



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El juego y la inmundicia. Inclinaciones escatológicas en el arte contemporáneo (1960-2015)

Maria Moreno Cano

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Historia del Arte

Tesis Doctoral

**EL JUEGO Y LA INMUNDICIA. INCLINACIONES
ESCATOLÓGICAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO (1960-2015)**

Maria Moreno Cano

Directores: Dr. Pere Salabert Solé y Dra. Magda Polo Pujadas

Tutora: Dra. Magda Polo Pujadas

Programa de Doctorado: Societat i Cultura: Història, Antropologia, Art i Patrimoni
Àmbito de investigació: Història i Teoria de les Arts

Barcelona, 2019

*A mi madre
y a mis hermanas*

TABLA DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	7
RESUMEN / ABSTRACT	11
INTRODUCCIÓN GENERAL	13
Objeto de estudio y planteamiento del problema	13
Hipótesis de trabajo y objetivos de la investigación	15
Diseño metodológico	16
Estructura de la tesis	22

CAPÍTULO 1

ESTADO DE LA CUESTIÓN	27
1.1 Arte corporal (<i>Body Art</i>)	28
1.2 Arte abyecto (<i>Abject Art</i>)	33
1.3 Arte escatológico contemporáneo	38
1.4 Clasificación de las prácticas artísticas escatológicas contemporáneas	82
1.4.1 Experimentación indirecta	83
1.4.2 Experimentación directa	83
1.4.2.1 Cuerpo de la firma	84
1.4.2.2 Cuerpo productor	86

CAPÍTULO 2

LA REPULSIÓN FASCINANTE: REFLEXIÓN ACERCA DE LO INMUNDO	89
2.1 Asco	90
2.1.1 Fenomenología del asco: atracción y repulsión	91
2.1.2 Génesis y desarrollo del asco	95
2.1.2.1 Factores biológicos y culturales en la formación del asco	95
2.1.2.2 Variación de las reacciones de asco a lo largo de la vida	100
2.1.3 De la represión a la suspensión de las reglas del asco	102
2.1.4 Asco físico: cualidades y estímulos de lo repugnante	110

2.1.4.1 Percepción sensorial y propiedades de lo asqueroso	111
2.1.4.2 Objetos del asco físico	116
2.1.5 Asco moral: implicación en la estructuración social, política y moral	128
2.2 Abyección	135
2.2.1 La abyección como categoría estética	136
2.2.2 Lo informe	137
2.2.3 La exclusión generadora de lo abyecto	142
2.2.4 Paradigmas de la abyección: el cadáver y lo materno	146

CAPÍTULO 3

SOCIOGÉNESIS DE LO ESCATOLÓGICO: INFLUENCIA DE LOS FACTORES SOCIALES EN LA CONFIGURACIÓN DEL VALOR DE LO INMUNDO	153
3.1 Tolerancia inicial a la hediondez: usos, hábitos y conducta social en la Antigüedad y la Edad Media	154
3.2 Desodorización del espacio público: de la teoría miasmática al modelo pasteuriano	162
3.2.1 El excremento vigilado: prevención contra el mefitismo, los miasmas y el estancamiento excrementicio	162
3.2.2 ¿Eliminación o recuperación de los desechos? Entre la canalización de las inmundicias y el aprovechamiento del excremento	166
3.2.3 Regulación urbana de la excreción: «todo a la atarjea»	169
3.3 Desodorización de los cuerpos: normas de comportamiento y educación higienista	171
3.3.1 De la <i>civilité</i> de la sociedad cortesana a la auto coerción de la sociedad burguesa industrial	171
3.3.2 Atención a los olores sociales: la difusión de los códigos de higiene y del aseo corporal	176
3.3.2.1 De la interpretación olfativa de los humores al uso de perfumes	178
3.3.2.2 Infraestructuras del aseo	181
3.3.3 Medicina escatológica: la creencia en las propiedades terapéutica del excremento	188

3.4 De la rupofobia y el silencio olfativo al desenfado frente a las necesidades corporales	190

CAPÍTULO 4

PSICOGÉNESIS DE LO ESCATOLÓGICO: TRANSFORMACIONES EN LA ESTRUCTURA PSÍQUICA Y EL COMPORTAMIENTO DE LOS INDIVIDUOS RESPECTO DE LO INMUNDO 195

4.1 El excremento, fuente de gratificación e instrumento del deseo en la infancia	196
4.1.1 Erotismo anal y actitud para el goce: de la excitación sexual a la exploración del propio cuerpo	197
4.1.2 Atribución de valor a la sustancia fecal	204
4.2 Condena y sometimiento a represión de las tendencias coprófilas infantiles	214
4.2.1 La primera prohibición o el primer «¡puaj!» de la educación esfinteriana	215
4.2.2 Contención de los instintos mediante la autorregulación del comportamiento	219
4.2.3 El carácter anal en la teoría psicoanalítica	226
4.2.4 Tendencias coprófilas en la vida adulta	235

CAPÍTULO 5

EL JUEGO Y LA INMUNDICIA 239

5.1 Regresión creativa al juego infantil	243
5.1.1 Juegos no reglados	245
5.1.1.1 Juegos funcionales, hedonísticos y de exploración	245
5.1.1.2 Juegos de afirmación inferior de sí: destrucción y arrebató	282
5.1.2 Juegos reglados	291
5.1.2.1 Juegos figurativos de imitación e ilusión	292
5.1.2.2 Juegos objetivos de construcción	302
5.1.2.3 Juegos abstractos de reglas arbitrarias	313
5.2 Formas lúdicas del lenguaje: juegos de palabras, acertijos visuales y chistes	321
5.2.1 Andres Serrano, o cómo encontrar la belleza en lo repugnante	323

5.2.2 Gilbert & George: en busca de la risa perdida	363
5.3 Juego sagrado: curación de mente y cuerpo mediante el ritual	394
5.3.1 Rituales ascéticos: la autoagresión como forma de sacrificio de sí	397
5.3.1.1 Günter Brus: el artista escindido	398
5.3.1.2 El proyecto vital de regeneración de David Nebreda	414
5.3.2 Rituales de sacrificio: víctimas sacrificiales, sacrificantes y sacrificadores	440
5.3.2.1 Jordi Benito: identidades en juego y sacrificio creativo	444
5.3.2.2 El sacrificio que deviene fiesta: celebración ritual de la vida en Hermann Nitsch	477
CONCLUSIONES	507
Conveniencia y oportunidad de las hipótesis planteadas	507
Futuras líneas de investigación posibles	530
FUENTES CONSULTADAS	535
Fuentes acerca del arte corporal, del arte abyecto y del arte escatológico	535
Fuentes acerca del asco y de la abyección	541
Fuentes acerca de la sociogénesis de lo escatológico	544
Fuentes acerca de la psicogénesis de lo escatológico	545
Fuentes en torno al juego y de los marcos teóricos de las categorías lúdicas	549
Fuentes acerca de los artistas	551
Otras referencias	559
LISTA DE ILUSTRACIONES	563

AGRADECIMIENTOS

El mérito de un trabajo no es nunca individual. Del mismo modo, en cualquier investigación doctoral, a pesar de ser escrita por una persona, en ella participan otras muchas tantas. Por eso, me gustaría dedicar unas palabras de reconocimiento y gratitud a aquellos que han formado parte, de un modo u otro, de este trabajo.

En primer lugar, quisiera agradecer a mis directores, los doctores Pere Salabert y Magda Polo, la guía que me han ofrecido durante estos años y la confianza depositada en mí. Al Dr. Pere Salabert por haber creído en mí desde el principio y haber compartido conmigo tanto sus conocimientos como sus sabios consejos e indicaciones. A la Dra. Magda Polo por haberse embarcado con valentía y entusiasmo en este proyecto, así como por su rigor, entrega personal y férrea confianza. A ambos, por haber compartido su sabiduría y conocimientos conmigo, pero, sobre todo, por haber respetado mis tiempos y ayudar a que encontrara mi camino aun sin mostrármelo. A su exigencia debo el haber dado lo mejor de mí; espero no haberles decepcionado.

Después de mis directores, mi especial reconocimiento va dirigido a los profesores Enric Ciurans y Laia Manonelles, sin cuyo apoyo no habría recibido la ayuda para la formación de profesorado universitario (FPU) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Gracias a ello, y en calidad de contratada predoctoral, he podido desempeñar mi labor investigadora y docente en el seno del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona, motivo por el cual también querría agradecer a su directora, Rosa Terés, el haberme acogido entre sus miembros.

Al mismo tiempo, desearía hacer constar mi gratitud a otros profesores del Departamento que, interesándose por mi investigación, intercambiando estimulantes puntos de vista, brindándome oportunidades para presentar mi trabajo e incluso ofreciéndome desinteresadamente su apoyo personal, han contribuido al desarrollo de la presente disertación doctoral. Mil gracias, pues, a Joan Sureda, Anna Maria Guasch, Rosa Alcoy, Rosa Maria Subirana, Joan Ramon Triadó, Vicenç Furió, Tania Alba, Daniel López del Rincón y Marta Piñol.

Asimismo, no quisiera olvidarme de la asistencia ofrecida por Montse Bach y Pere Pagès cuando colaboré en el soporte a la Comisión Académica de Doctorado de Historia del Arte y posteriormente al ser investigadora predoctoral asociada al Departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona. De igual modo, quisiera expresar mi deuda con los departamentos de Publicaciones y Medios Digitales del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) –y, en especial, con Gemma Planell, Clara Plasencia, Clàudia Faus y Ester Capdevila– por su calidad humana y el aprendizaje profesional y formativo que me brindaron generosamente.

Me gustaría dedicar también unas palabras de agradecimiento a mis alumnos, con quienes he aprendido y disfrutado a partes iguales. Compartir unas horas a la semana con ellos ha sido un regalo para mí, imprescindible para recobrar energías y retomar la tesis con la fuerza que en ocasiones falta. Gracias a ellos, puedo decir que la práctica docente en la asignatura Art i Història del Grado de Historia ha sido una de las experiencias más gratificantes de estos años. Al hilo de esto, no puedo olvidarme de Mireia Freixa y Clara Beltrán, con quienes he formado un equipo docente con el que he crecido profesional y personalmente. No he podido estar mejor acompañada.

Tener la oportunidad de disfrutar de la experiencia docente me hace valorar y ser consciente de la suerte que tuve en mi etapa formativa más temprana. Por ello, no sería justo olvidarme de los profesores del Col·legi Sant Andreu de Badalona, y, en especial, de mis maestros Blanca Soler, Teresa Duch y Enric Gil. Ellos fueron quienes me inculcaron el inconformismo, el querer dar lo mejor de mí, el aspirar a más; en definitiva, las ganas de ser «siempre más y mejor».

A medio camino entre lo profesional y lo personal se encuentran mis queridas becarias: Víctor Ramírez, Júlia Azcunce, Clara Beltrán, Christian Alonso, María Bendito y Pablo

Santa Olalla. Gracias por compartir alegrías, celebraciones y locuras, pero también derrotas y decepciones. Sin su compañía y amistad, este camino habría sido mucho más difícil, esta locura no habría tenido sentido. Mi gratitud también va dirigida al resto de contratados predoctorales y doctorandos del Departamento de Historia del Arte: Joaquim Espuny, Mireia Alcón, Eugenie Theuer, Juliane Debeusscher, Alba Barceló, Maria del Mar Rovira, Vera Renau, Cèlia Cuenca, Guillem Cañameras y Marta Vidán.

Gracias también a Tania Alba, Maja Cecuk, Ton Brengaret y Jorge Beltrán por compartir experiencias y consejos alrededor de una mesa. Ha sido estimulante ver conseguir sus logros y alcanzar las metas propuestas. Ojalá que el próximo encuentro en el En Ville sea para celebrar que todos hayamos conseguido el título de doctor.

Igualmente, es imposible no mencionar a los amigos que me acompañan desde tiempo atrás. Gracias a las amigas del máster: Sara, Mont y, en especial, a Margarita, por su generosidad y apoyo constantes. El mismo agradecimiento va para las amistades forjadas durante la carrera: Celia, Joan, Paquita, Carolina, Gemma, Diego, Jordi, Javi y, sobre todo, Ariadna, por ser la mejor amiga que se pudiera tener. Finalmente, un recuerdo especial para mis amigas del cole. Por un lado, a Raquel Núñez, Isa, Raquel Marín, Laura, Tirza e Irina, por crecer juntas y haber creado un vínculo que jamás se destruirá. Y, por otro, a las Humas –Miriam, Melania, Anna y Rocío–, mis amigas del alma y de confidencias que están para lo bueno, lo malo y lo peor.

También sería justo mencionar los nombres de aquellas personas de quienes he recibido su apoyo personal, datos y referencias de especial interés para esta investigación e incluso sugerencias interpretativas. A todas ellas van dirigidos mis agradecimientos: Ricardo Piñero y el Grupo de Estética de la Universidad de Navarra, Aitziber Urtasun, Mercè Alsina, Rubén Moliner, Miguel Vega y Sílvia Martínez Marcos.

Por último, no quisiera terminar estas líneas sin antes mencionar a mis seres queridos. A Juan, mi compañero, quien me ha abierto su corazón y regalado su tiempo durante estos años. Por la comprensión y el amor compartido. Y muy especialmente, a mis pilares fundamentales, a mi familia. A mis yayos, porque no sé quién se siente más orgulloso de quién: si ellos de mí o yo de ellos. Pero, sobre todo, a mi madre y a mis dos hermanas, a quienes todo les debo: lo que soy, dónde estoy y lo que tengo. Aprovecho y mando un beso al cielo. A todos ellos y a los que me leéis, muchas gracias.

RESUMEN / ABSTRACT

RESUMEN

La presente investigación doctoral toma el concepto de juego para analizar ciertas manifestaciones del arte escatológico de la contemporaneidad con el objetivo de arrojar luz acerca de los procesos de creación y recepción de las mismas. Este planteamiento implica sostener que la relación que se establece entre el artista y los productos de desecho corporal es eminentemente lúdica, en la medida en que se toma como modelo el juego del niño con sus fluidos corporales. Por ello, se produce un regreso del artista a la condición infantil en la que se tenían las primeras experiencias con el propio cuerpo. Como consecuencia de este juego con los desechos corporales, el arte escatológico contemporáneo es capaz de suspender la reacción aversiva del asco tanto del artista como del espectador. Finalmente, la exploración de la propia corporeidad habría de verse como forma de liberación emocional mediante la cual el individuo es capaz de conocerse a sí mismo y aproximarse y transformar la realidad.

PALABRAS CLAVE: juego, arte escatológico, arte abyecto, abyección, asco

RESUM

Aquesta investigació doctoral pren el concepte de joc per tal d'analitzar determinades manifestacions de l'art escatològic de la contemporaneïtat amb l'objectiu d'esclarir els seus processos de creació i recepció. Aquest plantejament implica sostenir que la relació

que s'estableix entre l'artista i les substàncies de rebuig és eminentment lúdica, en la mesura en què es pren com a model el joc del nen amb els seus fluids corporals. Per això, es produeix un retorn de l'artista a la condició infantil en la qual es tenien les primeres experiències amb el propi cos. Com a conseqüència d'aquest joc amb els productes de rebuig, l'art escatològic contemporani és capaç de suspendre la reacció aversiva del fàstic tant de l'artista com de l'espectador. Finalment, l'exploració de la pròpia corporeïtat hauria de veure's com a forma d'alliberament emocional mitjançant la qual l'individu és capaç de conèixer-se a si mateix i d'aproximar-se i transformar la realitat.

PARAULES CLAU: joc, art escatològic, art abjecte, abjecció, fàstic

ABSTRACT

The current doctoral research takes the concept of play to analyse various manifestations of contemporary scatological art with the aim of shedding light on the processes of their creation and reception. This approach implies affirming that the relationship established between the artist and bodily waste is eminently playful, insofar as the child's play with his bodily fluids is taken as a model. Therefore, there is a return of the artist to the infancy stage, in which the first experiences with the own body are performed. As a consequence of this play with bodily fluids, contemporary scatological art is able to suspend the aversive reaction of the disgust of both artist and audience. Finally, the exploration of one's own corporeality should be seen as a form of emotional liberation through which the individual is capable of knowing oneself, and approaching and transforming reality.

KEYWORDS: play, scatological art, abject art, abjection, disgust

INTRODUCCIÓN GENERAL

OBJETO DE ESTUDIO Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Desde la década de los años sesenta del siglo pasado hasta la actualidad han proliferado lo que en esta investigación se ha convenido en llamar prácticas artísticas escatológicas, es decir, aquellas que se sirven del uso directo o indirecto de las sustancias excretadas y secretadas por el cuerpo humano —esto es, lo que se entiende por inmundicia—. Por cuanto atañe a esta investigación, su campo de estudio comprende las manifestaciones artísticas escatológicas directas del arte occidental desde la aparición de las primeras prácticas en torno a 1960 hasta la actualidad, el año 2015.

Tras la observación y posterior análisis de algunas obras, surgió la pregunta de investigación que vehicula el presente estudio y que el mismo trata de resolver. Se trata del siguiente interrogante: ¿cómo, y, sobre todo, por qué procede el artista de una manera que da pie a la creación de un arte escatológico en el sentido más directo de la expresión? Para tratar de dar una respuesta, aquí se sostiene la hipótesis de que se produce un «regreso» del artista a la condición infantil en la que se tenían las primeras experiencias con el propio cuerpo. Más aún, se afirma que la relación establecida entre el artista y los fluidos corporales es eminentemente lúdica, y que tras esta concepción se revela un interés del ser humano por explorar su propio cuerpo como forma de aproximación a la realidad y como medio de conocimiento de sí.

Será menester, entonces, comprobar si se está en lo cierto y, pues, ver si se confirma esta hipótesis. Asimismo, será necesario responder a otras cuestiones que se derivan de estas suposiciones y que van más allá de lo ya dicho. Por ejemplo, si bien existen

multitud de elementos que provocan el asco, que sugieren o parecen encontrarse en el ámbito de lo abyecto, ¿qué tienen de especial –sobre todo, para el artista– las sustancias de desecho corporal frente a otros estímulos de la repulsión? ¿Qué valor tienen para el artista y con qué nuevo valor se dotan? ¿Para qué las utiliza en el medio artístico y por qué? Por decirlo sucintamente: ¿por qué el artista usa productos de desecho corporal?

Partiendo de ahí, todavía cabe preguntarse más: ¿qué es lo que le lleva o le empuja a hacerlo? ¿Es fruto de una necesidad o se da de forma voluntaria y expresa? ¿Por qué ese «retorno» a un estadio infantil? Y no sólo importa el motivo sino también la intención: ¿con qué finalidad lo hace: únicamente por diversión, por placer –por juego–, o acaso hay algo más? ¿Qué proporciona o reporta el empleo de excreciones y secreciones en el plano artístico?

De manera inevitable, esta pregunta lleva a plantear otras cuestiones nuevas, en esta ocasión acerca de la experiencia estética. Por ejemplo, ¿qué emociones se asocian con la práctica artística directa con los desechos corporales? ¿Es posible no sentir repugnancia por la excreta empleada en un contexto artístico? En otras palabras: ¿es posible concebir una experiencia estética positiva del arte escatológico contemporáneo? En caso de respuesta afirmativa, ¿cómo lo hace el arte para ofrecer esta posibilidad que quizás no se daría en la vida cotidiana? ¿De qué manera el arte desplaza al asco? Por otra parte, ¿sería posible que tanto el artista como el público pudieran desaprender la experiencia desagradable de lo abyecto y, a cambio, proveerla de significado y valor nuevos en base al placer, la satisfacción, incluso la alegría y la diversión en un retorno a lo que producía gozo en la temprana infancia? ¿Qué tipo de satisfacción se produce y qué características tiene? A propósito de esto, si el arte escatológico contemporáneo abre la posibilidad de concebir una experiencia estética positiva de lo abyecto, no ya únicamente confinada en lo repulsivo, ¿qué visión aporta respecto del proceso civilizatorio? ¿Y de la propia identidad? ¿Cómo se definiría, entonces, la experiencia corporal en este retorno a la aceptación de lo inmundado?

Todos estos aspectos no han sido analizados lo suficientemente en estudios anteriores, y de ahí la necesidad científica de dar respuesta a tales cuestiones. Por lo tanto, esta tesis doctoral pretende arrojar luz y generar nuevos conocimientos en torno al proceso de creación y recepción artísticas en el arte escatológico contemporáneo.

HIPÓTESIS DE TRABAJO Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Las hipótesis de trabajo formuladas, que han permitido fijar los objetivos que se pretenden alcanzar en esta investigación, son las siguientes:

- La relación que se establece en el arte contemporáneo entre el artista y las sustancias de desecho corporal es de carácter lúdico.
- En el arte escatológico contemporáneo se produce un regreso, mediante el elemento lúdico, a la condición infantil, resituando al artista en las experiencias tempranas con su propio cuerpo.
- La concepción del arte escatológico de la contemporaneidad desde una dimensión lúdica conlleva la exploración del cuerpo del artista como medio de conocimiento del propio individuo y como forma de aproximación y transformación de la realidad.
- El juego con las sustancias de desecho corporal proporciona al artista placer, fascinación y diversión. De este modo, lo inmundo es deseable a la vez que una fuente de placer.
- Es posible una experiencia estética positiva e incluso placentera del arte escatológico contemporáneo, tanto para el artista como para el público.
- El arte escatológico contemporáneo constituye una reacción contraria al proceso civilizatorio.
- En la experiencia artística directa con las sustancias de desecho corporal se da una revalorización de los sentidos que habían sido denostados en el proceso de civilización.

Como consecuencia, el objetivo principal que se pretende lograr es justificar la dimensión o el carácter lúdico del arte escatológico contemporáneo. Mientras tanto, los objetivos secundarios se detallan a continuación:

- Establecer las relaciones entre el carácter lúdico del arte escatológico de la contemporaneidad y la experiencia infantil en relación con el juego y la manipulación de sustancias de desecho corporal.

- Analizar la especificidad de las sustancias de desecho corporal respecto del resto de posibles estímulos del asco y su función o significado en la obra artística.
- Describir las motivaciones, necesidades e inquietudes que llevan a los artistas a jugar con las sustancias de desecho corporal.
- Averiguar a qué fines sirve el juego con las sustancias de desecho corporal en el arte contemporáneo y si estos son de carácter individual y/o colectivo.
- Explicar las sensaciones experimentadas por los artistas y sus actitudes al manipular sustancias corporales.
- Analizar la experiencia estética con el arte escatológico contemporáneo, definiendo, a ser posible, las formas bajo las cuales se manifiesta la satisfacción resultante y qué tipos de placer se desprenden.
- Identificar la concepción del cuerpo que se encuentra tras el carácter lúdico de las manifestaciones artísticas escatológicas contemporáneas.

DISEÑO METODOLÓGICO

CARÁCTER O NATURALEZA DE LA TESIS

La presente tesis doctoral se trata de una investigación cualitativa de tipo observacional en tanto que pretende aportar un conocimiento integral del problema de investigación sin intervención por parte del investigador en el proceso de investigación. Atendiendo a la naturaleza del problema a estudiar y los objetivos a alcanzar, se resolverá que esta es una disertación:

- Monográfica, pues versa sobre una cuestión específica de la que se pretende extraer un conocimiento más preciso, riguroso y profundo.
- Actual, en tanto que el objeto de estudio se puede contemplar con una perspectiva cronológica menor a cincuenta o setenta y cinco años.
- Básica, al suponer nuevos conocimientos sobre los fenómenos y hechos estudiados.

- Teórica, ya que tiene por objeto la concepción, aplicación y replanteamiento de teorías en relación con las prácticas artísticas escatológicas de la contemporaneidad.
- Causal, pues pretende estudiar los motivos que expliquen estos fenómenos artísticos.

En conclusión, el presente se trata de un estudio de carácter documental que obedece a los criterios de investigación cualitativa e interpretativa, que se ha basado en la exploración bibliográfica y el sucesivo análisis teórico del corpus de obras. Igualmente, también merece la pena resaltar la naturaleza interdisciplinaria de la investigación, pues se trata de un trabajo de reflexión estética acerca de la dimensión lúdica del arte escatológico contemporáneo que se ayuda de los conocimientos que brindan diferentes disciplinas, como la historia del arte, la filosofía, la antropología, la sociología, la psicología o la teoría psicoanalítica.¹

CAMPO DE ESTUDIO

El campo de estudio de esta tesis lo constituyen aquellas manifestaciones artísticas de Europa occidental y Estados Unidos fechadas entre 1960 y 2015 en las que se reconoce un uso de lo que aquí se denomina inmundicia, esto es, de sustancias secretadas y excretadas por el cuerpo humano. Entre tales sustancias se encuentran el excremento, la orina, la sangre, la sangre menstrual, el esperma, el flujo vaginal, el vómito, el sudor, la mucosidad, el pus, la cera de los oídos, las legañas, las babas o la saliva.

Esta delimitación de los ámbitos geográfico (Estados Unidos y Europa occidental), cultural (Occidente) y temporal (1960-2015) se justifica teniendo en cuenta que la consideración acerca de estas sustancias de desecho corporal varía según la época, la cultura e incluso las circunstancias personales de cada sujeto. Así pues, se hace pertinente acotar el alcance de estas variables, pues en cualquier investigación que se ocupe de las conductas personales

una de las dificultades más serias consiste en mantener fijas otras variables mientras comparamos un determinado aspecto de la conducta en una cultura dada con otro aspecto paralelo de la

¹ En relación con este punto, cabe advertir al lector de que la autora de la tesis partía de unos conocimientos limitados acerca de la teoría psicoanalítica, por lo que, para tratar de subsanar este aspecto lo máximo posible, ha sido necesaria la inmersión y profundización en sus lecturas.

conducta en otra cultura. Cada ambiente social impone sus propios límites a las formas de expresión. Lo que cada uno siente al ver controlada su conducta personal, varía de acuerdo con la cualidad de las restricciones impuestas y con las libertades de que disfruta. Cada ambiente social establece límites a la posibilidad de alejamiento o acercamiento con respecto a otros seres humanos y fija los castigos o recompensas que se adscriben a la fidelidad o deslealtad al grupo y a la conformidad o disconformidad con las categorías a que obedece esa sociedad. Establecer comparaciones interculturales es como tratar de comparar el valor de las monedas primitivas cuando no hay posibilidad de aplicar un patrón común. [...] Una forma de resolver el problema sería limitar las hipótesis a un ambiente social determinado (Douglas, 1978: 15-17).

En el caso particular de esta investigación, y tomando las coordenadas mencionadas, las materias con las que *juegan* los artistas son, por lo general y culturalmente, objeto de consideraciones negativas y actitudes desfavorables y aversivas. Para más inri, son estímulos potenciales de la emoción del asco, con lo que se vinculan a la categoría estética de la abyección.² De ahí la necesidad de delimitar el ambiente social y temporal de esta investigación.

Asimismo, se ha estimado conveniente para el desarrollo de esta investigación la creación de un corpus de aportaciones, conformado por un número de artistas y obras lo suficientemente representativo para poder justificar y sostener las hipótesis que se defienden. De este corpus de aportaciones, las contribuciones estudiadas han sido tratadas a modo de casos de estudio enfocados, esto es, como ejemplos teóricos que ilustran y argumentan las hipótesis planteadas y, por ende, justifican las interpretaciones sostenidas. Así pues, no se ha pretendido hacer una incursión exhaustiva en este tipo de manifestaciones artísticas a partir del estudio pormenorizado de todos los artistas y obras que hubieran podido asociarse, sino que la intención ha sido otra: aportar nuevas interpretaciones de lo escatológico artístico contemporáneo a partir del estudio de casos significativos, sometidos a la plasmación estética de la teoría del juego, de modo que contribuyan a reforzar el estudio interpretativo propuesto. En definitiva, lo que se ha querido con esta investigación no es crear un catálogo de aportaciones, sino todo lo contrario: sostener y demostrar hipótesis a partir del análisis dirigido de casos a lo largo del desarrollo argumental.

² Nótese aquí que, en culturas ajenas a la occidental, productos de desecho corporal como los eructos –por poner sólo un ejemplo– son objeto de consideraciones positivas, como sucede en las culturas de tradición islámica.

METODOLOGÍA INTERPRETATIVA

En otro orden de las cosas, el cuerpo de procedimientos o metodología interpretativa para desarrollar la investigación ha abrazado diversas fases. La primera de ellas ha consistido en la recopilación de datos y fuentes documentales mediante una exhaustiva revisión bibliográfica y localización de fondos. Este acceso a la documentación se ha efectuado en diversos lugares, fueran físicos o electrónicos. Entre estos destacan, en primer lugar, bibliotecas y archivos como los de la Facultad de Filosofía, Geografía e Historia de la Universitat de Barcelona, de cuyo servicio de préstamo interbibliotecario (PI) se ha beneficiado la autora de esta tesis. En este sentido, se ha recurrido a la obtención de documentos ubicados en otras facultades de la misma universidad, como la de Bellas Artes, la de Derecho o el Campus Mundet. Asimismo, se ha tenido acceso a otras fuentes documentales gracias al préstamo consorciado (PUC) con otras instituciones, entre las que destacan la Biblioteca de Catalunya, la Universitat Pompeu Fabra (UPF), la Universitat de Girona (UdG), la Universitat de Lleida (UdL), la Universitat Rovira i Virgili (URV) y la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC). Además, se ha desarrollado parte de la investigación en diversas bibliotecas del área metropolitana de Barcelona de la Xarxa de Biblioteques Municipals que contaban con un fondo especializado en arte contemporáneo y cuyo préstamo es más generoso en número y tiempo. De igual manera, ha sido necesario acudir a bibliotecas, archivos o centros de documentación de museos especializados en arte contemporáneo. Entre estos se encuentran la Biblioteca y Archivo de la Fundació Tàpies, los de la Fundació Joan Miró, y, con más asiduidad, el Centre d'Estudis i Documentació del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Asimismo, algunas personas han prestado –e incluso, ofrecido– generosamente diversas publicaciones para esta investigación. Entre ellas cabe mencionar a la Dra. Tania Alba, al Dr. Víctor Ramírez Tur o a Aitziber Urtasun. También durante el proceso de recopilación de fuentes documentales se ha hecho uso de herramientas de búsqueda digitales, entre las que cabe destacar el ReCercador+ del CRAI de la Universitat de Barcelona (que contiene las siguientes bases de datos, entre muchas otras carácter autonómico, estatal e internacional: TDX, RECERCAT, Dialnet, Teseo, ISOC, JStor, Persée, Web of Knowledge, Web of Science, Art & Humanities Citation Index, Art Full Text o Art Index Retrospective: 1929-1984), Academia.edu, Google Academic, Europeana o Internet Archive. Como resultado de

este proceso, se han obtenido unas fuentes –primarias, secundarias y terciarias– cuyo soporte ha sido suficientemente variado, pues se ha contado con documentos escritos, gráficos, cinematográficos, videográficos y electrónicos.

Una vez identificada y recopilada la información, la segunda fase del proceso de trabajo ha consistido en el estudio y sistematización de datos del fondo documental, comprendiendo en él la lectura y el vaciado de fuentes de diversa procedencia, más su análisis crítico y teórico-estético. Entre estos datos –de tipo bibliográfico, electrónico e iconográfico– se cuenta la información acerca de los marcos teóricos, del estado de la cuestión y de las obras y artistas que conforman el corpus. Por cuanto respecta a los marcos teóricos, estos se han abastecido de material de disciplinas diversas debido, precisamente, a la aproximación que se quería realizar en cada capítulo: para el estudio acerca de las teorías del asco y de la abyección, se ha trabajado fundamentalmente con textos de filosofía; para la investigación sobre la sociogénesis de lo escatológico, han sido seleccionados por su pertinencia los análisis sociológicos y antropológicos; para explicar, en cambio, su psicogénesis, se ha optado en gran parte por recurrir a textos de la teoría psicoanalítica; y, ya para trabajar la teoría del juego, se ha recurrido a la estética, la psicología, la pedagogía, la teoría psicoanalítica, la antropología y la psiquiatría según se ajustaran a las categorías lúdicas definidas. En cambio, para el estudio del estado de la cuestión y del corpus de obras, esta investigación se ha nutrido de fuentes procedentes de la historia y la teoría del arte. En cualquier caso, toda esta información ha sido recopilada y sistematizada gracias al uso de instrumentos como las fichas de registro adecuadas a las fuentes documentales, por un lado, y, por otro, las guías de análisis de contenido. Entre estas últimas destacan tablas, resúmenes, mapas conceptuales, listados y cuadros sinópticos que han ayudado a estructurar adecuadamente el contenido de la tesis. En cualquier caso, el control de los factores (recopilación de información, observación, manejo y uso de los instrumentos señalados) ha sido llevado a cabo por la autora de esta investigación.

Paralelamente a la conformación de los marcos teóricos, se ha llevado a cabo la visualización de distintas obras, la selección de las cuales derivó en la generación del corpus de obras a analizar. En este sentido, cabe recordar que la intención de esta investigación no es la de ofrecer un catálogo que agote todos los ejemplos posibles, sino la de brindar una aproximación teórica a casos particulares, de modo que lo que aquí se

ofrece es un corpus de obras no necesariamente extenso, pero sí coherente. Tal elección obedece tanto a la relevancia historiográfica de los casos de ejemplos canónicos –sin que esto conlleve que se menosprecien otros trabajos que gocen de menor popularidad– como a su idoneidad en relación con la aproximación teórica, o lo que es lo mismo, a su adecuación a las categorías del juego concretadas. De hecho, a lo largo de esta investigación se ha llevado a cabo el estudio, análisis e interpretación de casos mediante la descripción orientada, la plasmación estética o interpretación según enfoques teóricos y el análisis comparativo de casos. Por esta razón, las obras han sido usadas a modo de ejemplo teórico, esto es, no sólo como ilustración del discurso teórico sino también como argumentación del mismo. En definitiva, en este estudio se ha llevado a cabo una labor teórica de investigación estética, más concretamente, un trabajo de reflexión estética acerca de la dimensión lúdica del arte escatológico en la contemporaneidad que, en cualquier caso, da como resultado un enfoque interpretativo nuevo.³ Con todo, lo que se ha buscado o, al menos, a lo que se ha aspirado es a la aplicabilidad de los resultados de la investigación, esto es, que estos puedan ser generalizados a una muestra más amplia del campo de estudio.

El último de los pasos a mencionar del cuerpo de procedimientos para el desarrollo de la investigación es, evidentemente, el de la redacción. Esta fase no se ha llevado a cabo al final de todo el proceso de investigación sino que se ha realizado de manera simultánea al estudio de cada uno de los capítulos. Lo mismo se puede aplicar para las correcciones y revisiones pertinentes del texto, volviéndose a retomar también al cabo de unos meses y, de nuevo, poco antes del depósito de la tesis doctoral.

PLAN DE EJECUCIÓN Y RECURSOS

Esta investigación se ha llevado a cabo en cinco años. Durante su primer curso fue financiada gracias a una beca de soporte a la Comisión Académica de Doctorado (CAD) de Historia y Teoría de las Artes de la Universitat de Barcelona. Y, a partir del segundo curso hasta el quinto, la autora de esta tesis ha sido beneficiaria de una ayuda para la formación de profesorado universitario (FPU) del Ministerio de Educación y Formación Profesional –anteriormente denominado Ministerio de Educación, Cultura y Deporte– del Gobierno de España en la convocatoria 2014, con referencia FPU2014/04688.

³ Es evidente que esta se trata de una labor más interpretativa que no descriptiva; al contrario, entonces, de apartados como el estado de la cuestión.

ESTRUCTURA DE LA TESIS

Después de los preceptivos apartados introductorios, el desarrollo de la investigación doctoral da comienzo con el estado de la cuestión, que, por razones de su relevancia y extensión, se ha creído conveniente dedicarle un capítulo aparte y no tratarlo dentro de la introducción. Este estado del arte, que tiene por objetivo analizar exhaustivamente la literatura existente acerca del tema de estudio y, por ende, señalar los aspectos que se han investigado y los resultados a los que se ha llegado, se ha dividido en varias secciones que contextualizan, de lo general a lo particular, el objeto de estudio de esta disertación, que no es otro que las prácticas artísticas escatológicas en la contemporaneidad. Así, se examina desde el arte corporal, pasando por el arte abyecto, hasta llegar al arte escatológico contemporáneo.

A partir de entonces, la investigación se estructura en dos grandes bloques, que constituyen los marcos teóricos generales. El primero se centra en la definición de la inmundicia, y, el segundo, en la teoría del juego y su plasmación estética. Por cuanto respecta al eje de la inmundicia, este pretende ofrecer una explicación a la frecuente valoración negativa de la que es objeto en la actualidad en occidente y que, por ende, condiciona la aproximación y la relación que tienen los artistas y el público con las sustancias de desecho. Para aspirar a dar una respuesta coherente, se ha procurado atender, por medio de sendos capítulos, a las vertientes estética, social y psíquica de lo escatológico para así abordar la cuestión no ya desde un único punto de vista parcial y reductor sino desde una perspectiva que trate el fenómeno en su complejidad.

Así, la sección que atiende al primero de estos aspectos examina, por su vínculo con las prácticas artísticas que son objeto de estudio de esta investigación, las categorías estéticas del asco y la abyección. Si bien hay autores que sostienen que el segundo concepto es una mutación de la teoría del asco, terminó problematizando cuestiones y asuntos que sobrepasaron a los de la repugnancia. De ahí que en esta investigación se hayan examinado asco y abyección en distintos apartados. En cualquier caso, una vez asentadas estas primeras bases teóricas acerca de la experiencia estética de lo abyecto, habrá que averiguar si en el análisis de los casos de estudio esta descripción continúa siendo válida o si, por el contrario, es posible entender las manifestaciones artísticas escatológicas contemporáneas bajo otros parámetros.

En relación con la segunda faceta a tratar, esto es, la social, hay que tener en cuenta que tanto la inmundicia como la consideración que se le confiere están sujetas a reglas culturales, por lo que las actitudes positivas o negativas frente a los productos de desecho corporal tienen un componente social específico ineludible que, lejos de permanecer inalterado, varía a lo largo del tiempo. Así pues, este capítulo tiene por objetivo analizar, desde una perspectiva cronológica, el desarrollo histórico de la configuración del valor de lo escatológico, prestando especial atención a los comportamientos, actitudes, reglas sociales y formas de relación entre individuos que condicionan las formas de afectividad en relación con lo inmundo. Atendiendo, entonces, a la finalidad y a la metodología propuestas en este apartado, es oportuno acudir a los conocimientos que la sociología, la antropología y la historia aportan respecto al tema de investigación.

Finalmente, en la última dimensión de lo inmundo se analiza el proceso mediante el cual se forja de manera individual la aversión a las sustancias de desecho corporal. Para hacerlo, es fundamental ocuparse de la estructura psíquica de la personalidad y del comportamiento de los individuos, y, más concretamente, sondear la etapa infantil, en la cual se reprimen las tendencias coprófilas y se forjan las conductas relativas al aprendizaje del asco. Las disciplinas que en esta ocasión ofrecen las mejores herramientas para aproximarse a los objetivos señalados son la sociología, la psicología y la teoría psicoanalítica.

Por cuanto respecta al segundo gran bloque que conforma el presente estudio, en esta ocasión dedicado al concepto de juego, no sigue un orden cronológico, sino que, por el contrario, se ha optado por una ordenación conceptual o temática. De esta forma, la investigación se ha articulado a partir de tres categorías de lo lúdico que se han tomado prestadas de una de las obras fundamentales de la teoría del juego como es *Homo ludens*, de Johan Huizinga. Esta, por ende, funciona a modo de marco teórico referencial, pues permite fundamentar el proceso de investigación a partir de la clasificación tipológica que ofrece. Así, el lector podrá hallar una primera clase de juego, la del juego infantil, de la que los artistas participan mediante lo que se podría llamar una regresión creativa. Es menester decir que, para el desarrollo de este primer nivel, se tomarán esencialmente los textos del psicólogo Jean Châteauneuf como marco teórico específico. Una segunda categoría de lo lúdico deriva de los juegos del lenguaje,

como son los juegos de palabras y los chistes, que ahora se aplican al campo de lo artístico y se examinarán a la luz de los trabajos de Sigmund Freud y Henri Bergson. Y, finalmente, cabe destacar la categoría de juego sagrado, en el que las formas rituales serán las protagonistas. Con el fin de analizar en profundidad el concepto de rito y aplicarlo a los casos de estudio, se tomarán como referencia los conocimientos de la sociología, la antropología religiosa y la psiquiatría cultural que brindan autores como Roger Caillois, Marcel Mauss y Henri Hubert, René Girard y Armando Favazza. La selección de tales autores del marco teórico específico responde a la adecuación de sus teorías a los distintos perfiles de las categorías lúdicas –que, por otra parte, requerían aproximaciones desde distintas disciplinas–, de forma que, junto con la plasmación estética pertinente, sirvieran de herramientas efectivas para defender las hipótesis y desarrollar los objetivos planteados. Sin embargo, es conveniente advertir al lector de que tales categorías no son estancas ni admiten solamente una interpretación única, válida e inamovible, sino que, por el contrario, están abiertas y son permeables. Diríase incluso que algún caso de estudio podría llegar a asociarse a más de un enfoque interpretativo y ser, por lo tanto, susceptible de ser analizado bajo otra de las ordenaciones lúdicas ofrecidas. En este sentido, no está de más recordar que la investigación parte de un corpus de casos enfocados que justifican, ilustran y ejemplifican los diversos planteamientos de lo lúdico con los cuales comparten los mismos o similares objetivos y preocupaciones. Así pues, estos casos de estudio, que por otra parte serán sometidos al análisis comparativo con otras manifestaciones artísticas con tal de enriquecer el análisis y sus resultados, desempeñarán el papel de ejemplos teóricos.

Para completar la estructura de la tesis, las conclusiones resuelven la conveniencia y oportunidad de las hipótesis planteadas, recogen los resultados más significativos y las aportaciones más relevantes de la investigación, así como se señalan futuras líneas de trabajo. Finalmente, y como es pertinente, se referencian las fuentes consultadas y la lista de ilustraciones.

Por último, y ya para terminar esta introducción, cabría señalar algunas consideraciones vinculadas con los criterios de edición. En primer lugar, se ha optado por insertar las imágenes, siempre que se han considerado relevantes para su inclusión, en el propio texto y lo más próximas a su llamada con tal de facilitar y agilizar la lectura del escrito.

En segundo lugar, y también con el objetivo de favorecer la consulta de la investigación, la autora de este estudio ha traducido todas las citas de las fuentes en idiomas diferentes al castellano en notas a pie de página. Asimismo, se ha procurado añadir algún tipo de explicación o aclaración a las mismas durante el discurso. Finalmente, por cuanto afecta a la redacción de la investigación, se ha decidido no usar la primera persona del singular ya que las deudas intelectuales contraídas han sido con muchas personas. Por otra parte, tampoco se ha creído conveniente hacer uso del plural mayestático porque los errores que esta investigación contiene no son atribuibles a todas ellas sino únicamente a su autora. Por ello, el estilo neutro e impersonal se ha considerado el más pertinente y es el que el lector encontrará a lo largo de las siguientes páginas.

CAPÍTULO 1

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Si se pretende rastrear la presencia de investigaciones acerca de lo escatológico artístico en la contemporaneidad atendiendo al empleo directo de las sustancias corporales, no habrá que fijar la atención únicamente en los estudios específicos sobre el tema, sino que, de manera ineludible, será menester referirse al estudio del cuerpo como material artístico. Por esta razón se ha articulado este apartado en tres secciones, ordenadas de lo general a lo particular: en primer lugar, y a modo de contexto, se ubicarán estas manifestaciones artísticas en el llamado arte corporal o *Body Art*; en segundo lugar, se inscribirá el arte escatológico contemporáneo en el tipo de manifestación artística que incorpora o sugiere materias abyectas (Ben-Levi; Houser; Jones; Taylor 1993: 7), esto es, el arte abyecto o *Abject Art*; y, por último, se examinará estrictamente la literatura existente en torno al campo de estudio al que esta investigación se refiere.

Antes bien, cabe advertir al lector de que el objetivo de las dos primeras secciones de este capítulo no es presentar una historia del arte corporal y abyecto al uso, sino ofrecer un panorama sintético, que no superficial, que acoja a modo de marco orientativo al campo de estudio específico de la presente investigación, esto es, las prácticas artísticas escatológicas contemporáneas. Asimismo, y, en cualquier caso, cada uno de los ámbitos señalados serán abordados tanto desde la teoría como desde la práctica expositiva en aras de establecer un análisis más integral, alejando el estudio de cualquier enfoque reduccionista.

1.1 Arte corporal (*Body Art*)

Se podría definir al arte corporal,¹ o lo que es lo mismo, al *Body Art*, como una expresión artística nacida paralelamente en Europa y Estados Unidos hacia el último tercio del siglo XX cuyo centro discursivo se halla en el cuerpo humano, de modo que los artistas experimentan con su propio cuerpo tomándolo como material para sus acciones, como soporte –físico, psíquico y vital– y campo experimental, como sujeto y objeto de sus obras –se es y se tiene un cuerpo–, y como lugar y medio de expresión artística. En definitiva, se trata del uso del cuerpo como medio de expresión, como lenguaje,² una conversión del cuerpo en «objeto de valor» (Salabert 2004: 78). Un cuerpo que debe ser entendido como *site* o lugar de convergencia y proyección de discursos críticos y prácticas artísticas en sus dos vertientes: en tanto que experiencia individual del cuerpo y en su faceta de cuerpo social, de modo que en ambos casos el cuerpo deviene el lugar donde confluyen «pulsiones morales, biológicas y políticas» y donde se *encarnan* la batalla social, la lucha de géneros y de clases (Ramírez 2003: 14). En definitiva, y como no podía ser de otro modo, el arte corporal está vinculado con el cuerpo y la identidad corporal.

Se hace patente, pues, que, en este momento, que Pedro A. Cruz Sánchez (2004: 9) tilda como «tiempo del cuerpo», se produce la aceptación de la naturaleza real y mundana del cuerpo, la reivindicación de la propia experiencia sensorial y del ser material que se es, o lo que es lo mismo, la «elevación del ser como cuerpo» (Celant 1977: 13). Un interés por el cuerpo cuyas raíces habría que encontrarlas en una corriente artística e intelectual que funcionaría a modo de caldo de cultivo para el arte corporal, y en la que se deberían recordar nombres como Yves Klein o Piero Manzoni en el campo de la pintura y la escultura; las acciones de Fluxus; los *happenings* de Allan Kaprow, John Cage, Wolf Vostell, el grupo Gutai y George Brecht; el teatro de The Living Theatre, Pierre Guyotat, Jerzy Grotowski, el kabuki o el *nō* japoneses; el cine de Kenneth Anger, Jean-Luc Godard y Pier Paolo Pasolini; y Antonin Artaud y Georges Bataille en los ámbitos

¹ Se utiliza aquí el término arte corporal en el mismo sentido que lo hacen Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel Ángel Hernández Navarro (2004: 15), esto es, de forma inclusiva haciendo referencia a manifestaciones artísticas cuyo centro discursivo sea el cuerpo humano, como los *happenings*, el arte de acción, las *performances*, entre otras.

² Según Lea Vergine (2000: 9), como consecuencia de la liberación del inconsciente.

de la literatura y el pensamiento.³ Y, para el cuerpo de la posmodernidad, serían claves las teorías de la subjetividad –de Johann Wolfgang von Goethe a Friedrich Nietzsche, de Sigmund Freud a Jacques Lacan, de Gilles Deleuze a Félix Guattari– y del multiculturalismo.

En cualquier caso, este interés por lo corporal en el campo artístico contemporáneo ha dado lugar a diversas manifestaciones que los investigadores han catalogado en clasificaciones o tipologías en torno a las expresiones del arte corporal. Así, se ha optado por hablar del trabajo de aquellos que decidían modificar el soporte – lógicamente, el cuerpo– con el uso de prótesis, trasplantes, transfusiones, o incluso de la cirugía, en el cuerpo cibernético o poshumano para crear un nuevo cuerpo físico y social vinculado a la identidad. Del mismo modo, se han señalado otras opciones que, con el gesto, la simulación o el travestismo no modificaban el soporte. Se ha hablado también de cuerpo doliente refiriéndose a aquel que se somete a experiencias límites vinculadas al dolor y a la herida, o del cuerpo de la experiencia de la resistencia física y el peligro. Asimismo, se ha tildado de cuerpo expandido a los cuerpos marginales de minorías raciales, mujeres y gays; así como se ha hablado de cuerpo fragmentado o anarquitectónico; de la *performance*; del arte abyecto; o del cuerpo desublimado, entre muchos otros más. Todo este ejercicio se realizó, en efecto, para tratar de clasificar a los artistas cuya producción se reúne bajo el apelativo del arte corporal o *Body Art*, de procedencia e intereses diversos, que van desde la propia materialidad del cuerpo a la dimensión perceptual (Marchán Fiz 2009: 238-239).

Como se ha comentado con anterioridad, el arte corporal en tanto que expresión artística nació paralelamente en Estados Unidos y Europa, territorios estos que constituirán sus dos focos de atención. A grandes rasgos, los norteamericanos, que optaron por la *performance* y la acción, y de las que tenemos noticias gracias a filmes y vídeos, se interesaron sobre todo por explorar la temporalidad de la obra, su percepción y el comportamiento del público, y partieron de las reflexiones del arte conceptual y minimal. Así, surgieron grandes nombres como Vito Acconci, Denis Oppenheim, Bruce Nauman, Chris Burden, Hannah Wilke, Carolee Schneemann, Cindy Sherman, Robert

³ Paul Ardenne todavía va más allá y busca las causas del tratamiento del cuerpo en el siglo xx, encontrándolas en el rechazo de la concepción del cuerpo de esencia divina, la expansión del materialismo y la crisis del humanismo (Cruz Sánchez; Hernández Navarro (eds.) 2004: 43-44).

Gober, Charles Ray, Paul McCarthy, Mike Kelley, Kiki Smith, Andres Serrano⁴ o Nan Goldin. Mientras tanto, en Europa, influidos por los accionistas vieneses y las relecturas de Sigmund Freud, se preocuparon por el uso del cuerpo de manera objetual con tintes masoquistas, sadomasoquistas y dramáticos en referencia al sufrimiento físico y la mortificación del cuerpo, que, en este caso, quedaron plasmados en fotografías, notas y dibujos. Los artistas europeos más destacados en este movimiento fueron los mismos accionistas vieneses (Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Muehl y Rudolf Schwarzkogler), Arnulf Rainer, Valie Export, Peter Weibel, Michel Journiac, Gina Pane, Urs Lüthi, Jürgen Klauke, Klaus Rinke, Gilbert & George, Orlan o Marina Abramović y Ulay, sólo por citar unos cuantos.

Tal fue el panorama general hasta, aproximadamente, 1975, esto es, el de la reivindicación del cuerpo en tanto que material y soporte físico y psíquico sometido a experiencias relacionadas con el placer, pero también con el sufrimiento, la enfermedad y la muerte (Guasch 2002: 403). En la década de los setenta se llevaron a cabo *performances* de signo activista, de firme compromiso político, entendiendo el cuerpo como lugar de protesta y resistencia frente a las jerarquías del poder, al mismo tiempo que se desarrollaron otras prácticas cercanas al simulacro de la imagen y de su identidad sexual, racial y de género (Jones 2000: 22).⁵ Será justo en el paso de la década de los ochenta a los noventa cuando se desencadene un resurgimiento del trabajo artístico con el cuerpo –sea a partir de la investigación acerca del cuerpo postorgánico, artificial y tecnológico, sea mediante el cuerpo abyecto y traumático– obsesivamente referenciado y entendido como lugar en el que se proyectan las experiencias individuales pero también las públicas y colectivas, es decir, los condicionamientos culturales y los discursos críticos de denuncia social y política del momento.⁶ Según Guasch:

En este retorno al cuerpo, cuyo referente más específico es el Body Art de finales de los sesenta y los setenta, el artista, más que trabajar el cuerpo como soporte o indagar en las zonas más profundas del subconsciente individual y colectivo, recuperó el cuerpo en tanto que imagen para abordar una pluralidad de experiencias relacionadas con el ejercicio físico, la manipulación genética, la cosmética, la sexualidad, la enfermedad, el placer, la muerte o la escatología. Un

⁴ A lo largo de esta investigación, se mantiene el nombre de pila de Serrano, esto es, Andres, sin tildar, respetando el modo con que lo hace el propio artista neoyorquino.

⁵ De hecho, Amelia Jones (1998: 5-10) ve en el arte corporal una dislocación del sujeto cartesiano en pos de una intersubjetividad que defiende las narrativas identitarias, de género, sexuales, étnicas y raciales.

⁶ Para consultar una trayectoria cronológica del arte corporal hasta 1990, *vid.* Jones 2000: 16-43.

cuerpo con mucho de antropomórfico, de autobiográfico, de orgánico o de natural, pero también de artificial, posorgánico, semiótico, construido, poshumano y abyecto (Guasch 2000: 499).

Por último, entre las plataformas de difusión del arte corporal más relevantes, cabría reseñar las revistas, las exposiciones y los manifiestos. Por cuanto respecta a las revistas, *ArTitudes* desde Francia o *Avalanche* desde Nueva York fueron las más destacadas. Desde su fundación en 1971 por François Pluchart hasta 1977, *ArTitudes* se convertiría en uno de los altavoces de las prácticas corporales tanto europeas como norteamericanas; y *Avalanche*, creada en otoño de 1970 por Liza Bear y Willoughby Sharp, sería una herramienta clave para la difusión de los eventos del *Body Art* norteamericano. Incluso, en el caso de *Avalanche*, los textos como entrevistas y escritos de los propios creadores, así como los documentos de sus obras, darán visibilidad a algunos artistas antes de que estos tengan sus propias exposiciones o participen en muestras organizadas por museos o galerías. Del mismo modo, otras revistas como *High Performance*, también en Estados Unidos, *Interfunktionen* en Alemania y *Der Löwe* y *Die Schastrommel* en Austria fueron herramientas teóricas y críticas del arte corporal que no cabe menospreciar, como tampoco hay que olvidar la repercusión que tuvieron los simposios, seminarios y coloquios acerca del *Body Art* o la presencia de artistas en exposiciones, como en la sección «Individual Mythologies» de la Documenta 5 de Kassel de 1972, que, comisariada por Harald Szeemann, supuso el primer evento internacional que cobijó varias manifestaciones de arte corporal.

Además de las revistas, las exposiciones también constituyeron un vehículo fundamental para la creación y difusión de conocimientos sobre el arte corporal. Entre ellas, habría que referenciar en primer lugar las tres muestras comisariadas por el crítico de arte francés François Pluchart, quien se alzaría como la principal personalidad defensora del *Body Art*. Así, organizó *Art corporel* (París, Galerie Stadler, enero de 1975) –por cierto, en el mismo año que se presentó en Estados Unidos la muestra *Bodyworks* (Chicago, Museum of Contemporary Art, del 8 de marzo al 27 de abril de 1975), de trabajos en y sobre el cuerpo–, dos años más tarde *L'Art corporel* (Bruselas, Galerie Isy Brachot, marzo de 1977) –que confrontó trabajos de artistas norteamericanos y europeos– y, en último lugar, *Art corporel* (Nevers, Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre, del 7 al 28 de febrero de 1981), que fue la primera

exposición de carácter institucional dedicada al arte corporal.⁷ Merecería la pena igualmente señalar títulos de otras exposiciones posteriores que jugaron un papel relevante respecto al trabajo de los artistas en torno al cuerpo. Entre ellas, se encuentran las que se llevaron a cabo a partir de 1992, en concreto, *Périls et Colères* (Burdeos, Capc Musée d'Art Contemporain, del 22 de mayo al 6 de septiembre de 1992), *Désordres* (París, Galerie National du Jeu de Paume, del 12 de septiembre al 8 de noviembre de 1992, comisariada por Catherine David) y, sobre todo, *Post Human* (Pully / Lausana, FAE Musée d'Art Contemporain, del 14 de junio al 13 de septiembre de 1992, después itinerante en Turín, Atenas y Hamburgo), en tanto que en ellas se debatían cuestiones acerca de los conceptos de feminidad y masculinidad, lo íntimo y lo público y el cuerpo artificial y asexuado (Guasch 2000: 501). Respecto a la última, su foco de atención no fue otro que la experiencia del cuerpo humano y su manipulación, ya poshumano, a partir del impacto de la ciencia y las nuevas tecnologías, de modo que las obras allí presentadas abordaban cuestiones como la cirugía plástica, las prótesis, la manipulación genética, el dolor y la enfermedad, el sexo o el ejercicio físico (Guasch 1996: 156). Pocos años más tarde, otras problemáticas vinculadas al cuerpo como el de la identidad sexual fueron exploradas en una muestra como *Fémininmasculin. Le sexe de l'art* (París, Centre Georges Pompidou, del 24 de octubre de 1995 al 12 de febrero de 1996). De 1996 fecha *L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours* (Marsella, Mac, Galeries Contemporaines des Musées de Marseille, del 6 de julio al 15 de octubre de 1996), que hacía un recorrido sobre los usos del cuerpo en el siglo xx en distintas variantes –como objeto, sujeto, soporte e instrumento de medida del mundo–, así como reflexionaba acerca de sus aspectos sociales, religiosos, morales y fenomenológicos. Mientras tanto, *Wounds. Between Democracy and Redemption* (Estocolmo, Moderna Museet, del 14 de febrero al 19 de abril de 1998) se encargó de visibilizar la herida entre las emociones del artista y su faceta social, resultante, precisamente, de su experiencia pública. Finalmente, en exposiciones como *Corporal Politics* (Cambridge, MIT List Visual Arts Center, del 12 de diciembre de 1992 al 14 de febrero de 1994) o *Sensation. Young British Artists from the Saatchi Collection* (Londres, Royal Academy of Arts, del 18 de septiembre al 22 de diciembre de 1997) se analizó el cuerpo social, esto es, la esfera pública del cuerpo.

