

Mirar el asco o restaurar lo sublime. Otras texturas para lo bello

Eliana Díaz Muñoz¹

Email: ediazmunoz87@gmail.com

Resumen

Pulido, liso, higiénico, optimizado son adjetivos que recaen sobre el hecho artístico en una estética occidental contemporánea. Constituyen los síntomas de la crisis de lo bello (Han, 2015), de las jugadas anestésicas de un arte confeccionado para que en su consumo produzca, además de agrado, una subjetividad autoerótica, narcisista y despolitizada. Esta estética dominante, que tiene su máxima manifestación en el *like/dislike*, diluye toda opacidad, todo obstáculo, toda alteridad, es decir, el carácter sublime de la experiencia de lo bello. ¿Cómo se le retorna ese carácter? ¿Cómo se apertura otros medios y vías y formas de sentir? ¿Cómo dejar de estar anestesiado? ¿Cómo se restaura la posibilidad de perplejidad y conmoción que permiten reflexionar en torno a la creación de alternativas, y no, la simple afectación propia de una estética consumista?

Traigo a esta discusión, más allá de ejemplos de obras que concretizan algunas respuestas para estas inquietudes, una figuración. La imagen de la fruta enmohecida. Presentado como una superficie donde actúan otras formas de lo existente, el fruto se torna provocador de asco, de empatía, de contemplación. Sugiere detenimiento antes que instantaneidad. Entre las costumbres occidentales, una fruta enmohecida podría ser lanzada fuera de la vista y descartada de los requerimientos de la dieta, o dejada para detenernos a descubrir en ella formas y significados de la podredumbre. En lugar de exposición desnuda de las piezas vivientes, en ella se logra encontrar interioridad y ocultamiento de las apreciaciones que pueden agregarse al acto de deshacerse.

A partir de estas ideas apenas esbozadas, quisiera establecer una conversación, musitada e inadvertida, entre la obra *Still life* (2001) de Sam Taylor Johnson, y un registro fotográfico personal de una serie de piezas de fruta en descomposición. Más que el intento de constituirse en arte, como sí lo es el trabajo de Taylor Johnson, este archivo personal ha tenido como función ser la memoria de la formación de un pensamiento en torno a la manera en cómo se mira lo asqueroso y cómo el asco podría movilizar el retorno de lo sublime a la experiencia de lo bello en el marco de la estética contemporánea. Con una escritura ensayística, iré tejiendo observaciones en torno a la mirada que se lanza sobre lo asqueroso, en cómo una lectura simbólica de tal imagen y de los modos de mirarla dilucida algunos puntales para pensar la anestetización del sujeto occidental contemporáneo.

Palabras clave

Negatividad, subjetividad autoerótica, figuración, asco, estética occidental contemporánea.

¹ Doctoranda en Pos-colonialismos y Ciudadanía Global del Centro de Estudios Sociales y Facultad de Economía de la Universidad de Coimbra. Profesora de la Maestría en Literatura del Caribe y Hispanoamérica en la Universidad del Atlántico, Colombia. Intereses de investigación: Literatura y estudios de la cultura visual contemporánea en el Gran Caribe, especialmente.

Abstract

Polished, smooth, hygienic and optimised are adjectives that fall on the artistic object in contemporary western aesthetics. They constitute the signs of the crisis of beauty (Han, 2015), the forms of anaesthetics play of the art for the production and consumption of autoerotic, narcissistic, depoliticized subjectivity. This dominant aesthetics, which has its maximum expression in the like /dislike, dilutes any opacity, obstacles, otherness, in other words, dilute the sublime in the experience of the beautiful. How to return the sublime? How other means and ways of feeling are allowed? How to stop being anesthetized? How to restore the possibility of perplexity and commotion that allow us to reflect on the creation of alternatives of lives and not simply impact of consumer aesthetics?

This paper try to answer this question from a metaphor: a rotten fruit present in Still life (2017) by Sam Taylor-Johnson and personal photographic archive where this object is the protagonic figure. The figure of mouldy and rotten fruit suggest others forms and ways of interpretation of existences and beauty.

Key words: Negativity, Autoerotic Subjectivity, Metaphor, Disgust, Contemporary Western Aesthetic

Advertencia para el lector-observador

Mire a su alrededor. Demórese. Descubra, entre cada uno de los objetos que le circunda, aquel que muestre una ligera señal de deterioro. Quizás sea una pared que comienza a recibir la visita de la humedad, una casa medio en ruinas, una fruta magullada, un insecto devorado por las hormigas. Mírese. Tal vez hay en usted una cicatriz, una línea de expresión, un dolor, un cansancio. Pálpelo. No retire la vista. Intente seguir el curso de lo que se deshace. Puede ser que ese acto de detenimiento y contemplación del objeto en decadencia le restituya una dimensión que en este tiempo se hace huidiza o imposible de ver. Acostumbrado a vivir en una sociedad extremadamente positiva, sus ojos quizás solo puedan encontrar las superficies lisas, brillantes, pulidas, tersas, dulces. Quizás deba asustarse de solo poder detenerse a mirar una clase de objetos que parecen estar blindados contra todo desgaste. A lo mejor, tampoco pueda asustarse. Mire con una conmoción real que lo movilice porque este es el tiempo en que la conmoción, el horror, el desagrado, la perplejidad también llegan cuidadosamente empacadas en latas. Estos indicadores de una humanidad profunda, estas emociones que le reúnen en una comunidad sensible han quedado diluidos y con ello han provocado la incapacidad de que usted se vincule a plenitud con el otro. De vincularnos con los otros. Inclusive, sin que medien las palabras.

