

EL RETRATO FOTOGRÁFICO DE LO OUTSIDER: CONSIDERACIONES SOBRE SU UTILIZACIÓN EN EL ARTE ACTUAL.

Violeta Esparza



EL RETRATO FOTOGRÁFICO DE LO OUTSIDER: CONSIDERACIONES SOBRE SU UTILIZACIÓN EN EL ARTE ACTUAL.

PHOGRAPHICAL PORTRAYAL OF THE "OUTSIDER": REMARKS ON ITS USE IN THE CONTEMPORARY ART.

Autora: Violeta Esparza

Universidad Politécnica de Valencia

violeta.esparza@gmail.com

Sumario: 1. Introducción. 2. ¿Qué es outsider?. 3. La categorización. 3.1. Enfermedad, violencia y muerte. 3.2. Los dogmatismos de la sexualidad. 3.3. Consideraciones sobre el paria social 4. Conclusiones. Notas. Referencias bibliográficas.

Citación: Esparza, V.(2018). El retrato fotográfico de lo outsider: consideraciones sobre su utilización en el arte actual. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*, nº 7, pp. 229-242.

EL RETRATO FOTOGRÁFICO DE LO OUTSIDER: CONSIDERACIONES SOBRE SU UTILIZACIÓN EN EL ARTE ACTUAL

PHOGRAPHICAL PORTRAYAL OF THE "OUTSIDER": REMARKS ON ITS USE IN THE CONTEMPORARY ART

Violeta Esparza

Universidad Politécnica de Valencia
violeta.esparza@gmail.com

Resumen

El objeto del siguiente ensayo parte del interés por indagar sobre la ocultación, por explorar los recónditos parajes que conforman el imaginario del retrato fotográfico de las últimas tres décadas, y analizar cuál ha sido su evolución desde sus inicios hasta la actualidad.

En las observaciones que se exponen a continuación, subyace la idea de que en las últimas décadas ha habido un gran incremento de productos culturales que retratan aspectos y tipologías humanas categorizadas como outsider.

En el compendio de representaciones sobre las que se argumentará, se advierte cómo permanece extinto cualquier resquicio de crítica social o cuestionamiento moral, por lo que el retrato queda planteado desde un enfoque que lo estetiza de forma banal. Si durante décadas, la fotografía ha sido la encargada de rescatar los entresijos de las periferias sociales bien como suceso periodístico o bien como arte; a partir de finales del siglo XX también harán lo propio los medios de masas, promoviendo un transvase entre tales contenidos y sus formas de representación que conducirá a que el retrato de lo outsider se desmembre de su condición de marginal, para difundirse públicamente como producto pop y consumirse como un controvertido producto de ocio cultural.

Abstract

The subject of the next essay, emerges from the interest for investigating the hidden, for exploring the out-of-the-ways places that make up the imagination of the photographic portrait in the last three decades, and then to analyze its development from the beginning to date.

In the observations next shown underlies the idea that in the last decades has been prompted the emergence of cultural products that portray human aspects and typologies categorized as "outsider".

In the compilation of representations that will be discussed, remains extinct even the slightest concept of social critic or moral questioning, while the portrait is planned from a chosen point of view that gets it aestheticized in a banal way. Even if for decades, photography has had the role of collecting the insight of the social periphery both, as a journalistic matter or as an art, from the end of the twentieth century that work will be done also by the mass media, encouraging a switch among those subjects and the ways they are shown, that will lead to tear apart that portrait of the Outsider from its marginal condition to be publicly released as a "Pop" product being consumed as a controversial product of cultural leisure.

Palabras clave: Retrato, fotografía, marginal, banalidad.

Key Words: Portrait, photography, outsider, triviality.

1. INTRODUCCIÓN

Es notable el modo banalizado con que en las últimas décadas los medios de masas hacen acopio de representaciones sobre entornos, individuos y situaciones cuyo origen es outsider. Salta la evidencia de cómo cohabitamos e interactuamos con el exhibicionismo postmediático de imágenes, cuyo contenido procede de ámbitos o esferas pertenecientes a las periferias sociales. Cada vez va sumando más popularidad la divulgación como entretenimiento de imágenes de carácter escatológico, violento o de cualesquiera que sean sus variantes, catalogadas comúnmente como curiosidades morbosas.

No cabe duda de que nos encontramos en un espacio-tiempo colapsado por imágenes que impulsan nuestras conductas cotidianas, imágenes peculiarmente descarnadas que bajo una estética edulcorada, persuaden nuestros sentidos eliminando todo su descaro para ser recibidas como productos pop. Sin embargo debemos partir de la consideración, de que dicho destape de imaginarios ocultos no ha brotado por generación espontánea. El devenir de tal situación tiene su arranque en la industrialización de las ciudades y en la aparición de la fotografía a inicios del XIX, en concreto de la utilización que se hizo de ésta dentro del género del retrato.