⁷ La celebración de estas exposiciones coincidió con la publicación de sendos manifiestos sobre el arte corporal, firmados también por el mismo Pluchart.

Finalmente, otro de los instrumentos que contribuyeron no sólo a la divulgación y fijación de los significados del arte corporal, sino también a definir su ideología y a anunciar su defensa, fueron los manifiestos redactados por Pluchart, publicados de manera simultánea a las exposiciones que comisarió.⁸ El crítico de arte defendía en el primero de ellos, *Manifeste de l'art corporel* (París, 20 de diciembre de 1974), la integración del cuerpo en el proceso creativo como «instrumento de acción social» y «arma de combate» contra los antiguos valores, ideologías y morales sociales y de la práctica artística (Guasch 2009: 198-199). Por otra parte, en el *Deuxième manifeste* (París, 31 de enero de 1977), en un ejercicio de reflexión en torno al arte corporal, fijó una cronología del movimiento. En primer lugar, situó sus antecedentes entre 1870 y 1960, entre los que, por citar algunos, contó a Malévich, Duchamp, Bataille o Artaud en tanto que crearon un lenguaje al margen de lo considerado bello. A partir de 1965 ubicó los *happenings* y las acciones que se oponían a tabúes sociales. Asimismo, señaló una tercera etapa en 1970, que, con el nombre de acción corporal definía la primera generación de artistas del *Body Art* europeos y americanos. Por último, en 1975 emplazaba la búsqueda, por parte de la expresividad corporal, de un lenguaje no lingüístico plausible para todas las facetas del cuerpo: biológica, social, de disfrute y de dolor. Al fin, en el último de los manifiestos, el *Troisième manifeste* (Niza, 24 de diciembre de 1980), proclamaba el arte corporal como el único discurso posible frente al desorden cultural y político de 1968 y a la estructura social a cuyo funcionamiento interroga, al mismo tiempo que precisaba su ideario frente a los valores artísticos, basado en «renunciar a los esquemas relativos al gusto, a la belleza, a la moral, a la justicia, a la parte alienante de la sentimentalidad» (*Ibid.*: 201).

1.2 Arte abyecto (*Abject Art*)

La definición que sobre el arte abyecto ofrece el catálogo de la exposición *Abject Art: repulsion and desire in American Art* no es tanto la de un movimiento artístico como un cuerpo de obras que, a partir de la década de los noventa del siglo pasado,⁹ trata de confrontar tabúes asociados a cuestiones de género y a la sexualidad¹⁰ mediante la

⁸ Los manifiestos del arte corporal fueron recogidos en PLUCHART, François (1983): *L'art corporel*, París, Limage 2.

⁹ David Hopkins (2000: 225) sitúa el inicio del arte abyecto a finales de la década de los ochenta.

¹⁰ Hal Foster (1996b: 153) también vincula lo abyecto con la construcción de la subjetividad en general, ampliando las fronteras de este concepto y, pues, relacionando las problemáticas sobre la homofobia o el

sugerencia o incluso la incorporación de materias abyectas tales como el excremento, la suciedad, la sangre menstrual, el pelo, la comida podrida o los animales muertos (Ben-Levi; Houser; Jones; Taylor 1993: 7). De ahí que Pere Salabert (2003: 298) se refiera a la «sukulencia del cuerpo», o lo que es lo mismo, a un arte en el que tiene lugar la redención de la carne, que muestra un cuerpo carnal, contemplado y aceptado en su materialidad más estricta, en lo que se llamaría su jugo o en su salsa, y que celebra su realidad y funciones. En un sentido similar, Jean Clair (2004: 12) habla de la estética de lo estercoreo, y de la inmundicia como categoría privilegiada del arte contemporáneo. Por su parte, Pedro A. Cruz Sánchez (2004: 94-97) recurre a la expresión de un «cuerpo reducido a escombros», haciendo referencia a aquel que se opone a la visión unitaria y arquitectónica del cuerpo mediante el recurso a la destrucción, la fragmentación, la mutilación y la multiplicación. En definitiva, el arte abyecto es aquel cuyas obras «desbordan y subvierten tanto el orden representado como el orden de la representación» (Cortés 2003: 186), abordando temas considerados abyectos por la cultura dominante a partir de fragmentos corporales y residuos físicos, esto es, de elementos de degradación y exceso vinculados al cuerpo y a la sociedad. De este modo, el artista, mediante obras que podrían tener origen en los instintos y neurosis internos así como en la desfetichización y la desublimación (Guasch 2004: 68), transgrediría los límites de lo socialmente conveniente; mientras que, por su parte, el público se sometería a una experiencia perturbadora que le proporcionaría emociones que no sólo pondrían a prueba su sensibilidad moral, sino que también le provocarían una reacción visceral (Arya; Chare 2014: 3).

No obstante, la denominación de arte abyecto ha sido criticada abiertamente por Rosalind Krauss,¹¹ quien la censura por atender al significante, esto es, a sustancias (como el excremento) o temas (en el caso de la abyección entendida en términos de degradación y género). Lo que entonces la teórica y crítica de arte propone es hablar de otra categoría, que no es otra que la de lo informe, de raíz batailleana, que asume como herramienta teórica que apunta al factor funcional, a la operación que se lleva a cabo a nivel del significado (Krauss 1996: 95). Así pues, se destacarían dos modos divergentes

racismo, por ejemplo. Así pues, se podría decir que el arte abyecto es capaz de dar visibilidad a ciertos cuerpos subalternos, en situación marginal. En el mismo sentido, Rina Arya (2014: 5) entiende la abyección como un instrumento para la crítica social gracias a la cual los grupos marginados pueden expresar sus preocupaciones como una forma de empoderamiento de su mismo estatus minoritario.

¹¹ Esta discusión se volverá a retomar en «1.3 Arte escatológico contemporáneo» de esta investigación.

de entender el arte: a partir de un modelo referencial orientado hacia el contenido en el caso de lo abyecto, o desde un modelo estructural interesado por la forma y la unidad gestáltica en el caso de lo informe. Siguiendo el mismo argumento, Rina Arya y Nicholas Chare (2014: 2) creen necesario dejar de hablar de lo abyecto en términos de fluidos corporales u otros elementos de disgusto, pues, según ellos, hacerlo desemboca en la gratuidad de la exposición del cuerpo y en la simplificación y minimización de la importancia de la abyección, una operación que poseería un aspecto ético y que haría referencia a aspectos vinculados con la salud, la ecología, el crimen o incluso el bienestar. Lo que se sugiere es, entonces, emplear la abyección en tanto que herramienta de crítica social con la que los grupos marginalizados sean capaces de empoderarse de su propio estatus minoritario para así articular y expresar sus preocupaciones (Arya 2014: 5). Por otra parte, quien, como Rosalind Krauss, también apuesta por hablar de la categoría de lo informe, es Konstantina Georgelou. Sin embargo, la herramienta teórica de Georgelou no pasa por la sustitución de la categoría de la abyección por la de lo informe, como sucedía con Krauss, sino que, al contrario, propone estudiar y teorizar la abyección a partir de la noción de lo informe en tanto que ambas parten de una operación de degradación. Lo que Georgelou (2014: 25) plantea con esto es establecer una herramienta conceptual que funcione no como sustancia o elemento referido a los fluidos corporales sino como categoría que desestabilice y degrade el pensamiento binario. Por último, también Hal Foster ha cuestionado la efectividad del arte abyecto cuando se preguntaba lo siguiente:

Can be the abject be represented at all? If it is opposed to culture, can it be exposed in culture? If it is unconscious, can it made conscious and remain abject? In other words, can there be a conscientious abjection, or is this all there can be? Can abject art even escape an instrumental, indeed moralistic, use of the abject? (In a sense this is the other part of the question: can there be an evocation of the obscene that is not pornographic?) (Foster 1996b: 160).¹²

En cuanto al suelo teórico del que fundamentalmente se parte en los estudios acerca del arte abyecto, no es otro que el de la teoría de la abyección, inaugurada por Georges Bataille, quien, a su vez, serviría de punto de partida para el trabajo de Julia Kristeva.

¹² «¿Puede lo abyecto ser representado? Si se opone a la cultura, ¿puede ser expuesto en ella? Si es inconsciente, ¿puede devenir consciente y permanecer abyecto? En otras palabras, ¿puede haber una *abyección consciente*, o esto es todo lo que puede haber? ¿Puede el arte abyecto incluso escapar a un uso instrumental, incluso moralista, de lo abyecto? (En cierto sentido, esta es la otra parte de la pregunta: ¿puede haber una evocación de lo obsceno que *no* sea pornográfica?)» (Traducción de la autora).

Así las cosas, los elementos clave de la teoría de la abyección son, según los comisarios de la exposición del Whitney, en primer lugar, el desvanecimiento de fronteras entre el yo y el otro, y, en segundo lugar, la noción batailleana de bajo materialismo a partir de la cual desafiarían los conceptos asociados al dualismo cuerpo-mente y los tabúes sociales (Ben-Levi; Houser; Jones; Taylor 1993: 7). Todo parece apuntar, pues, a definir la abyección como aquello que perturba el orden y los roles convencionales así como la identidad y la unidad del sujeto (Ross 2006: 391).¹³ Pero no todos los teóricos parten de tales referencias. Por ejemplo, en el caso de Hal Foster (1996b: 146), él opta por entroncar sus observaciones con Jacques Lacan: para el crítico de arte, el arte abyecto, que constituiría un giro fundamental en el arte contemporáneo a partir de 1990, refleja el impacto traumático con la realidad, pues desgarrar la pantalla representacional, la pantalla-tamiz de la imagen que sirve para proteger al espectador frente a lo real. La concepción posmoderna de la realidad como efecto de la representación se ve sustituida por lo real como traumático: se daría entonces una evocación de lo real¹⁴ como lo traumático y repulsivo, así como se produciría la vuelta de una «subjetividad recuperada y atravesada por residuos simbólicos y presimbólicos» (Guasch 2004: 70). Al mismo tiempo, el autor especula con la posibilidad de una tercera opción a partir de la cual la transgresión no se entendería como una ruptura del orden simbólico desde fuera de este sino como su fractura dentro del mismo para exponerlo en crisis y plantear nuevas posibilidades. Para Foster, además, el arte abyecto ha tendido a manifestarse de dos modos: primero, en su interés por sondear y rastrear la herida del trauma, lo visualmente aberrante subyacente en el orden simbólico y, segundo, representando la condición de la abyección. E incluso, para él, parecen detectarse dos formas de enfrentamiento a la ley paterna, análogas a las del surrealismo: mediante una pose icaria-bretoniana caracterizada por cierto ansia de algunos artistas por la provocación en el seno del museo con el anhelo secreto por mantener el orden, o bien partiendo de un modo batailleano de perversión de regresión infantil con la confianza puesta en que lo sacrílego devenga sagrado (Foster 1996a: 118). Igualmente, añade otra observación, y es que, a rasgos generales, los artistas hombres asumen una posición infantil para

¹³ En todo caso, no se insistirá más aquí acerca de lo que se entiende por abyección, pues se desarrollará en el capítulo siguiente. Para más información, *vid.* «2.2 Abyección» de esta investigación.

¹⁴ Hal Foster (1996b: 152) describe dos modos de evocar lo real: un primero que se sirve del ilusionismo, como se da en el arte apropiacionista e hiperrealista, y otro que coincide con la manera de hacer en el arte abyecto, en el que se rechaza el ilusionismo y cualquier sublimación de la mirada para evocar lo real como tal.

burlarse de la ley patriarcal, mientras que el rol de las mujeres artistas ha sido otro: el de sondear el cuerpo materno reprimido. El peligro de todo esto, para él, es reducirlo todo a dos planos: el del abyector (quien abyecta) y el abyectado (quien sufre y es objeto de la abyección), que deviene entonces objeto fóbico del primero.

Por cuanto respecta a las exposiciones que jugaron un papel fundamental para la creación y difusión de conocimientos sobre el arte abyecto, habrá que referirse ineludiblemente a la que fue la muestra más destacada en torno a estas manifestaciones, esto es, *Abject Art: repulsion and desire in American Art*, celebrada en el Whitney Museum of American Art de Nueva York del 23 de junio al 29 de agosto de 1993. Su intención no era otra que la de introducir en un contexto institucional una temática tal que degradara su atmósfera de prudencia y pureza (Ben-Levi; Houser; Jones; Taylor 1993: 7). En cuanto a los ensayos expositivos, que usan distintas metodologías para analizar lo abyecto en el arte –parten, entre ellas, del posestructuralismo, la teoría psicoanalítica, el marxismo, el feminismo y la teoría *queer*– y subrayar su dimensión política y social, analizan las estrategias de colectivos como el homosexual o el desarrollo de la conciencia feminista a partir de su identificación con lo abyecto con el objetivo de debilitar el orden simbólico y construir su propia identidad asumiendo una posición de poder para problematizar y resignificar su posición. No obstante, además de la muestra del Whitney, se podrían señalar otras exposiciones que funcionaron a modo de plataformas de difusión del arte abyecto en el arte contemporáneo, entre otras: *Dirt & domesticity: constructions of the feminine* (Nueva York, Whitney Museum of American Art, del 12 de junio al 14 de agosto de 1992), *Rites of passage: art for the end of a century and Frances Morris* (Londres, Tate Gallery, del 15 de junio al 5 de septiembre de 1995), *Fémininmasculin. Le sexe de l'art* (París, Centre Georges Pompidou, del 24 de octubre de 1995 al 12 de febrero de 1996), o la celeberrima *L'Informe: mode d'emploi* (París, Centre Georges Pompidou, del 22 de mayo al 26 de agosto de 1996).

Por último, en cuanto a los artistas cuya obra ha recibido el calificativo de arte abyecto se encuentran los nombres de Andres Serrano, Mike Kelley, Cindy Sherman, Louise Bourgeois, Gilbert & George, Kiki Smith, Paul McCarthy, Robert Gober, Nan Goldin, David Lynch o David Cronenberg, entre muchos otros.

1.3 Arte escatológico contemporáneo

El presente apartado se propone revisar y analizar exhaustivamente la literatura existente en torno a las prácticas artísticas escatológicas contemporáneas, siempre y cuando se trate de estudios que analicen el fenómeno en su globalidad y se centren en el uso directo de las sustancias corporales. Quedan, por tanto, descartadas otro tipo de fuentes, como las monografías de artistas o investigaciones acerca del uso indirecto de desechos corporales en el arte contemporáneo. De este modo, se expondrán cuáles han sido los aspectos que se han tratado en relación con el tema de investigación de la presente disertación doctoral y las soluciones propuestas, se analizarán cómo se han desarrollado los distintos estudios y a partir de qué líneas teóricas, se examinarán las metodologías y fuentes utilizadas, y, lo más importante, se desvelarán qué resultados se han alcanzado y qué problemas de investigación han quedado pendientes de resolver para así justificar el planteamiento de este trabajo y su interés.

Aunque la proliferación de las prácticas artísticas escatológicas contemporáneas pueda detectarse ya a partir de 1960 –y habida cuenta hacen algunos estudios anteriormente mencionados sobre arte corporal y arte abyecto–, habrá autores como Hal Foster (1996b: 160) que sostengan que los inicios del arte abyecto, y en particular del «movimiento de la mierda», deben situarse a comienzos de la década de los noventa. Un momento, este, en el que precisamente arranca la historiografía relativa al campo de estudio de esta investigación, en concreto del año 1990.

De tal año fecha el evento que probará inicialmente el interés por lo escatológico artístico, si bien con posterioridad ha sido poco citado y reconocido pese a su relevancia inaugural. Se hace referencia aquí a la sesión de Historia del Arte «Scatology and Art» programada en el seno de la 78ª Conferencia Anual del College Art Association (CAA, en adelante). Llevada a cabo el sábado 17 de febrero de 1990 entre las 14 y 16:30 horas en el West Ballroom de Nueva York, su propuesta se debe al profesor Richard Martin, si bien finalmente fue Gabriel P. Weisberg quien llevó las riendas de la dirección.¹⁵ El programa, que contaba con la intervención de seis ponentes, todos ellos profesores de distintas universidades norteamericanas, no daba preferencias a expresiones artísticas

¹⁵ Son Gabriel P. Weisberg y Gerald Silk quienes reconocen la sugerencia del panel al profesor Martin en Weisberg 1993a: 18-19 y Silk 1993: 74.

determinadas; antes al contrario, pretendía abarcar el estudio de lo escatológico artístico desde un amplio abanico geográfico y temporal [Fig. 1].

2:00–4:30
WEST BALLROOM

SATURDAY

Scatology and Art
CHAIR
Gabriel P. Weisberg, University of Minnesota

SPEAKERS
Two Boundary Stones from Orissa with Scatological Imagery
Thomas Donaldson, Cleveland State University

In Deep Shit: The July Monarchy and the Coded Images of Travies
Gabriel P. Weisberg

The Ordure of Anarchy: Scatological Signs of Self and Society in Ensor's Art of the Eighties
Susan M. Canning, College of New Rochelle

Duchamp, Dali, Tzara, and Dadist Coprophilia
Seymour Howard, University of California, Davis

Myths and Meanings in Manzoni's "Merda d'Artista"
Gerald D. Silk, Tyler School of Art, Temple University

"Divine Excrement": The Symbolism of Anal Secretion in Aztec Mexico
Cecelia F. Klein, University of California, Los Angeles

Fig. 1: Programa de la sesión «Scatology and Art» de la 78ª Conferencia Anual del CAA. Fuente: <http://bit.ly/2CND16m>

Así, se encuentran desde manifestaciones radicadas en la India (es el caso de la charla de Thomas Donaldson sobre los mojones de Orissa) hasta México (como la conferencia de Cecelia F. Klein en torno al simbolismo del excremento durante el Imperio azteca), en una horquilla cronológica que atraviesa el s. XIX (con la investigación de Susan M. Canning referente a las obras de Ensor y el estudio de Gabriel P. Weisberg relativo a las caricaturas de Travies durante la Monarquía de Julio), pasa por las primeras vanguardias (con Seymour Howard y su análisis sobre la coprofilia en algunas figuras del dadaísmo y el surrealismo), hasta llegar a 1961 (con un estudio acerca de *Merda d'artista* de Piero Manzoni realizado por Gerald Silk). En suma, según puede entreverse en los títulos de las comunicaciones, que son hoy en día accesibles, las diversas ponencias tuvieron como objetivo averiguar el significado de los elementos escatológicos en el arte.

Aunque esta primera iniciativa en torno a lo escatológico contemporáneo no ha tenido el reconocimiento posterior de las investigaciones sobre el mismo campo de estudio que le han seguido (a excepción del número sobre arte escatológico en *Art Journal*, del cual fue su germen), en su momento, en el mismo año 1990, la organización de las Conferencias Anuales de la CAA sí que puso en valor el proyecto, a pesar de reconocerse en ello un claro gesto de autopromoción: la sesión tiene el honor de ser citada en portada de entre las setenta sesiones de Historia del Arte y, además, su temática es nombrada entre el resto como una de las que traspasa los límites tradicionales de la disciplina (Mainardi 1990: 1-2).

Precisamente, tres años después, en otoño de 1993, vería la luz la publicación de un número especial sobre arte escatológico («Scatological Art») en la revista *Art Journal* – editada por la propia CAA y con Gabriel P. Weisberg como editor invitado–,¹⁶ en la que se recogían algunas de las comunicaciones de la sesión del CAA¹⁷ junto con otras investigaciones realizadas exprofeso para la ocasión. Entre estas se cuenta con las contribuciones de Laurinda S. Dixon con un análisis en torno a la presencia de los enemas en el arte, un estudio sobre la relación entre escatología y el realismo por parte de Petra ten-Doesschate Chu, una investigación de Elizabeth K. Menon acerca del lenguaje escatológico en las obras de Jarry y Somm, un estudio de Norman L. Kleeblatt sobre el uso de elementos escatológicos en las caricaturas contra Zola, sendos textos escritos por los artistas Mary Kelly¹⁸ y John Miller –quien examina el elemento escatológico en su trayectoria artística–, y un análisis de ciertas manifestaciones artísticas contemporáneas bajo el prisma de la teoría psicoanalítica llevado a cabo por Lenore Malen, editora ejecutiva de *Art Journal* por aquel entonces. De todas estas aportaciones –que, por cierto, realizan análisis desde las perspectivas tanto de la producción artística como de su recepción– únicamente se analizarán las investigaciones

¹⁶ En un principio, se propuso a Leo Steinberg el cargo de editor invitado de este número especial, pero declinó la oferta.

¹⁷ Todas las contribuciones de la sesión del CAA fueron recogidas a excepción de las de Thomas Donaldson y Seymour Howard. En cuanto a Thomas Donaldson, no consta que haya publicado su aportación, si bien es especialista en la escultura de Orissa. Sin embargo, el estudio de Seymour Howard sí vio la luz con seguridad en la revista *Source: Notes in the History of Art*. Para más información, *vid.* HOWARD, Seymour (1990): «Duchamp, Dalí, Tzara, and Dadaist Coprophilia», en *Source: Notes in the History of Art*, Nueva York, Ars Brevis Foundation, vol. 10, nº 1, pp. 26-35.

¹⁸ La contribución de Mary Kelly no es propiamente una investigación teórica sino artística, pues se trata de una pequeña muestra de su proyecto artístico *Gloria Patri*, vinculado a la masculinidad y a la problemática de la guerra. Para más información, *vid.* Kelly 1993: 6-15.

en torno a lo escatológico artístico contemporáneo y los elementos que, aun sin pertenecer a contextos que se adecúen al campo de estudio de esta investigación, se estimen interesantes en materia de aproximación teórica para esta tesis.

En su informe como editor, Weisberg justifica la necesidad de investigar el arte escatológico debido a la escasa bibliografía existente en torno al impacto de la escatología en las artes visuales, si bien afirma que, en cambio, existe una extensa literatura sobre la imaginería escatológica. Sin embargo, y pese a existir este vacío de conocimiento, denuncia que la mayoría de los historiadores del arte y la cultura eviten analizar este tipo de imágenes, consideradas en muchas ocasiones como repugnantes o merecedoras del desprecio intelectual. Es por ello por lo que Weisberg llevará el estandarte de la escatología abogando por su estudio libre de tabúes y prejuicios, pues, según su parecer y así lo defiende, es un campo de estudio serio. En este camino hacia la dignificación de la materia, sostiene que el uso de lo escatológico a lo largo del tiempo evidencia tanto las modificaciones de los valores aceptados como las transformaciones que sufren los intereses de la sociedad, y, en el caso de las expresiones que tienen lugar en el s. XX, se enfatiza lo instintivo, de modo que los artistas, en un juego con las heces en mitad de un entorno escatológico, exploran su yo y el proceso primario (Weisberg 1993a: 18). Se observa pues, cómo por primera vez, y en alusión a la teoría psicoanalítica freudiana, se asocia el juego con las heces al arte escatológico contemporáneo, si bien esta noción no será desarrollada y quedará casi a modo de anécdota.

El artículo «Myths and Meanings in Manzoni's Merda d'artista», de Gerald Silk, se articula en torno a tres ejes: la remisión a varios mitos y significados sobre el arte y su producción en *Merda d'artista*, la preocupación de Manzoni por el cuerpo y sus productos y, finalmente, la interpretación de la obra a la luz de la teoría freudiana del erotismo anal. En cuanto al primer eje, según Silk, Manzoni se regiría por los principios del arte de vanguardia en tanto que pretendía crear una obra chocante y arriesgada y que impactase a la audiencia. En este caso, con las referencias al uso de un objeto común en un contexto artístico, a las funciones corporales y al vínculo establecido entre el excremento y el oro o el dinero, el artista italiano sería un claro deudor de Duchamp y los dadaístas. En relación con el nexo entre las heces y el oro, sobre lo que Freud también escribió, Silk reconoce conexiones con la mitología –por su asimilación al rey

Midas–, así como con el chamanismo y la alquimia. Con todo esto, el autor concluye con lo siguiente: si los desechos corporales pueden devenir arte, arte es todo aquello que un artista hace (Silk 1993: 67). Por otra parte, el profesor de la Temple University cree que Manzoni ironizaría sobre el arte producido por necesidades psíquicas con uno producido por necesidades físicas. Pero también desafiaría las nociones tanto del arte a modo de objeto único e individual como de mercado del arte: en el primer caso lo haría mediante el uso de latas, producidas industrialmente en masa, y de excremento, sustancia individual, común y universal; y, en el segundo, Manzoni identificaría arte y mercancía a partir de la asignación de precios de sus obras según el valor del oro y la presentación de la obra con una lata a modo de elemento de consumo. Por lo que respecta a la preocupación por el cuerpo y sus sustancias, Manzoni plagó su obra de referencias a las funciones y residuos corporales. En el caso de *Merda d'artista*, lo fáctico del material coexiste, al tratarse de latas cerradas herméticamente, con lo que el espectador pueda imaginarse o pensar lo que estas contienen. En todo caso, la idea general que se desprende del artículo sería que, en la obra de Manzoni, los productos corporales, que son señas de su identidad y los identifica como suyos (mediante la fecha, la firma o la enumeración), devienen arte (*Ibíd.*: 68). Por último, Silk interpreta *Merda d'artista* a partir de la teoría del erotismo anal de Freud,¹⁹ más tarde desarrollada también por Norman O. Brown en *Life Against Death: The Psychoanalytic Meaning of History*, publicado justo dos años antes de la realización de la obra del artista italiano.²⁰ Según esta teoría, el niño reconoce sus heces como propias, como algo suyo (¿cómo no iba a ser así si él las hace y salen de su cuerpo?), como su creación, pudiendo ofrecerlas como regalo o como arma desafiante. El niño, entonces, tiene el dominio y el poder frente a sus excrementos. Del mismo modo, el artista –en este caso, Manzoni–, exhibiendo un comportamiento narcisista, concebiría sus deposiciones como su obra, como su creación artística, a la que asignaría un valor monetario como rastro de la

¹⁹ El propio autor reconoce que el primero en sugerir el nexo entre la teoría freudiana del erotismo anal y la obra de Manzoni fue Germano Celant, de modo que este último contribuyó, al menos indirectamente, en la definición de una corriente que interpreta lo escatológico artístico contemporáneo bajo la teoría psicoanalítica freudiana. Igualmente, habría que recordar que Lea Vergine (2000) ya había examinado esta línea interpretativa en relación con el arte corporal en 1976. Todavía hay una publicación anterior, un artículo publicado por Marielouise Jurreit en la revista de divulgación juvenil *Twen* en 1969, donde se leen las obras de los accionistas vieneses como rebelión anal contra la ley paterna (JURREIT, Marielouise (1969): «Alles über Scheisse», en *Twen*, [s.l.], [s.n.], pp. 122. Citado en Ten-Doesschate Chu 1993: 41).

²⁰ Se entiende que, seguramente, Silk (1993: 70) insinúe que Manzoni pudiera haber leído la publicación de Brown pese a no decirlo explícitamente en ningún momento.

sublimación acontecida respecto a las heces y para señalar su propiedad, al mismo tiempo que podría utilizar su potencial agresivo para impactar a la audiencia con algo que pudiera entenderse como una blasfemia para el arte (*Ibíd.*: 70-71).

Sobre la interpretación de las obras escatológicas, concretamente fecales, a partir de la teoría psicoanalítica freudiana habla John Miller en «The Fig Leaf Was Brown». En el artículo, el artista previene de usar con demasiada rigidez los conceptos y teorías freudianos para analizar las manifestaciones que aquí se trabajan; sirva de ejemplo ver oculta, bajo las obras, la intención incumplida del artista de modelar heces. Antes al contrario, advierte que el uso del excremento en el arte, sea directa o indirectamente, debe ser entendido como un vehículo para interrogar una determinada cultura patriarcal, operando para ello alegóricamente (Miller 1993: 78).

En «Postscript: An Anal Universe», Lenore Malen hace un breve recorrido por algunas obras contemporáneas llegando a la conclusión –apoyándose en el universo sadeario y los escritos psicoanalíticos de Janine Chasseguet-Smirgel– de que el excremento funciona como una metáfora de negación, de abolición de fronteras, de resquebrajamiento y disolución del orden, la ley y la autoridad patriarcales en lo que ve como una suerte de posibilidad de renovación. Asimismo, reconoce la posibilidad de que algunas manifestaciones escatológicas artísticas puedan funcionar a modo de sátira política y otras expresen, amparándose en Freud, un placer infantil por la retención de las heces (Malen 1993: 79).

Si bien estos han sido los artículos que estrictamente analizaban el fenómeno de las prácticas artísticas escatológicas contemporáneas directas, lo cierto es que a lo largo del número de *Art Journal* se encuentran comentarios de otros autores que son igualmente interesantes para valorar el interés y novedad de aportaciones posteriores, en particular la de la presente investigación. A modo de ejemplo, se podría mencionar la asociación entre el excremento, la infancia y la inmadurez en algunas representaciones durante el Imperio azteca (Klein 1993: 25); o también la combinación entre lo escatológico y lo pueril en Ensor, interpretando la temática fecal y el tratamiento de la superficie del cuadro desde una perspectiva freudiana que lo reconoce como juego y arma (Canning 1993: 50). Ya menos cercanas al planteamiento de esta investigación, pero no por ello menos interesantes, se encuentran interpretaciones del uso cómico de lo escatológico vinculado a la sátira, lo carnavalesco y lo grotesco para suscitar la risa, el asombro e

incluso la repulsión en el espectador, además de funcionar a modo de protesta o crítica política, moral y social en tanto que rebelión anal a partir del renacimiento (Weisberg 1993b: 40; Ten-Doesschate Chu 1993: 41). Otras observaciones más alejadas se encontrarían en el análisis sobre el poder igualador de lo escatológico a nivel social – esto es, entre clases– hasta alcanzar un estado instintivo, de orden natural y no reprimido (Canning 1993: 52); o en el estudio acerca del vínculo, ya señalado por Bataille, entre el tabú y lo social y políticamente reprimido de lo escatológico y las actitudes colonialistas (Kleeblatt 1993: 58).

Casi al mismo tiempo que se publicaba el número sobre arte escatológico en *Art Journal*, se podía ver en el Whitney Museum of American Art de Nueva York la exposición *Abject Art: repulsion and desire in American Art* (del 23 de junio al 29 de agosto de 1993). Paralelamente a la exposición, se publicó el catálogo, algunos de cuyos textos tendrán una gran relevancia en este estado de la cuestión. De hecho, Anna Maria Guasch en sus dos publicaciones *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones, 1980-1995* y *El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-2007* pone de manifiesto la importancia de las exposiciones como instrumentos de difusión, acrisolamiento y gestación del arte contemporáneo (Guasch 2009: 15). Las exposiciones, pues, han de entenderse como plataformas para la generación de discursos artísticos, de tal modo que se han convertido medios tanto

para conformar sensibilidades y encauzar gustos estéticos, encumbrar artistas o relegarlos al silencio y configurar nuevos modelos museográficos como para modificar el tradicional comportamiento de los creadores y los contempladores –que en buena medida han dejado de serlo ante el hecho artístico e incluso ante la realidad social (Guasch 2000: 5).

La relevancia de los ensayos del catálogo de la exposición *Abject Art: repulsion and desire in American Art* se justifica por desempeñar un papel en calidad de iniciadores de una determinada línea de investigación en torno a lo escatológico artístico contemporáneo, por estudiar en profundidad y desarrollar con rigor una ya iniciada previamente y suponer la defensa del arte abyecto y escatológico. Y es que, según se comenta en la misma introducción, los textos de este catálogo se alzan en contra de algunas voces críticas que surgieron a partir de 1990 que se oponían a los «bárbaros» que por aquel entonces tomaban los museos con obras que consideraban «triviales, vulgares y políticamente repulsivas» (Ben-Levi; Houser; Jones; Taylor 1993: 8). Tanto

es así que los comisarios se posicionan a favor de la entrada del arte abyecto en el espacio museográfico, afirmando lo siguiente:

*Our goal is to talk dirty in the institution and degrade its atmosphere of purity and prudery by foregrounding issues of gender and sexuality in the art exhibited (Ibíd.: 7).*²¹

De este modo, ya no sólo serán académicos los que llevarán la batuta en esta empresa, sino que, desde una institución como es el museo, también se sumarán a la iniciativa. Una iniciativa que, por cierto, otros tantos museos seguirán muy próximos en el tiempo y de los cuales se dará cuenta más adelante.

Antes de entrar en materia analizando los textos más relevantes para este estado de la cuestión, habrá que subrayar una coincidencia más entre el número antes examinado de *Art Journal* y el catálogo cuyo análisis ocupa estas líneas. Y es la indicación por parte de Gerald Silk, por un lado, así como de Ben-Levi, Houser, Jones y Taylor, por otro, de la posible influencia que ejerció el texto de Norman O. Brown, *Life Against Death: The Psychoanalytic Meaning of History* (1959), sobre los artistas que trabajan con la categoría de la abyección. Pese a la coincidencia en el tiempo de la publicación de ambas fuentes y de observaciones realizadas, se desconoce si los autores conocían los unos los trabajos de los otros. Sea como fuere, en el catálogo de *Abject Art* se mencionan otros textos teóricos clave de la época como serían *Eros and Civilization* (1955) de Herbert Marcuse, que aboga por el instinto de juego, y *Le Deuxième Sexe* (1949) de Simone de Beauvoir, así como el concepto de teatro de la crueldad de Antonin Artaud.

En cuanto a los ensayos recogidos en el catálogo, el texto de Leslie C. Jones, «Transgressive Femininity: Art and Gender in the Sixties and Seventies», se podría decir que inaugura una línea de estudio que analizaría las prácticas artísticas escatológicas contemporáneas bajo la luz del feminismo. La autora comienza su ensayo indicando que fue a partir de los años sesenta y setenta del s. XX cuando las mujeres artistas, asociando lo abyecto con lo femenino, comenzaron a desarrollar la conciencia feminista y a defender su diferencia sexual. Obras como *Menstruation Bathroom* (1971) de Judy Chicago subvertían las nociones de identidad, sistema y orden patriarcales en general, y

²¹ «Nuestro objetivo es emplear lenguaje vulgar en el seno de la institución y degradar su atmósfera de pureza y prudencia poniendo en primer plano las cuestiones de género y sexualidad en el arte expuesto» (Traducción de la autora).

de menstruación en particular. Asimismo, y apoyándose en Kristeva, Jones (1993: 36) afirma que el uso de lo abyecto femenino destapa el miedo del patriarcado frente a la noción de cuerpo materno. Sería posible decir, entonces, que las artistas mantienen una posición de poder desde lo abyecto que utilizan para transgredir el orden establecido, deconstruir el ideal femenino y reclamar sus derechos como mujeres. Cuando llegue la década de los setenta, las artistas, mediante el uso del propio cuerpo –que ha sido invisibilizado y enmudecido durante largo tiempo– como medio y objeto artístico, pondrán al descubierto los tabúes sobre el cuerpo femenino. Pero lo interesante de este estudio vinculado al discurso de género también reside en comprobar cuáles han sido las interpretaciones que se han hecho tradicionalmente sobre este tipo de obras: además de ignorar el componente escatológico presente, las estereotipan y reducen a obras feministas o que tratan sobre la fertilidad, la naturaleza femenina y la feminidad entendidas bajo los signos del patriarcado, o bien las tachan de pornográficas y narcisistas. En cambio, los artistas que incorporan en su obra elementos abyectos e imágenes de feminidad transgresora serán aceptados e incluso alabados por la crítica en tanto que rebeldes e innovadores (*Ibíd.*: 46-52).

Otro ensayo digno de subrayar es, sin duda, el de Simon Taylor, «The Phobic Object: Abjection in Contemporary Art». Tomando la noción de bajo materialismo de Georges Bataille, Taylor (1993: 60) se referirá a este tipo de prácticas artísticas como obras desublimatorias que deben comprenderse como un asalto a las nociones homogeneizadoras y totalizadoras de identidad, orden y sistema, confrontando y transgrediendo así tabúes y prohibiciones sociales a la par que desafiando la estabilidad de la imagen del cuerpo y recreando obsesiones personales, traumas psíquicos y fobias. En este sentido, el enlace con Bataille lo hace próximo a las investigaciones de *Art Journal* (Canning 1993 y Kleeblatt 1993),²² si bien hay que reconocer que Taylor será el primero tanto en profundizar en esta línea teórica emparentada con lo antropológico como en desarrollarla con rigor en relación con el arte contemporáneo. Por otro lado, próximo a la línea de Vergine y Silk, insiste en que el artista vuelve a una etapa de premaduración fisiológica del niño y sondea las experiencias tempranas de la infancia. Uno de los focos de interés de este ensayo son las categorías, por decirlo con Barbara

²² Lenore Malen (1993: 79) habla en términos cercanos cuando comenta la disolución del orden, la ley y la autoridad patriarcales llevada a cabo por las manifestaciones escatológicas, si bien no hace referencia directa a Bataille.

Creed y Mary Russo, de lo «monstruoso femenino» y la «mujer grotesca», respectivamente.²³ Bajo estos apelativos, que cobijarían las representaciones monstruosas de lo femenino y se vincularían con la teoría de la abyección de Kristeva,²⁴ Taylor analiza las obras de Cindy Sherman y Kiki Smith, que examinan, por una parte, el uso de los estereotipos masculinos y los constructos sociales volcados sobre la mujer como ser abyecto (en el caso de Sherman), y por otra, critican la definición del rol maternal de la mujer y se refieren al simbolismo del cuerpo que rechaza el estrato corpóreo y privilegia la mente (en el caso de Smith). Sin embargo, el autor advierte de los peligros que existen al asociar lo abyecto con lo femenino, y son la persistencia y el fortalecimiento de las ideas patriarcales en torno al cuerpo de la mujer. Al menos para Taylor, y al contrario de lo que pensaba Lea Vergine, existe el consuelo de la efectividad real, subversiva, de estas prácticas: desestabilizan la norma y, bajo unas circunstancias históricas concretas, pueden llegar a renegociar determinadas relaciones sociales. Por otra parte, Taylor también fija su atención en lo que denomina «masculinidad abyecta», esto es, en el uso de elementos abyectos por parte de artistas hombres. En el caso de Mike Kelley, algunas de cuyas obras harían referencia a la diferencia sexual, dice estaría influenciado por la crítica feminista hacia la masculinidad, sin por ello obviar la alusión al universo infantil y regresivo en unas obras que sondean las experiencias de la infancia. Finalmente, y en su interés por vincular el hecho artístico con el histórico, Taylor se preocupa por la dimensión política de las obras escatológicas, en concreto de John Miller, Mike Kelley y David Hammons. Si bien comprende la producción del primer artista con tintes de la teoría psicoanalítica como un retorno de lo reprimido en el orden social y como representación desublimada de la expresión de los instintos, del resto comenta la presencia excrementicia en sus obras como una respuesta a los excesos económicos, especulativos y consumistas que tuvieron lugar en los ochenta (*Ibíd.*: 76-77).

Si se ha protestado aquí por el poco reconocimiento que habían tenido la sesión sobre arte escatológico de la CAA y el concomitante número de *Art Journal* en la historiografía del campo de estudio de esta investigación, se hará bien en admitir el

²³ El estudio de Taylor se aproxima al de Leslie C. Jones (1993) por la perspectiva de género, pero también al de Weisberg (1993b) y Ten-Doesschate Chu (1993) por el análisis de lo grotesco.

²⁴ Aquí Taylor se apoya en la observación que hace Kristeva sobre la consideración de la madre por parte del niño como un buen o mal objeto de amor primario según la habilidad de esta para gratificar o frustrar las necesidades de autopreservación y los deseos libidinosos del niño.

trabajo llevado a cabo en el catálogo de la exposición *Cloaca maxima*, pues reproduce en sus páginas el artículo de John Miller antes mencionado. Esta muestra, comisariada por Hans-Ulrich Obrist, y celebrada en el Museum der Stadtentwässerung de Zúrich del 10 de junio al 30 de octubre de 1994, pretendía recoger algunas muestras de la imaginería de la cloaca en el arte contemporáneo. Es por ello por lo que se encuentran obras que hacen referencia a las aguas residuales, al agua, a los inodoros, al excremento o a la orina. La intención no era otra que, por una parte, visibilizar lo que suele permanecer oculto en la esfera de lo privado y, por otra, motivar la conciencia ecológica de la población haciéndole reflexionar en torno a la disponibilidad de los recursos. Las obras allí mostradas, pues, según Obrist (1994: 13), liberarían lo fecal de su connotación negativa y lo insertarían en el discurso de lo público. Por cuanto respecta a la interpretación de las piezas, el comisario alude a la ironía del componente utilitario de los excrementos en *Merda d'artista* (1961) de Manzoni, reconoce la referencia al ciclo biológico de la ingesta y posterior expulsión de alimentos en los plátanos inyectados de orina (*Ohne Titel*, 1994) de Andreas Slominski o vincula el acto de la defecación con el vertido de residuos en *Nostalgic Depiction of the Innocence of Childhood* (1990) de Mike Kelley. Cabe destacar que todas estas son interpretaciones que más tarde no se volverán a dar, por lo que sería interesante a la par que necesario desarrollar en el futuro alguna investigación acerca de las relaciones entre el arte escatológico y la ecología.

Dos años más tarde, otro de los museos que cobijó entre sus paredes una exposición acerca del arte abyecto fue el Centre Georges Pompidou de París, con la muestra *L'Informe: mode d'emploi* (del 22 de mayo al 26 de agosto de 1996). De este modo, la iniciativa llevada a cabo por el neoyorkino Whitney Museum of American Art llegó a Europa, y lo hizo de la mano de Yve-Alain Bois y Rosalind Krauss. Sin embargo, como se puede adivinar por el propio título de la muestra y según justifica Bois, se prefirió usar el término informe a lo abyecto, ignorando este último pese a su rotunda actualidad en el arte:²⁵

²⁵ Por lo que se refiere al arte escatológico contemporáneo, Krauss señala que los críticos de arte David Sylvester y Robert Rosenblum nombraron mejor exposición del año 1995 en *Artforum* a la muestra de la serie *The Naked Shit Pictures* de Gilbert & George, celebrada en la South London Gallery (Bois; Krauss 1996a: 223). A pesar de esta y otras referencias a exposiciones sobre arte abyecto, no hace mención alguna a la conferencia «Scatology and Art» del CAA de 1990 ni al número «Scatological Art» aparecido en *Art Journal* en 1993.

La nouvelle mode de l'«abject» dans l'art de ces dernières années (fluides corporels et autres dégoûtants frissons) ne sera pas convoquée (Bois; Krauss 1996a: 16).²⁶

La razón de esta decisión radica en que la categoría de lo abyecto, según Bois, mantiene unos horizontes temáticos muy limitados, mientras que el término de lo informe y sus cuatro modos de intervención en el arte (horizontalidad, bajo materialismo, pulso y entropía) sobrepasan el primer concepto y permiten una clasificación más flexible de las obras con las que trabajan –realizadas entre finales de los años veinte y mitad de los setenta del siglo XX– en tanto que no se rigen por una clasificación temática, estilística o cronológica sino por categorías transversales.²⁷

Del catálogo interesa reseñar una observación que hace Rosalind Krauss en «Le destin de l'informe» acerca de Mike Kelley. Y es que comenta que la producción de dicho artista únicamente se ha puesto en relación con Bataille para encasillarlo como un «artista excrementicial» en el sentido de su preocupación por el excremento, ya sea como desecho corporal o como rastro de su uso en la etapa infantil. Por todo ello, se ha venido considerando su obra como un arte del fracaso, una estética de lo bajo (*Ibíd.*: 236-237). En cambio, Krauss, siguiendo la estela de Simon Taylor, reivindica la relación entre Kelley y Bataille a partir del concepto de represión, noción relativa a las fuerzas de exclusión presentes en la propia estructura social. De ahí se desprende, pues, la capacidad subversiva de la obra de Kelley, cercana al proceso jesuviano²⁸ de la producción batailleana, definido como un movimiento de desafío a lo superior.

Finalmente, la última de las exposiciones que cabrá destacar es *L'Art au corps, le corps exposé de Man Ray à nos jours*, celebrada del 6 de julio al 15 de octubre de 1996 en el MAC Galeries Contemporaines des Musées de Marseille. Si bien hay que reconocer que lo artístico escatológico contemporáneo es tratado de manera tangencial en su catálogo (de hecho, la investigación se vincula al *body art* como tema marco), es menester citar

²⁶ «La nueva moda de lo “abyecto” en el arte de los últimos años (fluidos corporales y otros escalofríos asquerosos) no será mencionada» (Traducción de la autora).

²⁷ *Grosso modo*, Krauss puntualizará que la principal diferencia entre lo informe y lo abyecto es que, mientras que el primero pretende liberarnos de los temas y la semántica, el segundo se complace en ello (*Ibíd.*: 242). Para más información sobre la definición de las categorías estéticas de lo abyecto y lo informe, *vid.* «2.2. Abyección» de esta investigación.

²⁸ El proceso jesuviano se trata de un concepto discutido por Denis Hollier en HOLLIER, Denis (1974): *La Prise de la Concorde: essais sur Georges Bataille*, París, Gallimard, pp. 195 y ss. y en HOLLIER, Denis (1994): «Autour de livres que Bataille n'a pas écrits», en *La Part de l'œil*, nº 10. Citado en Bois; Krauss 1996a: 237.

mínimamente al menos dos aportaciones. La primera alusión corresponde al ensayo de Philippe Vergne, comisario de la muestra. En «En Corps!», el autor ejemplifica el uso de la sangre y de los excrementos en la obra de Hermann Nitsch y los accionistas vieneses en general, que se caracteriza por el trabajo, a modo de ritual, con lo reprimido y prohibido de la vida orgánica.²⁹ Y, por otro lado, cree que la lectura de *Nostalgic Depiction of the Innocence of Childhood* (1990) de Mike Kelley como una regresión anal es ingenua, siendo más acertado, bajo su punto de vista, apuntar hacia una crítica de los códigos normativos de la sociedad, pues es durante la infancia y la adolescencia – precisamente focos de atención en la producción artística de Kelley– donde estos se forjan. Por ello, su obra debería entenderse como una rebelión, como un compromiso para con la resistencia a la educación forzada y normativa del cuerpo (Vergne 1996: 26-27). Por último, habría que mencionar el texto «Catharsis, violence et aliénaton de soi: la performance en Grand-Bretagne de 1962 à 1988», de Chrissie Iles, en el que advierte del efecto catártico del uso simbólico de la sangre y de los excrementos al expulsar, mediante ellos, una emoción contenida (Iles 1996: 285). En ambos casos –el de Vergne e Iles– se trata de contribuciones que, pese al raigambre en el caso de él en la línea de investigación cercana a la antropología cultural, entrañan nuevas perspectivas para analizar lo escatológico artístico contemporáneo: como rito y/o catarsis.

Estas primeras inmersiones en el arte escatológico contemporáneo comenzarán a dar sus frutos muy pronto. Y es que del año 1996 en adelante (cuando, por cierto, todavía se estaban celebrando exposiciones como *L'Informe: mode d'emploi* o *L'art au corps: le corps exposé de Man Ray à nos jours*) se asistirá a un progresivo aumento de las publicaciones que de manera más o menos extensa centran su interés en el campo de estudio de esta investigación y lo desarrollan teóricamente en profundidad, pudiendo hablar pues, de un proceso de consolidación del estudio acerca del arte escatológico contemporáneo. De hecho, a partir de ahora será cuando se verán las que seguramente sean las mejores y más rigurosas investigaciones sobre el tema.

²⁹ Vergne (1996: 20-23) realiza un análisis de la obra de Nitsch bajo el concepto de rito y poniéndola en relación con Artaud. Por otra parte, el autor diferencia entre la producción artística de Nitsch y Michel Journiac, basadas en la manipulación de la sangre, respecto a la de Gina Pane, cimentada sobre la noción de herida (*Ibid.*: 17). Para un mayor desarrollo del accionismo vienés en la misma publicación, *vid.* FLECK, Robert (1996): «L'actionnisme viennois», en VERGNE, Philippe (com.): *L'art au corps: le corps exposé de Man Ray à nos jours* (cat. exp. Marseille MAC Galeries Contemporaines des Musées de Marseille, Musée de la Mode de Marseille 6 julio al 15 octubre 1996), Marsella, Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, pp. 73-87.

La primera de ellas se debe a Hal Foster, autor de *The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century* (1996). En el capítulo titulado «The Return of the Real»³⁰ habla de una ostentación general del excremento en el arte a comienzos de los años noventa, si bien confiesa que la sustancia real pocas veces se empleaba y se veía reemplazada a menudo por sucedáneos. Esta tendencia se vería protagonizada por artistas, para él figuras de la regresión infantil, que tanto adoptaban una postura infantiloides para burlarse de la ley paterna como para pervertirla (*père-version*).³¹ En cuanto al marco teórico de la investigación, Foster cimienta su estudio a partir de la teoría psicoanalítica de Freud,³² y tomará *El malestar en la cultura* como texto fundamental para comprender el arte escatológico contemporáneo. En esta obra se habla de una represión en el mito del origen sufrida por el hombre y que afectó al cambio de postura, ocasionando dos grandes consecuencias: en primer lugar, la degradación del sentido del olfato a cambio del privilegio de la vista y, en segundo lugar, la represión de lo anal y el pronunciamiento de lo genital como contrapartida. De este modo, la civilización resultante, normativa por definición, puede ser comprendida como renuncia y sublimación de los instintos y como reacción contra el erotismo anal que implica la abyección de la homosexualidad. A partir de ahí, Foster desarrolla tres aserciones acerca de lo que él llama el «movimiento de la mierda» en el arte contemporáneo en relación con los tres desafíos que este tipo de práctica implica: primero, esta ostentación del erotismo anal pretende una inversión simbólica de la represión anal y olfativa; segundo, se opone a la sublimación visual y a la verticalidad de la visualidad fálica del cuerpo erecto como modelo en tanto que tema y marco de representación en la pintura y la escultura del arte occidental (formaría parte, así, de lo que denomina «malestar de la visualidad», presente subrepticamente en el arte del s. XX); y tercero, pone a prueba de manera consciente y autoperódica a la cultura museística, autoridad analmente represiva, y al narcisismo del artista de vanguardia (Foster 1996b: 160-161), observación esta última que ya hizo Gerald Silk (1993: 65) respecto a Piero Manzoni.

³⁰ La ausencia, justo en esta sección, a la referencia de Foster 1996a se debe a que se trata de un resumen de las ideas ya contenidas en Foster 1996b. No obstante lo anterior, se han reseñado algunos argumentos desarrollados en Foster 1996a en el presente estado de la cuestión, en concreto en el desarrollo acerca del arte abyecto. Para más información, *vid.* «1.2 Arte abyecto (*Abject Art*)» de esta investigación.

³¹ Al parecer, la misma interpretación aparecía en un artículo de Marielouise Jurreit en la revista de divulgación *Twen* en 1969 (JURREIT, Marielouise (1969): «Alles über Scheisse», en *Twen*, [s.l.], [s.n.], p. 122. Citado en Ten-Doesschate Chu 1993: 41). Sin embargo, Foster no hace referencia a esta publicación.

³² Al hablar del arte abyecto en general, Foster sustentará sus observaciones a partir de Lacan. Para más información, *vid.* Foster 1996b: 127-168.

De hecho, fue Silk –deudor de las observaciones de Lea Vergine en torno al arte corporal y de Germano Celant respecto al estudio de Manzoni– y no Foster quien inició la línea interpretativa del arte escatológico contemporáneo que toma como base la teoría psicoanalítica freudiana. Ahora bien, para ser justos se ha de reconocer la tarea desarrollada aquí por Foster, pues empleará esta teoría con mayor amplitud de miras: sus observaciones servirán tanto para comprender el movimiento de la mierda en general como el trabajo de los artistas de lo escatológico en particular, y, además, no reducirá la efectividad de estas prácticas al plano antropológico, sino que la trasladará al plano de lo artístico, de sus convenciones³³ y sus instituciones. Volviendo a las observaciones de Foster, este encuentra en Mike Kelley una indagación acerca de los símbolos inestables ligados a los conceptos de heces, bebé, pene, dinero y regalo, términos estos con conexiones antropológicas y psicoanalíticas. Finalmente, y como colofón, según Foster, mediante una regresión al universo anal, el artista de lo escatológico desafía la ley paterna de la diferencia, ya sea étnica, social, sexual o generacional (*Ibíd.*: 161). De este modo entroncaría con las reflexiones de Rosalind Krauss en *L'Informe: mode d'emploi* sobre la capacidad subversiva de desafío a lo superior, si bien partieron de marcos teóricos distintos (él de la teoría psicoanalítica, ella de los escritos de Bataille).

El foco de interés hacia el arte abyecto y, en concreto, el escatológico, también llegaría a España justo en el mismo año de la publicación de Foster, en 1996. Fue entonces cuando vio la luz *El cuerpo mutilado: la angustia de muerte en el arte*, de José Miguel G. Cortés. En este caso, el discurso en torno a lo escatológico en el arte contemporáneo se plantea a partir de un marco teórico formado por los textos de Freud,³⁴ Bataille y Foucault, y se construye a partir de las obras de varios artistas que atestiguan la insistencia en la propia especificidad biológica. Además, Cortés muestra su preocupación por vincular la producción artística con la coyuntura histórica a lo largo de su exposición, de modo que la interpretación que pueda hacer de las obras habrá que

³³ Para Foster, este plano correspondería, en el diagrama lacaniano de la visualidad, a la reserva cultural de la imagen (convenciones artísticas, esquemas de representación, códigos de cultura visual, entre otros) en la pantalla-tamiz que sirve para mediar la mirada del objeto para el sujeto y para proteger al sujeto de la mirada del objeto (*Ibíd.*: 142-143).

³⁴ Cortés (1996: 13) habla de un cuerpo mutilado «que intenta expresar la impetuosidad de los impulsos, la rapacidad de sus sentidos. Un cuerpo que incide en su dimensión psicoanalítica para satisfacer sus necesidades más imperiosas y deseos más ocultos».

ponerla de lado con la situación social, cultural e ideológica que travesaban Europa y Estados Unidos.³⁵ Tanto es así que el propio autor afirma lo siguiente:

El Cuerpo Mutilado se ha convertido en el lugar para la investigación de algunos de nuestros más urgentes problemas contemporáneos como: identidad sexual, homofobia, sexismo, violencia, enfermedad y muerte (Cortés 1996: 238).

Gina Pane es una de las artistas estudiadas por Cortés. Desinteresada por el concepto de belleza, el uso de su cuerpo y la agresión al mismo en su producción artística deben ser entendidos en términos de dolor y placer y de anulación de toda represión corporal, con el objetivo de tomar conciencia de sí. Cortés también analizará la obra de Günter Brus, quien trabajó ampliamente con los residuos corporales (sangre, excrementos, espermatozoides...) en lo que puede verse como una exhibición del cuerpo dignificado, sin vergüenzas ni tabúes en tanto que crítica política e ideológica sobre el cuerpo como portador de estructuras de poder, pero también como un intento terapéutico de autoconocimiento y por alcanzar las raíces de la existencia humana. También será objeto de las observaciones de Cortés Cindy Sherman, cuyas obras, vinculadas a lo excrementicio y al vómito, muestran el cuerpo de la mujer ni humano ni animal, sino como monstruo. Su identidad entonces ha sido perturbada y lo único que se observa es, además de la vulnerabilidad de la carne, nuevamente un cuestionamiento de las nociones homogeneizadoras y totalizadoras de orden, identidad y género y la transgresión de tabúes y prohibiciones sociales. E, igual que sucede con Sherman, también la producción cinematográfica de David Lynch ahonda en los desechos corporales como uno de los elementos del cuerpo corrupto y deformado.³⁶ También Cortés se preocupa por la cuestión de la recepción de estas obras. Según él, y tomando a Lacan como referencia teórica (de forma simultánea a Foster, por cierto), al contemplarlas se da una oposición entre la identificación con la unidad de la propia imagen del cuerpo en el estadio del espejo y la destrucción del cuerpo bajo la forma del fragmento. Se daría, así, una exploración de las dimensiones física y psíquica del cuerpo, una «regresión hacia las formas caóticas de la vida, la inmersión de la

³⁵ En este sentido, Cortés (*Ibíd.*: 15) habla de la convulsión social que causó el sida, el cuestionamiento de la masculinidad, la defensa del feminismo, la identidad gay o de los derechos de las minorías étnicas.

³⁶ José Miguel G. Cortés reprende el estudio de Lynch en Cortés 2003, finalista del XXV Premio Anagrama de Ensayo. En esta ocasión, considera que la exploración de los fluidos y lo repugnante por parte de David Lynch en sus filmes, pero también de David Cronenberg, debe entenderse como un regreso a la animalidad y, con ella, a la introducción del desorden social (Cortés 2003: 186).

conciencia en el magma de lo inconsciente» (*Ibíd.*: 232). Por último, en relación con *El cuerpo mutilado: la angustia de muerte en el arte*, cabría señalar que seguramente su virtud más destacable, además de la importancia manifestada a favor del contexto histórico del artista y su obra, sea la inteligencia de sacar partido a cada una de las líneas interpretativas –ya inauguradas y desarrolladas con anterioridad a Cortés– fundadas por sendos textos de Freud, Bataille y Foucault, entendiendo que no son excluyentes entre sí y augurando la riqueza del posible resultado.

