

ESTUDIO DE LA PRESENCIA DE LA INMUNDICIA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

A study of the presence of filth in contemporary art

Estudo sobre a presença de sujeira na arte contemporânea



artigo

Fernando R. Contreras

Universidad de Sevilla, Sevilla, España

Catedrático de Periodismo, Doctor en Filosofía, Doctor en Ciencias de la Información, Licenciado en Bellas Artes.

Email: fmedina@us.es

Alba Marín

Universidad de Extremadura y Universidad de Sevilla, Sevilla, España

Investigadora Contratada Posdoctoral de la Universidad de Sevilla, Doctora en Comunicación, Licenciada en Periodismo.

Email: albamarin@unex.es

RESUMEN Este artículo aborda la exhibición de inmundicias o bascosidades en el arte. Semen, orina, sangre, heces y otros fluidos humanos son los materiales que se incorporan a la obra posmoderna. El interés de este estudio no se enfoca en la interpretación de las obras en particular, sino en el conjunto de imágenes que afectan a los contemporáneos de estos artistas. Estas obras se entienden como representaciones visuales de la complejidad del arte contemporáneo y reflejo del estado de una cultura, de su sistema de valores, así como sus vicisitudes y sus momentos de pesimismo.

PALABRAS-CLAVE Inmundicia, Bascosidad, Filosofía, Arte, Realismo especulativo.

ABSTRACT This paper discusses the presence of filth or garbage in art. Semen, urine, blood, feces and other human fluids are materials commonly incorporated into modern art. The interest here lies not in interpreting particular works, but in the set of images that affect its contemporaries. These works are visual representations of the complexity of contemporary art and reflect the state of a culture, its values, as well as its changes and moments of pessimism.

KEYWORDS Filth, Bascosity, Philosophy, Art, Speculative realism.

RESUMO Este artigo faz uma abordagem da exposição da sujeira ou do lixo na arte. Sêmen, urina, sangue, fezes e outros fluidos humanos são materiais que são incorporados à arte moderna. O interesse deste estudo não está na interpretação de obras particulares, mas no conjunto de imagens que afetam os contemporâneos desses artistas. Essas obras são entendidas como representações visuais da complexidade da arte contemporânea e um reflexo do estado de uma cultura, de seu sistema de valores, bem como de suas vicissitudes e momentos de pessimismo.

PALAVRAS-CHAVE Sujeira, Bascosidade, Filosofia, Arte, Realismo especulativo.

Como citar este artigo:

CONTRERAS, F. R.; MARÍN, A. Estudio de la presencia de la inmundicia en el arte contemporáneo. *Signos do Consumo*, São Paulo v. 14, n. 1, p.1-10, jan./jun. 2022.

Submetido: 19 maio. 2021

Aprovado: 13 jun. 2022

INTRODUCCIÓN: LA TRASCENDENCIA LIBERADORA EN EL ARTE

La posmodernidad está siendo un periodo de desconcierto para el hombre occidental, inmerso en un nihilismo demoledor de los principios reformadores de la Ilustración; sin ideales, sin ideologías, pero con la fija idea de romper con la herencia civilizatoria de la modernidad. En un salto existencial, nuestra cultura supera los límites que imponen los principios del progreso hacia una trascendencia liberadora. Este precipicio al que se asoma el hombre ya fue vislumbrado por Heidegger, que advertía del riesgo de la renuncia a toda forma de más allá. Lejos de las estructuras de la existencia falsa (burguesa) y de los armazones falsos (aristotélico-cartesianos) contruidos por el mismo sujeto moderno, la humanidad se aproxima cada vez más a su propia finitud. Y, en este sentido, el arte es expresión de la aflicción que el individuo sufre en su plena consciencia de la “inminencia de la muerte” (HEIDEGGER, 2009). En este torbellino infernal de crisis económica, destrucción de la naturaleza, humanidad abandonada a su suerte y pandemias, parece que la salvación no puede venir de ninguna elección. Cada día, la humanidad afronta la tarea de conservar lo que había aprendido en el ámbito de la racionalidad (la ciencia) y lo que había elegido en el ámbito de la religión, sin separarse del bien y de las posibles *weltanschauungen* que le daba a la vida. Algunos artistas acusan este pesimismo y entran, con sus obras, en una dinámica misantrópica en la que el odio a sí mismos y el odio a lo que les rodea se refuerzan mutuamente.