Mirar la crisis de lo bello

Byung Chul Han (2015) no escatima en argumentos para explicar cómo la estética contemporánea occidental, moldeada en el seno de un modelo de producción capitalista y neoliberal, tiene su máxima expresión en la crisis de lo bello. Esto es: el despojo y la anulación total de la negatividad para el arte, la disolución de su carácter sublime. La experiencia de la belleza queda reducida al encuentro con una superficie optimizada e higiénica que provoca agrado, entretenimiento, que descarta todo horror, culpa y resistencia. Se torna estimulante de sensaciones, afectos y emociones que no tienen continuidad: son instantáneas. No hay lugar en ella para el sentimiento, puesto que este reclama tiempo; una contemplación demorada pero no absorta. La experiencia de lo bello está centrada en el sujeto y la satisfacción de su deseo, por tanto, debe suscitar una complacencia positiva. Es acumulativa en cuanto solo entrega datos sensibles sin ocultar un concepto, o lo que se denomina una “verdad”. Es pornográfica en la medida en que destruye la interioridad y la ambivalencia del objeto.

La emergencia de esta concepción y materialización de lo bello no fue, de hecho, un evento intempestivo. Obedeció a distintos factores históricos dentro de los cuales se

cuenta la elaboración de un discurso teórico en el marco de la modernidad europea. Con la adquisición de la estética de cierta autonomía como disciplina filosófica específica se consolidaron las bases de la separación entre lo bello y lo sublime. La aparición en el siglo XVIII de *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime* (1759) de Burke marcaría la frontera entre lo que serían dos categorías distintas y opuestas para referirse a experiencias sensibles de lo humano. Lo sublime cobra el carácter de un placer negativo, vinculado a “sensaciones de vacío, desierto, incertidumbre”, “un sentimiento de terror y estupor frente a ciertos fenómenos que se escapan del control racional” (Fusillo, 2012: 40). Lo sublime destruye la ilusión de integridad o de unidad que se le adjudica al yo para reclamar la fusión de este con la entidad provocadora de estupor. En la perspectiva burkeana, lo sublime está recluido en el lugar de la alteridad extrema, en algo fuera de lo humano que por una jugada de oposición termina por definirlo.

En tanto, para Kant, lo sublime emerge del conflicto entre imaginación y abstracción. La cosa sublime es aquello que escapa a la comprensión racional, pese a que pueda aprehenderse por vía de los sentidos. No obstante, de la no comprensión inicial deriva “una exaltación positiva del sujeto, un doble movimiento de atracción y repulsión” (Fusillo, 2012). Según Han (2015), en Kant ya se percibe una subjetividad autoerótica centrada en la complacencia positiva a la cual le subsigue el trabajo de tornar eso “no comprensible” en conocimiento. En consecuencia, en la mirada que Han posa sobre los planteamientos kantianos, la separación entre lo sublime y lo bello tiene por objetivo inscribir tales experiencias en el proceso cognoscitivo. Lo bello complace porque suscita conocimiento, es lo que despliega el juego previo:

En presencia de lo bello, las facultades cognoscitivas, concretamente, la imaginación y el entendimiento, se encuentran en un *juego* libre, en un concierto armónico. Al contemplar lo bello, las facultades cognoscitivas *juegan*. Todavía no trabajan en la producción de conocimiento. (...)

Lo bello agrada al sujeto porque estimula el concierto armónico de las facultades cognoscitivas. El sentimiento de lo bello no es otra cosa que “el placer por la armonía de las facultades cognoscitivas”, por la armónica sintonización de las fuerzas cognoscitivas», la cual es esencial para el *trabajo* del conocimiento. (Han, 2015: 34)

Entre la definición burkeana y la apreciación kantiana del mismo objeto (lo sublime) es claro que se nota una línea divisoria no tanto sobre su naturaleza como sí sobre el efecto que provoca en quienes están en sus dominios. En Burke, el contacto con el terror o el dolor profundo produce una elevación respecto a aquello que reconocemos como parte de nuestra condición humana. Lo sublime nos eleva por encima de lo que éramos, produce una contracción interior que no se materializa en la respuesta violenta o en la destrucción de la persona, sino que genera en ella un asombro delicioso. Es una oscuridad acertada que nos dice “somos esta podredumbre” pero podemos vencerla, sobrepasarla. Por otra parte, en Kant lo sublime pertenece a las esferas de la conturbación que no arrastra consigo conocimiento. Tanto en la estética burkeana como en la kantiana, la belleza es opuesta a esa turbación. No encierra desarmonía. Esta separación ha constituido el cimiento de la estética contemporánea occidental que, en ella, se ha llevado a sus máximos límites. En cierto sentido, hemos sido moldeados para escoger la comodidad de nuestros sentidos y no para enfrentarnos a lo que se presenta como perturbador.

