

Proyecto Filoctetes de Emilio García Wehbi: Reacciones a lo feo y obsceno en una experiencia crítica de Arte Relacional.

Filoctetes Project by Emilio García Wehbi: Reactions to the ugly and obscene in a critical experience of Relational Art.

Mg. Jesús Codina Oria. ¹

codinaoria@hotmail.com

Resumen

Este artículo se propone como fin, a través del análisis de la obra *Filoctetes* del artista interdisciplinar Emilio García Wehbi, subrayar cómo los conceptos estéticos de lo feo y obsceno tienden a ser invisibilizados cuando éstos salen del espacio artístico convencional y se toman la calle en una experiencia del llamado Arte o Estética relacional, por lo que podemos afirmar que lo feo en el arte solo tiene posibilidad de ser mostrado en los espacios institucionalmente cerrados construidos para la exposición artística, quedando el espacio público vedado para la manifestación de lo feo y preservar así por parte de los poderes públicos, la engañosa apariencia de convivir en un falso orden social.

Palabras Clave: Interdiscipliniedad, Estética relacional, lo obsceno, lo bello, lo feo social, Emilio García Wehbi.

Abstract:

This article is presented as an advance of the analysis of the work *Filoctetes* by the interdisciplinary artist Emilio García Wehbi, underlining how the aesthetic concepts of the ugly and obscene are invisible when they leave the conventional artistic space and take the street in an experience of the so-called Art or Relational aesthetics, so I can affirm that I am in art only has the possibility of being shown in the institutionally closed spaces, built for the artistic exhibition, leaving the public space forbidden for the manifestation of the same and thus preserve by the public powers, the deceptive appearance of coexisting in a false social order.

Keywords: interdisciplinarity, relational aesthetics, the obscene, the beautiful, the social ugly, Emilio García Wehbi.

Recibido: 1-10-2017. Aceptado: 3-11-2017

¹ Académico del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Licenciado en Dirección Escénica y Dramaturgia por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (España). Doctorando en Artes por la Universidad Nacional de la Plata (Argentina).

1.- Lo Feo o la negación de una de las almas de la Estética.

La Historia de las ideas estéticas viene marcada de manera notoria por una búsqueda, análisis y definición constante según cada periodo histórico del ideal de belleza, la definición de lo bello; siendo relevada la definición de lo feo como lo contrario a lo bello pero no con entidad propia, sino como subalterna negación de éste. No existe la fealdad en sí misma sino como negación de lo bello.

Aunque los pitagóricos no utilizaron el concepto de lo bello y lo feo, sí usaron el de armonía entendida como algo sensible principalmente al oído. Ya aquí nos encontramos un primer referente donde lo agradable y bueno está relacionado con una idea de regularidad y proporcionalidad. De la misma manera que lo bello tendrá su opuesto velado en lo feo, lo armónico también tendrá el suyo, el ruido.

Si los Pitagóricos se atrevieron a hablar del ruido en contraposición a los sonidos armónicos del Universo, Platón no habla directamente de lo feo sino que se sobreentiende su significado contraponiéndolo al de belleza que si desglosa con toda una serie de atributos.

Platón relaciona en su obra *Timeo* lo bueno con lo bello y a su vez con la proporción, por lo que suponemos que lo feo sin nombrarlo es todo aquello que no es proporcional y por lo tanto malo. Con esta aseveración Platón, además de incluir categorías estéticas en torno a la proporcionalidad, introducirá condiciones de carácter moral a ambos conceptos por lo que no solamente ante lo bello y lo feo tendremos a partir de ahora una experiencia estética, sino también un posicionamiento, una actitud que determinará nuestra conducta, no solo ante la obra de arte sino frente a elementos de lo social en nuestro rol de gobernados o como estrategia de gobernantes.

Aristóteles (citado en Valverde, 2011) incidirá en ello, pero ahondando aún más en lo valorativo cuando escribe que “los grandes hombres se distinguen de los comunes como los bellos de los feos” (p.29), concluyendo que los no agraciados físicamente quedan excluidos de la tarea de garantizar a través de la herramienta del Estado el bien supremo de los hombres, su vida moral e intelectual, solo encomendada a hombres destacados o, dicho de otro modo, los feos deben quedar apartados de los ámbitos de gestión, relegados solo a la tarea vulgar de las causas comunes, por lo que se va asentando cada vez más la idea de que el poder es contrario a la fealdad, a la que hay que combatir y rechazar.