Cuando Marcel Duchamp presenta a la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York la obra titulada *Fontaine* (1917), un *objet trouvé* firmado con el seudónimo de R. Mutt, el arte opta por un más allá al que fácilmente puede aplicarse una situación filosófica orientada a la teología política. En lugar de acudir de modo sistemático a los cánones del arte, opta por el riesgo de un nuevo sistema, casi religioso, que solucionará en una forma radical y extrema de visualidades mesiánicamente redimidas. Después de Duchamp, el arte afrontaba la tarea de conservar lo que había aprendido de su historia y lo que había elegido en el ámbito de lo espiritual. En esta desconfianza hacia lo humano, visible en el arte durante todo el siglo XX, la práctica artística inicia una actividad sometida a su capacidad pedagógica, hasta entonces puramente representativa. En adelante, tendrá mayor libertad para diseñar su propio estilo de visualidad; la obra por fin formaría parte de este mundo accesible a todos, a los hechos públicos, visibles.

La finalidad de la obra de arte es, en pocas palabras, una labor por liberar al público de falsas suposiciones, basadas en falsas ideas y, por ende, en desaciertos conceptuales sobre la naturaleza del espíritu humano. En el pasado, Spinoza (DOMÍNGUEZ, 2018) se empeñó en la misma misión, sobre todo, en lo que respecta a la relación con las revelaciones espirituales (o divinas), que se presentan como las verdades fundamentales incidentales en la ética y la política. Crear arte es para los nuevos tiempos, ante todo, evidenciar las confusiones y los falsos supuestos imperantes con la consciencia crítica, lógica y clarificadora. El arte da un giro a una existencia verdaderamente ética y no busca otra razón o garantía que la realización de la vida misma.

CÓMO ABORDAR LAS INMUNDICIAS EN EL ARTE DESDE LA FILOSOFÍA

Este estudio pretende afrontar un conjunto de imágenes repulsivas en el arte desde el argumento correlacionista que estructura la filosofía contemporánea (BESANÇON, 2003; BRASSIER, 2017; BRASSIER;

KERSLAKE, 2007; EILENBERGER, 2019; ELLIOTT; ATTRIDGE, 2011; HARMAN, 2011; JOHNSTON, 2013; LARUELLE, 1985; MEILLASSOUX, 2018; RAMÍREZ, 2016; WATKIN, 2011). El realismo especulativo plantea una crítica a las ideologías y un retorno a lo espiritual o a lo metafísico: una salida a la autolimitación de la filosofía en la posmodernidad. El arte especula con lo absoluto hacia la comprensión del universo, abandonando la explicación cartesiana y aceptando la profundidad del concepto, como sugirió Hegel (2017). No obstante, no solo el materialismo especulativo hegeliano impregna esta filosofía del arte, otras reflexiones también iluminan sus pasos, apartándose de la consciencia y del lenguaje. Heidegger, (1995; 2009, 2016) y Benjamin (2010) ya pronosticaron a comienzos del siglo XX la pérdida del sentido del ser en la cultura. El arte debe volver al hombre mediante una descripción lo más estricta posible y libre de prejuicios, universalmente comprensible en virtud de su verdadera correspondencia.

Para Heidegger (2009), el ser que vive totalmente inmerso en su mundo habitual, jamás se preguntará por el sentido de la propia vida. Solo la experiencia de pérdida de sentido frente la obra y una relación perturbada suscita la pregunta por el sentido de ser del arte y de la propia existencia. La existencia de la obra en la vida cotidiana traspasará el sentido de su arraigo original asumido en su mundo circundante: en este caso, la lata de mierda, “Merda d’artista” (1961), de Piero Manzoni, no solo será excremento. Para que abandone su naturaleza prosaica, la obra de arte romperá su sentido originario, directo y pleno, que nunca se pregunta por nada. Heidegger alcanza a polemizar sobre todos los modelos de vivencia. Es la experiencia de la angustia la que admite delegación en la trascendencia; pero, esta experiencia no la consuela ni las tradiciones, ni los valores ancestrales. El fundamento fenomenológico de Heidegger ofrece una gran oportunidad para interpretar el sentido de una obra en apariencia obscena, grosera y contraria a toda intención estética. Aunque la filosofía presupone el concepto de indagación y formación, es inseparable del proceso de apertura a otras formas de análisis. Además, el estudio de la obra de arte ya no supone una relación de recíproca exclusión con otras disciplinas y, en la concepción posmoderna, los conceptos complementarios se condicionan mutuamente en su mismo origen.