No es intención hacer un recorrido estricto por la transformación teórica de tales nociones, sino remarcar que la estética de la complacencia a la que se expone el sujeto contemporáneo lo inhabilita para sentir y/o concebir la extrema alteridad, o en palabras de Han (2015), *una belleza de lo distinto*, aquello que pone al sujeto fuera de la autosatisfacción siempre positiva. La extrema alteridad permanece en la esfera de lo forcluido, de lo repudiado, en la zona de la no existencia. O aún más, la estética de la complacencia también fabrica diferencias para fagocitarlas, para pulirlas. Aterciopelar la negatividad es su principal jugada: “se satina convirtiéndola en una fórmula de consumo y disfrute” (Han, 2015: 19). La provocación de Han (2015) no está en oponer lo bello a lo sublime, ni descartar la belleza por considerarla objeto máximo de una cultura consumista, sino en “revocar la separación entre lo bello y lo sublime” (2015: 82), devolverle a lo bello su mirada de medusa.

¿Cómo se le retorna la negatividad al arte de este tiempo, un tiempo que llamamos nuestro? ¿Cómo podemos volver a sentir con horror, con repugnancia, con perplejidad sin apartar la mirada, sin recluir a la entidad causante de estupor en el lugar de lo no existente? En esta altura, el punto de la reflexión en este ensayo no se centra en la reconfiguración de los sentidos que se le otorgan a lo sublime, sino asumir con Han (2015)

la urgencia de una des-anestización² del sujeto occidental contemporáneo mediante el contacto con esa emoción que no siempre nos pone ante un placer positivo.

Una respuesta, a lo mejor factible, a este cuestionamiento supone pensar que eliminar toda vulneración es construirnos como seres inhóspitos para el arte, para un arte con negatividad, para un arte de reconcilie lo bello y lo sublime del divorcio que la razón moderna les impuso. El sujeto en acción constante, imparable, repetitiva y regulada en favor de objetivos útiles y verificables (inclusive aquellos nobles y altruistas) que deben obtenerse, cimienta su experiencia vital en el eslogan “puedo hacerlo todo, conseguirlo todo, merecerlo todo” y ese *todo* debe satisfacer. Este sujeto es alguien que renuncia a la pasividad radical y con ella a la posibilidad de la herida, de ser herido, de herirse, más no renuncia a herir en el afán de consecución de su meta. El sujeto renuncia a la herida vivificante. Pasividad radical implica ceder la centralidad que ocupamos en cuanto sujetos que experimentan placer para abandonarnos al otro, a lo Otro. El sujeto ocupado en actuar incesantemente no es libre, no puede escapar de su posibilidad de ejecutar, modificar su presente. El sujeto en pasividad radical tiene, ante todo, una actitud contemplativa: lenta, a la que se le descuenta toda necesidad o utilidad inmediata.

Tal desplazamiento de nuestra centralidad constituye, también, una acción política, en tanto hace que “comience algo del todo nuevo” (Han, 2015: 84). No obstante, ¿cómo hacer que “comience algo del todo nuevo” sin producir ausencias, sin ejecutar borraduras, sin deslegitimar, sin descartar? Quizás sea preciso decir que ese “comienzo” no es una jugada de producción del punto de origen, sino dar lugar a un escenario en el que ya no hay una oposición entre el yo y lo Otro generador de estupor, sino una coexistencia problemática pero confluyente de ambos. Esta coexistencia se traduciría en cuanto un acto estético. Es decir, la configuración de una experiencia que nos ponga ante nuevos modos de sentir y, por tanto, ante formas alternativas de subjetividad política, formas donde se inscriban el sentido de comunidad (Ranciere, 2009: 15), nuevos sentidos de comunidad.

Es necesario, para emprender la acción política de integración de lo bello y lo sublime y desafiar la estética occidental y contemporánea de la complacencia que nos circunda, asediar lo que se ve y las maneras de construcción de la mirada que le lanzamos a esos objetos catalogados dentro de la dimensión de lo *bello* y que estos nos lanzan a nosotros. Ya es un planteamiento recurrente en la teoría estética, la idea de que la

² En esta misma línea, Fusillo (2012) observa que el sujeto contemporáneo se encuentra anestesiado que vale tanto para significar la incapacidad de sentir como la ausencia de sentido estético.

verdadera obra es un ojo en todo lo que comprende su superficie (Hegel, 1989), “un Argos de mil ojos” (Han, 2015: 62). El acto cotidiano de mirar es la manifestación de nuestra urgencia de replicar la belleza (Scarry, 1999), un medio de mantenerla en límite de lo (no) representable y que, en consecuencia, siempre nos devuelva la imagen renovada y distorsionada del *sí mismo*.

Aquí, la teoría estética, la teoría del arte y la literatura occidentales también podrían resultar aliadas en la construcción de una política de/para la libertad, una verdadera política emancipadora, que es una política de lo bello (Han, 2015: 85). Pero, en esto reitero no una política de *lo bello* consumible, sino de eso que retorna a las esferas de lo sublime. Ocuparnos de lo que puede ser visto y se ve, de las maneras en que algo se convierte en forma visible o en invisible, en quien tiene competencia para legitimar que es lo visto y lo que puede ser mirado, es ocuparnos de la producción de ausencias, al tiempo, que en ellas se vislumbran alternativas. Para salir de la centralidad del sujeto se podría comenzar por desplazar al ojo de su centralidad en la formación de un orden epistémico, y en esto, un camino posible es volver sobre su espacio comunicante, su expresión: la mirada.