«Plûtôt le fumier que le trésor. Modern Art's Excrement Adventure»³⁷ es el artículo que Catherine Millet publicó en *Art Press* –de la que es fundadora y editora jefe– en el año 1999, basado en una conferencia que pronunció en noviembre de 1998 en el Musée de Céret.³⁸ Cabe señalar que esta es una de las pocas publicaciones dedicadas exclusivamente al arte escatológico contemporáneo y, en concreto, al arte excrementicio, del que precisamente la crítica de arte expondrá tres aserciones: la primera, que el arte excrementicio es, más que cualquier otra, la práctica más radical que se sirve de los desechos corporales puesto que es mayor el tabú asociado al contacto con las deposiciones; en segundo lugar, que el arte puede ser o consistir en heces («yes, art can be, quite literally, crap» (Millet 1999: 29));³⁹ y por último, que se puede distinguir el uso del excremento por parte de los artistas como un campo específico en el arte contemporáneo (recordemos que tres años antes Foster ya lo había reconocido, denominándolo «movimiento de la mierda»). En relación con esto último, nombra a Piero Manzoni y Gérard Gasiorowski como sus pioneros y radicales exponentes, y hace mención de otros artistas relevantes en el campo, como Günter Brus y los accionistas vieneses, Paul McCarthy, Jacques Lizène o Gilbert & George. Millet comienza su texto comentando que son los artistas los primeros en observar y darse cuenta de la crisis simbólica que la sociedad atraviesa. Para hacer frente a esto y llenar los vacíos del sistema, los artistas buscarán refugio en otros modelos: es por ello, por ejemplo, que en el siglo XIX se interesarán por las prácticas esotéricas y mágicas (esto es, regímenes de

³⁷ Las referencias a las páginas en las notas corresponden al texto en inglés, no al francés.

³⁸ Aquí interesa hacer notar las implicaciones que esto conlleva. De nuevo, una institución como es el museo es la que difunde y da voz al arte escatológico contemporáneo (concretamente, excrementicio), no ya en forma de una exposición sino de conferencia. Hay que tener en cuenta también que seguramente –aunque no únicamente– *L'Informe: mode d'emploi*, celebrada dos años antes de que tuviera lugar la charla, ya habría propiciado un cierto clima favorable en el país para dar a conocer este tipo de prácticas artísticas.

³⁹ «sí, el arte puede ser, de manera bastante literal, mierda» (Traducción de la autora).

pensamiento ignorados o reprimidos por la civilización), en el siglo XX por modelos arcaicos, o en el arte contemporáneo por otros sistemas más antiguos o exóticos de los que toma prestados algunos elementos. En el caso de los artistas que trabajan con el excremento, tendrán como referencia la vuelta a los orígenes, pues crearán situaciones que evoquen los albores de la humanidad. De ahí que, en una exploración de la memoria, provoquen un retorno de lo reprimido, así como hagan referencias a la etapa presimbólica. En el caso del arte escatológico de la última mitad del siglo XX, se da un reenvío a la fase anal (*Ibíd.*: 28), la primera etapa de desarrollo psíquico y también la más enterrada para Millet. En cuanto a los artistas, estos experimentan una suerte de regresión simbólica y se identifican con la figura sacrificial en tanto que son redentores del arte. En su mayoría usan el humor (como Erik Dietman) o el juego para poner en perspectiva lo que otros manifiestan como síntomas clínicos (*Ibíd.*: 33). En este caso, pues, se usa el concepto del juego como elemento que impone la distancia necesaria entre el arte y la vida.⁴⁰ Precisamente, Millet comenta que uno de los artistas que conecta estrechamente el arte con la vida (en gran parte debido a la esquizofrenia que padece) es David Nebreda, cuya obra debe entenderse como el lugar donde el arte se encuentra con la patología. También habría otros artistas que muestran la enfermedad o las heridas, mientras que otros motivan una confrontación con las imágenes de declive físico. En todo caso, advierten de que el propio arte está enfermo en el sentido de ser incomprensible y oscuro a ojos del público, así como obsesionado con la forma. En relación con esta lectura, Richard Hamilton consideraría a la sociedad no como un lugar de costumbres refinadas sino como alcantarillas obstruidas. Siguiendo con la interpretación deudora de la teoría psicoanalítica freudiana, Millet analiza tanto la obra de Gasiorowski como *Merda d'artista* de Manzoni:⁴¹ entiende la producción del primero a modo de retorno a la experiencia del proceso de formación psíquica y considera la segunda no como un simple acto de regresión a la fase anal, sino como un acto de diseminación teniendo en cuenta el proceso de enlatado de una edición múltiple con noventa ejemplares. Asimismo, considerará el acto de apertura de una de las latas de Manzoni a manos de Bernard Bazile como el ataque al tabú por el contacto con el

⁴⁰ Catherine Millet (1999: 33) advierte de que, en la conexión del arte con la vida, el arte se somete a la decadencia y descomposición propias de los organismos vivos.

⁴¹ Millet cree que los artistas son capaces de transgredir tabúes con su obra en el seno de lo que Anton Ehrenzweig llama «dediferenciación», o lo que es lo mismo, un estado de la percepción en la que los artistas pierden la noción de la diferencia entre lo bello y lo feo, lo interior y lo exterior o lo puro y lo impuro (*Ibíd.*: 34).

excremento, por una parte, y con la obra de arte de elevado valor económico por otra. Eso le lleva previsiblemente a la asociación freudiana entre el oro y la mierda, algo que ya hizo notar en su día Gerald Silk (1993: 66) también en relación con la obra de Manzoni. Siguiendo con el acto de Bazile, Millet lo compara, en tanto que intercambio con los otros, con el acto del niño que entrega el excremento a modo de regalo. Este hecho implica que, aunque la obra de Manzoni haya devenido objeto cultural y haya entrado en el circuito de la especulación (lo que ha conllevado que su precio de venta no fuera asignado según el valor del oro), Bazile reactiva la obra al reestablecer la relación y el diálogo con el público. Con todo esto, lo que viene a decir Catherine Millet no es más que lo siguiente: que las obras excrementicias no son sólo síntomas de la crisis simbólica, sino también metáforas del acto creativo. Así, no han de comprenderse como signos de decadencia sino todo lo contrario: la contribución a la reparación del sistema simbólico, el comienzo de una reestructuración simbólica (Millet 1999: 35). Precisamente, este uno de los valores añadidos del artículo de Millet: mientras que estudios anteriores subrayaban únicamente la ruptura de tabúes y el señalamiento de la crisis simbólica sin indicar la posibilidad por parte del artista de ofrecer una propuesta reconstructiva, Millet sí lo hace. Y frente a este nuevo ingrediente en la interpretación del arte escatológico, otros autores decidirán sumarse a las observaciones de Millet.⁴²

Cerrando el s. XX se encuentra la publicación editada por Tracey Warr, *The artist's body* (2000). En ella, Amelia Jones (2000: 33) lleva a cabo un estudio sobre el arte corporal en el que hace referencia a los «*leaking bodies*» (algo así como «cuerpos chorreantes»), aquellos cuerpos cuyos fluidos son usados en el arte contemporáneo poniendo a prueba los límites del yo. Sangre, orina, mocos y otros desechos corporales serán entonces visibilizados socialmente, y en obras de los ochenta como las de Helen Chadwick y Ulrike Rosenbach se enfatizará el simbolismo de tales fluidos y la sumisión del cuerpo a la tecnología. Más concretamente, Jones se centra en el cuerpo sometido al dolor de las décadas de los sesenta y setenta, que interpreta como una forma de manifestación artística politizada que imprime el sufrimiento psíquico individual y colectivo en la esfera social. En este contexto, el cuerpo lacerado de Gina Pane podría verse como una

⁴² Aquí la referencia va dirigida a Salabert, que ve en el desenlace de la obra de Marcel·lí Antúnez *Sistema necrosi, Mapa poètic* (2004) una posibilidad formalizadora, de reconstrucción del sentido, de tornar objeto a lo abyecto. En definitiva, de «aceptar la vida y reconocerse en lo real sin más», de comprender que es el cuerpo el que engendra el alma, a la que libera cuando la carne se descompone para, al fin, redimir la carne (Salabert 2004: 125-129).

metáfora de la violencia social, mientras que la obra de Ron Athey sería un intento por exorcizar la violencia de la enfermedad. La autora se situaría así cerca de las observaciones de Vergne e Iles sobre algunas manifestaciones artísticas escatológicas interpretándolas a modo de rito o catarsis. De hecho, más adelante, Jones (1998: 216) propone explicar las prácticas artísticas basadas en la violencia y el sufrimiento en forma de rito con una finalidad catártica (para el artista y el receptor de la obra): la de curar el malestar social.

Con el cambio de siglo aparecería publicado *L'Image corps: figures de l'humain dans l'art du 20e siècle* (2001) de Paul Ardenne. La razón por la que aquí se destaca esta publicación se debe no sólo a su comentario en torno a las prácticas artísticas escatológicas contemporáneas, sino, sobre todo, a la proximidad de su planteamiento respecto al de esta investigación puesto que se basa en el juego. Un juego que en su caso se aplica al cuerpo del artista en tanto que objeto artístico; de ahí que se pueda hablar del cuerpo como juguete. La consideración general del autor respecto a la relación entre juego y arte señala que el segundo imita y toma la apariencia del primero en aras de elaborar una reflexión sobre la condición humana. Así, por ejemplo, el arte puede presentar formas ligeras pero propósitos graves con la finalidad de eliminar tensiones, sea produciendo la risa, sea provocando en el espectador una sensación de liberación (Ardenne 2001: 185). Sin embargo, las formas del juego aplicadas al cuerpo así como su finalidad pueden ser muy variadas, hecho del que da cuenta el propio autor en el siguiente fragmento:

Les formes du "jeu" engageant le corps au 20^e siècle, on le voit, s'avèrent diverses : bouger son corps, l'exposer dans la transe, l'exhiber de manière euphorique sous toutes les coutures et sans nul égard pour la morale ou les convenances, le grimer de mille manières, en mettre en scène la psychologie sur le mode de la charade, etc. Toutes ces formes de "jeu", sans doute, ne visent pas la même distraction. L'enjeu esthétique sera d'ordre purement ludique ici, là de nature transgressive, autre part de qualité introspective, etc. Elles s'unifient cependant dans cet impératif : une distraction se faisant forme, image, spectacle. Le corps tel que s'en saisit l'artiste du 20^e siècle, ainsi, est un compagnon naturel de jeu. Cette chose-là, qui est moi-même, cette étrange étendue machinée, organique, apte à penser que mon corps incarne : comme aucune autre matière connue de moi, celle-ci demande à se libérer, à s'emballer, à se déborder, à se laisser aller, à perdre le contrôle de ses représentations, à les affoler. Tel est le jeu quand il s'applique au corps : attestation d'une fureur euphorique, d'essence dionysiaque, tandis que tout en moi, brusquement accepterait de se perdre, de perdre, même. Peu importe au fond qu'il y ait jeu et jeu,

*qu'au jeu visant l'amusement, la détente ou l'agon simplement batailleur, libre effervescence de l'énergie distribuée sans compter, vienne s'ajouter à l'occasion cette forme brutale que représente le jeu autodestructeur. Oui, peu importe, sachant que le jeu, nonobstant ses règles strictes, n'a de cesse de voir renégoziée notre relation au réel dans un sens qui sera celui de l'irresponsabilité, du détachement, du "je-m'en-foutisme", tandis que la réalité, trop encombrante, finit par devenir insupportable au joueur (Ibíd.: 236-237).*⁴³

En el caso de Ardenne, la base teórica que usa para su definición de juego aplicado al cuerpo del artista se sustenta en tres pilares fundamentales: Johan Huizinga (*Homo ludens*, 1938), Roger Caillois (*Les Jeux et les hommes: le masque et le vertige*, 1958) y Donald Wood Winnicott (*Playing and Reality*, 1971). Del primero tomará la concepción de lo lúdico en tanto que pulsión al exutorio, como válvula de escape de la representación de una cosa otra. Del segundo adoptará las formas del juego «*ilinx*» y «*alea*», la primera referida a la búsqueda del vértigo y la segunda al azar o aleatoriedad que hace más excitante al juego. Y, finalmente, del último recogerá la noción de espacio potencial, un lugar intermedio entre el sujeto y el mundo de donde puede surgir cierto simulacro («*mimicry*», en Caillois) y, con él, permitir la entrada de la fantasía y la ficción, así como de la codificación del propio juego a partir de reglas o de la comedia. Volviendo al planteamiento general de la publicación, esto es, a la idea de juego con el cuerpo del artista, esta aplicación del juego al cuerpo presupone, según Ardenne, una «incorporación», o, dicho de otro modo, que el cuerpo del artista, antes concebido en tanto que imagen o apariencia física, sea comprendido en toda su plenitud, como corporeidad, como objeto interior, como sí mismo (*Ibíd.*: 192), lo que llevará a devenir

⁴³ «Las formas del “juego” que involucran al cuerpo en el siglo XX, como se observa, son diversas: mover el cuerpo, exponerlo en trance, exhibirlo de manera eufórica desde todos los ángulos y sin ninguna consideración por la moral o las convenciones, disfrazarlo de mil maneras, escenificar la psicología como una farsa, etc. Todas estas formas de “juego”, sin duda, no apuntan hacia la misma *distracción*. El reto estético será aquí de orden puramente lúdico, allí de naturaleza transgresora, en otra parte de calidad introspectiva, etc. Sin embargo, se unen bajo este imperativo: una distracción deviene forma, imagen, espectáculo. El cuerpo que toma el artista del siglo XX, por lo tanto, es un compañero natural de juego. Esta cosa, que soy yo mismo, esta extraña extensión dirigida, orgánica, capaz de pensar que encarna mi cuerpo: como ningún otro material conocido por mí, pide ser libre, envasado, desbordarse, dejarse ir, perder el control de sus representaciones, hacerlas enloquecer. Tal es el juego cuando se aplica al cuerpo: testimonio de una furia eufórica, de esencia dionisiaca, mientras que todo en mí, de repente acepta perderse, incluso perder. No importa en el fondo que haya juego y juego, como que el juego tenga por objetivo la diversión, la relajación o el *combate* simplemente batallador, libre eferescencia de energía distribuida sin contar, viene a añadirse de vez en cuando esta forma brutal que representa el juego autodestructivo. Sí, no importa, sabiendo que el juego, a pesar de sus reglas estrictas, nunca deja de renegociar nuestra relación con lo real en un sentido que será el de la irresponsabilidad, el desapego, el “no-me-importa-un-bledo”, si bien la realidad, demasiado complicada, termina siendo insoportable para el jugador» (Traducción de la autora).

material artístico. Y será como consecuencia de esta incorporación o reconquista y apropiación del cuerpo que el artista integre los fluidos orgánicos en su práctica artística. Dicho esto, Ardenne analiza la producción –sin llegar empero a grandes e innovadoras conclusiones– de algunos artistas en la que es presente la utilización de los desechos corporales. Así, subraya el desafío a lo considerado decente y moral y la liberación del cuerpo en las obras de Günter Brus y Otto Muehl; la desublimación, la regresión festiva y la desacralización del cuerpo en las *performances* de Paul McCarthy; el levantamiento de inhibiciones en Michel Journiac o el cuerpo sufriente mediante la violencia contra uno mismo en Gina Pane. En este punto, según el autor, entra en escena la noción de resistencia: en este momento de experiencia límite, el artista entra en lucha consigo mismo, con su propio cuerpo (de ahí que sea más apropiado de hablar de competición, de «agon» –concepto tomado de Caillois– en lugar de «ilinx» o «alea»), con la finalidad de exceder y desobedecer los códigos artísticos y de representación de sí para transgredir y subvertir lo admitido (*Ibíd.*: 204). Asimismo, cierto tipo de accionismo reenviaría a un estatuto ontológicamente primario, al origen del yo; por decirlo con Françoise Coblence,⁴⁴ a escenas primitivas de *hubris*, agresión, violencia, exhibición impúdica y mal en acción. Después de esto, Ardenne también hablará del arte de la mierda («*art merdique*») interpretado a partir de la noción de juego; un juego, este, junto con la muerte, que describirá como mayor, eminente o supremo (*Ibíd.*: 241). Bajo el contexto de la reflexión sobre el cuerpo físico en un entorno artístico, el artista del siglo XX, atraído por la fealdad y el fracaso, se deja llevar y se aventura a jugar con todo al no existir ya nada sagrado. Es así como juega con lo bajo, con lo desublimado, y siente el deseo de manipular materias corporales, principalmente las heces –cuyas primeras manifestaciones artísticas fechan después de la Segunda Guerra Mundial–, pero también otro tipo de excreciones como la orina, el esperma o la baba. Claramente deudor de Catherine Millet⁴⁵ –a quien cita en su texto, precisamente–, coincide con ella en mencionar algunos ejemplos de artistas contemporáneos que *juegan* con lo escatológico: Piero Manzoni, Andy Warhol, Gérard Gasiorowski, Gilbert & George (de quienes comenta que el excremento ha devenido sujeto iconográfico en sus obras), Dieter Roth, Ben, Heinrich Anton Müller, Richard Hamilton, Cindy Sherman, David Nebreda, Kiki Smith, Jacques Lizène o Jonathan Monk. Sin embargo, el autor

⁴⁴ COBLENCÉ, Françoise (1995): «Pour une esthétique psychanalytique de Murielle Gagnebin», en *Revue d'esthétique*, París, Éditions Jean-Michel Place, nº 27, p. 245. Citado en Ardenne 2001: 207.

⁴⁵ Paul Ardenne es un colaborador habitual de la revista que dirige Millet, *Art Press*.

únicamente describe el uso del desecho corporal en las obras de estos artistas, pero no las analiza. Lo único que sí comenta, aunque sin aportar demasiada novedad debido a su dependencia frente al discurso psicoanalítico, es que el juego con la mierda, más allá de la embriaguez por su manejo, se trata de un retorno al origen en el que el cuerpo del niño escapa al imperativo de la limpieza impuesto por la vergüenza. Es, pues, un reencuentro con la regla biológica, una regresión liberadora y feliz (*Ibíd.*: 242). Finalmente, concuerda nuevamente con dos de las observaciones de Millet: en primer lugar, con que estas prácticas recuperan el proyecto de las vanguardias de fusionar arte y vida; y, en segundo lugar, que, como consecuencia de lo primero, el arte se somete a la descomposición orgánica.

A continuación, es menester señalar la publicación *Pintura anémica, cuerpo succulento* (2003) de Pere Salabert. Este libro no es una historia del arte; antes al contrario, se podría definir como la indagación en torno al primer rechazo de la mundanidad por parte del arte occidental hasta su aceptación al cabo de los siglos. O lo que es lo mismo, un recorrido desde la pintura anémica, esto es, aquella que desprecia la materia y la tridimensionalidad de los cuerpos, hasta el cuerpo succulento, un arte —el contemporáneo— que se ocupa de la sustancialidad de la carne de la que es consciente y recupera al cuerpo en su materialidad. Una conciencia del cuerpo que, en ocasiones, puede ser específicamente femenina, como sucede por ejemplo en la producción de Carolee Schneemann, quien llegó a usar la sangre menstrual en su obra. También con sangre trabajan otros artistas como Gina Pane, Michel Journiac o Rudolf Schwarzkogler, cuyas obras, basadas en el traumatismo físico, la herida o la mutilación, son interpretadas por Salabert —muy cercano a las investigaciones de Vergne, Iles y Amelia Jones— como rituales o bien para exorcizar una realidad basada en un cuerpo destinado a la pudrición, a la destrucción y a la muerte, o bien para arrojar un malestar, angustia o desasosiego internos. En este sentido, cuando se vierte sangre en una intervención artística, incluso llega a hablar de un principio litúrgico, de un ceremonial sacrificatorio, y asimila la figura del artista a la de un oficiante (Salabert 2003: 302). También, por lo que respecta a la sangre, el autor hace notar la alta categoría o condición a la que este fluido pertenece, tal y como también sucede con las lágrimas. En cambio, la sangre menstrual, la orina (utilizada por Ben), el espermatozoide (en su intencionalidad más intelectual con Duchamp o somática en *Sementario* (1995) de Wilson Díaz), el sudor o los excrementos no disfrutaban de tan alta consideración sino

todo lo contrario; aunque, sea como sea, todos vienen a reunirse bajo la figura del dios Dioniso, pues son los elementos con los que el dios de la vida se asimila. Por lo que respecta a este apunte en relación con el valor de signo de los desechos corporales y su dependencia frente al contexto social y la sensibilidad del receptor, sería interesante desarrollarlo con más profundidad en otra investigación, pues podría aportar resultados muy significativos para comprender tanto la producción, el significado o la recepción del arte escatológico a lo largo del tiempo. En cualquier caso, son los casos de fecalidad a los que sin duda el autor presta más atención. Por ejemplo, cita las fotografías de David Nebreda, los casos de coprofagia presentes en *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1976) de Pier Paolo Pasolini, el uso del propio cuerpo de Gasiorowski como tubo de pintura o las latas de Manzoni para escarnecer el mercado artístico –volviendo en este caso a la interpretación propuesta por Silk–. Finalmente, el autor dedicará todo el apéndice del libro a hablar de la presencia e interpretación del excremento en la obra de Joan Miró. Una presencia que es directa y, pues, puede ser entendida como un «hacer de cuerpo», como una acción desimbolizadora que sobrepasa la indexicalidad del cuerpo en la obra, entendida como firma, para ser el extremo de la autoafirmación, el límite de su corporalidad (*Ibíd.*: 305). Para Salabert, la presencia escatológica en la producción mironiana es, a la vez, evacuación de excrementos y exaltación última de la materia; al fin, una regresión al origen de la pintura en el cuerpo en la que se asimila el acto creador al defecatorio y que es capaz de romper con la tradición y rematerializar el mundo. Y, al contrario que Silk, ve en este proceso no la conversión de lo cotidiano en artístico sino el rechazo del arte, sustituido ahora por este ir de vientre. Pero no es sólo una regresión al origen del arte, sino también al estadio infantil en el que el excremento, comprendido como acto de amor o don, deviene señal de la libertad personal del artista (*Ibíd.*: 307-308). Precisamente, vuelve a la interpretación de la regresión al estadio anal al analizar el momento en el que Tania Bruguera, en *El peso de la culpa* (1997), come tierra:

Comer tierra transporta a quien así procede a un estadio anal relativo a su propio desarrollo. La regresión psicológica le da a la tierra su otra valencia de materia fecal. Negar la bandera equivale a rechazar un contrato, y con él una forma de entender el mundo, el principio de realidad efectivo en una cultural. Y para hacer efectivo dicho rechazo nada mejor que *regresar* al estadio que le antecede, al momento en que sólo los instintos guían al cuerpo en sus preferencias. Es el principio de placer, cuando el sujeto todavía no establece diferencia entre el propio cuerpo y sus excrementos, residuos que poco a poco devienen objeto de atención y motivo para el juego, una sustancia idónea para comer. He aquí algo comprensible al observar «cómo los niños comen tierra

(que ellos equiparan a los excrementos, que no consideran, como nosotros, algo desagradable)» [...].

Lo repugnante en sí, lo inmundito, vuelve a reclamar el interés debido al placer que sugiere su manipulación (*Ibíd.*: 290).

Es interesante recuperar este fragmento precisamente por el uso que hace de la noción de juego, al que vincula con los excrementos y del que dice obtener como resultado placer por su manipulación. Volviendo a Miró, Salabert clasifica el excremento mironiano a partir de la teoría semiótica en tres categorías o niveles semánticos según los valores vertidos: la cualitativa, la cuantitativa y la simbólica. La primera, también llamada ubuesca, se refiere a un comportamiento impulsivo que es destructivo a la par que creativo: por una parte, hace referencia a la opresión franquista que denuncia y, por otra, sugiere la inmediatez fisiológica de la excreción, entendida como un retorno simbólico al origen. La segunda, vinculada con la acción plástica, liquida el proceso intelectual del trabajo físico y se acompaña de un retorno ingenuo a la naturaleza, pues para Salabert, el excremento es la *physis*, sustancia amorfa, límite de la materia, origen de la pintura. Miró renunció a considerar en su obra a las cosas por su significado o buscando una supuesta trascendencia; al contrario, las asumió como lo que verdaderamente son, esto es, estrictamente cosas, materia misma. Por último, la categoría de la mierda simbólica, también exclamativa o verbal por su relación con las expresiones del habla mironiana, hace referencia por una parte al hecho de desear suerte y, por otra, al rechazo de lo desagradable.

Un año más tarde de la publicación de *Pintura anémica, cuerpo succulento* (2003), vería la luz su secuela, *La redención de la carne: hastío del alma y elogio de la pudrición* (2004), un estudio donde Salabert desarrollaría con más detenimiento la «succulencia del cuerpo». Ahora sería el momento de fijar la atención de manera más puntual al cuerpo «en su jugo» (Salabert 2004: 12), aquel que muestra sus funciones, sus fluidos y sus restos en su más estricta literalidad, ostensividad, perentoriedad y contundencia. Un cuerpo mundano, inmundito, que, en definitiva

absorbe unas sustancias y segrega otras, expulsa fluidos, es fábrica o central transformadora que envejece y se transforma, muere y se descompone... (*Ibíd.*: 78).

Este tipo de manifestaciones artísticas, pues, vinculadas a una materiología o filosofía de la materia de lo mugriento, muestran los elementos que son inevitables y justifican la existencia del cuerpo. Entre estos elementos, cabe citar el esperma, presente en *Paysage fautif* (1946) de Duchamp y en *Sementerio* (1995) de Wilson Díaz, el vómito en varias de las *performances* de Los Rinos o en la obra de Antonio Ortega, o el excremento –de elefante, reenviando a un enlace entre lo animal y lo fecal– en *The Holy Virgin Mary* (1996) de Chris Ofili. Ejemplos estos que son nuevos respecto a lo que la historiografía anterior –y posterior– a esta publicación viene ofreciendo y que hacen más que patente lo que Salabert llama la «redención de la carne», esto es, su salvación por el arte, la admiración por la inminencia de la carne, la aceptación –y por qué no, la celebración– de la vida (*Ibíd.*: 130).

Por último, se reseñan simplemente a modo de apunte dos de las contribuciones de la publicación *Estética plural de la naturaleza* (2006), que Salabert editó junto con los profesores Herman Parret y Dominique Chateau. La primera de ellas es de Carole Talon-Hugon, que en «De lo sublime a lo abyecto» señala el interés, en el arte abyecto y desde 1960, por los fluidos corporales, así como la importancia de las exposiciones *Abject Art: repulsion and desire in American Art* (1993) y *Féminin - Masculin, le sexe de l'art* (1995-1996) para la consolidación de la tendencia (Talon-Hugon 2006: 105). Y el segundo texto a reseñar es «Del cuerpo de Dios al cuerpo-como-Dios» de Rosa Alcoy, que explica el uso del cuerpo del artista en las obras, y en concreto de los fluidos y desechos corporales, como un cuerpo que expone sus mecanismos y funciones.

Otra de las publicaciones que centrarán su atención en el arte abyecto será *De Immundo: apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui* (2004) de Jean Clair. Para el autor, lo inmundo así como lo que él denomina la «estética de lo estercóreo» (Clair 2004: 12) dominan el panorama del arte contemporáneo.⁴⁶ Tanto es así que, por ejemplo, los museos han incorporado estas obras en sus reservas, se han dedicado exposiciones vinculadas al «aquí abajo biológico» –como *Post Human* (1992-1994), *Abject Art: repulsion and desire in American Art* (1993) o *Sensation* (1997-2000)–, la artista Tracey Emin fue nominada al Turner Prize en 1999, así como estas manifestaciones han sido aplaudidas por la crítica. Y, como no podía ser de otro modo,

⁴⁶ Clair hace un repaso rápido a la estética de lo estercóreo en el arte contemporáneo en Clair 2004: 23-25 y menciona algunos ejemplos de la historia del arte en los que se ha usado el excremento, directa o indirectamente, en *Ibíd.*: 26-33.

el propio autor reconoce la importancia de la estética de lo estercóreo en el arte contemporáneo e incluso menciona algunos ejemplos precedentes en la historia del arte; un ejercicio tal que sería interesante plantearlo mejor desarrollado en estudios posteriores sobre lo escatológico artístico. Para Clair, se da una vuelta de lo simbólico a lo real, ámbito del que extrae la noción de reliquia aplicada al contexto del campo de estudio de esta investigación: en un momento en el que la religión se ha desencarnado, en el arte contemporáneo se da valor a la reliquia del arte corporal, que son los fragmentos del cuerpo y los humores del artista al que identifica (*Ibíd.*: 92). Es como si de algún modo los artistas trataran de restablecer lo sagrado e imponer una vida biológica en una sociedad laica.⁴⁷ Como ya lo hiciera Salabert, Clair hace referencia a la jerarquización de las sustancias de desecho corporal. Así, según cómo el desecho es empleado por el artista, interpreta la obra de un modo u otro: mientras que Louise Bourgeois les infundiría valor, Otto Muehl podría pretender lo contrario, esto es, rebajar el sentido sagrado de la sangre; pero, en definitiva, tanto uno como otro celebrarían el residuo y lo efímero de la vida. Una reliquia que haría conectar con lo que de animal hay en los individuos al ofrecer una experiencia olfativa más que visual (hágase notar que aquí se acerca a la observación de Foster), pero que el autor también analiza a partir de la teoría psicoanalítica –más concretamente, se basa en Lou Andreas-Salomé–, pues para él constituye un signo de fijación del deseo en un estado infantil, una regresión a un momento de confusión entre la esfera anal y la genital. El artista del culto de lo excrementicio como Nebreda es así un niño: «*l'individu total, l'artiste raté, [...] celui qui impose aux autres sa merde, c'est l'enfant des premiers jours*» (*Ibíd.*: 122).⁴⁸ Pero más allá de esta línea en torno al «baño primitivo a las heces» o a la «infancia del arte», Clair también reconoce otra vía interpretativa, y es la de entender estas prácticas artísticas como un carnaval, un momento de inversión ritual y de regulación del orden social. Sea como fuere, el autor no ve en estas prácticas un sentimiento de transgresión por parte de los artistas, que están más allá del bien y del mal y son indiferentes ante lo sagrado y lo considerado sacrílego, de modo que se opondría así a muchas de las publicaciones que basan su estudio en torno a lo escatológico a partir de la antropología

⁴⁷ Aquí se refiere expresamente a la producción de los accionistas vieneses, que es considerada por Clair (*Ibíd.*: 61) como un juego peligroso con la sombra de los campos de concentración en nombre del progresismo.

⁴⁸ «el individuo total, el artista fallido, [...] el que impone a los demás su mierda, es el niño de los primeros días» (Traducción de la autora).

cultural y que entienden este tipo de manifestaciones como prácticas transgresoras. En definitiva, los artistas de lo estercóreo se comportan en base al apofatismo y la apocatástasis: su experiencia con lo inundo es inefable, incomprensible e incognoscible, sólo aprehensible mediante el arte, lugar donde encuentran un restablecimiento o restauración (¿algo así como una salvación personal? –habría que preguntarse).

También en 2004 se publicó *The End of Art*, donde Donald Kuspit reacciona negativamente en torno a estas prácticas artísticas. El argumento principal que se desprende de la publicación es que el arte escatológico contemporáneo es uno de los elementos que demuestran la devaluación estética que ha sufrido el arte. Un arte que, según el autor, ha sido reemplazado por el postarte, que eleva lo banal, lo escatológico y la inteligencia por encima de lo enigmático, lo sagrado o la creatividad. En concreto, por cuanto respecta al arte escatológico contemporáneo, comenta la asociación entre arte y excremento y, por consiguiente, entre arte y dinero. Para el crítico de arte, esta alianza desemboca en llevar a considerar el excremento como algo elevado (como arte, de hecho), investido de valor económico y afín a los productos de *marketing*. En definitiva, la exposición del arte excrementicio en particular se concibe, además de como un símbolo de la nada y del sinsentido, como un entretenimiento, como espectáculo de la naturaleza real (Kuspit 2004: 120). El postarte excrementicio, realizado por artistas obsesionados por lo anal y mediante un proceso de desublimación regresiva, estaría entonces, debido a su superficialidad y banalidad, muy lejos de ser existencial y de revelar las profundidades del inconsciente.

Pedro A. Cruz Sánchez se desmarcará de la tónica habitual de las lecturas del arte escatológico contemporáneo a partir de la teoría psicoanalítica. Y lo hará en *La vigilia del cuerpo: arte y experiencia corporal en la contemporaneidad* (2004), donde pensará los desechos corporales usados en el arte en tanto que escombros, como elemento fragmentario y múltiple que ataca a la imagen estable y unitaria del cuerpo –también llamada por el autor como «visión arquitectónica del cuerpo»– para dar lugar finalmente a una imagen ambigua y de límites indeterminados (Cruz Sánchez 2004: 97-98). Pero pese a desmarcarse de la línea teórica que se señalaba, sus reflexiones en torno al desafío a la imagen del cuerpo mediante el uso de los desechos corporales en el arte ya habían sido examinadas, por ejemplo, por Taylor (1993: 60) o Cortés (1996: 232). En

este libro, Cruz Sánchez hablará concretamente del empleo artístico de la sangre en lo que él llama el «cuerpo doliente» del artista, concepto bajo el que recoge todas aquellas prácticas que someten el cuerpo al dolor, entre las que se encuentran mutilaciones, heridas o enfermedades. Por ejemplo, en el caso de la producción de Gina Pane, la sangre habría de entenderse como elemento que contribuye a la ruptura de la imagen del cuerpo y sus límites a la par que un derrame de energía, de fuerza vital contenida en la piel. Para finalizar, hay que prestar atención a las referencias que el autor hace del juego con relación al arte corporal –por tanto, de un modo genérico– de índole humorística (por ejemplo, en las imágenes grotescas de Sherman o McCarthy). Según el autor, existe una dimensión o condición lúdica del cuerpo en tanto que los significados que le son atribuidos son cambiantes, variables, debido a la distancia entre el sujeto y el «objeto esencial del significado». Como resultado, se dejan al descubierto y se reducen al absurdo las estrategias de control del cuerpo arquitectónico y unitario (Cruz Sánchez 2004: 197-201).⁴⁹

Precisamente, Cruz Sánchez volverá a referirse al juego, junto con Miguel Ángel Hernández Navarro, en la publicación que ellos mismos coeditaron: *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo* (2004). Los autores aplican la noción de juego al cuerpo del artista como una de las formas en que se transforma performativa y temporalmente. Hablan, pues, de un cuerpo-juego en el que el gesto, además de ser el elemento básico de sus reglas, actúa ahora como parodia de lo trascendental y desde el discurso activista. Ahora bien, ellos mismos reconocen que su uso del concepto juego es laxo («Todo, al fin y al cabo, es juego» (Cruz Sánchez; Hernández Navarro (eds.) 2004: 21), o «entendiendo “juego”, claro está, desde un punto de vista muy laxo; quizá demasiado» (*Íd.*)); incluso se diría que arbitrario e injustificado por la falta de sustento teórico. Tanto es así que aplican la condición lúdica a todo tipo de prácticas artísticas de la contemporaneidad: desde el *happening*, a los rituales de los accionistas vieneses y del Colectivo de Arte Sociológico, pasando por los juegos de Lygia Clark o los filmes de Matthew Barney, hasta las percepciones del espacio y la experimentación de los límites en Rebeca Horn, Barry Le Va o Robert Morris. En otro orden de las cosas, en la misma publicación Anna Maria Guasch analiza las obras de

⁴⁹ Cabe señalar que Cruz Sánchez se refiere a la ironía como aquel tropo que permite dicha estructura semántica variable, el significar una cosa y decir otra; de ahí el carácter subversivo del discurso humorístico vinculado al arte corporal. Para más información, *vid.* Cruz Sánchez 2004: 199-201.

Andres Serrano y John Miller bajo el signo de lo que ella entiende por cultura de la herida, en la que tendrán un papel fundamental el límite y los intercambios entre lo social y lo individual, y la cultura del desasosiego, que enfatiza la facción obscena, prohibida y vil del cuerpo humano (Guasch 2004: 74). Por lo que respecta a Serrano, Guasch comprende el uso de fluidos corporales como la orina, la sangre, el semen o la leche en la serie *Body Fluids* (1987-1990) en calidad de abstracción natural y signo subversivo; mientras que lee sin novedad las obras excrementicias –aunque indirectas– de John Miller como una regresión al erotismo anal y como un intento de eliminar los prejuicios en torno a lo moralmente correcto.

Será en 2008 cuando por fin se encuentre una tesis doctoral sobre lo escatológico artístico: *The Anal Aesthetic: Regressive Narrative Strategies in Modernism*, realizada por Erika Katz Clowes. El estudio, a pesar de no tener por campo de estudio específico el arte contemporáneo, sí que se ocupa de él –aunque brevemente– y realiza algunos comentarios generales interesantes que aquí se expondrán. Al inicio de su investigación, Clowes justifica su uso del concepto de analidad a lo largo de la tesis: lo entenderá como aquello que es objeto de la represión cultural y de los procesos de sublimación y como teoría de la experiencia que precede a la adquisición del lenguaje. El objetivo, entonces, radicará en hacer comprensible el uso de los elementos escatológicos en el arte. Ahora bien, la autora advierte de que hay que tener en cuenta la diferencia entre el empleo que se hace de lo anal en la modernidad y la posmodernidad: según Clowes, en el primer caso se da un rechazo de los códigos patriarcales, la autoridad ausente y los valores normativos culturales con la finalidad de crear y articular un lenguaje propio de lo anal, de transformarlo en una expresión cultural, en definitiva; mientras que en la posmodernidad la actitud es totalmente cínica, incluso burlona, en oposición a los deseos del mercado del arte por aquello que es auténtico –argumento este emparentado con el de Silk y Salabert–; pero en todo caso es un uso de lo anal integrado en la cultura que la modernidad rechaza tajantemente (Clowes 2008: 31-35). Y es que, de hecho, pese a la mofa del mercado artístico, no hay que olvidar que la producción artística escatológica participa de él al ser comercializable. Cabe señalar que este argumento de diferenciación en la finalidad del uso de lo escatológico en el arte según el momento histórico es remarcable, pues en todo caso la tendencia que se había visto era la de situar la lucha contra la autoridad paterna en la posmodernidad, con lo que Clowes se desmarca de la opinión general al ubicarla en la modernidad. Sea como fuere, para

Clowes (*Ibíd.*: 6) lo escatológico se legitima en la posmodernidad en tanto que arte gracias a tres factores: su contexto cultural al integrarse en los circuitos museísticos, su comercialización, implicando la atribución de valor cultural al excremento, y su producción, pues comprende el cuerpo como una fábrica y sitúa en el mismo nivel a la excreción y a la producción artística al ser ambos un acto de autoría, de concreción de algo que representa a su creador aun sin serlo.

Si se fechaba el desarrollo y consolidación de las investigaciones sobre el arte escatológico contemporáneo a partir de 1996, se puede decir que de la década de 2010 en adelante el interés sobre el campo este estudio se expandirá hacia otras áreas de conocimiento, de modo que se podrá ser testigo de la publicación de estudios en torno al excremento desde una perspectiva multidisciplinar. Será, pues, en el seno de estas publicaciones donde se encuentren comentarios sobre el tema de la presente investigación, los cuales se pasan a analizar a continuación.

La primera referencia que cabe destacar es *Fragmentos para una historia de la mierda. Cultura y transgresión*, editada en el 2010 por Luis Gómez Canseco. El germen de este libro no es otro que la celebración, en la Universidad de Huelva y por iniciativa del mismo profesor, de un curso con el nombre de «Historia de la mierda. Cultura y transgresión».⁵⁰ Llevado a cabo del 11 al 15 de abril de 2005, en él participaron un total de doce académicos, entre catedráticos y otros profesores universitarios, que abordaban la escatología excrementicia desde el arte, la filosofía, el lenguaje y la literatura, la historia, la religión, la psicología, la política y la biología. El evento tuvo una excelente acogida, tanto es así que tuvo una gran repercusión tanto por parte de los asistentes como de los medios que cubrieron el evento: se inscribieron quinientas personas, y televisiones, radios y periódicos españoles, argentinos, uruguayos, chilenos e italianos se interesaron por informar acerca del acontecimiento. Sin embargo, el propio Gómez Canseco reconoce que el curso no tuvo la misma acogida en ciertos ámbitos de su universidad debido a la temática del mismo (Albert 2005). En cuanto al libro, este disfrutó del mismo éxito que el curso: fue el libro más vendido entre todos los editados por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas (UNE) en la Feria del Libro de Madrid de 2011, y en la edición anterior ocupó el cuarto lugar en ventas (Rondón;

⁵⁰ Nótese que el título de este curso, «Historia de la mierda. Cultura y transgresión», parece inspirado en la publicación de Dominique Laporte, *Historia de la mierda*, de 1978.

Gómez, 2011). La publicación se debe a la propuesta de los profesores de publicarlo en forma de libro en lugar de unas simples actas. Aun así, si bien el libro recoge trece ensayos que se corresponden con cada una de las intervenciones de los expertos en las jornadas, se echa en falta la inclusión de algún tipo de texto relativo a las actividades vinculadas con lo artístico escatológico que estaban incluidas en el programa.⁵¹

Con esto se hace referencia a las exposiciones sobre la historia del retrete del martes 12 de abril y sobre lo escatológico en el arte del miércoles 13 de abril, así como la presentación, proyección y debate de las películas *Saló o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pier Paolo Pasolini, 1976), *Pink Flamingos* (John Waters, 1972) y *Delicias turcas* (*Turks fruit*, Paul Verhoeven, 1973) del jueves 14 y viernes 15 de abril. Sin duda, habría sido interesante incorporar algún tipo de texto, sean los respectivos ensayos curatoriales, una redacción explicativa de las muestras sobre qué obras se expusieron y en qué formatos, o un resumen de los aspectos tratados y conclusiones a las que se llegó en los debates. En cuanto al contenido del libro, tampoco se pueden señalar grandes aportaciones. En «Más allá de la mierda», Gómez Canseco vuelve al argumento del uso del excremento en el arte y en la literatura por parte de quienes están en los márgenes del orden social para transgredirlo o enfrentarse a él. En este uso artístico del excremento como instrumento político de protesta y transgresión, de hacer visible lo que se nos oculta,⁵² se sitúan los filmes *Saló o los 120 días de Sodoma*, *Pink Flamingos*, *La grand bouffe* (Marco Ferreri, 1973) y *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996). Por cuanto respecta a esta referencia, que podría haber sido recuperada del programa del curso de la Universidad de Huelva, Gómez Canseco se

⁵¹ Para más información acerca del programa del curso «Historia de la mierda. Cultura y transgresión», llevado a cabo en 2005 en la Universidad de Huelva, *vid.* <http://bit.ly/2SigG6m>. Al contrario de lo sucedido anteriormente con la conferencia sobre arte escatológico del CAA, no se explicará el programa del curso de la Universidad de Huelva por no vincularse estrictamente con la relación entre escatología y arte. Por el contrario, sí que se comentarán las actividades (exposiciones y pases de películas) referidas a este vínculo.

⁵² Gómez Canseco (2010: 281-283) hace referencia a la presencia del excremento en obras anteriores al período que comprende esta investigación, de 1960 a 2015. Así, por ejemplo, comenta que el dibujo de Rembrandt de 1631 de la mujer que orina y defeca debe entenderse como un esbozo privado en el que se visualiza lo prohibido y lo despreciable. En cuanto a la *Fountain* (1917) de Duchamp, explica que se pretendía desbordar los límites entre lo privado y lo público, e interpreta *La pisseuse* (1965) de Picasso, homenaje al mencionado dibujo de Rembrandt, como una mezcla entre lo escatológico y lo sexual. Asimismo, este discurso de visibilizar lo que nos ha sido ocultado también se ha llevado a cabo desde la literatura del siglo XX, con autores como James Joyce, Philip Roth o Leopoldo María Panero (*Ibíd.*: 281-286).

limita a citar las películas y no las analiza. Finalmente, el autor afirma que ha sido la televisión la que ha llevado al extremo los límites entre lo privado o íntimo y lo público, sea mostrando el sexo, sea exhibiendo el excremento, en series, publicidad o programas de telerrealidad.⁵³ Como consecuencia, se lamenta por la trivialización del excremento y su integración en el orden, de modo que ya no es objeto de reflexión ni tampoco un instrumento de protesta y transgresión (Gómez Canseco 2010: 286-287). Haciendo balance de lo visto en esta publicación, se puede concluir con que este es un libro de divulgación en el que no se ahonda en el uso artístico del excremento, y que las referencias al campo de estudio de la presente investigación doctoral, además de ser exiguas, son demasiado superficiales –quizás también debido a que quien trata el tema no es un especialista en el campo de la Historia del Arte sino de la Literatura española– y no aportan ningún comentario interesante para este estado de la cuestión. Seguramente se haya perdido una gran oportunidad de profundizar en el tema, y más teniendo en cuenta que el programa de las jornadas contaba con algunas actividades dedicadas a estudiar el vínculo entre el arte y el excremento.

Menos deficitario en el campo artístico es el libro de Florian Werner, *La materia oscura* (*Dunkle Materie. Die Geschichte der Scheiße*, 2011), en el que explora el vínculo establecido entre el excremento y el humano a partir de la antropología cultural, la teoría psicoanalítica, la religión, la literatura, el folclore y, cómo no, el arte. En el capítulo dedicado al arte excrementicio,⁵⁴ comprendido por Werner como legado orgánico del propio artista al contener una parte de él, se pueden encontrar algunos comentarios claramente deudores de las líneas de investigación iniciadas y desarrolladas con anterioridad. Así, verbigracia, toma a Hal Foster para sostener el argumento de que el artista regresa a un momento previo al aprendizaje de las reglas civilizatorias. También es deudor de la teoría psicoanalítica en tanto que considera la acción *Kunst und Revolution* (1968) de Günter Brus como un acto de rebelión anal frente a la autoridad paterna en el contexto del movimiento del 68. Si bien se apoya aquí en

⁵³ Fernando Castro recupera esta misma idea, aunque aplicada a la exhibición de lo atroz, en CASTRO, Fernando (2005): «Prólogo: el arte en la era del pánico», en CRUZ SÁNCHEZ, Pedro: *La Muerte (in)visible: verdad, ficción y posficción en la imagen contemporánea*, Murcia, Tabularium, p. 9.

⁵⁴ A lo largo de este capítulo, Werner (2013: 159-160) mencionará a otros artistas que habían sido poco estudiados en investigaciones anteriores acerca del arte escatológico contemporáneo, como Dieter Roth o Wim Delvoye.

Marielouise Jurreit,⁵⁵ Foster (1996b: 160) también mencionó esta misma interpretación cuando se refería a los artistas de lo escatológico como figuras de la *père-version* (perversión). Por otro lado, Werner coincide con Vergine –si bien no la cita– al declarar que la efectividad real de las prácticas artísticas contemporáneas excrementicias es cuestionable. De este modo, en lugar de romper tabúes, contribuiría a fortalecerlos, algo de lo que, por cierto, ya dio buena cuenta Taylor, a quien tampoco nombra. Pero según Werner, la intención del artista no sólo se corresponde con la ruptura del tabú, sino que cabrían otras posibilidades, como la unión con la tierra y la fusión de las influencias europeas y africanas en la obra de Chris Ofili. El resultado, según el autor, que sostiene su argumento en Freud, es la unión de lo alto con lo bajo, la identificación del excremento con el oro tal y como sucede en la obra de Manzoni. Werner, pues, repite una interpretación que ya ha sido trabajada por Silk o Millet. De hecho, coincide también con el primero (así como también con Salabert), sin declarar expresamente su deuda intelectual, en que el artista italiano demostró cómo podía considerarse arte algo procedente de la cotidianeidad, así como la venta de *Merda d'artista* supuso poner al descubierto las demandas de innovación e individualidad de las obras en el mercado del arte. Sin embargo, Werner también realiza unas observaciones que resultan interesantes. Muestra de ello es, por ejemplo, el comentario acerca de la especificidad del material: para Werner (2013: 161), el excremento tiene varias cualidades, entre las que destacan su plasticidad y maleabilidad o su asequibilidad en cuanto a precio y alcance del material. También hace una mención, aunque brevísima y sin desarrollar, a la reputación del excremento como material artístico, sólo valorado positivamente desde hace medio siglo por parte de los artistas occidentales. Finalmente, habría que destacar un apunte referido a Paul McCarthy, y es la observación de su obra por parte del espectador mediante una videoinstalación: según Werner, este hecho provoca la experimentación de la transgresión a partir del sentido de la vista (*Ibíd.*: 165). Una transgresión en el uso del excremento que no se debe tanto al uso del material en sí como a su vinculación con ciertos elementos o ideas (por ejemplo, el ataque a la idea de infancia feliz y unidad familiar en la *performance* de Mike Kelley de 1990, *Nostalgic Depiction of the Innocence of Childhood*). En todo caso, hubiera sido interesante profundizar más en estos aspectos, pero seguramente no se haya podido llevar a cabo

⁵⁵ JURREIT, Marielouise (1969): «Alles über Scheisse», en *Twen*, [s.l.], [s.n.], pp. 118-123 y pp. 140-141. Citado en Werner 2013: 244.

debido al carácter pluridisciplinar de la publicación y pues, al espacio concedido a este capítulo, lo que ha ido en detrimento de una mejor y más amplia reflexión.

Otra de las publicaciones que retorna a una voluntad de abarcar lo excrementicio desde varias disciplinas —en este caso, a partir de la antropología, la historia y el arte— es *La huella escatológica. Metáforas del excremento y el residuo en el espacio social* (2013) de Alberto Álvarez Aura. En concreto, es interesante resaltar el capítulo «De las creaciones socioculturales, artísticas y sus sombras», donde, de la experiencia estética con las prácticas artísticas escatológicas, subraya las sensaciones que muestran las fronteras del orden social: la escatofilia y la escatofobia, esto es, atracción y repulsión, algo que ya había señalado con anterioridad a él Salabert. Dentro de estas prácticas, menciona las llevadas a cabo por artistas ya más que señalados como Andy Warhol, Paul McCarthy, Hermann Nitsch, Günter Brus, Marcel·lí Antúnez, Gina Pane, Orlan o Kiki Smith, añadiendo también al grupo Semefo al considerar el cadáver como materia escatológica. Pero más allá de esto, lo que es interesante en este libro son las menciones a otras manifestaciones artísticas susceptibles de pertenecer a lo que se opta por llamar arte escatológico contemporáneo, de modo que abre el abanico de posibilidades. Por ejemplo, del terreno del cine alude a la producción de John Waters y de David Lynch —hasta aquí nada sorprendente, pues Gómez Canseco y Cortés, respectivamente, ya los habían mencionado—, y al cine *gore*, que se recrea con las escenas sangrientas de mutilación. Pero también tiene su cabida la música, por ejemplo con la música *punk* y sus acciones rápidas que incluyen excreciones psicosomáticas, el *hardcore/punk* y el *trashcore* o el movimiento *grunge* con letras que comunican el descontento social (Álvarez Aura 2013: 149-150). Sin embargo, esta publicación no alcanza la profundidad y originalidad de análisis y reflexión suficiente, pudiéndose considerar un libro de divulgación y lejos de trascender como uno de los fundamentales en este estado de la cuestión.

Durante la década de 2010 no sólo surgirán estudios pluridisciplinarios, sino que también habrá otros intereses, otras intervenciones sumativas o incluso divergentes. Y es que será a partir de este momento cuando, después de *The End of Art* (2004) de Donald Kuspit, vuelvan a surgir las voces más críticas en torno a estas prácticas. Y vendrán de la mano de Fernando Castro en dos de sus publicaciones, *Contra el Bienalismo. Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual* (2012) y *Mierda y catástrofe*.

Síndromes culturales del arte contemporáneo (2014). Cercano a Silk al reconocer el parentesco de este tipo de prácticas con el arte de vanguardia, en concreto por su fascinación por el objeto y lo ya hecho, Castro (2014: 175) afirma críticamente que este vínculo se debe a la «enfermedad duchampiana» cuyos síntomas son la necesidad de transgredir y de desmarcarse con una propuesta radical y escandalosa que dé visibilidad y fama al artista. El autor también señala la facción del arte contemporáneo que sondea la infancia, en clara alusión a las interpretaciones derivadas de las lecturas de la teoría psicoanalítica de Freud. De este rasgo de la producción actual de la regresión infantil, pudiendo ser entendida a partir de lo traumático (el sujeto se constituye a partir de lo traumático revelando las represiones) o lo lúdico (el autor no va más allá de esto, así que no desarrolla la noción de juego aplicada al campo de estudio de la presente investigación), señala que se trata de un retorno que no es ni provocador, ni nostálgico, ni destinado a la búsqueda de lo originario. Antes al contrario, debe entenderse como parodia cínica y corrosiva realizada por unos «vendedores de humo» que disfrazan lo ornamental, lo banal,⁵⁶ y lo naíf con transcendencia (Castro 2012: 15). Castro también ironiza sobre la «morbosa *hipnosis de lo real*» como estrategia del arte contemporáneo –aludiendo a Foster y a Lacan– y tilda tales prácticas artísticas de farsas triviales e idiotas y carentes de eficacia teatral (*Ibíd.*: 143-144). El autor todavía va más allá en sus afirmaciones y arremete contra el arte escatológico contemporáneo acusándolo de ser pura decoración vacía y anécdota insustancial, destinado en la mayoría de los casos no al compromiso crítico sino a causar un efecto espectacular, un *show*. Así, lejos de lo que se ha venido sosteniendo en la historiografía sobre este campo de estudio, lo que llama «destino *escatológico* del arte contemporáneo» (Castro 2014: 179) remitiría a lo económico, la ley y el orden. Su transgresión es, pues, pactada y permitida; y lo prohibido –alzar la catástrofe y el desastre estético a la categoría de belleza estética–, desmantelado. Ambas publicaciones constituyen dos críticas totalmente destructivas a las prácticas artísticas escatológicas contemporáneas, a las que valora a todas por igual, sin hacer distinciones entre ellas. Asimismo, el texto contiene una retahíla de ofensas e improperios dirigidos a las obras y sus artistas.⁵⁷

⁵⁶ Castro (2014: 173) llega a afirmar que la «banalidad (casi con el rango de *enfermedad global* equivalente a la “epidemia de la tontería”) está hoy sacralizada».

⁵⁷ Castro (2012: 48) incluso subtitula un apartado con el nombre de «Mierda de artista», que se puede interpretar como una doble alusión a la obra de Manzoni y un insulto hacia los artistas que trabajan con el excremento.

Retomando de nuevo las investigaciones sobre lo escatológico exclusivamente centradas en torno al fenómeno artístico, la autora de la presente disertación doctoral publicó en 2014 su Trabajo de Fin de Máster en la Universitat de Barcelona, dirigido por el Dr. Pere Salabert, con el nombre *Hurgando el sustrato. Prácticas artísticas escatológicas contemporáneas*. Para comenzar, en este trabajo se delimitaba el campo de estudio en torno a lo escatológico atendiendo al origen etimológico de la palabra, de modo que se centraba en las manifestaciones artísticas contemporáneas que usaran el excremento y el cadáver, fuera directa o indirectamente. Uno de los objetivos que se marcaban, después de realizar un más que necesario estado de la cuestión,⁵⁸ era el de establecer una primera sistematización de tales manifestaciones. Para ello, se propuso una clasificación o recorrido tomando en consideración el uso que se hace de la materia escatológica, desde su representación hasta su manipulación directa e incluso su misma producción. Esta dirección hacia su literalidad conlleva la experiencia sensorial completa de los desechos corporales, no ya ceñida al régimen de lo visual sino tomando en consideración otro tipo de sensaciones vinculadas al resto de los sentidos, principalmente el olfato y el tacto (Moreno 2014: 84). Además de esto, se hacía una propuesta de interpretación a partir de la teoría psicoanalítica freudiana que englobaba varios asuntos, entre ellos la regresión del artista a una etapa pregenital, las transmutaciones del instinto del erotismo anal, la consideración del artista como analista y paciente, el chiste, la esquizofrenia y el tabú de los muertos. En primer lugar, y sin novedad, se interpretaron las prácticas escatológicas excrementicias a modo de regresión del artista al estadio de organización pregenital sádico-anal (de hecho, se entendía que el artista buscaba sus orígenes, *hurgaba en el sustrato*, para proceder a su protesta). De este modo, el excremento tomaba varias interpretaciones según las transmutaciones del instinto del erotismo anal que le fueran asociadas en cada obra (regalo, niño, pene y dinero u oro). En segundo lugar, se sostenía una tesis que ya había sido aplicada en estudios acerca del *art brut*, y es la afirmación según la cual el artista es analista y paciente de forma simultánea: paciente en tanto que descarga una determinada energía en beneficio de la obra y analista en tanto que ofrece al espectador una suerte de terapia escatofílica consistente en acercarle el objeto de la represión para que

⁵⁸ Tal estado de la cuestión era totalmente necesario para emprender una investigación con sentido, si bien hay que reconocer que es incompleto ya que le faltan diversas referencias. Por ello, algunas de las conclusiones allí planteadas son sesgadas y, pues, deberían reformularse, cometido que se intenta resarcir en el presente estado de la cuestión.

experimente una regresión que traiga lo inconsciente a lo consciente, esto es, la atracción por el excremento al que rehabilita (*Ibíd.*: 61-63). En cuanto a este último punto, se advirtió que la proliferación de imágenes escatológicas podría trivializarlas y convertirlas en una simple moda pasajera, en consonancia con Gómez Canseco. En todo caso, si bien la asociación del artista con las figuras de analista y paciente fue un argumento interesante, quizás se debería haber prestado más atención y haberlo desarrollado más. Otra de las observaciones que fue muy sugestiva al ser aplicada a la investigación artística pero que necesita otras iniciativas para ser continuada y desarrollada con posterioridad es el estudio del chiste en el arte escatológico contemporáneo.⁵⁹ En este caso, se analizaron las obras de Gilbert & George a partir de los escritos de Freud acerca del chiste, de modo que se examinó la serie *The Naked Shit Pictures* (1994) a partir de sus medios técnicos: la representación antinómica, en la que se parodiaba lo eminente, y la representación por lo análogo, donde se detectó el uso de los dobles sentidos. En resumen, las obras de Gilbert & George debían ser vistas como sátiras destinadas a la crítica de la sociedad higienista a la vez que con la finalidad de hallar la risa allí donde antes el niño encontraba placer: en el excremento (*Ibíd.*: 66-67). A continuación, se comentó la producción fotográfica de David Nebreda, artista esquizofrénico, comprendiendo su uso del excremento a partir de la teoría psicoanalítica freudiana y de estudios de psiquiatría sobre la automutilación. La conclusión a la que se llegó fue que el excremento desarrollaba en su obra el papel de instrumento creador de un nuevo orden simbólico, de modo que su producción artística tenía un objetivo curativo y regenerativo (*Ibíd.*: 69). En cuanto a la vinculación del uso del excremento por parte de los enfermos mentales y el arte, y particularmente el estudio de la obra de David Nebreda, necesitan y merecen un análisis más profundo, ya que seguramente se obtendrían conclusiones muy interesantes para entender el arte escatológico. Finalmente, se estudió la muerte y el tabú de los muertos a partir del arte escatológico cadavérico contemporáneo. Se encontró que el artista, mediante el uso del cadáver en sus obras, pretendía acercar la muerte al espectador para que este aprendiese a temerla menos y a aceptarla. Además, parecía como si el artista actuase tal y como Freud describe la actitud de cualquier individuo ante la muerte: en el caso de Andres Serrano y

⁵⁹ Hay que recordar que se encontraron otros estudios acerca de lo cómico en el arte escatológico, si bien no el contemporáneo, en Weisberg 1993b o en Ten-Doesschate Chu 1993. Catherine Millet (1999: 33-34) también había mencionado el uso del humor en la obra de Erik Dietman, pero sin profundizar lo suficiente.

su serie *The morgue* (1992), la muerte se toma como algo casual, sucedida por azar, mientras que al muerto se le dignifica. Asimismo, se consideró que algunos artistas como Serrano mantienen el tabú al evitar pronunciar el nombre del muerto y tocarlo, mientras que otros como Joel-Peter Witkin levantan la prohibición del contacto con el cadáver asociado al tabú de los muertos en una suerte de ceremonia de expiación que no sería otra cosa que el proceso de creación artística. En definitiva y para concluir, las prácticas artísticas escatológicas contemporáneas responderían, según este bisoño estudio, a una reflexión sobre la condición humana vinculada con la reivindicación y asunción del cuerpo biológico, por decirlo con Hans Belting⁶⁰, y cuestionarían y redefinirían los límites y prohibiciones –aun corriendo el peligro de mantenerlos o estrecharlos, como advirtieron Taylor y Werner– impuestos por las normas sociales (*Ibíd.*: 83-84). Podría considerarse que *Hurgando el sustrato. Prácticas artísticas escatológicas contemporáneas*, pese a no ser la mejor de las investigaciones en este campo de estudio, abre la puerta a nuevas e interesantes vías de aproximación a la materia.

