

La pervivencia de lo grotesco De Jerónimo Bosco a Paul McCarthy

The survival of grotesque. From Hyeronimus Bosh to Paul McCarthy

Por: Juan Diego González Izquierdo
Universidad de Murcia

-Después de largas y curiosas experiencias- respondió Gargantúa-, he inventado un medio para limpiarme el culo, el más noble, el más pertinente que nunca se ha visto¹.

Resumen

La pervivencia de lo grotesco en el Arte, hace necesario un estudio sobre los distintos significados que este término ha ido adquiriendo a lo largo de su uso por parte de los artistas, como vocablo que designa a una situación o a un individuo que se alejan de lo cotidiano. Su presencia en las artes visuales, subraya la necesidad de establecer un marco, en el que se recojan aquellos significados que han hecho de este término algo polisémico relacionado con lo cómico, la transgresión y también con la crítica. Para ello, relacionaremos la obra de distintos artistas de la Historia del Arte, con las consideraciones que sobre lo grotesco han llevado a cabo Wolfgang Kayser y Mijail Bajtin, así como las ideas de Sigmund Freud en torno a lo siniestro y de José Miguel García Cortés sobre lo monstruoso.

Palabras clave: grotesco, Arte, estética, monstruo, polisemia.

Abstract

The presence of the grotesque in Art, makes necessary a research about the different meanings of this word through its use by artists, as a term which is used to refer to an extraordinary individual or situation. Its presence in visual arts, underlines the necessity of setting up a frame to include those meanings that make this term a polysemous one related with comedy, transgression and criticism. Therefore we are going to link some artists work, with the considerations about the grotesque made by Wolfgang Kayser and Mijail Bajtin, Sigmund Freud's ideas about the uncanny and Jose Miguel García Cortés' considerations about monstruosity.

Key words: grotesque, Art, aesthetics, monster, polysemous.

¹ Francois Rebelais (1974). *Gargantúa y Pantagruel*. En Umberto Eco (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona. Lumen, p. 144.

I. Introducción

El término grotesco, procede del italiano *grutesco*, que a su vez es una derivación de la voz del italiano antiguo o siciliano *grutta*, la cual deriva del latín CRYPTA; y ésta a su vez de un vocablo griego que significa bóveda subterránea o cripta, relacionada con la palabra, también griega, ocultar. De acuerdo con sus raíces etimológicas, este término hace referencia a todo aquello que pudiera encontrarse oculto bajo la superficie de lo que conocemos como mundo visible.

En consonancia con lo anterior, en el estudio de Wolfgang Kayser (Berlín 1906-1960) sobre lo grotesco se especifica que las palabras *grottesco* o *grottesca*, nacieron para designar a unos ornamentos pictóricos, que fueron descubiertos a finales del s. XV, gracias a las excavaciones que se llevaron a cabo en Roma, donde se descubrió la *Domus Aurea* de Nerón.

Estas pinturas estaban formadas por un conjunto de criaturas extrañas y monstruosas, seres imaginarios y fantásticos, que en nada tenían que ver con la representación naturalista y ordenada del modelo de belleza clásico. Si recordamos el origen de estas pinturas, lo grotesco iría acompañado en todo caso de la idea de oscuridad, penumbra o inseguridad, propias de un lugar misterioso y oculto a la luz de día, como puede ser una gruta.

La representación de los *grutescos*, se alejaba en todo de la forma de hacer pintura renacentista, centrada en la perspectiva como una forma de pintar la verdad. De esta manera, los *grutescos*, negaban esa perspectiva brunelesca al desarrollarse en un plano sin profundidad desplegándose de una forma vertical, lo cual acentuaba la ingravidez de las formas representadas. La inquietud que producían estos motivos, tanto por situarse en lugares subterráneos como por representar a criaturas y seres monstruosos, llevó a algunas figuras del Renacimiento a concebirlos bajo un prisma de misterio e incluso a rechazarlos, como ocurrió con el cardenal Paleotti quién dijo de estas pinturas que eran ``mentirosas, ineptas, vanas, incompletas, inverosímiles, carentes de medida, oscuras y extravagantes´´².

