacia el artista conceptual Guillermo Vargas Jiménez (1975-). Conocido por Habacuc, llevó a cabo en 2007 una muestra transgresora titulada *Exposición N° 1-Natividad* que generó una fuerte polémica en torno a los límites permisibles de las prácticas artísticas contemporáneas, toda vez que propone acciones tan crueles que resultan totalmente imposibles de creer. Para empezar, la puesta en escena retoma la temática del bienestar animal. En concreto, Habacuc articula su obra con un perro callejero demacrado y atado con una cuerda a la pared de una galería de la ciudad de Managua, el himno sandinista sonando al revés y la frase “Eres lo que lees” escrita en la pared con galletas para perros (Fig. 3). Añádase que, al parecer, el artista puso Natividad por nombre al canino como reemplazo simbólico del joven nicaragüense Natividad Canda de 24 años, muerto por dos perros Rottweiler al tratar de buscar resguardo de madrugada, sin recibir auxilio de sus dueños ni de la policía. El propósito o resultado que se persigue en esta obra es dejar morir de inanición al animal a la vista de todos, sin que este reciba consideración alguna más allá de las atribuciones simbólicas inherente a un objeto o signo artístico, en su caso, penosamente descifrable. Por tanto, surgen serios cuestionamientos desde el punto de vista artístico que respalde conductas tan poco respetuosas y responsables con animales vivos. A la larga trasciende que la acción artística respondía a una estrategia mediática de tal modo que el animal fue correctamente alimentado y atendido hasta que finalmente se escapó con la intención de “provocar la controversia a través de algo que, evidentemente, suena escandaloso” (Galindo, 2015).



Figura 3. Habacuc. *Exposición N° 1-Natividad*. Performance. 2007. Fuente: <https://shorturl.at/fqu05>

Lo cierto es que, por muy diversos que sean, el imaginario colectivo acostumbra a esbozar a los templos expositivos que engloba a museos y galerías a modo de entornos garantes de paz y seguridad, sin contratiempos de cualquier naturaleza. De esta manera, la exposición de Habacuc estaría socavando el antedicho ideal expositivo al obliga al público a transitar por el perturbador espacio que media entre el discurso artístico y una acción que, *a priori*, tiene evidentes implicaciones con el sufrimiento animal. Sea como fuere, en la medida en que las resoluciones controvertidas son inevitables debido a cuestiones de decisión artística, la obra de Habacuc rebasa a la mera controversia en materia de trabajo ético con seres vivos en el contexto de las obras de arte. Sobre este asunto, Dion (2000, p. 66) sostiene que los artistas que trabajan con organismos vivos deben realizar sus intervenciones con plena conciencia y tratando de procurar el mejor trato a los mismos; asumir la responsabilidad del bienestar de las plantas o los animales y, si un organismo muere durante una exhibición, el espectador debe asumir que la muerte es la intención del artista. Por lo que aquí nos interesa, tanto el autor del hecho como el público se mostraron indiferentes al sufrimiento del perro, optando por no intervenir, ergo, aceptaron calladamente la agonía del animal. Incontestablemente, esta modalidad de obras postmodernas moviliza escenificaciones que apelan a los sentidos del espectador de una manera que, según parece, no cuestiona los efectos de la imagen sobre estos.

Ahora bien, cuando el espectador se enfrenta a una elección de esta naturaleza, cabe preguntarse por su papel y responsabilidad tras confrontarse a modelos artísticos de esta índole. E, igualmente, aún se inscriban a las obras en razonamientos subversivos y críticos, lo que se está dispuesto a admitir en nombre del arte, así como el alcance de sus consecuencias y la capacidad de sopesar si esas consecuencias son deseables o no deseadas. En su teoría sobre la paradoja del espectador, Rancière (2008, p. 105) considera que ser público no es una forma de pasividad y que el binario de pasivo-activo crea una condición de privilegio que favorece a los que se consideran activos. Así, la emancipación del espectador comienza cuando se cuestiona la oposición entre ver y actuar, y cuando se comprende que las relaciones evidentes que estructuran son en sí mismas parte de la estructura de poder y sumisión. Rancière (2008, p. 12) destaca “el *teatro épico de Brecht* y el *teatro de la Crueldad de Artaud*” como puntos catárticos en los cuales el espectador pierde su posición de observador distanciado y se convierte en un actor sin distancia.