Otra iniciativa destacada para el estudio de lo escatológico artístico contemporáneo es el trabajo llevado a cabo desde el Institute of Advanced Studies de la University College London (UCL, en adelante). Y es que, gracias a la coordinación de la Dra. Gemma Angel, se organizó a lo largo del 2016 el evento «Bodily Matters», que aglutinaba la serie de conferencias llamada «Seminar Series» y el congreso «Bodily Matters: Human Biomatter in Art. Materials / Aesthetics / Ethics». En cuanto al primer acontecimiento, cada una de las ponencias pretendía abordar las obras de arte biomatéricas o biomateriales⁶¹ desde un punto de vista material, ético y estético. Celebradas una vez al mes y centradas en dos sustancias corporales por cada sesión, en ellas participaron investigadores de varias disciplinas, así como artistas para discutir en torno al uso artístico de los materiales biológicos. En concreto, en lo relativo al campo de estudio de esta investigación, interesa subrayar dos de ellas: las llevadas a cabo el 22 de marzo y el

⁶⁰ Según Belting (2007: 136), la asunción del cuerpo biológico consiste en la reivindicación de la materia orgánica y los desechos corporales en tanto que fundamento de la existencia humana.

⁶¹ Desde Bodily Matters usan el término «*biomaterial artworks*» (traducido aquí como obras biomatéricas o biomateriales) para referirse a aquel tipo de obras de arte en las que se usan las materias o sustancias del cuerpo humano en su producción, por tanto, que constituyen su mismo medio. Entre estas materias se encuentran fluidos corporales tales como sangre, semen, leche, lágrimas o vómito; excreciones como excrementos, orina o sudor; huesos y dientes; piel y anexos como pelo y uñas; células y ADN; u órganos y cuerpos enteros (Angel 2016).

18 de mayo. En la primera, con el título «Generative/Nutritive Matter: Semen & Milk» como tema marco, intervinieron el artista Jordan McKenzie presentando sus dibujos de semen *Spent (Litmus)* (2010) y la profesora Esther Leslie junto con la artista Melanie Jackson para hablar sobre su obra, realizada de manera conjunta, con leche materna. Y, en la segunda, bajo el enunciado «Emotive Matter: Blood & Tears», la artista Rose-Lynn Fisher dio a conocer su serie fotográfica sobre las lágrimas, *Topography of Tears* (2013), mientras que la anatomista Emily Evans conversó acerca de las reacciones emocionales provocadas por la sangre y su uso en el arte contemporáneo (Angel 2016).

Retomando lo ya dicho, como colofón para estos seminarios se organizó el congreso «Bodily Matters: Human Biomatter in Art. Materials / Aesthetics / Ethics», celebrado durante los días 7 y 8 de julio en el Institute of Advanced Studies de la UCL y al que la autora de esta investigación tuvo la oportunidad de asistir. El tema que aglutinaba el conjunto de investigaciones no era otro que el uso de los materiales biológicos (biomateriales), procedentes de sujetos vivos o muertos, como sustancia de las obras de arte en su producción, exhibición y recepción, prestando especial atención a los aspectos éticos, estéticos, afectivos, legales y culturales que se pudieran derivar de esta práctica. Habiendo asistido a todas las sesiones del congreso, es interesante destacar la primera de ellas, «What Remains: Traces, Transitionary & Fluid Matters», en tanto que es la única que coincide con el objeto de estudio de esta investigación. Bajo este paraguas tuvieron cabida intervenciones como la titulada «Light remains: Alchemical affect in Angela Strassheim's 'Evidence'», de Elinor Cleghorn, que presentaba *Evidence* (2009), de Angela Strassheim, una serie de fotografías de interiores domésticos en los que se perpetraron crímenes y en las que gracias al uso del luminol se revelaba la memoria de tales acontecimientos. Por su parte, Jeanette Kohl hacía mención de los bustos con sangre en la historia del arte en «Blood Heads. From San Gennaro to Marc Quinn». En este recorrido argumentaba que el biomaterial garantizaba la presencia y la autenticidad de lo divino y, más concretamente la indexicalidad en el caso de Marc Quinn, evidenciando parte del propio artista en tanto que la sangre utilizada es su propia sustancia. El debate ético del uso de los biomateriales lo inauguró Maria Hynes poniendo sobre la mesa el argumento de que el uso artístico de los materiales biológicos destruye la dignidad y la identidad del humano al reducirlo a carne, materia y residuo. Cerrando la sesión se encontraba la artista Zane Cerpina, que presentó en «Body fluids performance through the lens of somaesthetics» su producción artística, que investiga

acerca de la experiencia encarnada a partir de la realización de joyas con sangre menstrual o semen, o con *performances* en las que es reiterado el uso de la sangre. Sin querer explorar cuestiones de género, el foco de interés de Cerpina es el cuerpo vivo, de modo que recrea la experiencia de dar una segunda vida y hacer fluir de nuevo los líquidos que son expulsados de y por el cuerpo al que luego se verán igualmente vinculados. Finalmente, y aunque pertenezca a la segunda sesión, «Blood & Bone: Post-mortem Afterlives, Trauma & Ethics», habría que hacer referencia a la comunicación de Edward Bacal. En esta ocasión, el objeto de análisis de «Abstract Materialities: The Anonymous Corpse in the Work of Teresa Margolles» fue el cuerpo inerte y las sustancias que este desprende, que para Bacal visibilizan la muerte y, por ende, el conflicto de la violencia en México, de modo que la obra de Teresa Margolles apelaría no a una identificación moral con el fallecido sino a cuestiones éticas, políticas y sociales.

Finalmente, merece la pena dar a conocer una última contribución al conocimiento acerca del arte escatológico contemporáneo, y se trata de la publicación, en 2017, de «Theses on Faeces: Encounters with the Object» en la revista *Journal of Extreme Anthropology*. En este número, que pretende investigar acerca del arte excrementicio y, en particular, sobre las emociones vinculadas con su experiencia estética, se recogen diversas aportaciones: desde artículos de investigación, a reseñas y traducciones hasta entrevistas. Sin embargo, la contribución que destaca por su interés y por su relevancia en relación con el presente estado de la cuestión es la de Jojada Verrips, que en «Excremental Art. Small Wonder in a World Full of Shit», señala la exposición *Scatalogue 30 Years of Crap in Contemporary Art*, celebrada en Ottawa en 2003, como la primera en mostrar únicamente obras contemporáneas en las que se emplea excremento (Verrips 2017: 21). Asimismo, destaca la importancia del *Museum of Ordure*, de Stuart Brisley, como uno de los proyectos que contribuyó a la revalorización de lo escatológico. Por otra parte, de manera similar a como la autora de esta investigación realizó en 2014, Verrips establece una clasificación del arte excrementicio en general y contemporáneo en particular atendiendo al uso directo e indirecto del excremento. Así, señala como ejemplos de artistas que representaron heces o la satisfacción de las necesidades corporales a Rembrandt, Ensor, Dalí, Miró, Nerdrum o Hamilton; mientras que Schwitters, Picasso, Brus, Muehl, Ofili o Lizène optarían por el empleo directo de la materia fecal. Incluso, dedica unas líneas de su artículo para hablar

sobre aquellas obras destinadas a producir excremento, como las diferentes versiones de *Cloaca*, de Wim Delvoye, y acerca de artistas que presentaron retretes como piezas artísticas, como Choi o Kelley. De esta manera, pues, Verrips, a pesar de mencionar a algunos artistas ya señalados por la historiografía del arte escatológico, lo cierto es que también amplía la selección de autores vinculados con el arte excrementicio. Finalmente, la autora interpreta ciertas prácticas artísticas excrementicias contemporáneas en términos de manifestaciones de lo no civilizado en el individuo, así como las analiza en clave ecológica, como crítica a los modos de producción, distribución y consumo neocapitalistas (Verrips 2017: 43). De esta manera, los artistas parecen realizar un diagnóstico crítico acerca de la sociedad y la civilización occidentales.

Haciendo balance de lo visto hasta ahora, se destaca el desarrollo de dos líneas principales de investigación, sean abordadas de forma individual o combinadas en cada estudio. La primera es la vinculada con la teoría psicoanalítica freudiana, inaugurada por Gerald Silk y desarrollada por Hal Foster, que tiene como pilar fundamental la convicción de que el artista sufre o bien una fijación o bien una regresión a la fase sádico-anal de la organización pregenital del desarrollo sexual infantil, de esencia autoerótica. De este modo, entraría en contacto con el elemento que ha sido objeto de la represión, el excremento, y se comportaría frente a él del mismo modo que lo haría un niño, esto es, tomándolo, entre otras posibilidades, como un regalo, como dinero u oro, o como arma desafiante. Y la segunda, la iniciada por Susan M. Canning y Norman L. Kleeblatt y consolidada por Simon Taylor, que, próxima a la antropología cultural y emparentada con las teorías de Bataille, entiende las prácticas artísticas escatológicas contemporáneas como transgresoras, haciendo hincapié en el embate a las nociones identitarias, sistematizadoras y ordenadoras quebrantando prohibiciones sociales y tabúes. Como consecuencia del seguimiento de estas dos tendencias, se han estudiado los significados de estas prácticas atendiendo principalmente a los marcos histórico, cultural, moral, antropológico, social e identitario. Como se ha dicho, sin duda la historiografía se ve sujeta a estas dos tendencias marcadas y son pocas las publicaciones más independientes y que se desmarcan de estas trayectorias señaladas. La mayoría de estos escritos se concentran entre 2000 y 2009; a partir de entonces, en líneas generales las contribuciones existentes vuelven a recaer en las citadas líneas de investigación con la problemática añadida de que la argumentación sostenida es, además de repetida,

superficial. Pero, en realidad, el error en este excesivo seguidismo no se encuentra tanto en la insistencia en determinados temas como en el hecho de no aportar observaciones novedosas, pues de este modo contribuyen al estancamiento de la investigación en torno a lo escatológico artístico contemporáneo.

Asimismo, se puede advertir una relativa falta de estudios acerca de la totalidad de las prácticas artísticas escatológicas. Si bien es cierto que no se trata ni mucho menos de un tema inexplorado, el número de publicaciones en torno al tema no deja de ser relativamente bajo y, además, con una trayectoria que apenas comienza en la década de los noventa del siglo pasado. Sobre todo, sorprende la diferencia en la atención prestada a la variedad de fluidos corporales, entre los que destaca, sin duda, el excremento. Mientras tanto, el resto de las sustancias son referenciadas de manera secundaria y no llegan a abordarse con suficiente profundidad. De todos modos, la escatología artística tampoco se ve muy favorecida por la historiografía, ya que son más bien exigüos los trabajos dedicados exclusivamente a este tipo de prácticas; por el contrario, se refieren a la producción de determinados artistas, al arte abyecto o al arte corporal de manera general y comentan, algunos muy someramente, el uso de excreciones y secreciones como particularidad. Y es que, en realidad, hay pocos estudios que partan de una teorización previa, de una argumentación sobre el arte escatológico contemporáneo y después lo apliquen a obras a modo de ejemplos teóricos. Antes al contrario, sucede a la inversa, esto es, que de los ejemplos estudiados extraen los comentarios acerca de este tipo de manifestaciones, resultando de ello análisis de poco interés y menor profundidad. Incluso, como se decía, se observa a simple vista que las diversas publicaciones en torno a lo escatológico han analizado insistentemente la obra de artistas como Sherman, Kelley, McCarthy o los accionistas vieneses, reduciendo y limitando así el abanico de posibilidades en cuanto a su campo de estudio se refiere; o incluso se ha favorecido el análisis de determinados medios como la *performance*, mientras que el cine, la danza y la música han sido los más perjudicados. Del mismo modo, se ha tratado en forma de bloque a las manifestaciones del arte escatológico contemporáneo, sin prestar atención a las particularidades, afinidades y discrepancias de estas en Europa respecto a Estados Unidos o incluso por décadas. En cuanto a las tesis que existen al respecto, además de la citada de Clowes, el Dr. Víctor Ramírez Tur dedicó su tesis doctoral, que defendió en enero de 2019, a los discursos de la abyección en la *performance* de la Europa del Este, enfocada desde la historia y la antropología,

entendiendo estas manifestaciones como ritos. Por lo demás, se desconoce que se esté investigando la misma problemática que la presente. Por otra parte, en el caso de los estudios pluridisciplinarios, si bien representan una iniciativa que podría llegar a ser muy beneficiosa al establecer contactos entre diferentes disciplinas con tal de enriquecer mutuamente sus conocimientos, finalmente cada aportación es tratada una con independencia de la otra, resultando de ello varios artículos dispersos y totalmente autónomos sin llegar a exponer unas conclusiones conjuntas. Además de esto, se le añade otro conflicto, y es que, al estar reunidas las diversas contribuciones en una sola publicación, no alcanzan el grado de profundidad que es requerido para poder lograr una renovación y avance en este campo de estudio. Lamentablemente, esto último es aplicable a otras publicaciones más extensas.

Y si se quiere hilar todavía más fino en relación con el estado de la cuestión del tema de esta investigación, son ocho las publicaciones en las que se ha hablado del juego en las prácticas artísticas, sean escatológicas o no (Weisberg 1993a; Canning 1993; Millet 1999; Ardenne 2001; Salabert 2003; Cruz Sánchez 2004; Cruz Sánchez, Hernández Navarro (eds.) 2004; Castro 2012): en líneas generales, suelen comprender el juego de modo demasiado laxo, amplio, sin tomar en cuenta una base teórica sólida, mientras que en otras ocasiones no inciden ni en las características que lo hacen definirse como tal ni en las implicaciones que esto conlleva, terminando por desembocar en que todo acabe por ser juego. Como resultado, realizan meras descripciones de las prácticas como juego y no se explicitan los motivos o argumentos para sostener tales hipótesis. No obstante lo dicho, es de reconocer el valor de las aportaciones de Ardenne y Salabert, respecto de las cuales la autora de esta investigación se siente en gran deuda puesto que parte de los supuestos valorados por los autores en el juego con las sustancias corporales del artista, más concretamente con el excremento. El deber ahora es desarrollar y llevar más allá a lo largo de las siguientes páginas lo que en germen se encuentra en *L'Image corps: figures de l'humain dans l'art du 20e siècle* (2001) y en *Pintura anémica, cuerpo succulento* (2003).

En resumen, el estudio de la escatología en el arte contemporáneo presenta todavía vacíos de conocimiento –muchos de ellos ya avistados en varias de las publicaciones analizadas– tales como la realización en profundidad de una genealogía de estas prácticas; análisis atendiendo a las particularidades, afinidades y discrepancias de estas

manifestaciones en distintos marcos geográficos y temporales; estudios sobre la recepción o el coleccionismo; investigaciones acerca de los procesos y mecanismos de creación artística; reflexiones en profundidad sobre la especificidad del material artístico y su vinculación con su uso por parte de enfermos mentales; análisis partiendo de otras metodologías como la feminista o de otros autores como Lacan, Andreas-Salomé o Foucault (sólo por poner tres ejemplos); investigaciones acerca de sus posibles finalidades terapéuticas o su proximidad con la ecología; observaciones acerca del carácter humorístico de algunas de las manifestaciones; estudios que comprendan estas prácticas artísticas en tanto que rito, carnaval o resultantes de una autoagresión, entre otras tantas posibilidades.

En relación con el presente estudio, que pretende abordar la producción del arte escatológico contemporáneo, se encuentra emparentado con la línea de investigación de la teoría psicoanalítica en cuanto se reconoce como pilar fundamental de estas prácticas la regresión o fijación del artista a la fase anal de desarrollo infantil expuesta por Freud. Si bien es cierto que en este aspecto se seguirá la tradición de estudios anteriores inaugurados por Gerald Silk, el valor añadido de esta investigación se encuentra en la vinculación con la teoría del juego en la antropología, la estética y la psicología; por tanto, pretendiendo contribuir con un desarrollo que aspira a ampliar el conocimiento acerca de estas manifestaciones artísticas.

1.4 Clasificación de las prácticas artísticas escatológicas contemporáneas

A pesar de la amplia variedad de propuestas artísticas que trabajan con lo escatológico, es posible establecer un recorrido desde el uso indirecto de la materia, presentada como objeto de la representación, hasta su experimentación directa y presentación literal, en la que se convierte en material manipulable. O lo que es lo mismo, desde su mera apariencia hasta una realidad matérica en su presentación literal, estrechándose cada vez más la distancia entre la plasmación y el objeto plasmado, por decirlo con Nochlin (2004: 11-12). Para realizar esta clasificación, se ha tomado como referencia la ordenación que la autora de esta investigación ya recogía en *Hurgando el sustrato. Prácticas artísticas escatológicas contemporáneas* (Moreno 2014), que a su vez partía de algunas de las soluciones expuestas en *Pintura anémica, cuerpo succulento* (2003), de Pere Salabert.

1.4.1 Experimentación indirecta

Cuando el artista se aproxime a la materia escatológica evitando el contacto directo con la misma, esta será imitada mediante varios simulacros y recursos que le ofrecen la técnica y el material con los que trabaja, de modo que la materia escatológica pasa a ser objeto de la representación. Así, el acercamiento al componente escatológico puede darse a partir de sustitutivos o sucedáneos, esto es, sustancias o materiales que por su aspecto, textura o color pueden imitar el aspecto del fluido corporal. Un ejemplo se encuentra en *Heidi* (1992), donde Paul McCarthy y Mike Kelley utilizaron madera y pintura acrílica para simular el excremento, o en *The Citizen* (1981-1983), de Richard Hamilton, cuyo fondo parece haber sido pintado con restregones de heces aunque en realidad se trata de pintura al óleo. Por último, también puede darse la representación de la ejecución de los límites, esto es, de la producción de la materia abyecta. En este sentido, es posible traer a colación el dibujo de Günter Brus, *Mühl, Brus* (1970), en el que se puede observar al propio Brus retratado de espaldas defecando mientras que su compañero Otto Muehl orina encima de los excrementos, o también el óleo de Odd Nerdrum, *Shit Rock* (2001), donde tres mujeres excretan de espaldas al espectador. Se podría reconocer entonces en este último tipo de representaciones lo que Hal Foster (2001: 165) llama la «inversión simbólica de la visualidad fálica del cuerpo en el movimiento de la mierda», que consistiría en un rechazo a la representación convencional en el arte occidental de la figura humana como tema y marco, de sexo masculino y con el cuerpo erecto. Justamente se da todo lo contrario: el cuerpo en cuestión se representa de espaldas al espectador y ocupado con la satisfacción de las necesidades básicas. A esto también cabría añadirle el cambio que supone en el centro compositivo, ahora afectivo: según Salabert (2003: 146), la focalidad abstracta de la perspectiva racional (punto focal) se ve reemplazada por la fecalidad (punto fecal) figurativa del contenido emocional.

1.4.2 Experimentación directa

Por cuanto respecta a la experimentación directa de la materia escatológica, se pueden establecer dos categorías diferenciadas según sea su grado de manipulación o, mejor dicho, de producción. Así, por un lado, se recupera de Salabert el concepto de «cuerpo de la firma»; y, por otro, se podría hablar del «cuerpo productor».

1.4.2.1 Cuerpo de la firma

Bajo el denominado «cuerpo de la firma», Salabert (*Ibíd.*: 272) engloba todas aquellas prácticas artísticas en las que se une lo que él mismo denomina el «cuerpo textural gráfico» (TG) y el «cuerpo en representación» (Ei), dando como resultado una coincidencia entre la visualidad del cuerpo y la tangibilidad plástica, entre el cuerpo del modelo que depone su forma sobre una superficie y el cuerpo del soporte depositario. O, lo que es lo mismo, representación e impronta se unen y el cuerpo es simultáneamente modelo matricial e imagen. Dentro de esta categoría, cabe diferenciar entre cuerpo tubular, cuerpo molde, cuerpo estampado y cuerpo tampón.

Cuerpo tubular

Para comprender la tipología llamada cuerpo tubular o cuerpo tubo, habrá que referirse a Millet (1999: 35), quien habló de producir obras con excrementos como si uno mismo fuera el tubo de pintura. En este caso, la referencia va dirigida al uso del excremento –y, por consiguiente, al resto de fluidos y desechos corporales– como pigmento, llevando a cabo una suerte de pintura sobre tela con la ayuda de las manos, de modo que los dedos sustituyen a los pinceles y a las brochas. El ejemplo al que se refiere Millet es el de Gérard Gasiorowski, quien, con sus *Jus d'excrément* (1979) pintaba directamente sobre la superficie del dibujo realizado untando su dedo en el jugo de los excrementos usados para la realización de sus otras obras, las *Tourtes*. También David Nebreda usa la misma técnica, aunque sin hacer uso explícito del suco excrementicio. Del mismo modo que Millet asemeja el cuerpo humano al tubo de pintura del que extrae la pasta pictórica, el cuerpo humano puede entenderse también como un tubo que ingiere y expulsa.

Cuerpo molde

Salabert menciona los moldes interiores para hacer referencia a una determinada faceta del acto de esculpir mediante la técnica del modelado. Su particularidad estriba en que la obra resultante no es la copia proporcionada por una matriz sino el reverso de la misma, el interior oculto de la matriz o huella corporal del artista. Lo que se ve entonces es un icono indicial, un icono dorsal de un verdadero índice, un cuerpo que es signo indexical del objeto en el que lo visible es el rebozo y la impronta queda oculta (Salabert 2003: 271). En *Shit Head March 1997* (1998) o en *Self 2011* (2011), Marc

Quinn parece someterse a su desollamiento y mostrar su interior literalmente, revistiendo su matriz del excremento o de la sangre que hay dentro de su cuerpo. Lo interior hacia lo exterior, lo exterior hacia lo interior.

Cuerpo estampado

El cuerpo estampado es aquel que ha quedado impreso en alguna superficie, ya sea como huella fijada o como rastro en su desplazamiento. Para Salabert (*Ibíd.*: 349), «el pintor *se estampa* en él [el soporte]: deposita sus huellas, deja rastro». Al fin y al cabo, la estampa es signo icónico indexical que remite al cuerpo, que es su objeto, por relación de contigüidad. Con su gesto, el artista se deposita somáticamente en la superficie de la obra; su cuerpo está en el lugar de la brocha. Es, por ejemplo, lo que hizo Paul McCarthy en *Shit Face Painting* (1974), pringando su cuerpo con deposiciones y restregándose luego sobre una tela. Lo que ahí sucedía era la creación de una figura por contacto. La deyección se concibe así, como «continuidad del cuerpo que pinta a la pintura» (Salabert 2013: 159), que adquiere un valor somático icónico de deposición y de depósito. También son cuerpos estampados los cadáveres de los que se sirve Teresa Margolles en sus obras, pues la mexicana hace uso de los humores que abandonan el cuerpo en descomposición para ponerlos en contacto con superficies diversas, la mayoría de las veces telas, creando así una impresión del rastro como resto tangible del cadáver, como en *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Narcomensajes* (2009), telas bordadas con hilos de oro e impregnadas de sangre recogidas de las escenas del crimen en México.⁶²

Cuerpo tampón

El cuerpo tampón difiere del cuerpo estampado por una razón esencial, y es que son procesos contrapuestos. Ahora, el cuerpo tampón se concibe en tanto en cuanto son el espacio y el cuerpo de los espectadores los que devienen la superficie en la que la materia escatológica trabaja. Tampón doble: es la materia la que se fija en nosotros como público y a nuestro alrededor, que ejerce a su vez de tampón en su capacidad absorbente. En las obras *Vaporización* (2001) y *En el aire* (2003) de Margolles se

⁶² Antonio Sustaita habla de las obras de Margolles en términos de reliquias, pues pueden hacer referencia tanto a la parte del cuerpo de un santo como a aquello con lo que este ha mantenido un contacto somático. Los cuerpos estampados (o, mejor dicho, sus estampas) de las obras de la mexicana son, por tanto, signos indiciarios que nos informan sobre la certeza de la corporalidad del cadáver (Sustaita 2014: 132).

desmaterializa el cadáver y los fluidos que este desprende para convertirlos en algo gaseoso: en la primera, se vaporiza el agua con que han lavado los cadáveres en la morgue; en la segunda, son las burbujas del agua desinfectada usada en la autopsia las que flotan en el aire y se destruyen en su impacto. Si Kristeva decía que la abyección perturbaba la identidad del espectador, Margolles perturba la identidad de la obra: comparte lugar y cuerpo con el público, son lo mismo, ahora es obra-espectadora. Los límites se han *esfumado*.

1.4.2.2 Cuerpo productor

Finalmente, el cuerpo productor hace referencia a la producción de la materia escatológica por parte del artista. El interés ahora no reside en la pintura corporal, huellas o rastros, sino en el interior del cuerpo y sus funciones. Entre ellas encontramos lo que Salabert (2003: 306) denomina el cuerpo escatológico en los dos sentidos: *skatós* y *éskatos*, como evacuación de los excrementos y como exaltación postrera de la materia. Precisamente, explica el profesor que es a esta significación a la que se acoge Miró cuando defecaba encima de sus lienzos: para el artista, el excremento era un objeto de valor mediante el cual podía reencontrar el origen del arte en el propio cuerpo, a la vez que señalaba la pura materialidad: lejos de cualquier trascendencia espiritual, la materia fecal es *la* Materia por definición (*Ibíd.*: 336-347).⁶³ Dentro de esta categoría, cabe diferenciar entre el hacer de cuerpo y el dar muerte, efectuados por el artista.

Hacer de cuerpo

Un buen ejemplo del cuerpo productor es el uso directo del desecho corporal como puro acto, como límite en el que el artista se incorpora en su obra en una acción del hacer de cuerpo (Salabert 2003: 305). Este acto creador se encuentra en la acción de Günter Brus *Kunst und Revolution* (1968), en la que el accionista, en una asamblea celebrada en el salón de actos de la Universidad de Viena y ante cuatrocientas personas, se propinó cortes en el cuerpo, orinó, bebió sus orines, vomitó, defecó, se untó el cuerpo con sus heces y se masturbó.

⁶³ Para un análisis detallado de la mierda (cualitativa o ubuesca, cuantitativa o plástica, y simbólica o exclamativa) en la obra de Miró, *vid.* Salabert 2003: 329-350.

Dar muerte

En tanto que cuerpo productor, el cuerpo que da muerte deviene un auténtico cuerpo ejecutor. La matanza de animales que llevan a cabo algunos artistas ha de ser entendida bajo la significación de sacrificio y como metalenguaje de la producción. Así, por una parte, se destruye lo mismo que se adora (de *sacer*, y, por ende, de sagrado, como lo puro y execrable simultáneamente) en aras de propiciar una nueva vida después de la muerte; y, por otra, se exhibe el cuerpo excesivo de la materia muerta. El cadáver se muestra sincero: como cuerpo mortificado que es, los procesos físicos que lo acechan son expuestos. Así, el desprendimiento de flujos, la descomposición, la pudrición o el hedor son los protagonistas del «espectáculo de la podredumbre» (Salabert 2004: 323) en su más estricta literalidad. En este apartado, cabría señalar las *performances* de Jordi Benito donde procedió al sacrificio de cabezas de ganado, sus víctimas propiciatorias.

CAPÍTULO 2

LA REPULSIÓN FASCINANTE: REFLEXIÓN ACERCA DE LO INMUNDO

Para definir lo que en esta investigación se entiende por inmundo, habrá que recurrir a la consulta del origen etimológico de la palabra «inmundicia»: esta proveniente del vocablo latín *inmunditia* y está conformada por el prefijo «in-» (negación), la palabra *mundus* (orden, limpieza) y el sufijo «-icia» (cualidad). En consecuencia, inmundicia se referiría a la falta de limpieza, de modo que equivaldría a la suciedad, e incluso a la impureza (RAE 2017). A propósito de la suciedad, Mary Douglas la definió como

materia fuera de lugar. [...] La suciedad es el producto secundario de una sistemática ordenación y clasificación de la materia, en la medida en que el orden implica el rechazo de elementos inapropiados. [...] Definida de este modo aparece como categoría residual, rechazada de nuestro esquema normal de clasificaciones (Douglas 2007: 53-54).

Así, la suciedad sería fruto de una reordenación y reorganización del entorno para evitar el desorden que lo amenaza. Eminentemente subjetiva, la suciedad *per se* no existiría, sino que lo considerado sucio dependería de las clasificaciones que se emplearan: «nada es sucio fuera de un sistema de clasificación particular en el que no encaja» (*Ibíd.*: 16). Además, al mismo tiempo que la suciedad tiene un carácter relativo, se la considera ofensiva especialmente cuando se presenta en forma excreción corporal puesto que «produce un sentimiento [...] de disgusto» (*Ibíd.*: 15-16).

El sentido que tomará entonces el término «inmundicia» en esta investigación será para referirse a aquellas sustancias de desecho corporal que –conservando la connotación negativa de Douglas– sean objeto de aversión, de una consideración y actitud

desfavorables, causa de las emociones del asco y la repugnancia¹ y, pues, vinculadas a la categoría estética de la abyección. Así, este estudio centrará su atención en el empleo artístico del excremento, la orina, la sangre, la sangre menstrual, el semen, el flujo vaginal, el vómito, el sudor, el pus, la cera de los oídos, la mucosidad, las legañas, las babas o la saliva.

Dicho esto, el presente capítulo tiene como objetivo analizar las categorías estéticas del asco y la abyección, ambas vinculadas con las prácticas artísticas que son objeto de estudio de esta disertación. Este examen pormenorizado proporcionará unas bases teóricas sólidas a este trabajo, que luego examinará si esta reflexión estética continúa siendo válida y aplicable o si, por el contrario, es posible entender las manifestaciones artísticas escatológicas contemporáneas bajo otros parámetros en los que intervenga una experiencia estética de cariz positivo.

2.1 Asco

Dado que el objeto de estudio de la presente investigación lo conforman las prácticas artísticas que emplean las sustancias orgánicas inmundas, y estas, a su vez, son estímulos del asco, se hacía inevitable preguntarse sobre este afecto negativo. Así pues, este apartado tiene como objetivo fundamental ofrecer una comprensión íntegra del fenómeno del asco, dilucidando el significado, el origen, la intención y los posibles estímulos de lo que suscita repugnancia.

Más específicamente, algunas de las preguntas a las que se ha pretendido dar respuesta a lo largo de esta sección han sido las siguientes: ¿qué es el asco? De desempeñar una función, ¿cuál sería? ¿Se trata de una reacción automática, instintiva? ¿Es una experiencia subjetiva, mediada por factores culturales y temporales, así como por creencias y prejuicios individuales? Por otra parte, si lo asqueroso es una característica inherente al objeto, ¿qué elementos son asquerosos de por sí? Por lo general, se sobreentiende que las sustancias de desecho corporal causan aversión. Ahora bien, ¿son

¹ A lo largo de estas páginas se utilizará el concepto de repugnancia como sinónimo de asco, tomando como modelo la traducción al castellano del libro de Martha C. Nussbaum, *Hiding from Humanity: Disgust, Shame and the Law* (2004) por *El ocultamiento de lo humano: repugnancia, vergüenza y ley*. Sin embargo, Salabert (2004: 32-33) distingue entre asco y repugnancia: mientras que el primero puede ser causado –aunque no necesariamente– por el hartazgo, el exceso, el empacho, la saturación y la saciedad, la segunda sería una reacción preventiva frente a algo desconocido. En cambio, tanto el asco como la repugnancia tendrían como elemento en común el vómito o la náusea.

únicamente el asco, la vergüenza o el pudor reacciones asociadas a estas? ¿Acaso es posible llegar a omitir la reacción del asco? De ser así, ¿qué emociones podrían suscitar los mismos estímulos que son potenciales objetos asquerosos? ¿Tal vez sea posible experimentar placer frente a ellos?

2.1.1 Fenomenología del asco: atracción y repulsión

El asco podría ser definido como una emoción humana que bascula entre la repulsión y la atracción, entre el rechazo y la fascinación, hacia un objeto o estímulo próximo que el sujeto considera asqueroso.² Así pues, se trata, ante todo, de una reacción eminentemente subjetiva que varía según la cultura, la época y sobre todo el individuo, pues se encuentra sometida, entre otros factores, a constreñimientos culturales, creencias y prejuicios. Precisamente, debido al carácter subjetivo del asco, el desarrollo que aquí se expone se trata únicamente de una posibilidad, aunque no necesariamente ha de darse así.

En este doble movimiento ambivalente de macabra atracción o fascinación mórbida, el rechazo³ se produce por la proximidad del objeto considerado asqueroso: la reacción negativa del asco depende del grado de contacto con el estímulo que lo suscita, cuyas cualidades sensoriales el sujeto tiende a asociar con lo asqueroso.⁴ En cualquier caso, se trata de una proximidad entendida como «perceptibilidad sensible, “palpabilidad”, posibilidad de una relación funcional, intimidad y comunidad» (Kolnai 2013: 90). Ante esta proximidad inmediata del objeto asqueroso, el sujeto teme ensuciarse y ser contaminado si entrara en contacto con él, por lo que se produce este empuje que aleja:

The fundamental schema of disgust is the experience of a nearness that is not wanted. An intrusive presence, a smell or taste is spontaneously assessed as contamination and forcibly distanced (Menninghaus 2003: 1).⁵

² Según Miller (1998: 48), habría casos en los que el asco no produciría tal ambivalencia, sino que únicamente se daría un rechazo hacia lo asqueroso.

³ Este rechazo no debe confundirse con una intención de destruir el objeto asqueroso.

⁴ Para más información acerca de las cualidades sensoriales de un estímulo considerado asqueroso, *vid.* «2.1.4.1 Percepción sensorial y propiedades de lo asqueroso» de esta investigación.

⁵ «El esquema fundamental del asco es la experiencia de una cercanía que no se desea. Una presencia intrusiva, un olor o sabor se evalúa espontáneamente como contaminación y es alejado forzosamente» (Traducción de la autora).

Por lo tanto, se trata de una resistencia, de una violenta reacción de defensa⁶ que justifica el carácter visceral del asco.⁷ Nótese que tal proximidad es condición *sine qua non* para el asco, pues no sólo gracias a ella se actualiza la descarga de la repulsión, sino que también es necesario que el estímulo tienda a acercarse, pegarse, no separarse, imponerse al sujeto y perturbar la existencia del individuo –porque lo asqueroso invade, a través del cuerpo, su conciencia– para ser considerado asqueroso. En resumidas cuentas:

[L]a proximidad no es solamente motivo u ocasión para el asco, sino a la vez un co-objeto del sentimiento de asco. Constituye, como relación, el puente entre la cosa que excita el asco y la persona-sujeto que lo experimenta (Kolnai 2013: 45).

Pero, al mismo tiempo que el estímulo asqueroso repele los sentidos, también los seduciría. Y es que, en esta relación de ambivalencia con el objeto del asco, el individuo se sentiría tentado a aproximarse a él, a ingerirlo, palparlo, olerlo, aprehenderlo en todas sus facetas y con todos sus sentidos. No sería descabellado, entonces, afirmar que, en el asco, el rechazo puede acompañarse de la atracción, de la fascinación o de la curiosidad: de ahí que sea tan difícil apartar la mirada de lo asqueroso, aunque sea con los ojos entreabiertos. Tal fascinación por el objeto asqueroso se podría explicar por el vínculo y afinidad que mantendría el individuo con el mismo, pues se trataría de una atracción que permanecería retenida detrás de la repugnancia que la reprime y la prohíbe.⁸ De ser así, el asco presupondría «la fruición reprimida del objeto que lo provoca» (*Ibíd.*: 49) y la repulsión se debería al miedo a los propios deseos: el asco se trataría entonces de una «barrera frente al deseo inconsciente o la fascinación apenas reconocida o la curiosidad furtiva» (Miller 1998: 162). De esta manera, la atracción sería anterior a la aversión y el

⁶ El asco es una reacción de defensa y una emoción de repulsa del mismo modo que lo son el odio, el horror, el displacer o el disgusto (Kolnai 2013: 34). Para una comparación en profundidad entre el asco, el miedo y el odio, *vid.* McGinn 2016: 15-16. En cambio, para un análisis comparativo entre el asco y la angustia, *vid.* Kolnai 2013: 18-19.

⁷ Esto ha llevado a algunos autores a especular acerca del supuesto reflejo del asco, o de que este se pudiera tratar de una reacción inmediata de defensa y casi instintiva (*Ibíd.*: 89). Para McGinn (2016: 67), por ejemplo, el asco es involuntario, automático y no intencionado: para él, es imposible decidir sentir asco o decidir no sentirlo. En una línea similar, Menninghaus (2003: 32) reconoce lo espontáneo de la reacción, que para él no deja lugar a ningún tipo de reflexión.

⁸ De hecho, para Nussbaum (2006: 115) la repugnancia es «una fuerza social poderosa que convierte la atracción en aversión». En cambio, Kolnai (2013: 88) opina que el elemento repulsivo está en la raíz del asco, de modo que la atracción no se habría convertido en repugnancia por efecto de la educación y la cultura. El parecer de la autora de esta investigación se decanta más hacia el argumento de la cultura y la educación como agentes represivos causantes de la conversión de la aversión en atracción.

asco –junto con la cultura y la educación, entre otros agentes de socialización– funcionaría a modo de mecanismo de autocontrol. Véase aquí, por ejemplo, la fascinación primeriza y original que sienten los niños por sus propios excrementos pero que luego es reprimida. Al mismo tiempo, se daría la fascinación por lo asqueroso precisamente por ser un objeto prohibido, por el asco que provoca: a pesar de concebirse como algo sucio, es precisamente por este motivo por el que resulta atractivo. En cualquier caso, parece ser que el elemento fascinante subyacente actualizaría la reacción de defensa y modularía su intensidad, pues cuanta más atracción por el objeto asqueroso, más violento sería su rechazo. Llegados hasta este punto, será pertinente plantear un par de cuestiones: ¿habrá camino de ida y vuelta, esto es, de retorno a la atracción por lo repulsivo? ¿Será capaz de esto el arte?

Por otra parte, cabe advertir que la aversión no es una reacción sin justificación, sino que el asco está basado en una evaluación del objeto asqueroso; de aquí que sea una emoción con bases cognitivas complejas, pues necesita de percepciones, juicios intelectuales, suposiciones o fantasías en la formación de la reacción.⁹ En relación con este componente cognoscitivo, McGinn (2016: 62), por ejemplo, sostiene que para sentir asco es necesario que el individuo sea lo suficientemente maduro como para comprender el concepto de mente y su vínculo con el cuerpo. Sin embargo, este argumento sería inexacto, puesto que hay niños que, pese a no tener la suficiente madurez intelectual, ya sienten asco hacia la excreta. Por otra parte, también McGinn evidencia este carácter cognitivo al exponer que, para emitir la respuesta repulsiva, es necesario diferenciar lo que es orgánico de lo inorgánico, ya que, por lo general, el asco es una réplica a elementos biológicos (o que simulan o imitan lo orgánico) y procesos vitales generativos. Sin embargo, en este punto la autora de esta investigación vuelve a discrepar de este autor, puesto que cree que no es esencial establecer una dicotomía tan sofisticada, sino que simplemente sería necesario percibir en el estímulo ciertas características sensoriales que tienden a asociarse con lo asqueroso.

Sin perjuicio de lo anterior, también se estará en lo cierto si se afirma que el asco es una emoción visceral. A nivel cerebral se produce una activación de tres regiones: partes del córtex prefrontal, los ganglios basales y, sobre todo, la ínsula anterior, una de cuyas

⁹ En lugar de mencionar aquí los argumentos que justifican el elemento cognitivo del asco, se ha considerado una mejor solución distribuirlos a lo largo del desarrollo teórico de este capítulo.

funciones consiste en la percepción del gusto en los primates (Rozin; Haidt; McCauley 2016: 825). Además, el asco involucra fuertes reacciones físicas. El primero de los indicadores fisiológicos es, sin duda, la cara de asco, identificable por la apertura de la boca de par en par, la extensión de la lengua, la retracción del labio superior y el arrugamiento de la nariz. Tal expresión facial puede ir acompañada de la contracción de los músculos que circundan el ojo, si bien este indicador no es exclusivo del asco (*Ibíd.*: 817). También es posible hablar de un gesto de apartarse o de retroceder como fenómeno corporal que acompaña al asco: el individuo se alejaría del estímulo que considera asqueroso –habría que recordar que el asco es una reacción de defensa– para eludir la atracción hacia el mismo. Se evita, pues, el contacto con lo que suscita la repugnancia; de ahí que el individuo quiera distanciarse de él, escapar de su presencia, posicionarlo fuera de su alcance: *«this thing here [...] should not be, at least not for us and in our presence. It should go away»* (Menninghaus 2003: 53).¹⁰ Esto lleva a que, ante la cercanía de lo asqueroso, el cuerpo parezca encogerse y estremecerse. Finalmente, se ha discutido si el vómito es una de las expresiones más relevantes de las reacciones corporales del asco. En este sentido, se ha llegado a considerar al asco como un estímulo al vómito, como el presagio del vómito, pero sin llegar a ser o confundirse con la náusea¹¹ misma. Y es que el asco no es una simple gana de vomitar o una sensación de tener el estómago revuelto. Hay que tener en cuenta, por ejemplo, que la arcada puede no estar acompañada de repugnancia y que no toda sensación de asco produce náuseas. Incluso hay ascos intensos donde la náusea se presiente levemente, o ascos acompañados de espeluzno más que de estímulo al vómito.

¹⁰ «esta cosa aquí [...] no debería estar, al menos no para nosotros y en nuestra presencia. Debería irse» (Traducción de la autora).

¹¹ En este punto, es inevitable hacer referencia a la náusea entendida desde el punto de vista de la filosofía existencialista. Para Sartre (1992: 26), el concepto de angustia existencial remite a la responsabilidad del individuo respecto de sus actos, pues el sujeto está condenado a ser libre. La elección vital, determinada por la libertad del sujeto, es, pues, la que conduce a que el individuo sea lo que hace de sí mismo: «el hombre no es otra cosa que lo que él se hace» (*Ibíd.*: 17-18). En resumidas cuentas, en virtud de su libertad, el individuo es responsable de construir su futuro. La náusea, pues, se apoya en la conciencia existencial, en el asco de vivir, en la conciencia de la elección, la autonomía y la responsabilidad personales. De este modo, la náusea no es únicamente aquella sensación de repugnancia dulzona (Sartre 2001: 30), aquella respuesta fisiológica que asalta de manera súbita y que se manifiesta con las ganas de vomitar, sino que ante todo es un estado que no abandona al sujeto y que procede del discernimiento del absurdo y el vacío existenciales (Sartre 1984: 365). El sujeto, así, sentiría angustia al saberse responsable de sus elecciones y al asumir sus propias decisiones, lo que a su vez le llevaría a tomar conciencia de la propia libertad.

2.1.2 Génesis y desarrollo del asco

En la discusión teórica acerca del asco, su origen y progreso son aspectos fundamentales por desentrañar. A continuación, se tratará de determinar cuál es el posible origen evolutivo del asco como reacción emotiva universal e innata y en qué medida se trata de una enseñanza social inculcada a los individuos de las sociedades occidentales contemporáneas y, pues, requiere de una configuración cognitiva específica para que ciertos estímulos lo desencadenen. Asimismo, será fundamental para su comprensión general definir la trayectoria de la capacidad para sentir asco. Deviene necesario, pues, aclarar si este se mantiene sin fluctuaciones a lo largo de la vida de una persona o si, por el contrario, varía en su forma e intensidad y, en consecuencia, es posible precisar diversas etapas.

2.1.2.1 Factores biológicos y culturales en la formación del asco

La cuestión de si el asco es innato o aprendido ha sido ampliamente discutida. Entre quienes se decantan por la primera opción defienden que la emoción y expresión del asco –pero no así su objeto o estímulo– es universal, compartida por todos los individuos, en tanto que «la capacidad de sentir asco es un rasgo de la organización psíquica del ser humano» (Miller 1998: 33). Así, dicha emoción no es sólo inherentemente humana, sino que también parece ser transcultural: «algunas reacciones de repugnancia pueden tener una base evolutiva y, por lo tanto, ser compartidas en gran medida por distintas sociedades» (Nussbaum 2006: 123). Sin embargo, hay que introducir dos matices: en primer lugar, que el estímulo que se considera asqueroso varía según la época, la cultura e incluso las circunstancias personales del propio individuo; y, en segundo lugar, que los niños de temprana edad y los animales no experimentan asco.

En el mismo orden de las cosas, se ha afirmado que el asco tiene un origen evolutivo. Freud, por ejemplo, vincula la historia de la repugnancia con la bipedestación humana. Al comenzar a caminar erguido, el individuo sufrió una represión orgánica que llevó consigo multitud de consecuencias. La primera de ellas fue que, debido a la adopción de la postura erecta, los órganos genitales quedaron al descubierto, lo que derivaría en la necesidad de taparlos y en el surgimiento del pudor y la vergüenza por las funciones sexuales. Asimismo, se atenuaron las sensaciones olfatorias en favor de las visuales y a

partir de entonces la menstruación dejaría de influir sobre el psiquismo masculino e incluso se considerará un tabú. Según el padre del psicoanálisis, el humano continuará sintiéndose atraído por los olores del área genital, pero tendrá que reprimirlos y aprender a sentir asco hacia ellos en favor de la civilización. No es por ello casual que la adopción de la marcha bípeda se encuentre, según Freud, en el origen del proceso de la cultura. En resumen:

La concatenación evolutiva pasa por la desvalorización de las sensaciones olfatorias y el aislamiento de la mujer menstruante, al predominio de los estímulos visuales, a la visibilidad de los órganos genitales, luego a la continuidad de la excitación sexual, a la fundación de la familia, llegando con ello al umbral de la cultura humana (Freud 1981n: 3039).

Otro destacado argumento a favor del fundamento biológico y evolutivo del asco es el darwiniano, según el cual la repugnancia sería en el origen un tipo de rechazo, fundamentalmente a algunos alimentos: el asco se referiría, entonces, a algo ofensivo para el sentido del gusto.¹² No obstante, hay autores que puntualizan que tal rechazo no se corresponde exactamente con el asco (Rozin; Haidt; McCauley 2016: 816), sino que más bien se trataría de una sensación de desagrado frente a un sabor u olor determinados (Miller 1998: 35). En cualquier caso, según la teoría darwiniana, el asco podría haber tenido un origen evolutivo en el rechazo de la comida, de modo que sirviese como un mecanismo de protección contra los alimentos tóxicos. Precisamente, hay quienes ven, en el origen del asco, la aversión innata a lo amargo. No obstante, por cuanto atañe al rechazo a los sabores amargos por parte de los niños, Nussbaum (2006: 115) puntualiza que en ese momento el asco todavía no se ha separado del simple disgusto, distinción que según Miller (1998: 36) se produce entre los cuatro y los ocho años de edad. Entonces, la antipatía de los niños frente a comidas con determinado aroma, gusto o textura no sería tanto una respuesta de repugnancia como de desagrado, que no es más que una reacción negativa motivada por factores sensoriales.

También se ha descrito el fundamento del asco como un mecanismo de evitación de patógenos:¹³ este es el argumento principal que sostiene la teoría del asco central. Según esta teoría, la prevención de la enfermedad y de los focos de infección aparecería como

¹² En un sentido muy similar, Kristeva (1988: 9) afirma que el asco por la comida es la forma más arcaica y elemental de la abyección.

¹³ Rozin (2016: 828) cree que cuando el asco se entiende bajo los términos de contaminación y prevención de patógenos se trata de una subcategoría del miedo.

una reacción universal entre los adultos. Se podría pensar, entonces, que el asco tiene una función adaptativa,¹⁴ así como un valor práctico y útil al alejar al individuo de un peligro. Nada más lejos de la realidad, pues, según algunos autores, no siempre existe un peligro real, sino que, por el contrario, el asco se basaría en un pensamiento mágico de contaminación:

*Contamination seems likely to have been shaped as an adaptation for disease avoidance, but it is often expressed even when an individual realizes that there is no disease threat (Rozin; Haidt; McCauley 2016: 818).*¹⁵

Así, la peligrosidad del estímulo asqueroso se explicaría por su potencial poder de contagio, que, mediante su contacto, infectaría al sujeto. La asquerosidad, entonces, podría ser transferida por medio del contacto con un estímulo repugnante gracias a la ley de contagio.¹⁶ No obstante, serán los límites sociales y culturales los que determinen la capacidad de contaminación de los objetos potencialmente contaminantes: de este modo, lo que transgreda tales límites será lo que se considere asqueroso.¹⁷ En definitiva:

[S]ea cual sea el sentido que detecte lo asqueroso y sean cuales sean las cualidades que suscitan asco, todas sus modalidades se encuentran vinculadas por una función común (la defensa del cuerpo y el alma frente a la contaminación) y un sentimiento y reacción comunes (la sensación de asco, violación y contaminación y el deseo de verse libre de esa sensación ofensiva) (Miller 1998: 159).

En el caso de los niños, la sensibilidad a la contaminación surgirá entre los tres y cinco años de vida, momento en el cual se desarrollaría la capacidad para realizar

¹⁴ Para McGinn (2016: 65), el asco no cumple ninguna utilidad biológica aparente, sino que se trata de una emoción filosófica puesto que «refleja una forma de entender el mundo, nuestro sitio en él y qué tipo de persona somos». Esta posición vendría a reforzar el argumento del asco como elemento contextual, pues se derivaría de las características y del significado del estímulo para el individuo asqueado.

¹⁵ «Es probable que la contaminación se haya configurado como una adaptación para evitar la enfermedad, pero a menudo se expresa incluso cuando un individuo se da cuenta de que no existe ninguna amenaza de enfermedad» (Traducción de la autora).

¹⁶ Para Rozin (2016: 816), los objetos asquerosos son inadecuados para su ingestión en virtud de su potencial para contaminar. De hecho, para el autor, en el origen del asco se encuentra un rechazo y una negativa a la incorporación oral de alimentos. En cambio, para Miller (1998: 103) la contaminación se produce no tanto mediante la ingestión sino por medio del contacto.

¹⁷ Para Douglas, lo que transgrede los límites es lo contaminante, lo impuro, lo sucio. Ahora bien, hay que advertir que impuro y asqueroso no son sinónimos, puesto que algo puede ser impuro sin ser repugnante. En palabras de Miller (*Ibíd.*: 158): «donde hay asco tiene que existir un concepto correspondiente de contaminación, pero, donde hay pureza, la posibilidad de que se mancille no tiene por qué engendrar siempre asco».

discriminaciones mentales acerca de la idea de contagio. Este hecho ha llevado a algunos autores a comentar la posibilidad de que, para que se desarrolle el asco, sean necesarios determinados prerequisites psicológicos, o lo que es lo mismo, un trasfondo cognitivo y afectivo rico que implique conceptualizaciones complejas. Sin embargo, la autora de esta investigación se muestra escéptica frente al argumento que sostiene que para sentir asco sea necesario tener conciencia respecto de la contaminación y todavía menos de la descomposición y de la muerte: la prueba está en que algunos niños todavía inmaduros intelectualmente ya sienten asco de manera temprana. Quizás esto se deba a que, cuando el asco es inculcado al sujeto, el individuo todavía no tenga la capacidad de comprender su significado, alcance o contenido, sino que únicamente conoce su estímulo. Sería posteriormente cuando comenzaría a entender el vínculo entre el objeto considerado asqueroso y las ideas de contaminación y contagio.

Se pone de manifiesto, pues, que no es posible pasar por alto los constreñimientos culturales a los que el asco se encuentra sujeto. De no ser así, los argumentos que apuntan hacia una predisposición evolutiva en relación con la hipotética función de prevención de patógenos del asco no proporcionarían una explicación cabal acerca de cuestiones como la atracción de los niños por los excrementos¹⁸ o las dificultades en el proceso de la educación del control de los esfínteres y en el seguimiento de las prácticas sanitarias:

Examples of problems with this exclusive approach are (1) infants do not show avoidance of feces and decay odors, (2) contamination sensitivity does not appear until 4-5 years of age, (3) toilet training is an often difficult and extended task, and (4) it is often difficult to use sanitary practices. [...] If disgust were an innate pathogen avoidance system, we would expect that desires for hygiene and washing would be innate, or at least that there would be an evolutionary predisposition to learn such behaviors easily (Rozin; Haidt; McCauley 2016: 819).¹⁹

¹⁸ En cambio, para McGinn (2016: 63), que el asco no se desarrolle de manera espontánea en los niños no demuestra que se trate de una facultad aprendida y no innata, ya que, según su parecer, podría ser necesario un estímulo externo que activara y, por ende, manifestara la programación innata.

¹⁹ «Ejemplos de problemas de este enfoque exclusivo son (1) los niños no muestran evitación de las heces u olores de descomposición, (2) la sensibilidad a la contaminación no aparece hasta los 4-5 años de edad, (3) el control de esfínteres infantil es a menudo una tarea difícil y prolongada, y (4) frecuentemente es difícil usar prácticas sanitarias. [...] Si el asco fuera un sistema innato de evitación de patógenos, esperaríamos que los deseos de higiene y limpieza fueran innatos, o al menos que hubiera una predisposición evolutiva para aprender fácilmente tales comportamientos» (Traducción de la autora).

Por ello, la enculturación y la presencia de agentes de socialización devendrán factores clave en el surgimiento y desarrollo del asco. De hecho, hay que tener en cuenta que, durante los tres primeros años de vida, la repugnancia no está presente en los niños, sino que aparece plenamente a partir de los cuatro (Nussbaum 2006: 115), cinco (Rozin; Haidt; McCauley 2016: 823) o seis años (Miller 1998: 42). Por lo general, el comienzo de la enseñanza del asco lo marca el aprendizaje del uso del inodoro. Durante el proceso del control esfinteriano, el niño no sólo abandona su atracción por las heces, sino que el asco transforma tal atracción en aversión, o al menos, se reprime la atracción. En este sentido, la repugnancia contendría la atracción que el niño siente a cierta edad por sus heces. Ya en el individuo maduro, el no ocultar los excrementos puede ser interpretado como una ofensa al prójimo, al mismo tiempo que las excreciones ajenas le serían repugnantes, mientras que las propias apenas le asquearían (Freud 1981n: 3039). Otro de los argumentos que vendría a sostener que el asco viene impuesto por la educación se trata del aprendizaje del asco mediante imitación, pues se ha observado que frecuentemente los niños toman los mismos estímulos y manifestaciones de asco que sus padres (Rozin; Haidt; McCauley 2016: 823).