Esta concepción se extendió a los pintores que se especializaron en la pintura de este tipo de ornamentos, entre ellos a Morto da Feltro (Feltre s.XV), que según André Chastel (Francia 1912-1990) fue de los primeros artistas que repararon en el ``componente macabro, siniestro y ligeramente necromántico

2 Maria Elena Manrique Ara (2006). Alabanza del arte grotesco y menesteral en la Accademia della Val di Blenio, por Giovanni Paolo Lomazzo. Aproximación teórica, antología y traducción de sus poemas. *Locus amoenus*. Barcelona. Universidad Autónoma de Barcelona. Nº8. 2005-2006. p. 136.

del ornamento sin nombre³.

Durante el Romanticismo, dice Paolo D' Angelo:

La noción de belleza pierde su carácter central (...) pues junto a ella, (...) ocupan un lugar todas las categorías que en las teorías precedentes señalaban cuanto en el campo del arte carecía de derecho a la ciudadanía, y en primer lugar lo feo⁴

Desde entonces, el Arte se siente atraído hacia todo aquello que se aleja de las normas clásicas sobre la belleza y que supone a su vez una forma de inspirar miedo, como aquella característica principal de lo sublime. Si algo une, tanto al sentimiento de lo siniestro como a la categoría de lo sublime, es su capacidad de generar una sensación de terror o amenaza en el sujeto que las experimenta. El terror es en cualquier caso (...) el principio predominante de lo sublime⁵ diría Edmund Burke (Irlanda 1729-1797); y Sigmund Freud (Austria 1856-1939) al referirse a lo siniestro nos dice que el dicho concepto está próximo a los de lo espantable, lo angustiante, espeluznante (...) ⁶. Es el terror, como bien dice Félix Duque en *Terror tras la postmodernidad* (2004) el que une a lo siniestro con lo sublime, terror entendido como el sentimiento angustioso surgido de la combinación, inesperada y súbita, de lo sublime y lo siniestro⁷.

Este sentimiento de terror, impide que la razón pueda funcionar, supone un obstáculo para la respuesta racional⁸. Burke también se daría cuenta de esta imposibilidad para responder con la razón cuando el terror producido por lo sublime nos atenaza. No hay pasión que robe (...) a la mente todo su poder de actuar y razonar como el miedo (...) todo lo que es terrible (...) también es sublime (...) ⁹. Lo sublime y lo siniestro por tanto, como aquellas categorías que desbaratan el entendimiento racional, que dejan al individuo desorientado y desconcertado, ante lo inhóspito que la razón no puede entender.

Inspirado por el espíritu romántico, Victor Hugo (Francia 1802-1885), en el prólogo para su obra *Cromwell* (1857) escribió un manifiesto que sentó las

³ Maria Elena Manrique Ara (2006). *Ibidem*, p. 136.

⁴ Paolo D' Angelo (1997). *Estética del Romanticismo*. Madrid. Colección La balsa de la medusa, p.161.

⁵ Edmund Burke (1985). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Murcia. Colegio de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia, p. 43.

⁶ Sigmund Freud (1991). Lo siniestro. *El hombre de la Arena*. Barcelona. Hesperus. 2ª edición. 1991, p. 9.

⁷ Félix Duque (2004). *Terror tras la postmodernidad*. Madrid. Abada Editores, p. 15.

⁸ *Ibidem*, p. 15.

⁹ Edmund Burke (1985). *op. cit.*, p. 42.

bases a partir de las cuales, lo grotesco entra de lleno en las artes visuales y literarias durante el Romanticismo, así con Víctor Hugo:

`` (...) el arte selecciona como privilegiado terreno propio los fenómenos anormales y ambiguos, los puntos cardinales de condensación de lo feo y del desorden: las deformidades del cuerpo y del alma, la miseria moral y material, el delito, los bajos fondos y las cloacas de la sociedad y de la conciencia(...)''¹⁰

Las ideas de Hugo, reivindican para el arte, lo grotesco, ya que los antiguos sólo habían estudiado la naturaleza desde el punto de vista de lo bello, dejando a un lado lo que no encajaba con este criterio. Es gracias a este manifiesto, que el arte, al unir lo grotesco con lo cómico, aumenta sobremanera sus posibilidades de reflejar el mundo. Por otro lado, Víctor Hugo recoge en su concepción sobre lo grotesco, las dos caras que la tradición había asignado a este término: lo monstruoso y lo cómico, lo divertido y lo horrible. Entendiendo a lo monstruoso y lo horrible como ejes ineludibles de lo grotesco¹¹. Remontándose a las imágenes medievales de infiernos y bestiarios, Víctor Hugo entiende que lo grotesco es lo deforme, lo que produce horror y nos repele, pero que el artista ha sabido llevar al mundo del arte con poesía y verdad. Así este literato profetiza, lo que ha venido sucediendo desde entonces en gran parte de la creación humana, especialmente en literatura y artes plásticas, donde la presencia de individuos privados de belleza, imágenes de cuerpos deformes, monstruos, híbridos, escenas fantasmagóricas, tragedias, comedias y caricaturas, son una constante.