El retrato que hasta entonces sólo había estado destinado a perpetuar la imagen del noble en la memoria colectiva, encontrará mediante la fotografía la universalización del rostro. De este modo, la fotografía configurará los inicios de la democratización de la imagen, se establecerá como una ventana al mundo y como espejo universal del ser humano. El rostro fotografiado se convertirá en el centro de todo un orden de representación sociológica. La fotografía se articulará como la impulsora de la representación del tipo social, bajo el influjo de pequeñas muestras de identidades particulares; y el retrato fotográfico será el encargado de destruir las individualidades para procurar un todo estereotipador, definiendo así la urdimbre de la que consta todo conglomerado social. El retrato se configurará como una nueva forma de conciencia humana, ya que independientemente del rango social de cada cual, el individuo podría aspirar por primera vez a inmortalizar su efigie para la perpetuidad.

El modelo de retrato que definió los intereses iniciales de la fotografía, sigue persistiendo en la actualidad, aunque haya variado sus formas. De hecho, el ser humano sigue precisando de esa necesidad de reconocerse a sí mismo, además de a los que le rodean, y dejar una huella imborrable de su estancia en el mundo. Es por ello que, bajo esa idea universal de que el ser humano requiere afianzar tanto su efigie como la de su entorno, las producciones fotográficas supongan un nutrido compendio de las múltiples realidades existentes. Dentro de esta pluralidad de contenidos será donde tenga cabida el retrato de lo outsider, y por tanto en donde las realidades que se alejan de los estándares de la aceptación social, supongan desde los incipientes modos de la fotografía, un elevado interés para los artistas.

Huelga decir que el retrato sobre lo outsider ha sufrido una evolución desde sus primeras apariciones en fotografía; sin embargo se observa como éste, desde aproximadamente la década de los noventa, ha convenido formar parte de una revolución en el ámbito de la imagen. Las representaciones de temática outsider se ofrecen desde diversas perspectivas, tanto en los medios de masas como en el campo del arte, advirtiéndose cierto transvase de contenidos y formas entre los dos ámbitos.

Los modos de representación varían entre: aquellos que retratan con condescendencia a quien vive al margen del orden social imperante; aquel retrato que destruye sus orígenes de ostentación y moral burguesa para acercarse sin tapujos a unas tipologías humanas que acabarán acaparando gran parte de la producción de imágenes del siglo XXI; pero también aquel que partiendo de los mismos modelos humanos, resta la sordidez que les caracteriza haciendo gala de su excentricidad bajo un halo naïf, ornamental y apastelado; además de aquel que partiendo de lo oculto y poco apetecible para la mayoría, se recrea en lo proveniente de los ambientes más inmundos. En definitiva, queda referido un tipo de retrato que acabará convirtiéndose para muchos en un cebo estético que logrará escapar a la indiferencia, y que por ende comenzará en los albores del siglo XX, para generar una nueva tendencia estética que se consolidará acercándose al siglo XXI.

2. ¿QUÉ ES OUTSIDER?

Becker (2014) señala que lo outsider posee un nexo indiscutible con la desviación. De hecho, explicita que la visión más simplista, aunque más popularizada del término, define como desviado todo aquello que escapa del promedio. Luego consecuentemente, cualquier hecho, aspecto o individuo que infrinja las reglas del orden establecido, podría ser catalogado como outsider.

Aunque las teorías de Becker irían más allá, ya que éste estipula que un outsider también sería aquel que respeta las normas a ojos del que las infrinje. En el análisis que aquí nos ocupa, se partirá únicamente de la consideración sobre aquello que a pesar de pertenecer a la realidad queda invisibilizado por la oficialidad; aquello que a pesar de existir permanece en la marginalidad, manteniéndose exento de ser aceptado por la norma, y considerado comúnmente como algo reprochable, morboso o tabú.

Etimológicamente el vocablo outsider es de origen anglosajón, dándose su uso en la lengua inglesa. Se trata de una palabra polisémica, por lo que encontramos diversos significados y utilidades de la misma.

Según el diccionario Collins, el término outsider ['aʊt'saɪdər] N (=stranger), tendría como primer significado forastero, desconocido o intruso. En segundo lugar aparecen las acepciones de “persona independiente o persona ajena a un asunto” y finalmente queda recogido el concepto de “segundón” en un sentido peyorativo. Por otro lado, el campo de la sociología también dará cabida a dicho término. Elías & Scotson (1994) elaborarían un desarrollo conceptual y empírico acerca de los outsiders, otorgando a dicho término la noción de inmigrante. Por lo que tal acepción dentro del ámbito sociológico, partirá del concepto de forastero o extraño como elemento discursivo. Dentro de la misma rama, la palabra outsider también aludirá a todo aquel o a todo aquello que escapa de las normas sociales y que vive a parte de lo establecido. Se partirá principalmente de esta última definición para ejecutar nuestras disertaciones.