Santo Tomás de Aquino (Citado en Valverde, 2011) entrada la edad media nos dispensará un aporte inquietante pues apuntará directamente a la integridad física “pues lo que está incompleto es feo por ello mismo” excluyendo de lo bello, y por lo tanto del marco de lo socialmente aceptado, a todo aquel con cualquier tipo de malformación o amputación de alguno de sus miembros. Pero el rechazo al que físicamente se sale de la norma, al diferente, alcanza el culmen cuando incluye en la categoría de lo feo a aquellos que no cumplen con un nivel de blancura en el color de su piel: “La belleza del cuerpo consiste en que el hombre tenga los miembros del cuerpo bien proporcionados, junto con cierta claridad del color (...) por lo cual lo que tiene color nítido se dice que es bello” (p. 74).

Esto toma un significado muy importante en lo que ocurrirá ocho siglos después con el proyecto *Filoctetes* de Emilio García Wehbi. Por un lado observar que a las esferas de poder, y Santo Tomás como funcionario de la Iglesia pertenece a ella en una época donde no había separación entre la autoridad temporal y la espiritual, busca por todos los medios

el control de una población difícil de vigilar ante la falta de medios, por lo que cualquier herramienta es válida entrando dentro de ellas cierto nivel de discriminación forzada, en este caso sobre tullidos, paralíticos, mancos, cojos, indigentes etc., que bajo la excusa de sus políticas de misericordia son velados y puestos bajo control a través de sus redes de monasterios y hospitales de caridad. Han de estar fuera del alcance de la vista de los lugareños, ocultarlos del entorno.

Lo feo, tras el Concilio de Trento, va a quedar en manos de la gestión eclesiástica con una finalidad educativa coercitiva a través de todo un despliegue de imágenes de dolor, piedad y monstruosidad distintivos del Barroco que tendrán como fin el control de las mentalidades por un lado, para que la población no se contamine de la ideas de Lutero y por otro, para que no se desborden las costumbres. Lo feo se relacionará con el mal, el pecado, el infierno, la imposibilidad de la salvación del alma. Solo unas pocas fisuras permitirán a la población abordar lo feo desde otra perspectiva: el Teatro, los carnavales y las fiestas populares. Y no por una pretensión de permisividad por parte de la autoridad sino porque les es imposible contener los deseos, el empuje, la tradición y el arraigo de unas costumbres muchas de ellas atávicas.

Durante el Siglo XVIII se darán pasos muy importantes en la evolución de los conceptos estéticos, entre ellos el de la apertura a nuevas maneras de observar la obra de arte, de cuestionar el concepto de lo feo como se consideraba hasta entonces y de calificar las emociones causadas por él. No es coincidencia que el siglo XVIII, una época marcada por la descomposición del antiguo régimen, donde el Estado pierde poder de control e influencia, con un poder aristocrático que se desploma y una burguesía enriquecida que opta a traducir su supremacía económica en política, aparezcan nuevas miradas y posicionamientos ante lo feo y horrible.

Aunque Hume (Citado en Valverde, 2011) sigue opinando que solo la belleza puede ser placentera y agradable al alma, diferenciándola de la deformidad que tiende a generar inquietud, se abre a la posibilidad de que el contexto cultural y social jueguen un papel destacado en nuestro procedimiento perceptivo. Y aunque nunca hace referencia a una aceptación social, si permite al menos una admisión subjetiva.

Muy cerca de la Inglaterra de Hume, desde Irlanda , Edmund Burke (Citado en Valverde, 2011) tomará el concepto de lo sublime aparecido en el siglo I relacionado con la solemnidad en el lenguaje, para deslizar su sentido de la retórica hacia el mundo de lo representacional , dándole un nuevo valor a aquello que produce horror:

Todo lo que es capaz de excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se refiere a objetos terribles, o actúa de modo análogo al terror, es una fuente de lo sublime: esto es, produce la más fuerte emoción que la mente es capaz de sentir. Digo la más fuerte emoción, porque estoy convencido de que las ideas de dolor son mucho más poderosas que las que entran en la parte del placer (...) El terror es una pasión que siempre produce deleite cuando no aprieta muy de cerca, y la compasión es una pasión acompañada de placer, porque procede del amor y el afecto social. (p.158)

Los círculos de poder van a comenzar a perder un aliado, lo feo, instrumento de temor para controlar a una población iletrada además de darles la oportunidad a los artistas

de poder hacer públicas a través de sus obras las contradicciones de una sociedad llena de matices hasta entonces velados.

En ello también contribuirá durante este siglo los pensadores alemanes, comenzando por Alexander Baumgarten (1716-1762) quien introducirá desde ahora el concepto de Estética a partir de su obra en dos volúmenes titulada *Aesthetica*. Alemania, un espacio fragmentado con la ausencia de un poder centralizado que pueda ejercer coacción sobre el pensamiento libre, será donde se ahonde en la matización y re interpretación de lo feo. De nuevo, allá donde la centralización de la autoridad es más débil, aparecen nuevas miradas sobre el horror.