Otra forma que demuestra el constreñimiento cultural al que está sometido el asco es la etiqueta, pues como mecanismo de represión en el control del asco tiene como propósito ocultar las indecorosas manifestaciones de los procesos biológicos con tal de no provocar repugnancia al resto de personas. Así, por ejemplo, la nariz es objeto de un control e imposición de etiqueta que prohíbe hurgarla y que cualquier sustancia salga de ella en público. Lo mismo puede decirse de las flatulencias o del sudor: es preciso contener los gases o usar desodorante para evitar asquear a los demás. Será menester, entonces, luchar contra las necesidades corporales con tal de observar y mantener los buenos modales y castigar a quienes no los cumplan. En otras palabras,

El objetivo es contrarrestar las fuerzas naturales del cuerpo que causan asco y convertirlas en algo aceptable. La sociedad requiere modales voluntarios para contrarrestar el asco involuntario. A la naturaleza no se la puede dejar que siga con su curso: nuestras mentes no pueden tolerar lo que nuestros cuerpos dan por hecho. Tenemos unas reglas culturales de etiqueta porque la evolución biológica no logró conjugar las sensibilidades de la refinada mente humana con las duras realidades de nuestro cuerpo como criaturas (McGinn 2016: 205).

De la misma forma, la tendencia cultural a la limpieza, justificada por preceptos higiénicos, también vendría a combatir la condición biológica humana y a gestionar el

asco. Así, por ejemplo, se han ido introduciendo sucesivamente diversos elementos para defenderse de lo asqueroso, entre los cuales se encuentran el agua, el jabón, el perfume, el inodoro, la ducha, la toalla, las prendas de ropa, la tumba, la cremación, medidas legislativas o la recogida de basuras. En efecto, los estímulos asquerosos son recordatorios de la propia condición animal, esto es, de la vulnerabilidad y mortalidad humanas que hacen al sujeto propenso a la descomposición y a devenir producto de desecho. No obstante, el aprendizaje del asco no esconde únicamente un afán por superar los condicionantes biológicos del cuerpo, sino que también tiene por finalidad poner límites y controlar el deseo por romper el control decoroso y así no poner en peligro el bienestar de la comunidad. En definitiva, el asco desempeña un papel destacado en la interiorización de normas y reglas de limpieza, urbanidad y comedimiento que se lleva a cabo en el hogar como parte del proceso de civilización.

En definitiva, y para concluir, la autora de esta investigación sostiene que para entender el asco habrá que atender a razones de índole biológica y cultural: el individuo nace con la capacidad innata para sentir asco, pero son los constreñimientos culturales los que concretan el estímulo, contenido y alcance de lo asqueroso. Sería sesgada, pues, cualquier explicación del asco que pasara por alto o pusiera de relieve un único aspecto del fenómeno.

2.1.2.2 Variación de las reacciones de asco a lo largo de la vida

Las reacciones de asco no permanecen inmutables, sino que, en cada etapa vital, se desarrollan y cambian. Así, a lo largo de las diversas fases de la vida humana, el asco se manifiesta de diversas formas y, como consecuencia, surgen nuevas represiones, actitudes, emociones y comportamientos que habrán de adecuarse a los cambios que se produzcan.

Como se ha indicado anteriormente, a temprana edad el niño no siente asco. Por el contrario, es posible observar fascinación y atracción por las propias sustancias de desecho corporal en los primeros años de vida. Tanto es así que «los excrementos no le causan repugnancia, pareciéndole, al contrario, preciosos, como partes desprendidas de su propio cuerpo» (Freud 1981n: 3039). A pesar de ello, la educación esfinteriana actúa ferozmente contra el erotismo anal, de modo que, a partir de entonces, los excrementos no sólo serán desagradables a la percepción sensorial, sino que también se les arrebatará

todo valor, «haciéndolos inútiles, repugnantes, detestables y dignos de repudio» (*Íd.*). El deseo infantil por lo asqueroso comienza ahora a ser reprimido por la civilización; el asco lo mantiene reprimido mediante la interiorización de sus normas.²⁰

Ahora bien, los niños parecen no desarrollar una repugnancia plena hacia sus heces de forma inmediata,²¹ sino que primero manifiestan disgusto. Serán necesarias reiteradas muestras de asco hacia las deposiciones por parte de los padres y de otros agentes de socialización para que surja la repugnancia plena en el niño. Se trata de inculcar un hábito al infante y de que este entienda que el asco es una reacción adecuada frente a unos hechos determinados. No obstante, habría que advertir que, pese a que el principal objetivo del aprendizaje del control de los esfínteres es la adquisición del asco, al mismo tiempo se destinan esfuerzos para suavizarlo, pues un exceso de repugnancia sería contraproducente (por ejemplo, que un niño no quiera ponerse ropa interior porque esté manchada con una mínima gota de su pipí).

Al pasar a la adolescencia, se multiplican los objetos de asco radicados en el propio cuerpo. Así, la sangre menstrual, el espermatozoide, el sudor, el vello corporal, la piel grasienta o las espinillas serán los nuevos focos que suscitarán repugnancia. Y es que todos ellos, asociados a los cambios que comienza a experimentar el cuerpo y al florecimiento sexual que se produce durante la pubertad, están estrechamente ligados con la extrema susceptibilidad al asco y la sensibilidad exacerbada hacia la vergüenza en esta etapa. Para aprender a lidiar y a superar esta repugnancia, serán necesarios tiempo y habilidades sociales.

Progresivamente, el individuo rebaja la sensibilidad hacia aquello que en su juventud le habría provocado asco. Y es que hay que tener en cuenta un hecho fundamental: la etapa adulta conlleva, a menudo, la vinculación con la pareja y la vida familiar. Así, por una parte, el vivir en estrecha proximidad junto a otra persona implica que «el riesgo de provocarse asco mutuamente se incrementa pero también lo hace la tolerancia hacia él (dentro de ciertos límites)» (McGinn 2016: 197). Y, por otra, la crianza de los hijos comporta la llegada de estímulos capaces de suscitar el asco, fundamentalmente –

²⁰ Para McGinn (*Ibíd.*: 62), el asco sería una facultad determinada genéticamente para operar a partir de cierto momento en el desarrollo de la niñez, habiendo pasado por una fase de latencia.

²¹ Según Miller (1998: 37), la categoría del asco no se formaría mediante un proceso lento y constante, sino que, por el contrario, sería el resultado de importantes sucesos y aditamentos acaecidos durante la infancia y la adolescencia.

aunque no exclusivamente— en lo relativo a la excreción. Y es que no sólo habrá que enseñarles a usar el inodoro y a controlar sus esfínteres debidamente, sino que será inevitable el contacto diario con los pañales, los mocos, la suciedad o las babas. Es, pues, fundamental que los umbrales de la sensibilidad al asco aumenten para incrementar la tolerancia a determinados estímulos.

Al mismo tiempo, durante la etapa adulta y también en la vejez, el cuerpo continúa experimentando cambios. Por cuanto respecta al cuerpo del anciano, deteriorado, enfermo e incontinente, encarnaría para McGinn (*Íd.*) el denominado asco geriátrico. Estos cambios físicos producidos al término de la vida repercuten en los ajustes del asco, que continúan dirigiéndose hacia una disminución —e incluso erradicación— de la sensibilidad por lo asqueroso. Tanto es así que, cuando el sujeto entra en una fase de senilidad avanzada, el asco abandona al individuo, que se reencuentra entonces con la inocencia previa a todo asco.

2.1.3 De la represión a la suspensión de las reglas del asco

Con el asco se vinculan formaciones psicológicas como la represión, de la que se originan implicaciones culturales. Tan destacada es la función represora o inhibidora de la repugnancia que se ha llegado a distinguir entre el asco como formación reactiva y el asco como fruto del exceso, o lo que es lo mismo, el asco por prohibición y el asco por saciedad.

El primero de ellos forma parte del mecanismo de represión, haciendo que el deseo (llámese también curiosidad furtiva o fascinación por lo asqueroso) permanezca inconsciente e impidiendo la indulgencia con lo asqueroso. Dicho de otro modo, el asco —junto con la vergüenza²² y la moralidad— operaría a modo de formación reactiva, es decir, como barrera, dique u obstrucción que evitaría la satisfacción del deseo inconsciente. El asco hace, así, que lo deseado inconscientemente se convierta en algo asqueroso. Sin embargo, de producirse la transgresión de la norma que prohíbe el contacto con lo sucio o podrido, el sujeto experimentaría excitación y placer, si bien es cierto que pronto se seguiría del castigo interno del asco, la vergüenza y la culpabilidad: la ruptura de normas provoca repugnancia. En definitiva, el asco cumpliría una función

²² Para un análisis más detallado acerca de la relación entre asco y vergüenza, *vid.* «2.1.5 Asco moral: implicación en la estructuración social, política y moral» de esta investigación.

civilizadora al impedir y condenar el quebrantamiento de una norma social, al mismo tiempo que interiorizaría actitudes y ordenaciones morales. De hecho, el asco es una forma de desaprobación que condena comportamientos y rasgos de personalidad, una «emoción social y moral que refuerza las normas que gobiernan el comportamiento correcto» (Miller 1998: 212). Ahora bien, la prohibición de satisfacer el deseo impuesta por el asco alimentaría al propio deseo que se pretende evitar: el asco hace que lo asqueroso, justamente por estar prohibido, sea también atractivo. En resumen: el asco como formación reactiva imposibilita el acceso al objeto codiciado a la par que incita y fomenta el deseo por el mismo.

En cambio, la función del asco por saciedad surge tras la indulgencia o satisfacción de deseos conscientes, como consecuencia de haber cometido excesos²³ principalmente en la esfera alimenticia. Bajo estas condiciones, el asco se entendería como un castigo por haber satisfecho tales deseos conscientes. Aquí, las náuseas aparecen al producirse el exceso, al darse el abuso de bebida o comida. Entonces, también en esta ocasión el asco se trata de una resistencia o barrera, pero lo que ahora trata de impedir son los deseos exacerbados que lo incitan y que son ansiados justamente por el hecho de estar prohibidos. Como resultado, lo que antes era atractivo, el asco lo convierte en asqueroso. En este sentido, cabría mencionar la aversión hacia cierta bebida o comida que habrían hecho vomitar a un individuo cualquiera: en este caso, para Miller (*Ibíd.*: 179) la experiencia del asco no habría sido consecuencia del placer, así que no existiría ningún deseo que saciar: «el recuerdo del malestar insoportable anterior detiene en seco el deseo unido al asco presente». Así pues, para el autor se trataría de un caso de aversión pura. En una línea similar, Menninghaus (2003: 37) afirma lo siguiente: «*the pleasure preceding the experience of satiety disgust actually disappears within it, so that the pleasure is no longer felt as pleasure*».²⁴ No obstante, la autora de esta investigación considera oportuno matizar estas afirmaciones. En primer lugar, convendría señalar que el asco por exceso sí que sería fruto del placer, aunque su exceso haya conducido al vómito. Y, en segundo lugar, cabría decir que esta aversión hacia lo que provocó el vómito no es fija sino temporal: alguien que bebe en exceso o se

²³ Miller (*Ibíd.*: 176) distingue dos tipos de excesos: el que se produce al consumir demasiado algo de una sola vez, y la tendencia o hábito a la ingestión excesiva.

²⁴ «el placer que precede a la experiencia del asco por saciedad en realidad desaparece dentro de él, de modo que el placer ya no se siente *como* placer» (Traducción de la autora).

empacha podría rechazar la ingesta de la bebida o la comida causante de su malestar durante el tiempo en que se encuentre indispuesto, pero después de este lapso podrá volver a consumirlo puesto que se habrá disipado el asco hacia el alimento en cuestión. Podría darse, entonces, un nuevo deseo consciente: no ya de volver a excederse, pero sí de consumir –con mayor o menor precaución– tal brebaje o vianda. Incluso hay casos extremos de individuos insaciables que, a pesar de estar asqueados por la comida, continúan con su ansia de comer o beber.

Aparte de estas dos funciones básicas represivas del asco, también es menester subrayar su papel como inhibidor de la propia asquerosidad, del conocimiento acerca de la condición humana. Y es que el asco se levanta sobre determinados juicios, entre ellos los referidos a la propia existencia y realidad corporal: la repugnancia se fundamenta, entre otros aspectos, en el rechazo a la vulnerabilidad que alude a la propia mortalidad y condición animal. Bajo esta premisa, el asco se entendería como una necesidad psíquica de eludir los orígenes animales del individuo y la propia condición biológica. Ahora bien, no es que todo lo que recuerde a la condición animal o que todos los animales causen asco; lo es el hecho de ser, como ellos, portadores de algo considerado repugnante: la vulnerabilidad, la mortalidad y la propensión a la descomposición que el cuerpo manifiesta.²⁵ Dicho de otro modo, el individuo dirige su «miedo hacia la muerte hacia su vehículo biológico, el cuerpo, en forma de asco» (Miller 1998: 88). Así, la repugnancia dirigida al cuerpo entraña la aspiración de ser invulnerable y, a su vez, silencia la a negación de una realidad incuestionable, inevitable y certera. En definitiva, la reacción de asco está mediada por la conciencia de la propia muerte y la propensión del cuerpo a la descomposición:

La mueca de muerte que hay en lo asqueroso nos advierte nuestra propia afinidad con la muerte, nuestra sujeción a la muerte, nuestro secreto placer de la muerte; pero no por eso nos lo advierte como la calavera y el reloj de arena indican la inexorabilidad de la muerte, que se aproxima sin compasión, como la hora de la decapitación a un condenado a muerte, sino que indica nuestra servidumbre esencial a la muerte, en el sentido de muerte de nuestra misma vida, nuestra consistencia en materia sacrificada a la muerte; se pudiera decir, ebria de muerte y dispuesta a la putrefacción (Kolnai 2013: 89).

²⁵ Según McGinn (2016: 91), el individuo trataría de eludir el contacto con los objetos asquerosos a fin de negar la muerte.

En resumidas cuentas, en esta repugnancia por la propia realidad biológica, en este asco de sí, en definitiva, en esta aversión a la propia especie, lo que se desea ignorar es el conocimiento traumático acerca de la naturaleza orgánica inherente, reprimir la propia asquerosidad:

[E]stamos epistémicamente reprimidos en relación a nuestro conocimiento sobre nuestra propia asquerosidad: tratamos de bloquear el conocimiento que poseemos sobre este hecho que nos afecta a nosotros mismos. El objetivo de este proyecto represivo es enteramente epistémico y nada tiene que ver con tratar de suprimir los deseos repugnantes o algo por ese estilo. Tampoco es el proyecto de tratar de *convertirse* en algo menos asqueroso –por ejemplo, aumentando la higiene personal o mediante una cirugía– ni el intento de reducir la intensidad de la *sensación* de asco como respuesta a un determinado grupo de estímulos. En realidad lo que se pretende es impedirnos acceder al conocimiento sobre nuestra asquerosidad, volverlo inoperante o suprimirlo. Utilizando otra terminología, buscamos impedir que nuestro conocimiento implícito sobre nuestra asquerosidad se vuelva consciente y explícito (McGinn 2016: 164-165).

Se trata, pues, de un asco hacia el propio individuo como ser, de una aversión hacia sí mismo por ser cuerpo, por tratarse de un ente o ser orgánico sometido al acontecer biológico. El asco sería, así, la respuesta a la represión de la propia asquerosidad. De lo que se trata, entonces, es de reprimir, bloquear e ignorar el perturbador conocimiento acerca de la condición humana. Se asiste, entonces, a un autoengaño, pues el individuo posee un conocimiento claro y consciente acerca de su propia asquerosidad, la cual pretende negar o, al menos, tratar de olvidar, ignorar y apartar de su foco de atención. En definitiva, «no somos solamente seres asqueados, sino también seres reprimidos *en virtud* de nuestra asquerosidad» (*Ibíd.*: 166).

Al mismo tiempo, es preceptivo gestionar lo asqueroso del propio cuerpo con tal de no provocar asco en los demás. Así, por ejemplo, con tal de escapar y trascender esta ley biológica y el reino de lo orgánico, el individuo procura ser educado y discreto guardando silencio acerca de ello, y, de no ser posible, intenta hacerlo bajo determinadas circunstancias y guardando los modales. De lo contrario, hablar acerca de lo asqueroso se tomaría como algo ofensivo, e incluso el mero hecho de mencionar la cuestión podría llegar a provocar cierta angustia y malestar internos. No por casualidad, el asco es una emoción que refuerza, consolida e interioriza las normas de civilidad. Ahora bien, también puede darse el caso opuesto, esto es, que hablar sobre lo asqueroso

sirva para aliviar la presión represiva y, como consecuencia de ello, el sujeto experimente una liberación o sensación de alivio.

Sin embargo, y a pesar de este destacado papel inhibitor del asco, lo cierto es que tal represión actúa en contra de sí, pues conduce a intensificación de los mismos deseos que el asco somete, como el apetito. Y es que lo que termina por suceder es un debilitamiento del poder psíquico del asco que frena los deseos excesivos, conllevando «un refuerzo de los deseos excesivos al eliminar un obstáculo para su existencia y expresión, es decir, el asco» (*Ibíd.*: 171). Si el asco impide actuar de acuerdo con los deseos –de los que, por cierto, es su mecanismo de control–, la represión los empuja al debilitar la fuerza inhibitora del primero. En otras palabras, el asco, que tiene por objetivo inhibir la libido y reprimir el deseo, es superado precisamente porque, en el ejercicio de su función represiva, ha alimentado el deseo que pretendía impedir:

Los deseos hacen fuerza para un lado y el asco los empuja para el opuesto, y luego la represión empuja los deseos al debilitar el asco. [...] [S]i no fuese por el asco actuaríamos de acuerdo con nuestros deseos; si no fuese por la represión, el asco nos abrumaría. La represión evita que el asco nos inunde, pero al hacerlo también abre un camino para los deseos que el asco inhibe. [...] [C]uando la represión interviene hace que sea *más fácil* que los deseos nos abrumen porque debilita la fuerza desactivadora del asco (*Ibíd.*: 172).

En este sentido, puede suceder que el asco se imponga sobre la inicial repugnancia cuando, por ejemplo, un individuo logra ingerir comida podrida o fermentada –como por ejemplo el *kiviak*, el *hákarl*, el *funazushi*, el *sürstromming*, el *kimchi* o el queso curado²⁶ a pesar de su aparente asquerosidad. Este triunfo del deseo podría tener consecuencias significativas, ya que podría llevar a la demolición del proyecto civilizador del asco. Sin embargo, en líneas generales el asco sigue siendo más fuerte que el deseo, de forma que la aspiración civilizadora todavía se mantiene en pie.

Llegados a este punto, será pertinente plantear las siguientes preguntas: ¿es el asco una emoción de la que es imposible sobreponerse? ¿O, por el contrario, es posible superar el asco, o, al menos, dejar en suspensión sus reglas? Y más aún, ¿es concebible abrazar su

²⁶ El *kiviak* es un plato que los inuit preparan macerando un ave en el interior del cuerpo vaciado de una foca. Por otra parte, el *hákarl*, propio de la cocina irlandesa, es carne curada de tiburón. El *funazushi*, plato típico japonés, es carpa fermentada. En cambio, el *sürstromming* es una especialidad sueca consistente en arenque fermentado. Finalmente, el *kimchi* coreano se trata de un fermento de vegetales. La autora de esta investigación agradece la sugerencia de este comentario a Irina Moreno.

atractivo? Para McGinn, por ejemplo, el individuo es incapaz de decidir sentir asco, como tampoco es posible que se convenza de que no debe sentirlo, pues para el autor no se trataría de una emoción intencionada sino involuntaria y automática:

[N]o podemos evitar sentirnos asqueados por lo que nos repugna [...]. Podemos convencernos de que el cuerpo putrefacto que estamos viendo y oliendo en realidad es completamente inofensivo y que sería mejor si pudiéramos mantener la compostura en su presencia, pero esto no implicaría que pudiéramos cancelar nuestra reacción de asco. [...] [N]ada que podamos aprender nos permitirá calmar la sensación de tener el estómago revuelto que provoca un objeto asqueroso: no se puede invalidar la asquerosidad de un estímulo con conocimiento, creencias o pura fuerza de voluntad (McGinn 2016: 65-66).

Para él, entonces, sería inevitable sentir asco por lo que repugna al individuo, siendo por ello inviable negar la cualidad aversiva del asco, cuyo núcleo sería invariable: no sería posible, por ejemplo, convencerse de lo fabuloso de las heces o de un cadáver putrefacto. En cambio, para la autora de esta investigación, sí que es posible reducir el asco que se siente, suprimir o pausar sus síntomas conductuales e incluso suspender sus reglas –al menos temporalmente– gracias a la fuerza de voluntad o a las necesidades sociales en el devenir temporal,²⁷ pero en ningún caso anularlo, eliminarlo total y definitivamente de la psique.

En este sentido, existen diversos modos que ofrecen la posibilidad de disfrutar de lo asqueroso y aliviar la carga que conlleva la represión. Uno de ellos es el humor, que constituye una liberación de lo inhibido por el asco, o lo que es lo mismo, una descarga de la represión que ejerce lo que asquea. Por medio de la risa,²⁸ se debilitaría la presencia del asco y se erradicaría la náusea. Por decirlo de otro modo, el humor permitiría la liberación de lo reprimido mediante la risa, dejando en suspensión al asco de manera temporal hasta que el chiste se desinfla. En definitiva, el humor, que se ocupa de lo que se considera incómodo y tabú, deberá comprenderse como una forma de desasosiego, alivio y liberación. No obstante, al tratarse de un ámbito subjetivo, siempre

²⁷ De hecho, las normas civilizadoras del asco se modifican con el correr de los siglos. Asimismo, prueba de esta fluctuación en el proceso de sentir asco se da en distintas etapas de la vida, en las cuales varía el autocontrol sobre el asco y se transgreden sus normas. Para más información, *vid.* «2.1.2.2 Variación de las reacciones de asco a lo largo de la vida» de esta investigación. Habría que tener en cuenta que el asco no es únicamente una facultad, sino que sentirlo es una capacidad que se adquiere con el tiempo y varía a lo largo de él.

²⁸ McGinn (*Ibíd.*: 211) asemeja la risa al vómito, pues ambas se manifiestan con una «expulsión explosiva y ruidosa de algo desde la boca con la sensación resultante de liberación y alivio».

habrá quien no encuentre la gracia en las manifestaciones humorísticas que tengan por objeto los estímulos del asco.²⁹

Del mismo modo que el humor, el lenguaje malsonante también puede incluir elementos asquerosos en sus expresiones. Al hacerlo, se denuncia algo de forma virulenta expresando intensos sentimientos negativos. Y, así como sucedía en los chistes, también con las palabrotas se libera el material reprimido –con el que, por cierto, se reestablece el contacto– regocijándose en el asco.

Otros momentos en los que las reglas del asco quedan en suspenso o se relajan tienen lugar en la intimidad.³⁰ Una de las manifestaciones más claras de esta circunstancia se da en el amor, gracias al cual se tolera aquello que se sigue considerando asqueroso, como el mal aliento de la pareja. Y es que «el amor implica la disposición a perdonar los defectos normales del cuerpo del otro» (Miller 1998: 196). Pero aquí no se trata únicamente de tolerar el comportamiento y las costumbres del otro como fruto de una simple convivencia entre compañeros de piso. Al contrario, el amor conlleva que tales comportamientos sean el precio que hay que pagar por la intimidad al mismo tiempo que una concesión del privilegio de la intimidad. Un privilegio que, por cierto, es condición *sine qua non* para que la pareja no perciba estos hechos y costumbres como asquerosos. Es más,

El asco del amor es completamente distinto, puesto que, por un lado, la superación del asco es necesaria (aunque no suficiente) para mantener viva la relación y, por otro, la indulgencia mutua, con respecto a algunos tipos de cosas asquerosas, es muestra de un privilegio y proporciona algunos de los medios necesarios para demostrar y dar prueba del amor que se siente (*Ibíd.*: 197).

También habría que tener en cuenta la imposibilidad de mantener bajo control constante la gestión del asco en la convivencia. Aun así, y sin perjuicio de lo anterior, este no es pretexto para permitir una relajación total de las barreras del asco. De hecho, ciertos comportamientos se toleran debido al contexto de intimidad, pero igualmente la pareja

²⁹ Estas personas, que son tildadas por Miller de remilgadas, son incapaces de reducir el alcance del asco y de dejar en suspenso sus reglas. Según el autor, «ser remilgado consiste en tener miedo al asco» (Miller 1998: 56).

³⁰ Precisamente, con el objetivo de gestionar el asco, nació la distinción entre lo público y lo privado. Este último, a diferencia del primero, es un espacio o área donde son permitidas las manifestaciones de lo asqueroso.

se sigue exigiendo respeto mutuo a partir del establecimiento de unos requerimientos mínimos que impidan el desprecio hacia el otro y aseguren la propia dignidad.

También bajo el paraguas del amor, el individuo aumenta el umbral de la sensibilidad al asco hacia ciertos estímulos que bajo otras circunstancias no sería capaz de tolerar. En este caso en particular, estos elementos no conllevan ningún placer o atracción especiales, sino que, al contrario, continúan perteneciendo al ámbito de lo considerado asqueroso. Entre las actividades que aquí se engloban se encuentran los actos intergeneracionales de entrega y cuidados. Por ejemplo, el cambio de pañales implica la superación de una fuerte aversión hacia las excreciones corporales en favor del amor incondicional de los padres a sus hijos o de los hijos hacia los padres mayores; o lo que es lo mismo, en favor de la preocupación y del cuidado. Precisamente, esta actitud de ignorar o superar el asco no sería posible si no se entendiera el amor como «la suspensión de las reglas del asco» (*Ibíd.*: 196).

Otra cuestión es la de los cuidados que ofrecen a sus pacientes los profesionales sanitarios –médicos, enfermeras o auxiliares–, que se encuentran en la necesidad de controlar las reacciones de asco en el desarrollo de su actividad laboral. En estos casos, no suele mediar el amor en la relación entre paciente y profesional. Este hecho le lleva a pensar a Miller (*Ibíd.*: 195) que el asco sigue estando presente y la labor sanitaria se convierte en una tarea ingrata. De este modo, los médicos y las enfermeras se acostumbrarían de una manera despreciativa a las situaciones desagradables para hacer frente al asco. Por consiguiente, sería esta una costumbre que no se consolidaría «debido a un compromiso positivo, sino a través de la familiaridad que alimenta el desprecio» (*Ibíd.*: 197). Sin embargo, la autora de esta investigación sostiene un punto de vista diferente, y es que estos trabajadores se sobreponen al asco, aunque sin convertir el estímulo desagradable en algo atractivo: simplemente no dejan que las situaciones y elementos repulsivos los abrumen y se sientan inundados por ellos, siendo esto posible gracias a la mediación no ya del amor sino de la entrega y la profesionalidad. McGinn (2016: 59), por ejemplo, afirma que el decoro de los profesionales sanitarios frente a lo repugnante, que mantienen la compostura ante situaciones asquerosas, «se debe más a una supresión del comportamiento que a una profunda modificación afectiva». En estos casos, pues, lo que sucedería es que, gracias a la fuerza de voluntad y a la costumbre, se negociaría la reacción del asco,

reduciéndolo o pausándolo y suprimiendo o no revelando los síntomas conductuales del mismo.³¹ Sea como fuere, aquí el asco no se elimina por completo de la psique (no existe una insensibilización absoluta), esto es, no se anula, ni tampoco se reemplaza por algo positivo. En definitiva, no hay un exceso de asco, pero tampoco una deficiencia de este.

Finalmente, como se ha dejado entrever páginas atrás, hay alimentos que pueden ser superados como fuentes de asco: en estos casos, lo inicialmente repulsivo reporta una sensación placentera, una satisfacción gustativa. Se trata de aquellos alimentos de gusto adquirido, cuya consideración repugnante varía según la cultura. Así, el individuo sería capaz de ingerir un alimento que deprendiera mal olor pero que le supiera bien, como en el caso del queso curado, o de comer un plato que tuviera una apariencia desagradable pero que no obstante fuera de su agrado, como los callos. Según McGinn (*Ibíd.*: 120), en estos casos, tras un período inicial de rechazo, el sujeto se acostumbra a comer el alimento. Sin embargo, la autora de esta investigación considera que también habría que tener en cuenta otro factor. Y es que, si los individuos nacen bajo una cultura –o incluso entorno familiar– en la que el alimento en cuestión no es considerado repugnante, pueden, por habituación a su ingesta, no pasar por tal etapa de rechazo inaugural sino aceptarlo desde el principio como bueno y nutritivo. También en relación con la alimentación, sería interesante discutir si, en momentos de hambruna extrema, se pueden llegar a suspender las reglas del asco. Con esto se hace referencia a si es posible comer excrementos en situaciones límites, venciendo entonces al asco.

2.1.4 Asco físico: cualidades y estímulos de lo repugnante

Si bien la respuesta del asco se produce debido a lo que su estímulo es en sí mismo, también es fundamental tener en cuenta lo que este aparenta y cómo es. Y es que el asco, en tanto que emoción perceptiva,³² tiene en cuenta la apariencia sensorial-somática de un estímulo que produce una respuesta de repulsa.

³¹ Por cuanto respecta al cadáver, hay que tener en cuenta que este no produce la misma intensidad de asco en todos sus estados, sino que el mayor rechazo se produce cuando se encuentra en descomposición. De este modo, los profesionales sanitarios podrían suspender temporalmente las reglas del asco frente a los cadáveres, haciendo mayores o menores esfuerzos en función del grado de podredumbre.

³² A pesar de este fundamental componente perceptivo, en el asco juega un papel importante el elemento cognitivo, que McGinn (2016: 77) justifica afirmando que los excrementos y los cadáveres continuarían siendo asquerosos incluso si no olieran, puesto que lo asqueroso es la fuente y no el mal olor, que sería

Este hecho le lleva a afirmar a McGinn (*Ibíd.*: 68) que la asquerosidad no es una propiedad subjetiva o relativa, sino objetiva. Según él, existe una razón que explica y fundamenta la emoción del asco. Sin embargo, la autora de esta investigación disiente de tal hipótesis, pues considera que, a pesar de existir ciertas cualidades y estímulos centrales que tienden a provocar asco, finalmente esta se trata de una emoción subjetiva (a un individuo le puede repugnar la capa de nata que se forma en la superficie de la leche y a otro no) condicionada por factores culturales e individuales.

2.1.4.1 Percepción sensorial y propiedades de lo asqueroso

El asco suele ir de la mano de ciertas metáforas de sensación: malos olores y sabores, imágenes y contactos repugnantes, o sonidos desagradables. Además, existe una opinión extendida según la cual en la emoción del asco participa, sobre todo, el olfato y el tacto, y, en menor medida, y por este orden, el gusto, la vista y el oído. Para acercarse al análisis del asco físico, es menester saber cuál es el modo sensorial principal para el mismo, así como describir las propiedades o cualidades de los estímulos que tienden a producir asco o a ser consideradas repugnantes.

El gusto es uno de los sentidos con capacidad para suscitar asco.³³ Para algunos, la esencia del asco depende del gusto, de la incorporación oral y del rechazo a la comida. Bajo esta premisa, el asco se entendería como una respuesta aversiva a un elemento potencialmente contaminante, infeccioso o contagioso en su ingestión, proximidad o contacto (Miller 1998: 22). De este modo, las cosas potencialmente asquerosas serían aquellas que pudieran ser ingeridas o tuvieran la consistencia de sustancias comestibles, y cuyo rechazo se consumaría mediante el vómito o el acto de escupir. Sin embargo, el asco gustativo no depende únicamente de lo que se perciba como un mal sabor o lo rancio de un alimento, sino que se *alimenta* del asco visual (el aspecto viscoso de una vianda), táctil (el contacto repulsivo de la manduca) y olfativo (el mal olor de una comida).

entonces el producto de una reacción de asco. No obstante, esta se trata de una situación hipotética y hasta inverosímil, si bien es cierto que es necesario reconocer la entidad del objeto o estímulo que provoca el asco para que se produzca la respuesta aversiva.

³³ Para Kolnai (2013: 54), los sabores asquerosos son reductibles a los malos olores, de modo que para el autor no sería el gusto un conductor principal del asco.

Más todavía que ciertos alimentos, los hedores son percibidos especialmente como contaminantes y peligrosos. De hecho, la tarea defensiva de la ingestión la lleva a cabo en mayor parte el olfato, seguramente el primer sentido por el que se capta la presencia de algo repugnante, lo que le lleva a pensar a Kolnai que el olfato es el principal vehículo del asco. Para él, el asco que suscita el olor sería dado de forma inmediata, directa, inequívoca e intensa:

Los tipos asquerosos de olor son datos más primarios e intensos que cualesquiera de las otras formas de lo asqueroso, y necesitan mucho menos el complemento de ideas o percepciones asociadas. El olor [...] afecta al tramo digestivo superior de manera inmediateísima, suscita más fácilmente la gana de vomitar, cumple por completo la exigencia de proximidad (Kolnai 2013: 57).

Especialmente, los olores asquerosos son aquellos que responden a los calificativos de apestosos, fétidos, pestilentes, hediondos, rancios, nauseabundos, repulsivos, repugnantes o inmundos. Todos estos malos olores repelen porque se sienten sobre el individuo, como si estos lo alcanzaran y lo llegaran a tocar. Ahora bien, del mismo modo que sucede con la vista, los datos sensoriales pueden ser contradictorios: algo puede no ser ofensivo al olfato pero sí resultar asqueroso, o puede haber cosas malolientes que no sean juzgadas como asquerosas.

Tales olores repugnantes podrían corresponderse a los que emanan sustancias como las heces, el sudor, la orina, los fluidos corporales sexuales o los cuerpos en descomposición. De hecho, el asco olfativo parece estar fuertemente vinculado con los olores de la putrefacción que desprende lo cadavérico. Pero el asco olfativo no se reduce únicamente a tales productos de desecho corporal, sino que también se asocia a los que supuestamente desprenden determinados colectivos: se trata de los olores sociales.³⁴ Bajo este supuesto, ciertas minorías sociales y grupos de individuos considerados inferiores son sospechosos de emitir hedores asquerosos bajo determinados contextos y circunstancias (por ejemplo, cuando no se comportan como inferiores o cuando se les considera como una masa). No obstante, no es ahora el momento de adelantar este aspecto, que se desarrollará en páginas sucesivas.

³⁴ Para más información acerca de los olores sociales, *vid.* «2.1.5 Asco moral: implicación en la estructuración social, política y moral» y «3.3.2 Atención a los olores sociales: la difusión de los códigos de higiene y del aseo corporal» de esta investigación.

Por otra parte, el tacto³⁵ ha sido considerado, junto con el olfato, el sentido más implicado en la percepción de lo asqueroso. De hecho, el léxico del asco se nutre en gran parte a partir de ciertas cualidades de consistencia y sensaciones táctiles. Así, por regla general, tienden a resultar sensaciones asquerosas las cosas húmedas, babosas, resbaladizas, viscosas, pegajosas, grasientas, flexibles, serpenteantes, pero también blandas, mucilaginosas y pastosas. Precisamente, en este ámbito de la viscosidad, de lo coagulado y lo cuajado, de la humedad y la tibieza, se encuentra el lugar donde la vida bulle, fermenta, se descompone y se pudre.

Además, el contacto provee, más que la ingestión, la mayor parte de la contaminación, que es fuente de asco. No por casualidad, se cree que mediante el contacto físico se propaga la cualidad de ser asqueroso, de modo que el contacto con el elemento repugnante implica que la identidad de la persona se mezcle con aquel, convirtiéndola también en asquerosa. Por esta razón, el individuo evita el contacto e incluso la proximidad con lo que considera asqueroso, manteniéndolo a una distancia prudencial. De este modo, elude el sentirse ensuciado, invadido y violado por un elemento por el que no quiere ser tocado. A modo de apunte, Miller (1998: 99) distingue dos categorías de asco táctil: en primer lugar, destacan aquellas cosas que son asquerosas porque no se ajustan a las expectativas que el individuo tiene acerca de cómo deberían ser y, en segundo lugar, se encuentran aquellos elementos que, aun ajustándose a las expectativas de experimentar asco, el amor o la costumbre impiden temporalmente su expresión. Como ejemplo de la primera clase se encontraría la piel humana con textura de anfibio, y de la segunda, los fluidos corporales.

La vista, en cambio, es un sentido estrechamente vinculado con la moral. Y es que lo asqueroso visual es lo vergonzoso; lo que, por vergüenza, debería apartarse y protegerse de la vista. De esta forma, el asco visual actúa cumpliendo una función de control y disciplina. Asimismo, el asco visual tiene la capacidad de proveer al individuo con unas sensaciones similares a las que pudiera tener otra persona distinta que estuviera asqueada: así, si un sujeto viera a otro ingiriendo heces, se identificaría con su asco. Se trata de un rechazo visual a lo asqueroso. Por otra parte, también existen cualidades o impresiones visuales vinculadas con lo asqueroso, como son el pulular o el escarabajar,

³⁵ Para McGinn (2016: 72) el tacto es un sentido paradigmático en el registro del asco hasta el punto de que el resto de los sentidos involucran proximidad y contacto con el objeto asqueroso, por lo que se acercan a la condición táctil.

que a su vez son propias de la putrefacción, que no es sino uno de los objetos primordiales del asco. Además, el asco visual también se ampara en el asco olfativo, táctil y gustativo, pues evoca olores, contactos y sabores repugnantes. De hecho, según Kolnai (2013: 59) el asco emerge por el olor y el tacto y luego pasa a la vista. Sin embargo, puede darse el caso de que los datos sensoriales sean contradictorios, verbigracia, que la apariencia desagradable de un alimento no se corresponda con su buen sabor o que el mal sabor se acompañe de una apariencia agradable. Incluso, puede suceder que, a una media distancia, el olfato no sea capaz de alcanzar y captar el objeto potencialmente asqueroso, y que, en cambio, la vista pueda llegar a despertar el deseo por este.

Por último, tradicionalmente se ha venido diciendo que el oído es el sentido menos relevante en la percepción de lo potencialmente asqueroso. Esto se explicaría porque las sensaciones auditivas consideradas repugnantes se subordinarían a imágenes y contactos asquerosos previos con los que se asocian. Según este argumento, el sentido del oído registraría el asco de forma subsidiaria o por asociación con otros sentidos. En otras palabras, «los detonantes del asco no afectan al oído, a menos que sea por asociación con otros sentidos» (McGinn 2013: 53). Sin embargo, la autora de esta investigación considera que es un error analizar la percepción de lo asqueroso en compartimentos estancos, pues los datos procedentes de la experiencia sensorial son interdependientes entre sí y los sentidos interactúan entre ellos. Así, por ejemplo, un objeto que se considere asqueroso lo será por sus propiedades visuales, táctiles, olfativas, gustativas y/o auditivas: en mayor o menor medida, los sentidos intervienen en la posterior consideración de lo asqueroso. Difícilmente sólo participa uno, sino que median varios. Por ello, el argumento que esgrime la menor importancia del oído en la percepción de lo asqueroso no sería válido puesto que los datos auditivos potencialmente repugnantes se asocian al asco visual y al táctil tanto como estos lo hacen con el asco auditivo.

Kolnai incluso llega a negar el asco auditivo arguyendo que el oído únicamente provee señas de la presencia de los objetos potencialmente asquerosos, de modo que no los presenta en su realidad a la conciencia. El oído, entonces, a diferencia del resto de sentidos, negaría el contacto inmediato con la fuente del sonido:

Lo que en modo alguno podemos representarnos es el asco por el oído –si prescindimos de excepciones más o menos sutiles–. Este hecho se explica no sólo por la relativa «incorporeidad»

del oído, sino también, en general, porque le falta referencia intencional al objeto, conexión directa con el objeto. Los sonidos y los ruidos únicamente nos «revelan», nos dan noticia de objetos, pero no nos los «presentan» en el mismo sentido que la vista, el tacto y el olfato (Kolnai 2013: 55).

En un sentido similar, McGinn (2016: 54) afirma que la fenomenología de los sonidos está libre de asco, por lo que no provocan náuseas.³⁶ Y, además, a menos que se trate de una asociación psicológica o sinestésica, el individuo no siente asco por lo que percibe auditivamente. En definitiva, según estas teorías, el asco no podría ser transmitido por el oído. Sin embargo, la autora de la tesis disiente en grado superlativo, pues considera que los sonidos sí pueden llegar a producir asco. Y es que, cuanto menos, estos pueden resultar desagradables, como sucede con algunas disonancias, ciertos ultrasonidos o, incluso, con la misofonía. En este caso, aun sin presentar al objeto, el sonido puede resultar asqueroso: aquí habría que pensar, por ejemplo, en lo desagradable del ruido que provoca alguien que mastica con la boca abierta y en el sonido de la saliva al mezclarse con el alimento. Por otra parte, el caso de los pedos es particularmente interesante, pues como tales, son entidades invisibles, impalpables e imposibles de ingerir: únicamente se pueden oler y oír. Justamente, la percepción auditiva de una flatulencia ajena bien puede causar el mayor de los ascos. Lo mismo sucedería con los eructos, que sólo son perceptibles mediante el oído y, a veces, el olfato. Es curioso, además, que los eructos propios muchas veces no provocan asco en el individuo que los emite; hasta el sujeto puede llegar a sentirse orgulloso cuanto más intenso y duradero sea su sonido. Y hay quien también encuentra una fuente de satisfacción en poder emitir palabras e incluso cantar mientras se eructa.³⁷ Menos habitual es aquel que no siente asco por sus propias flatulencias, aunque hay individuos que llegan a percibir en ellas un buen olor.³⁸

Y todavía hay más: para la autora de la presente tesis, lo asqueroso auditivo puede resultar placentero. Esto no debería extrañar al lector, pues el asco bascula entre la

³⁶ Como únicas excepciones a esta regla, Kolnai (2013: 56) señala la música lasciva o dulzarrona, una voz vil u odiosa y un rumor escarabajeante. Incluso el autor afirma que el asco auditivo, de existir, es, en gran parte, asco moral. Así, una voz asquerosa podría llegar a evocar a una persona moralmente asquerosa.

³⁷ También es curioso que, en el caso de los eructos, puede darse cierta ambivalencia entre el asco y el placer unidos: un ejemplo se encuentra cuando un individuo eructa y, en el regurgito, le viene un buen sabor de la comida recién digerida (y, a veces, incluso algún resto o trozo del alimento). Al mismo tiempo que le produciría asco, seguramente le podría llegar a reportar cierto placer.

³⁸ Este hecho puede ser objeto de diversas críticas y objeciones, pero lo cierto es que al menos demuestra la subjetividad de la emoción del asco.

aversión y la atracción. Con esto se hace referencia al gozo que, por ejemplo, puede producirle a alguien escuchar la masticación de un alimento y su mezcla con saliva. Si bien se ha advertido anteriormente que podría ser un estímulo repugnante, también se puede encontrar deleite en este sonido. De hecho, no son pocos los vídeos ASMR (acrónimo en inglés de respuesta sensorial autónoma meridiana) que utilizan este motivo para causar bienestar en el oyente. Sin duda, este es un aspecto que merecería la pena estudiarse con más profundidad.

2.1.4.2 Objetos del asco físico

A continuación se describen las clases de estímulos y categorías de fenómenos que suscitan asco. Para ello, se ha decidido tomar como referencia la clasificación acerca de los inductores del asco realizada por Rozin (2016: 819), quien distingue entre aquellos que se refieren al asco central –entre los que se encuentran la comida, los animales y las sustancias de desecho corporal– y los que se vinculan con el asco por el recuerdo de la naturaleza o condición animal –obsérvese aquí el sexo, la suciedad, la muerte y las violaciones de la envoltura corporal–.

Inaugurando la clasificación de fenómenos inductores del asco central se encuentra la comida. Precisamente, el primero en vincular el asco con la comida fue Darwin al definir la palabra *disgust* (asco, en castellano) como algo que es desagradable al gusto:

*The term 'disgust', in its simplest sense, means something offensive to the taste. It is curious how readily this feeling is excited by anything unusual in the appearance, odour, or nature of our food. In Tierra del Fuego a native touched with his finger some cold preserved meat which I was eating at our bivouac, and plainly showed utter disgust at its softness; whilst I felt utter disgust at my food being touched by a naked savage, though his hands did not appear dirty. A smear of soup on a man's beard looks disgusting, though there is of course nothing disgusting in the soup itself. I presume that this follows from the strong association in our minds between the sight of food, however circumstanced, and the idea of eating it (Darwin 1965: 256-257).*³⁹

³⁹ «El término “asco”, en su sentido más simple, significa algo ofensivo al gusto. Es curiosa la facilidad con que este sentimiento se excita con algo inusual en apariencia, olor o naturaleza de nuestra comida. En Tierra del Fuego, un nativo tocó con su dedo un poco de carne conservada en frío que yo estaba comiendo en nuestro bivouac, y mostró claramente su total desagrado por su suavidad; mientras yo sentía un absoluto asco por mi comida siendo tocada por un salvaje desnudo, aunque sus manos no parecían sucias. Una mancha de sopa en la barba de un hombre parece repugnante, aunque por supuesto no haya nada de asqueroso en la sopa en sí. Supongo que esto se debe a la fuerte asociación en nuestras mentes entre la visión de la comida, sin importar las circunstancias, y la idea de comerla» (Traducción de la autora).

Se trata pues, del asco como forma de defensa frente a la incorporación oral, definido a partir de las opiniones acerca de la naturaleza y origen del alimento. Para que una determinada comida provoque asco debe ser susceptible de ser ingerida, así como sentir que es ofensiva al gusto y potencialmente contaminante. Y es que el asco por el alimento necesita del concepto de contaminación: cuando el individuo ingiere algo que le resulta asqueroso, se siente contaminado y angustiado al pensar que lo asqueroso tiene la capacidad de contagiar su cualidad a cualquier elemento que entre en contacto con él. Esta respuesta de contaminación, en la que se rechaza un potencial alimento si este ha tenido el más mínimo contacto con un elemento asqueroso, podría deberse, como ya se ha apuntado páginas atrás, a una reacción de defensa o de evitación de patógenos (Rozin; Haidt; McCauley 2016: 818), de modo que el sentir asco podría comprenderse como un método de protección contra los alimentos tóxicos. No obstante, la toxicidad de un alimento no es motivo suficiente para tildarlo de asqueroso, sino que, por el contrario, es preciso que el individuo sienta la necesidad de no ingerirlo porque no quiera tener contacto con lo repugnante.

Hay que advertir, además, que no es el sabor sino el olor el que lleva a cabo la labor defensiva en la ingestión del alimento. Por esta razón, normalmente no se suele llevar a la boca lo que apesta, a menos que se trate de un alimento que, a pesar de su mal olor, tenga un buen sabor. De hecho, hay alimentos que, según el parecer de algunas personas, saben bien aunque desprendan mal olor (como el queso curado), al igual que los hay que, pese a tener un aspecto desagradable, están buenos (véase aquí los callos): se trata de alimentos de gusto adquirido. En este sentido, no hay que olvidar que lo asqueroso referido a la comida tiene mucho de cultural del mismo modo que está sujeto a gustos personales. Finalmente, el último recurso defensivo con el que cuenta el individuo es, sin duda, el gusto: las sensaciones gustativas podrían ser un indicio de respuesta al asco (Miller 1998: 131). Así, lo rancio o el dulzor excesivo tienden a dar asco. Igualmente, la defensa en la ingestión del alimento no tendría por qué deberse únicamente a una determinada cualidad de este sino al asco por exceso, que impide ingerirlo por atiborramiento y empacho.

En relación con la categoría de los animales como objeto del asco físico, habría que señalar que la propia naturaleza de algunas especies animales –y no únicamente características determinadas– tiende a resultar desagradable. Entre estas especies

destacan los insectos (sobre todo las cucarachas, las arañas y las larvas), los reptiles (como las serpientes),⁴⁰ algunos mamíferos (ratas, ratones o cerdos), ciertos moluscos (véanse las babosas o los pulpos) y los anélidos (gusanos y tenias). Estos animales podrían producir asco en el supuesto de que el individuo quisiera comérselos, hecho que bien podría corresponderse con la represión de un posible deseo de ingerirlos (Kolnai 2013: 67). Otros motivos que suscitan el asco por estos animales son su aspecto blanduzco, baboso, resbaladizo, viscoso y pegajoso; su movimiento pululante y arrastrado; además de su vitalidad nerviosa que se asocia a la descomposición y a la putrefacción de que forman parte y por las que ciertamente sienten predilección. Así pues, no todas las especies ni características animales son vistos como asquerosos: en el reino animal, cuanto más simple e inferior, más despreciable, amenazador y capaz de contaminar se considera.

Del mismo modo que determinados animales suelen dar más asco que otros, es más habitual que los animales resulten más desagradables que las plantas.⁴¹ Sin embargo, eso no quita que estas también puedan provocar asco. De hecho, en cuanto a las formas vegetales, son las plantas en descomposición, así como aquellas que demuestran exceso, exuberancia y un crecimiento desordenado –como las malas hierbas o los helechos– las que el sujeto tiene por asquerosas. El motivo habría que encontrarlo en el concepto de reproducción, pues se trata de una putrefacción procreadora capaz de vivir –y, por tanto, de morir– y de engendrar vida a partir de lo muerto:

[L]o que da asco es la capacidad para vivir y no sólo porque la vida implique la consiguiente muerte y descomposición, sino porque es esta última la que parece generar la vida. Las imágenes de descomposición se transforman casi sin darnos cuenta en imágenes de fertilidad y de vuelta a empezar. De modo que la muerte horroriza y da asco no sólo porque huela repugnantemente mal, sino porque no es el final del proceso de la vida, sino parte de un ciclo que se repite eternamente (Miller 1998: 70).

Finalmente, la tercera y última clase de estímulos vinculados con el asco central la componen los productos de desecho corporal. En este sentido, Angyal ya describió el asco como una reacción específica en relación con los residuos del cuerpo humano y

⁴⁰ En este caso en particular, Kolnai (*Ibíd.*: 65) afirma que el asco hacia la serpiente se mezcla con el miedo.

⁴¹ Por cuanto atañe a los elementos del mundo inorgánico, estos no tienden a provocar repugnancia a menos que recuerden a objetos orgánicos que sí la produzcan (Miller 1998: 68).

animal. Esta repugnancia se debería, según el autor, al contacto con estos, los cuales resultarían contaminantes⁴² por su supuesta nocividad y sus hipotéticas cualidades de inferioridad, vileza y mezquindad que pondrían al individuo al mismo nivel que los animales (*apud Ibíd.*: 27); de ahí el miedo a mancharse y ensuciarse con ellos. Lejos de estas creencias, sería comprensible explicar el asco respecto de los residuos del cuerpo por su apariencia viscosa, blanda y pegajosa. De ahí que, por ejemplo, una hez o una legaña parezcan menos asquerosas cuando están secas.

Entre estos productos de desecho,⁴³ que incluyen secreciones y excreciones corporales,⁴⁴ destacan los siguientes: el excremento, la orina, la sangre (y más específicamente la menstrual), el esperma, el vómito, el sudor,⁴⁵ el pus, la cera de los oídos, los mocos, las legañas, las babas o la saliva. En cambio, hay residuos corporales que no resultan asquerosos, como las lágrimas, debido precisamente a sus características: son transparentes, líquidas, inodoras y no adherentes.⁴⁶ Por cuanto

⁴² Douglas (2007: 145) cree que las sustancias potencialmente más contaminantes son las que se relacionan con las funciones corporales de la digestión o de la procreación.

⁴³ Jean Clair (2007: 65) diferencia los fáneros de los productos de desecho corporal. Bajo la primera denominación engloba fragmentos del organismo como cabello, pelo, dientes, uñas o huesos que son visibles en la superficie del cuerpo y sobreviven a la podredumbre del mismo. En el mismo sentido, Loudon (1977: 163) usa el término exuvia. En cambio, los productos de desecho corporal provienen del interior del organismo y son efímeros. Por otra parte, las excreciones corporales están comprendidas por las sustancias que son producto del metabolismo, mientras que la excreta normalmente se refiere de manera exclusiva a los excrementos y a la orina. El objeto de estudio de esta investigación lo constituyen únicamente las manifestaciones artísticas contemporáneas que empleen de manera directa los residuos del cuerpo –o productos de desecho corporal, en términos de Clair– mencionados al inicio del capítulo.

⁴⁴ Para Kolnai (2013: 62), la diferencia entre secreción y excreción radica en que la primera está libre de putrefacción y tiene una función vital, mientras que la segunda es simplemente una escoria. Ahora bien, el autor advierte que el límite entre ambas categorías es confuso.

⁴⁵ McGinn (2016: 29) sostiene que el sudor fresco no es detestable. Sin embargo, la autora de esta investigación sostiene lo contrario, y es que tanto el sudor fresco como el rancio generan asco. Sólo hay que pensar en un gimnasio: a cualquier persona podría darle asco tocar la toalla de otro usuario mojada de tales transpiraciones, y más todavía usar una máquina impregnada de sudor, especialmente si está todavía fresco. En cambio, sería posible sostener que el sudor fresco propio –así como las heces de uno mismo– no repugna tanto como el ajeno. Sea como fuere, el sudor suscita asco no tanto por su textura sino por su olor y, especialmente, si proviene de las axilas, una zona corporal donde, por cierto, crece un pelo que frecuentemente se suele depilar. Sería interesante indagar acerca de capacidad de provocar asco de zonas corporales que constituyen pliegues, donde crece pelo y que, como en el caso de las ingles, colindan con órganos erógenos.

⁴⁶ Nussbaum (2006: 109) todavía agrega un argumento más para defender que las lágrimas no dan asco, y es que estas se consideran únicamente humanas. No obstante, la autora de la presente investigación doctoral cree que este razonamiento olvida que los animales también tienen la capacidad de producir lágrimas en sus ojos, las cuales seguramente tampoco resultan repugnantes de por sí. En cambio, podría suceder que provocaran asco si el animal estuviera sucio, viviera en la calle, tuviera algún tipo de

respecta al caso de la leche materna de procedencia humana, esta se considera ambigua: mientras que la madre la toca sin provocarle asco, sí le puede suscitar repugnancia si se le pide que la ingiera o si el contacto lo realiza algún individuo que no tenga relación de parentesco (Nussbaum 2006: 109). Si se trata, por el contrario, de leche de origen animal, hay individuos que la ingieren sin ello causarles el más mínimo ápice de repugnancia. Finalmente, también es ambigua la sangre: humor noble y venerado incluso cuando se trata de una reliquia, a grandes rasgos provoca asco cuando se derrama y sale del organismo, pues se lo asocia con la muerte y la putrefacción, categorías ambas vinculadas con la generación del asco.

Y es que, por lo general, estas sustancias resultan inocuas mientras permanezcan en el interior del cuerpo (Miller 1998: 145). Sin embargo, esta regla general no se aplica, por ejemplo, al cerumen, que provoca asco incluso cuando sigue en el oído. Tampoco a la mucosidad, que, cuando permanece todavía en el interior del cuerpo, puede causar asco: podría ser el caso, verbigracia, de un individuo que se sorbe los mocos de manera insistente y constante, especialmente cuando padece un catarro considerable. E incluso se podría considerar el ejemplo de un esputo que se queda atascado en la garganta y no deja al afectado pronunciar bien las palabras, obligándolo a ganguear. Se trataría en ambos casos, entonces, de un asco de carácter auditivo. También puede producir asco la visión de las babas en el interior de la cavidad bucal de una persona cuando esta produce mucha saliva (incluso aquí se sumaría un cierto temor a que el individuo pueda escupir accidentalmente y así resultar contaminado). Finalmente, el pus puede ser considerado igualmente asqueroso cuando todavía permanece en el interior de la piel formando un grano. En cambio, cuando se explota de manera deliberada –algo, que por cierto, parece ser intensamente deseado—⁴⁷ produce una gran satisfacción,⁴⁸ si bien es cierto que la sustancia continúa produciendo asco al abandonar el cuerpo.

malformación o estuviera enfermo (bajo estas circunstancias, cabría ver la generación del asco en relación con el miedo a la contaminación y al contagio de patógenos).

⁴⁷ Aquí, como en el caso de los insectos, parece darse una suerte de deseo de espachurrar la espinilla o al animal, respectivamente.

⁴⁸ Cabe destacar que existen vídeos y canales en YouTube con miles de visualizaciones y suscriptores, como el de Dr. Pimple Popper (que, por cierto, también tiene un programa de televisión), donde se dedican a explotar granos y todo tipo de quistes. En los comentarios a dichos vídeos se reporta el asco que producen tales abultamientos corporales, pero también el placer de verlos vaciar, cosa que lleva a los espectadores a continuar viendo este tipo de grabaciones.