La política se ocupa de lo que se ve y de lo que se puede decir sobre lo que es visto, de quien tiene competencia para ver y legitimidad para decir, de las propiedades del espacio y de los posibles tiempos [¿para hacerlo?³]” (Rancière, 2009: 17).

Mirar el asco

Pink Flamingos de John Waters, *Anticristo* de Lars Von Trier, *Audition* de Takashi Miike, tienen en mi lista personal de películas un subrayado que indica “nunca más”. Marcadas por la censura que los criterios íntimos de tolerancia le imponen, estos filmes son (en mi experiencia) referentes de objetos visuales que suscitan formas de repugnancia profunda, aunque fuese una repugnancia satinada por la industria cinematográfica. El sarcasmo con el que se observa y narra una sociedad volcada de manera exacerbada a la autocomplacencia encarnada en Divine; la alegoría del espacio infernal residente en el bosque: un verde enfermo y brutal que encierra todas las culpas y las obsesiones de la protagonista de *Anticristo*; la sutileza con que una aguja atraviesa el abdomen del viudo enamorado desatan una reacción en quien las percibe. Más allá de las

³ La pregunta retórica entre corchetes es propia.

evaluaciones respecto a los alcances de sus propuestas estéticas o, inclusive, la calidad de su factura, sé que cada espectador podrá recordar la escena en la que, de manera irrefrenable, cierto malestar se alojó en sus adentros, escondió la mirada de la centralidad del telón, salieron de la sala o apagaron el reproductor de video. Cada una de ellas y muy a su manera, pone a quien las observa ante los límites de lo que considera constituirle en cuanto humano y se lanza a la búsqueda de una reafirmación de que esa humanidad no se ha ido, que la exacerbación horrorosa no lo ha “contaminado”. La repugnancia obliga a actuar, a descartar, a negarse a continuar en presencia de la imagen que, en el caso de las películas mencionadas, pone como sujeto propiciador de lo asqueroso y terrorífico ante aquel perteneciente a la zona del no ser (femenino, feminizado, transgenerizado).

Ahora bien, tengamos a la mano algunas precisiones. El asco es una emoción básica que junto al odio, el miedo, la indignación hacen parte de las aversiones. Comporta una determinada expresión facial, una respuesta fisiológica y un modo de accionar ante el objeto suscitador de este y un estado del espíritu (Rozin, 1987). Está asociado a las estrategias de autoprotección, conservación y supervivencia ante aquellos elementos que se consideran “contaminantes”, “contagiosos”. Su origen etimológico es muestra de la alteridad extrema. El sustantivo abstracto *asco* no deriva de la acción en sí de apartarse, sino del objeto propiciador de tal sensación: *escharas*. Lo asqueroso refería a aquel cuerpo cubierto por una lesión que le deformaba y necrosaba el tejido cutáneo, lo ulceraba y que provocaba, en consecuencia, su rechazo por otros. Rozin lo define como

Revulsion at the prospect of (oral) incorporation of an offensive object. The offensive objects are contaminants; that is, if they even briefly contact an acceptable food, they tend to render that food unacceptable. (1987:23)

Más que una reacción fisiológica, el asco es una producción cultural que tiene un contenido cognitivo complejo (Rozin, 1987; Nussbaum, 2006). Crea la dicotomía entre lo aceptable y lo inaceptable, entre lo sano y lo contagioso o contaminante. La boca opera como la frontera material que decide la incorporación o la expulsión y que define qué nos humaniza o deshumaniza. En el gusto reside la actitud contraria a los sentidos “teóricos” como la vista y el oído: la disolución y el consumo, no la fijación (Agambem, 2015). Por ejemplo, las excreciones corporales que suscitan repulsión son aquellas que se asocian, en el instante en que se perciben, con un acto que en la lógica occidental remita a cierta “animalidad”. Una es la reacción que suscita la saliva del beso convenido y aceptado que

se hace bajo muestra de un sentimiento humanizante y otra la saliva del babear somnoliento captado a tiro de ojo en un descuido. Lo mismo sucede con el olfato. La nariz funciona como un límite que se conecta con la interacción sexual (Nussbaum, 2006: 111). En la novela de Patrick Suskind, *El perfume*, el protagonista elige y persigue a sus víctimas por la atracción que su olor genera. Va en busca de la fragancia que revele la belleza suprema en un perfume, busca saciarse en la delicadeza y tersura a la que convocan esos cuerpos. Él es la muestra de una subjetividad autoerótica narcisista que solo afirma en la autocomplacencia. Este mismo personaje se aterra (explota en un grito) cuando se descubre un ser sin olor. Él es un ser pulido, liso, sin honduras, sin ocultamientos, sin humanidad.

