

LA MUERTE DE LA BELLEZA Y SU REFORMULACIÓN CONTEMPORÁNEA:

LEIGH BOWERY Y EL BODY ART

Celia Calvo Fernández

(Universidad de Salamanca)

Resumen:

La belleza no se deja recluir en una definición. Tampoco posee una especificidad acusada, pues no se distingue en esencia de otras facetas de la vida consciente. Cuando se trata de fundamentar un concepto de lo bello en la “naturaleza humana”, la noción apenas permite dar cuenta de algunos fenómenos estéticos; además, esta presunta “naturaleza” muestra una plasticidad y una dependencia del medio que desmienten su posible carácter absoluto. Más que intentar acotar la idea de belleza, o de multiplicar las definiciones de sus ilimitadas variantes posibles, acaso importaría más ocuparse del contenido transmitido por la forma y de su relevancia existencial.

Palabras clave: Experiencia estética, Kant, Gestalt, paisaje, música

Abstract:

This paper proposes a rethinking of beauty in contemporary art, consisting of the extension of the concept towards a more inclusive view. Therefore, an investigation about Leigh Bowery's body art will be conducted, in which he understands beauty as monstrous beauty. The paper also collects the antecedents for aesthetic modernity and avant-garde, which question beauty, yet, similarly, open a path for the redefinition of the concept.

Keywords: Beauty, ugliness, monstrous, body art

Introducción

Desde las vanguardias artísticas, parece que la categoría estética de la belleza, que durante siglos ocupó una posición central en las artes, ha desaparecido. ¿Cabe, pues, seguir pensando la belleza a través de las prácticas artísticas o sólo queda utilizarla como criterio estético para las obras de otras épocas? En esta investigación se estudiarán estas cuestiones para llegar a una posibilidad que ofrece el arte contemporáneo para repensar la belleza.

Para ello, en primer lugar, se realizará un breve recorrido por algunos de los gestos más notables en torno a la muerte de la belleza. Así, podrá apreciarse cómo artistas como Baudelaire o Rimbaud, en la modernidad estética, comenzaron a cuestionar la categoría de la belleza y su lejanía del mundo real, que contiene elementos feos y deformes. Esto llevará, en segundo lugar, al logro de la vanguardia de derrocar la belleza del mundo del arte: se convertirá, así, en una categoría indiferente y, aparentemente, ajena a las obras de arte. Los criterios estéticos, en este momento, serán otros.

A partir de esta situación, en la que parece que la belleza ha muerto definitivamente, se propondrá una vía a través de la cual se puede repensar la belleza en el arte contemporáneo. Se trata del *body art* en la obra de Leigh Bowery. Este artista convierte su cuerpo en una belleza monstruosa, de manera que también se aleja del concepto tradicional de la belleza, pero lo convierte, a su vez, en un concepto más inclusivo, que admita las expresiones corporales no normativas.

Lo bello y lo feo en la modernidad: el compromiso con lo real

A finales del S. XVIII pero, fundamentalmente, en el S. XIX, se da en la nueva sociedad moderna burguesa un aparente rechazo hacia algunos de los principios estéticos que han tenido un notable peso en el arte, como la belleza. En este contexto, con la presencia del decadentismo, el tardorromanticismo negro y la novela gótica, se mantiene, por un lado, el gusto hacia lo bello pero, por el otro, también se favorece su transgresión. En concreto, hay artistas que abanderaron la modernidad estética y, con ello, comenzaron la lucha contra el concepto tradicional de belleza. En este sentido, es ilustrativo el célebre comienzo de *Una temporada en el infierno* (1873) de A. Rimbaud:

En otro tiempo, si mal no recuerdo, mi vida era un festín en el que se abrían todos los corazones y en el que se derramaban todos los vinos. / Una noche senté a la belleza sobre mis rodillas –Y la encontré amarga–. Y la injurié.ⁱ

Con este tipo de sentencias se aprecia que el imperio que había tenido la belleza en la

estética está empezando a caer. Así, el sentimiento de lo bello, canonizado por la definición de Kant, deja de ser el objetivo al que aspiren las obras de arte o el criterio estético evaluativo. La forma de llevar a cabo este derrocamiento de la belleza fue su transgresión y, por ello, comenzó a tomar protagonismo lo que, hasta entonces, se consideraba su contrario: lo feo.

Lo feo y todas sus variantes (lo monstruoso, lo repugnante, lo censurable) hacen su aparición no solo en las obras de arte, sino también en la reflexión estética. Es por esto que en 1853 Rosenkranz escribe *Estética de lo feo*, texto en el que esta categoría sería la protagonista. Así, en este contexto, lo feo toma una nueva posición dentro de las artes: “En la cuarta época, lo feo ya no se distingue de lo bello (...). Su aceptación redime la negatividad absoluta, substrayéndola al aislamiento de lo positivo y elevando al nivel de objeto estético los diversos aspectos de la patología individual y colectiva”.ⁱⁱ Remo Bodei señala que en ese momento lo feo, por un lado, obtiene una posición autónoma como categoría y, así, abandona su constante subyugación a lo bello; y, por otro lado, que la antigua unión entre maldad moral y fealdad estética comienza a disociarse a favor del rechazo de la carga moral de esta categoría.