ENTRE LA VIDA SIMBÓLICA Y LA MIRADA INMUNDA EN EL ARTE

Frecuentemente se ha confundido lo primitivo con lo originario. Y, por este motivo, se confunde también lo verdaderamente originario en las imágenes del arte que recurren a las inmundicias (CLAIR, 2007; RANILLA-RODRÍGUEZ, 2015). En sus estudios, Warburg (2010) era consciente de este sentimiento de angustia existencial y sumisión al poder de la naturaleza, expresado en las obras sublimes del arte. Una reacción humana que siempre estará presente. En el ritual o en los símbolos de culto de los pueblos (ya no necesariamente primitivos) siempre encontraremos la sangre, las heces, el semen, la saliva y otros fluidos humanos como símbolos internacionales. Los temores, los demonios y las ideas obsesivas que permanecen en el fondo de toda nuestra existencia cultural conducen a un régimen escópico que toma posesión de las mentes individuales. Ello determina la forma de pensar, sentir o impresionar de una comunidad y su completa vida cotidiana.

En la década de los 1960, el movimiento artístico *Wiener Aktionismus* creaba obras a partir de la degradación del cuerpo humano y de la

destrucción de símbolos institucionales, incluyendo la blasfemia y los símbolos religiosos. Entre los años 1960 y 1970, el movimiento *Fluxus* deseaba elevar la vida cotidiana y sus objetos a la consideración de obra íntegra. No es el objeto de este estudio recoger todas las posibles referencias históricas, pero sus obras invitan a entender la evolución del arte en el entorno del símbolo como un proceso de incesante emancipación, cuyo origen reside en las representaciones conceptuales que gobiernan el pensamiento crítico y mítico.

La fijación del artista por la inmundicia contiene dos pautas significativas: una gestualidad impropia (grosera) del artista y el empleo de materias orgánicas, normalmente con origen en organismos humanos, animales y vegetales, si no son sus propios cuerpos. En el primer caso, la artista francesa Mireille Suzanne Francette Porte (Saint-Étienne, 1947), conocida con el seudónimo de Orlan, realizaba performances radicales en los que su cuerpo es la materia plástica que modela, recompone y diseña, lejos de los cánones de belleza femeninos que impone la sociedad de consumo. Shigeko Kubota (Niigata, 1937-2005) es la artista japonesa del performance titulado *Vagina Painting* (1965). En esta obra la artista se introducía una brocha debajo de su ropa interior para pintar con pintura roja en un pliego extendido sobre el suelo imitando el fluido menstrual. Según el crítico Harold Rosenberg, se cuestionaba la masculinidad de la obra expresionista que puede verse, por ejemplo, en la pintura de Jackson Pollock y en su técnica *dripping*, un acto similar a la eyaculación masculina (YOSHIMOTO, 2005, p. 182). Para la segunda pauta mencionada, destacamos a Hermann Nitsch (Viena, 1938), un artista vienés que en los años 1960 concibió la “Aktion” utilizando materiales reales (la sangre, la carne, el vinagre o la leche) que estimulan el tacto, el gusto y el olfato en sus performances orgiásticas. Nan Goldin (1953), fotógrafa norteamericana, imprime el paradigma de lo patético exponiendo su autorretrato cuando fue maltratada por su pareja, con la finalidad de denunciar la violencia de género: “One month after being battered” (1984). Para Wittgenstein (2019), la crisis de la cultura se debe a una crisis del uso público del lenguaje. Las dos pautas que mencionamos corresponden a las mismas ideas: encontrar en el arte un lenguaje ordinario con potencial terapéutico y enfoque pedagógico para la humanidad.