Como construcción cultural, el asco también supone un enfrentamiento ante la pregunta sobre quiénes somos en cuanto vivientes, en cuanto humanos. Es decir, integra una dimensión existencial, ontológica. Para situar esta afirmación, en Rosenkranz (1992), por ejemplo, el asco permite la autoafirmación en la medida en que enfrenta al sujeto a “lo distinto de la vida, lo distinto de la forma, lo que se pudre y descomponen” (Han, 2015: 20), a lo que irremediamente seremos en cualquier momento. Lo repugnante nos devuelve a una conciencia de la muerte (Nussbaum, 2006: 111).

Ahora bien, la repugnancia, en cuanto construcción cultural, también ha sido un dispositivo de moldeamiento y de control social. Su producción se da partir de dos procedimientos cognitivos: similitud y contagio. Rechazaríamos aquello es o se parece a lo cadavérico, a lo excrementicio o, en su defecto, a lo que ha entrado en contacto con algo que es o lo recuerda. Lo contaminante se asocia con lo que trasciende un límite social y moral. Es la presencia de un límite lo que lo produce en cuanto objeto de estupor o rechazo. Los cuerpos a los que se le ha prohibido o tienen restricciones en cuanto al lavado y al cuidado (como sucede en prisiones, campos de concentración, en antiguos hospicios) o los cuerpos cuyas excreciones son mayoritariamente más visibles (pienso en el tabú que ha sido la menstruación o la lactancia) no solo se les reduce al estado de subhumanos, sino que se les hace merecedores de toda suerte de castigos, torturas y muerte (Rozin en Nussbaum, 1987). La vida social ha estado diseñada para eludir lo que construye como repugnante, para vigilar o neutralizar el ingreso de “entes contaminantes”. La repugnancia es, entonces, una sensación formada culturalmente desde donde se articula la producción de múltiples líneas abisales.

En una estética volcada hacia el consumo de bienes, cuerpos, experiencias en favor de la extrema satisfacción y lo asqueroso o repugnante es lo inconsumible. En ello reside,

entonces, la negatividad radical. Si esta sociedad “obsesionada por la limpieza y la higiene, es una sociedad positiva que siente asco ante cualquier forma de negatividad” (Han, 2015: 21) y la mirada que se lanza sobre ello es jerárquica, de *fastidium*⁴ y, en efecto, degradante, puede ser que ciertas prácticas estéticas, al recuperar lo que provoca asco pero transformar la mirada con la que se perciben, nos susciten algunas alternativas para restaurar el carácter sublime no solo del arte, sino de la vida. La vida es un proceso cargado de sustancias y olores, es un proceso “sucio”, viscoso, tiene rugosidad, ocultamientos, horrores ¿Hemos sido inhabilitados para ver esa dimensión de nuestra existencia?

Otras texturas para lo bello

Este trabajo no fue premeditado. La humedad de la casa donde residía y las lluvias del invierno hicieron su parte. Pusieron en las frutas de mi cesta un motivo para pensar. No había llamado mi atención esa herida minúscula que se insinúa en la piel de una fruta. A veces es apenas un punto blanco, un ligero verde brillante que nada dice de lo enfermo. Pero pronto se va transformando en una invasión colorida que la hace descartable, no apta para el consumo. Esas frutas “contaminadas” que iban a rodar al tacho obligaron a detenerme, a salir de mi instante y entregarles una mirada lenta y larga. Una mirada de días en que trataba de fijar con una cámara su descomposición. Ellas me suscitaron una forma y una pregunta: ¿cómo esa imagen que inicialmente me provocaba repulsión, estaba llevándome por caminos de una contemplación sin objeto, de un accionar sin propósito, de una herida que me afectara? ¿cómo me estaba hablando de otras formas de lo existente?

La otra parte de esta búsqueda se la debo a los ojos de Rita Pais. Al contarle las reflexiones que este acto de mirar las frutas en descomposición había suscitado en mí, viajó entre sus memorias y aseguró haber visto en algún museo londinense una instalación de video arte que le remitía al mismo tópico. No pasaron muchos días, cuando las manos generosas de Rita escribieron un correo con el enlace que encaminaba hasta un sitio de Youtube con la pieza *Still life* (2001) de Sam Taylor-Johnson (1967).

Como un ejercicio para pensar la provocación de Han (2015) respecto a ¿cómo le retornamos a lo bello su carácter vinculante? ¿cómo restauramos el lugar de la negatividad

⁴ Según Nussbaum (2006) esta emoción describe una forma de expresión y mirada en la antigua Roma. Mirar con *fastidium* equivalía a percibir con “condescendencia, altivez delicada”. Sin duda, era una mirada asociada a ciertos rangos sociales que creaba y reproducía la jerarquía.

extrema o de una negatividad posible ante nuestros ojos, sujetos de este tiempo volcado a la autocomplacencia? Quiero convidarles a un asedio a la fruta enmohecida en cuanto una figuración, es decir, en cuanto una imagen [metafórica] que suscita una forma de actuación [política] a partir de la conversación, musitada e inadvertida, entre la obra mencionada Taylor Johnson y el registro fotográfico personal de una serie de piezas de fruta en descomposición. Más que el intento de constituirse en arte, como sí lo es el trabajo de la artista conceptual, realizadora y fotógrafa londinense que alcanzó un reconocimiento importante gracias a la dirección *Cincuenta sombras de Grey*, este archivo personal ha tenido por función ser la memoria de la formación de un pensamiento en relación a la manera en cómo se mira lo asqueroso y cómo el asco podría movilizar el retorno de lo sublime a la experiencia de lo bello. El ensayo tampoco es un análisis de la obra de Taylor Johnson, de los que ya hay muy variadas aproximaciones, sino un motivo para pensar lo que provoca el registro del curso de la ¿muerte? de una fruta.