Visto lo anterior cabe preguntarse si, en mayor consonancia con la conmoción momentánea del aludido efecto *shock* de nuestra contemporaneidad, algunos autores de la provocación artística no hacen otra cosa que ejercitar hasta la extenuación una provocación programática y, por consiguiente, regulada por el arte establecido. Es decir, que se limitan a la brutalidad impactante de la representación en desdiferenciación a demoler algún tabú. Recurren a modalidades de violencia visual y/o conceptuales huecas que oscilan entre el realismo y el sarcasmo, diseñadas como una falta de respeto en su forma corporal o psicológica más feroz, con el único propósito de indignar a la audiencia. Incluso si todavía el espectador logra sentirse cómodo con estos términos problemáticos, los artistas no vacilan en esgrimir nuevas prácticas desafiantes carentes de referencia plausible a ningún agravio o a alguna arbitrariedad que merezca ser sacudida. Así, el arte escandaloso, por muy vendible que sea, es siempre en cierta medida lo que su tiempo merece.

En el recorrido que mapea esta cartografía, a aquellas creaciones contemporáneas que desbordan los límites tolerables habría que reconocer que a través de los escándalos protagonizados por Courbet, Manet y Rodin afloran las primeras disfunciones entre las instituciones artísticas y las dudas sobre su propia naturaleza (Marchán-Fiz, 2008, p. 19). Bien pareciera por todo lo anterior que remitir el análisis hacia artistas remotos a fin de legitimar el actual argumento apunta a un problema general de justificación. Pero, de hecho, sus innovaciones aventajaron a los géneros clásicos y las disciplinas creativas, los cuales han enunciado la concepción y expresión estructural de un arte más global y actual. Subyacentemente, evidencian la no existencia de acuerdos acerca de los valores esenciales que favorecen los procesos de catarsis que culminan en malentendidos o escándalos al término de los cuales, como hemos argumentado, está implícita la propia evolución artística (Marchán-Fiz, 2008). Siguiendo este planteamiento del problema cabría pensar que, en el fondo, la condición impropia y controvertible de esta estirpe creativa, aunque episódica, cumple un papel primordial. Todavía más, que opera precisamente en aras de contribuir al alegato contemporáneo de la estética y la ética del arte descriptivo, así como del citado desarrollo del arte en el momento que:

[...] esa finalidad de ver el arte cada vez más separado de los otros ordenes sociales como la política y la moral ha sido una tendencia muy valorada por el sistema de pensamiento de la modernidad y principalmente las instituciones legitimadoras que estiman la exploración, la creatividad y los medios alternativos para calificar la genialidad y el aura de un artista. (Rojas, 2007, s. p.).

He aquí una de las grandes paradojas inalterables dentro del ecosistema cambiante del arte: en términos de ultraje, las obras más impactantes y corporeizadas en un principio con apariencias transgresoras son rápidamente asimiladas y consagradas por el propio sistema, transformándose a la larga en paradigmas del arte institucional. En últimas, se mercantiliza despojándose de toda crítica o funcionalidad (Rancière, 2008, p. 33).

4. La especificidad del arte abyecto: el apabullante caso de David Nebreda

El arte abyecto exterioriza con precisión la situación antes descrita. Per se, lo abyecto circunscribe a lo detritus, es decir, despojos o desechos orgánicos, cadáveres en distintos grados de descomposición, pus, excrementos, sangre, deformaciones fisiológicas y, en resumen, a todo lo considerado inmundo o que causa repugnancia y aversión. *Grosso modo*, Kristeva (2004) sienta las bases del concepto de abyección,