Entre estos productos de desecho corporal que tienden a ser considerados asquerosos, el semen, por ejemplo, podría causar repugnancia debido a su aspecto viscoso y baboso. Precisamente, la repugnancia del semen y de la menstruación, ambos flujos naturales del cuerpo vivo, podrían deberse a que «cuanto más nos acercamos a las raíces de la vida, más asqueados nos encontramos» (McGinn 2016: 29). De hecho, el sangrado de la menstruación, lejos de entenderse como una amenaza para la vida, debería verse como una condición indispensable para la misma. Por cuanto respecta a la mucosidad, no todos los mocos son tenidos por igual de asquerosos y contaminantes: su transparencia, color, viscosidad y consistencia serán parámetros esenciales a la hora de medir la repulsión que causan. Con la orina sucede algo parecido: cuanto más opaca y olorosa sea, más desagradable se la considerará. En cualquier caso, el momento en el que probablemente tales desechos orgánicos alcanzan su cota más alta de repugnancia se da cuando están saliendo del cuerpo: se podría pensar aquí en el excremento saliendo del ano o la sangre chorreando. Al mismo tiempo, se da una paradoja –que, no obstante, responde a la propia estructura del asco, basculante entre la atracción y la repulsión–, puesto que es también en el momento en el que estos residuos salen del cuerpo cuando el individuo siente una mayor satisfacción. Habría que pensar aquí en el alivio que se siente al vaciar la vejiga, el intestino o al reventar una espinilla llena de pus. En cualquier caso, estas sustancias son repugnantes en contexto, pues según encajen en el orden social, cultural y preferencial del individuo, así se le otorgará un determinado valor de asquerosidad.⁴⁹

Además de esto, hay que advertir que existe una jerarquía entre las diferentes sustancias de desecho corporal en su capacidad para generar asco, y, entre ellas, el excremento⁵⁰ es

⁴⁹ Hay quien, como McGinn (2016: 28), sostiene que la reacción adversa hacia estas sustancias de desecho es universal. No obstante, esto no significa que sea una reacción natural, sino que, tal y como apunta Rozin (2016: 818), existen evidencias culturales e históricas que demuestran que los productos de desecho, con excepción de las lágrimas y la leche, han sido objetos del asco. Para la autora de esta investigación, en cambio, esta es una afirmación que debería matizarse, pues si bien el proceso de civilización occidental ha marcado una tendencia hacia el rechazo de tales sustancias, este no es motivo suficiente para generalizar y dar por sentado el asco hacia los productos de desecho, y todavía menos extrapolarlo a todas las culturas. Así, el valor de lo asqueroso atribuido a los residuos corporales ha ido fluctuando según la época, la cultura y el individuo, como esta investigación pretende demostrar.

⁵⁰ Para Kolnai (2013: 98), los excrementos y lo podrido son elementos asquerosos por naturaleza (lo asqueroso sería aquí una característica objetiva), de modo que la emoción del asco hacia estos es natural, lo adecuado. En cambio, para el autor existen otros objetos asquerosos como los animales o los alimentos, que lo son bajo condiciones específicas, pues en estos casos el asco es voluntario, fruto de una decisión del individuo para defenderse del objeto repugnante. Por el contrario, para la autora de investigación, no

el que mayor repugnancia provoca. Los procesos vinculados a la excreción son uno de los núcleos fundamentales del asco: generalmente, y a menos que se trate de algún perverso o experimentado como un profesional sanitario, se hace intolerable olerlos, verlos o tocarlos. De hecho, las heces producen asco por la percepción de sus características táctiles, olfativas⁵¹ y visuales. Y más todavía si son de procedencia humana; nótese que los desechos animales no provocan tanto asco, e incluso el estiércol apenas lo causa. Más aún, en cuanto a los excrementos humanos se refiere, es posible detectar una desigualdad en el asco que se siente hacia los que son propios –por los que, por cierto, incluso es posible sentir orgullo– respecto del que se siente hacia los ajenos. Como ya advirtió Freud (1981n: 3039), el olor de las heces de los demás es el que le resulta repugnante al individuo, mientras que el de las propias apenas le asquea.⁵² Este hecho no se puede justificar argumentando que se está más acostumbrado o habituado a los desechos propios, puesto que estos continúan pareciéndole al individuo tan asquerosos como antaño:⁵³ «la repetición no ha dado lugar a una disminución general del asco a lo propio» (McGinn 2016: 58). Tampoco es que la persona se vea forzada a tolerar sus excrementos o se pueda reducir a una cuestión de proximidad. Y todavía menos significa esto que las deyecciones propias no huelan. Para McGinn, lo que verdaderamente importa no es tanto que las heces sean propias y lleven la marca de la propia identidad, como que estas se consideren como definitorias del sujeto. En este sentido, las deposiciones ajenas serían más ofensivas al ser más constitutivas de los demás que las propias de uno mismo:

¿Podría ser que tenemos [sic] una percepción mayor de nuestra propia identidad psicológica que la de otras personas y que consideremos que nuestros productos son más *externos* a nuestra identidad de lo que lo son en el caso de otra gente? *Nosotros* no estamos más íntimamente relacionados con los productos de desecho de nuestro cuerpo, pero identificamos más a otras personas con los suyos. Pensamos en los demás como más cuerpo y en nosotros mismos como más mente, por lo que nos sentimos más ontológicamente distantes de nuestros cuerpos de lo que otras personas están de los suyos (al menos, de la forma en la que yo lo entiendo). Por consiguiente, percibo mi

existen estímulos asquerosos *per se*, sino que la repugnancia que se reconoce en ellos se debe a un conjunto de constreñimientos históricos, sociales, culturales e individuales.

⁵¹ Para McGinn (2016: 77), aunque las heces y los cadáveres no olieran, estos continuarían provocando asco, pues para este autor, el mal olor es el producto de una reacción de asco y no al revés.

⁵² Como se ha señalado antes, la misma circunstancia también sucede en el caso del sudor propio y el ajeno.

⁵³ Esto no quita que en determinados momentos se pueda llegar a dejar en suspensión o superar las reglas del asco, como cuando un padre cambia el pañal a su hijo.

cuerpo como menos ofensivo porque mis excrementos son menos constitutivos de mi persona (*Ibíd.*: 59-60).

Miller (1998: 173), en cambio, sostiene que debido a la familiaridad de las propias deyecciones –y no por una posible reminiscencia inconsciente de los deseos infantiles– el olor de estas no resulta tan desagradable como el de las ajenas. Sin embargo, la autora de esta investigación se muestra escéptica al respecto, puesto que todos los excrementos, con independencia del sujeto humano que las haya producido, tienen un olor parecido. Además, si a alguien le dieran a oler diferentes muestras de excreta, seguramente sería incapaz de discernir cuál es la suya, pues todas le parecerían desprender el mismo hedor y en ninguna de ellas encontraría, por así decirlo, un olor familiar. En todo caso, que a alguien le parezcan menos repugnantes sus propias heces podría deberse a que, al provenir de uno mismo y saber que se tratan de sus deyecciones, no se vean tan contaminantes y de ahí que creyera que olieran menos.

A propósito del excremento, este –y así también la orina– se vincula ontológicamente con la muerte, pues no es sino el recordatorio de la muerte de un ser que ha sido ingerido. En definitiva, constituye el principio de la muerte en la vida, un emblema de la vida y la muerte:

Un zurullo es, de hecho, el cadáver de un organismo previamente consumido. No podemos vivir sin matar, y la evidencia de esto está presente en todos los días de nuestra vida: la digestión es una fábrica de muerte. Sentimos asco por este proceso de destrucción y el proceso resultante supone un acre recordatorio de la muerte que lo precedió. La caca es un signo de que la muerte es necesaria para la vida (McGinn 2016: 89).

Pero no sólo eso, sino que también se relaciona con la vida en tanto que es el producto de procesos vitales del organismo⁵⁴ en los que se produce una transferencia de energía e incluso puede ser alimento para otros seres vivos:

El zurullo es un cadáver fétido incluso más degradado que el regular espécimen corrupto. Pero aquí también hay señales de vida, al menos fundamentalmente hablando, porque el proceso digestivo es la misma esencia de la vida animal: la extracción de nutrientes de los cadáveres de otros seres vivos, el acto vital de transferencia de energía. La digestión es un proceso vital precedido de otros procesos vitales –la caza, la recolección, la preparación de comida y su ingesta–. Las heces pueden estar muertas, pero son la base de la existencia: la vida aletea en ellas. La

⁵⁴ No únicamente el excremento, sino también todos los productos de desecho forman parte del funcionamiento del organismo.

materia fecal acaba con la vida, pero también la otorga. Ese punzante hedor es tanto el aroma de la vida como de la muerte. No tengo intención alguna de idealizar el zurullo, pero en él vemos (y olemos) los productos de desecho de los procesos esenciales para la vida. Así pues, la vida y la muerte coexisten en las heces y el asco es el resultado. [...] [S]u estatus como material orgánico es incuestionable. Es por esto por lo que, como estiércol, puede ayudar a otros seres vivos y puede ser ingerido por determinadas especies como alimento (*Ibíd.*: 105-106).

Así pues, si bien algunos elementos que se consideran asquerosos se relacionan con la enfermedad y la muerte, en realidad suelen formar parte de los procesos esenciales de la vida. Así, por ejemplo, el excremento se retrotraería a la excreción, la orina a la micción, o la sangre y los orificios corporales aludirían a un interior del cuerpo repleto de órganos, tejidos y fluidos que asimismo pueden llegar a provocar asco. En definitiva, los procesos vitales son focos fundamentales de la repugnancia. Sin embargo, estos no asquean por ser vitales; antes al contrario, lo que los hace asquerosos es su carácter generativo, sobre todo por cuanto respecta a la digestión, a la reproducción y, por qué no, a la descomposición del cadáver. En resumen, el asco es «consecuencia necesaria de nuestra conciencia de la vida –una vida de aspecto grueso, grasiento, abundante, exuberante, purulento y viscoso» (Miller 1998: 47).

Finalmente, en la discusión acerca del asco que provocan los productos de desecho corporal, es inevitable hacer referencia a los orificios del cuerpo,⁵⁵ que, en tanto que vías de salida de tales residuos al exterior, son focos de peligro –por su poder de contaminación– y vulnerabilidad –pues permiten la penetración de lo que contamina y mancilla–. Y no sólo eso, sino que también estos orificios corporales resultarían asquerosos por estar en contacto con los residuos que expelen y que también provocan asco. Así pues, serían asquerosos en virtud del poder de contaminación que detentan los desechos corporales. De este modo, la repugnancia hacia el ano se debería a las heces y la vagina se podría llegar a considerar asquerosa por segregar flujo vaginal, albergar sangre menstrual y ser potencial receptáculo de semen.

Entre los estímulos que se vinculan con el asco por el recuerdo de la condición animal, Rozin destaca, en primer término, el sexo, y muy especialmente los actos sexuales que califica de inapropiados. El autor argumenta el asco que provoca el sexo por el riesgo de

⁵⁵ Miller (1998: 135) distingue, según la función que desempeñan en el asco, dos grupos de orificios: las zonas erógenas (boca, ano y genitales) y los lugares que albergan los órganos fundamentales de los sentidos (oídos, nariz u ojos).

contaminación por agentes patógenos y por ser un recordatorio de la naturaleza animal del ser humano (Rozin; Haidt; McCauley 2016: 820). Miller (1998: 185) es también otro de los autores que sostiene la supuesta cualidad asquerosa del sexo, achacándola a su aspecto «sucio, brutal, hediondo, inmundo, pegajoso, baboso, exudado» (Miller 1998: 185).⁵⁶ Por otra parte, la capacidad que tendría el sexo para producir asco también se materializaría en ciertas prácticas consideradas perversiones, como la coprofilia, la necrofilia, la pedofilia, el sexo con otras especies u otros fetichismos, en las cuales el factor repugnante se silenciaría a favor de la atracción. Sin embargo, y a pesar de los argumentos aquí expuestos, la autora de esta investigación considera que tomar el sexo como algo asqueroso y sucio responde a un prejuicio sin fundamento universal, y más concretamente a una imposición ideológica enraizada en la moral cristiana.

La suciedad⁵⁷ en general, y la (falta de) higiene corporal en particular, conforman la segunda clase de estímulo que provoca el asco como recordatorio de la naturaleza animal del humano. La suciedad, esa «materia fuera de lugar» (Douglas, 2007: 53), esa «materia suelta que provoca asco» (McGinn 2016: 43), es aquello que se tiene por desagradable, hacia lo que se siente rechazo y la voluntad de eliminarlo. En cambio, la mugre o porquería es «una capa negro-grisácea de composición indeterminada, en general en pequeñas partículas “pegajosas”» (Kolnai 2013: 64) que suele aparecer sobre la superficie de los organismos o de los objetos con los que el cuerpo puede llegar a mantener contacto. Así, la higiene personal supone un esfuerzo por controlar la mugre y la suciedad exógena, aquella que se dirige desde el interior del organismo hacia el exterior (como en el caso de las secreciones corporales), y cuya manifestación descontrolada no sólo es objeto del asco sino que puede suponer el ostracismo y es portadora de enfermedades. Por cuanto respecta a la suciedad que rodea al individuo, es importante promover esfuerzos para que esta no le sea transferida; de ahí las tareas de limpiar, barrer o fregar.

Si líneas más arriba se afirmaba que el cuerpo vivo con sus secreciones naturales se consideraba desagradable, irónicamente, la muerte –y con ella, el cadáver– es también otro de los núcleos fundamentales del asco. De hecho, en el reverso del asco se

⁵⁶ Hay autores que incluso se atreven a tildar ciertas prácticas sexuales de desviadas, como ocurre con el sexo anal, el sexo oral, la masturbación, el sexo practicado con fines no reproductivos o las posturas sexuales diferentes a las del misionero (McGinn 2016: 43).

⁵⁷ Para Kolnai (2013: 35), a excepción de la basura, el asco no se vincula con lo inorgánico.

encuentra el miedo a la muerte. Si, como se decía anteriormente, el asco es la emoción que surge al enfrentarse el individuo con su naturaleza animal, el cadáver no es sino el último recordatorio de sus raíces biológicas, muestra definitiva de su vulnerabilidad y finitud abocadas a la putrefacción:

Nacemos para morir y estamos siempre en peligro mortal, lo que nos genera un profundo rechazo: la náusea es una respuesta a lo finito de nuestras vidas y nos sentimos asqueados de la maquinaria que hace de la muerte una inevitabilidad. Dirigimos nuestro miedo a la muerte hacia su vehículo biológico, el cuerpo, en forma de asco (McGinn 2016: 88).

Se podría decir, entonces, que el asco es el epítome de la aversión a la muerte. Para obviar la realidad de la muerte y negarla, se procura eludir el contacto con lo asqueroso; de ahí el rechazo al cadáver, cuya presencia se tiende a evitar hasta el punto de querer eliminarlo, deshacerse de él enterrándolo o incinerándolo. Pero el asco no conlleva simplemente el reconocimiento de la muerte, y esto se pone de manifiesto en el cadáver en deterioro, que es el objeto paradigmático del asco: lo que produce asco en el cadáver no es un objeto o una condición, sino la apariencia específica de un proceso, esto es, su estado de descomposición o putrefacción. Son los cambios en el olor, color y textura de la carne los que precisamente suscitan repugnancia. Esto es así porque se siente asco por el proceso de destrucción que conlleva la muerte. En cambio, si bien el esqueleto recuerda a la muerte, no se considera asqueroso —o, al menos, no tanto— porque no está podrido. En definitiva, lo que da asco es la muerte en la vida:

[L]o que es asqueroso es la muerte *en la medida en que se presenta bajo la forma de tejido vivo*. Lo que nos repugna es la muerte en el contexto de la vida, es decir, la muerte de un ser vivo. No es la muerte *a secas* lo que nos asquea, sino la muerte *en medio* de la vida, envuelta por ella. O, en otras palabras, es el ser vivo *que se convierte* en un ser muerto al sufrir esa terrible transformación (*Ibíd.*: 94).

Lo que da asco, entonces, es el proceso de transición por el cual un objeto vivo se transforma en uno muerto. O, lo que es lo mismo, la penetración mutua de la vida y la muerte, la disolución de sus fronteras, la presencia de la muerte en la vida y/o de la vida en la muerte.⁵⁸ En el cadáver en descomposición se perciben todavía marcas de vida: la

⁵⁸ Justamente, en este confín en el que convergen el asco, la vida y la muerte, habrá que encontrar el nacimiento. Y es que el principio de la vida, como el de su final, está acompañado por elementos considerados asquerosos que encuentran su momento pregnante en el parto. Precisamente, esta escena,

126

de aquel que un día fue y ocupó ese cuerpo, así como el rastro de actividad de los microorganismos que se ocupan del proceso de descomposición de la materia (es la vida que termina con la muerte). Y, al mismo tiempo, la muerte gana terreno a la vida y termina por aniquilarla. El asco se dirige, así, hacia lo muerto viviente, a lo que oscila entre la vida y la muerte pero que no pertenece ni a un estado ni a otro. De ahí que seres reanimados como los zombis o los vampiros sean susceptibles de provocar asco, emoción esta también justificada por el estado de descomposición en la que se encuentra su carne así como por el miedo al contagio (*Ibíd.*: 25).

Finalmente, las violaciones de la apariencia, envoltura corporal o forma exterior del cuerpo ideal constituyen también una categoría asociada con la generación del asco. En este punto, cabría hacer mención a la violencia infligida al cuerpo, manifestada mediante heridas, mutilaciones, amputaciones, desmembramientos, destripamientos, deformaciones o cortes: estos procesos, vinculados con el daño corporal, tienden a provocar asco e incluso horror especialmente cuando son injustificados y atroces, pues aquí entrarían en juego juicios emparentados con el asco moral. En cualquier caso, la repugnancia de estos ejemplos se debe, en primer lugar, a la falta de unidad y totalidad en la que se encuentra el cuerpo frágil y vulnerable; y, en segundo lugar, y emparentado con el punto anterior, a que constituyen estímulos que implican la muerte, o lo que es lo mismo, condiciones que anteceden y causan la muerte del organismo. Sobre todo, es esta segunda razón la fundamental causa del asco; de ahí que los cortes recientes sean más repulsivos que los hematomas o las cicatrices. En este transitar de la vida hacia la muerte, las heridas devienen manifiestos de un cuerpo todavía vivo que transita hacia un potencial deceso. Finalmente, el culmen del asco provocado por amputación corporal es la castración, en la que «se unen la repulsión que normalmente causan los genitales masculinos con la que provoca la separación de un miembro del cuerpo» (*Ibíd.*: 26).

A modo de apunte, la piel, que es la superficie que padece tales violaciones de la envoltura corporal, tampoco escapa a los juicios acerca de su asquerosidad. Por ejemplo, ofende lo que crece sobre su superficie o moldea su contorno, desarrollándose sobre ella una proliferación de vida que termina en ocasiones por descomponerse:

colmada de referencias hacia lo biológico, hace recordar al individuo su condición mortal, su acontecer que se dirige irremediabilmente hacia el abismo que es la muerte.

Esta categoría incluye manchas e imperfecciones, anormalidades y excrecencias, como, por ejemplo: granos, acné, forúnculos, verrugas, heridas, deformidades, costras, sarpullidos, acrocordones, quemaduras, protuberancias, tumores, quistes, hinchazones, antojos, lunares, vello anormal, obesidad, desproporciones, lorzas, pliegues de grasa, piel suelta, arrugas, celulitis, venas varicosas, decoloraciones y bultos (*Ibíd.*: 30).

Además de este amplio surtido de asquerosidades de la piel, habría otro factor a tener en cuenta, y es la distancia desde la que se observa el elemento susceptible de provocar asco, pues una mirada de cerca puede convertir en repugnante un elemento que podría parecer a simple vista atractivo. Por cuanto respecta a la asquerosidad del pelo, esta dependerá de diversas circunstancias, entre las que se encuentra su ubicación: en el caso del vello púbico, este podría llegar a ser considerado repugnante por el hecho de nacer del área genital, que algunos tienen por asquerosa. En este sentido, es especialmente significativo que sea el vello corporal femenino el que peores consideraciones reciba, derivando en las críticas a que la mujer lo luzca en su cuerpo. En referencia también al pelo, si bien se considera atractiva una cabellera tupida, un cabello demasiado largo, sucio o plagado de piojos o un pelo en la comida podrían causar reacciones negativas.

2.1.5 Asco moral: implicación en la estructuración social, política y moral

Además de la repugnancia física, esto es, de naturaleza sensorial, cuyas fuentes provienen, entre otros sentidos, de la vista, el olfato o el tacto, también existe en el asco una dimensión moral.⁵⁹ Tal es la influencia que este ejerce en las esferas política, social y moral que se pueden tildar de repulsivos determinados comportamientos, acciones e incluso personas, apoyando así cierto juicio que tiende a condenarlos, despreciándolos y degradándolos a una categoría inferior. Y es que el asco es un destacado estructurador de ordenaciones sociales, morales y políticas que señala lo constitutivamente sucio o putrefacto. En otras palabras:

La inmoralidad que despierta asco posee otra estructura. Se presenta en aquellos caracteres que: 1.º, guardan cierta distancia con lo malo y no están unidos con él simple y sólidamente, no pasando por alto las categorías éticas, pero que, 2.º, no están con lo malo en lucha (tal vez desesperada), sino, más bien, en un abrazo siempre repetido, dejándose siempre conquistar por él, y que, 3.º, por eso también «viven» lo malo y, por tanto, también despachan rápidamente, y por fórmula, esa lucha con el mal que está implícita en la «vivencia» del mal, sacando de las

⁵⁹ Para McGinn (2016: 124), el asco moral es una extensión y aplicación metafórica del concepto de asco. Kolnai (2013: 14), por su parte, defiende que el asco moral y el físico comparten la misma estructura.

circunstancias morales cierto «acontecer» y produciendo un «ruido» con su formación. Aquí se ve, por decirlo así, cómo una sustancia-persona entra en la putrefacción. [...] La putrefacción moral [...] no domina claramente aquí una tendencia verdaderamente mala, sino que, más bien, una tendencia originalmente propensa –por lo menos en posibilidad– hacia la bondad y nobleza, se inclina a lo depravado, a la actitud de saborear placeres. Cierta duplicidad o ambigüedad, a menudo engañosa, del signo moral caracteriza la esencia de este tipo «pútrido» (Kolnai 2013: 95-96).

En primer lugar, habría que volver a reseñar la función cognoscitiva del asco, gracias al cual es posible obtener información acerca de los valores y cualidades axiológicas del entorno. Así, el asco desaprueba rasgos de personalidad como la estupidez, la falta de nobleza y de solidez en la vida moral y espiritual, la falsedad, el ser quisquilloso y remilgado, la obsequiosidad, la insensatez, el servilismo, la indulgencia, la adulación, el resentimiento⁶⁰ o la zafiedad. Del mismo modo, el asco interioriza actitudes en el discurso moral, condenando ciertos vicios corrientes como la lujuria, la gula, el odio, la ira, la crueldad, la traición o la hipocresía. Por lo que respecta a esta última,

[c]uando se presenta como untuosidad, servilismo adulador y puro halago proclama su carácter repugnante. [...] Estos rasgos y comportamientos asquean porque creemos que imitan las formas de lo que resulta repugnante en el mundo material. Escurren, insinúan y rezuman baba y vaselina (Miller 1998: 262).

En un sentido similar, la mendacidad se considera asquerosa por «su agresividad oculta, escurridiza y sinuosa» (Kolnai 2013: 78), por ser una falsedad que amenaza con someter a la víctima de la mentira. A propósito de tales vicios –hipocresía, traición, adulación y crueldad–, Miller (1998: 260) comenta que se encuentran institucionalizados social y políticamente. Tanto es así que denomina «servidores morales» a verdugos, abogados y políticos, aquellos que se ensucian moralmente para desempeñar las funciones que le son encomendadas por el gobierno y por quienes

nuestro asco se mezcla con la envidia por lo bien que recompensa la cultura a ciertos servidores [...]. Despiertan el fantasma desagradable de la virtud fácil y lo susceptible que es la virtud a que se le ponga precio. La servidumbre moral invierte el sistema de recompensas de la servidumbre social. [...] [L]os servidores morales tienden a estar espléndidamente remunerados, con frecuencia en proporción directa al grado de asunción de esos compromisos morales que suelen asquear al observador imparcial o a quien busca justicia. La vulnerabilidad de la virtud, su connivencia con el

⁶⁰ Miller (1998: 268) denomina pasiones insociables a la ira, el resentimiento y el odio.

vicio, toda la idea de males necesarios que se recompensan espléndidamente, vincula la servidumbre moral con la fenomenología de lo asqueroso (*Ibíd.*: 160).

Así, dichos servidores morales asquearían por los vicios que demostrarían cometer al llevar a cabo sus tareas. Precisamente, de este abanico de vicios, podrían destacarse algunas acciones especialmente tóxicas o repulsivas, como la corrupción, el engaño o el hacer trampas, la suciedad de las cuales se explicaría por la infiltración del interés económico en los valores de cariz positivo. Estas, junto con la hipocresía, el acoso, la vagancia, el egoísmo, la pretenciosidad, el plagio, la palabrería o la mala gramática serían consideradas dentro del denominado asco intelectual, que se produce cuando «el rendimiento intelectual no llega a cumplir los estándares intelectuales» (McGinn 2016: 46). Se observa, entonces, que quienes cometen este tipo de acciones no sólo dan cuenta de su putrefacción moral, sino que también se convierten en objeto de asco, escarnio y desprecio, de manera que el asco moral señala lo inmoral y alude a lo malo.

La actitud moral de condena del asco también recae sobre formas de comportamiento ofensivas,⁶¹ entre las cuales destacan la violación o la pedofilia, así como otras acciones moralmente ilegítimas como la tortura, el maltrato infantil, el asesinato o el genocidio.⁶² Además, la repugnancia se utiliza para justificar la ilegalización y criminalización de ciertos actos como la necrofilia, como si la ley protegiera a los ciudadanos de lo que les causa asco. Así pues, cuando se usa el asco como motivo o razón para la prohibición de un acto, la finalidad fundamental que se persigue es impedir que se produzca la contaminación de tal práctica entre la sociedad. De ahí la ambivalencia del asunto a tratar, pues «si el contagio actúa en este contexto es porque, para algunos, da pie a la excitación sexual, pero, para otros, la violación de las normas de la modestia, el decoro y la compostura suscita asco» (Miller 1998: 126).

Entonces, se podría decir que el asco es un rasgo psicológico destinado a contener un deseo desmesurado por llevar a cabo una determinada práctica inmoral. En otras palabras, una de las funciones del asco es frenar el apetito y contrarrestar lo excesivo del

⁶¹ En este punto cabe advertir que habría que diferenciar entre la actitud moral de condena y la actitud estética del asco, pues no porque un elemento sea repulsivo se le debe objetar algo desde un punto de vista moral.

⁶² En estos casos, el asco varía en función de los prejuicios, creencias y circunstancias culturales, individuales y de la época.

deseo, de modo que pone límites a la malsana codicia por un objeto que la fuerza de voluntad por sí sola no puede contener:

Si no pusiéramos restricciones a nuestros apetitos, nos conducirían a la locura, al colapso nervioso y a la anarquía social; por lo tanto, han de ser controlados por una fuerza contraria igualmente poderosa. El asco es una adaptación que evolucionó para lidiar con un aspecto de la psicología humana [...]. La compulsión y la obsesión son partes del panorama emocional humano y frecuentemente actúan en detrimento extremo del individuo (McGinn 2016: 133).

Precisamente, como se ha comentado páginas atrás, el asco bien puede ser provocado por el exceso: en este caso, el deseo es consciente y se satisface, y el asco actúa como un castigo por haberlo saciado. El exceso, además, crea barreras inhibitorias en el observador, que se siente asqueado precisamente al sentir la incapacidad del otro por contener su indulgencia. Pero, al mismo tiempo, el asco intenta impedir que se actúe con arreglo a los deseos inconscientes. En este sentido, según Freud, el asco, junto con la vergüenza y la moralidad, son considerados como formaciones reactivas⁶³ del mecanismo de represión que tratan de impedir la consumación o satisfacción del deseo inconsciente. El asco serviría aquí, entonces, para inhibir la satisfacción del deseo, para hacer de barrera frente a la fascinación o curiosidad por tales acciones u objetos prohibidos.

Por consiguiente, el asco frenó la sed por la emoción que siente el humano, que tiende a buscar el riesgo, la excitación y la novedad mediante la transgresión de códigos, normas y prohibiciones. En definitiva, el asco ayuda a mantener a raya las tendencias desmesuradas del individuo y su compulsión a romper con todo control. De hecho, lo repugnante es lo que viola el trazado de los límites sociales. De aquí se desprende el papel del asco en el sostenimiento de las normas, pues es un elemento fundamental del control social –más concretamente, para el respeto por las normas sociales y morales– y del orden psíquico. En otras palabras, el asco «refuerza las normas que gobiernan el comportamiento correcto» (Miller 1998: 212), pues se encarga de sustentar preceptos, de modo que la ruptura de estos provoca el asco. De hecho, la propia presencia del asco como fruto de la violación de la norma demuestra que esta domina al individuo:

⁶³ Para consultar más información acerca de las formaciones reactivas, *vid.* «4.2 Condena y sometimiento a represión de las tendencias coprófilas infantiles» de esta investigación.

La diferencia entre «aceptar» y «estar dominado» por algo suele reducirse a cuáles son los sentimientos que sustentan la norma. Cuando una norma cuenta con el respaldo del asco es que nos domina; mientras que la culpabilidad puede aparecer si no somos capaces de acatar una norma que aceptamos. El dominio que ejercen sobre nosotros las normas que respaldan el asco se debería atenuar con una pequeña dosis de realidad: el placer que sentimos al mostrar las paradojas del asco en las que lo asqueroso es también lo fascinante, lo que genera interés e, incluso, el objeto del deseo. Puede que esto sea así en ciertas circunstancias, pero no hay nada que rinda mayor tributo al dominio que ejerce una norma que ponerse literalmente enfermo ante la sola idea de transgredirla (*Ibíd.*: 281-282).

Precisamente, al producirse la violación de las reglas, si bien es cierto que en un primer momento se obtiene placer, luego le siguen castigos externos o emociones y sentimientos internos como el asco, la vergüenza, la culpabilidad y la indignación, la empresa de los cuales no es otra que la de ayudar a mantener el orden moral. En el caso del asco y la vergüenza, estos muchas veces aparecen unidos de la mano: lo que suscita o provoca asco en el espectador puede producir vergüenza en quien efectúa tal acción vergonzante; es decir, que lo asqueroso suele resultar vergonzoso. Y es que la vergüenza «supone la interiorización del asco y el desprecio del espectador» (*Ibíd.*: 275):⁶⁴

Shame is experienced only in the face of an observer, whose authority is accepted and whose valuation is sought –regardless of whether this position of authority is one’s own ideal– or super-ego or some third person. Shame is always shame in the face of a deficiency, a failure, which one discovers in oneself through the medium of another’s observation (Menninghaus 2003: 315).⁶⁵

Más aún, la vergüenza podría ser definida como una emoción dolorosa que surge al no alcanzar un estado ideal. En este sentido, Nussbaum (2006: 217) comenta que la vergüenza primitiva aparece cuando el niño reconoce la falta de control y omnipotencia infantil, esto es, cuando se da cuenta de su vulnerabilidad e indefensión. Aplicada en el caso del adulto, la vergüenza escenifica la debilidad e inadecuación en el aprendizaje de normas sociales, lo que provoca el sonrojo y que desvíe la mirada o se esconda. Ahora bien, pese a esta proximidad entre ambos elementos, esto es, la vergüenza y el asco, es

⁶⁴ Para Nussbaum (2006: 218), la vergüenza, que surge gradualmente a lo largo del primer año de vida, se convierte en emoción plena al desarrollar un sentido del propio ser y de la propia diferencia y separación respecto de las fuentes de bienestar.

⁶⁵ «La vergüenza sólo se experimenta ante un observador, cuya autoridad es aceptada y cuya valoración se busca –sin importar si esta posición de autoridad es la ideal propia– o del superyó o de una tercera persona. La vergüenza es siempre vergüenza ante una deficiencia, un fracaso, que uno descubre en uno mismo por medio de la observación de otro» (Traducción de la autora).

necesario demarcar con claridad los límites de cada uno. En lo concerniente al proceso de interiorización de las normas de urbanidad, el control social depende, en un primer momento, de la vergüenza y el embarazo inculcados, y será más adelante cuando el asco interiorice las reglas y permita así mantener el código de conducta. En definitiva, las normas que suscitan vergüenza pertenecen tanto al ámbito de los modales (cuando se relaciona con la aprobación o desaprobación social) como de la moral (en ocasiones, al sentirla, uno admite que no se han cumplido las expectativas en relación con una determinada meta), mientras que las que producen asco dependen estrictamente del ámbito de lo moral.⁶⁶ De hecho, el asco se encarga de señalar las cuestiones morales con las que no se pueden hacer concesiones, y, por ello, motiva el control social y la disciplina.

Tanto es así que la transgresión de la norma no sólo conduce al asco, sino también al escarnio y a la reprobación social, así como acarrea la degradación del transgresor, que pasa a ser objeto de desprecio. Por el contrario, la respetabilidad se gana mostrando obediencia y atención por las normas morales y sociales. Aun así, a pesar de este orden social moldeado por el asco, cabe la posibilidad de que lo reprimido pueda emerger mediante el humor, verbigracia, con los chistes verdes y la farsa, si bien es cierto que, en ocasiones, la violación de las normas confina al ofensor al ámbito de la descortesía.

Visto esto, se podría decir que el asco es una emoción con capacidad de suscitar juicios morales. Ahora bien, se corre un peligro, y es el de estigmatizar a su objeto. En este sentido, hay que tener en cuenta que el asco crea, sustenta y mantiene la jerarquía social, y asigna un estatus y categoría inferiores al objeto contra el que se dirige:

El asco valora (negativamente) lo que toca, revela la mezquindad e inferioridad de aquello que lo provoca, y, al hacerlo, proclama con aprensión el derecho a librarse del peligro que conlleva la proximidad de lo que es inferior (Miller 1998: 31).

⁶⁶ Para una explicación con mayor profundidad acerca de los cambios en la estructura social y sus repercusiones en la vida emocional en relación con lo inmundado, *vid.* «Capítulo 3. Sociogénesis de lo escatológico: influencia de los factores sociales en la configuración del valor de lo inmundado» y «Capítulo 4. Psicogénesis de lo escatológico: transformaciones en la estructura psíquica y el comportamiento de los individuos respecto de lo inmundado» de esta investigación.

Como resultado, se produce la subordinación, discriminación y estigmatización de un grupo por parte de otro dominante.⁶⁷ Por ello, convierte y rebaja a su objeto en algo repugnante, vil, bajo, corrompido, rastrero y perverso, razón por la cual es distanciado. Más aún, el asco ha sido empleado para excluir y marginar a personas y grupos vulnerables que personifican el temor e incomodidad del grupo dominante frente a su propia vulnerabilidad.⁶⁸ Este miedo del grupo superior acerca de la condición humana le lleva a una tensión interior que encuentra desahogo en la agresión al prójimo en aras de la creación de una ilusión de control social, que a su vez se materializa en la sumisión y estigmatización de subgrupos que encarnan las ansiedades y perturbaciones del grupo dominante. Tradicionalmente han sido víctimas de esta discriminación, subordinación y exclusión social ejecutadas por parte de agrupaciones privilegiadas las mujeres, los homosexuales, los negros, los judíos, los sarracenos, los trabajadores, las personas de clase baja, los leprosos o los discapacitados mentales y/o físicos, entre tantos otros. Según Nussbaum, por cuanto respecta al cuerpo femenino, el principal foco de atención se ha puesto sobre el sexo, el nacimiento y la menstruación,⁶⁹ de modo que se ha imaginado manchado por la suciedad corporal:

Las mujeres dan a luz, por lo que están estrechamente vinculadas a la continuidad de la vida animal y a la mortalidad del cuerpo. Ellas también reciben semen: así si (tal como sugieren las investigaciones) el semen les disgusta a los hombres sólo cuando deja el cuerpo masculino, es muy probable que lleguen a ver a las mujeres como contaminadas por esta sustancia (para ellos) repugnante, mientras que el hombre se verá no contaminado, excepto en la medida en que esté en contacto con ella. En relación con estos hechos, a menudo se imaginó a la mujer como blanda, pegajosa, fluida, olorosa, cuyo cuerpo se asociaba a una zona sucia de polución (Nussbaum 2006: 134).

⁶⁷ Rozin (2016: 827) vincula el asco interpersonal, basado en el miedo de un sector de la población a ser contaminado por otros grupos sociales considerados inferiores, asquerosos y repugnantes, con el autoritarismo, el conservadurismo político, el etnocentrismo y el fundamentalismo religioso.

⁶⁸ En este punto, no sería descabellado recuperar a Douglas (2007: 144), según la cual el cuerpo es un símbolo de la estructura social, en la que los órganos excretores coincidirían con las partes sociales más despreciadas; de ahí el «descenso dentro de la estructura de las castas por el contacto con los excrementos, la sangre y los cadáveres». Hay que tener en cuenta que, para la antropóloga, «el cuerpo social condiciona el modo en que percibimos el cuerpo físico» (Douglas 1978: 89), esto es, que la experiencia física del cuerpo, así como su expresión, control y consideración responden a las exigencias del propio sistema social. O lo que es lo mismo, que «el cuerpo, en cuanto medio de expresión, está constreñido por las exigencias del sistema social que expresa» (*Ibíd.*: 96).

⁶⁹ Plinio el Viejo ya comentaba que el fluido menstrual era lo más monstruoso y repugnante de la naturaleza.

Por último, y no por ello menos importante, sobre tales grupos se han proyectado propiedades de lo asqueroso, como el mal olor. Este no es un hecho baladí, pues los olores llevan a cabo un papel fundamental en la estructuración de la sensibilidad moral.⁷⁰ En este aspecto,

[c]uando el asco sustenta la jerarquía social no se mueve hacia fuera desde un asco esencialmente físico hacia ámbitos morales y sociales más metafóricos. Este asco se inicia en los ámbitos morales y sociales y pasa a concretarse en olores, encogimientos y fealdad (Miller 1998: 248).

La intensidad de dichos hedores, además, varía según el nivel de peligrosidad y de pertenencia al grupo inferior. De hecho, la percepción de dichos olores sociales no sólo sería advertida por el grupo dominante, sino que hasta incluso se les haría creer a los individuos estigmatizados que lo desprenden –aunque ellos no puedan percibirlos, alguien podrá hacerlo– y se les exige que sientan vergüenza de sí mismos. El cuerpo, así, deviene el punto focal en el que convergen las cuestiones morales del asco.

2.2 Abyección

En este arte suculento, en su jugo, se presenta al cuerpo en su inminencia, en su más estricta materialidad y sus funciones, así como en sus procesos naturales de descomposición y putrefacción. Al mismo tiempo, se da «el atractivo de la escoria, el apogeo de los desperdicios, la morbosa indiscreción de lo más vil y repugnante» (Salabert 2004: 77). La abyección es, así, una categoría de la experiencia estética.

Pero, ¿es lo mismo, entonces, el asco que la abyección? ¿Son acaso sinónimos? Si bien es cierto que este concepto teórico, que entró en el discurso crítico a partir de 1980, podría ser definido como una mutación de la teoría del asco (Menninghaus 2003: 365), terminó problematizando cuestiones y asuntos que sobrepasarían a los de la repugnancia. De ahí que, por una parte, en esta investigación se hayan examinado asco y abyección en apartados distintos, pero, a la vez, sea posible encontrar similitudes a nivel discursivo con el apartado anterior. En cualquier caso, el propósito que tiene esta sección es el de analizar la experiencia estética de la abyección tratando de dar respuesta a las preguntas siguientes: ¿qué es la abyección y en qué consiste? ¿En qué ámbitos se aplica? ¿Qué objetos, estímulos o experiencias derivan en la abyección? ¿Cómo es la

⁷⁰ La cuestión de los olores sociales se desarrolla con mayor profundidad en el punto «3.3.2 Atención a los olores sociales: la difusión de los códigos de higiene y del aseo corporal» de esta investigación.

experiencia estética de lo abyecto y con qué valores se define? ¿Qué papel tiene el asco en la abyección? ¿Y el placer? ¿Es posible desterrar o desplazar la aversión de esta experiencia?

2.2.1 La abyección como categoría estética

Se diría que la abyección puede referirse al estado en el que la integridad, ya sea física o moral, se ve alterada por medio de sentimientos o reacciones tales como el desasosiego, el rechazo, el miedo, la angustia, el horror o la contrariedad frente al deterioro de lo fresco. En este sentido, se trata de una categoría estética vinculada con la predilección por la exacerbación de lo real, por la cruda presencia de la materia, por «allí donde lo humano se diría superado por abajo» (Salabert; Parret; Chateau (dirs.) 2006: 13). Sin embargo, hay quien considera que lo abyecto no apunta tanto a lo que no está limpio o a lo que no tiene salud, como a lo que perturba la identidad, al sistema y al orden; en definitiva, aludiría a lo que es irrespetuoso con las reglas, los límites y los lugares (Kristeva 1988: 11).

También es posible entender la abyección como situación, acto o proceso, siempre en tránsito, en el que predomina la instancia obscena del objeto.⁷¹ Es por eso que lo abyecto debe comprenderse, bajo esta premisa, como reverso del objeto respecto del cual el sujeto se siente atraído y rechazado al mismo tiempo (Salabert 2004: 112).⁷² No es por ello casual que el origen de las palabras objeto y abyecto provenga del término *abjicere*, que significa lanzar o tirar. En este sentido, la definición de la abyección que ofrece Dagognet se presenta de lo más pertinente:

ABJECTION: *ce qui inspire du dégoût, qui suscite la répulsion (du latin abjectus, de abjicere, ce qui est jeté loin de soi, ce qui est jeté à terre); de là, l'idée de séparation et d'éloignement* (Dagognet 1997: 9).⁷³

⁷¹ Foster (1996a: 112) ya relacionó lo obsceno con lo abyecto en tanto que el objeto-mirada se presenta como si no hubiera escena, pantalla o marco de representación para contenerlo. Por su parte, Tania Alba (2015: 176), basándose en Rosenkranz, apunta a que si lo obsceno es la deliberada ofensa del pudor, ambas categorías –lo obsceno y lo abyecto– pueden encontrarse en este mostrarse de lo que está oculto a la vista y que hacen que el individuo aparte la mirada.

⁷² El movimiento de atracción y repulsión es coincidente en la fenomenología del asco y de la abyección.

⁷³ «ABYECCIÓN: lo que inspira asco, lo que suscita la repulsión (del latín *abjectus*, de *abjicere*, lo que está arrojado lejos de sí, lo que está tirado en el suelo); de ahí, la idea de separación y alejamiento» (Traducción de la autora).

Por cuanto atañe a la disciplina de estudio de esta investigación, será necesario preguntarse: ¿cómo presenta el arte lo abyecto? Kristeva (1988: 280) parece tenerlo muy claro: para ella, la abyección señala directamente con el dedo las «pretensiones religiosas y políticas que tratan de dar sentido a la aventura humana». Lo abyecto se podría entender, así, como la desviación de una interdicción, de la que se sirve para degenerarla, y es por este motivo que explora las categorías de la ley y el pecado, lo moral y lo inmoral o lo puro y lo impuro. Como resultado, los códigos religiosos, morales e ideológicos son desenmascarados,⁷⁴ y el reposo al que tiende todo individuo se ve perturbado. De ahí que la categoría de lo abyecto problematice cuestiones morales, sociales, políticas, ideológicas, o incluso identitarias o de género.

2.2.2 Lo informe

En ocasiones, se ha vinculado la abyección con la predilección por lo informe, ambos por cierto de raíces batailleanas. No obstante, ya se advertía páginas atrás que ambas categorías no debían confundirse.⁷⁵ Sin ir más lejos, la abyección centra su atención en el significante, o lo que es lo mismo, en sustancias⁷⁶ y estímulos que provocan asco (como el excremento)⁷⁷ o en temas (en el caso de la abyección entendida en términos de degradación y género). Así pues, lo abyecto como herramienta teórica ofrecería un modelo referencial orientado hacia lo semántico, el contenido, lo temático. En este aspecto, la abyección se utiliza habitualmente como herramienta teórica para tematizar

⁷⁴ Freud (1981a: 1145) habla acerca del mecanismo de desenmascaramiento en términos del despojo de la dignidad y autoridad de que alguien se ha investido por medio de un engaño.

⁷⁵ Para una discusión en profundidad acerca de lo abyecto y lo informe, *vid.* Foster; Buchloh; Krauss; Bois; Hollier; Molesworth 1994. De todos modos, a lo largo de este apartado se han ido referenciando algunos de los aspectos que se han considerado más relevantes de este texto.

⁷⁶ Para Krauss (*Ibíd.*: 3), que Kristeva use el término de lo abyecto para referirse al referente, esto es, a sustancias y objetos considerados abyectos, distancia su proyecto radicalmente del de Bataille. Buchloh (*Ibíd.*: 5), en cambio, no ve ningún problema en hacer uso de la teoría de la abyección de Kristeva, ya que da pie a interpelar aspectos psicosexuales y de comportamiento social. En cambio, Foster (*Ibíd.*: 6) le encuentra una debilidad como herramienta teórica, y es que, si bien se ocupa de asuntos como el racismo o la homofobia, los trata como si fueran cuestiones innatas y endémicas.

⁷⁷ Para Arya y Chare (2014: 2), este uso de la categoría de la abyección desembocaba en la gratuidad de la exposición corporal y, a la postre, en la simplificación de la operación de la abyección, de importantes implicaciones éticas y poder de crítica social.

lo marginal o lo traumático. En conclusión, mientras que lo abyecto se complace en los temas y la semántica, lo informe pretende liberar el discurso de ellos:⁷⁸

Que serait cependant penser l'«abjection» sans renvoyer aux objets de dégoût –l'ordure, la pourriture, la vermine, les cadavres–, dont après tout Bataille lui-même propose l'énumération lorsqu'il traite la question ? Bataille nous le montre : ce serait penser le concept en tant qu'opération, procès d'altération, procès où il n'y aurait pas de termes fixes, d'essences, mais seulement des énergies au sein d'un champ de forces (Bois; Krauss 1996a: 234).⁷⁹

Pero, ¿cuál es la fuente de la que se toma el concepto de lo informe? La respuesta a esta pregunta habrá que encontrarla en una entrada del «Dictionnaire critique» publicada en 1929 por Georges Bataille en la revista *Documents*, que dirigió de 1929 a 1930. Allí definió lo informe del siguiente modo:

Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pur que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat (Bataille 1991: 382).⁸⁰

Bataille, pues, afirma que lo informe es un adjetivo, un término que se utiliza para degradar al elemento que acompaña y para designar lo que no tiene derecho a nada.

⁷⁸ Molesworth (Foster; Buchloh; Krauss; Bois; Hollier; Molesworth 1994: 6) se posiciona a favor de este argumento, que encuentra en Bois y Krauss sus más firmes y destacados defensores. Foster (*Id.*), en cambio, duda de su utilidad para analizar dimensiones de carácter ideológico.

⁷⁹ «Sin embargo, ¿qué sería pensar la “abyección” sin referirse a los objetos del asco –la decadencia, la podredumbre, los parásitos, los cadáveres–, si, después de todo, el propio Bataille propone su enumeración cuando trata la cuestión? Bataille nos lo muestra: sería pensar el concepto como operación, proceso de alteración, proceso donde no habría términos fijos, esencias, sino sólo energías dentro de un campo de fuerzas» (Traducción de la autora).

⁸⁰ «Un diccionario comenzaría desde el momento en que ya no diera más el sentido sino el trabajo de las palabras. Por lo tanto, lo *informe* no es sólo un adjetivo con tal significado sino un término usado para desclasificar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que designa no tiene derechos en ningún sentido y está aplastado en todas partes, como una araña o una lombriz de tierra. De hecho, debería ser puro que los hombres académicos fueran felices, que el universo tomase forma. Toda filosofía no tiene otro objetivo: darle una levita a lo que es, una levita matemática. Por otro lado, afirmar que el universo no se parece a nada y que es *informe* equivale a decir que el universo es algo así como una araña o un escupitajo» (Traducción de la autora).

Precisamente, en la misma línea que Bataille, Bois sostiene que lo informe es una operación que sirve para degradar y rebajar el valor de un elemento dado:

[L'informe] n'est pas tant un motif stable auquel on peut se référer, un thème symbolisable, une qualité donnée, qu'un vocable permettant d'opérer un déclassement, au double sens de rabaissement et de désordre taxinomique. L'informe n'est rien en soi, n'a d'autre existence qu'opératoire: c'est un performatif, comme le mot obscène, dont la violence ne tient pas tant à ce à quoi il se réfère qu'à sa profération même [...]. L'informe est une opération (Bois; Krauss 1996a: 15).⁸¹

Pero, a pesar de estas aproximaciones, en realidad Bataille tampoco da una definición normativa de lo informe, sino todo lo contrario al utilizar varias metáforas –la de la araña o el escupitajo– para explicar su significado. Parece como si no hubiese definición posible que se adecuara al término, como le sucede a ese universo que no se parece a nada (y que por ello es informe). De hecho, también Michel Leiris, justo unas líneas antes que las de Bataille en *Documents*, sostenía de forma similar esta relación entre lo informe y el esputo o escupitajo, al mismo tiempo que señalaba lo informe como lo no verificable, y más interesantemente, como lo no jerarquizado:

Le crachat est enfin, par son inconsistance, ses contours indéfinis, l'imprécision relative de sa couleur, son humidité, le symbole même de l'informe, de l'invérifiable, du non-hierarchisé (Leiris 1991: 382).⁸²

Definidas, así, las raíces de lo informe, su uso como herramienta teórica debe entenderse, según Bois y Krauss, estructuralmente:⁸³ como factor funcional, su desempeño cabría comprenderlo en calidad de concepto operacional, como proyecto contra la Gestalt o la forma.⁸⁴ *«l'informe est enraciné dans le naufrage de la*

⁸¹ «[Lo informe] no es tanto un motivo estable al que podamos referirnos, un tema simbolizable, una cualidad dada, como un término que nos permite operar una degradación, en el doble sentido de degradación y de desorden taxonómico. Lo informe no es nada en sí, no tiene otra existencia que la operativa: es algo performativo, como la palabra obscena, cuya violencia no tiene tanto que ver con lo que se refiere como a su expresión misma. [...] Lo informe es una operación» (Traducción de la autora).

⁸² «El escupitajo es, finalmente, por su inconsistencia, sus contornos indefinidos, la imprecisión relativa de su color, su humedad, el símbolo mismo de lo *informe*, de lo inverificable, de lo no jerarquizado» (Traducción de la autora).

⁸³ Se podría decir que el término «escaterológico» (*scatterological*, de la suma de *scatter* y *scatological*) usado por Foster (*Ibíd.*: 3) alude, en iguales proporciones, a la estructura (dispersión) –y, por lo tanto, a lo informe– así como al sujeto y, pues, a lo abyecto (escatológico).

⁸⁴ Los discursos teóricos acerca de lo informe son, según Jones (2006: 128), más una extensión de los intereses y motivaciones del formalismo que un rechazo a la forma. Para una investigación de carácter

représentation et vise à ruiner l'assimilation de toute chose à une forme» (Bois; Krauss 1996a: 137).⁸⁵ Y es que lo informe se encargaría de demoler la unidad cognitiva que conforman imagen y forma o forma y contenido, la correspondencia entre un significante y su significado (Krauss 1996: 95-96). Como resultado, dicha categoría sería capaz de alterar la estructura tradicional que ha permitido asimilar cualquier lectura de lo visual: gracias a lo informe, las unidades de clasificación temática, estilística, cronológica o por corpus de artista se vuelven inoperantes, y, a cambio, ofrece una ordenación a partir de categorías transversales:

*The other word to which Bataille turned to evoke this process of “deviance” was informe, a déclassément in all senses of the term: in the separation between space and time (pulse), in the systems of spatial mapping (horizontalization, the production of the lower-than-low), in the qualifications of matter (base materialism), in the structural order of systems (entropy). As this entire project has worked to demonstrate, these processes marked out by the informe are not assimilable to what the world art currently understands as abjection. And further, it is our position that of liberating our thinking from the semantic, the servitude to thematics to which abject art seems so relentlessly indentured (Ibíd.: 105).*⁸⁶

Dicho esto, los cuatro vectores a partir de los cuales lo informe interviene en el arte de la modernidad serían la horizontalidad, el bajo materialismo, el pulso y la entropía; todos ellos conceptos porosos y sin tratarse en ningún caso de categorías estancas. El primero de ellos se refiere a la cualidad horizontal de la imagen, que ha dejado de ser vertical y fálica. Por su parte, el bajo materialismo pretende combatir el idealismo presentando la cruda materia en su dimensión escatológica y rechazando su metáfora. En cuanto al pulso, este se corresponde con la temporalidad en el campo visual, con la repetición que desintegra y anula la forma. Al mismo tiempo, revela la intrusión de lo

historiográfico en la que se analiza la recuperación de la concepción batailleana de lo informe, *vid.* Jones 2006.

⁸⁵ «Lo *informe* está fijado en el naufragio de la representación y tiene como objetivo arruinar la asimilación de todo a una forma» (Traducción de la autora).

⁸⁶ «La otra palabra a la que recurrió Bataille para evocar este proceso de “desviación” fue *informe*, una *desclasificación* en todos los sentidos del término: en la separación entre espacio y tiempo (pulso), en los sistemas de mapeo espacial (horizontalización, producción de lo más-bajo-que-lo-bajo), en las calificaciones de la materia (bajo materialismo), en el orden estructural de los sistemas (entropía). Tal y como todo este proyecto quiere demostrar, estos procesos marcados por lo *informe* no son asimilables a lo que el mundo del arte entiende actualmente por abyección. Y, más aún, es nuestra función la de liberar nuestro pensamiento de lo semántico, de la servidumbre a la temática con la que el arte abyecto parece tan incesantemente indulgente» (Traducción de la autora).

libidinal en el campo artístico y, con ella, la sexualización de la mirada. Finalmente, la entropía denota un estado de desorden de la materia.⁸⁷

En último término, otro de los autores que toma la noción batailleana de lo informe como dinámica o proceso es Georges Didi-Huberman. Sin embargo, al contrario que Bois y Krauss, sostiene que la atención debería ponerse no tanto sobre las formas sino en las relaciones que establece lo informe. Y es que para Didi-Huberman, lo informe haría referencia a la capacidad que tienen las formas de ser semejantes o disímiles con respecto a otras:

L'informe qualifierait donc un certain pouvoir qu'ont les formes elles-mêmes de se déformer toujours, de passer subitement du semblable au dissemblable, et plus précisément –car il eût suffi de dire déformation pour nommer tout cela– d'engager la forme humaine dans ce processus si exactement décrit par Bataille à propos du sacrifice aztèque: un processus où la forme s'ouvre, se «dément» et se révèle tout à la fois; où la forme s'écrase, se voue au lieu dans la plus entière dissemblance avec elle-même; où la forme s'agglutine, comme le dissemblable viendrait toucher, masquer, envahir le semblable; et où la forme, ainsi dé faite, finit par s'incorporer à sa forme de référence –à la forme qu'elle défigure mais qu'elle ne révoque pas–, pour l'envahir monstrueusement (magiquement, dirait l'ethnologue) par contact et par dévoration. L'informe bataillien ne désignerait donc rien d'autre que ce que nous avons visé dans l'expression des «ressemblances transgressives» ou des ressemblances par excès, ces contacts incessants capables d'imposer à toute forme le pouvoir même du dissemblable (Didi-Huberman 1995: 135).⁸⁸

De ahí que el autor someta lo informe no ya a los cuatro vectores antes señalados sino a una dialéctica de las formas, a un ejercicio de confrontación de apariencias o morfologías semejantes con las imágenes publicadas en la revista *Documents* que

⁸⁷ En otra publicación, Bois y Krauss (1996b: 42) se refieren a la entropía en términos de un movimiento de naturaleza simulacral en el que el campo de visión flota en ausencia del sujeto o primera persona, lo que permite desencadenar lo informe.

⁸⁸ «Lo informe, por lo tanto, calificaría un cierto poder de las formas de deformarse en sí mismas, de cambiar repentinamente de lo similar a lo diferente, y más precisamente –porque habría sido suficiente de decir *deformación* para denominar todo esto– de involucrar a la forma humana en este proceso descrito tan exactamente por Bataille a propósito del sacrificio azteca: un proceso en el cual la forma se abre, “niega” y se revela al mismo tiempo; donde la forma se *aplasta*, se dedica al lugar en la más completa desemejanza con ella misma; donde la forma se *aglutina*, como lo diferente vendría a tocar, enmascarar, invadir lo similar; y donde la forma, así derrotada, termina incorporándose a su forma de referencia –a la forma que desfigura pero que no revoca–, para invadirla *monstruosamente* (mágicamente, diría el etnólogo) por contacto y por devoración. Lo informe batailleano, por lo tanto, no designaría nada más que a lo que nos hemos referido con la expresión de “semejanzas transgresoras” o de *semejanzas por exceso*, esos contactos incesantes capaces de imponer a toda forma *el poder mismo de lo desemejante*» (Traducción de la autora).

apunta hacia la proliferación de las imágenes como un mal, como un síntoma. De hecho, será precisamente en este punto en el que los proyectos de Didi-Huberman y el de Bois y Krauss se distancien radicalmente, pues los segundos afirman que las nociones de lo informe, de heterología o de bajo materialismo excluyen en todo caso la existencia de este tercer término, el síntoma (Bois; Krauss 1996a: 65). Es más, creen que el proyecto que construye Didi-Huberman acerca de la dialéctica de las formas se basa en una mala interpretación de la teoría de Bataille, en concreto de la reflexión acerca del símil entre el universo, la araña y el esputo para explicar lo informe. En cualquier caso, sean cuales sean sus estrategias o sus modos de operar, está claro que lo informe tiene como objetivo «*abroger les catégories et [...] défaire les termes mêmes de sens et d'être*» (Ibíd.: 140).⁸⁹

2.2.3 La exclusión generadora de lo abyecto

La categoría estética de la abyección –aquí entendida como exclusión– no sólo se aplica de manera restringida a las materias de desecho corporal sino también al hecho social. De hecho, Bataille⁹⁰ presenta la abyección como el resultado de una subversión o inversión (*renversement*) de los valores en el plano social. Y es que el modelo de cohesión colectivo estaría basado en la repulsión, en la abyección: lo que el sistema no es capaz de asimilar, lo rechaza cual excremento. Es más, para el autor, la categoría de la abyección pertenece al ámbito de la heterogeneidad, o lo que es lo mismo, a la descomposición y/o la destrucción, que se opone por lógica a lo que es homogéneo:

⁸⁹ «derogar las categorías y [...] deshacer los mismos términos de sentir y de ser» (Traducción de la autora).