Still life (2001)⁵ es un video instalación de con una duración aproximada de tres minutos y medio, filmado en 35 mm, que narra la descomposición de frutos carnosos, dulces y blandos (peras, duraznos, uvas) que yacen en una bandeja de fibra artesanal. Frente a ellos descansa, como olvidado o como un objeto señalador, un esfero transparente y azul. Lo vivo que se deshace frente a lo muerto que perdura ¿cuál es la frontera entre ambos? La obra de Taylor-Johnson es una recordación del destino de los seres y las cosas, “un punto de contacto entre psicología y destino- los dos polos gemelos, si se quiere, de la condición humana: cómo reaccionamos al tránsito de la vida” (Bracewell, sf.). Al mismo tiempo, el registro audiovisual se convierte en un aliado para mostrar los puntos álgidos del proceso en que se da esa emergencia de lo Otro.

Hay en los orígenes de la naturaleza muerta, en cuanto subgénero de la pintura, un apelo al poderío burgués (Zuffi, 1999), a la abundancia, la distinción y la celebración de una forma de vida volcada a lo placentero, no obstante, se incluye en los frutos algún detalle que anticipa la caducidad: una magulladura o la picadura de un gusano. En el periodo barroco, el bodegón fue explorado de una manera recurrente y, en particular, la vanitas o desengaño: composición de un conjunto de objetos que enfrentaban al sujeto de la suntuosidad barroca al dramatismo de la muerte y la idea de lo perecedero (Ziegler, 2010). Este llamado de atención que lo ponía ante la negatividad de los objetos no suponía un encuentro desesperanzador, por el contrario:

⁵ Véase en <http://samtaylorjohnson.com/moving-image/art/still-life-2001>, consultado en agosto 2018.

Aunque pueda parecer paradójico y lejos de lo que muchos pudieran pensar, las imágenes de la vanitas barroca siguen el pathos dramático del estilo, pero no hacia el abismo de la desesperanza, en virtud de su directa asociación con la *meditatio mortis*. Elípticamente, como un jalón emocional magníficamente logrado, la vanitas barroca puede desgarrar al espectador sutil, pero profundamente, al tiempo que, sin que éste lo note, le alza jubilosamente cuando ya no espera que nada se pueda hacer por él. (Ziegler, 2010: 27)

La alusión a este motivo barroco en una pieza de video instalación, a lo mejor, sea un guiño para mirar más allá de éste y conectarla con un tipo de subjetividad y sociabilidad que invita a pensar en los márgenes y desde los márgenes, en la misma línea de Santos (2000), una forma de posibilitar un agrietamiento en el marco de una subjetividad autoerótica y despolitizada propiciada por el capitalismo, que además lo construye y lo legitima. Se instala como una posibilidad para disponerse a la esperanza: no como un acontecimiento del futuro; por el contrario, un hecho del presente, una batalla constante y sostenida. El sujeto al que apela el vanitas barroca no ha sido abocado al desprecio por las formas “cadavéricas” o “repugnantes”, más bien, es llevado a separarse de la suntuosidad y el lujo para reconocer lo mucho que comparte con estas.

Veo, en la fruta “sana” y carnosa, una superficie potencial de actuación de las formas insospechadas de lo existente, un espacio disputado a la lógica del consumo humano. La ingesta (a tiempo, en su tiempo) destruye la opción de la presencia de lo Otro. La actuación de esa “otra forma” no es invisible. En el primer “ataque” reside la potencia de la visibilidad que da el recubrimiento. Y ese avance primero, sucede en el interior de lo denominado “sano”, “bello”. En el despuntamiento de la primera señal de la emergencia, ya la fruta se anticipa como parte de ese “fenómeno escandaloso” (Han, 2015: 20) que será lo amorfo. Sin embargo, más allá de la deformación, lo que interpela al observador es la posibilidad de la disolución de la “frontera” entre su “humanidad” y aquellos otros seres que se aproximan mediante un fruto en cuanto puente. La fruta es también ese espacio intermedio entre lo vivo y lo cadavérico, entre *ellos* y *nosotros*, entre la positividad extrema y la negatividad radical. ¿Es esa posición fronteriza, liminal entre humanidad y no humanidad lo que suscita estupor, rechazo, condena?

