

LA MIRADA INVOCADA: los cuerpos en el arte de Marcus Harvey y Jake y Dinos Chapman

Por Lucía Lijtmaer

"Evil is a name. Something like dirt inside you."

Nicci Gerard, "The face of human evil", The Observer, 17 de diciembre 2002.

"La ley no es el pecado, pero yo no conocí el pecado hasta que conocí la ley, porque no conocería que la concupiscencia es tal concupiscencia, si ignorase la ley que me dice: "No codiciarás". Sin la ley, el pecado no existe, y cuando, después de haber vivido yo sin ley en otro tiempo, vino a mí el precepto de la ley, revivió el pecado."

San Pablo (Romanos VII, 7-14)

La pregunta

Cuando se presentó la exposición *Sensation* de la colección Saatchi en el Brooklyn Museum of Art en Nueva York en septiembre de 1999, se desató la polémica. Acababan de aterrizar los chicos malos del arte británico, los denominados *Young British Artists* (YBA), también conocidos como BritPack, con Damien Hirst a la cabeza y sus tiburones y vacas en tanques de formol azul. Se esperaba algún tipo de indignación especialmente por parte de los defensores de los derechos de animales, y alguna que otra reverencia por el sector más radical del arte neoyorquino.

Y sí, Hirst fue entrevistado y laureado por algunos críticos de arte del establishment estadounidense, pero poco más. Ni los hermanos Jake y Dinos Chapman, ni la artista Tracey Emin, ni Sarah Lucas causaron poco más que un levantamiento de ceja. ¿Por qué? El estupor y la furia quedaron prácticamente concentrados sobre el artista Chris Ofili, que con sus cuadros de una Virgen María negra, rodeada de excrementos y fotos pornográficas, se llevó la palma en concentrar las obsesiones de la conciencia estadounidense en un solo cuadro, *Holy Virgin Mary*. Y es que la representación de Ofili daba justamente en los temas punzantes de la historia americana: ¿la relación entre sexo, religión y raza, representados, además, por un artista negro? Demasiado para el alcalde Rudolph Giuliani, que, necesitado de un golpe de gracia previo su posicionamiento como futuro senador, capitalizó la polémica, y exigió la retirada de fondos públicos de la exposición.

Más allá del resultado -un cuantioso y exhaustivo debate sobre quién y cómo fundan los museos estadounidenses-, la exposición pasó sin pena ni gloria por Nueva York. Algo muy distinto había sucedido dos años antes cuando la exposición, cuyo título completo fue *Sensation, Young British Artists from the Saatchi Collection*, se presentó en Londres en la Royal Academy of Arts. Ofili provocó la creación de algunas -cuestionables- tiras cómicas en los tabloides británicos (¿caca y arte contemporáneo? Demasiado fácil como para no hacer chistes y comparaciones al respecto), pero el palmarés de la provocación perteneció desde el primer día a Damien Hirst, Tracey Emin, Marcus Harvey y Jake y Dinos Chapman.

No voy a explorar el arte de Tracey Emin ni la trayectoria de Damien Hirst ya que son, quizás, las cabezas más visibles de los YBA. Mi intención es explicar por qué, de entre todos los artistas, ante una

encuesta pública entre el público que pagó su entrada a la Royal Academy, una parte muy significativa de este se sintió gravemente ofendida ante las obras de los hermanos Chapman y de Marcus Harvey y qué empujó a la gente a intentar sabotear un cuadro específico de Marcus Harvey, no de una manera casual sino organizada, reiterada, varias veces, y por qué, finalmente, cuatro distinguidos académicos de la organización dimitieron de la prestigiosa Royal Academy of Arts, presionados por la opinión pública.

Mi intención es explicar como el arte transgresor de estos tres artistas (dos de ellos un colectivo) entronca con una obsesión plenamente británica, que ha cobrado cada vez más fuerza en los medios de comunicación: la obsesión con los niños, y cómo estos son el cuerpo rebelde de esa sociedad. Ese cuerpo rebelde, que oculta un deseo, es estudiado por la ciencia y la legislación vigente, reprimido y cercado por ésta, ante la posibilidad de que se convierta en otra cosa, y sobre todo, que se desate. Para ello, me basaré en la obra de Michel Foucault, Donna Haraway y Julia Kristeva.

Las obras

La pregunta evidente que surge es la siguiente: ¿Qué es aquello que los británicos no pudieron soportar del arte de Marcus Harvey y los hermanos Chapman? ¿Qué fue aquello que consternó de tal manera?

Si nos paramos a analizar las obras en cuestión, encontramos un nexo común: los niños.