⁹⁰ A modo de apunte, es casi de obligada mención el enfrentamiento entre Breton y Bataille que llevó a la escisión del grupo surrealista en la discusión acerca de la sublimación de lo abyecto, en el extremo en que los impulsos desublimatorios se confrontan con imperativos sublimatorios. El interés de Bataille, que introdujo la escatología en el discurso filosófico, residía en la eliminación de todo simbolismo, en el rechazo de toda transposición de las prácticas perversas (Hollier 1995: 108). De hecho, Bataille sostenía que Breton estaba más comprometido con la sublimación que con la transgresión, y que lo que llevaba a cabo, entonces, era un simple juego edípico, una pose icariana que buscaba el castigo más que derogar y transgredir la ley. Por su parte, Breton (2001: 146-154) llegó a tildar a Bataille, en el *Segundo manifiesto del surrealismo* (1930), de «filósofo de excremento», aquel que encuentra deleite en lo más sórdido y que está empecinado en considerar únicamente lo que en el mundo hay de más vil y corrompido, elevando lo más bajo hasta lo alto. Uno de los momentos más tensos en la disputa entre Bataille y Breton se produjo cuando Dalí se negó a ilustrar con su obra *Le Jeu Lugubre* un artículo de Bataille que apareció en la revista *Documents* en diciembre de 1929. Para más información acerca del conflicto entre Breton y Bataille, *vid.* Bois; Krauss 1996a: 61-64, 100, Foster 1996a: 116-117, Foster 2008: 192-194 y Hollier 1995: 104-115.

*Les mouvements d'attraction et de répulsion qui fondent la subversion se situent donc à l'intérieur de la région hétérogène (qui seule échappe au principe de la compensation) ; la subversion n'a dans le domaine de l'homogénéité que des répercussions, dans la mesure où la stabilité de ce domaine dépend des règles générales d'oppression établies dans une société donnée (Bataille 1970: 217).*⁹¹

Por consiguiente, según la perspectiva batailleana, la abyección podrá ser equiparada con lo miserable, con los miembros de la clase trabajadora a quienes se les ha usurpado su dignidad y son considerados como basura social deshumanizada. Estos sujetos conforman la masa amorfa oprimida, explotada y excluida por los organizadores de la producción, que no son otros que la clase noble y homogénea que posee la soberanía y el derecho de individualización, es decir, el privilegio de diferenciarse, entre ellos y uno por uno, en el seno de la comunidad.⁹² Lo miserable y oprimido, entonces, no sólo causaría piedad, lástima y angustia, sino que también sería motivo de abyección y aversión⁹³ hasta el punto de que su exclusión se plantea en términos de prohibición de contacto:

*L'élément de base de la subversion, la population malheureuse, exploitée pour la production et écartée de la vie par une prohibition de contact est représentée du dehors avec dégoût comme lie du peuple, populace et ruisseau. Cependant le dégoût, émané de la souveraineté qui le vit profondément et le communique à la plupart, n'est pas limité à ces expressions banales. La déchirure profonde qui oppose les différents aspects de l'existence est davantage révélée dans l'ambiguïté du mot misérable. Le mot misérable après avoir voulu dire qui porte à la pitié est devenu synonyme d'abject: il a cessé de solliciter hypocritement la pitié pour exiger cyniquement l'aversion. Ce mot exprime dans ce dernier cas une colère brisée par le dégoût et réduite à l'horreur muette: il implique une attitude dominée par un sentiment de détresse ou de grandeur excessive à la tristesse duquel est associé toute valeur humaine élargie (Ibíd.: 218).*⁹⁴

⁹¹ «Los movimientos de atracción y repulsión en los que se basa la subversión se sitúan, así, dentro de la región *heterogénea* (que por sí sola escapa al principio de la compensación); la subversión sólo tiene repercusión en el campo de la *homogeneidad*, en la medida en que la estabilidad de este dominio depende de las reglas generales de opresión establecidas en una sociedad determinada» (Traducción de la autora).

⁹² A propósito de esto, se podría traer a colación a modo de ejemplo el tratamiento interpersonal que se daba en los campos de concentración, algo que centró la atención del cineasta Claude Lanzmann: mientras que los nazis eran nombrados por su nombre y apellidos, los judíos sólo podían ser considerados como masa indeterminada.

⁹³ En unas notas póstumas de Bataille (1970: 438), en las que por cierto toma a Kolnai como referencia, se puede llegar a entender que la clase abyecta causa o se vincula con el asco, el disgusto y el desprecio.

⁹⁴ «El elemento básico de la subversión, la población infeliz, explotada para la producción y eliminada de la vida por una prohibición de contacto, se representa desde el exterior con asco como la mentira de la gente, la población y el arroyo. Sin embargo, el asco, que emana de la soberanía que lo vive intensamente

De ahí la exclusión,⁹⁵ que es el acto de negación en el plano de las cosas opuesto a la soberanía, que actúa en el de las personas. Por lo tanto, se constata que, según el pensamiento batailleano, existe una abyección de tipo social o de clase a la vez que personal, que es pasiva y sufre el padecimiento provocado por la coerción o restricción de la clase noble: a los desheredados se les niega la posibilidad afirmarse, de ser humanos, al fin y al cabo. Sólo les queda conformarse, saberse impotentes:

*Ainsi existence impérative et abjection sociale s'opposent encore comme actif et passif, comme volonté et souffrance (l'existence impérative se confond exactement avec ce qui est appelé volonté et misère avec souffrance). L'abjection d'un être humain est même négative au sens formel du mot, puisqu'elle a une absence comme origine: elle est simplement l'incapacité d'assumer avec une force suffisante l'acte impératif d'exclusion des choses abjectes (qui constitue le fondement de l'existence collective) (Ibíd.: 219).*⁹⁶

En definitiva, la abyección no sería más que una muestra de que la vida humana utilitaria (*dépensée*) tiende al rechazo de lo que se tiene por innoble: las cosas abyectas son objetos del acto imperativo de exclusión (*Ibíd.*: 220). Y, justamente, la exclusión que comporta la abyección no sólo se produce en el plano social, sino que también afecta a los residuos corporales. Así pues, la noción de aversión vinculada con la masa humana impura es también aplicable a la repulsión hacia las materias de desecho, consideradas como cosas abyectas: «*les choses abjectes [...] sont ce qui est exclu par le corps, plus les éléments similaires*» (*Ibíd.*: 437).⁹⁷ En ambos casos lo que se produce no

y se lo comunica a la mayoría, no se limita a estas expresiones banales. La rotura profunda que se opone a los diferentes aspectos de la existencia se revela todavía más en la ambigüedad de la palabra *miserable*. La palabra *miserable*, después de querer decir *que causa compasión*, se ha convertido en sinónimo de abyecto: ha dejado de solicitar hipócritamente conmiseración para exigir cínicamente la aversión. En este último caso, esta palabra expresa un enojo quebrado por el asco y reducido al horror mudo: implica una actitud dominada por un sentimiento de angustia o de excesiva grandeza, a cuya tristeza se asocia cualquier valor humano ampliado» (Traducción de la autora).

⁹⁵ Bataille (*Ibíd.*: 220-221) ve la exclusión como aspecto correlativo del erotismo anal, que se manifiesta en el interés infantil por los excrementos y su posterior rechazo. En cambio, considera la soberanía como una forma particular de sadismo. En cualquier caso, ambos aspectos se toman como tendencias sádico-anales de signo negativo.

⁹⁶ «Así la existencia imperativa y la abyección social todavía se oponen como activa y pasiva, como voluntad y sufrimiento (la existencia imperativa se confunde exactamente con lo que se llama voluntad y miseria con sufrimiento). La abyección de un ser humano es incluso negativa en el sentido formal de la palabra, ya que tiene una ausencia como origen: es simplemente la incapacidad de asumir con fuerza suficiente el acto imperativo de exclusión de las cosas abyectas (que constituye el fundamento de la existencia colectiva)» (Traducción de la autora).

⁹⁷ «las cosas abyectas [...] son lo que el cuerpo excluye, más los elementos similares» (Traducción de la autora).

es tanto una opresión coactiva como un rechazo que implica la prohibición de contacto con el objeto que provoca la repugnancia.

Contra esto, Bataille, introduciendo la escatología en el discurso filosófico, mostró interés en la eliminación de todo simbolismo, en el rechazo de toda transposición de las prácticas perversas (Hollier 1995: 108). Esto llevó a que Breton (2001: 146-154) lo tildara, en el *Segundo manifiesto del surrealismo* (1930), de «filósofo de excremento», aquel que encuentra deleite en lo más sórdido y que está empeñado en considerar únicamente lo que en el mundo hay de más vil y corrompido, elevando lo más bajo hasta lo alto. En cambio, Bataille sostenía que Breton estaba más comprometido con la sublimación que con la transgresión, y que lo que llevaba a cabo, entonces, era un simple juego edípico, una pose icariana que buscaba el castigo más que derogar y transgredir la ley. Tal discusión entre Breton y Bataille acerca de la sublimación de lo abyecto, en el extremo en que los impulsos desublimatorios se confrontan con imperativos sublimatorios, condujo finalmente a la escisión del grupo surrealista.⁹⁸

Siguiendo la estela de Bataille, Dagognet se encarga de reclamar el derecho de lo abyecto, de lo rechazado: lo que pretende es rehabilitar su estatus, procurar una validez ontológica y reintegrar en el dominio de las sustancias aceptables lo ruinoso, lo pulverizado y lo descompuesto. Esto le lleva al autor a reflexionar acerca de la materia, que, contraria al espíritu, ha sido considerada como vil, impura e insignificante.⁹⁹ Más concretamente, presta atención sobre lo que ha sido sometido a descualificación y eliminado por razones higiénicas o porque se degrada, repugna e incomoda al individuo. De ahí que, en su materiología o filosofía de la materia, Dagognet (1997: 59-61) distinga dos provincias de la materialidad: la primera de ellas la conformarían los objetos en general con un uso específico, mientras que la segunda estaría formada por

⁹⁸ Uno de los momentos más tensos en la disputa entre Bataille y Breton se produjo cuando Dalí se negó a ilustrar con su obra *Le Jeu Lugubre* un artículo de Bataille que apareció en la revista *Documents* en diciembre de 1929. Para más información acerca del conflicto entre Breton y Bataille, *vid.* Bois; Krauss 1996a: 61-64, 100, Foster 1996a: 116-117, Foster 2008: 192-194 y Hollier 1995: 104-115.

⁹⁹ Precisamente, y en relación con la abyección social de que hablaba Bataille, Dagognet (1997: 66) cree que una de las consecuencias del platonismo –que, por otra parte, tendría continuidad en la contemporaneidad– es la división y jerarquización del trabajo en función de la relación con la materia: «*celui qui touche à la matière ou la manipule (le travailleur manuel, le métèque) en est contaminé et en subit les effets destructeurs*». «el que toca el material o lo manipula (el trabajador manual, el meteco) está contaminado con él y sufre los efectos destructivos» (Traducción de la autora). De este modo, el artesano o el agricultor ocuparían los estratos más bajos en la escala social.

infraobjetos o no-objetos. Dentro de este segundo ámbito, establece una clasificación o taxonomía de lo vil en la que nombra los distintos grados de inmundicia hasta alcanzar lo más infame y devaluado. Así, en primer lugar, halla los fragmentos, que son vestigios que formaron parte de otros objetos y todavía son reconocibles en sus formas. Luego les toca su turno a los residuos, que son restos insignificantes sin posibilidad de ser usados. Más tarde está la escoria, conformada generalmente por residuos sólidos de metal fundido que remiten a un objeto del que formaron parte —de ahí que sean metaobjetos—. Después destacan el detritus, la basura o los residuos, que, de carácter orgánico, tienden a fermentarse y a pudrirse. Además, al ser potencialmente contaminantes, son peligrosos y de lo que se trata entonces es de protegerse de ellos y de alejarlos de la vista. Y, finalmente, llega a los excrementos, lo estercóreo o lo inmundito, que no es sino la manifestación inferior de la sustancia material que transmite el miasma, lo descompuesto y lo podrido.

2.2.4 Paradigmas de la abyección: el cadáver y lo materno

Llegados a este punto donde lo pútrido se torna protagonista, dirá Bataille que justamente la exclusión de lo podrido es lo constitutivamente humano. Así pues, el individuo tenderá a la abyección de lo putrefacto. No obstante, el sujeto se encuentra en un dilema, puesto que, según el pensador francés, la única manera que tendría para poder realizarse, acatar, consumir y satisfacer su propia naturaleza sería mediante un retorno a la podredumbre, no de manera disimulada o infravalorándola, sino asintiéndola y aprobándola plenamente:

Dès l'abord il apparaît 1° que l'exclusion du pourri est constitutive de l'homme et que sa compréhension doit être placée à la base de la compréhension de l'homme lui-même. 2° que cette exclusion se posant comme une limite se pose [...] aussi comme une limite à franchir: ainsi c'est seulement par un retour vers le pourri, mais non furtif, non infériorisé à l'avance, comme cela a lieu vulgairement, qu'il est possible à un homme d'accomplir sa propre nature (Bataille 1970: 439).¹⁰⁰

¹⁰⁰ «Desde el principio parece 1° que la exclusión de lo podrido es constitutiva del hombre y que su comprensión debe situarse en la base de la comprensión del hombre mismo. 2° que esta exclusión que se presenta como un límite también se plantea como un límite que se debe cruzar: sólo mediante un retorno a la podredumbre, pero no de manera furtiva, no desde la inferioridad de antemano, como es habitual, le es posible a un hombre cumplir su propia naturaleza» (Traducción de la autora).

Por ello, la exclusión de lo abyecto se presenta como un límite por franquear, pues la realización del individuo queda sujeta al reconocimiento de la propia condición animal que tanto lo atormenta, pero que, a su vez, constituye el fundamento o lo esencial de su existencia. De hecho, ¿qué son los excrementos, junto con el cadáver, sino los cimientos del ser humano, su sustrato? Al sujeto, pues, no le queda más remedio que admitir que el centro o núcleo de su vida lo conforma aquello que más asco le provoca, cosa que lo llevaría a experimentar la abyección de sí «al descubrir que él no es otro que siendo abyecto» (Kristeva 1998: 12):

He empleado hace un momento el término de *esencial*: en efecto, estimo que constituyen lo esencial de lo que es vivido por nosotros, y si se quiere el centro de la vida que nos anima. Más aún, considero el acto de reconocer lo que realmente es ese centro de nuestra vida como un acto decisivo en el desarrollo del hombre. En otras palabras, creo que no hay nada más importante para el hombre que saberse dedicado, único a aquello que más horror le causa, a lo que provoca su repugnancia más fuerte (Hollier (ed.) 1982: 139).

Pero, si uno de los principales paradigmas de la abyección es la muerte,¹⁰¹ ¿cuál es el tópico o la imagen que materializa la idea de lo podrido? Sin duda, el cadáver, cuya presencia descompone al mismo ser vivo; en efecto, como si su característica, esto es, el estar podrido, contaminara a aquel que lo viera. Sucedería algo así como que sus cualidades se contagiaran a su observador: su visualización comporta una descomposición –la misma que sufre el cuerpo muerto– a nivel físico, pero también mental:

Ce qui caractérise la présence du cadavre c'est sa vertu contagieuse.

Il existe une manière d'être pourrie, la présence du cadavre décompose l'être vivant (Bataille 1970: 439).¹⁰²

En un sentido similar, Kristeva (1988: 10) habla de un trastorno (*bouleversement*) identitario. En su caso, relaciona la palabra cadáver con su significado etimológico: caer, del latín *cadere*. Cadáver, por tanto, como lo que ha caído, como lo que está muerto, pero que a la vez perturba la identidad de aquel que se le confronta. Frente a él, el yo es expulsado porque es el límite que todo lo ha invadido, y, al hacerlo, se ha

¹⁰¹ Bataille (1976: 70) vinculó lo que llamó naturaleza abyecta con la muerte y lo que ella provoca, esto es, fobia, náusea, asco y horror.

¹⁰² «Lo que caracteriza la *presencia* del cadáver es su virtud contagiosa. Hay una manera de estar podrido, la presencia de un cadáver descompone al ser vivo» (Traducción de la autora).

convertido en objeto: con el cadáver, el límite –que es allí donde no se es y que permite ser– se ha *encarnado*. De ahí que el sujeto lo descarte, pues es lo que la vida no soporta, es la frontera de la condición de viviente. Es lo que excede al sujeto y con lo que a fin de cuentas se identifica: es ese otro que yo soy.

Entonces, en su capacidad contagiosa, el cadáver –contaminado y contaminante, sucio, viciado y corrupto– provoca, como el asco, una adherencia que se traduce en forma de repugnancia seductora o repulsión fascinante: produce escatofobia –un rechazo que se concreta en horror, miedo o malestar– a la vez que escatofilia,¹⁰³ es decir, una atracción morbosa hacia él. De hecho, la atracción del individuo por lo abyecto responde a lo ineludible de su contacto, pues al fin y al cabo constituye el fundamento de la existencia colectiva:

Ainsi l'abjection humaine résulte de l'incapacité matérielle d'éviter le contact des choses abjectes: elle n'est que l'abjection des choses communiquées aux hommes qu'elles touchent (Bataille 1970: 219).¹⁰⁴

Con todo, se podría hablar de una transformación de la repulsión en atracción: se alcanza un punto de vacilación en el que «la pareja atracción repulsión se desequilibra y donde la repulsión se vuelve atractiva y la negatividad positiva» (Hollier (ed.) 1982: 125). Bataille (1970: 163) incluso cree que se produciría un desplazamiento de la carga afectiva vinculada con la materia abyecta a un elemento adyacente, derivando en un valor positivo que provocaría reacciones afectivas del mismo signo: es lo que sucedería, por ejemplo, en la guerra, donde el centro de atracción se trasladaría de los cadáveres o la sangre al aparato fastuoso de la gloria militar. En definitiva, entre todos los desechos posibles, el cadáver es, junto con el excremento, el más repugnante de todos, y en él se da la concentración máxima de fascinación y repulsión. Así pues, tanto el asco como la abyección compartirían este movimiento basculante entre la atracción y el rechazo; de hecho, lo abyecto es el objeto fóbico y el fantasma del deseo. En este sentido, Kristeva (1988: 5-9) reconoce que este carácter tan tentador como condenado sería el culpable de perturbar la identidad del individuo y volverlo fuera de sí, viéndose atraído hacia allí donde el sentido se desploma. Incluso, para la filósofa, la reacción de repulsión se

¹⁰³ Salabert (2009: 477) vincula lo que place a la vista con la *curiositas* agustiniana.

¹⁰⁴ «Así, la abyección humana resulta de la incapacidad material para evitar el contacto con las *cosas* abyectas: es la abyección de las *cosas* comunicadas a los hombres que tocan» (Traducción de la autora).

trataría de una posición de defensa que tendría el objetivo de proteger al sujeto respecto de lo abyecto, que a su vez presentaría la posibilidad de una elaboración sublimatoria (estética o mística) del mismo: en efecto, el arte y la religión (y también la literatura) constituirían, según Kristeva, dos vías para sublimar o purificar lo abyecto.

Dejando de lado esta actitud ambivalente, se dice que la abyección comporta la anulación o malogro semántico (Salabert 2004: 114), de modo que el objeto, al oponerse al sujeto en su devenir abyecto, perdería su sentido. Ahora bien, el cadáver, que es imagen de la abyección y excluye toda significación, al imponerse como límite requiere abstenerse de la ruina semántica y propone su propia superación. Y lo hace por medio de la presencia de los necrófagos, que abren la posibilidad real de la vida en el cuerpo inerte. Esto es justamente lo que sucede en *Sistema necrosi. Mapa poètic* (2004) de Marcel·lí Antúnez, en el que la pudrición del cadáver lleva a la reconstrucción del sentido y, pues, a la objeción:

No es el alma la que cae en el tiempo cuando el cuerpo viene a la vida. Tampoco es el alma la que abandona el cuerpo con la muerte. Esa materia organizada a la que denominamos cuerpo es la que da lugar al alma a lo largo de la vida, para liberarla después al desaparecer. Y la descomposición de la carne no es más que el *relato natural* de esa liberación, dolorosa, inexplicable, ajena a la significación. Límite insuperable para la razón (*Ibíd.*: 125-127).

Así, si en la abyección el objeto sobrepasa su densidad habitual y desborda al sujeto, desembocando en una pérdida de sentido, la objeción retorna al restablecimiento del sentido del objeto, manteniendo una oposición tolerable entre sujeto y objeto. Dicho de otro modo, lo abyecto deviene de nuevo objeto como consecuencia de recobrar este su sentido. En realidad, lo abyecto es «una *tierra de olvido* constantemente recordada» (Kristeva 1998: 17); a fin de cuentas, aquello que pierde –o del que se olvida– el sentido por el camino.

Si Kristeva (*Ibíd.*: 11) reconocía en el cadáver el colmo de la abyección, lo materno también tiene un papel especialmente destacado entre lo considerado abyecto. Para explicar esto, habrá que entender que el concepto de lo abyecto describe la situación de pérdida de distinción entre el sujeto y el otro o el resto de objetos. Dicho de otro modo, lo abyecto no es sujeto ni objeto, sino una zona ubicada entre el ser y el no-ser. Por ello, lo abyecto se refiere a la relación, preobjetual y anterior a la adquisición del lenguaje, entre el bebé y su madre; de ahí que lo materno, es decir, el lugar donde los límites y

fronteras del sujeto se disuelven, sea lo abyecto primario.¹⁰⁵ La primera abyección se daría en el nacimiento, que obligaría a la separación del bebé respecto del cuerpo de su madre. La violenta abyección de lo materno es la condición *sine qua non* para que el bebé (ese todavía no yo) sea: un cuerpo se separa de otro –lo abyecta– para ser. En virtud de esto, la subjetividad del individuo podrá desarrollarse, es decir, el sujeto podrá tener identidad propia y ganar en autonomía. Siendo esto así, la abyección apuntaría hacia la pérdida o falta inaugural del ser, que mediante su superación se reconocería plenamente. En otras palabras, lo abyecto en Kristeva se refiere al indispensable rechazo de lo materno –y, con él, también de las sustancias de desecho o de la comida– para la formación de la identidad del sujeto hablante como ser autónomo. La expulsión de lo abyecto, pues, deviene una condición necesaria tanto para la formación de la identidad –social, sexual o psicológica– como para la integración del sujeto en el orden simbólico.

Finalmente, aparte del cadáver y de lo materno, lo abyecto puede referirse también al excremento o a la menstruación. Para Kristeva –como también para Bataille–, la abyección explica los actos de inclusión y exclusión que sirven para establecer y estructurar los fundamentos sociales. Más concretamente, lo abyecto se manifestaría en el plano social como purificación o catarsis, como exclusión o tabú o como rito de impureza y contaminación. Precisamente, cuando la abyección se equipara a la inmundicia o impureza, de potencial contaminante, se referirá principalmente al excremento o a la menstruación, que tienen por objetivo evitar la pérdida de identidad:

El excremento y sus equivalentes (putrefacción, infección, enfermedad, cadáver, etc.) representan el peligro proveniente del exterior de la identidad: el yo (moi) amenazado por el no-yo (moi), la sociedad amenazada por su afuera, la vida por la muerte. Por el contrario, la sangre menstrual representa el peligro proveniente del interior de la identidad (social o sexual); amenaza la relación entre los sexos en un conjunto social y, por interiorización, la identidad de cada sexo frente a la diferencia sexual (*Ibíd.*: 96).

Así pues, el excremento, que es el objeto de la represión primaria, supondría el riesgo de indiferenciación entre el yo y lo que le es ajeno, extraño o externo a él. En este sentido, las excreciones, en su tránsito de lo interior a lo exterior, perturban tanto la seguridad de

¹⁰⁵ En este punto, habría que citar a Tyler (2009: 77), quien realiza una advertencia acerca de la repetición de lo maternal como abyecto en la literatura científica y el discurso feminista: más que desafiar, bajo su punto de vista se corre el riesgo de reproducir relatos que proyectan un asco violento sobre el cuerpo materno. Lo que habría que tener en consideración, serían, pues, las consecuencias de ser abyecto en un determinado ambiente social y político.

las fronteras físicas como las psíquicas, esto es, la precariedad del sentido del yo (Arya 2017: 57). En cambio, si lo excrementicio hacía peligrar la identidad desde el exterior, la sangre menstrual actuaría como significante de la diferencia biológica entre sexos y, junto con la sangre del parto, señalaría la capacidad procreadora, fecundante y fértil del cuerpo femenino, causa a su vez de la abominación de la mujer y de ser considerada impura.

CAPÍTULO 3

SOCIOGÉNESIS DE LO ESCATOLÓGICO: INFLUENCIA DE LOS FACTORES SOCIALES EN LA CONFIGURACIÓN DEL VALOR DE LO INMUNDO

La excreción es un aspecto biológico sujeto a reglas culturales, de modo que las actitudes positivas o negativas frente a los productos de desecho corporal tienen un componente social específico ineludible. Será entonces necesario conocer el papel que juegan los olores y las sustancias corporales en la expresión de los cambios estructurales del conjunto de la sociedad y de las relaciones sociales a largo plazo.¹ Al mismo tiempo, será menester examinar las formas de expresión del control corporal en su ambiente social, pues «el cuerpo social condiciona el modo en que percibimos el cuerpo físico» (Douglas 1978: 89). Dicho de otra forma, la experiencia física del cuerpo, así como su expresión, control y consideración responden a las exigencias del propio sistema social, o, lo que es lo mismo, que «el cuerpo, en cuanto medio de expresión, está constreñido por las exigencias del sistema social que expresa» (*Ibíd.*: 96).

Para llevar a cabo esta investigación acerca de la configuración del valor de inmundo a lo largo de los siglos, habrá que resolver distintas dudas, algunas de las cuales se exponen a continuación: ¿se ha considerado siempre negativamente y sentido

¹ En la comprensión sociohistórica de cualquier asunto, el interés se encuentra, desde el punto de vista de Elias (1993: 44-45), en esclarecer los procesos y la mecánica de los cambios históricos a largo plazo en la constitución de la sociedad, a la que considera como un entramado de interdependencias entre los individuos que la constituyen. Estos mismos individuos, por cierto, están inmersos en un cambio social estructural, de modo que se sucede una interrelación entre las variaciones que se producen en la constitución de la sociedad y las que se dan en la estructura psíquica del individuo (*Ibíd.*: 51).

repugnancia frente a los productos de desecho corporal? ¿En algún momento en la historia se ha tolerado el contacto con lo hediondo? Si es así, ¿qué propiedades positivas se le atribuían? ¿En qué momento comenzó el ser humano a sentir asco frente a lo inmundito? ¿Cómo se produjo el cambio, en qué consistió? ¿Por qué motivos se dio, cuáles fueron sus causas? ¿Qué cambios se producen en la sociedad que afectan a la consideración de las sustancias de desecho corporal? ¿De qué modo ha cambiado el comportamiento frente al desperdicio corporal a lo largo del tiempo? ¿Se trata de una conducta aprendida? ¿Es tan acusada la aversión a la inmundicia en la actualidad o se ha producido un movimiento inverso?

Por consiguiente, este capítulo tiene por objetivo examinar, en un recorrido histórico que comprende desde la Antigüedad hasta nuestros días,² la configuración de la consideración social de lo escatológico teniendo en cuenta para ello la imbricación entre las estructuras sociales y las formas de afectividad respecto de lo inmundito, manifestadas por medio de múltiples modos de comportamiento y actitudes y condicionadas por reglas sociales y formas de relación entre individuos.

3.1. Tolerancia inicial a la hediondez: usos, hábitos y conducta social en la Antigüedad y la Edad Media

Parece ser que, desde los inicios históricos de Occidente, lo inmundito como materia corporal ineludible ha sido objeto de numerosos usos, hábitos y transformaciones del que se ha procurado extraer beneficios de diversa naturaleza. Será por ello necesario analizar distintos ámbitos de la experiencia humana en los que se dé un contacto con las sustancias de desecho corporal para averiguar el grado de sensibilidad frente a estas y examinar en qué medida es posible hablar o no de una tolerancia frente a lo inmundito en la Antigüedad y la Edad Media.

Uno de los modos mediante los cuales precisamente se puede evaluar el comportamiento y valoración de las personas respecto de la excreta es a partir del estudio de los modos de evacuación de la misma y sus infraestructuras del aseo. En el

² La autora de esta investigación es plenamente consciente del vasto campo histórico que abraza este capítulo y, pues, del peligro de ser demasiado superficial y pasar por alto elementos que para el lector podrían ser fundamentales. No obstante, entiéndase que la intención de este capítulo es la de presentar un panorama donde se presenten los aspectos más relevantes para entender el desarrollo histórico de la configuración social acerca de lo escatológico.

caso de la antigua Roma, la Cloaca Máxima (s. I a. C.) [Fig. 2], construida por Tarquinio Prisco, el sistema subterráneo de alcantarillado que conducía las aguas públicas –aquellas procedentes de letrinas, agua de lluvia, de fuentes y baños públicos– desde el foro romano hasta el Tíber fue vista como ejemplo del alto grado de civilización que habían alcanzado los romanos.³



Fig. 2: Cloaca Máxima (interior), s. I d.C., Roma

Por cuanto respecta a los excusados con que contaban, Roma gozó de modelos de evacuatorios públicos y privados.⁴ Los públicos se denominaron letrinas [Fig. 3], edificios comunales no siempre gratuitos próximos a las termas que disponían de asientos para cada individuo y que daban a una canalización común de agua que a su vez conectaba con la red de cloacas públicas. Algunas letrinas de ciudades estaban ricamente decoradas con mosaicos y mármoles, y constituían lugares para la conversación y actividades sociales como la lectura o la escritura. La administración pública local se encargaba de la gestión de esta red de cloacas y su limpieza recaía sobre esclavos públicos, criminales con largas condenas o personal contratado (Remolà; Acero (eds.) 2011: 17). A nivel privado, existían las letrinas particulares, colindantes con la cocina y consistentes en un agujero con un canal que desembocaba en la red de cloacas públicas. En este caso, era responsabilidad del particular el construir pequeños canales o atarjeas para canalizar las aguas de la vivienda en la canalización principal.

³ Las redes de alcantarillas para la evacuación de aguas sucias y otros residuos orgánicos ya eran conocidas en Mesopotamia, Egipto, India, Creta o Grecia (Remolà; Acero (eds.) 2011: 18).

⁴ Si bien parece ser que el excusado doméstico se desarrolló en el tercer milenio a. C., se olvidaría este aprendizaje y se optaría por la defecación al aire libre. En el caso de Grecia, los testimonios históricos indican que se evacuaba en el exterior de las viviendas (Gómez Canseco (ed.) 2010: 70-71).

Igualmente, existían los pozos negros contruidos en el jardín, y, en el caso de las personas que residían en los pisos superiores de las *insulae*, estas disponían de las *lasanae* o *matellae*, o lo que es lo mismo, orinales que luego se limpiaban en las cloacas o en las letrinas públicas. El acto de la defecación, pues, basculaba entre lo público y lo privado. Asimismo, era costumbre colocar grandes tinajas en la calle que funcionaban a modo de urinarios. Algunos de ellos los instalaban los mismos propietarios de las batanerías o *fullonicae*, comercios dedicados a la tintorería y a la lavandería que aprovechaban la orina de los transeúntes a modo de detergente o amoníaco para limpiar la lana y curtir pieles. Tal era la preocupación por extraer rendimientos y procurar beneficios a partir de la excreta que, bajo el imperio de Vespasiano, se creó el criságiro (también conocido como «oro lustral» o «de expiación»), un impuesto que gravaba sobre las *fullonicae* por ubicar las *dolia curta* con que recogían los orines en el exterior, así como sobre las gentes de mala vida a modo de redención y castigo para expiar sus crímenes (Laporte 1988: 79). En todo caso, se trataba de un tributo sobre los orines que luego con Constantino fue extendido a los excrementos de origen humano y animal. De ahí la expresión *pecunia non olet* (el dinero no huele), que se usa para dar a entender que el valor del dinero no está vinculado con su procedencia; en referencia a que el dinero procedente del criságiro, aun procediendo del impuesto sobre los orines, ya no olía. Finalmente, todavía había quien, a pesar de las diversas opciones para la satisfacción de las necesidades fisiológicas, se aliviaba en las propias calles: a estos se les denominaba *minctores* y *cacatores* (Remolà; Acero (eds.) 2011: 39).



Fig. 3: Letrinas públicas, s. II d.C., Ostia

Si bien existían infraestructuras para el aseo, lo cierto es que había –lo que se consideraría hoy– una falta de sensibilidad hacia la higiene. Tanto es así que era habitual que la gente vertiera sus desechos al mar o lanzara los residuos desde la

ventana a la calle. Esto último, llevado a cabo sobre todo por parte de personas con menos recursos que vivían en los pisos superiores de las *insulae*, era algo ilegal, pues existían disposiciones oficiales que lo prohibían, ediles que velaban por su cumplimiento e incluso se llegaron a definir las responsabilidades legales de tales conductas.⁵ En todo caso, la existencia de estas ordenanzas parece confirmar la frecuencia con que se llevaban a cabo tales comportamientos. Como contrapartida, al menos sí parece que existían servicios nocturnos de limpieza: los *stercorarii* y los *foricarii* recogerían los residuos orgánicos con carros (*plota stercoraria*) para sacarlos fuera de la ciudad, pero es posible que tales inmundicias se depositaran en espacios interurbanos que se emplearan a modo de estercoleros o que incluso se arrojaran al Tíber o a las cloacas (*Ibíd.*: 44). De nuevo, y con la intención de sacar rendimiento de la excreta, estos mismos desechos serían reciclados para usarlos como fertilizantes de los huertos cercanos.

En definitiva, parece que las calles de Roma estaban llenas de suciedad por la falta de hábitos higiénicos de sus gentes y por los desechos generados por los animales que campaban a sus anchas por la ciudad. Así, otro aspecto que parece indicar la falta de sensibilidad hacia la higiene, o al menos, la habituación a la escasez de higiene sería la presencia del llamado «cielo cargado» o «cielo infame», es decir, de fétidos olores producidos por las deficiencias de la red de alcantarillado (*Ibíd.*: 29). Asimismo, y debido a que la Cloaca Máxima desembocaba en el Tíber, diversas zonas de la ciudad quedaban anegadas de desechos orgánicos durante las frecuentes crecidas del río. Del mismo modo, las batanerías eran otro foco más de polución, puesto que las sustancias contaminantes usadas en los procesos de teñido iban a parar a las aguas residuales (*Ibíd.*: 31). A la postre, la misma situación de falta de higiene en el espacio público se prolongaría hasta los interiores domésticos.

Por otra parte, también en la Antigüedad, y como ya se ha señalado anteriormente, se procuró dar el máximo rendimiento a los desechos corporales. Específicamente, por lo que respecta al excremento –fuera este de origen humano o animal–, fueron muy valoradas sus cualidades nutritivas, de modo que fue ampliamente empleado como estiércol para abonar las tierras, un uso que los autores recomendaban ampliamente en

⁵ Para la interdicción de arrojar inmundicias a la calle aducían el mal olor que estas desprendían y el hecho de ser fuente de epidemias (Remolà; Acero (eds.) 2011: 38-39).

sus escritos. Tal fue el caso de Columela o de Plinio el Viejo, que en el Libro XVIII de su *Historia Natural* recoge la opinión popular según la cual se estima que los mejores abonos son las deyecciones humanas. Parece ser, además, que el uso agrícola del excremento empujó a su recogida sistemática, cualquiera que fuera su procedencia. Este tratamiento ordenado de la excreta, que incluso sugería almacenar y usar la materia fecal al cabo de tres o cuatro años para que esta fuera útil como fertilizante, fue sin embargo desatendido por los tratadistas agronómicos de época republicana como Catón y Varrón (Gómez Canseco (ed.) 2010: 72). Sea como fuere, la estercoración mediante el excremento fue una práctica habitual y ampliamente conocida en la Antigüedad que, si bien será abandonada en la Edad Media (Werner 2013: 152),⁶ posteriormente será recuperada y vuelta a poner en valor en los siglos XVI y XIX.

Desde la Antigüedad, además, era extendido el uso terapéutico y cosmético de la excreta.⁷ Más concretamente, a la orina y al excremento se les atribuían facultades curativas muy variadas, entre las que se encuentran favorecer la concepción o aliviar dolores del embarazo hasta tratar las anginas o la epilepsia (Bourke 1976: 166-196). E incluso parece ser que, en la Antigüedad tardía, las aristócratas romanas se aplicaban excrementos en su rostro, pues se creía que estos les procuraban mantener la piel tersa y un aspecto joven (Werner 2013: 53). De hecho, autores como Hipócrates, Plinio el Viejo, Galeno, Columelo, Catón el Viejo, Dioscórides, Apuleo, Catulo, Estrabón, Sexto Plácito o Diodoro de Sicilia hablaron en sus obras de las propiedades terapéuticas y los usos para la belleza de los desechos corporales (Laporte 1988: 95). Estos saberes y remedios, como también sucedió con el uso del excremento como fertilizante, serían recuperados a partir del humanismo y perdurarán hasta bien entrado el siglo XIX.

La confianza en las sustancias corporales en la Antigüedad también se pone de manifiesto mediante su uso ritual. Por ejemplo, son conocidos diversos sistemas de adivinación y augurio basados en el atento examen de los excrementos con el objetivo

⁶ Por el contrario, según Waltner-Toews (2013: 92), durante la Edad Media era común usar excrementos y aguas residuales para irrigar y cultivar sus campos, como lo hicieron comunidades de cistercienses en Milán hacia 1550 o los habitantes de Freiburg hasta 1220. Para el autor, esta práctica, que alcanzó su apogeo en el siglo XIX y vio su fin alrededor de 1960, redujo las plagas de las plantas, estabilizó el equilibrio de nutrientes y mejoró el crecimiento de los vegetales en períodos secos.

⁷ Habría que recordar, además, que, desde Hipócrates hasta los inicios de la medicina moderna, la teoría humoral o de los cuatro humores sirvió para explicar el funcionamiento del cuerpo humano. Según esta, *grosso modo*, el equilibrio de las cuatro sustancias básicas del cuerpo humano –bilis negra, bilis, flema y sangre– sería un indicador de la salud del individuo.

de presagiar la fortuna o la salud (Bourke 1976: 170). En el caso de las ventosidades, estas eran consideradas por los griegos de buen augurio,⁸ mientras que los romanos las tenían por todo lo contrario. Asimismo, existían coprodivinidades romanas cuya función era la de proteger las letrinas y sus usuarios. Por poner tan sólo un ejemplo entre estas, se podría señalar Cloacina, la diosa romana de los retretes, cloacas y letrinas.

La materia fecal también tendría su relevancia en las creencias religiosas de la Edad Media. Por ejemplo, se creía que los excrementos de Cristo, y más concretamente, sus pañales o el agua en la que se habían lavado poseían la capacidad de obrar milagros (*Ibíd.*: 82). Asimismo, en el año 831, con la publicación del tratado teológico de Pascasio Radberto, emergería la herejía de los estercoristas, que, condenada hacia el siglo IX por la Iglesia, consideraba que el cuerpo del Señor estaba presente en el sacramento. De este modo, el cuerpo de Cristo se vería sometido a los procesos de digestión y evacuación como cualquier otro alimento (Gómez Canseco (ed.) 2010: 149). Sin duda, era una preocupación de los teólogos el dar respuesta a la cuestión de la incorruptibilidad del cuerpo de Cristo y de los procesos a los que se sometían las especies consagradas en la Eucaristía.

Por otra parte, la costumbre más generalizada durante la Edad Media para evacuar las materias fecales y los orines era el *tout-à-la-rue*, un método consistente en lanzarlos por la ventana, juntamente con aguas residuales y basura diversa, al grito de «¡Agua va!», «*Gare dessous!*» o «*Gare l'eau!*». Esta misma práctica ya se daba en la antigua Roma y perduraría en muchas ciudades europeas hasta los siglos XVIII y XIX. Precisamente, las ordenanzas reales de 1372 y 1395 en París que prohibían tirar excrementos por la ventana dan cuenta de que tal costumbre debía ser extendida entre la población (Bourke 1976: 111); e incluso sería habitual orinar y defecar públicamente en la propia calle, aliviándose allí donde les venía la necesidad. La generalización de estas prácticas lleva a pensar a Werner (2013: 57-58) que el ciudadano medieval y de principios de la Edad Moderna entendía su cuerpo como algo permeable y en ósmosis en un mar de miasmas, de modo que sería incapaz de olerse a sí mismo, pues únicamente conocía el olor pútrido colectivo.

⁸ Según Aristóteles, en su obra «De los pitagóricos», Pitágoras prohibió a su secta comer habas, entre otras razones, «porque eran parecidas a las partes pudendas» (Kirk; Raven; Schofield 1987: 333). Tampoco podían coger alimentos caídos de la mesa para que comieran con moderación.

Estas prácticas habituales fueron objeto de regulación por parte de los libros de buenos modales latinos, ingleses, alemanes o franceses, todos ellos escritos de cortesía que reflejan generalmente, aunque con variaciones, unas mismas pautas a seguir. En ellos se incluyen recomendaciones acerca de los modales, la moderación de los afectos y la regulación de las formas de trato aceptables, elementalmente destinadas a las cortes feudales caballerescas desde los siglos IX-X hasta el XVI. Surgía, así, la *courtoisie* como forma de comportamiento social adecuada o pauta de modales de la conducta refinada de la clase alta medieval, tanto de mayores como de niños, si bien luego se produjo una difusión de sus mandatos a sectores sociales más amplios.⁹ A menudo, los libros de cortesía tratan acerca de los modales en la mesa debido a la importancia social que este contexto tenía para la época, ya que resultaba un entorno para la convivencia social y la conversación.¹⁰ Algunos preceptos que la cortesía ordenaba en el comportamiento en la mesa relativos a la excreta fueron el no escupir ni hacer las necesidades en la mesa, no hurgarse la nariz ni las orejas durante la comida o no sonarse haciendo mucho ruido (Elias 1993: 110-112). Asimismo, se recomendaba sonarse con la izquierda mientras se coge el alimento con la derecha (*Ibíd.*: 189). En ese mundo cortés aparentemente faltaba el sentimiento de vergüenza frente a las necesidades corporales, e incluso parece ser que las pautas de las costumbres no cambiaron demasiado durante la Edad Media, pues a lo largo de los siglos se siguieron mencionando las mismas recomendaciones: ni la presión social ni el condicionamiento de las pautas del buen comportamiento fue tan intenso como para hacer cambiar las costumbres sociales. Con posterioridad, en el comportamiento de la *civilité*, la vida impulsiva se someterá a una regulación y represión más estrictas.

Esta familiaridad con el contacto con los desechos corporales en la Edad Media se hará también manifiesta en ciertas festividades o celebraciones rituales como la Fiesta de los Locos o el ritual de Charivari, en los que el orden, las normas, la jerarquía y los valores

⁹ En estos libros de cortesía, según Elias (1993: 109), la *hoveliche*, o lo que es lo mismo, la conducta adecuada, se contraponen a los usos de los aldeanos o *geburischen siten*. Posteriormente, los modelos de comportamiento cortesano-artistocráticos se impusieron en los círculos burgueses en la Edad Moderna.

¹⁰ Algunos de estos libros de buenos modales se escriben en latín desde círculos clericales, como los siguientes: *De institutione novitiarum* (siglo XII), de Hugo de San Víctor; *Disciplina clericalis* (siglo XII), de Petrus Alphonsi; o *Morale scolarium* (1241), de Johannes de Garland. A partir del siglo XIII, y desde círculos vinculados a las sociedades caballeresco-cortesanas, se escribirán también en lenguas profanas. Algunos ejemplos son: *Der wälsche Gast*, de Thomasin de Zirklaria; *Hofzucht*, de Tannhäuser; *De quinquaginta curialitatibus ad mensam*, de Bonvicino de la Riva; o los versos del *Book of Nurture* (ya del siglo XV), de John Russel (*Ibíd.*: 107).

establecidos quedaban en suspenso y donde la burla y el escarnio de las autoridades religiosas y civiles se permitían de manera temporal. Así, el carnaval medieval,¹¹ que en el caso francés desapareció con la Revolución mientras que en otras zonas europeas lo hizo con el advenimiento de la Reforma (Bourke 1976: 36), contenía actividades en las que era común arrojar heces desde unos carros o incluso comer morcillas en el altar. Este último hecho, debido a que la palabra francesa «*boudin*» (morcilla) significa también excremento, Bourke cree que podría verse como la sublimación de una actividad coprofágica, esto es, de ingestión de auténticas heces (*Ibíd.*: 38). En síntesis, el poder liberador de la Fiesta de los Locos se basaba en

*a brief social upheaval that inverted everything but ultimately changed nothing, a revolution with an expiration date. Liberating laughter, the same vicarious release from the repression of the lower bodily stratum. Because it turned poop into some positive, it was different than scatological humor or scatological satire. It was what Bakhtin called “carnavalesque”, a scatological redemption. Still extreme, still contaminating, but in this case contaminating with redemption. It is something you want to be contaminated with. It’s still argumentum a fortiori –but instead of the most extreme negative, it is the most extreme redemption. The carnivalesque has the power to redeem both the oppressors and the oppressed (Praeger 2007: 200).*¹²

Finalmente, y para terminar de evidenciar el trato regular que la sociedad medieval mantenía con los desechos corporales, habrá que decir que, según parece, la orina se empleaba en las prácticas alquimistas como materia en la búsqueda de la piedra filosofal (Laporte 1988: 42).

¹¹ Para un estudio en profundidad acerca del carnaval, se recomienda la lectura de BAKHTIN, Mijail (1987): *La Cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, trad. cast. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza.

¹² «una breve agitación social que invirtió todo pero que finalmente no cambió nada, una revolución con fecha de caducidad. Risa liberadora, la misma liberación indirecta de la represión del estrato corporal inferior. Debido a que convirtió la caca en algo positivo, fue diferente al humor escatológico o la sátira escatológica. Fue lo que Bakhtin llamó “carnavalesco”, una redención escatológica. Todavía extrema, todavía contaminante, pero en este caso contaminante con redención. Es algo con lo que quieres estar contaminado. Sigue siendo un *argumentum a fortiori* –pero en lugar del extremo más negativo, es la redención más extrema. Lo carnavalesco tiene el poder de redimir tanto a los opresores como a los oprimidos» (Traducción de la autora).

3.2. Desodorización del espacio público: de la teoría miasmática al modelo pasteuriano

Si por medio del análisis de la conducta social, usos y hábitos de lo inmundo en la Antigüedad y la Edad Media se podía llegar a hablar de cierta tolerancia a la hediondez, a partir de la Edad Moderna lo escatológico se someterá a un paulatino pero sustancial proceso de desacreditación. Para llevar a cabo esta empresa, se optó por desodorizar tanto el espacio público como el privado en lo que fue una auténtica revolución perceptiva que derivó en un aumento de los niveles de sensibilidad olfativa.

El propósito de este apartado es, entonces, el de examinar, desde una perspectiva diacrónica, las actuaciones y medidas llevadas a cabo en el espacio urbano público con motivo de la administración de la inmundicia para reconocer en ellas el desarrollo de las actitudes y del valor depositado en los productos de la excreción.

3.2.1 El excremento vigilado: prevención contra el mefitismo, los miasmas y el estancamiento excrementicio

De acuerdo con la teoría miasmática predominante en los primeros dos tercios del siglo XVIII, las enfermedades se transmitían por medio de los olores y efluvios generados por materia orgánica en descomposición y las aguas estancadas, o lo que es lo mismo, el miasma.¹³ Las antiguas teorías físicas y médicas del siglo XVIII confiaban en la función terapéutica o fuerza sanadora de los vapores fecales: los aromas intensos y, en particular, el olor excrementicio, tenían las virtudes de combatir la atmósfera viciada, de desinfectar el aire de gérmenes patógenos y de fortalecer la resistencia del organismo (Werner 2013: 52).¹⁴ Incluso, los trabajos sobre las sustancias pútridas de los médicos Pringle y Macbride, que pedían no confundir el olor fecal con la amenaza pútrida, valorizaron temporalmente lo aromático. Tanto es así que ciertas sustancias aromáticas, como las del almizcle, el ámbar o la algalia serán utilizadas como antisépticos para

¹³ La teoría según la cual las enfermedades se transmiten mediante bacterias se introducirá a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

¹⁴ Hay que tener en cuenta que la creencia en las cualidades terapéuticas del excremento perduró hasta bien entrado el siglo XIX. Para más información acerca de los usos curativos de los desechos corporales, *vid.* «3.3.3 Medicina escatológica: la creencia en las propiedades terapéuticas del excremento» de esta investigación.

combatir la acción de los miasmas putrefactos sobre los humores del cuerpo (Corbin 1987: 75).

Hasta el momento, existía un silencio olfativo del entorno de las personas, una anestesia frente a la hediondez y a las emanaciones nauseabundas de la que se rodeaban, pero a las que estaban habituados y que eran incapaces de percibir. En otras palabras:

[E]l olor de la mierda [...] [e]ra también, al menos en las ciudades, omnipresente, lo que nos lleva a una paradoja: no existía. [...] Puesto que el mal olor es en último término una categoría subjetiva, y depende de la existencia de un sujeto capaz de oler y sentirse turbado por un aroma concreto, podemos sospechar que una vivienda urbana del siglo XVIII sin canalización, sin agua corriente ni ventilación no apestaba, al menos, no según la percepción de los que entonces habitaban en ella. [...] [E]staban tan acostumbrados al permanente hedor de su entorno que ni tan siquiera el peor olor existente afectaba a su nariz (Werner 2013: 55-56).

Sin embargo, poco después, y en gran medida como consecuencia del surgimiento de la intolerancia frente a lo fétido, la desinfección mediante lo aromático quedaría desacreditada y las emanaciones excrementicias serían denunciadas como fuentes de la patología urbana. Y es que, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, se pone de manifiesto una acentuación de la sensibilidad, una revolución olfativa,¹⁵ un descenso de los umbrales de la tolerancia de modo que las personas se hacen intransigentes frente al olor y estos comienzan a ser percibidos más vivamente. Debido a esta obsesión aerista contra el mefitismo promovida en gran parte por la química, tanto las propias emanaciones como los olores del prójimo, que demuestran la penetración del cuerpo por infectos efluvios, serán sometidos a la vigilancia olfativa (Corbin 1987: 53).

Si bien este discurso de intolerancia a la hediondez y este mensaje de alarma frente al miasma y al hedor del excremento y del cadáver fueron elaborados desde las élites, lo cierto es que los medios populares basculaban entre la resistencia a la desodorización y el descenso del umbral de la tolerancia olfativa. Comportamientos que prueban este último aspecto son, por ejemplo, las quejas que comenzaron a formularse por parte de los vecinos de los cementerios por el olor cadavérico –vinculado, como el de las deyecciones, a la muerte– y sus exigencias de separar sus residencias con respecto al camposanto (*Ibíd.*: 70).

¹⁵ Para Werner (2013: 58-29), otros factores a tener en cuenta que desembocaron en tal revolución de la percepción olfativa serían los edictos cortesanos, los tratados de cortesía y las prescripciones de la educación.

En cualquier caso, como consecuencia de esta progresiva intolerancia sensorial, aproximadamente a partir de 1750 se introdujeron medidas sanitarias destinadas al aseo topográfico y social que habrían de eliminar las amenazas pútridas: los excrementos, la carroña y los cadáveres. Así, frente a esta nueva sensibilidad olfativa, se tendrá por objetivo desodorizar y desinfectar por medio de la eliminación del mal olor, de lo fétido, que se consideraban las causas de enfermedades y de la muerte:

No habrá otro modo de desinfectar que no sea bajo la *forma* de desodorización. [...] El mal olor, tanto si es de muerto como de la mierda, del cementerio o de la evacuación, es malsano en sí. Todo lo que en el orden de lo patológico no responde a una causa conocida, se encuentra atribuible de derecho y atribuido de hecho al *mefitismo*, [...] o sea a las exhalaciones repugnantes que vician el aire y que, extendiéndose progresivamente como epidemias, producen la enfermedad y la muerte. [...] Lo fétido se asoci[a] así a lo mórbido (Laporte 1988: 83).

Se atestigua, así, la ansiedad y atención olfativas respecto a lo pútrido y lo excrementicio, sea tanto a nivel externo –en cuanto al espacio público– como interno –por cuanto atañe al propio organismo–. En el caso de la podredumbre interna, esta se calculará a partir del olor de las deyecciones. Precisamente, será el olfato el encargado de analizar las cualidades del aire y de percibir la presencia del miasma. Las vacilaciones del discurso médico y las imágenes de lo sano y lo malsano propuestas por los químicos favorecieron la confusión entre miasma y fetidez, al mismo tiempo que irradiaron la ansiedad y la vigilancia olfativas.

Precisamente, en lo concerniente a la materia fecal, cabe la posibilidad de hablar de una vigilancia del excremento, cuyo peligro consistirá en su acumulación dentro de las fosas –más tarde lo será su atascamiento y las preocupaciones estarán dirigidas a resolver los problemas de circulación–. Tal es la preocupación social por ea cuestión excrementicia que se sucedieron multitud de protestas en relación con la limpieza de las fosas sépticas: limpiadores y vecinos se quejaban porque su saneamiento se efectuaba al modo tradicional, sin ventilación, con barriles mal ajustados, causando por ello malos olores y riesgos de infección (Corbin 1987: 71). De hecho, era común que quienes limpiasen las letrinas, infringiendo las ordenanzas de la policía, volcasen las inmundicias al arroyo en lugar de ir hasta los muladares. Incluso se llevaron a cabo multitud de análisis de los gases que emanaban de las fosas, de modo que se registraban y clasificaban los olores nocivos y los focos de pestilencia donde se originaban epidemias. Más concretamente, y como relata el propio Corbin,

[e]n vísperas de la Revolución, los proyectos son otros: puesto que la suma de los miasmas decuplican el peligro, conviene destruir como mejor se pueda la confusión olfativa; lo urgente es clasificar por series las amenazas. El arquitecto Boffrand encara el construir tantos mercados como haya productos. Los químicos emprenden el análisis del aire en los sitios de hacinamiento. Esperan poder probar así lo bien fundado de las teorías de Pringle. La gestión permanece por mucho tiempo mal hecha, infructuosa. Entre las manos de Priestley mismo el eudiómetro se acusa incapaz de medir la degradación del aire de los talleres o de la cala de los barcos. Volta y Gattoni, con algo más de suerte, logran definir la calidad del tufo de las habitaciones y de los enfermos; se fundan para ello en la rapidez de la combustión. Después de haber tratado laboriosamente de analizar el tufo de las camas, Jurine, mediante el mismo método, dibuja una escala de los sitios pútridos; en la cima: la mazmorra, que en lo sucesivo será considerada, científicamente, como el más peligroso de todos. Pero los sabios han comprendido ya que todas esas medidas no sirven sino para determinar las cantidades respectivas de «aire vital», de «aire inflamable» y de «ácido gredoso». El miasma permanece inasible (*Ibíd.*: 67).

La obsesión por la limpieza del aire hace que el mensaje que se traslade a la población sea el del peligro de infección por la presencia de las heces. Cada vez se hacía más acuciante la intensidad olfativa del entorno de las emanaciones excrementosas, a la vez que desde los medios científicos se desaprobaba el valor terapéutico de las deyecciones. Los olores fecales, que unos años atrás se estimaban beneficiosos para combatir los miasmas, en el epílogo del Antiguo Régimen serían considerados peligrosos por su poder de putrefacción.¹⁶ Parece que ya no había marcha atrás frente al descrédito del excremento, que comenzaba a repugnar. A partir de entonces, la estrategia higienista, llevada a cabo a partir de mediados del siglo XVIII con Jean-Noël Hallé¹⁷ al frente de tal cruzada, tendrá por objetivo purificar y desodorizar el espacio público:

Para terminar la desodorización, era forzoso perseguir, analizar y describir los olores. [...] A partir de una cierta fecha –según creo, entre 1760 y 1840, más o menos– el higienista será promovido al rango de héroe que hace frente a la más tenaz de las repugnancias. Prepara la oda inmensa a la limpieza, cantada por el siglo XIX (*Ibíd.*: 73).

Bajo estas nuevas exigencias de limpieza, se optará por la progresiva privatización del acto de liberarse de los desechos, confinando así los olores del excremento en los lugares destinados a tal efecto y desterrando la excreción del campo visual público.

¹⁶ Frente al desprestigio de los olores intensos y excrementicios, emergerá la moda de los aromas delicados y naturales. Para más información acerca del uso de los perfumes, *vid.* «3.3.2.1 De la interpretación olfativa de los humores al uso de perfumes» de esta investigación.

¹⁷ Jean-Noël Hallé fue primer titular de la cátedra de higiene pública, creada en 1794 en París, así como miembro de la Sociedad Real de Medicina.

Como señala Werner (2013: 59), «el espacio urbano se volvió hacia dentro y hacia abajo». Asimismo, el siguiente foco de infección sobre el que aplicarán las medidas higienistas más convenientes será allí donde estos olores se acumulaban, donde los cuerpos se amontonaban, esto es, en el hospital y la cárcel. Todavía no se había llevado a cabo la diferenciación entre los olores de los ricos y de los pobres, de modo que lo considerado pútrido era la multitud.