Bodei insiste en esa indistinción que se da entre lo feo y lo bello:

Será en el seno de la cultura francesa, en su tardío romanticismo social, donde lo feo efectúe su definitiva conversión en bello, hasta llegar a ser indistinguible. (...) 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, sobre todo metropolitana.ⁱⁱⁱ

Aquí aparecen algunos elementos que, en la época, se adscribían a la categoría de lo feo. Puede apreciarse que Bodei incluye también los que, por norma, se consideraban *moralmente* feos. Sin embargo, los artistas de este momento reivindican una indistinción entre lo tradicionalmente bello y lo tradicionalmente feo, apostando, en cambio, por un compromiso con lo real. La corrupción, la deformación física o la vida en los bajos fondos ya no se mostrarán en el arte como moralmente censurables, sino que aparecen retratados como realidades existentes. De alguna manera parece que en este momento lo real fuese más allá del bien y del mal, así como de lo bello y lo feo: qué categoría le sea atribuida a un suceso es indiferente, lo que importa es que sea real.

Uno de los mayores exponentes de la modernidad estética y de estas nuevas reflexiones

en torno a lo bello y lo feo es Charles Baudelaire. Sus textos recogen la nueva sensibilidad de la burguesía moderna y la necesidad de los artistas por renovarse, de “ser absolutamente moderno”.^{iv} Un texto fundamental, pues, para comprender la modernidad estética es *El pintor de la vida moderna* (1863), de Baudelaire. En él presenta esa idea del compromiso con lo real de la modernidad: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente (...). Este elemento transitorio, fugitivo, cuyas metamorfosis son tan frecuentes, nadie tiene derecho a despreciarlo o a ignorarlo. Suprimiéndolo, se cae forzosamente en el vacío de una belleza abstracta e indefinible. como la de la única mujer antes del pecado original”.^v De mano de estos artistas se lleva a cabo una reivindicación de los elementos transitorios que regulan la realidad, y que habían sido despreciados en la tradición filosófica. Así, una vez que ya había caído el gran relato según el cual existen una serie de principios eternos, universales, homogéneos, racionales e inmutables que constituían lo real, empiezan a apreciarse los elementos que, conforme a lo percibido por la sensibilidad, sí operan en la realidad. Como señala Baudelaire, esto no debe ser despreciado (atribuyéndole carga moral) ni ignorado (invisibilizándolo tanto en los textos teóricos como en el arte). En el pasaje citado, además, hace mención a la belleza, a aquélla que aparece cuando se rechaza lo real tal y como es. Ésta, es decir, el concepto tradicional de belleza, es abstracta e indefinible, y está tan lejana del sujeto moderno como Eva antes de comer la manzana. Así, Baudelaire no rechaza la belleza en sí misma sino que rechaza esta categoría abstracta e indefinible por lejana a la realidad y a la transitoriedad y contingencia que definen el tiempo moderno.

Unas páginas más adelante, Baudelaire apunta cuál es el origen de lo bello: “Pasen revista, analicen todo lo que es natural, todas las acciones y los deseos del puro hombre natural, y no encontrarán nada más que horror. Todo lo que es bello y noble es el resultado de la razón y del cálculo”.^{vi} Si para que surja la belleza es necesaria la razón, es decir, la construcción mental del ser humano, lo horrible y lo feo se hallan en la naturaleza. Baudelaire sigue la estela de pensamiento según la cual el hombre es malo por naturaleza, y este hecho no debe ser ignorado: el artista moderno está comprometido con la realidad y, por tanto, debe plasmar lo feo, lo horroroso y lo inmoral o miserable del ser humano, porque le es dado por naturaleza. Como escribe Bodei: “No se opta por lo feo. Lo impone la realidad”.^{vii} En definitiva, no se trata de un rechazo a la belleza como un gesto revolucionario sin ningún trasfondo, y tampoco se llega a una apología banal de lo feo. Estos artistas y teóricos están recogiendo los elementos de la realidad (fealdad, deformidad, contingencia, mutabilidad) y los están plasmando en sus obras despojándolos de cualquier connotación peyorativa o implicaciones morales.