Pero sin duda el que va a abrir puertas y ventanas para airear el angosto espacio de valoración de lo Bello y lo Feo es Immanuel Kant. Aunque en algún momento sigue apostando por lo bello como símbolo de la bondad y la moral no es menos cierto que para el filósofo alemán, la moral no ha de venir impuesta. Según su concepto de *imperativo categórico*, lo único que para el ser humano tiene valor absoluto es la voluntad libre y racional independiente de cualquier condición, mandato o ley universal, por lo que podemos deducir que cada individuo tiene voluntad libre y racional para determinar la condición de lo feo, lo bello, su valor y su importancia en el mundo del Arte. Con esta idea hurta al poder político y religioso la potestad de determinar qué es lo feo y lo bello entregándosela al individuo libre.

Kant también hará su aporte al concepto de lo sublime, contribuyendo desde su visión a negar la idea de que lo bello y el deleite que produce, es la única sensación positiva ante la contemplación de una obra de arte. Nos descubre que hay otras percepciones que aunque contradictorias también pueden ser placenteras.

La vía abierta por Kant pone las bases para el florecimiento del Romanticismo y para que Goethe, padre del Sturm and Drang, rompa con lo subsidiario de lo feo y lo bello con respecto al arte, al hacerlo depender a nivel creativo de la fuerza interna de creación del propio artista.

Hasta el mismo Hegel en su *Estética* afirma abrirse un nuevo tiempo para el Arte donde tiene cabida lo no bello y Baudelaire, en su calidad de crítico de arte, teorizará unos años más tarde sobre lo bello despojando el concepto de todo valor absoluto haciéndolo depender del contexto histórico, ideológico y social.

Para Nietzsche la conducta del ser responde a una dialéctica entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Lo primero asociado al logos, al orden, la moderación, el equilibrio y lo segundo al caos, la pasión, el riesgo, que llevados ambos al máximo extremo podrían llegar a complementarse. Estos atributos para Nietzsche también pueden ser aplicados al arte, por lo que al aceptar lo dionisiaco al mismo nivel que lo apolíneo, le está otorgando una categoría de igualdad a lo bello frente a lo feo.

Todas estas nuevas ideas las desarrollarán las diferentes vanguardias en un siglo XX donde la secularización de Estado con la pérdida de poder de la religión sobre las mentalidades, la democratización de la política y el protagonismo de nuevos actores sociales propiciarán que el poder aunque lo intente, le sea imposible homogeneizar un unívoco concepto de lo bello y lo feo.

2.- Lo obsceno y lo feo social: retirar la mirada para tornarla furtiva

Corinne Maier plantea lo obsceno más allá de la idea convencional de lo pornográfico, licencioso, violento e indecente. Esa sensación de fascinación y repulsión que en cierta forma molesta y uno rechaza ver, pero que en el fondo agrada. Etimológicamente tiene su origen en la palabra latina *obsce-na*, lo que está fuera de escena. Si bien lo obsceno estuvo siempre relacionado con el sexo y con la muerte, con la asimilación social de lo primero y la exaltación del cuerpo en estado de euforia, la vinculación del término en estos momentos ha quedado más que nada relacionado con la muerte:

Su dimensión se ha desplazado del sexo al cadáver (...) Lo obsceno ha venido a habitar el lugar con el que nada queríamos tener que ver; pues, si, la desnudez se exhibe en las paredes de nuestras ciudades, la muerte se ve rechazada fuera del campo de la visibilidad pública, refugiada en el secreto espacio privado de la casa o en el anonimato del hospital. (Maier, 2005, p.25)

En el desarrollo de lo obsceno cumple un papel importante en general y particularmente en la instalación *Filoctetes* de García Wehbi como veremos más adelante, la mirada de quien observa la imagen:

El espectador de lo obsceno mira esforzándose por no ver; es decir, no entrega en verdad la mirada: la retira y la retoma de inmediato. Lo obsceno es, pues, una trampa tendida al deseo del otro: dar a ver lo obsceno es forzar la mirada de un espectador que se regodea (...) Lo obsceno si bien fascina, compromete a quien mira a experimentar algo que lo divide, que lo molesta; lo obsceno también se inscribe en una forma de ruptura. Casi a su pesar, el espectador mira, se deja captar más allá de su pudor, satisfaciendo de manera brutal su pulsión de ver. (Maier, 2005, p.69)

Para Corinne Maier lo obsceno tiene su relación con el mundo del Arte:

El primero muestra, fuerza la mirada, mientras el segundo evoca, sugiere. Lo obsceno, repetitivo, igual a sí mismo, exhibe, es tautología pura, por oposición al arte, metonimia cuya evocación es designar un más allá de sí mismo (...) Pero estas dos dimensiones de la representación, lo obsceno y el arte, tienen algo en común: la muerte, a la que aprehenden de manera diferente. (Maier, 2005, p.67)

Lo obsceno podríamos decir que estaría a medio camino entre lo bello y lo feo, coincide con lo feo porque tiene algo que desagrade pero a la vez comparte esa fascinación que despierta el deseo de contemplación ante lo bello. Maier (2005) afirma que el arte tiene los pies en el barro de la descomposición y se pregunta si el arte no sería engendrado por esa curiosa proximidad entre lo bello y la muerte y si la vocación de lo bello es la de revelar al hombre su relación con la muerte, para concluir que la belleza es una barrera tras la cual se agazapa el horror. Quizá la repetición continua de la belleza en el arte durante la antigüedad y la modernidad y en los medios de comunicación masivos en la actualidad

se deba a que creamos inconscientemente que contemplando lo bello de manera reiterada, alejamos lo que viene a continuación de ello, la descomposición y la muerte.

Corinne Maier (2005) entra a analizar también la relación entre lo obsceno y el poder cuando reflexiona sobre el hecho de que “antes el político tenía poder de dar la muerte; hoy por el contrario se esfuerza por administrar lo vivo y de hacer vivir a cualquier precio, la muerte se le escapa” (p.26), maniobrando por invisibilizarla todo lo posible al no poder controlarla; a ella y a todas las etapas de descomposición que nos llevan a la muerte incluidos los cuerpos no integrados socialmente.

La relación de lo obsceno con la descomposición y la muerte es lo que lleva a los poderes públicos en pos de una artificial armonía convivencial a ocultar los cuerpos no incorporados a la colectividad, todo esto enlaza con el concepto de lo socialmente feo desarrollado por Marta Zatoryi (2007):

Lo feo social es consecuencia de la marginación, de la imposibilidad de incorporar a los excluidos quienes se convierten, fácilmente, en la cara fea de una sociedad que pretende ser bella. Estas masas urbanas o rurales, con frecuencia negadas y repudiadas, ahora y siempre, corporizan lo injusto y lo degradado. Su rostro asusta, su figura es temible. (P.109)

Dentro de la relación entre lo bello, lo feo, la autoridad y la reacción de los poderes públicos ante la obra de García Wehbi, me interesa de manera destacada las opiniones de la Dra. Zatoryi cuando afirma:

Para confirmar la ley, el poder se vale de todo lo posible para usar como signos legitimadores. Entre los primeros se vale del arte. Para la estética tradicional, el arte se iguala con lo bello y lo bello con el placer sin mal. Con un placer sin dolor. La creación artística, según ello, está convocada como un rito de confirmación, como un rito de apaciguamiento. Desde Platón, lo bueno y solo lo bueno puede devenir bello. Pero lo bueno es bueno en cuanto es el interés del poder. (1992: p. 284)

3.- Un abordaje crítico al concepto de Arte Relacional

Nicolás Borriaud en 1998 plantea el concepto de Arte o Estética relacional y viene a ser una manera de entender el objeto artístico donde ni éste ni el sujeto son el centro de estudio, sino la relación dada entre ambos. Es esta comunicación la que cierra el sentido de la obra artística viniéndose a dar preferentemente en ambientes de cotidianidad.

El autor parte de la idea de que estamos insertos en una sociedad de individuos aislados devorados por el consumo y con una serie de lazos sociales cada vez más frágiles, es por ello que propone para el arte el papel de restaurador de esos lazos a través de la obra creativa.

Hoy la comunicación sepulta los contactos humanos en espacios controlados que suministran los lazos sociales como productos diferenciados (...) Pronto, las relaciones humanas no podrán existir fuera de estos espacios de comercio (...) Simbolizada o remplazada por mercancías, señalizada por logotipos, la relación humana se ve obligada a tomar formas extremas o clandestinas si pretende escapar al imperio de lo previsible: el lazo social se convirtió en un artefacto estandarizado (...) es importante para los gobernantes que las relaciones humanas estén canalizadas hacia las

desembocaduras previstas y según ciertos principios simples, controlables y reproducibles. La «separación» suprema, aquella que afecta los canales relacionales, constituye el último estadio de la mutación hacia la «sociedad del espectáculo» tal como la describe Guy Debord. Una sociedad en la cual las relaciones humanas ya no son «vividas directamente» sino que se distancian en su representación «espectacular». (Borriaud, 2008, p. 7-8)