el cual, conforme a la autora, se remonta a las hipótesis de Sigmund Freud sobre las psicosis, la ansiedad y la fobia, lo que define su condición no objetual. Por contra, lo abyecto confronta al individuo con sus limitaciones y sus miedos, precisando la coexistencia permanente con la muerte. “En palabras de Hal Foster: lo abyecto manifiesta la fragilidad del pasaje temporal entre el cuerpo materno y la ley del padre” (en van Mechelen, s.f.). Asimismo, “parece no existir consenso a la hora de establecer un vocabulario compartido en torno al análisis del cuerpo abyecto o de la abyección artística” (Ramírez-Tur, 2019, p. 5). Sin embargo, cabe señalar que “Existe una característica en la que todos los críticos acuerdan unánimemente: la dinámica de la abyección se define, al menos en lo que concierne a la dinámica subjetiva, como ambigüedad” (Mandolessi, 2011, p. 67).

En su transcripción plástica, es entendido como la enunciación con mayor escalada de transgresión de las dispuestas en el perímetro de las constelaciones artísticas reconocidas. Sus rasgos distintivos fundamentales hacen partícipes o aluden a recursos expresivos-compositivos orgánicos en sus modalidades más escatológicas y/o repulsivas (fluidos corporales, descomposición, etc.), así como en el efecto pretendidos sobre el destinatario, entre otros, desasosiego, escalofrío, horror o náuseas, excitación (Duperré y Quattrini, 2022, p. 121; van Mechelen, s.f.). El corpus somático del arte tradicional acoge a un número considerable de paradigmas de esta tipología, entre otros, “*El buey faenado*, de Rembrandt (1655), que siglos después fue admirado y copiado por artistas como Delacroix, Daumier, Soutine y Fautrier, recibió el rechazo de la sociedad holandesa de su tiempo” (van Mechelen, s.f.). A nuestro modo de ver, el tratamiento a partir de la categoría visual de la abyección nos retrotrae al tránsito catártico de ímpetu moralizante que impregna a las numerosas representaciones de la crucifixión o en la persecución y martirio de los santos.

Muchos autores más cercanos a nuestros días se han identificado con la corriente, dejándose llevar por la convulsión implícita en sus diferentes aspectos. Joel-Peter Witkin (1939-), de obligada mención en esta tipología creativa, dirige el razonamiento fotográfico hacia lo macabro y lo grotesco de la muerte, aunque presentando a la misma con su inherente naturalidad. La exploración de la morfología propia ataviada de feminismo como objeto de denuncia sociopolítica, el cuerpo auto-dañado con ojo artístico y en favor de la identidad en el caso de Gina Pane (1939-1990), o despreciado una vez quebrantado tal y como escenografía la acción de *Untitled (Rape Scene)* (1973) de Ana Mendieta (1948-1985), formulan a modelos atenuados de esta genealogía artística (Gonzenbach, 2011, p. 31). El uso abyecto del cuerpo humano completo o fragmentado organiza al inmejorable campo de observación y análisis de la existencia humana inherente a la obra de Kiki Smith (1954-). En resumidas cuentas, estas representaciones articulan una conexión argumentativa con lo nauseabundo, la brutalidad y la violencia a las que esquematizan y transcriben en arte, pues:

[...] el arte era el único lugar en el que podía expresarse y la transgresión del arte, cuando el arte tenía como rasgo estructural y como parte de la necesidad de sus materiales quebrantare infringir el sentido común. El arte cuando el arte era violencia, pregunta, estruendo, no pacificación. (Schettini, 2018, p. 4).

En lo referente al concepto performativo de presencia corporal abyecta, queda fuera de toda duda que David Nebreda (1952-) despliega un perfil que robustece y consolida al estilo por la dureza del contenido y la crudeza ‘insoportable’ de las imágenes. Nebrera emprende una prospección visual que le permite no sólo afrontar con firmeza y aplomo la esquizofrenia paranoide incurable que sufre, sino también sumergirse y explorar sus matices más allá de los aspectos clínicos. A este fin, da forma a un proyecto vital corporeizado en diario-libro de artista claramente identificable entre otras representaciones a las que podríamos inscribir dentro de una posible estética de la abyección (Mandolessi y Poppe, 2011). Todo ello, en respuesta adaptativa a su necesidad interior de expresarse artísticamente designando un tinte postmoderno (al igual que se aparta del desafecto del postmodernismo plástico) de perspectiva disruptiva y grotesca conforme a una eventual tolerabilidad formal.