La obra que causó más polémica en Royal Academy of Arts fue la de Marcus Harvey, *Myra*. Entre las obras de estos autores, *Myra* es quizás, la que obtiene una respuesta más fácil a la pregunta de porqué se desató tal polémica en el Reino Unido y no en Estados Unidos. *Myra* es el retrato de la criminal británica Myra Hindley que, en los años sesenta, torturó y asesinó junto a su compañero sentimental a cinco niños de diversas edades, y fue condenada “de por vida”¹. Su caso fue extremadamente público, y generó un debate mediático desde su internamiento en prisión. Myra Hindley tuvo detractores y defensores de su causa hasta su muerte, acaecida en el año 2002, en prisión. Sus defensores cuestionaron durante décadas el sistema judicial, que permitió mantener en la cárcel a una persona que a todos los efectos debería haber sido considerada como rehabilitada de sus crímenes. Sus detractores afirmaban que esos crímenes que Hindley y su pareja grabaron en cintas magnetofónicas, para escuchar los gritos de los menores, no podían ser obviados. Ante este debate, subyacía una pregunta latente: el género. ¿Cómo había podido Myra, una humilde chica católica, hacer una cosa así? La polémica mediática se prolongó durante décadas, ya que durante mucho tiempo, la incapacidad de la sociedad de aceptar que una mujer joven y atractiva hubiera cometido unos crímenes semejantes fue suficiente para justificar un castigo ejemplar. Nos encontramos ante una de las primeras homicidas de la edad contemporánea, que, en el Reino Unido pasó a ser considerada como un icono más del fin de la inocencia de los años sesenta. Más allá de la necesidad de adecuar la conciencia social a la realidad –la existencia de mujeres criminales - lo que resulta interesante es el posicionamiento de Hindley como icono contemporáneo de la sociedad británica.

Y digo icono porque una fotografía de Myra Hindley, la que Marcus Harvey utilizó en su cuadro, se convirtió en una imagen icónica. Esa fotografía, que muestra a una Hindley que mira a la cámara de

¹ La condena “de por vida” (life imprisonment) es literal en el caso del Reino Unido, a diferencia del caso legislativo español, donde la cadena perpetua tiene un límite temporal. La discusión sobre la necesidad de un cambio en la legalidad vigente fue central en el caso de Myra Hindley, y ésta fue puesta como ejemplo tanto de los partidarios de la revocación de este tipo de pena como de sus defensores.

frente, con el pelo rubio, los ojos implacables y ojerosos, se convirtió en la encarnación del mal, tal y como explica Jonathan Glancey:

Myra, Medusa. Medusa, Myra. Look at her defiant, evil eyes. Spawn of the devil, God knows, she probably had a head of snakes covered by a blonde wig to fool us, this evil, evil woman. If only the women and children of Soham could have got to her first (...).²

Myra en esa fotografía es una medusa malévola, la encarnación del mal, el mal hecho mujer. ¿Y qué hizo el joven artista británico Marcus Harvey con esa foto? El retrato policial fue ampliado hasta ocupar más de cuatro metros de largo por cuatro de ancho –un viejo truco artístico para mostrar al espectador los puntos que forman la imagen, y por tanto, que estamos ante una representación- y Harvey sustituyó los puntos por huellas de manos infantiles.

Por alguna razón que intentaré dilucidar, esto causó una conmoción entre los asistentes, que provocó la posterior renuncia de los cuatro académicos (otra vez, la misma polémica de qué debe ser expuesto en salas financiadas a través de fondos públicos) y el reiterado boicot por parte de varios de los asistentes, que lanzaron objetos y líquidos a la obra e intentaron descolgarla en más de una ocasión.

Curiosamente, las explicaciones del artista con respecto a su obra, son un tanto contradictorias. En una entrevista, Harvey argumentó que el cuadro era

The most simple innocence absorbed in all that pain. And that kicks the image into reality. There's an absolute realism. It's a real event. I realised you had to break the surface of this image, so it's not just glamorous posturing (Marcus Harvey citado en Stallabrass, 1999:204)

Según Marcus Harvey, pues, esta sería una obra de denuncia sobre el fin de la inocencia, a través de la deconstrucción de una imagen icónica, que, como él afirma, pretende reproducir un momento real que conmocionó a la sociedad británica, huyendo de la sofisticación o atracción que pueda provocar la imagen en sí. De ser así, la conmoción de la Royal Academy no tendría ningún sentido, más allá que la mera y simple explicación de que la gente no entendió la obra. Basándonos en esta primera cita, la razón por la que la obra no causó ningún tipo de respuesta en Estados Unidos, tendría que ver, únicamente, con que Myra Hindley era una completa desconocida fuera del Reino Unido. Pero Harvey, poco tiempo después, declaró algo mucho más contradictorio y revelador:

"It's a terryfying image. But it's quite exciting...I was very aware that the pull of the image was a sexual thing and that this is part of the taboo that increases its appeal. The whole point of the painting is that photograph. And I really don't want to get beyond that" (Marcus Harvey citado en Stallabrass, 1999:205).