Las ideas encerradas en las obras radicales requieren otra lógica en su comprensión, no poseen una vida simbólica típica y, en definitiva, demandan el aprendizaje de un lenguaje diferente para aproximarnos a su orden interior. Jung (2016, p. 261) sostenía que “el ser humano necesita una vida simbólica, y la necesita urgentemente”, y es el racionalismo lo que inhabilita el acceso a esa vida simbólica. A esta cuestión añade que lo irracional es parte del racionalismo, pues de lo contrario sería imposible denominar a las cosas irracionales. Se entiende, en consecuencia, que estas obras pretenden, desde sus despropósitos, encontrar el deseo del alma o buscar cuánto de real se puede encontrar en su inconsciencia. Estos artistas desean ir más allá de la condición material de la obra y de la limitación psicológica del espectador, ofreciendo formas originales que se transformen de nuevo en algo verdadero. En *Los desastres de la guerra* (1828), Goya no pretende generar impacto sensacionalista de la visualización de la depravación y el salvajismo, sino que quiere llegar al substrato ético del acontecimiento cometiendo violentamente contra la ceguera ilustrada frente a las consecuencias del dogmatismo racional de la modernidad. Para ello, muestra la deshumanización del racionalismo en unas obras que niegan el progreso y el perfeccionamiento

de la sociedad mediante el recurso del nihilismo moral en sus escenas de linchamiento y de cuerpos descuartizados.

La mirada enajenada del público siempre asoma frente a los delirios feroces del artista. En ese difícil momento de aceptación de la escabrosa obra de arte, Jung ilumina con el concepto de *Übertragung*, acuñado originariamente por Freud para definir el proceso de transferencia. El proceso psicológico de transferencia es un caso específico de proceso de proyección: “La proyección es un mecanismo psicológico general que traslada al objeto contenidos subjetivos de todo tipo” (JUNG, 2016, p. 132). De esta manera, la transferencia es un proceso de proyección característico entre las personas, y no entre un ser humano y un objeto físico. Sin embargo, Jung reconoce que tanto la proyección como la transferencia son posibles siempre que no sean un acto voluntario: “No puedes proyectar de manera consciente y deliberada, pues entonces sabrías todo el tiempo que estás proyectando tus contenidos subjetivos, no podrías colocarlos en el objeto, pues sabes que en realidad te pertenecen” (JUNG, 2016, p. 133). Frente al observador, lo confrontado en el objeto no es subjetivo, sino que existe de forma objetiva. Las proyecciones se disuelven cuando el observador descubre que los eventos son ciertamente contenidos subjetivos y es entonces cuando “estos contenidos quedan asociados con tu propia psicología y ya no puedes atribuirlos al objeto” (JUNG, 2016, p. 133).

Una última función de la consciencia del espectador frente a la obra de arte es *la fonction du réel*, el conocimiento que adquirimos mediante los sentidos de todos los hechos exteriores. Albarrán-Diego describe el camino del masoquismo y del sadismo en performances durante el régimen español del franquismo en que “muestran un interés por recuperar el control del cuerpo utilizándolo a su vez como herramienta de conocimiento” (ALBARRÁN-DIEGO, 2013, p. 307). Esta función conduce al público a pensar *que algo es* de otra manera más completa (¿intuición?). Las cosas tienen un tiempo, un pasado y un futuro. Llegan al público desde alguna parte e irán a otro lugar. Ejemplaricemos nuestras palabras con la obra de “Piss Flowers” (1991-1992), de Helen Chadwick, en el Muzeum Susch (Suiza). Esta obra consiste en unas flores para jardín realizadas a partir de un molde que obtiene orinando sobre la nieve. Algunas obras de artistas como Chadwick mostrarán su oposición a los cánones clásicos que consagran ideas tradicionales y que contribuyen a la grandeza del arte. Para ello, recurrirá a otros sentidos basados en la intuición del espectador. Chadwick utiliza su cuerpo de mujer como símbolo contrario a la agresividad masculina en sus construcciones artísticas. Según propone Freeland (2001), los cánones estéticos operan como ideologías o sistemas de creencias que falsamente afirman ser objetivas, cuando en realidad reflejan las relaciones de poder y dominio (en la obra de Chadwick, las relaciones de poder del patriarcado). En obras de reivindicación feminista, el arte se centrará en la anatomía, la fisiología o la biología de las mujeres, ignorando su clase social o raza, pero recalcando la artificialidad de la femineidad y de la construcción de su sexualidad a través de representaciones de su comportamiento o de las expectativas culturales que se esperan de ellas. Los valores no son criterios para la inteligencia, pero existen, y su importancia (no solo psicológica) es necesaria si queremos tener una imagen completa del mundo. A esta tesis también llega Lousa (2016) cuando advierte en la obra “Lengua” (2000), de Teresa Margolles, que existe otra “reflexión incómoda” diferente al sentido común. Margolles es una artista que trabaja en sus obras con fragmentos de cadáveres. Lousa dice: “The concentration of pain, that her art exposes, paves the way to a kind of an uncomfortable, but genuine,

reflection (which we usually move away from our common sense) about ‘the-being-towards -death’ (as called Heidegger), that constitutes everyone” (LOUSA, 2016, p. 383).