II. Lo grotesco según Wolfgang Kayser y Mijail Bajtin.

Sobre las bases del Romanticismo, fueron W. Kayser y Mijail Bajtin (Rusia 1895-1975), los dos autores que sentaron las directrices para la concepción actual sobre lo grotesco.

La reflexión que en torno a este término realizó Wolfgang Kayser, y que viene recogida en su libro *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura* (1957), viene determinada, por una visita que este autor realizó al Museo del Prado, donde pudo contemplar, con extrañeza y cierto desconcierto, las obras de artistas como Hieronymus Bosch (Holanda 1450-1516), Francisco de Goya (España 1746-1828) o Peter Brueghel (Bruselas 1525-1569), tradicionales representantes de lo grotesco y también de Velázquez (España 1599-1660) en cuya obra maestra, *Las Meninas* (1656), pudo ver como convivían en un mismo espacio, ejemplos de la juventud más dulce en contraposición a unos cuerpos

¹⁰ Remo Bodei (1998). *La forma de lo bello*. Madrid. Visor, p. 127. Citado por Beatriz Fernández Ruiz (2004) en *De Rebelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*. Valencia. Universidad de Valencia, p. 125.

¹¹ Beatriz Fernández Ruiz (2004). *De Rebelais a Dali. La imagen grotesca del cuerpo*. Valencia. Universidad de Valencia, p. 129.

contrahechos:

``(...) un grupo de encantadoras meninas (...) aparecen en un lienzo lleno de gracia (...). En la misma sala (...) y en contraste estridente con la gracia imperante (...) se ven dos meninas más, pero contrahechas y deformes y el contraste resulta tanto más agudo cuanto que no se trata de lo feo y no natural visto como cosa (...) distinta, sino como parte de esa corte.´´¹²

En esta pintura, pudo Wolfgang Kayser contemplar, lo grotesco unido a las ideas de lo deforme y lo contrahecho como un recurso que invita a la risa, presente en ese gusto de las cortes europeas, por los bufones y los enanos como formas de entretenimiento ``En la corte (...) de los Austrias pululaban (...) enanos, que (...) estaban integrados en la vida cotidiana, destinados a proporcionar diversión y entretenimiento a los monarcas y nobles´´¹³

Después de hacer un recorrido histórico por la Literatura y el Arte, para demostrar que lo grotesco es una constante en ellas, Wolfgang Kayser concluye diciendo que lo grotesco puede ser entendido completamente como una categoría estética, ya que engloba a las obras de arte realizadas como en sueños o como fruto de la locura¹⁴. Además, determina para lo grotesco, una serie de características, como son la sorpresa, la repugnancia y la carcajada. Al mismo tiempo, la definición de este autor engloba tanto a lo monstruoso, entendido como lo híbrido o lo fronterizo entre lo mecánico y lo orgánico (el grotesco "técnico"), como a lo monstruoso representado por animales fantásticos o reales, susceptibles de causar un sentimiento de terror o de provocar extrañeza:

``(...) el hombre (...) es capaz de experimentar, hasta en los animales que le son familiares, el carácter extraño de lo muy distinto y algo macabro (...). Hay animales preferidos por lo grotesco (...) víboras, búhos, ranas, arañas (...) animales nocturnos y los reptiles que viven dentro de otras ordenaciones inaccesibles al hombre. Lo grotesco prefiere, además, toda clase de sabandijas´´¹⁵.

¹² Wolfgang Kayser (1964). *Lo grotesco. Su realización en pintura y literatura*. Buenos Aires. Editorial Nova, p. 14-15. Citado por Beatriz Fernández Ruiz. *op.cit.*, p. 145.

¹³ Carlos Reyero (2005). *La belleza imperfecta*. Madrid. Siruela, p. 130.

¹⁴ Beatriz Fernández Ruiz (2004). *op. cit.*, p. 147.

¹⁵ Wolfgang Kayser (1964). *op. cit.*, p. 147.