El controvertido representante del accionismo vienés Günter Brus (1938-) ya había cruzado abiertamente las líneas rojas del activismo extremo en lo relativo a la autorepresentación como obra de arte que exterioriza al artista como un individuo incesantemente expuesto a un entorno amenazante. Sobre la base experiencial de su última performance titulada *Prueba de Resistencia* (1970), Brus expone de una acción cruda al extremo y dirigida a infligirse dolor y sufrimiento a sí mismo e, incluso, la muerte, en pro de una mezcla de lesiones internas y consideraciones teóricas del arte. Si bien, pudo identificar las consecuencias de tal progresión, desembocando en una catarsis tras la cual abandonó la militancia del movimiento austriaco. Por su parte, Nebreda, como modelo de representación, o quizás, sobre la idea de un mundo propio fallido que necesita sanar a través del arte, realiza inquietantes e incómodos autorretratos demacrados, ya sean fotográficos o pintados, a los que acompaña de textos. Con literalidad pasmosa, el artista confronta y simboliza el sufrimiento deliberado que se auto-inflige compulsivamente en el marco de la reclusión voluntaria en su vivienda, lo que además suprime la discriminación entre arte y vida. Puesto que “La soledad de la obra contiene una promesa de emancipación. Pero el cumplimiento de la promesa consiste en la supresión del arte como realidad aparte, en su transformación en una forma de vida” (Rancière, 2009, p. 11), también da lugar a una disolución en la que la oposición entre lo público y lo privado se diluyen.

Dentro de esta espiral de motivos, en la que las fotografías de su propio cuerpo lacerado juegan un papel central, logra que su obra sobrepase con creces a lo impactante y morboso. En él, la vida se escurre de la obra de arte, se congela y se salva a través del proceso de auto- mortificación. A modo de desenlace, la corporeidad del intelecto doliente de Nebreda enmienda el ‘cosidad’ de las imágenes que se desvanecen y fusionan al creador, la apariencia y la materia artística.

Sangre, heridas, quemaduras, laceraciones, cocidos de piel, como efectos de autolesiones, son las acciones desde donde Nebreda se apoya para dar paso a su obra basada en el autorretrato; donde su propio cuerpo es sometido a diferentes procesos, planeados de manera cuidadosa, para desarrollar su obra. Recurre a ayunos que lo llevan a la extrema delgadez, al corte y la generación de lesiones mediante el uso de cuchillas y objetos punzantes, además de usar sus propios fluidos corporales (heces) como parte de su intervención artística. (Ramírez-Zapata, 2020, p. 23).

A partir de las diferentes lecturas alrededor de las autolesiones, el ayuno y, a fin de cuentas, el sufrimiento autoimpuesto por Nebreda, es digno de mención la forma en que conmuta en alegoría religiosa. Dotándose de un inesperado nivel de significado, dan pie a las nociones místicas e iconográficas del *Ecce Homo* en su plasmación barroca (Figs. 4A, 4B y 4C), un 'aquí estoy yo', deteriorado y torturado (Pandera en Ramírez-Zapata, 2020, p. 24).



Figura 4A. *El espejo, las cenizas y el alfa quemado sobre la frente.* Figura 4B. *El regalo de la madre. El nuevo cuchillo lleva mi nombre.* Figura 4C. *El rostro cubierto de la más pura sangre.* Fotografías a color sobre papel de 102 x 75 cm. 1989. Fuente: <https://shorturl.at/IGJU4>

En este punto de partida, las imágenes construyen espacios afectivos que dotan al imaginario de la audiencia de una nueva experiencia que ahora fluctúa en un doble plano interpretativo: la ascesis espiritual entendida como un viaje religioso respaldado por la representación de Cristo y otra carnal contenida en la interpretación del sufrimiento del autor como autorretrato. Si en manos de Nebreda “el objeto de arte no produce contemplación sino rechazo” (Ramírez-Zapata, 2022, p. 130), aquí se abre a la contemplación más que a la repugnancia en un rincón donde el arte es fraguado como tal, por una persona que se señala a sí misma como artista y que es reconocida de esta manera. Cabría preguntarse cuán lejos, como en el caso de Nebreda, la abyección realmente denota que hoy en día se han reabierto espacios para la introversión y el pensamiento.