Aboga el autor por la mutabilidad de las formas, las modalidades y las funciones del Arte siendo por ello importante que sepamos estudiar los cambios sociales “para inventar entonces herramientas más eficaces y puntos de vista más justos” (Borriaud, 2008, p.9). Nicolás Borriaud (2008) libera a lo artístico de toda obligatoriedad de convertirse en herramienta de cambios sociales utópicos, otorgándole el papel de transformador de pequeñas realidades cercanas y cotidianas, por lo que el arte tiene que aprender a:

Habitar el mundo, en lugar de querer construirlo según una idea preconcebida de la evolución histórica. En otras palabras, las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista (...) El artista habita las circunstancias que el presente le ofrece para transformar el contexto de su vida (su relación con el mundo sensible o conceptual) en un universo duradero. (p.12)(...) Las utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a micro-utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas: toda composición crítica “directa” de la sociedad carece de sentido si se basa en la ilusión de una marginalidad ya imposible, e incluso retrógrada (p.35)

Otro de los principios defendidos en su libro tiene que ver con la idea de crear espacios donde las relaciones entre espectadores y obra de arte se den de manera armoniosa:

El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global (Borriaud, 2008, p. 16)

Considera la dicotomía clásica forma-contenido en la obra de arte totalmente superada en los tiempos actuales y opina que más que forma deberíamos hablar de:

Formaciones en relación con otras, lo opuesto a un objeto cerrado sobre sí mismo por un estilo o una firma. El arte actual muestra que sólo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no(...) Nuestra “forma” es (...) únicamente una propiedad relacional que nos liga con aquellos que nos transforman en cosa al mirarnos. (Borriaud, 2008, p.22)

Borriaud (2008) se va a rebelar ante lo que él observa como una rehabilitación clasicista del concepto de belleza y su concepto de eficacia y utilidad:

Dentro de las tentaciones reaccionarias que agitan el campo cultural de hoy se encuentra, en primera línea, un proyecto de rehabilitación de la noción de Belleza (...) una obra de arte se revela insignificante si no es eficaz, útil, es decir, si no proporciona cierta cuota de placer a los que la miran. (p. 74-75)

Estas teorías, desde su publicación en 1998, han logrado acaparar tanto adhesiones como rechazos. Entre los juicios crítico emitidos, el que más me interesa es el realizado por la crítica e historiadora de arte Claire Bishop. Frente a los vínculos armoniosos defendidos por el teórico francés, sin negar el arte relacional, Bishop (2005) aboga por unas relaciones donde surjan los antagonismos ya que según ella, la visión de Nicolás Borriaud descansa:

Con demasiada comodidad en los ideales de la subjetividad como un todo y de la comunidad como un inmanente “estar juntos” ya que una sociedad democrática es aquella en que se mantienen en lugar de borrarse, las relaciones de conflicto. Sin antagonismo sólo existe el consenso propio del orden autoritario, una supresión total del debate y la discusión, nociva para la democracia.

Como observaremos en la obra *Filoctetes*, las relaciones entre sujeto y objeto, por la naturaleza de la propuesta artística, van a ser en ocasiones disonantes, en la línea de lo que defiende Claire Bishop, creándose interesantes fuentes de debate y conflictos ante la pieza contemplada.

4.- Proyecto Filoctetes, una obra de Emilio García Wehbi

Emilio García Wehbi, nacido en Buenos Aires en 1964, es un artista interdisciplinar que trabaja con el cruce de diferentes lenguajes artísticos. Comienza su andadura como miembro activo y fundador de la Compañía “Periférico de Objetos” junto a Ana Alvarado y Daniel Veronese durante la década de los 90 y la primera década del siglo XX.

Bajo el paraguas de esta compañía García Wehbi comenzó a desarrollar las bases y las claves de su poética posterior ya que desde el título de “lo periférico” se inició en el recorrido por los espacios marginales, del tratamiento híbrido y transversal entre diferentes géneros artísticos.

Tras su época por “El Periférico de objetos”, se independiza desarrollando una interdisciplinariedad que le ha permitido fusionar diversos lenguajes, logrando una poética particular fruto del choque de niveles estéticos implantados, estableciendo continuamente una dialéctica con el espectador, partícipe activo de cada una de sus propuestas artísticas. Sus creaciones atraviesan con libertad el campo del Teatro, la performance, la ópera, la pintura, la escultura, la instalación, llevando su obra por los más prestigiosos Festivales de Arte internacionales.