Es difícil explicar por qué los productos vegetales (fuera de los especímenes descompuestos y cubiertos de hongos) comúnmente no resultan repugnantes, pero Angyal, Rozin y Miller concluyen que la idea motivante tiene que ver con nuestro interés en cuidar la frontera entre nosotros mismos y los animales “no humanos” o nuestra propia condición animal. (Nussbaum, 2006: 109)

La superficie tersa convoca a pensar en las dos características que Han (2015) le atribuye a lo bello positivo y mercantilizado. Solo que esa tersura tiene forma y consistencia. Tiene la dureza necesaria para soportar la mordida. La acción de los hongos se encamina en el ablandamiento de las durezas y en la deformación. La primera marca es la herida que permite su avance y al mismo tiempo, que el ablandamiento integre el cuerpo singular de cada fruta en una masa incorpórea. Crea unidad, pero al mismo tiempo, indiferenciación. En el cesto, las frutas son un conjunto armonizado donde cada pieza es diferenciable. La diferencia se produce por el contraste de unas con otras. Las más próximas en formas y tamaños y color (duraznos, manzanas y peras) se hallan más cercanas respecto a las uvas. La singularidad es también una producción que controla, que pone a cada una en el que se supone su lugar: las más fuertes y prolijas en la base. Las pequeñas, ligeras y oscuras en los extremos. El cesto es una unidad que no garantiza el encuentro entre ellas. Es una unidad decorativa, no accionante. Sin embargo, está dispuesta para la herida. La unidad decorativa por sí sola no es actuante. Precisan de la fusión, de algo vinculante. Ese vínculo solo se logra en la indiferenciación. Lo vinculante es el moho. Es la negatividad extrema y su construcción: lo que catalogamos “repugnante”. El objeto repugnante y su efecto se torna aquello que puede acercar a tal punto que desarticule la frontera.

Esta imagen provocadora puede ser también un objeto de doble faz: ¿ese gesto vinculante y deformador es la alegoría de la producción de una masa indiferenciada y pasiva que se expone ante la muerte y la precariedad sin arma alguna? ¿sin capacidad de actuación? ¿esa unidad del colectivo diferenciado de frutas se torna simple vitrina de exposición? ¿objeto para ser visto y admirado? Hay en la acción de lo Otro, en sus formas de propagación “invisible” “esporádica” que ablandan las estructuras fijas y definidas, una forma de corrupción de esa unidad inoperante, dueña de una belleza que no hiere, de una belleza positiva.

La pieza propone el registro de un tránsito de luces y texturas. De la luz carnosa de la fruta se pasa a la oscuridad blanda del reino del moho. Una oscuridad redentora y

vinculante. Para que la cesta sea el centro, el eje de la visualidad, se precisa el alto contraste con un fondo gris. Esa atmósfera anticipa y, al mismo tiempo, hace verosímil la transformación. El moho no podría aparecer sin las condiciones de baja luminosidad. Por tanto, toda la atención es arrojada hacia la fruta, hacia la luz que de sus cáscaras emana. El gris azulado y felpudo despunta en un extremo. Toma los rasgos de una explosión que, por momentos, se aplaca y recubre las frutas, como si tratara de una manta. Veo en ello una acción protectora que, poco a poco, consume el interior. La capa felposa vela la muerte. El ocultamiento le niega al espectador la proximidad absoluta, lo cual sería la disolución de la belleza vinculante (que persigue la pieza) para optar por una belleza “pornográfica” en la perspectiva de Han (2015). La textura felpuda y acogedora se va compactando hasta parecer una capa de nieve o de crema blanca. Luego de ello, aparece el aspecto mórbido de lo verdoso-amarillento, una especie de clímax de la muerte: el momento al que le subsigue un apagamiento donde conviven indistintamente franjas claras y oscuras, donde todas las piezas ocupan la misma posición.

Llama la atención la trayectoria del avance de eso que reconocemos en la fruta como lo Otro. Los primeros puntos donde se hace visible son los extremos. No en la base o en la cima. No en el punto que sostiene o en el que compone el lugar supremo. La disposición de las frutas en el cesto como una pirámide también es sugerente de esa estructura jerarquizada que se reduce a polvo. En algún momento, pude registrar este mismo evento en una pieza de tomate. La piel plastificada se expone a dos formas de accionar: una línea sostenida de moho la va agrietando, mientras que en otros focos distantes aparecen ligeros brotes. La línea y los brotes dispersos se van aunando en un proceso demorado que termina, no con el recubrimiento total, sino con el ablandamiento del fruto (fig. 1).



Fig. 1. Díaz Muñoz, Archivo personal (2018).

En la iconografía clásica, los frutos carnosos y de formas redondeadas se asociaban con el mundo femenino y con la religiosidad festiva. Las manzanas recuerdan a la Eva del Génesis, las peras a la Afrodita. Lo femenino como energía nutricia del mundo. Lo femenino responde, en la lógica heteropatriarcal, a la negatividad extrema, a la animalidad, a la esfera de lo irracional. ¿Es esa imagen que el video propone reducir? Si tornarnos “animales” es lo que nos repugna (si seguimos los planteamientos de Nussbaum), si tornarnos femeninos causa repulsión, la imagen invita a diluir ese modo de pensar: volver a esa negatividad extrema que impulsa lo animal, lo femenino, lo Otro para potenciar una humanidad que escape a lo pulido, liso y brillante.



Fig. 2. Díaz Muñoz, Archivo personal (2018).