5. Conclusiones

A lo largo de toda esta investigación hemos podido constatar la capacidad de la emancipación de la práctica artística libre para subvertir al discurso plástico y, por lo tanto, distorsionar las conexiones enraizadas sobre el arte debido a que, en teoría, el arte no solo fija a un dispositivo lúdico, sino que, al contrario, se le presume cierta indiferencia ético-moral. Por ello, en la medida de lo posible, se ha procurado transmitir una visión metódicamente ejecutada de su problemática, argumentos y enfoques para contribuir así a la formación de un juicio propio sobre este argumento. Todo ello sin socavar la idea de que la libertad del arte reside en su independencia de cualquier tutela de la moral, la política y la religión y teniendo en cuenta que los artistas trasmutan estos espacios de transformación en otros con potencial para relaciones no jerárquicas. No obstante, hemos visto surgir cierta ambigüedad en el uso de la afirmación subversiva, en las que las intenciones de los artistas permanecen poco claras. En tales circunstancias, en nombre de los tabúes comunes, los miedos o los anhelos por alcanzar, se menoscaban los aspectos privativos del arte como argumento principal en favor de la dimensión moral.

Con todo, cultivar nuestra humanidad en un mundo tan complejo e intensamente interconectado podría requerir de una comprensión integral de las configuraciones de las arbitrariedades. Aunque el enfoque artístico es diferente en cada caso, las propuestas de Habacuc y Martens se hallan íntimamente relacionadas dado que nos desafían a mirar más allá de las estrecheces perceptuales de la cotidianidad digital y considerar realidades remotas. Porque, si lo pensamos detenidamente, recurren con sus trabajos a una noción de creatividad artística sustentada en la productividad cooperativa al servicio de la colectividad, lo que, también, podría describirse como una denuncia que abarca desde la transgresión de los derechos humanos y de todos los seres vivos, hasta el alivio de la pobreza y el hambre.

Visto todo lo anterior y en el marco de cuestionamientos que interrogan sobre los límites permisibles con el propósito de transmitir un mensaje artístico, cabe preguntarse si a la postre corresponderán a la corrección

moral y política, o lo circundante alrededor de estas mismas características, los elementos que organizarán los criterios definitorios del arte, en lugar de percibir al gesto sedicioso a modo de energía transformadora de la sociedad. Así, en un claro intento por proteger al público de las demandas 'impertinentes' que provienen de las obras de arte, la interpretación de este proceder coadyuvado por la corrección política y social presenta un planteamiento que pudiera, tal vez, poner en tela de juicio el principio de libertad artística. Sin embargo, cambia de perspectiva, porque es la perspectiva exterior sociopolítica dominante la que sofoca el potencial creativo, el espacio de posibilidad, lo no dicho, la omisión entre adentro y afuera.

Por ende, no es difícil deducir que la acomodación de las referidas posturas didácticas durante el proceso de mirar un artefacto de esta genealogía y su posterior valoración sortearía inconvenientes manifiestos como suposiciones e interpretaciones erróneas a razón de ciertos prejuicios o desajustes especulativos. De este modo, se podrían esquivar -como una consecuencia inevitable- ciertos patrones de interpretación provenientes de una audiencia indignada que inducen a errores de juicio sobre planteamientos artísticos a priori incomprensibles.