El artista español Santiago Sierra juega con este sentido de la intuición en la obra titulada “10 personas remuneradas para masturbarse” (La Habana, 2000), en la que el artista paga 20 dólares a cada persona por masturbarse frente a una cámara de video. Aquí cabría una explicación antropológica (BELTING, 2007) a la motivación del artista: el autor busca resolver con estas prácticas artísticas el problema de la encarnación que siempre entra en conflicto con las imágenes. En vez de apuntar a sí mismo a través de la obra, lo concibe con su propio cuerpo o con el cuerpo del otro para forzar al público a mostrar interés. El cuerpo y sus fluidos declama la presencia real frente a la crisis de las imágenes analógicas y miméticas y su efecto en la simulación. Al mismo tiempo, su propia corporeidad (y la misma experiencia del cuerpo) reclama el escenario adueñado por la realidad mediática que usurpa por la fuerza el mundo de los cuerpos (BANKS; MORPHY, 1999; BELTING, 2009). En todos estos procesos artísticos encontramos la fuerza de un propósito filosófico (ELLIOT; ATTRIDGE, 2011; HARMAN, 2011; JOHNSTON, 2013; LARUELLE, 1985, 2020; RAMÍREZ, 2016; WATKIN, 2011): la especulación filosófica de los objetos reales. Pasando de una teoría de la observación a una teoría hermenéutica del conocimiento, lo especulativo reemplaza otras cuestiones con las que coincide, como ocurre con la consciencia-objeto, ser-esencia del ser, identidad-diferencia y logo-otro. A continuación, trataremos esta cuestión.

LA APARICIÓN DE LA INMUNDICIA FRENTE AL REALISMO ESPECULATIVO

Lo sensible se ha vinculado con las leyes de la naturaleza, y lo absoluto con la abstracción y con la conceptualización. Kant (1999) denomina sujeto trascendental al sujeto universal que realiza la actividad de buscar el consenso en la comunidad. Para Kant, el acceso a la experiencia cognoscitiva solo es posible bajo la acción del sujeto cognoscente. Es decir, la aproximación del sujeto al conocimiento que podría encerrar la obra de arte solo surge de la modificación de la realidad inmediata. El conocimiento sintético se obtiene siempre que aceptemos que *a priori* las cosas no someten a los seres humanos: “Para conocer un objeto antes debe de someterse a las condiciones de posibilidad de toda experiencia posible (o sea, a las condiciones formales –a priori– impuestas por la estructura de nuestras facultades cognoscitivas)” (BELLER, 2012, p. 32).

Pensemos en el sentido de la mirada sobre “Spermcube” (2006), de Philippe Meste. El artista francés recoge un metro cúbico de esperma en un cubo transparente refrigerado. En este caso, la obra solo puede ser interpretada bajo el sometimiento del espectador y no a la inversa, en cuyo caso ya no cabría una especulación filosófica (una aproximación a la realidad desde la cultura), sino una imitación de la realidad mediante una representación. Lo opuesto a la especulación filosófica estaría más próximo a un pensamiento sometido a las reglas de la contingencia de la naturaleza. La recepción empírica es causa ocasional para que el pensamiento moderno extraiga de la naturaleza lo trascendente (LARUELLE, 2020).

Para Danto (2013), en el arte no basta con una relación de atributos. No hay nada propiamente filosófico en un conjunto de relaciones que acabe estableciendo que cualquier cosa pueda ser una obra de arte.

Los residuos de un ser vivo solo son semióticos en la medida que son un signo de degeneración humana, enfermedad, muerte y extinción de la propia individualidad, es decir, en su fenomenalismo singular. Por ello, infunde terror, miedo o repugnancia. El arte, en palabras de Danto (2014), no es un lenguaje, sino que su ontología es igual a la del lenguaje; existe un contraste entre realidad y lenguaje similar al que puede darse entre realidad y discurso (*logo*). Además, en la bascosidad de la obra se consolidan otras reflexiones de nuestra cultura posmoderna: el arte es una construcción visual de lo social / el arte es una construcción social de lo visual, el arte expresa el pesimismo racional de la posmodernidad / el racionalismo pesimista de la posmodernidad se infiltra en el arte.