Hasta aquí han podido verse, por tanto, dos propuestas modernas. Por un lado, Rimbaud

encontraba amarga la belleza y la injuriaba. Por otro lado, Baudelaire cuestiona la belleza ideal y abstracta pero no la rechaza en sí misma. Lo que tienen en común, entonces, es la constatación de la irrealidad de la categoría antigua de belleza. Sin embargo, parece que Baudelaire lleva a cabo una recomposición de la belleza, aproximándola a lo real y, con ello, a lo feo, hasta que llegan a ser indistinguibles, como apuntaba Bodei. Quizá uno de los textos más ilustrativos, en este sentido, sea su poema «Una carroña» (1861), en el que después de describir un pedazo de carne putrefacto en proceso de descomposición, escribe:

–¡Y sin embargo, tú has de ser semejante a esta
porquería, a esta horrible infección,

estrella de mis ojos, sol de mi
naturaleza, tú, mi ángel y mi
pasión!^{viii}

Aquí, la belleza de la amada no se corresponde con los relatos clásicos. En cambio, esta belleza se define por el devenir del tiempo y su consecuencia natural en los cuerpos: la descomposición de la carne. Esta belleza, por tanto, se caracteriza por ser real. Así, Baudelaire consigue fundir lo bello y lo feo en un poema que recoge los principios de la modernidad estética y, por ello, permite una nueva comprensión sobre estos conceptos.

La muerte de la belleza en las vanguardias artísticas

Resulta difícil señalar características comunes a todas las vanguardias artísticas, ya que cada una se definía por una serie de peculiaridades. Sin embargo, siguiendo la línea abierta por la modernidad estética, puede apreciarse su notable presencia en los textos y obras vanguardistas, en términos generales. Si en el S. XIX todavía no se había abandonado totalmente la belleza tradicional ya que convivían el gusto por lo bello y por su transgresión, a principios del S. XX van a ser los vanguardistas los que lleven a cabo la muerte de la belleza. Ya en 1913, Apollinaire defendía que “Ese monstruo de la belleza no es eterno.”^{ix} Los artistas de vanguardia, por lo tanto, llevarán hasta las últimas consecuencias aquellas reflexiones de Baudelaire o Rimbaud, declarando de este modo el destierro de la belleza en el mundo del arte.

En la línea de lo que apuntaba Bodei, André Breton declara que es absurda la distinción entre lo bello y lo feo: “nace y se nutre el deseo de superar la insuficiente, la absurda, distinción ente lo bello y lo feo, lo verdadero y lo falso, el bien y el mal”.^x En el surrealismo este tipo de distinciones son indiferentes y no formarán parte de ningún criterio estético. Llevando la creación artística a espacios más o menos ocultos, como es

el sueño y el inconsciente, las obras de arte estarán más allá del bien y del mal, de lo verdadero y lo falso, y de lo bello y lo feo. Estos conceptos, que admiten como constructos sociales y no como esenciales de la naturaleza, no tienen cabida en el espacio de los sueños. En este caso, entonces, los surrealistas destierran la belleza ya que ésta no tiene sentido en el azar, el inconsciente y los sueños. En dichos espacios las categorías clásicas desaparecen. En el ejercicio surrealista que llevaron a cabo en el diálogo de 1934 se aprecia que la belleza ha perdido su valor estético:

André Breton: ¿Qué es la belleza?

M. F.: Un grito aéreo.^{xi}

En otras ocasiones, los artistas de vanguardia rechazan la belleza clásica reformulando su concepción. En *Instrucciones para pintar la gran ciudad* (1914), el texto más famoso de L. Meidner, éste recoge algunas de las inquietudes de los cubistas, los expresionistas y los futuristas. Respecto a la belleza, declara: “Nosotros, artistas de la actualidad, contemporáneos del ingeniero, sentimos la belleza de las líneas rectas, de las formas geométricas. Observemos como inciso que el movimiento moderno del cubismo manifiesta también una gran simpatía por las formas geométricas”.^{xii} El imperativo “hay que ser moderno”, de Rimbaud, es retomado por estos artistas. Así, se comprometen con la realidad de su tiempo para considerar bello aquello que no tenía cabida en sus definiciones clásicas. Por ello, valorarán las ciudades, las gasolineras, los escaparates, las locomotoras y todos los elementos que componen su entorno y realidad [figura 1]. Lo pictórico y lo bello ya no son conceptos que estén asociados; en la vanguardia artística, cualquier objeto o escena es susceptible de ser pintada, y su aspecto bello y feo carece de importancia.



Figura 1

Wannsee-Bahnhof,

L. Meidner, 1913

El alejamiento de la belleza, en el caso de los vanguardistas, también es impulsado por la

exigencia de la realidad, como decían Baudelaire y Bodei. Huyendo de los preceptos tradicionales del arte, algunos artistas buscan la fuente de sus obras en el arte primitivo, donde no ha llegado el concepto clásico de belleza. Lo que hallan allí, en la pureza de la naturaleza, es que también reina lo feo. En este sentido, escribe F. Marc en una carta de 1915:

Sentía ya muy tempranamente al hombre como algo «feo»; el animal me parecía más bello, más puro; pero en él descubrí tantas cosas desagradables y feas sentimentalmente que mis representaciones se convirtieron de un modo instintivo, por necesidad interior, cada vez más esquemáticas, abstractas. / Árboles, flores, tierra, todo se me manifestaba cada año más feo, en sus lados más desagradables, hasta que de repente me percaté por vez primera de la fealdad de la naturaleza, de su *impureza*.^{xiii}