Para este autor además ``la irrupción de lo grotesco se plantea como una perturbación profunda del orden de la realidad. Aparece en contraste entre el mundo de nuestra experiencia normal y el desorden (...)´´¹⁶. Lo grotesco hace que la extrañeza sea una determinada forma de mirar el mundo, en el que lo cotidiano y familiar, se nos muestra como extraño y amenazador. Esta concepción de lo grotesco, tiene relación con las consideraciones que Sigmund Freud realizó sobre lo siniestro, en su ensayo homónimo. Para el psicoanalista vienés, lo siniestro sería ``aquella suerte de espanto que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás´´¹⁷ o también lo siniestro se refiere a las voces alemanas *heimlich*, lo cotidiano, familiar y controlable, pero también lo oculto; y su contrario, *unheimlich* o aquello que debiera permanecer oculto pero que ha sido desvelado y por tanto supone una irrupción en lo cotidiano.

Para Kayser, la presencia de lo cómico en lo grotesco, viene unida a un sentimiento de superación de lo terrible y horroroso que pueda subyacer en esta categoría ``transformar en ridículo y divertido lo que se podría experimentar como terrible´´¹⁸. La sátira y la carcajada, supondrían una forma de exorcizar y conjurar lo siniestro. En la contemporaneidad, lo grotesco se nos muestra como un elemento perturbador e inquietante que nos aleja de lo cotidiano, racional y controlable, creando ambientes y situaciones rebosantes de amenaza o inquietud¹⁹.

Por otro lado, en la obra de Mijail Bajtin *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1941), la concepción actual de lo grotesco debe necesariamente estar conectada con la cultura popular de la Edad Media y con las festividades carnavalescas. Este autor contrapone a la cultura oficial del medievo, el mundo y las costumbres del pueblo, que cristalizan en las festividades del carnaval y de las "fiestas del asno" en las que coinciden diversas manifestaciones de la cultura popular, como los espectáculos públicos, las obras cómicas y un lenguaje y una gestualidad familiar y grosera.

Mijail Bajtin, concibe el carnaval como un paréntesis en la rígida vida de las sociedades feudales. El carnaval por tanto, como un lugar donde el juego y la libertad se dan la mano, para ensalzar a la risa, como la antítesis de la seriedad y las jerarquías del mundo medieval ``El carnaval, era el triunfo de una especie de liberación (...) de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes (...)´´²⁰.

¹⁶ *Ibidem*, p. 151.

¹⁷ FREUD, Sigmund (1991). *Lo siniestro*. En *El hombre de la arena*. Barcelona. Hesperus 2ª edición, p.12.

¹⁸ Beatriz Fernández Ruiz (2004). *op. cit.*, p. 154.

¹⁹ Wolfgang Kayser (1964). *op. cit.*, p. 150.

²⁰ Mijail Batjin (1988). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rebelais*. Madrid. Alianza Editorial, p.15. Citado por Beatriz Fernández Ruiz (2004)

El carnaval, permitía una nueva forma de comunicación, impensable durante el resto del año, donde el lenguaje y los gestos, se liberaban de las normas de etiqueta y de conducta. El mundo del carnaval era un lugar donde todo estaba permitido, un "mundo al revés", donde se subvertían las jerarquías tradicionales y las normas feudales.

En la tradición del "mundo al revés", presente en gran parte del arte desde el s. XVI, se juega con la inversión de los roles sociales (el laico predicando misa), de género (el hombre junto a la rueda y con un bebé en brazos, mientras la mujer fuma y se divierte) o físicos (gente caminando cabeza abajo). Para la cultura oficial, estas imágenes eran símbolo del desorden y del caos, a demás de poseer un componente subversivo, pues cuestionaban un orden establecido.

En el carnaval, la risa unida a los gestos, las muecas y el lenguaje obsceno o injurioso, suponían formas de lo grotesco, que permitirían al ciudadano de a pie, sobreponerse del temor hacia la muerte, el más allá o lo sagrado, que las normas eclesiásticas imponían con firmeza ``(...) una risa liberadora´´²¹. La risa grotesca, inmersa en ese espacio-tiempo alternativo del carnaval, funcionaba como una celebración de la vida. Unido a esto, hay que añadir, que durante el carnaval, el ciudadano abandonaba las ideas tradicionales que sobre el cuerpo humano tenía el mundo clásico, para reivindicar el cuerpo desde un punto de vista animal, centrado en el sexo, las excrecencias o el vientre:

``El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación (...). Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia con (...) el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales´´²².