La obra irradia un pesimismo heredado del irracionismo que adquiere fuerza en nuestra cultura: “La vida se presenta como una continua estafa, tanto en lo pequeño como en lo grande. Si ha prometido algo no lo mantiene y, de hacerlo, es para mostrarnos cuán poco deseable era lo deseado: ora nos engaña la esperanza, ora lo esperado” (SCHOPENHAUER, 2013, p. 756). Sobre esta negatividad expresada en la formación de un pensamiento pesimista que se extiende a lo largo de la posmodernidad, perfilamos:

- El pesimismo moderno nace de controversias morales. Hume (1923) se preocupaba por estos temas y consideraba que el arte debe apoyar los valores iluminados del progreso y la mejora de la moralidad. Los escritos de Hume y Kant formaron la base de la teoría estética moderna. El cuerpo del artista en el arte moderno concentra los desplazamientos traumáticos sociales, sus ambiciones fallidas y sus frustraciones. También es cúmulo de escabrosas, siniestras y abominables visiones (o imágenes). En su descarnado pesimismo, en su incredulidad sobre su propio trabajo, el artista emplea la inmundicia, los excrementos y sus fluidos vitales. Esto manifiesta un pensamiento necrófilo en su sentido más amplio que arrastra al artista a la pasión de destruir por destruir. El mismo espíritu se encuentra en la “antifilosofía” de Lacan (1999), que también tiñe el pensamiento de Deleuze y Guattari (1995) y Laurelle (2020).
- No hay sacralidad en el pesimismo de Schopenhauer extendido en la posmodernidad; Dios no existe para la construcción social de lo visual. No puede haber representación de la ausencia. Lo que contempla la creatividad artística es la realidad, la voluntad del hombre, a través de las ideas. El arte bajo el pesimismo se manifiesta como una cosmología gnóstica, es decir, como un conocimiento vasto de las leyes que utiliza el mundo físico.

La inmundicia se expone a través de la blasfemia (“Cristo del Pis”, 1987, de Andrés Serrano), la inmoralidad (“Piedra”, 2013, de Regina José Galindo), la pornografía (“Los penetrados”, 2008, de Santiago Sierra), los líquidos corporales (“Our blood”, 2019, de Marc Quinn), la expresión de la violencia (“Suicide”, 1999, de Ron Athey), la grosería (“Twilight”, 1981, de Odd Nerdrum) o el comportamiento excéntrico (“Bogey Ball”, 2002-2004, de James R. Ford). Todos ellos son procedimientos para enseñar una realidad diferente en el arte que revela la imperfección del hombre. En definitiva, la inmundicia es un medio de oposición a la ilusión del progreso en la que participaba la estética kantiana y que fomentaba los principios civilizatorios de la modernidad. Lo que pone en juego el realismo especulativo en el arte es la relación misma del pensamiento con el absoluto. Lo absoluto será algo accesible al pensamiento a través de la correlación (LAURELLE, 2020).

En términos de Heidegger, el arte como herramienta no se usa, sino que *es*, crea objetos ubicuos, pues su modo de ser es diferente

para el presente (ser a la mirada) y para el futuro (presencia para la mirada). Los autorretratos de David Nebreda (fotografiado con la cara cubierta de excrementos, 1989) es otra vía artística de acceso a una realidad construida bajo las condiciones de la cultura. Con sus imágenes, Nebreda ofrece una ruptura entre la realidad para el ser humano y la realidad independiente de la correlación humano-mundo: “El realismo no significa solo autonomía con respecto a la mente humana: significa, en cambio, autonomía con respecto a cualquier actualización, ya sea que la observen o no los seres humanos” (HARMAN, 2011, p. 189). En esta consideración no es posible admitir que la objetividad y la subjetividad sean independientes entre sí. Además, tampoco podría aceptarse que un sujeto no esté siempre conectado con un objeto. En todo caso, pensar algo fue siempre una relación entre el hombre y el mundo, o en último caso entre los mismos seres, aunque en la filosofía posmoderna la correlación parece ser la explicación más concisa: “Por correlación entendemos la idea según la cual no tenemos acceso más que a la correlación entre pensamiento y ser, y nunca a alguno de estos términos aisladamente” (MEILLASSOUX, 2018, p. 29). Por ello, la bascosidad se presenta al espectador bajo la complejidad de lo abstracto, que convierte en real aquello de lo que no nos consta su posibilidad de real. En coherencia:

- Contra todo realismo filosófico, el correlacionismo descubre que no podemos acceder al sentido de la inmundicia oculto en el interior de la obra de arte por medio de nuestros modos de aprehensión de nuestra subjetividad. Se hace una tarea imposible, pues el espectador necesita un correlato de la relación del artista con el mundo.
- La correlación tampoco es necesaria para justificar la obra de arte. El pensamiento tiene la fuerza para pensar su propia ausencia de necesidad, no solo como consciencia particular, sino como estructura supraindividual; de modo que es posible pensar la posibilidad de un complementario-otro (*tout-autre*) de la correlación. En nuestra cultura, la semblanza del ser humano únicamente es posible manteniendo una distancia de sí mismo. El ser humano es siempre un bosquejo de su imagen.
- La unidad de sentido se consigue en una no-filosofía: destruir, romper, atravesar, sobrepasar los límites de los principios del progreso que fundó la modernidad. La sospecha, la duda, la desconfianza sobre el mundo heredado conduce al artista hacia un nihilismo pesimista. En el presente, el arte es el lenguaje que articula el pensamiento que mantiene la idea del yo y del mundo en una unidad, que combina la multiplicidad de escorzos y la unidad de la cosa.
- La presencia de la inmundicia encamina al límite el pensamiento del arte mediante una simbología transcendental que rechaza todo obstáculo a la idealización radical. Laruelle (2020) refiere la imagen filosófica del Uno sin unidad: la obstinación del hombre moderno por su racionalidad calculadora y su fijación por las normativas, las reglas, las leyes que controlan la naturaleza y la vida humana. Al igual que Heidegger supo comprender los límites de la modernidad, el arte denuncia una humanidad prisionera de esa forma de conocimiento supremo, valorado verdadero en el acceso al mundo. La modernidad supuso la adopción absoluta de falsas conceptualizaciones que deforman la auténtica realidad, a la que también se le suma una idea de sí mismo fundamentalmente equivocada. La identidad no racional de la razón se instaura en un no-arte. Esta negación de los principios del arte es una táctica

que utiliza el símbolo transcendental en dos planos diferentes de conocimiento práctico para descubrir otra realidad escondida: a) un plano fenoménico completo de vivencias; y b) un plano simbólico articulado en un lenguaje que apoya las vivencias fenoménicas en las que se basa el pensamiento del arte.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Lo excesivo en la obra de arte participa de la autodestrucción que comienza en la modernidad y que permanece en las deconstrucciones continuas de lo real. La expresión de la decadencia se ha instalado de manera definitiva en la cultura contemporánea, reactivándose por la provocación infinita con ecos sempiternos. El realismo especulativo de este siglo ha interferido en el deterioro paulatino de la metafísica y de lo Otro. La filosofía se ha fijado otro objetivo en una nueva relación entre el pensamiento y el objeto en la obra de arte, desde el inconsciente a lo otro (lo que queda fuera de la estética o de la ética), y se ajusta a los juegos del lenguaje y combina las diferencias (entre lo abominable, lo inmundo, lo grosero) con los ideales de la razón. La presencia de la inmundicia logra la aproximación a un nuevo realismo que desvela cosas en el arte o que lo manifiesta con posterioridad a su práctica. Aquí la filosofía es una estrategia para evidenciar la fuerza de disolución del arte de los principios del progreso y para organizar la desestructuración de los márgenes que aún establece el *logos*. La aparición de inmundicias en la creación artística ha proporcionado unidad múltiple y divisible: lo Real-Uno, al tiempo inmanencia radical e instancia transcendental. La vileza en la obra de arte obedece a su posibilidad de infiltrar el pensamiento adecuado al espectador y, en general, a pensar el gesto total del arte a partir del discurso filosófico. La afección del público, de manera contraria, impide el pensamiento del espectador como entidad reprimida, haciendo imposible que solo pueda darse la problematización de la pluralidad de las realidades del artista. Así la afección del espectador también es reflexión en él, al mismo tiempo que lo posiciona en el mundo. Y la esencia de esta afección emerge con una identidad transcendental (a modo de conocimiento eficiente), pero su causa es inmanente (en la oscura profundidad del mundo) y continúa obedeciendo a un horizonte filosófico universal.