Dado que la definición de outsider se relaciona intrínsecamente como lo opuesto a lo establecido, cabría matizar qué se entiende como establecido

dentro del siguiente ensayo. Lo considerado como establecido, vendrá dispuesto según unas normas sociales de convivencia que han sido asimiladas por el conjunto de una sociedad. Por lo que dicho vocablo varía su significado según el contexto sociocultural al que se refiera. Estas normas quedan determinadas por dos vías: una legislativa concerniente a los poderes judiciales y otra, en base a los preceptos morales que se derivan de ellas y de la propia religión de la sociedad en que se enmarque. Por tanto, lo establecido en una sociedad aglutina cuestiones morales que no sólo determinan los preceptos y leyes que rigen el *modus vivendi* de sus ciudadanos, sino que además perfilan lo que es aceptado o no por sus componentes dentro de un marco moral. Lo establecido, no habla de posicionamientos o pareceres individuales, sino de lo que los preceptos de una sociedad y consecuentemente una cultura determinan como válido y estándar. En el siguiente estudio, el contexto según el cual se especificará la terminología referente a lo outsider se hallará inscrito dentro de la cultura occidental y por tanto, en el marco de los países industrializados de tradición católica.

En el ámbito del arte, también contamos con el acuñamiento de outsider para definir el tipo de producciones que se encuentran fuera de los circuitos profesionales del arte.

Siguiendo las definiciones de Cardinal (1972), que amplía sus connotaciones a las conferidas por Dubuffet sobre el Art Brut, acoge un nutrido abanico de creaciones plásticas. A diferencia del Art Brut que respondía principalmente a las obras ejecutadas por enfermos psiquiátricos; el Arte Outsider alberga todas aquellas producciones que se encuentran fuera de las corrientes oficiales artísticas, elaboradas por aficionados, autodidactas o personas sin formación ni aspiraciones comerciales.

Sin embargo, dentro de nuestros objetivos no tendrá cabida el Arte Outsider como estudio. Con todo, sí se reparará en perfiles como el del fotógrafo Terry Richardson, en los que el propio artista ensalza su identidad como outsider, aspecto que quedará patente en su obra, ofreciendo un tipo particular de fotografía que escapará radicalmente de lo normativo para involucrarse en la oficialidad.

Dado que la acepción de la que se partirá para definir lo outsider se corresponde con la acuñada por la

sociología. Los contornos que perfilarán el retrato de lo outsider serán aquellos que acojan el reflejo de vidas alternativas y periferias sociales: ya sea bajo la noción de inmigrante, enfermo, insurgente, o como individuo cuyas condiciones de vida lo hayan mantenido o llevado a una parcela que atestigua otro modo de existir y proceder en el mundo diferente de lo normado. Sin embargo, éste no será el único uso que se dará al término outsider a lo largo del siguiente recorrido. En su acepción, también quedará recogido aquello que es considerado extraoficial o aquello que los dogmatismos imperantes hayan mantenido alejado de la visión común. Es decir, el término outsider agrupará además los contenidos que hagan referencia a tabús y estigmas sociales, o simplemente a aquellos aspectos del ser humano que son desdeñados públicamente por la colectividad.

3. LA CATEGORIZACIÓN

Partiendo de las consideraciones sociológicas anteriores a cerca de los elementos que aglutinarían el estrato de lo outsider, así como de los análisis sobre el tipo de imágenes que más polémica y controversia generan a la opinión pública. Se ha determinado que los contenidos de consideración outsider podrían quedar categorizados bajo los siguientes bloques temáticos: la enfermedad, la violencia y la muerte como hechos independientes o relacionados; la sexualidad, referida a los fetichismos, la pornografía o la prostitución y la noción de paria social.

3.1. Enfermedad, violencia y muerte

Definir los procesos de muerte, violencia y enfermedad como elementos outsider es una planteamiento que se postula, partiendo de la observación de que dichos procesos han sido calificados como tabú según se ha ido dando un avance civilizado en las sociedades. Si bien esta apreciación puede no ser considerada como tal para algunos autores, encontramos que ello sí quedaría ratificado en el contexto de los países industrializados de Occidente.

En las primeras comunidades humanas muerte y enfermedad se encontrarían indisolublemente ligados a la magia y a la religión, mientras que la violencia sería entendida como el operar biológico del ser humano.

Elías(1989) afirma: el hombre es el único ser viviente que tiene conciencia real de que algún día va a morir; sin embargo, esa conciencia de muerte se ha ido modificando a lo largo de la historia. A la muerte tanto en proceso como en pensamiento, se ha ido escondiendo cada vez más con el empuje civilizador. (p.20)

Aunque la revolución digital nos ha otorgado la posibilidad de establecer un contacto cercano con sucesos y contenidos que en otro tiempo sería improbable experimentar, las vivencias que se nos ofrecen por esta vía se estructuran fundamentalmente desde la experiencia del simulacro. Es por ello que nuestro contacto directo con la mortandad se haya retirado de nuestro día a día, con respecto a la frecuencia con que sería experimentada en tiempos pasados. En el mundo Occidental es altamente improbable ver un cadáver en directo, y si se hace, es tras la cámara mortuoria del tanatorio. Todo escenificado para que el cadáver esté lo más alejado de la idea de muerte. Elías (1989) apunta: nunca antes los moribundos y la muerte han estado tan fuera de la vista de los vivos; y nunca antes la gente ha muerto de una manera “tan poco ruidosa y tan higiénica” o de un modo que haya fomentado tanto la inadvertencia, como hoy en día en los estados industrializadas. (p.105)

De modo muy similar ocurre con los esquemas de la enfermedad y la violencia, quedando relegadas a los ámbitos sociales concretos en los que ambas deben estar: los enfermos en los hospitales, la violencia en el ring. Es por tanto lógico, que aunque en nuestras rutas cotidianas exista la probabilidad de que nos topemos en vivo con una de estas circunstancias, ésta es remota, puesto que nuestro esquema social está altamente clasificado en esferas de separación.