Tabú. Excitación. Terror. Lo cierto es que la segunda cita de Harvey es mucho más sincera, al explicitar una latente atracción terrorífica que despierta la fotografía. La lectura del artículo del Guardian, la medusa Myra se corresponde, para él, con un icono sexual, que ciertamente solo tiene sentido en el

² Del artículo "Image that for 36 years fixed a killer in the public mind", Jonathan Glancey The Guardian, 16 noviembre 2002.

Reino Unido por el alcance de sus crímenes, pero que causa horror porque el artista lo ha transformado en una pieza laudatoria, una especie de diosa maligna. Según esta segunda lectura, las huellas de los niños no serían sino una ofrenda o un sacrificio ritual ante esta diosa devoradora de niños.

La trasgresión de la obra, pues, queda expuesta en primer plano: el retrato pictórico, que históricamente en el arte occidental tomaba forma para ser la celebración de un sujeto -ya sea en retratos de monarcas o personajes de gran relevancia social-, se usa aquí para obtener una lectura muy distinta. Y a esta lectura solamente se llega si las huellas de los niños obtienen un rol vital, participativo.

...getting children to help in creating her image seems a violation of them. Taken together, the picture horrifies in it's implicit subordination of Hindley's victims to their tormentor. It is as if they were being compelled to praise her. For her image to be constructed out of a child's palm is to enlist her victims in its creation (Julius, 2002: 165).

He aquí el horror: si los niños son partícipes del crimen, las víctimas en la obra mantienen un acuerdo tácito de sumisión ante la criminal. Y ese acuerdo, tal y como sugiere el propio Harvey, es un acuerdo sexual. No es casualidad que todos y cada uno de los críticos de arte hayan encontrado en *Myra* una lectura crítica -o celebración, para sus detractores- de la pedofilia, cuando, curiosamente, los crímenes por los que se condenó a Myra Hindley y a su amante jamás tuvieron una oculta motivación sexual. La sucesión de ideas: violencia-niños-pedofilia, lo siguió el periodista Jonathan Glancey, al relacionar los crímenes de Hindley con los de las niñas de la localidad de Soham.³

Pero es evidente que Marcus Harvey tiene que haber tenido en cuenta esa lectura. De la misma manera en que los hermanos Jake y Dinos Chapman, *enfants terribles* del BritArt, la tuvieron que tener en cuenta en la creación de *Zygotic Acceleration*, *biogenetic*, *de-sublimated libidinal model*, *Fuckface Twin*, *Tragic Anatomies*, *Fuckface*, y *TwoFace Cunt*, toda la serie de obras que formaron parte de *Sensation* en 1995. Las esculturas son un catálogo de entes desnudos, una suerte de autómatas de fibra de vidrio, a menudo siameses que, a la manera de las muñecas hinchables, muestran unos cuerpos con los órganos sexuales desplazados, generalmente dispuestos en el rostro. Las esculturas llevan puesta únicamente unas zapatillas de la marca FILA.

El conjunto de obras ha sido descrito por sus autores de una manera muy sencilla: "Las esculturas son menos importante que el hecho de hacer reír"⁴, y ha sido entendida como una crítica velada al sistema capitalista (debido a la inclusión explícita de una marca de zapatillas deportivas como único elemento reconocible). Pero los hermanos Chapman fingen en esta descripción una candidez que es, a todos los efectos, evidentemente falsa. Pese a la burla de los títulos⁵, aquí convertidos en una representación plástica y real, los Chapman pasan por alto un detalle clave de sus obras: son representaciones de

³ Los crímenes de Soham fueron un caso que conmocionó a la opinión pública británica en agosto de 2002. Dos niñas de diez años, Holly Wells y Jessica Chapman, fueron violadas y asesinadas por Ian Huntley, conserje de una escuela secundaria de la zona. La novia de Huntley, Maxine Carr, una profesora de las dos niñas, encubrió al sospechoso durante varias semanas, por lo que se cuestionó su activa participación en los crímenes. La aparición de otra figura femenina colaborando en un crimen relacionado con niños, trajo de vuelta el fantasma de Myra Hindley, como queda patente en el artículo de *The Guardian*.

