

LO ABYECTO: ENUNCIACIÓN Y RENUNCIACIÓN

Uno de los síntomas que mejor definen la sensibilidad contemporánea es su capacidad para prescindir de los elementos físicos y simbólicos que alguna vez caracterizaron el perfil de un sujeto individual o social. La obra de la artista finlandesa Kristiina Koskentola es el ejercicio de una ansiedad crítica en relación con dicho acto de conformidad, con la actitud de tábula rasa y con el sentimiento de fragilidad y desamparo derivado de ellos. Su arte se coloca en el punto de tensión en el cual estos elementos, quizás imperceptibles pero indispensables, dejan de formar parte de nuestra biográfica o de nuestra herencia social; el momento enigmático en el cual se desvanecen de nuestro entorno y de nuestra memoria.

En su intento de racionalizar esta ansiedad, Koskentola se ha servido de la noción de "abyección". Este neologismo acuñado por Julia Kristeva refiere a objetos que viven al margen de un cuerpo individual o social del cual han sido proscritos. Estos objetos no tienen vida propia sino como recordatorio del sujeto de la proscripción.¹ Koskentola crea los espacios alegóricos en los que estos objetos podrían vivir una segunda vida y adquirir cierto significado independiente de aquel que les une a su pasado.

Algunas de sus primeras pinturas abstractas se asemejan a órganos fantasmagóricos incapaces de encontrar un cuerpo que habitar. Posteriormente, varios retratos como la serie de acrílicos y oleos *Skinny Names*, 2004-2005, representan a seres que parecen inconformes con su propia representación. Parecen auto-desdibujarse. Son suicidas iconoclastas como aquellos pintados por Francis Bacon.

La desaparición del cuerpo y la entronización de lo abyecto se hacen explícitos en un conjunto de trabajos que convierten al cabello humano en el objeto de abyección por excelencia en la poética de Koskentola. La artista inserta cabellos humanos a sus lienzos en una serie de pinturas abstractas/concretas tituladas *Hairworks*, 2005. La superficie pictórica se convierte en la piel de lo que la artista denomina "paisajes internos". De este modo, emergen ciertas concomitancias con el arte de Ana Mendieta, que Koskentola ha reconocido como una referencia esencial en su trabajo. *Hairworks* pudiera recordarnos el performance y documentación *Facial Hair Transplant*, 1972. En él, Mendieta adhiere a su rostro la barba de su amigo, el escritor Morty Sklar, como un acto místico de transferencia de poder. Al contrario del cabello samsoniano de Mendieta, el de Koskentola es el testigo de un trauma, el testimonio de un acto de castración. Los cabellos de Mendieta tienen nombres propios. Son sus cabellos o los de sus colegas. Los de Koskentola han sido recogidos en barberías y fábricas de pelucas. Según Kristeva, el anonimato es una condición indispensable de la abyección.

La poética de Koskentola está determinada por experiencias psicosociales y se materializa de acuerdo con el carácter de inmediatez de tales experiencias. Si bien desde el punto de vista analítico, la artista se ha servido de determinados conceptos de la teoría crítica, desde el punto de vista

de los tópicos que aborda, evita las metanarrativas que puedan limitar la intensidad de estas experiencias y la libertad interpretativa al acercarse a ellas. Su instalación *Neogin*, 2006, ha sido identificada con el feminismo por algunos críticos. Consiste en largas cabelleras que descansan en lo que parecen ser veinticuatro almohadillas. Obviamente, si nos aproximamos al trabajo de Koskentola a través de la noción de abyección y del pensamiento de Kristeva - uno de los conceptos y de las voces principales del feminismo francés - nos veremos tentados a realizar una lectura feminista. Koskentola considera, sin embargo, que el hecho de que la gramática finlandesa sustituye los pronombres personales "ella" y "él" por el neutral "hän" es suficiente para considerarse al margen de la experiencia lingüística y cultural del feminismo. Curiosamente, un argumento cercano a la noción lingüístico-laciana de abyección le sirve a la artista para tomar distancia con respecto al feminismo.

Neogin también se ha asociado con ciertos discursos entorno al holocausto. Una vez más, la codificación del trauma por parte de la experiencia de un acontecimiento macrosocial o por su recuerdo mediatisado, anula cualquier posibilidad de diálogo o de identificación con determinado trauma a escala individual. Andreas Huyssen ha expresado: "Lo global y lo local de la memoria del Holocausto han entrado en nuevas constelaciones que reclaman ser analizadas caso por caso; mientras que las comparaciones con el Holocausto pueden energizar desde el punto de vista retórico algunos discursos sobre la memoria traumática, pueden también actuar como memorias tamizadas o simplemente bloquear la mirada hacia historias locales específicas."²

Éste es justamente el origen de la ansiedad expresada en el arte de Koskentola: el eclipse del potencial comunicativo de la experiencia individual a partir de la voz épica de la memoria histórica mediatisada. Ésa es la razón por la que su obra habla en voz baja: para que el espectador se acerque suficientemente y pueda percibir el rumor cómplice que emana de ella.