Sin embargo, existe una tendencia que se afana en recopilar tales aspectos y llevar a cabo su divulgación pública mediante el soporte de la imagen. Una imagen cada vez más realista e hipervisible, un goce visual que acerca lo relegado y real de la humanidad a la aséptica civilización.

Penalva (2002) determina la existencia de dos tipos de violencia; una violencia estructural y a otra de índole cultural. Según Penalva, estos tipos de violencia se han ido incorporando en la sociedad sutilmente mediante la cultura, de modo que ter-



[Fotografías de Hannah Wilke]. (1992-1993).
Intra Venus Series.

minan justificando y perpetuando la existencia de ciertas acciones violentas. Por otro lado, analiza por qué los medios de masas se afanan en mostrar la violencia en sus soportes. Es obvio cómo la violencia queda representada en cualquier ámbito de los media; telediaros, series, cine, dibujos animados, videojuegos, etc. en donde se reproducen actos iracundos como mera distensión. A su vez el arte hará lo propio, partiendo de muchos de los contenidos y lenguajes de dichos soportes. Sin embargo, la ejerción de la violencia sobre otro sigue siendo vilipendiada bajo prámetros morales que la catalogan como acto incívico o primario.

En cuanto a la enfermedad, ésta tenía una mayor presencia en el pasado, en donde las epidemias eran lo más común así como las secuelas físicas de haberla padecido. La esperanza de vida se reducía categóricamente, haciendo morir a millares de personas entre el dolor y la inmundicia. Hoy la enfermedad se vive de un modo muy diferente, de hecho el tipo de enfermedades han cambiado. Es por ello, que también haya variado su estetización.

Sontag (2003) enuncia una serie de disertaciones que clarifican la percepción social que se ha tenido de la enfermedad, estableciendo una comparación entre la tuberculosis, el cáncer o el SIDA. En el paralelismo que efectúa entre la tuberculosis y el cáncer, expone las diferencias representacionales de estas dos enfermedades de carácter pandémico tanto en campo del arte como de la cultura. Para ello, establece una comparativa entre las significaciones que se desprendieron de la tuberculosis en el pasado y del cáncer en el presente. De la tuberculosis apunta que sus representaciones fueron más líricas. Sin embargo, del cáncer dice que es un tema inimaginable para estetizar por la poesía. La percepción del cáncer está ligado a otro concepto de muerte y enfermedad más escabroso y más decrepito en el que su camino hacia la muerte te languideze, te extenua, va mermando tus funciones y apetitos vitales. Es una enfermedad que pertenece al mundo desarrollado, se adhiere a personas de las que se dice que están carentes de pasión, inhibidos sexualmente y a los incapaces de expresar cólera.

La artista Hannah Wilke en su serie *Intra Venus*, dará una respuesta muy diferente a la descrita por Susan Sontag. En esta serie, la fotógrafa proyectó las etapas progresivas del cáncer terminal que padeció, tratando de desmitificar la noción de muerte sobre dicha dolencia. *Intra Venus* está conformada por diversos dibujos de su rostro y manos, que materializan las transformaciones físicas a las que se ve expuesta durante el proceso de empeoramiento, grabaciones de vídeo y más de tres mil fotografías. Ello supondrá un explícito testamento artístico y vital de sus últimos seis años de vida.

Es curioso ver cómo en sus autorretratos se desliga del concepto de vulnerabilidad con que se acuña al enfermo. Esta serie de fotos son de una narratividad tragi-cómica; ya que en ellas se reflejan diversos estados de ánimo que en ningún caso buscan el com-



[Fotografía de Sally Mann]. (2000-2001). Body Farm Series.

padecimiento. Simplemente se muestra abierta a la mirada del otro, sin reparos y con total desenvoltura. En algunas imágenes se le aprecia firme, en otras jocosa y en otras el posado se acerca a un misticismo de aire clásico. En ningún momento se observa padecimiento; si acaso una dulce languidez, que nos hace entrever una sosegada aceptación hacia el irremediable final.

En la representación del cuerpo enfermo no sólo se expresan los rasgos propios de la enfermedad, sino que además en su forma, prevalece implícita una idea metafórica sobre la muerte. Sin embargo en las últimas décadas, a la muerte se le ha eximido del aire místico y alegórico con que se envolvía en tiempos pasados, para procurar representaciones más terrenales, cercanas a la crueldad y centradas en la idea de cadáver, exponiéndose como una mofa que la desacraliza completamente.

Algunos casos en arte en donde se evidencia la muerte bajo la imagen de cadáver, se encontraría en la serie *Morgue* de Andrés Serrano, en *Body Farm* de Sally Mann, o en las fotografías de Jerome Liebling y Jeffrey Silverthorne. En todas estas series, el cadáver queda representado como lo que es, un cuerpo yacente que se encuentra en su contexto ordinario, exento de la vista de los comunes y carente de parafernalias ornamentales que lo desvirtuen de su condición. El escenario utilizado por Andrés Serrano, Jerome Liebling y Jeffrey Silverthorne, será la propia morgue. En cambio, en Sally Mann se trata de un entorno rural y agreste, en donde nos ofrece imágenes que entroncan con planteamientos relativos a la criminalidad y la violencia.