⁴ Jake Chapman citado por Alison Roberts en "The Artists", *Saatchi: the definitive guide to the new Thameside Gallery*, The Observer, 17 de Abril 2003.

⁵ "Fuckface" y "two faced cunt" son insultos comunes dentro del argot británico, que podrían equivaler a "capullo" o "hipócrita hijo de puta" en castellano. Sin embargo, una traducción literal daría palabras imposibles como "cara de polvo" o "coño de dos caras".

cuerpos impúberes, con rostros inocentes, sin pechos ni genitales -en la zona genital-, y zapatillas demasiado grandes para sus pies. Pero la transformación de narices y bocas en penes, anos, y vaginas, sugiere una evidente accesibilidad sexual. Sexualizar a los niños comporta una más que clara carga de significado. ¿Qué tipo de significado? He aquí la diversidad en las lecturas.

Para algunos, los cuerpos de los hermanos Chapman son el alivio tras un arte de la década de los ochenta que había estado obsesionado con la unión de cuerpo e identidad (Stallabras, 1999:103). Para otros, estas figuras transexualizadas, son un “examen de cuales son los límites de lo repulsivo y lo ridículo” (Julius, 2002:166). En cualquier caso, los Chapman, de la misma manera que Marcus Harvey, conocen la historia del arte occidental, y no resulta casual que las obras estén dispuestas a unos centímetros del suelo, sobre pedestales, o en unos jardines artificiales, como si fueran fieras embalsamadas a las que se quiere representar en su habitat natural. Tal y como afirman Archer y Nelkin, esta presentación absurda, “recuerda a la práctica del siglo XIX en la que el cuerpo del “otro”, se expone en museos y carnavales” (Archer y Nelkin, 2004: 62).

El Cuerpo Otro.

He ahí la cuestión. El cuerpo del niño es el cuerpo del Otro. En la obra de los Chapman, se trata de un cuerpo sexualizado, repulsivo y grotesco. Para Marcus Harvey en *Myra* son cuerpos que dejan una huella sobre el agresor, modificando el significado de lo sucedido: la víctima es partícipe, e intenta tocar con sus diminutas manos la imagen sexualmente poderosa de la criminal.

Y el Cuerpo Otro surge, evidentemente, relacionado con unas dinámicas de poder. Teniendo en cuenta la explicación de Marcus Harvey sobre su obra, nos encontramos ante la aparición del tabú, de lo que no se puede decir. Esto entronca directamente con el trabajo de Michel Foucault, que, al estudiar el sexo y la manera que éste ha sido construido como discurso, nos muestra una evidente relación entre sexo-tabú-infancia. Foucault sostiene que la represión no es una evidencia histórica, sino que la voluntad de saber y conocer no se ha detenido frente a un tabú, de hecho, se ha encarnizado. De ahí, la incitación a los discursos. Si, como sostiene Foucault, durante el siglo XVII, el sexo deja de poder ser nombrado para pasar a ser discurso, en el siglo XVIII ya tenemos, plenamente, un discurso racional para hablar de sexo. El sexo no debe ser prohibido, sino reglamentado, como un caso de utilidad pública.

Y aquí, Foucault plantea un tema central. En lo relativo a los niños, el nuevo régimen racional es ejemplar:

Sean los colegios del siglo XVIII. Globalmente, se puede tener la impresión de que casi no se habla del sexo. Pero basta echar una mirada a los dispositivos arquitectónicos, a los reglamentos de disciplina y a toda la organización interior: el sexo está siempre presente. Los constructores pensaron en él de manera explícita. Todos los poseedores de una parte de autoridad están en un estado de alerta perpetua (...). Lo que se podría llamar el discurso interno de la institución (...) está en gran parte articulado sobre la comprobación de que esa sexualidad existe (Foucault, 1976:39)

El sexo, pues, no se silencia, sino que se articula un discurso preciso sobre éste. De tanto ser nombrado, se reitera. Y de ahí, se pasa a lo que Foucault denomina una “implantación perversa”: tanto hablar de lo ilícito, lo convierte en algo obsesivo, que aparece incluso cuando no está presente. Hecha la ley, hecho el pecado. Por eso la confusión al tachar a Myra Hindley como pedófila, ya que ésta entronca con la crisis social y mediática vivida entre 1995 y 2003 en el Reino Unido: la reiterada aparición en los medios de comunicación de crímenes contra niños por parte de exconvictos por abusos sexuales a menores creó una alarma social y policial sin precedentes. La consecuente aparición de las listas publicadas en el tabloide *News of the World*⁶ y los incesantes escándalos en todo el Reino Unido que ha convertido en un verdadero problema nacional los abusos sexuales a niños por parte de trabajadores sociales, todo parece cristalizar, como discurso incesantemente repetido.