REFERENCIAS

- ALBARRÁN DIEGO, Juan. Sentir el cuerpo: performance, tortura y masoquismo en el entorno de los nuevos comportamientos. *Arte, Individuo y Sociedad*, Madrid, v. 25, n. 2, p. 303-317, 2013. Disponible en: <https://bit.ly/3NvstJG>. Acceso en: 29 jun. 2022.
- BANKS, Marcus; MORPHY, Howard. *Rethinking visual anthropology*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- BELLER, Walter. Teorías en tensión: sujeto y subjetividad. *Reencuentro*, Ciudad De México, n. 65, p. 30-37, 2012.
- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2007.
- BELTING, Hans. *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Obras*. Madrid: Abada, 2010. t. 4, v. 1.
- BESANÇON, Alain. *La imagen prohibida*. Madrid: Siruela, 2003.
- BRASSIER, Ray. *Nihil desencadenado: ilustración y extinción*. Segovia: Materia-Oscura, 2017.

- BRASSIER, Ray; KERSLAKE, Christian. *Origins and ends of the mind: philosophical essays on psychoanalysis*. Leuven: Leuven University Press, 2007.
- CLAIR, Jean. *De inmundo*. Madrid: Arena Libros, 2007.
- DANTO, Arthur. *Qué es el arte*. Barcelona: Paidós, 2013.
- DANTO, Arthur. *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós, 2014.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1995.
- DOMÍNGUEZ, Atilano. *Spinoza: obras completas y biografías*. 2. ed. Madrid: Vivelibro, 2018.
- EILENBERGER, Wolfram. *Tiempo de magos: la gran década de la filosofía: 1919-1929*. Barcelona: Taurus, 2019.
- ELLIOTT, Jane; ATTRIDGE, Derek. *Theory after 'theory'*. New York: Routledge, 2011.
- FREELAND, Cynthia. *But is it art? An introduction to art theory*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- HARMAN, Graham. *Quentin Meillassoux: philosophy in the making*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- HEIDEGGER, Martin. *The phenomenology of religious life*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta, 2009.
- HEIDEGGER, Martin. *Essays in metaphysics: identity and difference*. New York: Philosophical Library, 2016.
- HUME, David. *Tratado de la naturaleza humana: ensayo para introducir el método del razonamiento experimental en los asuntos morales*. Madrid: Espasa-Calpe, 1923.
- JOHNSTON, Adrian. *Prolegomena to any future materialism: volume 1: the outcome of contemporary French philosophy*. Evanston: Northwestern University Press, 2013.
- JUNG, Carl Gustav. *La vida simbólica*. Madrid: Trotta, 2016. (Coleção Obra Completa, v. 18/1).
- KANT, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara, 1999.
- LACAN, Jacques. *El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- LARUELLE, François. *Une biographie de l'homme ordinaire: des autorités et des minorités*. Paris: Aubier, 1985.
- LARUELLE, François. *Principios de la no-filosofía*. Segovia: Materia-Oscura, 2020.
- LOUSA, Teresa. Estetización de la muerte en las prácticas artísticas contemporáneas. *Arte, Individuo y Sociedad*, Madrid, v. 28, n. 2, p. 371-385, 2016.
- MEILLASSOUX, Quentin. *Después de la finitud: ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Buenos Aires: Caja Negra, 2018.
- RAMÍREZ, Mario Teodoro (coord.). *El nuevo realismo: la filosofía del siglo XXI*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 2016.
- RANILLA-RODRÍGUEZ, Miguel. Sobre lo infame: de lo inmundo del arte y su enfermedad diogénica. *Arte, Individuo y Sociedad*, Madrid, v. 27, n. 2, p. 279-294, 2015.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Alianza, 2013. v. 2.
- WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.
- WATKIN, Christopher. *Difficult atheism: post-theological thinking in Alain Badiou, Jean-Luc Nancy and Quentin Meillassoux*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado lógico-filosófico: logisch-philosophische Abhandlung*. 2. ed. Valencia: Tirant Humanidades, 2019.
- YOSHIMOTO, Midori. *Into performance: japanese women artists in New York*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2005.