La instalación *Proyecto Filoctetes*, toma el título por el guerrero abandonado por Odiseo en la isla de Lemnos debido a la pestilencia que emanaba de su pie herido. Se llevó a cabo en las ciudades de Viena y Buenos Aires en 2002, Berlín en 2004 y Cracovia en 2007. Esta creación nos la describe el mismo García Wehbi (2002):

23 cuerpos hiperrealistas son ubicados subrepticamente a las 9 de la mañana del día 28 de Mayo de 2002 en la ciudad de Viena. El criterio en la elección de los distintos lugares en donde se colocan los cuerpos está relacionado a un análisis específico de los contenidos geográficos, históricos y simbólicos de dicha ciudad, así como la posible incidencia en los transeúntes en dichos lugares. Aunque no se es concedido el permiso municipal para colocar los cuerpos dentro del área llamada “ring” (centro histórico y turístico de la ciudad, donde se encuentra, por ejemplo, la fa-

mosa Heldenplatz), la selección de las locaciones se extiende entre las circunscripciones que van desde la 3 hasta la 16, que sí otorgan autorización. Los cuerpos son ubicados de tal forma de ser descubiertos por una audiencia no advertida al comienzo de la jornada laboral en diferentes posiciones y situaciones, por ejemplo, postrados en la calle, sentados durmiendo en la entrada de un museo, colgados de un árbol, tirados entre una mancha de sangre o vómito en una vereda, etc. Cada uno de esos cuerpos es supervisado por un equipo de tres personas (ocultos a la vista del público): un responsable técnico o de producción para la ubicación del cuerpo y su mantenimiento en caso de ser movido por algún transeúnte, policía, etc., encargado además del enlace con los responsables de la acción, comunicación con los otros equipos, conexión con la cabeza general del proyecto, contacto con las autoridades en caso de incidentes, etc.); y dos encargados de la documentación visual y sonora (video filmación, fotografías, grabación sonora de las reacciones o indiferencias de los que pasan, intervención policial, opiniones, etc.) durante el tiempo que queda emplazado el objeto en ese lugar. Un total de aproximadamente 70 artistas de diferentes partes de Europa -Rusia, Inglaterra, Francia, Alemania, Italia, Austria- son invitados especialmente para participar del proyecto. Toda la información reunida durante el evento por los equipos (fotos, videos, entrevistas, documentación de incidentes, etc.) es analizada en un taller llevado a cabo en los días siguientes a la intervención. El material visual y sonoro es recopilado en formato de audio y foto, y es exhibido en la sala del workshop del proyecto en el marco del Wiener Festwochen. El día posterior a la intervención se realiza al mismo tiempo una mesa redonda con los participantes, la directora del festival y Emilio García Wehbi. El 5 de Junio se realiza una exposición y debate público de la experiencia.

Esta obra artística devela, volviendo a citar a Marta Zatoryi, “la cara fea de una sociedad que pretende ser bella”, al mostrar en diferentes puntos de las ciudades elegidas un abanico de esculturas en diferentes posiciones y estados, algunos de ellas cercano a la idea de muerte o recordando a Corinne Mier con “los pies en el barro de la descomposición”.

Emilio García Wehbi (2002) también explica las motivaciones que le impulsaron a delinear esta propuesta:

El proyecto arrancó hace dos años, cuando empecé a observar que al paisaje urbano se había incorporado algo que era humano, pero no era advertido como tal. El que está tirado en la calle es ignorado por el transeúnte: no se lo considera una persona sino una prolongación de la vereda o del edificio que está detrás. La respuesta habitual –en la que me incluyo– es hacerse el distraído, o calmar la conciencia infeliz tirando una moneda.

Voy a pararme un instante para analizar la fecha en la cual la idea comienza a rondarle la cabeza a García Wehbi. Confiesa que la obra expuesta en 2002 llevaba planeándola desde dos años antes, deduciendo por ello que la idea comenzó a proyectarla en el 2000, un año cargado de conflictos sociales y políticos en una Argentina que se descomponía. Consciente o no el artista de esto último, se hacen muy válidas las siguientes consideraciones de Marta Zatoryi (1992):

En los momentos de agotamiento social, de debilitamiento de estructuras,

surgen obras que ya no muestran la imagen especular de la voluntad del poder. Ese es el momento en que aparecen los monstruos. (p. 285)

Queda demostrado que los monstruos a los que se refiere Marta Zatoryi nada tiene que ver con las relaciones armoniosas que defiende Nicolás Borriaud y sí más con el concepto de antagonismo que propone Claire Shop a tenor de los argumentos que aporta Emilio García Wehbi (2002) cuando defiende su obra:

Esto no es un trabajo sociológico ni un estudio de comportamiento social: es una irrupción estética, una intervención casi subversiva en la que lo artístico se mimetiza con la realidad para tomar de sorpresa aquello que está siendo intervenido; en este caso, el espacio público. No pretendo emitir ningún juicio de valor. Desde la estética sólo puedo plantear interrogantes. La idea es forzar una disrupción para indagarnos e indagarme. Busco provocar, pero no como un acto de violencia sino como una interrogación a una normalidad sospechosa. Sé que es una experiencia difícil de asir, taimada, que se disfraza casi con la ropa del enemigo: la acción de la intervención se mimetiza con el objeto de interés estético para poder actuar.