En lo que a este tema se refiere, *Myra* se convierte en una obra central ante estas obsesiones. Julius cita las palabras del curador de la exposición *Sensation*, Norman Rosenthal, que explicó como la obra trataba: “un tema central de nuestro tiempo en el Reino Unido: el de los abusos sexuales”. Como respuesta, Julius, argumenta:

the belief in the sanctity of childhood gives a quality of taboo-violation to any criminal act against a child (...). Marcus Harvey's *Myra* exposes that taboo to scrutiny. *Myra* does not provoke questions about the injustice of Hindley's crimes (...). Nor does it cause us to ponder the sanctification of childhood (Julius, 2002:167).

Si realmente lo que no se cuestiona es la santificación de la infancia, ¿qué se cuestiona? Foucault lo muestra: atentar contra el tabú implica infringir una ley moral. Lo que es intocable, pasa a ser ilícito, y adquiere una otredad.

He aquí cuando se establece el cuerpo del niño como un Cuerpo Otro que es cercado a la manera en el que fue el cuerpo de la mujer durante el siglo XIX. Lo que en la era victoriana fueron los estudios de craneología, para determinar las capacidades intelectuales de la mujer, y sus limitaciones, es hoy en día la herencia genética, que abre como posibilidad aterradora la idea de que el niño sea un enfermo mental en potencia. Si el consumo de fármacos antipsicóticos se ha sextuplicado en los últimos diez años⁷, no es descabellado afirmar que la histérica del siglo XIX es el niño hiperactivo del siglo XXI, medicado y mantenido a raya.

Y un Cuerpo Otro es siempre un cuerpo peligroso y perverso en el arte. La dualidad mujer angélica/mujer diabólica, una constante en todas las disciplinas artísticas, se reitera en el arte-con especial fuerza en el arte británico- a finales de siglo XX. Nunca como en los años noventa aparece el cuerpo infantil como un cuerpo perverso en el arte, y ejemplo de ello son artistas de la talla de Kevin McCarthy, Matt Collishaw, Ron Mueck y Nan Goldin.

⁶ Especialmente relevantes fueron los crímenes sexuales de los que fueron víctima las niñas de Soham y Sarah Payne, Los casos, acaecidos con seis meses de diferencia, conmocionaron a la opinión pública. Los padres de Sarah Payne exigieron a la policía que se hicieran públicos los nombres de residentes de la zona con cargos previos por delitos sexuales contra menores, y el tabloide *News of the World*, se decidió a publicar las listas con los nombres.

⁷ De El Mundo, “Marcado aumento del consumo de antipsicóticos entre los niños estadounidenses” por América Valenzuela, 5 de junio de 2006.

Y si el cuerpo del niño, es un Cuerpo Otro, y por tanto, un cuerpo ilícito y problemático, ¿dónde se circunscribe? ¿cuales son sus límites? Cuando uno contempla los cuerpos de las obras de Jake y Dinos Chapman, estas preguntas parecen llamar a gritos las lecturas de Donna Haraway sobre los cuerpos.

If language is an actor, bodies as objects of knowledge are material semiotic generative nodes. Their boundaries materialize in social interaction among humans and non-humans, including the machines and other instruments (...). (Haraway, 1992:3)

Ante la imperante cuestión planteada por Foucault de que el Cuerpo Otro es limitado y cercado y establecido como discurso por la sociedad racionalista del siglo XVIII, Donna Haraway añade: los límites del cuerpo se exhiben y materializan en la interacción social. ¿Qué son los cuerpos de *Zygotic Acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model* sino una interpretación literal de “nodos generativos de material semiótico”? ¿Qué pretenden, más allá de la transgresión, los hermanos Chapman, sino que leamos, casi físicamente, sobre los cuerpos de los autómatas, y realicemos todas las combinaciones semióticas y matemáticas que exigen esas figuras sexuadas?

Y la lectura de Haraway dice más aún. Si todos los cuerpos son material semiótico y tecnológico, “toda tecnología es una tecnología reproductiva”. Y aquí es cuando el discurso de Haraway obtiene, prácticamente, una representación física en la obra de los Chapman:

I would like to displace the terminology of reproduction with that of generation”. Very rarely does anything really get reproduced, what’s going on is much more polymorphous than that. Certainly people don’t reproduce, unless they get themselves cloned, which will always be very expensive and risky, not to mention boring (Haraway, 1992:6).