Esta celebración del cuerpo y de la vida, hacen que lo deforme, lo monstruoso y lo horrible entren en franca contradicción con las formas tradicionales de entender el cuerpo, como algo perfecto, completo e inmutable. El cuerpo carnavalesco, que es incompleto, cambiante y contradictorio, festeja los procesos vitales como una forma de unirse a la tierra, de ser fértil, de morir, renacer y de ensalzar el cuerpo en su materialidad²³, ésta concepción aporta ejemplos del cuerpo, que se alejan de las formas clásicas de enfrentarse a éste:

``El coito, el embarazo, el alumbramiento, el crecimiento, la vejez (...) y el desplazamiento corporal (...) Son imágenes que se oponen a las clásicas del cuerpo humano perfecto y en plena

op.cit., p. 157.

²¹ Beatriz Fernández Ruiz (2004). *op.cit.*, p. 159.

²² Mijail Bajtin (1988) *op. cit.*, p. 159.

²³ *Ibidem*, p. 160.

madurez, depurado de las escorias del nacimiento y el desarrollo²⁴.

IV. Permanencia de lo grotesco en el arte. Del Bosco a Paul McCarthy.

Vistas las consideraciones que sobre lo grotesco han hecho los autores anteriores, pasamos a continuación a realizar una lectura de algunas obras artísticas, teniendo en cuenta las reflexiones que han planteado los autores estudiados. Esta lectura posee una doble intencionalidad: en primer lugar, ilustrar dichas consideraciones mediante ejemplos de obras, en las que lo grotesco esté patente y en segundo lugar, tratar de desgajar algunos de los significados que lo grotesco ha ido adoptando a lo largo de su historia.

Encontramos, en las ideas de Mijail Bajtin y de Wolfgang Kayser dos significados asociados a lo grotesco: uno de ellos, hace referencia a la capacidad de lo grotesco para transgredir y romper los límites y las normas racionales y de la tradición. La indefinición, el paso de un estado a otro, lo cambiante, el movimiento, o lo informe, son características del grotesco, que en su aparición, suponen una ruptura con la lógica del mundo cotidiano, mensurable y controlable. Esa ruptura, puede hacerse en el caso de la cultura popular medieval, mediante la alusión a ese "mundo al revés" en el que los roles se han cambiado y también mediante el recurso de la exageración. En segundo lugar, hallamos una asociación de lo grotesco con la risa y lo cómico, como una celebración de la vida y el cuerpo, en el caso de la Edad Media, y como una forma de vencer y sobreponerse al sentimiento de amenaza que pueda provocar lo grotesco, a través de lo siniestro o lo terrible. Lo grotesco por tanto se nos puede presentar unido a la idea de vitalidad.

Por otro lado, encontramos una afirmación del cuerpo, como característica también esencial de lo grotesco. En esta corporalidad, el cuerpo se nos muestra como algo que ya no se entiende desde el punto de vista limitativo del mundo clásico, sino que el grotesco en este aspecto, celebra el cuerpo enfermo, viejo o deformado, como ejemplos de un cuerpo vivido, en consonancia con la Naturaleza y con lo fértil.

Hieronymus Bosch (Países Bajos 1450-1516), es sin duda uno de esos pintores en cuya obra podemos ver, de forma más clara, ese ambiente carnalesco y del "mundo al revés", del que hablase Mijail Bajtin al referirse a lo grotesco inmerso en la cultura popular de la Edad Media. Sin embargo, es a través de obras como *El jardín de las delicias* (1480), que podemos ver como lo grotesco se nos presenta, según las ideas de Wolfgang Kayser, a través de un ambiente "como de locos" producto de una fantasía exacerbada y donde lo monstruoso

²⁴ *Ibidem*, p. 160.

(que también es considerado como grotesco) se nos muestra como la mezcla de los dominios o a través de proporciones deformadas `` (...) su lógica invertida, es (...) la del extrañamiento de lo familiar, (...) las configuraciones de lo grotesco [en *El Jardín de las delicias*] son un juego con lo absurdo´´²⁵

El carácter amenazante del grotesco, que Wolfgang Kayser localiza en esos ambientes llenos de tensión, donde el peligro o la extrañeza nos atenazan como resultado de la irrupción de lo grotesco, se puede ver claramente, en algunas obras de Alfred Kubin (Austria 1877-1959). En piezas como *Lubricidad* (1901), Alfred Kubin plantea un ambiente enrarecido, potencialmente peligroso, una topografía de lo onírico poblada por extraños animales y sabandijas (recordemos que Wolfgang Kayser hace mención a ciertos animales como susceptibles de provocar el sentimiento de lo grotesco, por ser extraños, nocturnos o potencialmente peligrosos) que hacen alusión, como ocurría en el Bosco, a ese mundo cotidiano, que se vuelve extraño al presentarse lo grotesco.