La omnipresencia de lo feo e impuro, tanto en lo construido por el ser humano como en la naturaleza, lleva a Franz Marc a deshacerse completamente de las categorías de bello o feo en sus obras. Éstas dejan de ser aplicables en el momento en el que abandona (al menos parcialmente) la figuración [figura 2] y comienza a introducir la abstracción en sus pinturas [figura 3]. Este tipo de gestos vanguardistas, por tanto, contribuyen al asesinato definitivo de la belleza como criterio estético, cuya agonía ya comenzó en el S. XIX.



Figura 2 Figura 3

Blaues Pferd I, F. Marc, 1911

Zerbrochene Formen, F. Marc, 1914

El artista Alfred Kubin, aunque no pertenezca a ninguna vanguardia histórica concreta, también introduce explícitamente lo monstruoso y lo feo en su propia concepción de la belleza, lo cual muestra que el deseo de destrucción de la belleza clásica estaba extendido en los artistas de la época. En el «Esbozo autobiográfico» de 1921, cuando las obras de Kubin comienzan a ser populares en la cultura alemana, escribe: “Pues cuando alguien

emplea durante décadas todas sus energías para crear una concepción propia de la belleza, el reconocimiento público es un motivo de alegría”.^{xiv} Las obras de Kubin se caracterizan, entre otras cosas, por la presencia constante del ambiente onírico, lo perturbador, lo monstruoso, lo siniestro y lo grotesco [figuras 4 y 5]. Por ello, resulta curioso que el artista declare que su propósito ha sido *crear una concepción propia de la belleza*, que sin duda transgrede todas sus definiciones. Así, más que destruir esta categoría estética, en la obra de Kubin se propone una reformulación de este concepto, que incluya lo perturbador, lo feo y lo siniestro; es decir, que incluya los elementos que componen la realidad. Precisamente esta idea de que lo monstruoso también puede ser bello es una de las líneas en las que reflexiona el arte contemporáneo sobre la belleza.



Figura 4 y Figura 5

Der geplagte Mensch,

A. Kubin, 1898

Anatomie,

A. Kubin, 1900

Leigh Bowery: la belleza más allá de lo normativo

Después de que el arte de principios del S. XX desterrara la belleza del discurso artístico contemporáneo, la pregunta es ¿qué queda de la belleza? Aparentemente, esta vieja categoría ya solo se utiliza para repensar el arte de otras épocas anteriores a la vanguardia. Sin embargo, queda por lo menos un ámbito en el que la reflexión sobre la belleza sigue vigente: el *body art*. A partir de la década de los setenta, aproximadamente, comenzó a proliferar esta versión de las *performances* en la que el protagonista será el cuerpo, sobre todo el del artista. Con todas las posibilidades que ofrece el propio cuerpo como objeto artístico se da un giro en la comprensión de éste. Anna Maria Guasch explica esta nueva comprensión:

En este sentido el cuerpo se puede entender como un *site*, un lugar nada neutral, ni pasivo, sino más bien obsesivo en el que convergen y se proyectan a la vez discursos críticos y prácticas artísticas que nos llevan a hablar, por un lado, de la experiencia individual del cuerpo (la esfera de la experiencia individual), pero también de un cuerpo social, de un cuerpo rasgado y exhibido como un espectáculo, en suma de un cuerpo político abierto a la esfera pública de la experiencia. El cuerpo humano como un campo metodológico cuya experimentación debe ser considerada como la verdadera estética del arte del fin de siglo.^{xv}

El cuerpo, por lo tanto, parece uno de los temas centrales del arte posmoderno porque recoge la experiencia individual del artista pero también reconoce los presupuestos constructivistas al afirmar que éste es un cuerpo social y político, que ha sido confeccionado socialmente y, recíprocamente, se expone continuamente de nuevo a la sociedad, siendo objeto de evaluación.

En el *body art* de finales del S. XX son recurrentes temas como la mutilación, la autolesión, lo monstruoso, la deformidad o el masoquismo. Desde Gina Pane hasta Nan Goldin pasando por artistas como Chris Burden, Vito Acconci o el polémico Ron Athey, los cuerpos se convierten en objetos abusados y maltratados. No se concibe aquí un espacio para la belleza, sino que se pone de manifiesto la fragilidad del sujeto y de su identidad, así como se reivindican una serie de prácticas corporales no normativas, según el caso. En el fondo, lo común en este tipo de *performances* es la ruptura con una imagen idealizada y cotidiana del cuerpo. Frente a los aparentes cuerpos sanos, los artistas están mostrando (con una u otra finalidad) lo monstruoso de los cuerpos y, en ese sentido, también de la sociedad, el sujeto o la identidad. Lo abyecto, según fue teorizado por Julia Kristeva, se convierte en la base de múltiples de las prácticas artísticas de la posmodernidad en las que el cuerpo tiene prioridad:

Lo abyecto es perverso pues no abandona ni asume una prohibición, una regla o una ley; pero las altera, corrompe; se sirve de ellas, las usa para mejor negarlas (...) se lleva a cabo una travesía de las categorías dicotómicas de lo Puro y lo Impuro, de lo Prohibido y del Pecado, de lo Moral y lo Inmoral.^{xvi}

Todas estas variaciones que admite lo abyecto irán desarrollando diferentes reflexiones acerca del cuerpo. Una de las más populares es la de los cuerpos posthumanos, cuyo máximo representante es Stelarc.

El tema de la belleza en el arte contemporáneo, sin embargo, lleva esta investigación a reflexionar sobre Leigh Bowery que, si bien realiza prácticas similares a las de los artistas

antes citados, los propósitos son totalmente diferentes. Con sus obras, Bowery no denuncia el maltrato ejercido sobre el cuerpo, sino que trata de visibilizar, entre otras cosas, los cuerpos no normativos y la belleza que hay en lo monstruoso.

Leigh Bowery es un artista con múltiples facetas: fue promotor del club londinense *Taboo*, artista *performer*, diseñador de moda y cantante del grupo *Minty*. Todas estas prácticas están conectadas en la vida y obra de Bowery, ya que sus gestos artísticos no se limitarán a un espacio concreto performativo, sino que su vida cotidiana será una *performance* constante, en la que el cuerpo tomará el protagonismo. El elemento constante que puede hallarse en Bowery es la ruptura con la normatividad del cuerpo: cada *look* de maquillaje, cada prenda de vestir y cada dimensión corporal aparecen en él distorsionadas respecto a las formas convencionales de entender la belleza del ser humano. Por ejemplo, una de sus múltiples apariencias recogidas por el fotógrafo Fergus Greer consiste en un maquillaje llamativo, cera derretida de una vela azul a modo de peluca y un escotado vestido aristócrata [figura 6]. Bowery, además, es heredero del llamado *rey del mal gusto*, John Waters, y de su musa Divine. Así pues, a los *looks* estridentes de Bowery hay que sumarle los gestos performativos que escandalizaban al público por ir más allá del buen gusto y, a su vez, tratar de naturalizar lo grostesto. En algunas fiestas de artistas londinenses pero, sobre todo, en los conciertos, Bowery daba a luz a otro ser humano en medio del escenario [figura 7]. Sin detener la música, se tumbaba sobre una plataforma, abría las piernas y, entre gritos, aparecía Nicola Bowery (su asistente y esposa), totalmente desnuda y recubierta de un líquido rojo que simulaba la sangre. Antes de que Leigh Bowery vuelva a ocupar su posición como cantante, corta el cordón umbilical que le une con Nicola, mientras ésta muestra su desconcierto por haber llegado a la vida.^{xvii} Este tipo de performances están, en la obra de Bowery, vinculadas al humor. Con ello trata de quitarle importancia a la perturbadora escena que están viendo los espectadores, y que aquello que aparentemente puede ser desagradable o monstruoso sea visto como un juego desvinculado de cualquier carga moral.

El concepto de belleza está cuestionado continuamente en la obra de Bowery: ¿Qué es un cuerpo bello? ¿Qué expresiones son admitidas socialmente? ¿Qué sucede con aquello que está fuera de lo normativo? ¿Por qué lo normativo es bello y todo lo demás es feo? Lo monstruoso, entendido como todo aquello que transgrede lo establecido,^{xviii} está cubierto en la obra de Bowery por el intento de visibilización y aceptación de esa no normatividad. Además, al igual que sucede en numerosas obras de *body art* de la época, la pregunta por la belleza está ligada a la pregunta por la identidad y expresión de género. Cabe señalar, sin embargo, que en algunas ocasiones en las que el género se pone en cuestión realmente los artistas están perpetuando los rígidos estereotipos. Este es el

caso, como señala Jesús Martínez Oliva, de Vito Acconci en *Conversations I-III* (1970-1971):



Figura 6 y Figura 7

Leigh Bowery, Fergus Greer

Leigh Bowery en Wigstock

Intenta transformar su cuerpo masculino en uno femenino. (...) primero con una vela intenta quemar el pelo de su pecho (¿nos quiere decir que la feminidad es una mascarada dolorosa o se burla de ello?), después, una vez que ha quitado el pelo, empuja sus pechos para simular los pechos de una mujer. La segunda parte de *Conversations* consiste en Acconci caminando, corriendo y saltando mientras intenta mantener su pene oculto entre sus piernas, metafóricamente castrado. (...) Acconci refuerza todos los valores y tópicos falocéntricos y machistas del binarismo genérico en los que la mujer aparece siempre en negativo, como castrada y castradora. Esta pieza, aunque ha sido muy utilizada para ilustrar las ideas de transformación del género, como un precedente de los setenta, presenta toda una serie de valores bastante problemáticos y criticables.^{xix}