En *Body Farm* los cadáveres se muestran desnudos, de cuerpo entero o semi envueltos en plásticos y dejados caer en espacios de exterior, denotando la impresión de haber sido abandonados. Algunos de ellos, se encuentran en estado de descomposición avanzado, otros con evidentes signos de violencia. Es por ello que dichas composiciones, evoquen la sensación haber sido rescatadas de la sección de sucesos de un tabloide amarillista.

El cadáver, dejado en medio del olvido de una naturaleza que se presenta agreste, por un lado reafirma la propia idea de violentar la noción de respeto sobre los difuntos que se tiene culturalmente; por otro, enlaza con la idea más estricta de una naturaleza salvaje e indómita, en la que la violencia y la muerte no son más que un hecho natural. Las fotografías de *Body Farm* desvinculan al cuerpo retratado de cualquier referencia a una vida pasada, a una identidad o a una condición social. El cadáver se expone como desecho, como objeto abandonado a su suerte en



Vista del performace de Bob Flanagan. *Visiting Hours*, Santa Mónica Museum of Art, Santa Mónica, California, USA, 1994.

los páramos de la civilización, mientras se establece una analogía entre el cuerpo muerto y la basura, que enfatiza aún más si cabe sobre su condición de elemento outsider.

Asimismo encontramos otros casos en los que violencia, muerte y enfermedad confluyen entre sí, para ser trasladadas al ámbito de las parafilias y ser reproducidas como un hecho artístico. Ello se verá en el trabajo performativo, fotográfico y escultórico del norteamericano Bob Flanagan.

Bob Flanagan sería capaz de aunar bajo su obra, la experimentación del dolor en la enfermedad junto con el placer del acto sexual, expresado mediante la práctica del sadomasoquismo. La autoprocurementación de dolor así como la satisfacción sexual, se convertirán en sus vías de investigación y expresión artística. Uno de los trabajos en donde se sintetiza con mayor claridad el cosmos de Flanagan, es en la obra *Visiting Hours*. En esta instalación, Bob Flanagan recreó dentro del espacio del museo el ala pediátrica de un hospital. En ella se podía observar una sala llena de juguetes, radiografías reales de los pulmones del autor, fotos de éste de corte fetichista, así como un monitor encajado a un ataúd en el que se proyectaba una imagen del rostro del mismo. Dentro de una cabina se reproducía sin falta de detalles la habitación de un hospital en la que se situaba Flanagan de cuerpo presente, vestido con camisón y dentro de una cama, para luego desprenderse de éste, ser atado por los pies y quedarse suspendido boca abajo mediante una polea.

Conceptualmente, esta instalación se articula como la aleación entre el placer masoquista y la muerte. La autoprocurementación del dolor como un éxtasis carnal que te aproxima a una especie de trance mortuorio.



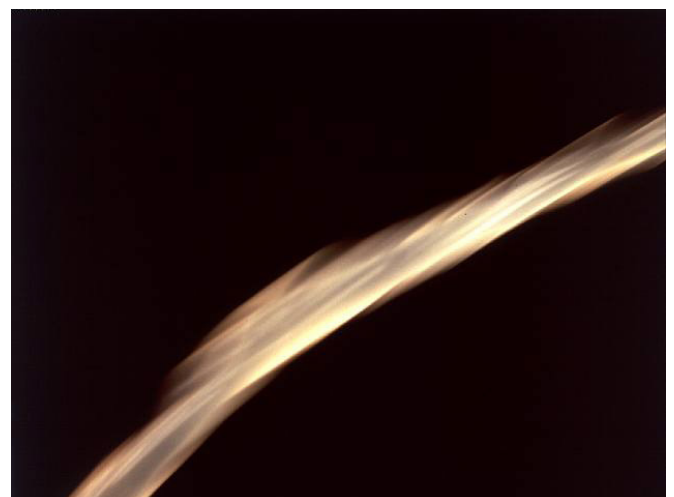
[Fotografía de Jeff Koons] (1989). *Made in Heaven Series*.

3.2. Los dogmatismos de la sexualidad

Foucault (2007) intenta dilucidar de qué manera hemos llegado socialmente a negar nuestra sexualidad. Por qué ésta se ha convertido en algo pecaminoso y de qué modo la silenciamos. Aunque estas cuestiones a día de hoy se han flexibilizado, hasta el punto de tener una presencia casi cotidiana en el mundo visual. Cabe tener en cuenta tales análisis, a fin de comprender por qué el acto sexual sigue ocultándose, y de no hacerlo, por qué aparece estetizado con tintes pornográficos o tratamientos obscenos que lo declinan hacia la esfera de lo outsider.