Si una de las características, de lo grotesco es la deformación asociada a la caricatura, como una forma de provocar la risa ante lo horrible, nos encontramos con que la obra de James Ensor (Bélgica 1860-1940) es un claro exponente, de esa faceta carnavalesca y grosera, donde lo grotesco se entiende ahora como una forma de denuncia social. James Ensor recoge de la tradición medieval del carnaval y de la caricatura, el gusto por lo obscuro, lo escatológico y la máscara, para representar la falsedad moral de la burguesía de finales del S.XIX o para criticar la ineptitud o sinrazón de las decisiones y actos de la clase política.

Bien conocida es su pasión por las máscaras, elemento que introduce constantemente en su obra, para representar a individuos socialmente irreprochables, pero que al tener su rostro cubierto por una máscara grotesca, nos da a entender que su interior, no es más bello que los horrores que cubren sus caras. Lo escatológico, que es otro tema extraído del mundo medieval, sirve en la pintura *Doctrinal Nourishment* (1889) para ridiculizar (pero no al humilde como a veces sucedía en la Edad Media por parte de la alta sociedad) sino al rico, al religioso y al político.

Como se puede ver, en las obras de James Ensor, lo grotesco en la forma va estrechamente ligado a lo grotesco en el comportamiento y en los actos, forma de entender el arte que luego desarrollarían George Grosz (Berlín 1893-1959) y Otto Dix (Gera 1891-1969) en el decadente Berlín de los años 30, donde una visión del cuerpo humano exagerada y caricaturesca, es un recurso que denuncia la bajeza moral de los individuos caricaturizados. Así, estos pintores `` (...) representarán (...) rostros marchitos y repugnantes, que expresan la

²⁵ Francisco Cruz (2007). Lo grotesco en el Jardín de las Delicias. *Analecta: Revista de humanidades*. Chile. Universidad Viña del Mar. Nº2, p.100.

desolación, la corrupción, la carnalidad satisfecha de aquel mundo burgués, (...) dócil apoyo de la dictadura²⁶. En este sentido las obras *Gonorem andertheke* (1922) de George Grosz y *Skat Players* de Otto Dix, se alejan de la idea generalizada de la caricatura como una deformación de un rasgo particular del retratado, con el pretexto de hacerlo simpático para mostrarnos una cualidad mucho más profunda del representado de forma cómica, pues en las obras de estos dos artistas, como se ha apuntado, no hay nada de cómico ni de simpático, si no que la deformación más cruda y salvaje es reflejo de una sociedad decadente, también cruda y salvaje. La deformación caricaturesca del rostro humano es un juego artístico que (...) puede utilizarse hábilmente para expresar la experiencia de la vida real²⁷.

Lo grotesco, se nos manifiesta a través de aquellas actitudes, en las que, al igual que ocurría en el mundo medieval, se ensalza el cuerpo, sus funciones y sus excrecencias, como signos de la materialidad de ese cuerpo, que ahora es el protagonista de la obra de arte y donde lo escatológico, lo obsceno o lo abyecto, se nos presentan como una forma de transgredir las normas y las convenciones éticas y sociales; lo abyecto entendido como aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto²⁸.

Encontramos a este respecto, que los *happenings* realizados durante los años 60 por el grupo del Accionismo Vienés (y de gran parte del *Body Art*), se podrían acomodar a esa concepción de lo grotesco popular, que hace hincapié en el cuerpo, en la sangre, en el sexo o en la herida, como una manera de desafiar las convenciones éticas y morales que la sociedad actual tiene sobre el cuerpo y sobre el comportamiento. La mayoría de artistas del *Body Art*, siente un especial interés por atentar contra las ideas, que sobre un cuerpo sano, perfecto, armonioso y cerrado tenía el mundo clásico.