Referencias

- Adorno T. H. (2003). *Notas sobre literatura. Obra completa 11*. Ediciones Akal. <https://ia801300.us.archive.org/20/items/246431088AdornoNotasSobreLiteratura/246431088-Adorno-Notas-Sobre-Literatura.pdf>
- Adut A. (2008). *On Scandal: Moral Disturbances in Society, Politics and Art*. Cambridge University Press.
- Baucheron E. y Routex, D. (2013). *The Museum of Scandals: Art that Shocked the World*. Prestel. <https://archive.org/details/museumofscandals0000bauc>
- Benjamin, W. (2010). *Obras. Libro IV/vol. 1*. Abada Editores.
- Benjamin, W. (1999). *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Ediciones [elaleph.com](http://www.insumisos.com/M4T3R14L/BD/Benjamin-Walter/Sobre%20algunos%20temas%20de%20baudelaire.PDF). <http://www.insumisos.com/M4T3R14L/BD/Benjamin-Walter/Sobre%20algunos%20temas%20de%20baudelaire.PDF>
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Península. <https://iedimagen.files.wordpress.com/2012/01/burger-peter-teorc3ada-de-la-vanguardia.pdf>
- Campomanes Calleja, et al. (2013). *Ética Empresarial. Ideas, reflexiones y casos*. Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Casalé, R. (2021, 17 de agosto). Egon Schiele. La libertad del arte en peligro. *Las nueve musas*. <https://www.lasnuevemusas.com/egon-schiele-la-libertad-del-arte-en-peligro/>
- Castro-Flórez, F. (2017). *Contra el bienalismo: crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual*. Ediciones Akal.
- De Groof, M. (2020). Episode III: Enjoy Poverty from a Postcolonial Perspective. En A. Downey (Ed.), *Critique in Practice: Renzo Martens' Episode III: Enjoy Poverty* (pp. 142- 151). Sternberg press. <https://shorturl.at/uBFY7>
- Dion, M. (2000). Some Notes towards a Manifesto for Artists Working with or about the living world. En R. Rugoff (Ed.), *The Greenhouse Effect*. Serpentine Gallery.
- Duperré J. L. y Quattrini, D. (2022). Del arte abyecto o la estetización de los yacentes. Una aproximación desde las sensibilidades. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, N° 92, 120-136. <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/num92completo.pdf#page=120>
- Foucault, M. (2008). Topologías. *Fractal n° 48, enero-marzo, año XII, volumen XIII*, 39-62. <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>
- Galindo, G. (2015, febrero). DISCERNIR LO INDISCERNIBLE: O de cómo diferencias una basurita de una obra de arte. *GABRIELAGALINDO*. https://gabrielagalindo.com/textos/2015_discernir.html
- González, A. M: (2000). Ética y moral. Origen de una diferencia conceptual y su trascendencia en el debate ético contemporáneo. *Anuario Filosófico*, 2000, 3 (33), 797-832. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/462>
- Gonzenbach, A. (2011). Bleeding Borders: Abjection in the works of Ana Mendieta and Gina Pane. *Letras Femeninas*, 37(1), 31-46. <http://www.jstor.org/stable/23021842>
- Gutiérrez-Pozo, A. (2021). El conocimiento del ser humano y de la naturaleza en la estética de lo sublime de Kant. *Cinta de Moebio*, 71, 135-149. <https://doi.org/10.4067/S0717-554X2021000200135>
- Horkheimer, M. y Adorno, T. W. (2018). *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta Editorial.
- Krauss, R. (2002). La escultura en el campo expandido. En H. Foster (Coord.), *La postmodernidad* (pp. 59-74). Kairós. <https://visuales4.files.wordpress.com/2011/08/rosalind-krauss-la-escultura-en-el-campo-extendido.pdf>
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores.
- Leoni D. B. y Féliz, M. (2019). Cultura visual: dos apropiaciones diferentes de la obra 'For the Love of God', de Damien Hirst. *4º Jornadas Estudiantiles e Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. Universidad Nacional de La Plata. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/85713/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Luhmann, N. (2005). *El arte de la sociedad*. Editorial Herder.
- Mancilla, L. (2019). Recorriendo los caminos del arte: un acercamiento histórico a su actualidad. *Estudios de Filosofía*, Vol. 17, 178-188. <https://doi.org/10.18800/estudiosdefilosofia.201901.008>
- Mandolessi, S. (2011). El arte segun Wieder: estetica y politica de lo abyecto en Estrella distante. *Chasqui*, 40(2), 65-79. https://www.academia.edu/6958205/El_arte_seg%C3%BAAn_Wieder_est%C3%A9tica_y_pol%C3%ADtica_de_lo_abyecto_en_Estrella_distante