Toda esa atención teórica y discursiva en torno al sexo que se ha proyectado de mano de las instituciones, está destinada objetivamente a *“asegurar la población, reproducir la fuerza de trabajo, mantener la forma de las relaciones sociales”*, así como montar una sexualidad *“económicamente útil y políticamente conservadora”*. Desde el siglo XIX hasta hoy, nos encontramos en una época definida como *“de las heterogeneidades sexuales”* (Foucault, 2007, p.49). Un momento en el que se empiezan a catalogar diversos modos de prácticas y en el que se postula la implantación múltiple de las perversiones.

Si el sexo se muestra abiertamente en nuestras sociedades en el ámbito de la educación, entre individuos, o en las pantallas de los dispositivos tecnológicos del hogar; la parte concerniente al placer sexual sin fines reproductivos, la de los fetiches y prácticas no convencionales, así como la pornografía, se obvian y se esconden entre un aparente aperturismo mental de las sociedades occidentales.



[Fotografía de Andrés Serrano]. (1989). *Untitled VII*, *Ejaculate in trajectory Series*.

De este modo, se observa una diferencia categórica entre lo que es considerado obsceno y lo que no, que partiría del dogmatismo sobre el que está instaurado nuestra cultura, propiamente cristiana.

Lo sexual se acepta manifiestamente y aparece reflejado de un modo cada vez menos tímido en el mundo de la cultura de masas. Sin embargo, el visionado de un cuerpo desnudo, sigue despertando ampollas a muchos niveles. La desnudez, así como la muestra directa del acto sexual, de los genitales o fluidos corporales, continúan siendo considerados de índole pornográfica, se califican como obscenos, moralmente inaceptables y por tanto fuera de lo establecido por la norma. Es por ello que estos aspectos concretos se encuentren situados en el rango de lo outsider.

Jeff Koons partirá de los anteriores pareceres con sus autorretratos de corte erótico con su esposa Cicciolina en la serie *Made in Heaven*.

Granés (2011) expone sobre esta serie que tanto el propio Jeff Koons como su esposa, harán las veces de modelos para recrear a Adán y Eva en un afán por eliminar los prejuicios sexuales de la moral judeocristiana. El hecho de que Koons eligiese a Cicciolina (una estrella porno) como emblema de Eva, no hace sino transformarla en un ready-made al más puro estilo duchampiano. Koons se apropia de la imagen de Cicciolina para elevarla a la categoría de arte. De no haber sido así, las mismas imágenes ejecutadas con otra suerte, podrían pertenecer al ámbito de la pornografía.

Con las mismas aspiraciones de Koons trabajaría Andrés Serrano en su serie *Ejaculate in trajectory*, en donde una eyaculación queda congelada en un instante para cosificarse como signo del acto sexual. Asimismo ocurre en *Kibosh* de Terry Richardson, cuando el autor opta por revelarnos el instante paralizado de la eyeción de sus fluidos corporales como el epílogo de una sesión fotográfica.

El sexo como tabú social, ha cambiado su perspectiva en los últimos tiempos. El mundo de la imagen se ha hecho cargo de recabar sus entresijos, aunque ello no determina que no siga confinado al ámbito de lo outsider. La sexualidad como problemática, se difunde abiertamente en tratados, debates y discursos, pero principalmente desde una perspectiva

médica o educacional. Sin embargo, aquellas cuestiones no tipificadas, los fetiches y prácticas que únicamente aluden al placer de experimentar sin límites, siguen encontrándose aferradas a barreras morales. Su único campo de libre albedrío se encuentra en las representaciones del cine X y es por ello que el arte, en su afán histórico por catapultar todo aquello que permanece invisible, haya decidido hacer eco de esa ocultación.

3.3. Consideraciones sobre el paria social

Bourdieu (1997) elabora un análisis acerca de cómo los medios de comunicación conceden especial interés a los llamados “fenómenos de extrarradio” y de qué modo deciden dar un tratamiento específico mostrando lo que desean revelar y ocultando lo que no desean que se vea. De modo que los periodistas, influenciados por sus predisposiciones personales, seleccionan dentro de la realidad de los barrios periféricos, cuestiones absolutamente particulares. De ellos dice, que poseen unos principios de selección que estriban principalmente en la búsqueda de lo sensacional y lo espectacular, que posteriormente se encargarán de dramatizar, exagerando la importancia y la gravedad de los acontecimientos.

En el mundo del arte se dan ciertas semejanzas, dado que el artista recabará aquellos extractos del mundo que se ajustan a sus inquietudes creativas, exaltando las partes que les son propicias para la consecución de sus objetivos estéticos y descartando aquellas que le procuran un enturbamiento a sus propósitos.

Lo hicieron en su día los fotógrafos de la FSA¹ con sus retratos de la paupérrima América rural de la Gran Depresión, Walter Rosenblum con sus capturas de barriadas como Harlem; Weegee con sus fotografías de sucesos sensacionalistas, al igual que Dorothea Lange, Helen Lewitt, Diane Arbus o Larry Clark.

Los modos de representar al paria social se perfilan de formas muy diferentes dependiendo del momento histórico y de la intencionalidad del autor. Se verá que sobre todo en las últimas tres décadas, la estetización del paria estará sujeta a condicionantes que juegan con la sátira o el estereotipo, en consonancia con ciertas posturas políticas y consigas de los medios de masas, que se concretan en la búsqueda de convertir lo ordinario en extraordinario.