Sin embargo, lo abyecto no se restringe a la esfera privada en la obra de Koskentola. En la intervención pública *The Wall*, 2006, realizó una impresión en formato A4 de un fragmento de una pared en una calle de Damasco y la clavó al lado del detalle reproducido. A Koskentola la capital siria le pareció un museo en vivo de su propio pasado; un pasado que se desvanece sobre el presente. En tal escenario, la intervención pudiera interpretarse como un ejercicio de nulidad, de insignificancia. Se trata de un cuestionamiento acerca del sentido del arte en contextos de extrema precariedad. Tales son los contextos en los que los desechos sociales no alcanzan el rango de objetos de abyección porque conviven como parte intrínseca del cuerpo social. Damasco y sus ruinas habitables representan el tipo de contexto en el que el arte sólo se siente convidado a intervenir como espejo, como lente amplificador y redundante; donde el arte ya no asombra sino que se deja asombrar, donde ya no actúa como artefacto alegórico porque el potencial imaginario



Kristiina Koskentola. *Neogin* (2006) © Kristiina Koskentola

del conjunto de los artefactos que le rodean es sobrecogedor. Aun así, tan pronto la documentación de dicha intervención se exhibe en los predios del arte, adquiere una dimensión comparable con la de los cabellos u otros desechos humanos expuestos en una galería. Hay cierto halo de santidad en esos objetos rescatados de lo profano por la artista y colocados en espacios de alta densidad simbólica. En tal sentido, *Risti*, 2006, resulta una pieza emblemática. Está basada en la imagen de una cruz hecha de dos troncos de arbustos y de la que cuelga una rama de hojas secas. La cruz fue encontrada y fotografiada por la artista en un bosque en Finlandia. Lo que atrajo a la artista fue que no existe tradición alguna en esa área que justifique tal ritual. De esta manera, la artista "llevó su cruz" a la galería para encontrar el sentido que no pudo hallar en su emplazamiento original. En lugar de exponer la fotografía en el claro de la típica caja blanca de la galería, la artista optó por su proyección como diapositiva, como luz en la penumbra. De este modo se refuerza el mencionado carácter santificador del arte de Koskentola. El sentido del espacio, de inmaterialidad y de opacidad, le confieren a la galería la atmósfera eclesiástica requerida para que encuentre finalmente su entorno de significación, una cruz que aun hoy se oculta en algún bosque finlandés³. De cualquier modo, la galería de arte de hoy debe

parte de su aura al espacio religioso que otrora fuera depositario del arte.

Este monumento a nadie, cruz barbada, Cristo de la sequía, es un tributo a las inquietudes que han inspirado a Kristiina Koskentola durante los últimos años. Representa ésta una síntesis entre intimidad y revelación, cultura y naturaleza, santificación y abyección, trauma y rehabilitación.

Rubén de la Nuez

¹ El concepto de *abyección* en su relación con lo visual fue ampliamente desarrollado por Koskentola, en términos artísticos y teóricos, como conclusión de sus estudios en el programa de maestría del Dutch Art Institute (DAI), Enschede, Holanda, en el 2007.

² Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Londres: Routledge, 1995, p. 24.

³ Kristeva considera que la santificación y purificación religiosas se basan en prácticas de abyección. "La abyección persiste como exclusión o tabú (dietético u otros) en religiones monoteístas [...] Finalmente encuentra, junto al pecado cristiano, una elaboración dialéctica, cuando se integra a la Palabra Cristiana como otredad amenazadora..." Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Nueva York: Columbia UP, 1982, p. 17.

One of the symptoms that best define contemporary sensitivity is its ability to disregard the physical and symbolic elements that once characterized the profile of an individual or social subject. The work of the Finnish artist Kristiina Koskentola is critical anxiety exercise in relation to the mentioned conformity at, with the *tabula rasa* attitude and the frailty feeling derived from them. Her art is placed in the point of tension where these elements, perhaps imperceptible but essential, stop being a part of our biography or our social heritage; the enigmatic moment when they fade away from our environment and our memory. In her effort to rationalize this anxiety, Koskentola has used this notion of "abjection". This neologism coined by Julia Kristeva refers to objects that exist in the margin of an individual or social body from which they have been banned. These objects do not exist but as a reminder of the subject of the ban.¹ Koskentola creates the allegorical spaces where these objects could live a second life and acquire some kind of meaning, which is independent from the meaning that links them to their past. Some of her first abstract paintings resemble phantasmagorical organs which are unable to find a body to live in. Later, several portraits such as the series of acrylic and oil paintings *Skinny Names*, 2004-2005, represent beings that seem to disagree with their own representation. They seem to self-blur themselves. They are iconoclastic suicides like those painted by Francis Bacon. The disappearance of the body and the enthronement of abjection are clearly stated in a set of works that make human hair the object of abjection par excellence in