García Wehbi devela contradicciones relacionadas con la pobreza, un asunto incómodo para el sujeto andante que como nos recuerda Corinne Maier, hace todo el esfuerzo por no mirar la imagen obscena, pero la mayoría no puede evitar desviar la mirada hacia el objeto artístico para inmediatamente continuar con la vista clavada en un borroso horizonte. Para forzar la contemplación de la figura, Emilio García Wehbi acentúa el realismo de la escultura unas veces con sangre, otras con vómitos, obligando al viandante a observar la escena. Y como nos recuerda la investigadora Julia Elena Sagaseta (2004), el paseante debe:

Tomar una actitud frente a ese mirar. ¿Qué hacer con los cuerpos caídos, los cuerpos durmientes, los cuerpos excluidos? ¿Cómo se conectan los cuerpos vivos que recorren la ciudad? (...) Los veintitrés lugares elegidos son una sinécdoque de la ciudad. Es el espacio total de ella el que está en juego y los transeúntes son los actores que se enfrentan a otro no esperado y no deseado (...) ponían en evidencia la cotidianeidad: la indiferencia, la poca solidaridad, la negación, el creer que se vive en una ciudad que no es la real, el deseo de borrar lo que no es. Lo que ocurrió en la realidad y lo que reflejan las fotos y el vídeo es el desencuentro de los cuerpos que caminan y los cuerpos caídos: figuras que pasan al lado sin detenerse, figuras que charlan junto al cuerpo tirado, figuras que contemplan de lejos sin hacer nada, figuras que pasan mirando con atención y siguen de largo, figuras que miran de soslayo mientras bajan o suben las escaleras donde hay un cuerpo, figuras que bajan esas mismas escaleras sin ver ese cuerpo y también figuras que se aglutinan alrededor de un cuerpo, que se acercan a otro, que tratan de ayudarlo, que le acercan una taza de café.

Esta mirada forzada provocó en el espectador toda serie de reacciones muy lejanas a la que deberían darse en unas relaciones humanas cordiales según los paradigmas de la propuesta relacional de Nicolás Borriaud, ya que como continua describiendo Sagaseta (2004):

Aquí hubo montones de reacciones atípicas: una jueza trató de levantar una citación en Tribunales; hubo abogados que no se dejaron fotografiar

con el pretexto de que estaban ejerciendo la ley; en Villa del Parque, una mujer le acercó café (...) y lo llamó “señor”. (¿Cuántos de nosotros le decimos “señor” a un mendigo?) Hubo indigentes que querían llevarse la ropa (...) porque era mejor que la que llevaban puesta. Una viejita de San Telmo se angustió porque vio su propia muerte reflejada.

Esta experiencia que trabaja y dialoga con lo socialmente feo tuvo también respuesta por parte de un poder tendente a invisibilizar lo horrible en favor de lo bello con el fin de aparentar una falsa cohesión social. La exposición tenía todos los permisos administrativos, pero los poderes públicos al percibir la alteración estética de las calles reaccionaron intentando con todas sus herramientas inmaterializar lo que era evidente en la vía pública. El *proyecto Filoctetes* fue abortado en Berlín, boicoteado en Cracovia y no permitido en Tokio. Y en aquellos lugares como Buenos Aires, donde no hubo tiempo de reaccionar, el poder envió a sus voceros mediáticos, los medios de comunicación, portadores y portavoces de su ideología para desprestigiar la obra:

Los medios de comunicación (diarios y televisión) testimoniaron el hecho y juzgaron más el evento que la indiferencia social que delataba. Difundían la polémica que provocó pero no sacaban conclusiones sociales. Negaban la pertenencia de un hecho así al ámbito del arte. (Sagasetta, 2004)

Wehbi (2002) se vio sobrepasado por la reacción de los medios de comunicación: “Nunca hubiera imaginado que Crónica TV transmitiría en vivo desde Callao y Corrientes, ni que los noticieros de esa noche reflejarían la experiencia como “perversa”.