Ahora bien, ¿cómo se hace esto? ¿cuál es el mecanismo con lo que lo Otro avanza sobre la superficie pulida? *Still life* o las piezas de fruta que se nos presentan como ocasión para desatar esta madeja de preguntas muestra la limitación de nuestra mirada. No podemos ir más allá de la capacidad de nuestros ojos. No tenemos visión microscópica. Si, en lugar de una cámara, la artista hubiese grabado las imágenes que se reportan con un aparato de largo alcance, el resultado plástico y, en efecto, la propuesta estética-política hubiese sido otra. En la mirada de la artista hay el ocultamiento justo. El develamiento justo. Los códigos de la acción interna ejecutada por el moho permanecen en la dimensión de lo secreto. El observador solo se queda con la huella de la descomposición y con la memoria del cuerpo antes lozano. La artista registra el accionar de un colectivo cohesionado que, desde nuestra mirada superior y de repulsa, no podemos identificar plenamente, salvo que tengamos el dato previo de la ciencia que distingue un tipo de hongo de otro. La propuesta de Taylor Johnson difiere de la de Ori Gersht (1967)

pese a que trabajaran sobre el mismo género de la naturaleza muerta. En *Pomegranate*⁶ del artista anglo-israelí, es un insecto el que impacta la fruta haciéndola explotar, una unidad diferenciada del fruto. En ningún momento, hay contacto lento, hay ocasión para demorarnos, hay una línea abisal diluida. El fruto es el fruto, aunque explotado. El insecto es insecto, aunque perdido esté su cuerpo en la lluvia de fragmentos sangrantes. La imagen no repulsa apenas afecta. Vaga entre una emoción pasajera y la necesidad de apartar la vista ante el impacto. Por el contrario, el registro de una fruta en descomposición permite demorarse y contemplar (fig. 2).

Reparar. Curar. Restaurar. Rehabilitar (¿lo bello?)

Mire. Demórese. Una pieza ha traído hasta la dimensión de la visualidad un objeto que suponíamos descartar, ha permitido que reflexionemos en torno a la dificultad que tenemos para ver la vida que surge allí. La repugnancia que suscita y que obliga al rechazo, al apartamiento, es un aprendizaje circunscrito en una racionalidad que nos separa de cierta “animalidad”. Para escapar de esa razón no vinculante, las prácticas estéticas nos permiten cuestionar incesantemente el acto de ver, haciéndonos ver de nuevo, ver de un modo renovado, aunque también nos insten a no ver, a dejar sobre ciertas formas un velo.

Pese a que el arte le disputa espacios y seres a la lógica del consumo aunque, contradictoriamente, se vuelva una mercancía, quizás valga la pena intentar restaurar lo sublime en lo bello más allá de los objetos que se marcan con la categoría de artísticos en una actitud más reposada, dispuesta a horrorizarse. Derruir las superficies pulidas, la necesidad extrema de esa higiene ontológica, que nos obliga a usar términos para esa negatividad extrema como “avance”, “invasión” que hemos también usado aquí y aprender a mirar rugosa y descaradamente nuestras mezquindades, devolver el vínculo amoroso entre los seres, entre las frutas y los hongos, entre la vida y la muerte, arrebatarle a lo humano el punto central de nuestra visualidad/visibilidad.

Referencias

Agambem, Giorgio (2015), *Gusto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

⁶ Ori Gersht (2006). *Pomegranate*. Exhibiciones en The Jewish Museum, New York, agosto 21 de 2008; Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC, diciembre 15 de a abril de 2009; Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara, CA, Mayo 20 a 4 de septiembre de 2011, The Museum of Fine Arts, Boston, agosto de 2012 a enero de 2013. Véase en <https://thejewishmuseum.org/collection/31211-pomegranate>, consultado en agosto de 2018.

- Bracewell, Michael (s/f), *The art of Sam Taylor-Wood*. Hayward Gallery.
- Fusillo, Massimo (2012), *Estética de la literatura*. Madrid: La bala de la medusa.
- Gerst, Ori (2006), *Pomegranate*, disponible en <https://thejewishmuseum.org/collection/31211-pomegranate>, consultado en mayo de 2018.
- Han, Byung-Chul. (2015), *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder.
- Hegel, G.W. F. (1989), “Modos científicos sobre el tratamiento de lo bello y del arte”. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- Nussbaum, Martha (2006), “La repugnancia y nuestro cuerpo animal”, in *El ocultamiento de lo humano: repugnancia, vergüenza y ley*. Buenos Aires: Katz, 89-148.
- Rancière, Jaques (2009), *A partilha do sensível. Estética y Política*. São Paulo: Editora 34.
- Rozin, Paul; Fallon, April (1987), “A perspective on disgust”, *Psychological Review*, 94 (1), 23-41.
- Santos, Boaventura de Sousa (2000), *A crítica da razão indolente contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez.
- Scarry, Elaine (1999), *On beauty and being just*. Princeton: Princeton University Press.
- Taylor-Johnson, Sam (2001), *Still life*, disponible en <http://samtaylorjohnson.com/moving-image/art/still-life-2001>, consultado en mayo de 2018.
- Ziegler, María Magdalena (2010), “Meditación sobre la muerte en la pintura barroca”, *Cuadernos Unimetanos*, 22. 24-29
- Zuffi, Stefano (1999), *La naturaleza muerta*. Milán: Electa.