Esta obra de Acconci, como señala Oliva, mantiene la rigidez del binarismo genérico, así como las asignaciones entre sexo biológico y género. En el caso de Bowery, sin embargo, se da una destrucción total del género. Los presupuestos con los que trabaja están ligados a la teoría *queer*, que comenzaba a formalizarse en la década de los noventa pero que ya había tenido numerosas manifestaciones, como la obra artística de Bowery. Así, en su cuerpo no existen ni los sexos ni los géneros binarios. Todos los elementos que se atribuyen a los géneros están mezclados y conectados de forma natural, de manera que resulta indistinguible si el cuerpo de Bowery es el de un hombre o una mujer. En ocasiones, por ejemplo, utiliza tacones y medias (ligados al género femenino), simula que

posee una vagina (sexo femenino) pero conserva el pecho del sexo masculino [figura 8].



Figura 8

Leigh Bowery en el videoclip *Walk this way*

En las fotografías que le realizó Annie Leibovitz, desprovisto de los tacones, la peluca y el maquillaje, el cuerpo de Bowery es totalmente andrógino pero, a la vez, bello y sensual [figura 9]. Lo que reivindica a través de esta performatividad de su cuerpo es, en primer lugar, la multiplicidad de cuerpos que existen con independencia del sexo biológico. En segundo lugar, que el género es un constructo social y que, como tal, puede modificarse o deconstruirse, también con independencia del sexo biológico. Y, por último, que la identidad del sujeto es fluida y mutable. Así pues, no estará determinada de forma estable, a pesar de los cánones normativos, por lo que la expresión de esta identidad también será fluida.

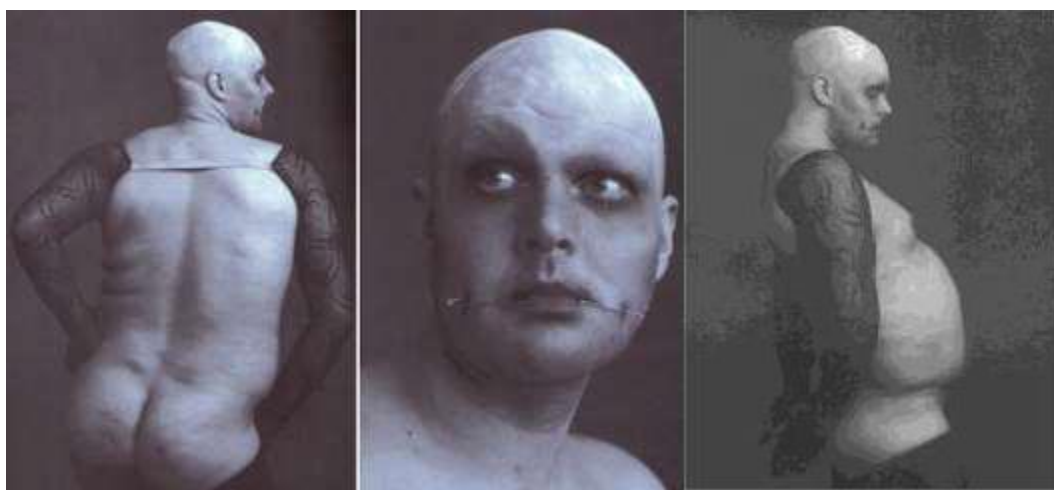


Figura 9

Leigh Bowery, Annie Leibovitz

El cuerpo, así, se convierte en un arma social. Como se ha citado anteriormente, Anna Maria Guasch proclamaba la no neutralidad del cuerpo y su carácter social y político en el *body art* contemporáneo. Por ello, estas manifestaciones artísticas no deben entenderse únicamente como la identidad y experiencia de un individuo sino que, a la vez, hay que tener en cuenta su constante exposición hacia lo social, hacia lo normativo. Como consecuencia, en el arte de Bowery es importante la identidad fluida pero también esa expresión de género, que es lo que recibe el espectador. Sobre la cuestión en torno al género en el *body art*, escriben P. A. Cruz Sánchez y M. A. Hernández-Navarro: “otra variación del cuerpo fluyente, el *travestismo*, da perfecta cuenta del cuerpo en tanto que ente no-fijado. La mayor parte del cuerpo travestido presenta el cuerpo en su apariencia, en su vertiente de protección social del yo. (...) basan gran parte de su trabajo en el cuestionamiento de la identidad como algo estable y en la subversión y desmantelamiento del sentido unívoco del yo, entendiendo éste como un constructo visual y lingüístico (identidad, género, raza, sexo) consolidado por las dominantes jerarquías de poder”.^{xx} Así, como la teoría *queer*, estos artistas parten de que la identidad es un constructo social, y la transgresión y los juegos con ella serán constantes en sus *performances*. Además, en el caso de Bowery, no solamente deconstruye los géneros normativos y binarios, sino que lleva la identidad a tal artificialidad que, en ocasiones, incluso se convierte en muñecos o seres no humanos [figura 10].