Visto lo ocurrido se hacen muy ciertas las reflexiones sobre estética y poder que lleva a cabo Marta Zátanyi (1992) cuando escribe:

Para confirmar la ley, el poder se vale de todo lo posible para usar como signo legitimadores. Entre los primeros se vale del arte. Para la estética tradicional, el arte se iguala con lo bello y lo bello con el placer sin mal. Con el placer sin dolor. La creación artística, según ello, está convocada como un rito de confirmación, como un rito de apaciguamiento. Desde Platón lo bueno y sólo lo bueno puede devenir bello. Pero lo bueno es bueno en cuanto es el interés del poder. Lo malo, diría Hegel, es el diablo; por lo tanto no tiene cabida en el arte. (p. 284)

Y al leer como Emilio García Wehbi (2002) recuerda ciertas reacciones dadas en Buenos Aires, uno se sorprende ante tanta virulencia desatada por la autoridad con la complicidad de ciertos sectores pudientes de la sociedad, correa de transmisión de la ideología del poder más reaccionario:

Los guardias del Village Recoleta, en connivencia con la policía, desalojaron la plaza seca donde se había realizado la instalación. Los señores del shopping consideraron que la vereda era de ellos, no pública. El grado de violencia ejercido en ciertos barrios tiene que ver con el cuidado ejercido sobre el territorio como un microcosmos. La aristocracia no tolera a los vagabundos. Un mendigo durmiendo en la calle es la polución absoluta.

Para esto Marta Zátanyi (1992), en sus escritos sobre estética, tiene unas reflexiones que traducen claramente lo sucedido:

Se reconoce que existe algo que está fuera del feudo del poder. Existe algo que ya no es negable pero tampoco es aceptable. Nadie puede decir que no existe. Lo que está afuera, es el desorden. Es la no-ley. Es la inseguridad, por lo tanto, lo demoníaco. Así lo declara el poder, y así lo ve el hombre, como reproductor de la ideología del poder. (p.335)

5.- Conclusión

Lo feo evoca lo que está deforme en la sociedad, lo que hay que integrar, lo que hace que la sociedad no sea perfecta, por lo que su visibilidad no conviene políticamente. Es un fallo en la praxis pública, señal de que las cosas no se están haciendo bien; pero en vez de solucionar aquello que está por integrar se opta por ocultarlo. Hay que hacerlo desaparecer. Así aparecen reacciones como eliminar a los mendigos de las zonas turísticas para que no ensombrezcan los bellos monumentos históricos (la exalcaldesa de Madrid, la conservadora Esperanza Aguirre durante la última campaña electoral municipal española de Mayo de 2015, propuso sacar de la calle a los sin techo para potenciar el turismo. Finalmente perdió las elecciones) o se diseñan plazas sin bancos públicos para que nadie pueda utilizarlos para dormir. Lo feo es señal de descomposición social y una llamada de atención a los gestores de turno, algo que a quien detenta la autoridad no gusta. Lo feo amenaza a quienes componen el poder en su status quo y aviva el miedo a que aparezca otra contrafuerza que lo aparte de su posición privilegiada. Pero desgraciadamente no son solamente quienes sostienen las riendas del poder. Queda claro que aunque Burke y Kant seguidos de Baudelaire y Nietzsche abrieron una nueva vía para entender e integrar lo feo en el arte, la mayoría de la población sigue portando esa ideología de la autoridad que sigue tendiendo a identificar lo bello con lo bueno y el orden, frente a lo feo que hay directamente que descartar arrebatándole incluso la categoría de arte.

Referencias Bibliográficas

- Bishop, C. (2005). Antagonismo y Estética relacional. *Revista de Artes y Letras Otra parte*, (5). Recuperado de <http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-5-oto%C3%B1o-2005/antagonismo-y-est%C3%A9tica-relacional>
- Borriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- García Wehbi, E. (2002a). *Proyecto Filoctetes*. Recuperado de http://emiliogarciawehbi.com.ar/performativa/int_urbana/2002_proyecto_filoctetes_viena/es.php
- García Wehbi, E. (2002b). Hábeas corpus. *Radar*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/6-511-2002-12-12.html>
- Maier, C. (2005). *Lo obsceno*. Buenos Aires; Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Platón (2005). *Timeo*. Buenos Aires, Argentina: Colihué.
- Sagaseta, J. E. (2004). *Las vías expresivas de Emilio García Wehbi*. Recuperado de http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/120/Las%20vias%20expresivas%20de%20Emilio%20Garcia%20Wehbi.%20por%20Julia%20Elena%20Sagaseta.pdf
- Valverde, J. M. (2011). *Breve historia y Antología de la estética*. Barcelona: Ariel.
- Zátonyi, M. (1992). *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*. Buenos Aires, Argentina: Editorial CP67.
- Zátonyi, M. (2007). *Arte y creación. Los caminos de la estética*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.