La práctica artística de Paul McCarthy (Estados Unidos 1945-), muy ligada en sus orígenes a las formas del Accionismo Vienés, presenta una amalgama de características de lo grotesco, que le sirven para hacer una sátira de algunos aspectos de la sociedad actual (política, publicidad, infancia, etc). En sus obras, lo escatológico, la deformación, el autómatas, lo monstruoso y lo obsceno, se nos presentan como una invitación a la risa, gracias a la exageración y la caricatura, pero sin olvidar que en obras como *Statik (Pink)* o *Cabeza de tomate (Burdeos)* (1994), asistimos a una crítica feroz hacia el abuso de poder, la violencia familiar o la dominación. Paul McCarthy emplea elementos propios de la cultura de masas actual (juguetes, publicidad, etc.) para subvertirlos y utilizarlos como instrumento de crítica hacia la sociedad. La imitación del

²⁶ Umberto Eco (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona. Lumen, p. 368.

²⁷ Beatriz Fernández Ruiz (2004). *op.cit.*, p. 212.

²⁸ Julia Kristeva (1998). *Poderes de la perversión*. México DF. Siglo XXI, p. 17. En Rocio de la Villa (2010). El goce de lo abyecto. *Exitbook. Revista semestral de libros y cultura visual*. N°13, p. 191.

lenguaje mediático y de los iconos infantiles, pero modificados y pasados bajo el filtro de lo grotesco, puede ser entendido como una forma de romper las barreras de lo cotidiano/controlable a través de lo cual, la extrañeza y el temor irrumpe en nuestra realidad.

A este respecto, es de destacar, que en la práctica artística contemporánea, lo grotesco ha venido en muchas ocasiones unido a la figura del monstruo que se manifiesta a través de lo híbrido. El poder del monstruo para transgredir, nos viene dado por su naturaleza ambigua, por su capacidad de situarse entre dos mundos (animal-humano/máquina-humano/planta-humano/animal-máquina, etc). Recordemos que para Wolfgang Kayser, una de las características principales de lo grotesco, era precisamente esa indefinición en las formas, la mezcla y la transgresión de los dominios. Lo grotesco unido a lo monstruoso por tanto, se nos va presentar en el arte de la posmodernidad como una forma de romper con la norma:

*''lo monstruoso sería aquello que se enfrenta a las leyes de la normalidad (...) tiene un contundente carácter subversivo al revolver o invertir las categorías conceptuales, o subvertir los represivos esquemas culturales de categorización.''*²⁹

Entran de esta forma en el arte contemporáneo, toda una legión de individuos tildados de "monstruos" por la medicina y los valores religiosos/morales establecidos. De tal manera que homosexuales, transexuales, transformistas, *freaks* y *outsiders*, se nos presentan en la obra de la fotógrafa Diane Arbus (Nueva York 1923-1971), como ejemplos de esa "monstruosidad" transgresora de los convencionalismos. Al mismo tiempo, la animalización del ser humano, ha supuesto durante siglos, una forma de crear monstruos que rompen con el orden natural. En las artes visuales contemporáneas, la animalización se hace eco de las nuevas prácticas científicas, centradas en la experimentación con nuestro material genético.

Los híbridos humano-animal del arte contemporáneo, representan un cuerpo modificado genéticamente. El temor a un descontrol científico, a una modificación de nuestro material genético (que en definitiva es nuestro carnet que nos identifica como "humanos"), subyace en la obra de artistas como Motohiko Odani con *Rompers* (2003) o Patricia Piccinini (Sierra Leona 1965) con *Infants* (2008-2011). En sus obras, lo humano aparece metamorfoseado en animal, la propia corporeidad del cuerpo se ha transformado, dando lugar a ejemplos de como sería un auténtico híbrido animal-humano desde un punto de vista científico muy cercano a la Ciencia-Ficción.

Este miedo contemporáneo a la alteración de nuestra identidad/cuerpo, debido a los avances tecnológicos, ha dado lugar, a una nueva tipología de monstruo-

²⁹ José Miguel García Cortés (1997). *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruos en el arte*. Barcelona. Anagrama. Colección argumentos, p. 18.

híbrido. Es el caso del *cyborg*: mitad carne, mitad máquina:

``La manipulación del cuerpo ha sido una inquietud constante en nuestra especie (...) la esencia inmaterial e invisible de la electrónica ha provocado una disgresión de la realidad, la imagen y lo físico. Por eso el *cyborg* ha sido planteado como la nueva forma de comprender el cuerpo (...). Según Donna Haraway, nuestra dependencia de las tecnologías nos convierte en monstruos *cyborg*. Haraway alude así al ser post-humano, atestado de extensiones tecnológicas que le sirven para amplificar sus sentidos.³⁰