[Fotografía de Philip-Lorca diCorcia]. (New York.1993). Reflections on Streetwork Series.

La categorización de paria de la que partimos, proviene de los condicionantes prefijados en el mundo occidental. Por lo que situándonos desde esta perspectiva, éste se perfilará en aquellos grupos de ciudadanos que dado su condición social, económica, ideológica, física o cultural, se encuentran alejados de los estándares de la normalidad. Por paria social se entiende todo aquel cuya conducta no se adscribe a la normativa imperante, por lo que recibe un trato discriminatorio por el conjunto de la sociedad. Tras un análisis sobre los perfiles que más se tipifican en el ámbito de las industrias culturales y que se involucran con el término paria, se ha llegado a la conclusión de que podrían ser desglosados en tres tipos que se ha decidido nominar: el subversivo, el desviado y el humilde.

Wacquant (2001) describe “la nueva marginalidad”, como aquellas convenciones que se encontrarían ligadas al perfil del humilde. Hombres y familias sin hogar que bregan vanamente en busca de refugio; mendigos en los transportes públicos que narran extensos y desconsoladores relatos de desgracias y desamparo personales; comedores de beneficencia rebosantes no sólo de vagabundos sino de desocupados y subocupados; la oleada de delitos y rapiñas, y el auge de las economías callejeras informales (y las más de las veces ilegales), cuya punta de lanza es el comercio de la droga; el abatimiento y la furia de los jóvenes impedidos de obtener empleos rentables y la amargura de los antiguos trabajadores a los que la desindustrialización y el avance tecnológico condenan a la obsolescencia. (Wacquant, 2001, p.170) Philip-Lorca diCorcia hará un apunte sobre las especificaciones de Loïc Wacquant en la serie fotográfica Reflections on Streetwork (1993-1997).



[Fotografía de Bruce Davidson]. (New York.1980). Subway Series.

En esta serie, la idea de marginalidad no se hace tan patente en su conjunto; sin embargo sí se aprecia como entre la frenética masa de población que transita estrepitosamente por el asfalto, se ofrecen toques diferenciales que vienen dados por la imagen de mendigos transeúntes.

El perfil subversivo incluiría a todos aquellos quienes se enfrentan de manera directa con las pautas y convenciones sociales, pudiendo adscribirse o no al ámbito de la contracultura. Este grupo incluiría a las diferentes bandas y tribus urbanas, entre las que además se puede dar la existencia de un componente de segregación social, cultural o racial. En ellas aparecen implícitas las nociones de juventud, rebeldía y urbanidad, ya que se trata de fenómenos que emergen en las zonas deprimidas de las grandes urbes.

En fotografía encontramos autores como Bruce Davidson, quien desde mediados del siglo XX se decidiría a revelar la vida de la calle mediante series como Brooklyn Gang (1959), que nos ofrece un recorrido por el día a día de una de las pandillas más relevantes del momento, The Tombs Prison (1973-1974) en la que a pesar de no centrarse exclusivamente en la noción de banda, perfila los diversos tipos de éstas en el interior de la prisión; o Subway (1980), cuyo título no podría ser más conveniente para dar forma al paisaje humano de lo subterráneo. Mediante estos ejemplos centrados en la banda y en la vida de calle, Bruce Davidson construirá el más amplio espectro de lo marginalizado en la urbe, capturando sus incipientes modos sobre la década de los cincuenta, hasta su conformación en la actualidad.

El perfil que categorizamos como desviado, alude a todos aquellos que poseen un modo de vida entendido como inmoral o diferente de los estándares convencionales. También corresponderían a este grupo, quienes por infortunios naturales padecen incapacidades físicas o psíquicas. Del mismo modo encontraríamos en este área, a aquellos que corrompen su integridad adoptando [Fotografía de Philp-Lorca diCorcia]. (New York.1993). Reflections on Streetwok Series. posturas de vida sujetas a la adicción a sustancias de diverso calado, lo que los alejaría de un modo de vida convencional para llevarlos a la exclusión.

Este último ejemplo podría vincularse a los perfiles del subversivo y el humilde, sin embargo valdría especificar que no en todos los casos se produce tal asociación, ya que la condición social del humilde o subversivo, no tiene por qué se atribuida como consecuencia de las adicciones.

En definitiva, hablamos de aquellos que dentro de la propia sociedad son discriminados por razones elegidas o sobrevenidas. El perfil desviado se diferencia de los otros dos anteriores en que éste no siempre se encuentra en situación de escasez económica o cultural, sino que simplemente es un ser atípico que altera los estándares sociales preconcebidos.

Todos estos pareceres han sido representados de diversos modos dentro del ámbito de la imagen. Resulta llamativo observar como este perfil suele quedar expuesto principalmente a modo de parodia, conformando una parte de excéntrico interés por lo burdo, en el que se apela a búsqueda de la abolición de su crudeza natural. En la mayoría de los casos este hecho se fetichiza, quedando caricaturizado o resuelto a modo de drama.