Koskentola's poetics. The artist inserts human hair in her canvas in a series of abstract/concrete paintings titled *Hairworks*, 2005. The pictorial surface becomes the skin of what the artist calls "internal landscapes". In this way, some coincidences with Ana Mendieta's art emerge, and Koskentola has recognized she is an essential reference for her work. *Hairworks* may remind us of the performance and documentary *Facial Hair Transplant*, 1972. There, Mendieta sticks the beard of a friend of hers, the writer Morty Sklar, to her own face, as a mystical act of power transference. Unlike Mendieta's Samsonian hair, Koskentola's bears witness to a trauma, the testimony of a castration act. Mendieta's hairs have proper names. They belong to her or to her colleagues. Koskentola's has been picked up in barber shops and wig factories. According to Kristeva, anonymity is an essential condition of abjection. Koskentola's poetics is determined by psycho-social experiences and is materialized according to the immediate nature of those experiences. From the analytical point of view, the artist has used certain concepts from critical theory, but from the thematic point of view she avoids metanarratives that can limit these experiences and the interpretive freedom to approach them. Her installation *Neogin*, 2006, has been identified with feminism by some critics. It consists of long hair locks resting on what seems to be twenty four cushions. Obviously, if we approach Koskentola's work through the abjection notion and Kristeva's thought – one of the main concepts and voices of French feminism – we will be tempted to do a feminist reading. However, Koskentola considers



Kristiina Koskentola. *Neogin* (2006) © Kristiina Koskentola

that the fact that the Finnish grammar replaces the personal pronouns "she" and "he" with the neutral "hän" is enough to consider herself in the margin of the cultural and linguistic experience of feminism. Oddly enough, an argument that is close to the linguistic-lacanian notion of abjection is used by the artist to stand back from feminism.

Neogin has also been associated with certain discourses around the Holocaust. Once again, the codification of trauma through the experience of a macro-social event or its biased memory, eliminates any possibility of dialogue or identification with a specific trauma individually. Andreas Huyssen has stated: The global and local aspects of the Holocaust memory have entered new constellations that must be analyzed case by case; while the comparisons with the Holocaust can energize some discourses on the traumatic memory from a rhetorical point of view, they can also act as filtered memories or simply block the look towards specific local stories². This is exactly the origin of the anxiety expressed in Koskentola's art: The eclipse of the communicative potential of individual experience from the epic voice of biased historical memory. This is the reason why her work speaks in a low voice: So that the viewer can get close enough and perceive the complicit rumor emanating from it.

Nevertheless, abjection is not restricted to the private sphere in Koskentola's work. In the public intervention *The Wall*, 2006, she made a print in A4 format of a wall fragment in Damascus and nailed it next to the reproduced detail. For Koskentola the Syrian capital was a live museum of her own past; a past that fades away in the present. In such a setting, the intervention could be interpreted as a use-

less, trivial exercise. She is questioning about the sense of art in extremely precarious contexts. In those contexts social rejects does not reach the category of abjection objects because they live as an intrinsic part of the social body. Damascus and its habitable ruins represent the type of context with which art only feels invited to get involved as a mirror, as a redundant amplifying lens; where art does not amaze any more but is amazed, where it does not as an allegorical artifact because the imaginary potential of all the artifacts surrounding it is overwhelming. Even then, as soon as the documentation of the mentioned intervention is shown in art premises, it acquires a dimension which is comparable with that of hair or other human waste exhibited in a gallery. There is a certain halo of sanctity in those objects, rescued from profanity by the artist and placed in spaces with high symbolic density.

In such sense, *Risti*, 2006, is an emblematic piece. It is based in the image of a cross made of two bush trunks and a branch with dry leaves hanging from it. The cross was found and photographed by the artist in a Finnish forest. What attracted the artist was that there is no tradition in the area that justifies such ritual. In this way, the artist "carried her cross" to the gallery so as to find the sense that she could not find in its original location. Instead of showing the photograph in the typical white box of the gallery, the artist chose to project it as a transparency, as light in semidarkness. In this way the aforementioned sanctifying nature of Koskentola's art is reinforced. The sense of space, immateriality, and opacity, lends the gallery the ecclesiastic atmosphere required to find its context of meaning, a cross that is still hidden in a Finnish forest.³ Anyway, today's art gallery owes a part of its aura to the religious space that was the depository of art in the past.

This monument to no one, bearded cross, Christ of the drought, is a tribute to the concerns that have inspired Kristiina Koskentola in recent years. It represents a synthesis between intimacy and revelation, culture and nature, sanctification and abjection, trauma and rehabilitation.



¹ The concept of abjection in relation to visuality was widely developed by Koskentola, in artistic and theoretical terms, as a conclusion of her studies in her master program at the Dutch Art Institute (DAI), Enschede, Holland, in 2007.

² Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Londres: Routledge, 1995, p 24.

³ Kristeva considers that religious sanctification and purification are based in abjection practices. "abjection persists as exclusion or taboo (dietetic or others) in monotheist religions [...] Finally, she finds, together with the Christian sin, a dialectic elaboration, when the Christian Word is integrated as threatening otherness..." Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York: Columbia UP, 1982, p. 17.