Los hermanos Chapman, más allá de hacer un llamamiento al humor, toman esta idea como modelo. ¿Qué es lo que pasa cuando se lleva la conjunción entre ciencia-y Cuerpo Otro, hasta el límite? ¿Cuales son los efectos de esta reproducción entendida literalmente, es decir, de esta clonación? ¿Acaso los autómatas de los Chapman no son sino el producto polimórfico de este concepto? Los artistas parecen aquí mostrar qué pasaría al llevar al límite el tabú del que nos habla Foucault: si el cuerpo del niño se regula dentro de la norma, es decir, se normativiza, debe ser asexuado. Transgredir esta norma moral implicará un resultado grotesco: sexual infantes lleva al horror del tabú transgredido, por un lado, pero también al horror apocalíptico que puede sobrevenir relacionado con la ingeniería genética. Los cuerpos de las obras de los hermanos Chapman parecen advertir ante la construcción de posibles cuerpos para cumplir fantasías: ¿qué son estos niños sino los cuerpos-cloaca de un posible pedófilo que construye cuerpos para su propio deseo? ¿Acaso Harvey elige construir un retrato con manos infantiles precisamente porque la mano es la expresión directa de la prohibición: el “no pasar”, el “no transgredir” más explícito?

La mirada abyecta

Y es aquí dónde se completa la pregunta. Si el cuerpo del niño es un Cuerpo Otro, que debe ser mantenido a raya bajo los límites de la norma, ¿quién lo cerca? ¿quién lo controla? La respuesta parece

sencilla: la sociedad vigente, a través de la legislación. El corpus legislativo, como explica Foucault, surge y se erige para normativizar y controlar aquello que se escapa. Pero ante esta situación, queda el *horror vacui* sobre el que Marcus Harvey no “quiso ir más allá”, lo que los hermanos Chapman no parecen querer explicitar: el cuerpo de los niños no es un cuerpo rebelde porque sí. El Cuerpo Otro es un cuerpo que se sexúa porque existe un deseo sexual sobre éste. Eso es lo que provoca el horror y lo que no pudo contemplar el espectador medio de la Royal Academy of Arts. De ahí surge precisamente el concepto de lo abyecto en la obra de Julia Kristeva:

It lies there, quite close, but cannot be assimilated. It beseeches, worries and fascinates desire, which, nevertheless, does not let itself be seduced. Apprehensive, desire turns aside: sickened, it rejects (Kristeva, 1982: 1).

Lo abyecto surge del deseo rechazado que tiene por objeto una única cualidad: es opuesto al yo. Trasladando este concepto de lo abyecto a un Cuerpo Otro, uno se encuentra con un cuerpo deseado, que se torna repulsivo. Lo abyecto es lo que se opone a la norma para que ésta tenga sentido. Tal y como explica Kristeva: “es lo que salva a la cultura” ya que le da su razón de ser.

En este corpus es en el que se circunscriben las obras de Marcus Harvey y Jake y Dinos Chapman. Lo abyecto no es meramente lo falto de limpieza, sino lo que transgrede el orden:

It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite (...). Any crime, because it draws attention to the fragility of the law, is abject (...). It interferes with what, in my living universe, is supposed to save me from death: childhood, science, among other things (Kristeva, 1982:3)

Tal y como explica Kristeva, lo abyecto es aquello que transgrede el orden establecido y la ley. ¿Qué más abyecto, pues, que aquello que transgrede la ley sobre los símbolos de lo que nos salvará, según sus palabras, de la continuidad de la vida? ¿Qué más abyecto que lo que corrompe la idea establecida de infancia y ciencia como modo de progreso? Es más: ¿qué puede haber más abyecto que enfrentar al espectador ante la posibilidad de que la mirada del sujeto ante la obra pueda ser perversa en sí?

Es aquí cuando aparece la mirada como algo participativo y activo, que se encarna estratégicamente en la obra de Jacques Lacan. Si las dos obras de arte, según Kristeva, resultaban abyectas por lo que muestran al espectador, en la teoría de la esquizia del ojo y de la mirada de Lacan, se encuentra el broche final que da sentido al boicot de las obras. Según Lacan, el sujeto que mira contempla al Otro, y para que esa mirada funcione, es necesario que la mirada del Otro esté elidida, y no esté presente. Así, el sujeto se define como tal cuando tiene un rol de voyeur. La cosa cambia cuando el Otro que el sujeto contempla actúa, y *muestra* algo. Tal y como explica Lacan,

El espectáculo del mundo, en ese sentido, nos aparece como omnivoyeur (...), pero no como exhibicionista, no provoca nuestra mirada. Cuando empieza a provocarla, entonces empieza también nuestra sensación de extrañeza (Lacan, 1964:83)

Es decir: si el Otro nos muestra algo, nos lo impone, en el sujeto se establece una sensación de extrañeza. Si, además, aquello que se muestra, que se invoca, es abyecto, la incapacidad del sujeto para soportarlo y enfrentarse a ello, cristaliza en el rechazo.