Charles Gatewood será uno de los autores que aglutinaría en el total de su producción muchas las vertientes que se mencionan sobre este perfil: las modificaciones corporales, los fetichismo sexuales, el mundo gay de desfiles y las comunidades de sexo radical; que se conjugan como la mezcla perfecta entre las bellas artes, la fotografía documental y lo bizarro. Todo ello será perceptible en nutridas series fotográficas como Sidetrapping (1975), Forbidden Photographs (1981), Wall Street (1984) o Messy Girls (2003). Dentro de otra línea nos encontramos con Larry Clark y sus diarios sobre toxicomanía, Nan Goldin, John Waters, Bruce Gilden o Rogen Ballen, entre muchos.

El retrato sobre lo outsider, no sería tal si éste no albergase la noción de paria. Puesto que si lo outsider se encuentra exento de la oficialidad, ser paria es estar excluido, ninguneado, olvidado y extinguido de la presencia de lo común. Los parias, frente a las sociedades actuales que pugnan por la homogeneización de la humanidad, se configuran como una distinción que nada a “contra corriente”, sin embargo una disonancia inserta en el sistema, que se nutre de él y muda con él. Los parias, como todas las personas obligadas a convertirse miembros de una comunidad, no tienen otra elección que compartir los valores de una sociedad que los denigra, que los considera sucios y por tanto los excluye del grupo. Éste es el origen de su autodesprecio, de su autoodio. Un proceso por el que todos pasan en la sociedad homogénea es particularmente evidente entre los parias: a fin de obtener la aprobación, todos deben odiar lo heterogéneo per se, o al menos renunciar a ello vigorosamente. (Kuspit, 2003, p.95)

4. CONCLUSIONES

Foster (2001) elabora un estudio sobre las últimas tres décadas del arte, partiendo de la tesis de que en los últimos tiempos se ha producido una recuperación, vuelta o acercamiento hacia lo real. Para Foster esa recuperación de lo real se llevaría a cabo mediante la actitud de muchos artistas, que quisieron desvelar la verdad que se esconde tras la mirada convencional. Ello se comenzaría a vislumbrar hacia la década de los setenta, momento en que se empieza a producir un alejamiento de lo simbólico, para verse reflejado en el registro de la presencia física. De este modo, se iría produciendo un acercamiento hacia los cuerpos reales y los sitios sociales, para terminar materializándose en lo grotesco y lo abyecto que se percibe tras los cuerpos enfermos o dañados.

Para muchos de los artistas que componen la cultura contemporánea, la verdad reside en lo abyecto o anticanónico, ya que constituye una prueba de verdad. Asimismo, ese culto del arte hacia lo encubierto será también debido a la intersección producida entre los circuitos comerciales, los medios masivos y el mundo de lo visual. Sin embargo esa propulsión de lo outsider hacia el arte supone una doble vertiente, ya que al tiempo que lo oculto se vuelca públicamente para desprenderse de prejuicios morales, también renuncia a su naturaleza para transformarse en un producto de goce estético.

El arte moderno era una rana fea esperando a ser besada por la princesa de la aceptación pública, que lo transformará mágicamente en un príncipe encantador: una estrella social. Así petrificado -su acto limpiado al mostrar que, después de todo, de lo que trata no es más que de cosas cotidianas tan familiares como personas, lugares y cosas-. (Kuspit, 2006, p.18)

NOTAS

¹ FSA se trata de las siglas de Farm Security Administration. La FSA se encargaría de dotar de ayudas a las zonas más deprimidas de EEUU durante la época de la Gran Depresión. Una de sus actividades consistió en crear una campaña fotográfica federal, que contó con el patrocinio del presidente Roosevelt, para crear conciencia de la situación real de las familias, de sobre todo el Sureste de Estados Unidos. Se le pidió a cada fotógrafo que estudiara y tomara conciencia de la situación económica y social de cada una de las zonas y de cada sujeto. No obstante la expresión de cada fotógrafo sería completamente libre.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Becker, H.(2014). *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. México D.F., México: Siglo XXI editores.

Bourdieu, P. (1997). *Sobre la televisión*. Barcelona, España: Anagrama.

Cardinal, R.(1972). *Outsider art*. United Kingdom: Littlehampton Book Services Ltd.

Elías, N., Scotson, J.L. (1994). *The established and the outsiders. A Sociological Enquiry into Community Problems*. London, United Kingdom: SAGE Publications Ltd.

Elías,N.(1989) *La soledad de los moribundos*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.

Foster, H. (2001) *Retorno de lo real. La vanguardia de finales de siglo*. Madrid, España: Akal.

Foucault, M.(2007). *Historia de la sexualidad I. La Voluntad de Saber*. México D.F., México: Siglo XXI editores.

Granés, C. (2011). *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. México D.F, México: Taurus.

Kuspit, D. (2003). *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid, España: Akal.

Kuspit, D. (2006). *El fin del arte*. Madrid, España: Akal.

Penalva,C.(2002). *El tratamiento de la violencia en los medios de comunicación*. Alternativas, Cuadernos de Trabajo Social,10, 395-412. Recuperado de: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/2888>

Sontag, S. (2003). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Buenos Aires, Argentina: Taurus.

Wacquant, L. (2001). *Parias Urbanos, marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