El *cyborg*, está presente en las obras de Orlan (Francia 1947-), Stelarc, Marcel lí Antúnez (Barcelona 1959-) o Marina Núñez (Palencia 1966), donde ``el cuerpo deja de estar sometido al canon clásico de belleza (...) para convertirse en el lugar de manifestación de los excesos tecnológicos (...) en un claro gesto de protesta(...)' '31

Como se ha podido observar, lo grotesco entendido bajo los presupuestos de Wolfgang Kayser y Mijail Batjin, puede ser utilizado para el análisis de la obra de artistas tanto clásicos como contemporáneos. Las características de lo grotesco, descritas por los dos autores estudiados, nos aportan una doble significación para este término: por un lado tenemos a lo grotesco como transgresión de las normas, y en segundo lugar, como aquello que celebra la vida y el cuerpo a través de la risa y lo cómico, siendo lo cómico, unido a lo grotesco, lo que nos proporcione una nueva escala significativa para este término, ya que puede ser usado como una forma de crítica, burla o sátira de una determinada realidad. La caricatura unido a lo grotesco será usada con una intencionalidad crítica, de burla o denuncia, siendo un recurso que el arte desde las vanguardias del s. XX viene desarrollando con gran eficacia.

Bibliografía

- Burke, Edmund (1985). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Ed. Colegio de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia. Murcia.
- Cruz, Francisco (2007). *Lo grotesco en el Jardín de las Delicias. Analecta: Revista de humanidades*. Chile. Universidad Viña del Mar. Nº2.
- D`Angelo, Paolo (1997). *Estética del Romanticismo*. Colección La balsa de la medusa. Visor. Madrid.
- De la Villa, Rocío (2010). *El goce de lo abyecto. Miedo. Realidad y ficción*.

³⁰ Pilar Gonzálo Prieto (2004). *Zombis, castrados, mantis y deformes. Notas para una exploración de la postfotografía*. Murcia. Asociación murciana de críticos de arte, p. 22.

³¹ Jesús Adrián Escudero (2007). El cuerpo y sus representaciones. *Enrahonar*. Barcelona. Universidad Autónoma de Barcelona. nº 38/39, p. 156

- Revista Exitbook*. Nº13.
- Duque, Félix (2004). *Terror tras la postmodernidad*. Ed. Abada Editores. Madrid.
 - Escudero, Jesús Adrián (2007). "El cuerpo y sus representaciones" en *Enrahonar. Quaderns de filosofia*. Barcelona. Universidad de Autónoma de Barcelona. Nº 38/39.
 - Ecco, Umberto (2007). *Historia de la fealdad*. Ed. Lumen. Barcelona.
 - Fernández Ruiz, Beatriz (2004). *De Rebelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*. Ed. Universitat de Valencia. Valencia.
 - Freud, Sigmund (1991). *Lo siniestro*. En *El hombre de la arena*. Ed. Hesperus 2ª edición.
 - García Cortés, José Miguel (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Ed. Anagrama. Colección argumentos. Barcelona.
 - Gonzálo Prieto, Pilar (2004). *Zombis, castrados, mantis y deformes. Notas para una exploración de la postfotografía*. Ed. Asociación murciana de críticos de arte. Murcia.
 - Manrique Ara, María Elena (2005-2006). *Alabanza del arte grotesco y del artista menesteral en la Accademia della Val di Blenio por Giovanni Paolo Lomazzo. Aproximación teórica, antológica y traducción de sus poemas. Locus Amoenus*. Nº8.
 - Reyero, Carlos (2005). *La belleza imperfecta*. Ed. Siruela. Madrid.

Juan Diego González Izquierdo. Email: juandiegogonzalvez@gmail.com

Licenciado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia (España) y Máster en Producción y Gestión Artística por el mismo centro, con un Trabajo final de Máster sobre la práctica del grabado y el reciclaje. Artista visual y plástico. Seleccionado en numerosas exposiciones colectivas dentro del ámbito universitario, así como en diversos certámenes de arte a nivel nacional e internacional. Ha expuesto de forma individual en Salas de exposiciones de la Universidad de Murcia, de la Universidad de Salamanca, así como en diferentes espacios dentro de la Región de Murcia, Italia y Bilbao.