Articulando las obras de los artistas de *Sensation* entorno a las lecturas de Foucault, Haraway, Kristeva y Lacan, nos encontramos, pues, ante un cuerpo que provoca horror porque desea -las manos cómplices infantiles de los crímenes de Myra Hindley, que incitan a la prohibición-, y porque es deseado -los cuerpos sexuados y polimórficos de las obras de los hermanos Chapman-.

Conclusión

Sin duda, el escándalo mediático que rodeó a la exposición *Sensation* tuvo que ver con esa mirada abyecta ante el Cuerpo Otro. La reiterada obsesión por el fantasma de la pedofilia en los estamentos de los servicios sociales, su utilización por parte de los medios de comunicación, y la actuación policial, cristalizaron en estas obras de arte. Evidentemente, los artistas de la colección Saatchi conocían el tabú de la pedofilia, e hicieron uso de éste para conseguir atención. No es casualidad que se haya tildado a los artistas de esta colección de oportunistas, y que Stallabrass haya sugerido la siguiente ecuación: “transgresión + cobertura mediática= mucha pasta”. En varias de las obras de los artistas de la colección Saatchi, tanto en la exposición *Sensation* como en la posterior *Apocalypse*, ha habido obras que han tratado temas relacionados con la violencia y la infancia –y han sido especialmente criticadas las obras del artista Matt Collishaw, con sus fotografías de niños desnudos.

Curiosamente, es esa mirada abyecta la que ha provocado un cambio sustancial en lo que se expone y lo que no en un museo a día de hoy, en el Reino Unido. Veinte años atrás, fotografías de niños desnudos no hubieran provocado lecturas relacionadas con la pedofilia –como ocurrió en la galería Hayward en 1999, propiedad de Saatchi, cuando se expusieron unas fotografías de niños en bañador-, por lo que, evidentemente, la tesis de Foucault sobre la incitación a los discursos sobre sexo, tabúes, y su directa relación con una implantación perversa, está más a la orden del día que nunca.

Por otro lado, pese a que la polémica en torno a las obras de la colección de Saatchi alcanzó su punto álgido entre 1995 y 1999, hace mucho menos, en septiembre de 2004, la periodista del *Daily Mail* Jane Kelly fue despedida sin previo aviso por la dirección del periódico tras conocerse que Kelly, que también es pintora, había expuesto un cuadro figurativo en el que Myra Hindley acuna a un bebé y a un osito de peluche. El título, *If we could undo psychosis II* (que podría ser traducido como “Si pudiéramos anular la psicosis” o “Si pudiéramos deshacer la psicosis”)⁸, no fue una explicación suficientemente paliativa para el *Daily Mail*.

Más allá de la polémica mediática, resulta interesante volver a dos momentos clave: el boicot de *Myra* y la clausura de la galería Hayward en 1999. ¿Qué es lo que los espectadores no pueden soportar? Si el cuerpo del niño es un Cuerpo Otro, y sexuado, lo que uno encuentra es un movimiento pendular: el espectador cree encontrar en la obra una incitación, una provocación perversa que no aguanta. Así, la obra invoca una mirada abyecta por parte del espectador que cree que es en realidad la obra la que le

⁸ La obra de Kelly hace un evidente guiño a Freud, que argumenta que para crear una psicosis hacen falta tres generaciones. El cuadro muestra a una envejecida Myra Hindley y su posible descendencia.

mira abyectamente, como objeto de corrupción. Volviendo una de las citas iniciales de este trabajo, sería necesario replantearla: el mal, más que un nombre, parece manifestarse en el arte británico contemporáneo invocando la mirada abyecta. No es de extrañar que los espectadores de *Sensation* intentaran, físicamente, descolgar el cuadro de la pared. ¿Quién necesita un espejo malintencionado?



Holy Virgin Mary, óleo, 1995.