Figura 10

*Leigh Bowery in Pregnant tutu head
outside his council flat in Farrell House,
Leigh Bowery*

La forma más clara mediante la cual Bowery pretende cuestionar y destruir el género y la normatividad es a través de la distorsión. Ésta debe ser entendida en un sentido amplio: las proporciones de los cuerpos, el sentido de la composición total, el maquillaje, la vestimenta, los rasgos femeninos y masculinos, etc. En una entrevista que le realizó

Caitlin Moran, Bowery deja claro que se aleja de los géneros binarios mediante la distorsión:

M: –I’ve been looking through some of the stuff you’ve done, (...) there were images of the female body encased in black leather with one foot distorted and it worried me.

B: –What’s disturbing about distortion?

M: –Just the way it seems to be to depict women into a very fetishised picture of the female body.

B: –First of all, I disagree. I don’t think they’re distorted, but I think they are attractive. And also, I really protest because I don’t think any of my works is, um... The gender isn’t beauty or ugliness –that’s all your ideas. And I think it’s really restricted to moral standards, which I think, it’s terrible to me.^{xxi}

Ese acercamiento hacia lo que se sale de la belleza normativa y mostrarla sin cargas morales (frecuentemente negativas), que se apreciaba en Baudelaire y, en general, en la modernidad estética, es recuperada por Bowery en este tipo de planteamientos. La transgresión de la normatividad y la transformación en monstruo, en la obra de Bowery, es un gesto totalmente natural. No representa la parte más oscura o inmoral del mundo y del ser humano, sino que trata de ir más allá de cualquier asignación o construcción que haga la sociedad sobre el cuerpo. También, en la dirección contraria, despoja a la exhibición social de ese cuerpo (o la expresión de la identidad) de connotaciones peyorativas. El intento de, primero, visibilizar los cuerpos considerados monstruosos y la belleza en ellos, así como, segundo, naturalizar su presencia en lo social es llevado a cabo por Bowery a través de un aspecto importante de su obra, que ya ha sido mencionado antes: la cotidianeidad.

Bowery llevaba la *performance* y el *body art* a su propia vida diaria. En este sentido, era considerado un escandalizador, un artista que sorprendía a personas (de su entorno o no) con identidades nuevas y estrambóticas cada día. Esto era frecuente cuando acudía a su club nocturno de Londres, *Taboo*, pero también cuando paseaba disfrazado de monstruo-bello por las calles de ciudades como Nueva York.^{xxii} En este caso, queda la grabación en la que Bowery se convierte en Miss Peanut, un cacahuete enorme con rostro de caricatura humana y una pierna de elefante, pero vestido con un elegante conjunto de mujer. De alguna manera parece que Bowery concebía que la identidad fluida era lo realmente natural, mientras que el cuerpo por sí solo era lo ficticio en el mundo contemporáneo. Esta idea puede extraerse de los retratos de Bowery. Lucian Freud,

amigo y admirador de la obra de este *performer*, realizó algunos retratos [figura 11] en los que aparece totalmente desnudo y sin ninguno de los complementos que le acompañaban normalmente: el estrambótico maquillaje, la ropa diseñada por él mismo, las peludas o los imperdibles en las mejillas. En estas pinturas, aunque Bowery aparezca de la forma “más natural” posible, muestra la concepción alejada del artista. Ni la desnudez, ni la quietud, ni el pene (rasgos de estos retratos) son característicos de la identidad de Bowery, sino todo lo contrario. En definitiva, el artista manifiesta que la identidad existe (frente a esa “pureza natural” del ser humano desnudo, que ha desaparecido en la sociedad y el arte del S. XX) pero que es el resultado de una serie de exigencias y exhibiciones constantes del propio sujeto con su entorno social.



Figura 11

Leigh Bowery, Lucian Freud, 1991

Conclusiones

Es evidente que en la actualidad no se puede continuar utilizando la categoría estética de la belleza como se hacía anteriormente. Sin embargo, esto no significa que haya desaparecido la reflexión en torno a ella en el mundo contemporáneo. Después del cuestionamiento de la belleza en la modernidad estética y su aparente desaparición con el arte de vanguardia, ya no se puede pensar la belleza como criterio estético en el arte del S. XX en adelante. Esta investigación ha intentado mostrar cómo esta categoría sigue presente en algunas prácticas artísticas contemporáneas. Para ello ha sido necesario, en

primer lugar, abandonar la concepción clásica de belleza en favor de una más amplia, que admita lo monstruoso y, en segundo lugar, centrar el estudio en el cuerpo y, por ello, en el *body art*.