- Mandolessi, S. y Poppe, E. (2011). Dos estéticas de lo sobrenatural: lo siniestro en “El espinazo del diablo” y lo abyecto en “El laberinto del fauno” de Guillermo del Toro. *Confluencia*, 27(1), 16–32. <https://www.proquest.com/docview/904427201>
- Marchán-Fiz, S. (2008). Las “querellas” modernas y la extensión del arte. *Fabrikart: arte, tecnología, industria, sociedad*, N° 8, 14-34. <https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/45162/1478-4304-1-PB.pdf?sequence=1>
- O’Kane, P. (2009) Renzo Martens, Episode III. *Third Text*, 23(6), 813-816. <https://doi.org/10.1080/09528820903371214>
- Ramírez-Tur, V. (2019). Los discursos de la abyección en la performance europea contemporánea. Desde 1945 hasta la actualidad. Tesis doctoral. Cirlot, L. y Manonelles, L. (directoras). Universitat de Barcelona. <https://www.tdx.cat/handle/10803/667211#page=1>
- Ramírez-Zapata, A. M. (2022). El arte abyecto en la obra de David Nebreda en relación a la noción de real lacaniano. En M. Gómez y D. A. Heredia (Coords.), *Debates sobre psicopatología y estructuras clínicas* (pp. 128-153). Editorial Universidad de Antioquia. https://bibliotecadigital.udea.edu.co/dspace/bitstream/10495/26352/1/GomezMaricelly_2022_DebatesSobrePsicopatologia.pdf#page=128
- Ramírez-Zapata, A. M. (2020). El arte abyecto en la obra de David Nebreda en relación a la noción de real lacaniano. [Monografía para optar al título de Especialista en Psicopatología y Estructuras Clínicas]. Editorial Universidad de Antioquia. https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/18154/1/RamirezAdriana_2021_ArteAbyectoPsicoanálisis.pdf
- Rancière, J. (2009). Políticas estéticas. En M. Restrepo (Coord.), *Fotocopioteca*. Lugar a dudas. https://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/fotocopioteca/13_rodrigo_alonso.pdf
- Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Raye, J. (2009, diciembre). El mundo es un paraíso del espectador. El paraíso espantoso del director Renzo Martens. *La Voz*. <https://lavoiz.bard.edu/archivo/article.php?id=1349>
- Rojas, R. (2007, 23 de octubre). dicotomías entre Arte y Moral. *esferapublica*. <https://esferapublica.org/dicotomias-entre-arte-y-moral/>
- Schettini, A. (2018). Federico Klemm. Última instantánea del escándalo. *Estudios Curatoriales*, Año 5 N° 7. <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/640/610>
- Snow, T. (2020, 18 de diciembre). BOOK REVIEW: Engagement or Acquiescence? On ‘Critique in Practice: Renzo Martens’ Episode III: Enjoy Poverty’. *Third Text*. <http://thirdtext.org/snow-critiqueinpractice>
- van Mechelen, M. (s.f.). El arte abyecto. *chasque.net*. <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/9909/signos.htm>
- Vilar, G. (2021) Lyotard, el arte y lo humano. A vueltas con lo irrepresentable. *Revista de Filosofía*, N° 98, 104-116. <https://doi.org/10.5281/zenodo.5527312>
- Vilar, G. (2004) Las razones del arte. *Taula, quaderns de pensament*, núm. 38, 39 - 58. https://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/taula/index/assoc/Taula_20/04v038p0/39.dir/Taula_2004v038p039.pdf