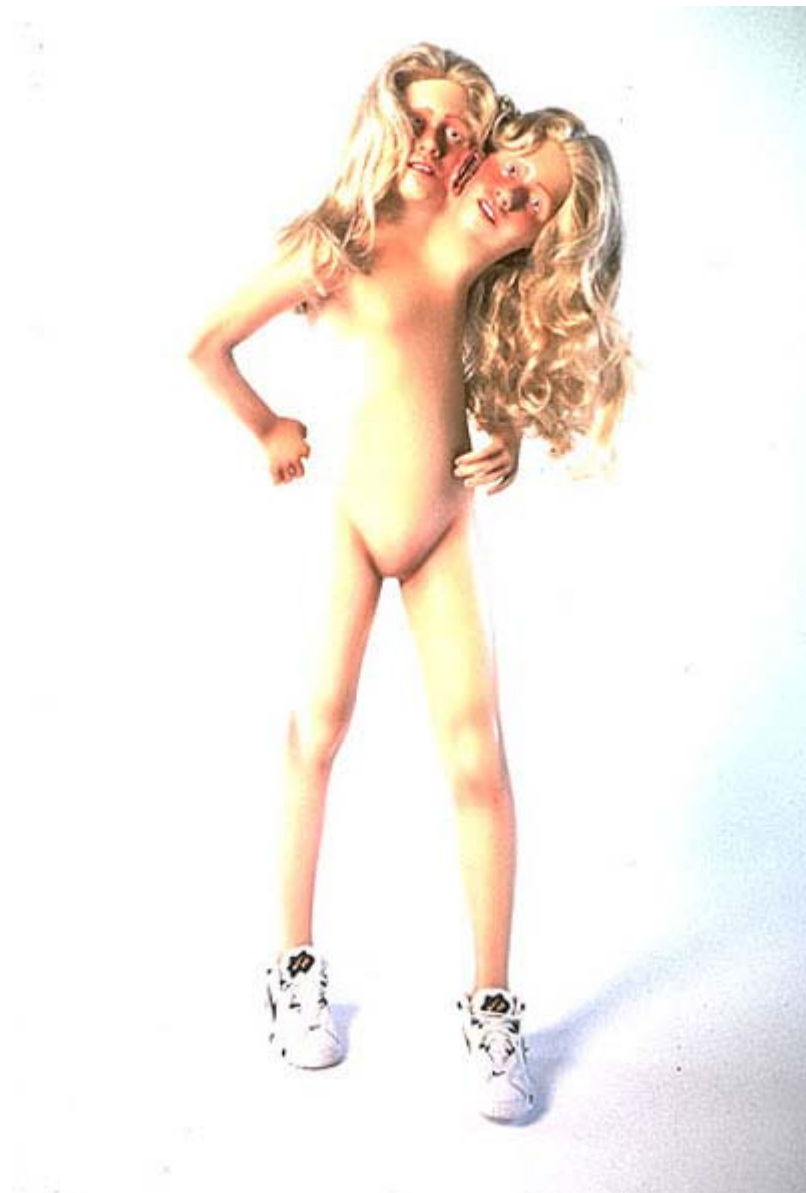
Myra, 1995. Pintura acrílica.



Zygotic acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model, 1995, fibra de vidrio.



Fuckface, 1995, fibra de vidrio.



Two Faced Cunt, 1995, fibra de vidrio.



If we could undo psychosis II, 2003, óleo.

Bibliografía

- Anker, Suzanne y Nelkin, Dorothy (2004), *The molecular gaze: Art in the Genetic Age*, CSHL Press, Nueva York, 2004.
- Foucault, Michel (1976), *Historia de la sexualidad*, Siglo XXI, Madrid, 2005.
- Hartley, John (2003), *A short study of cultural studies*, SAGE, Londres, 2003.
- Julius, Anthony (2002) *Transgressions: the Offences of Art*, Thames & Hudson, Londres, 2002.
- Lacan, Jacques (1964), *El Seminario, Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1987.
- Miller, Jacques Alain (2004) *Dos dimensiones del clínicas : síntoma y fantasma/la teoría del yo en la obra de Jacques Lacan*, Manantial, 2004.
- Rosenthal, Norman (1997) *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, Thames & Hudson, Londres, 2000.
- Stallabrass, Julian (1999) *High Art Lite*, Verso, Londres, 1999.

Páginas web:

- The Guardian: <http://www.guardian.co.uk>

Artículos citados:

- Gerrard, Nicci: “The face of human evil”, 17 de noviembre 2002.
- Wells, Matt y Cozens, Claire “Daily Mail sacks writer who painted Hindley picture”, 30 de Septiembre 2004.
- Haraway, Donna (1992) *The Promises of Monsters*
<http://www.egs.edu/faculty/haraway/haraway-the-promises-of-monsters.html>
- Kristeva, Julia (1982) *Approaching Abjection*
<http://social.chass.ncsu.edu/wyrick/debclass/krist.htm>