La obra de Leigh Bowery es una de las más importantes en este propósito de cuestionar la belleza y, en lugar de abandonarla, convertirla en un concepto más inclusivo. Esto ya había sucedido en la modernidad estética: como se ha señalado anteriormente, Bodei puntualizaba que la presencia de lo feo no era una elección, sino que venía impuesto por lo real. Así pues, si en el arte contemporáneo se quiere hablar de cuerpos bellos deben ser admitidos los cuerpos no normativos, es decir, los cuerpos reales. Al igual que los artistas modernos, aquí Bowery también trata de visibilizar, a través del arte, esos elementos no idealizados ni abstractos de la realidad, y elevarlos a la condición de objeto artístico. Por ello, en estos casos, frente a una moralidad que censure los cuerpos “monstruosos”, Bowery exhibirá sus diferentes identidades como ejemplos de cuerpos bellos y monstruosos simultáneamente.

A su vez, esa exigencia de lo real o el compromiso con ella, que lleva a algunas prácticas artísticas a mostrar los elementos que constituyen lo real, por muy monstruosos que sean, también llevan a Bowery a deconstruir los géneros. Los gestos reivindicadores de estos *queers* se popularizaron, sobre todo, en la década de los noventa, y se extendió la perspectiva constructivista de la identidad y expresión del género. Así, Bowery constata en sus *performances* cotidianas la fragilidad y artificialidad de la identidad y, por consiguiente, su fluidez y mutabilidad. Sin duda, aquí también aparece la pregunta por la belleza, esta vez asociada a los estereotipos de género. Sin embargo, en la obra de Bowery, los géneros quedan totalmente disueltos y ridiculizados. En conclusión, en el mundo fantástico creado por Bowery, donde no tienen cabida los cuerpos normativos, los cánones clásicos de belleza ni la distinción de géneros, todas las manifestaciones monstruosas del cuerpo son susceptibles de ser bellas en tanto que recogen la pluralidad de lo real.

ⁱ Rimbaud, Arthur. «Una temporada en el infierno» en *Obra completa. Prosa y poesía*. Barcelona: Ediciones 19, 1973, p. 71.

ⁱⁱ Bodei, Remo. *La forma de lo bello*. Madrid: Visor, 1998, p. 127.

ⁱⁱⁱ Ibid.

^{iv} Rimbaud, Arthur. «Adiós» en *op. cit.*, p. 107.

^v Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Valencia: Colección de arquitectura, 1995, p. 92.

^{vi} Ibid., p. 122.

^{vii} Bodei, Remo. *Op. cit.*, p. 143.

^{viii} Baudelaire, Charles. «Una carroña» en *Las flores del mal*. Madrid: EDAE, 2009, p. 89.

^{ix} Apollinaire, Guillaume. *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Madrid: Machado libros, 2009, p. 13.

-
- ^x Breton, André. «Segundo manifiesto del surrealismo» en *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Turner, 1979, p. 366.
- ^{xi} Breton, André. «El diálogo en 1934» en *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Ed. cit., p. 394.
- ^{xii} Meidner, Ludwig. «Instrucciones para pintar la gran ciudad» en *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Ed. cit., p. 107.
- ^{xiii} Marc, Franz. «Carta del 12 de abril de 1915» en *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Ed. cit., p. 109- 110.
- ^{xiv} Kubin, Alfred. «Esbozo autobiográfico (1921)» en *De mi vida. Desde la mesa del dibujante y otros escritos*. Madrid: Machado libros, 2016, p. 132.
- ^{xv} Guasch, Anna María. «Los “cuerpos” del arte de la posmodernidad» en *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: CendeaC, 2004, p. 60.
- ^{xvi} Kristeva, Julia. *Les pouvoirs de l'horreur: Un essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980, p. 23.
- ^{xvii} https://youtu.be/jtZ_cnMsWo4 [Consultado en 17/12/2017]
- ^{xviii} “El malvado siempre es el Otro. Aquel que es percibido como un impostor potencial al tratar de abolir lo que hasta ese momento parecía incuestionable, aquel que pretende invadir el espacio intocable; aquel que transgrede los límites establecidos, aquel que nos devuelve una imagen inquietante de nuestro cuerpo que no se corresponde con las viejas ideas” en G. Cortés, José Miguel. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997, p. 14.
- ^{xix} Martínez Oliva, Jesús. «Acconci, Morris, Burden. La masculinidad en el *body art* norteamericano: entre el falocentrismo heterosexual y el masoquismo» en *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Ed. cit., p. 174.
- ^{xx} Cruz Sánchez, Pedro A. y Hernández-Navarro, Miguel A. «Cartografías del cuerpo (propuestas para una sistematización)» en *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Ed. cit., p. 22.
- ^{xxi} <https://youtu.be/yFsRAvbKuHw> [Consultado en 20/12/2017]
- ^{xxii} <https://youtu.be/jlezo0o3GwY> [Consultado en 14/09/2017]