3.2.2 ¿Eliminación o recuperación de los desechos? Entre la canalización de las inmundicias y el aprovechamiento del excremento

En este volverse hacia dentro y hacia abajo del espacio urbano, la preocupación habrá dejado de ser la acumulación del excremento dentro de las fosas, habiendo tomado su relevo el peligro del atascamiento. En este momento, a finales del siglo XVIII, se dedicarán todos los esfuerzos a la circulación de las inmundicias, por canales aéreos o subterráneos, siendo el drenaje la estrategia principal que se llevó a cabo a tal efecto.

La preocupación por regular la fisiología urbana de la excreción, y más concretamente, por evacuar las inmundicias lleva, por ejemplo, a que en la ciudad de París la desinfección de las fosas y la limpieza de sus calles sea objeto de concurso en 1777 y 1779, respectivamente (Corbin 1987: 108-109). Fue también una tarea importante la de privatizar el acto de la excreción, transformando los excusados públicos en privados, sea ordenando la instalación de letrinas dentro de cada casa, sea mediante el uso de letrinas semiprivadas. Por otra parte, el diseño de edificios debía permitir la distinción entre aguas usadas y aguas claras. En cualquier caso, las principales medidas que la nueva política sanitaria estableció para asegurar la canalización fueron reformar las técnicas de limpieza de las letrinas y generalizar el sistema de cloacas. Sin embargo, parece ser que únicamente la limpieza de letrinas, mediante la instalación de un ventilador en las fosas sépticas que previene al excusado de los olores, fue una medida eficaz, pues la fetidez de las calles era un problema en aumento (*Ibíd.*: 110). Por otra parte, en Francia hubo una gran oposición a la introducción del sistema de alcantarillado, y la canalización de las inmundicias por medio de uso de atarjeas no se implementaría hasta finales del siglo

XIX, momento hasta el cual persistía en París¹⁸ una fuerte resistencia popular a las medidas higienistas impuestas:

A pesar de las prescripciones administrativas, la inmundicia prosigue acumulándose en la vía pública; en ciertos barrios todavía se vacían los excrementos al arroyo; los niños orinan en las banquetas; la limpieza de atarjeas y letrinas propaga la malolencia, tanto de día como de noche (*Ibíd.*: 241).

Otras medidas que se llevaron a cabo gracias a los avances de la química lavoisieriana ya en el siglo XIX, el siglo de la oda a la limpieza, fue el empleo de sulfato de hierro y de cloruros para la desodorización de los excrementos y las calles (*Ibíd.*: 140).

Por otro lado, el hospital, la cárcel, la tienda de campaña del soldado y el bajel fueron los lugares donde se aplicaron las nuevas medidas higiénicas puesto que se trataban de focos de infección en los que se acumulaban cuerpos y olores. Se elaboró allí entonces – a finales del siglo XVIII– una estrategia de desodorización de los cuerpos y del espacio que serviría como primer experimento que habría de guiar la futura desodorización del espacio privado. En tales lugares se llevarán a cabo medidas vinculadas a la eliminación de las inmundicias y a su canalización, como bombear el agua de la sentina, limpiar las bacinicas, diseñar la configuración con una estructura de ventilación, instalar retretes portátiles y grandes atarjeas depuradoras o construir canales de descarga de las letrinas y tuberías de aireación (*Ibíd.*: 122-125).

Al entrar en el segundo tercio del siglo XIX, estas medidas llegarán también al medio popular y más concretamente a sus residencias: no sólo se dará un deslizamiento de las estrategias de higiene del espacio público hacia el privado, sino que la desodorización burguesa llevará a la diferenciación entre los olores de los ricos y de los pobres en una atención a los olores sociales de la miseria. En palabras de Corbin, «la nueva higiene pública aspira a que se aceleren los ritmos de la desinfección; esta vez tiene por objeto la totalidad del espacio y de la sociedad» (*Ibíd.*: 145).

Sin embargo, el discurso que denuncia el peligro del excremento y sus emanaciones putrefactas no llegó a menoscabar por completo la confianza que a lo largo de los siglos se había depositado en la materia fecal. Ahora el conflicto se encuentra en conciliar el

¹⁸ Según Ndonko (1993: 27), la situación de insalubridad de París hasta finales del siglo XIX se repetía en otras ciudades francesas, así como en otras ciudades de Italia, Alemania, Suiza, Holanda o Inglaterra.

temor al miasma y el utilitarismo de lo inundo, esto último llevado a cabo mediante negocios en la industria de la inmundicia o por medio de la recuperación del uso del excremento como fertilizante. Esta transmutación del desperdicio, que se sublima hasta convertirse en oro o beneficio inodoro, es interpretada por Laporte (1988: 22) como una tendencia precapitalista. Del mismo modo, este comportamiento, preocupado por la recuperación de los desechos con miras a un posterior beneficio económico, se podría ver como una ejemplificación de la conducta del tipo profesional-burgués, basada en el cálculo de la ganancia de poder financiero (Elias 1982: 126). Por cuanto respecta a los negocios de lo que se podría llamar la industria de lo escatológico, Parent-Dûchatelet pretendía lucrarse con la exportación de heces por ferrocarril (Corbin 1987: 132). Por su parte, Pierre Leroux soñaba con la abolición de la miseria mediante la donación de la materia fecal de los ciudadanos, en forma de impuesto, al Estado (Laporte 1988: 127). Al mismo tiempo, en varias ciudades alemanas se construían fábricas de abono fecal. Incluso, de forma paralela a las medidas higiénicas, se recuperan las costumbres de aprovechamiento del excremento relativas a su uso como abono para el campo, que ya en el siglo XVI se habían rescatado de la Antigüedad. De hecho, en el siglo XVI no sólo se volvió al uso de las materias fecales –ahora sometidas a un proceso de destilación– para fertilizar los campos, sino que también se tradujeron diversas obras acerca del uso de la excreta en la agricultura, entre las que destacan los tratados agronómicos de Crescencio de Bolonia y Constantino Porfirogeneta (*Ibíd.*: 94). Así pues, arrancando desde esta tradición, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII en Europa y Estados Unidos se quiere rentabilizar y sacar provecho de las virtudes fecundantes del excremento aplicándolas a las técnicas agrícolas. Aun así, el uso del excremento a modo de fertilizante fluctuó a lo largo de los años: si bien hubo decretos –como el del 31 de diciembre de 1720 de París– y reglamentos que alentaban a la reutilización y el aprovechamiento del excremento, hacia 1760-1780 se detecta un progresivo abandono en el uso del excremento que luego a inicios del siglo XIX se recupera nuevamente gracias a la influencia de las corrientes del utilitarismo. No obstante, el aprovechamiento de la materia fecal finalmente se vio superado por aquellos que defendían un sistema de canalización central y, ya a finales del siglo XIX, el excremento y su potencial se darían por desacreditados.

3.2.3 Regulación urbana de la excreción: «todo a la atarjea»

A pesar de los intentos fallidos por canalizar los desechos, finalmente, la respuesta a la problemática de la regulación urbana de la excreción llegará con el sistema bautizado por Corbin (1987: 134) como el «todo a la atarjea». Este, basado en la solución implementada en la época victoriana, aboga por la evacuación del excremento mediante atarjeas, esto es, conductos de desagüe por donde las aguas residuales de las casas van a parar al sumidero. Mediante este procedimiento, conseguían evitar el estancamiento fecal y lograban la circulación y movimiento del excremento.

El modelo inglés, cuya preocupación se centra en la regularización de las corrientes de agua y la expulsión automática de la inmundicia, parte de la legislación urbana de la Public Health Act, que en 1848 introduce soluciones técnicas sanitarias y de higiene que serán la base de la transformación del sistema de drenaje de la capital y de la planificación urbana del siglo xx (Álvarez Aura 2013: 85). Estas actuaciones tienen como uno de sus precedentes la demostración, en 1854, por parte del doctor John Snow, de que los brotes de cólera que se sucedían en la ciudad de Londres tenían por causa el consumo de agua contaminada por heces humanas. Gracias a Snow, Whitehead y otros reformadores y científicos, se tomó conciencia de la necesidad de reformar el sistema de saneamiento de la ciudad: había que reemplazar los métodos antiguos para la eliminación de los desechos por inodoros y sistemas de alcantarillado modernos y eficientes que separaran los vertidos fecales del suministro de agua. De este modo, bajo la monarquía victoriana se modernizaba la infraestructura del agua, y más concretamente, el alcantarillado.¹⁹ Fue así como hacia 1860 se conectaron las salidas de aguas residuales de las casas con los sistemas de drenaje municipal, creándose de este modo una gran red londinense de atarjeas. Este sistema, basado en la evacuación inmediata de los desechos en una corriente de agua,²⁰ sería posteriormente adoptado en ciudades como Bruselas, Berlín o Fráncfort (Corbin 1987: 244). En el caso estadounidense, a finales del XIX los gobiernos municipales fueron los encargados de

¹⁹ Dicha modernización se llevó a cabo tanto en el Reino Unido como en Estados Unidos. Según Waltner-Toews (2013: 99), las alcantarillas de la Europa industrial fueron diseñadas en sus orígenes para eliminar las aguas residuales, pero no excreta.

²⁰ Cabe señalar aquí la importancia del agua en movimiento o corriente de agua ya que, según Corbin (1987: 244), los sabios ingleses creían que antes del segundo día el excremento no desprendía muy malos olores, de manera que mediante el movimiento de las aguas todavía podía alargarse este lapso de tiempo.

instituir normas y códigos de salud pública que requerían la canalización de los residuos domésticos en las alcantarillas municipales (Praeger 2007: 43). Hasta el momento eran de uso habitual los pozos negros, los sistemas privados de alcantarillado o la práctica de arrojar los desechos a arroyos. A partir de entonces, se instalaron plantas de purificación de agua y se canalizaron las aguas residuales, las cuales iban a parar a ríos, lagos y océanos.²¹

En el caso de París, y a pesar de los esfuerzos realizados durante la Monarquía de Julio para imponer el orden y la higiene, este método no llegaría a implementarse hasta finales del siglo XIX, pues son varios los factores que demuestran la notable despreocupación por la limpieza en la capital francesa. Entre estos, destacan la lenta implementación de las dotaciones de agua y de la maquinaria del confort, la tolerancia a los olores corporales, la persistencia de la creencia en el valor terapéutico del excremento, la resistencia en el medio popular a las medidas higiénicas edilicias o la privatización y reutilización de las inmundicias (Corbin 1987: 190). Cabría esperar al verano de 1880 a que acontecieran los llamados «olores de París», un suceso en el que los malos olores de las calles se volvieron del todo insoportables, lo que motivó que se tomaran cartas en el asunto y se apostara por un sistema de canalización central y un sistema de alcantarillado que venían defendiendo médicos, ingenieros y el gobierno. Superada la teoría miasmática y difundidos y aceptados ya los descubrimientos pasteurianos, el objetivo de la desodorización consistía no sólo en preservar a la población del contacto con los desechos, sino sobre todo en impedir, mediante una rápida circulación de la inmundicia, la proliferación de gérmenes. Y es que este proyecto se basaba en la cinética, pues la nocividad del excremento se veía aminorada al ser arrastrado por el torrente de las atarjeas, que, en el caso de París, confluían en el río Sena. Como resultado, el diseño del alcantarillado francés, lejos de basarse en la teoría miasmática, que achacaba las enfermedades al miasma, o lo que es lo mismo, a los olores generados por la materia orgánica en descomposición, tuvo como sustento teórico el modelo pasteuriano que defendía la teoría de los gérmenes, esto es, que los microorganismos son la causa de las afecciones.

²¹ Este hecho provocó, según Praeger (2007: 44), que las playas y las vías fluviales se convirtieran en pozos negros y que el olor de las aguas residuales siguiera invadiendo las calles.

Mediante este método, que arrojaba los desechos hacia el subsuelo de la ciudad, se conseguía la eliminación absoluta de los excrementos, los cuales se volvían así invisibles e inodoros, culminando de esta guisa –y entre otros factores que en este capítulo se desarrollan– un proceso de desvalorización de las heces. En relación con este último aspecto, la difusión de la teoría germinal de las enfermedades infecciosas contribuyó a reforzar la idea según la cual las deyecciones eran peligrosas y sucias. Finalmente, mientras que con anterioridad los ciudadanos habían obtenido dinero por la entrega de sus excrementos, a partir de entonces se les impondrían cuotas para la eliminación de sus desechos.

3.3 Desodorización de los cuerpos: normas de comportamiento y educación higienista

En el proceso de desacreditación a que se sometió lo escatológico a partir de la Edad Moderna que propició el descenso de la tolerancia respecto de los olores, se produjo, de manera paralela a la desodorización llevada a cabo en el espacio urbano público con motivo de la administración de la inmundicia, una desinfección olfativa de los cuerpos y de su espacio privado circundante.

Para abordar el estudio de la desodorización de los cuerpos y extraer conclusiones en relación con la configuración del valor de lo inmundo será preciso, entonces, analizar diversos factores imbricados, desde las normas de comportamiento y reglas sociales hasta los códigos de higiene que se difundirán mediante la moda de los perfumes, el discurso médico y las innovaciones técnicas para el aseo corporal. Finalmente, cabrá observar la persistencia o no de usos y costumbres antiguos que manifiesten cierta tolerancia de lo escatológico.

3.3.1 De la *civilité* de la sociedad cortesana a la autocoerción de la sociedad burguesa industrial

El concepto de *civilité*, surgido en el segundo cuarto del siglo XVI, designa el buen comportamiento moral, una pauta de conducta social, de costumbres y de la configuración emocional propia de la sociedad cortesana (Elias 1982: 99). Constituirá la forma fija del comportamiento de la clase alta francesa en el siglo XVII, si bien se acabará difundiendo entre las clases inferiores y en las emergentes.

Esta forma de comportamiento refinado, en la que se es más consciente de los motivos sociales de la moderación de los afectos y la represión de los impulsos, ha de vincularse con la relación social jerárquica de la corte: las costumbres se critican si se consideran una falta de respeto o si resultan desagradables a los ojos del otro. Serán precisamente aquellos situados en lo más alto de la jerarquía los que exijan a sus inferiores una mayor regulación de los impulsos y continencia emocional. Así pues, la *civilité* será un medio de distinción social, un modo de diferenciación. En otras palabras:

La necesidad de observar del modo más estricto las diferencias de rango en el comportamiento, se convierte a partir de ahora en la quintaesencia de la cortesía, en la exigencia fundamental de la *civilité*, al menos en Francia. La aristocracia y la intelectualidad burguesa mantienen relaciones, pero el tacto exige que se observen las diferencias estamentales y se les dé expresión inequívoca en el propio trato (Elias 1993: 119).

Los orígenes del concepto de *civilité* cabe encontrarlos en *De civilitate morum puerilium* (1530), una obra de buenos modales escrita por Erasmo de Rotterdam que tuvo una amplísima difusión mediante ediciones, traducciones e imitaciones sucesivas. Pronto serviría como libro de texto escolar para la educación de los niños e influiría en Italia, Inglaterra, Alemania o Francia. Este libro, cuyo objetivo es el de formar a los jóvenes, está destinado al adoctrinamiento del hijo de un príncipe. A lo largo de sus páginas se describe la conducta socialmente correcta, en especial por cuanto atañe a la actitud corporal y al comportamiento externo. Esta publicación de Erasmo se encuentra entre la tradición medieval, en tanto que recoge mandatos y reglas de cortesía, y la modernidad, puesto que contiene nuevas formas de comportamiento. En definitiva, contenía los modelos de comportamiento propios de su época y que eran reclamados por la clase alta.²² A diferencia de los libros de cortesía medievales, que, a pesar de dictaminar lo que estaba bien y lo que estaba mal seguían demostrando la perpetuidad de unas mismas costumbres, la obra de Erasmo –así como los libros de buenas maneras de Della Casa o Castiglione– demuestra una mayor preocupación por el autocontrol individual, por exigir un buen comportamiento debido a la presión social que se ejerce en la sociedad cortesano-aristocrática (*Ibíd.*: 124):

²² A este respecto cabe señalar que Elias (1993: 121-122) no considera que la obra erasmiana esté destinada a una clase en concreto, si bien es cierto que será en las cortes donde emergerán las formas refinadas de comportamiento basadas en los preceptos de Erasmo.

No solamente muestra la importancia que empieza a atribuirse a los «buenos modales», sino también cómo se ha intensificado la presión que unas personas ejercen sobre otras en la dirección del refinamiento. [...] [E]sta forma de corregir, cortesana, superficialmente suave y comparativamente considerada es mucho más coercitiva como medio de control social, en especial cuando la practica un superior social [...]. [E]l control social, en cambio, se va haciendo más estricto. En especial va cambiando lentamente el tipo y el mecanismo de la configuración de las emociones por medio de la sociedad. [...] Ahora, [...] con la transformación de la sociedad y con una nueva estructura de las relaciones humanas, va imponiéndose un cambio paulatino: crece la presión para conseguir el autocontrol y, en consecuencia, comienza a modificarse la pauta del comportamiento (*Ibíd.*: 126).

Algunas de las recomendaciones que se encuentran en esta publicación son las siguientes: no retener la orina sino miccionar en secreto, apartarse para vomitar, no saludar a quien hace sus necesidades, no tratar de retener una ventosidad puesto que se corre el riesgo de contraer alguna enfermedad, expeler sus gases aparte o disimularlos con la tos, o usar un pañuelo para sonarse.²³ En relación con esto último, Erasmo señala la prohibición de mirar el pañuelo una vez que este ha sido utilizado para limpiarse las mucosidades, lo que demuestra la inclinación y el interés por las secreciones corporales (*Ibíd.*: 190).

Es indiscutible que, en comparación con la época anterior, se dan cambios en las actitudes frente a las necesidades naturales. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurrirá más tarde, cabe destacar que los sentimientos de vergüenza y escrúpulos sólo aparecen de modo parcial. De hecho, Erasmo, al hablar de las necesidades naturales, lo hace con desenfado, naturalidad, minuciosidad y falta de vergüenza, aunque sí fomenta los sentimientos de pudor. Por el momento, la renuncia a los impulsos se justifica como un modo de evitar los males provocados por los espíritus externos, mientras que más tarde estará motivada por una coacción social por la presencia de otras personas (Elias 1982: 176). En todo caso, como resultado, la pacificación de la conducta, sucedida a partir de la última década del siglo XVI y la primera del XVII, conllevó que los límites del pudor, lo considerado tolerable y la frontera de la vergüenza avanzaran, así como aumentarán la sensibilidad y la contención y control de los afectos. Tanto es así que, posteriormente, otros libros de modales y reglas cortesanas como la *Wernigerodischen Hofordnung*

²³ Según Elias (1993: 177), en *De civilitate morum puerilium* no son abundantes las justificaciones de carácter sanitario, y cuando las hay, sirven para evitar coacciones y represiones; bien al contrario que en el siglo XIX, donde se usan para renunciar a los impulsos y lograr la moderación.

(1570) o la *Braunschweigischen Hofordnung* (1589) incidirán en satisfacer las necesidades naturales en lugares apropiados y con recato (*Ibíd.*: 173).

Ya en el siglo XVIII, la publicación de Jean-Baptiste De La Salle, *Les Règles de la Bienséance et de la Civilité Chrétienne* (1711), aunque inspirada en los preceptos erasmianos, demuestra una evolución en los límites de la decencia y el pudor. Así, por ejemplo, en la edición de 1729, en referencia al hecho de satisfacer las necesidades fisiológicas, se exhorta a niños y adultos a hacerlo en un lugar apartado donde no puedan ser vistos, ocasionando que cada vez más estas se destierren del campo visual público. De la misma manera, tanto eructar como ventosear cuando se está en compañía se ve como una falta de educación, y se considera indecoroso hablar de las necesidades naturales y de las partes del cuerpo vinculadas (Elias 1993: 174). También, a partir de entonces, se aconsejará la discreción y el proceder modestamente. Ya en la edición de 1775, el hecho de no llevar a cabo ciertos actos como sonarse se justifica no ya por respeto a las gentes de rango social superior sino en razón del perjuicio para la salud que suponen. Asimismo, el apartado «Debe evitarse con cuidado» se ha eliminado y el capítulo «De las partes del cuerpo que deben ocultarse y de las necesidades naturales» ha sido en gran parte mutilado, lo que denota la interiorización de tales normas de conducta. En la misma línea, se evita hacer referencia a detalles que antes se analizaban detenidamente en relación con la satisfacción de tales necesidades, puesto que su conocimiento se da por sentado y se regula en la intimidad, lo que lleva a Elias a hablar del «anatema del silencio» (*Ibíd.*: 189). Precisamente, las mismas restricciones se impondrán al lenguaje, que se verá sometido a un proceso de depuración y limpieza. Este último aspecto, por cierto, ya había sido advertido por Laporte, quien concluyó que en el siglo XVI la lengua (el francés clásico en particular) fue sometida a un proceso de purificación mediante el cual se la liberó de toda carga de inmundicia, derivando en una limpieza de las palabras y en una pureza y pulcritud del estilo (1988: 17-19). De esta forma, se eliminó el vocabulario nauseabundo y se emplearon eufemismos o circunloquios con el objetivo de evocar al excremento.

Llegados al siglo XIX, momento en el que las élites de carácter aristocrático-cortesano han dejado paso al protagonismo de la burguesía industrial, la micción y la defecación

han devenido temas tabúes,²⁴ de modo que se evitará cualquier conversación escatológica. Por otra parte, escupir ya se considera una costumbre repugnante (Elias 1993: 198). Sin embargo, las restricciones y los tabúes no se justifican mediante la coacción externa, sino por las autoacciones o autocoerciones: el comportamiento socialmente deseado se convierte en un automatismo o hábito. Este aparece, pues, como una conducta anhelada conscientemente, como si los preceptos sociales se originaran en la propia intimidad, como si de una instancia moral se tratara, de modo que condicionara o modelara a los individuos con respecto a ciertas pautas sociales. Por ello,

*[i]l se constitue toute une sémiologie du physique : chaque manifestation organique anormale apparaît comme un signe révélateur ou même un signal d'alarme : c'est un signifiant porteur d'un signifié dans l'ordre moral. Un réseau de correspondances est découvert, et fait remarquer que le mal moral redouté est en réalité une activité physique (Rauch 1983: 90).*²⁵

De este modo, todo lo referente a las costumbres escatológicas se carga de tabúes, de sentimientos de vergüenza, escrúpulos, culpabilidad, miedo o desagrado.²⁶ Como resultado, las necesidades corporales se excluyeron de la vida pública y se produjo la modelación y regulación de la vida impulsiva. Esto podría explicarse, según Elias, a raíz de la transformación de las relaciones y dependencias humanas que se dieron en el régimen industrial primario del siglo XIX y que afectaron a la burguesía. Lo que obliga a la regulación y represión de los impulsos y las emociones ya no es tanto la jerarquía social como «las coacciones (mucho menos visibles y más impersonales) del entramado social, de la división del trabajo del mercado y de la competencia» (Elias 1993: 193).²⁷ Esta dependencia social más intensa, basada en la interdependencia de los individuos, resulta, como ya se ha advertido, en una transformación de las coacciones externas en

²⁴ Según Mary Douglas (2007: 9-12), el tabú es una práctica de codificación o mecanismo espontáneo que sirve para proteger las categorías, límites espaciales y señales verbales y físicas por medio de las cuales se organiza el mundo.

²⁵ «se constituye toda una semiología de lo físico: cada manifestación orgánica anormal aparece como un signo revelador o incluso como una señal de alarma: es un signifiante que lleva un significado en el orden moral. Se descubre una red de correspondencias, y señala que el temido mal moral es en realidad una actividad física» (Traducción de la autora).

²⁶ Existen proverbios del campesinado del siglo XIX que manifiestan una resistencia a las normas de la burguesía. En ellos se da a entender la fisiología de la excreción como algo necesario, de modo que se aconseja no retener los eructos ni las ventosidades, se celebra la expulsión de humores malsanos y se reconoce la virtud socializadora masculina del orinar (Corbin 1987: 236).

²⁷ Según Elias (1982: 126), la dirección de la conducta del burgués se guía por la ganancia y la pérdida de poder financiero en la esfera profesional, mientras que la del cortesano-aristocrático lo hace en concepto de ganancia y pérdida de su prestigio y estatus.

autocoacciones, o lo que es lo mismo, que el comportamiento socialmente impuesto aparece como si fuera deseado por el propio individuo. En estos momentos y cada vez más, las regulaciones se tomarán como instancias de control automatizadas por la educación y la costumbre.

Digno es de señalar también que esta nueva sensibilidad creciente, que se hace manifiesta en el avance de los límites del pudor y del desagrado, encontró en el desarrollo de la técnica y los descubrimientos científicos otros factores para su consolidación y difusión. En este sentido, cabe destacar que estos temores vinculados a lo inmundo se cargan también de la influencia del discurso pasteuriano, en tanto que se la excreta se considera un agente patógeno. Aun así, la teoría microbiana de la enfermedad no ha de entenderse, a ojos de Elias, como la causa fundamental de los cambios de comportamiento y de los sentimientos de temor y repugnancia respecto de lo escatológico puesto que

algo que [...] es perjudicial para la salud no tiene por qué despertar necesariamente sentimientos de desagrado o de vergüenza; y, por el contrario, algo que produce sentimientos de desagrado y de vergüenza no tiene por qué ser necesariamente perjudicial para la salud. [...] [S]e fortalecen los sentimientos de desagrado y de repugnancia que suscita la expulsión del esputo, al igual que los tabúes que los rodean, incluso antes de que se tenga una idea clara de la transmisión de los gérmenes patógenos por medio del esputo. Lo que suscita e intensifica los sentimientos de desagrado y, por lo tanto, las restricciones es una transformación de las relaciones e interdependencias humanas (*Ibíd.*: 199).

En un sentido similar, Greenblatt (1990: 80) no cree que la causa fundamental de tales regulaciones se deba a la higiene sino a los procesos de configuración de la identidad social y personal del individuo.

3.3.2 Atención a los olores sociales: la difusión de los códigos de higiene y del aseo corporal

Desde el siglo XVI se produjo una reestructuración de la jeraquía de los sentidos, entre los cuales el olfato sufrirá una descalificación que lo arrastrará, junto con el tacto, a lo más bajo de la escala sensorial, mientras que la vista y el oído disfrutarán de la valoración de sentidos intelectuales (Corbin 1987: 225).²⁸

²⁸ Habría que recordar que ya para la escolástica la vista y el oído eran los sentidos por excelencia.

Uno de los factores que explica la desacreditación de la que fue víctima el olfato se encuentra en la construcción de un Estado centralizado, que adoptó medidas edilicias e infraestructuras para la eliminación de las inmundicias con tal de combatir la intensidad olfativa del espacio público. Tanto es así que se tenderá hacia la privatización del desperdicio, y el aprendizaje del olor se dirigirá contra el *stercus*, lo inundo, el excremento (Laporte 1988: 69-70). Por otra parte, se consideró que la sensación olfativa no podía provocar un pensamiento duradero, siendo así el olfato el sentido que menos contribuía al conocimiento. Tampoco ayudó el hecho de que el discurso científico finalmente se inclinara hacia la descalificación de los datos olfativos, ni que los niveles de tolerancia olfativa disminuyesen. Desde entonces, lo que huele perturba a la vista; un sentido, este, que desde los siglos XVI y XVII disfrutó de una nueva experiencia que lo alzaría a lo alto de la jerarquía de los sentidos.²⁹ Finalmente, Kant se ocupó de la descalificación estética del olfato, pues consideró el juicio del olfato no como un juicio de gusto sino uno que exalta los sentidos. Así pues, el olor podrá ser agradable, delicioso y bueno, pero no puede ser bello puesto que la satisfacción producida por lo agradable está unida a un interés (*Ibíd.*: 87-90). En todo caso, lo bello surgirá de la eliminación del olor. Como resultado de todas estas circunstancias, el olfato quedó relegado al sentido de la animalidad, del instinto y del apetito.

Sea como fuere, el olfato, y con él, los sentidos son mecanismos de organización del mundo, así que clasifican la diversidad sociocultural. A partir del siglo XVIII, se produce una revolución olfativa que será la antesala del actual silencio olfativo, en la que lo inodoro será sinónimo de «lo rico, lo atractivo y lo bello en el tiempo» (*Ibíd.*: 84). Así, una vez denunciada la pestilencia del espacio público, habrá que actuar en la totalidad del medio social procurando la desinfección olfativa de los cuerpos por medio de la difusión de herramientas como los perfumes, las normas de aseo corporal en las que se basa educación higienista o la transformación de los espacios privados para la higiene individual.

²⁹ Para Laporte (1988: 45), la primacía de la imagen, la invención del telescopio o el nuevo papel del ojo como punto geométrico gracias a la pintura y la nueva astronomía contribuyeron de manera decisiva a la valoración positiva de la vista en los siglos XVI y XVII.

3.3.2.1 De la interpretación olfativa de los humores al uso de perfumes

A pesar del descrédito sufrido por el olfato como sentido, lo cierto es que era el encargado de la interpretación de los humores corporales. Y esta función se desplegaba en diversos ámbitos, desde el registro de la función erógena de los olores corporales, pasando por la detección de posibles enfermedades, hasta llegar a la atención del poder de putrefacción de tales emanaciones. Pero esta vigilancia olfativa no se extiende únicamente a los propios olores, sino también a los efluvios del prójimo.

En cuanto al poder de seducción de los humores corporales, destaca el del esperma por encima de todos. Lejos de ser considerado como algo repugnante, el *aura seminalis* del hombre era valorado como esencia de la vida a la par que manifestaba la animalidad del individuo y ejercía de nexo entre cuerpo y alma (Corbin 1987: 46). También la menstruación jugaba un papel fundamental como potencia seductora a la par que se vinculaba con el cometido genésico. Asimismo, otros humores corporales cuyo olor se consideraba capaz de avivar el deseo eran los olores vaginales o el sudor de las axilas (*Ibíd.*: 56). Los olores que desprendían los humores del cuerpo servían, pues, de activadores de la sensualidad.

Por otra parte, y como ya se ha avanzado con anterioridad, se tendía a prestar especial atención a las emanaciones corporales con el objetivo de detectar cualquier enfermedad, de modo que será imprescindible poner los cinco sentidos en los cambios en el olor de las deyecciones, sudor, esputo u orina. Especialmente la forma, el color y otras cualidades de los excrementos eran objeto de una observación atenta y minuciosa, pues eran considerados como índices de la salud de los pacientes. Por último, en lo concerniente a la precaución respecto del poder de putrefacción de los humores corporales, los menstruos y la bilis serán dos de los focos de interés más destacados. Así, en concreto, existía la creencia según la cual la menstruación tendría la capacidad de echar a perder salsas y alimentos y de opacar metales, mientras que la bilis, por su parte, engendraría fetideces debido a su supuesta acción pútrida (*Ibíd.*: 46).

Sin embargo, la fama, atención y confianza en los olores corporales no correría la misma suerte con el correr de los años. El uso de perfumes y aromas a mediados del siglo XVIII se explica por la necesidad de combatir, mediante su empleo, los miasmas y

la atmósfera morbíficos.³⁰ La valorización de lo aromático inicialmente encontró amparo en el campo científico gracias a los trabajos sobre las sustancias pútridas de Pringle y Macbride, e incluso su eficacia terapéutica será justificada por médicos como Blégny o Lémery, pues se creía que lo aromático podía corregir el aire viciado y ayudaba a aumentar la resistencia del organismo (*Ibíd.*: 75). Así, se hicieron habituales los aromas del almizcle, el ámbar y la algalia, que funcionarán como escudos olfativos.³¹

No obstante lo anterior, estos olores pronto serían tildados de animales y excrementosos. Este hecho no es de extrañar, puesto que Paracelso y Geoffroy ya señalaron la gran semejanza entre el olor del almizcle o la algalia y el del excremento; o, lo que es lo mismo, «el lazo esencial entre el perfume y el olor de mierda» (Laporte 1988: 103). Precisamente, la naturaleza excrementicia de tales aromas será utilizada por médicos y moralistas para descalificar la desinfección mediante los olores fuertes: en los años sucesivos, el almizcle, el ámbar y la algalia serán señalados no sólo como sustancias pútridas y nocivas sino también como desencadenantes de la inquietud, el estupor y el agotamiento mental, de modo que a finales del siglo XVIII su coartada terapéutica quedó totalmente desacreditada. A este fin ayudarían los avances de la química neumática y los progresos de la higiene corporal, los cuales censuraron la máscara olfativa de los aromas animales, haciendo enraizar la creencia de que detrás del uso de un perfume fuerte se escondía una limpieza deficiente o, incluso, en el caso del medio hospitalario, se ocultaban negligencias en el mismo. Así pues, se creyó conveniente evitar los perfumes pesados y los olores corporales indiscretos para evitar incomodar y «permitir que se perciba su atmósfera individual, que revela la unicidad de su yo» (Corbin 1987: 86). De este modo, la función social del aseo íntimo se acompañará con la creciente repulsión, asco, vergüenza y pudor por los aromas excrementicios.

³⁰ Cabe señalar que el uso de perfumes por parte del ser humano no era nuevo, e incluso se tiene constancia de que la técnica de destilación se remonta al tercer milenio a. C.. Por otra parte, las funciones más habituales de su uso a lo largo de los siglos han sido la religiosa, la amorosa y la medicinal (Bonnet 1990: 679).

³¹ La revolución de la industria química de los perfumes –que se iniciará a partir del siglo XVIII, llegando a su máximo esplendor en el siglo XX– comenzó en Europa, principalmente en Suiza, Alemania y los Países Bajos, mientras que será en Estados Unidos donde se desarrollará a gran escala (*Ibíd.*: 716).

Con esta manifiesta intolerancia hacia los olores excrementosos y habiéndose producido un descenso en los umbrales de la percepción, los aromas sutiles y delicados tomarán ahora el relevo. La burguesía encontrará en los olores vegetales, en las fragancias florales suaves –así como en el jardín o la montaña– la calma sensorial buscada, el reposo en la huida de la pútrida masa, la calma de la respiración del aire natural y la exaltación del espacio oxigenado (*Ibíd.*: 84).³² Estas mismas fragancias delicadas invadirán el ámbito de la higiene corporal en forma de jabones con perfume floral, bolas de olor o aguas con olor a frutas; todos ellos productos que, con el paso del tiempo, se irán popularizando debido a sus bajos precios y a la prosperidad de la industria del perfume,³³ llegando de este modo a extender sus efectos a todas las capas de la sociedad y a eliminar todo rastro de olor animal y humano:

Les « toilettes » sentent la pinède, les salles de bains ont l'odeur du bonbon anglais, l'odeur appétissante de la croissanterie est due à un arôme de synthèse, enfin savons, lessives, nettoyeurs ménagers, litières pour chat, papier toilette, jouets... sont eux-mêmes parfumés (Bonnet 1990: 717).³⁴

En fin, los perfumes vegetales de la rosa, la violeta o el lirio no sólo serán el perfecto instrumento de desodorización del cuerpo, sino que también constituirán un arma eficaz para la configuración moral del ideal de mujer en el control de sus impulsos:

De todas las virtudes hasta entonces atribuidas a la mujer, el siglo XIX da su privilegio al pudor, y [...] entra en un complejo sistema de representaciones a la vez moral, visual y estético. «La limpieza sin rebuscamientos, la elegancia y las gracias naturales del cuerpo y espíritu, la jovialidad y el pudor, son los más poderosos cosméticos.» Hay que dejar al *boudoir* de la cortesana o la sala de burdel los vapores espesos de la carne macerada, los pesados aromas y los polvos almizclados. El contramodelo de la mujer venal facilita aquí la definición de la elegancia. El simbolismo invasor de la mujer-flor natural y suavemente perfumada revela la firme voluntad de contener las aficiones. Los aromas delicados señalan la imagen de un cuerpo diáfano, que se quisiera simple

³² En este sentido, el químico Fourcroy condenó el almizcle y los apartamentos artificialmente perfumados, a la par que elogió la respiración del aire balsámico de las praderas (Corbin 1987: 84).

³³ Alain Corbin (*Ibíd.*: 218) señala como factores que contribuyeron al crecimiento de la industria del perfume y la democratización de sus artículos el descubrimiento del vaporizador y del hidróforo, la introducción de la química, los precios modestos, la fabricación industrial de los productos cosméticos o la extensión de sus distribuidoras.

³⁴ «Los “inodoros” huelen a madera de pino, las sales de baño tienen olor a caramelo inglés, el apetitoso olor de la croissanterie se debe a un aroma sintético, finalmente jabones, detergentes, limpiadores para el hogar, arena para gatos, papel higiénico, juguetes... son perfumados» (Traducción de la autora).

reflejo del alma. Ambiciosa estrategia que trata de apartar la amenaza de la animalidad, de doblegar los impulsos de la mujer (Corbin 1987: 204).

Por medio del ocultamiento de los olores corporales, sea de las propias secreciones, sea de la transpiración, ahora se pretende negar la interpretación de los humores y el papel sexual del olfato. Además, a partir de los siglos XVIII y XIX, los perfumes devinieron en Europa un diferenciador social, un signo de identidad cultural y social. Tanto es así que la burguesía se sirvió de ellos para hacer gala de su sensibilidad en la percepción olfativa y de su superioridad moral y económica, a la par que le ofrecían el pretexto para distinguirse de las clases bajas, hipotéticamente más tolerantes a los olores corporales (Waltner-Toews 2013: 95).

3.3.2.2 Infraestructuras del aseo

Si bien será a partir del siglo XVIII y especialmente en el XIX cuando se difundan los códigos de higiene –y más concretamente las infraestructuras del aseo– entre la población, habrá que ir a rastrear el siglo XVI para dar con las primeras experiencias que atestiguan tal dirección.

Como señala Laporte (1988: 52), con el siglo XVI se inaugura la «política de la mierda», caracterizada por la privatización del excremento y la creación de la policía del desperdicio, que tiene por objetivo hacer cumplir las ordenanzas que en materia de salubridad se impongan desde el Estado. Uno de los edictos más relevantes de esta época, y en cuya base se encuentra el discurso de la higiene, será el Edicto de Villers-Cotterêts de 1539, publicado en París bajo el reinado de Francisco I. En él se exige la construcción de un excusado, fosa de retrete o letrina en cada hogar en un plazo de tres meses a riesgo de que, si no se hace, la casa quede confiscada. De esta manera, se pretendía que cada cual guardara sus heces y las hiciera desaparecer por la noche, de modo que se procuraba regular la relación individual con su excremento –y, con él, su relación con el cuerpo y la dependencia con el mismo Estado–, privatizándolo:

Pero, ¿se trata simplemente de sustraerlos a la vista?, ¿de evitar que damas y gentilhombres se arriesguen a ensuciarse con el contacto, o a la vista, de la mierda del patán? Si se tratase de limpiar por encima la ciudad para hacerla relucir, no sería necesaria, en absoluto, esa jerarquización del desperdicio. La orden de que cada uno guarde su mierda y la meta en su casa supone [...] una evidente *domesticación* del desperdicio que sitúa al objeto [...] en la esfera de lo privado (*Ibíd.*: 32-33).

Este hecho, a ojos de Laporte, constituye la institucionalización de la materia fecal, el devenir del excremento como cosa privada (*Ibíd.*: 71). Y no sólo eso, sino que de este modo se haría desaparecer a la deyección de la vista y se eliminaría su olor. De hecho, para el autor, lo inodoro será el significante de lo rico, así como cree que estas reglamentaciones se vinculan con el discurso del capitalismo y una determinada moral. Para él, el burgués se ve en la obligación de privatizar sus desechos, a la par que habrá de contribuir al Estado-Cloaca máxima con multas por no hacerlo y con impuestos para pagar a los limpiadores (*Ibíd.*: 75). El Estado se encargaría, pues, de purificar la materia fecal extrayendo beneficios de ella. No obstante lo argumentado, el edicto no fue rigurosamente aplicado, pero sí que fue seguido de otros reglamentos, como el de 1563, que obligaba a cada ciudadano a limpiar la puerta de su casa. A partir de entonces, la ideología de lo limpio y la de la propiedad irán unidas de la mano.

A principios de la Edad Moderna las letrinas colectivas fueron dando paso progresivamente al excusado individual. Aun así, los informes policiales de los siglos XVII y XVIII informan de la continuidad en los hábitos de higiene, basados en tirar los desperdicios por la ventana, y que pocos son quienes optan por el uso de letrinas (Ndonko 1993: 34).³⁵ Llegados al siglo XVIII, el cuartel del ejército, el hospital, la cárcel y el buque serán objeto de la aplicación de las primeras tentativas de higienización, tanto en el modo de evacuar los desechos por medio de la canalización³⁶ y mediante la instalación de nuevas infraestructuras del aseo, como con la instauración de hábitos y normas de higiene. Todas estas medidas higiénicas que atañen a los cuerpos y al espacio servirán, al fin y al cabo, para guiar la futura desodorización del espacio privado. La atención se puso allí donde se acumulaban cuerpos y olores por tratarse de focos de infección, de modo que fue necesario comenzar a instalar retretes portátiles, baterías de letrinas o asientos con sifón. También, con el objetivo de asegurarse la desodorización de los cuerpos, se comenzaron a elaborar las primeras normas de higiene corporal: estos sitios se convertirán en lugares disciplinarios,³⁷ de aprendizaje de la higiene personal.

³⁵ Parece ser que en los círculos aristocráticos se usó la silla perforada, cuyo contenido debían limpiar los sirvientes. Incluso los monarcas hacían sus necesidades en presencia de sus súbditos (Ndonko 1993: 34).

³⁶ Para más información acerca de la nueva canalización instalada en los hospitales, cárceles, bajeles y tiendas de campaña de los soldados del siglo XVIII, *vid.* «3.2.2 ¿Eliminación o recuperación de los desechos? Entre la canalización de las inmundicias y el aprovechamiento del excremento» de esta investigación.

³⁷ En algún sanatorio incluso se obligaba a los pacientes a defecar de día y de noche a una hora fija en un lugar determinado (Corbin 1987: 143).

De este modo se modificaba el comportamiento individual por medio del control somático y la vigilancia de los excrementos. Además, este hecho se acompañó de un punto de vista moralizador, pues se interpretaba que las personas limpias serían las más honestas y decentes (Corbin 1987: 125).

A finales del siglo XVIII se habría modificado la concepción del cuerpo: a medida que se desarrolló la conciencia de su función protectora y se entendió como un organismo cerrado, aumentó la sensibilidad del individuo, quien dejó de soportar los olores corporales ajenos, vistos ahora como intrusión corporal y como algo repulsivo (Werner 2013: 57-58). Para más inri, en el siglo XIX se asociará el mal olor con las clases bajas, de modo que los perfumes, la higiene del cuerpo o el disponer de retretes modernos serán instrumentos de estratificación social para mostrar la superioridad moral y económica de las clases pudientes.³⁸

Estas intolerancias sensoriales determinarán su propia espacialidad, esto es, se asignarán lugares específicos para la contención y eliminación de los olores excrementosos. En lo sucesivo, y ya en el siglo XIX, el cuarto de aseo, los excusados privados y la cocina moderna asegurarán que los olores orgánicos y los perfumes sutiles no se mezclen. Mientras tanto, en la alcoba del burgués se preservará la salubridad procurando su ventilación. Precisamente, con el siglo XIX y la llegada de la revolución higienista, la desodorización no se dará únicamente en el espacio público, sino que también llegará al privado, especialmente a las partes comunes de los inmuebles, así como a las habitaciones del rico, del obrero y la casa del campesino.

El origen del inodoro moderno cabe encontrarlo en el contexto inglés del siglo XVIII: será Alexander Cummings quien lo invente en 1775.³⁹ Una sola válvula hacía liberar agua de la cisterna, con lo que se vaciaba el contenido del aseo y de nuevo la cisterna se

³⁸ Waltner-Toews (2013: 95) hace notar que desde la antigua Roma hasta el siglo XVIII los trabajadores encargados de limpiar los excrementos estuvieron siempre entre las profesiones peor valoradas.

³⁹ Antes que él, Sir John Harington inventó en el siglo XVI el denominado «Ajax», el primer inodoro que gracias a piezas móviles el tanque se rellenaba de agua y se eliminaban los desechos. También entre los siglos XVI y XVIII existían sistemas que usaban agua de cisternas para limpiar el bacín. En ningún caso estos inventos, que eran caros de mantener e instalar, triunfaron (Praeger 2007: 37). Con anterioridad a la invención de Cummings, era costumbre para los ingleses la defecación comunal o, como mucho, semipública, y se efectuaba en orinales, excusados individuales o aposentos secretos, sillas perforadas, retretes públicos o en la misma calle (*Ibíd.*: 54).

llenaba de líquido. Tres años más tarde, Joseph Bramah cambió la válvula del *water closet* por una aleta de bisagra [Fig. 4].

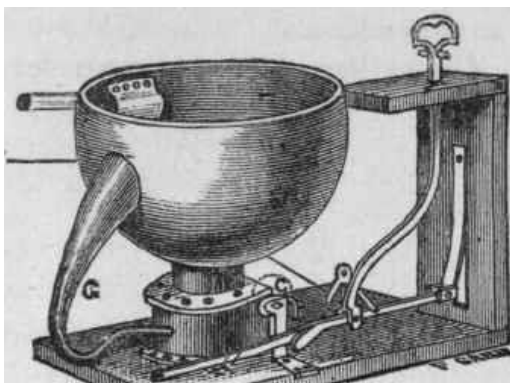


Fig. 4: Inodoro diseñado por Joseph Bramah. Fuente: Praeger 2007: 36

Setenta y cinco años más tarde, George Adamson incorporó el sifón, que fue mejorado por George Jennings; a Thomas Crapper se le debe la cadena y a Thomas Twyford la construcción del retrete en porcelana para facilitar su limpieza y desinfección (Praeger 2007: 37-38).⁴⁰ Pero esta difusión del váter moderno durante la época victoriana no llegó de inmediato a las clases más humildes, que continuaban haciendo sus necesidades en instalaciones comunales.⁴¹ El inodoro moderno, así, sirvió tanto como método de distinción de las clases acomodadas como instrumento para la imposición de su ideología higienista (*Ibíd.*: 39). Ya a finales del siglo XIX, la propia burguesía inglesa, con nombres como los de Octavia Hill o Edwin Chadwick al frente, impulsó la reforma de las condiciones sanitarias de las clases bajas. Como resultado, se procuró que todos los individuos disfrutaran del sistema de alcantarillado público y de váteres modernos, así como se difundieron los hábitos de la burguesía entre toda la población, que ahora eran aspiraciones de toda la sociedad. Desde las iglesias, escuelas y revistas se difundió tal ideología, actuando estos como claros agentes de socialización.

Esta nueva tecnología pronto encontró en Estados Unidos un lugar donde expandirse. Antes de la Guerra de Secesión, americanos de todas las clases sociales instalaron en

⁴⁰ En 1857, Gayetty inventará el papel higiénico moderno, en 1890 la Scott Paper Company lo fabricará en rollos y en 1928 Klenk sacaría al mercado el primer rollo de papel con número de hojas garantizado (Werner 2013: 12).

⁴¹ Paralelamente a la difusión del váter moderno, se modernizaba en Inglaterra la infraestructura de la canalización del agua mediante el alcantarillado municipal. Para más información sobre el sistema de alcantarillado inglés, *vid.* «3.2.3 Regulación urbana de la excreción: “todo a la atarjea”» de esta investigación.

sus domicilios retretes modernos, que eran vistos por entonces como señal de progreso. Sin embargo, las instalaciones resultaron del todo insalubres, de modo que en 1870 los gobiernos municipales estadounidenses tuvieron que tomar cartas en el asunto y promulgar códigos de salud pública, leyes y otros reglamentos para estandarizar la infraestructura sanitaria. A partir de entonces, el váter fue visto en Estados Unidos ya no como una señal de modernización sino de higiene y salubridad. Como resultado a todo esto, los residuos domésticos tuvieron que ser canalizados por medio del alcantarillado municipal y todos los hogares tendrían que disponer de un baño privado con inodoro. A la postre, tanto en Estados Unidos como en Inglaterra la excreción pasó a ser un asunto de Estado regulado por los gobiernos, involucrando en todo esto una ideología clara: la de la aversión a la fecalidad. En otras palabras:

So when the plutocracy in England and the state in America determined that the toilet would be the only acceptable receptacle for pooping, they were mandating fecal denial right along with it. Fecal denial had existed among elites before. But never before had it been the official ideology of the entire society –and never before had it been supported by an infrastructure that made the impossible ideal achievable (Ibíd.: 213).⁴²

No había vuelta atrás en el proceso de desterrar del campo visual público la evacuación de los desechos corporales, y, sin duda alguna, la difusión de tales utensilios técnicos, o lo que aquí se opta por denominar la infraestructura del aseo, contribuyó a la transmisión de la nueva sensibilidad en todas las capas de la sociedad. Ahora bien, no por ello hay que olvidar que la acción conjugada de los váteres con el nuevo sistema de alcantarillado llevó a la mejora de la salud de la población europea y estadounidense.

Por cuanto respecta al caso francés, la adopción de la maquinaria del confort no fue ni mucho menos tan rápida como en el caso inglés o el estadounidense. Al contrario, es remarcable la tardanza de esta en aparecer, haciendo que los hábitos de higiene en Francia hasta finales del siglo XIX se restringieran a las medidas sobre el espacio doméstico y la ventilación (Corbin 1987: 190). De hecho, el retrete moderno no se

⁴² «Entonces, cuando la plutocracia en Inglaterra y el estado en América determinaron que el inodoro sería el único receptáculo aceptable para hacer caca, estaban exigiendo con ello la negación fecal. La negación fecal había existido entre las élites anteriormente. Pero nunca antes había sido la ideología oficial de toda la sociedad –y nunca antes había sido apoyada por una infraestructura que hiciera alcanzable el ideal imposible» (Traducción de la autora).

generalizará hasta principios del siglo XX.⁴³ Aun así, es cierto que en el siglo XVIII ya existen intentos por privatizar la excreción, como por ejemplo ordenando cavar letrinas dentro de cada casa (*Ibíd.*: 108). Con la llegada del siglo XIX, la desodorización se impondrá en el espacio privado, tanto en las letrinas del inmueble popular como en los excusados burgueses, en todo caso con el propósito de transformar los aseos comunes en privados. Por este motivo, se quiere acabar con la promiscuidad de las letrinas comunales con asientos múltiples, con agujeros a la turca. Por otra parte, se instalarán letrinas semiprivadas que serán usadas por varias familias y las casas burguesas disfrutarán de gabinetes de aseo y excusados con sifón, tubo de aireación y palanca de desagüe. «Hacer los desechos invisibles e inodoros, y presevar totalmente a la población de su contacto, tal es el proyecto» (*Ibíd.*: 243). Prueba de esta obsesión por preservar la intimidad en el acto de excreción se encuentra en el propio diseño de los *vespasiennes* [Fig. 5], urinarios públicos de la primera mitad del XIX.



Fig. 5: *Vespasienne*, c. 1865, Jardin de la Bourse, París

⁴³ A modo de curiosidad, y en relación con los inodoros actuales, Slavoj Žižek (2007: 12), quien valoró la deyección como *matière-à-penser*, señaló en *La plaga de las fantasías* la vinculación entre la propia forma del sanitario —en concreto, del tipo alemán, francés y norteamericano— y la actitud respecto a la relación del sujeto con el propio excremento, de modo que el retrete puede entenderse como aparato ideológico del Estado (*Ibíd.*: 14). Por cuanto respecta a la variante alemana, cuyo agujero de desagüe se sitúa al frente, hace que el excremento se deposite de tal modo que pueda ser olido e inspeccionado con el objetivo de encontrar en él algún signo de enfermedad, casi a modo de una incierta fascinación en su contemplación. A ojos de Žižek, este hecho se relacionaría con la profundidad y conservadurismo alemanes. Caso radicalmente diferente es el del inodoro francés, en el que el escíballo desaparece casi de inmediato al ubicarse el sumidero en la parte posterior. Esta intención apremiante de deshacerse del excremento Žižek la relaciona con el radicalismo revolucionario francés. Por último, el excusado americano, con la taza llena de agua permitiendo flotar al excremento, pero sin el objetivo de que este sea inspeccionado, se vincularía con el pragmatismo y utilitarismo anglosajones puesto que se consideraría a la deyección como un objeto destinado a ser desechado adecuadamente (*Ibíd.*: 12-13). Žižek atribuye la existencia de tal abanico de posibilidades de retretes al exceso traumático que cada variante intenta acomodar, esto es, la relación y actitud de la persona con respecto al propio excremento.

En todo caso, y como en el ejemplo inglés, detrás de estas actuaciones cabe encontrar la intención, por parte de la clase burguesa, de desinfectar el espacio y la sociedad, en especial de las clases más humildes, algo que se hará abiertamente manifiesto en el segundo tercio del siglo XIX. Existe una intolerancia de la burguesía, limpia e inodora, respecto del pueblo hediondo, al que interesa desodorizar para inculcar en él disciplina, orden y trabajo. Y es que las medidas higiénicas no sólo han de comprenderse desde el punto de vista sanitario, sino que también fueron un instrumento para la imposición de una cierta ideología:

Subrayar la fetidez de las clases trabajadoras, y por ende poner el acento sobre el riesgo de infección que su sola presencia comporta, contribuye a mantener dicho terror justificativo en el cual la burguesía se complace, y que pone un dique a la expresión de su remordimiento. Así se encuentra inducida una estrategia higienista que simbólicamente asimila desinfección y sumisión (*Ibíd.*: 159).

No obstante, y a pesar de ser conocida la resistencia del medio popular a tales medidas higiénicas de origen burgués, finalmente se producirá un proceso de aculturación mediante el cual el pobre rechace el olor de sus propias secreciones y se doblegará ante la disciplina fecal (*Ibíd.*: 218).

Finalmente, por cuanto se refiere a la limpieza del cuerpo, a finales del siglo XVIII Platner advierte de los peligros de la suciedad corporal: la mugre obstruye los poros y favorece la putrefacción, de modo que es conveniente practicar abluciones, siempre y cuando se trate de una higiene corporal prudente (Corbin 1987: 85). Estas prácticas, que se limitan a la élite, no se aplican en el caso del trabajador, cuyos poros se limpian con el propio sudor. En el siglo XIX la teoría médica acrecentará la atención a la higiene de los órganos secretores, que tienen por misión depurar el cuerpo. El ritual del aseo será perseverante y escrupuloso, si bien se limitará a la limpieza de órganos genitales, axilas, ingles, pies y manos. Por lo que respecta al aseo de la mujer, existirá una oposición frente a la higiene de la menstruación (*Ibíd.*: 237). Por último, a finales del siglo XIX se popularizarán los cuartos de baño, lugares de la intimidad provistos de una cubeta de agua y una taza. Y ya a partir de 1860 se iniciará la difusión de los códigos de higiene en la escuela.

3.3.3 Medicina escatológica: la creencia en las propiedades terapéuticas del excremento

A pesar de la condena de que fue objeto lo inmundo, lo cierto es que las sustancias de desecho corporal siguieron siendo utilizadas como remedios naturales⁴⁴ hasta bien entrado el siglo XIX.

Debido al renovado interés por parte del Humanismo hacia la tradición de la Antigüedad, se rememoraron los beneficios que creían que aportaba el uso de sustancias corporales, de modo que no sólo se volvió a la antigua tradición agraria en la que se empleaba el excremento a modo de fertilizante, sino que también se recuperó la confianza en las cualidades terapéuticas de dichas sustancias. De hecho, cierta práctica médica se basaba en la creencia de los valores purificadores del excremento y de la orina, e incluso serán populares los doctores estercóreos, aquellos que aconsejaban la administración de remedios que contenían el excremento entre sus principios activos; de ahí que Laporte (1988: 44) hable de una «alquimia del desperdicio».

En este sentido, entre los siglos XVI y XVIII tuvo lugar el apogeo de la medicina estercoraria, tal y como demuestra la publicación de varias compilaciones médicas. La más relevante de ellas es la *Heilsame Dreck-Apotheke* (1696), de Franz Christian Paullini, reeditada en varias ocasiones hasta el siglo XVIII. De ella cabe destacar que se enumeran todas las enfermedades o dolencias –desde dolores de cabeza, vértigos o dolores menstruales hasta epilepsia o hernias– que fueron tratadas mediante excrementos de origen humano y animal. Al mismo tiempo, cabe destacar que la desodorización del lenguaje del que habla Laporte también afectó al modo de redactar tales compilaciones médicas. Tanto es así que las recetas de medicina popular de la Edad Moderna que contenían el escíballo como ingrediente procuraban no hacer mención directa a su nombre, sino que lo denominaban disimulándolo mediante perífrasis. Así, la palabra excremento fue sustituida por nombres como «*oletum*» (lo

⁴⁴ La publicación de John Gregory Bourke, *Escatología y civilización* (*Scatologic Rites of all Nations*, 1891), constituye una gran fuente de información respecto al uso de las sustancias corporales, principalmente heces y orina humanas y/o animales, en varias comunidades de diversas regiones del globo. Se trata de una investigación antropológica que recopila de forma ordenada datos acerca de las múltiples aplicaciones de los productos de desecho corporal, sobre todo en rituales (en forma de ablución, talismán, amuleto, filtros amorosos o contrafiltros) y en la práctica médica con propósito terapéutico (por ejemplo, para facilitar el parto y para aliviar tanto sufrimientos físicos como psíquicos).

oliente), «*carbon humanum*» (carbón humano) o «*mus occidentalis*» (almizcle occidental) (Werner 2013: 25).

Durante el siglo XVIII se continuó confiando en el valor terapéutico de lo escatológico, como sucedía en el caso del llamado *album graecum*, o lo que es lo mismo, excremento de perro, cuyo uso se recomendaba a modo de calmante, emoliente y diurético (Bachelard 1984: 212). Aparentemente, la literatura estercolar del siglo XIX culminaría su camino con la llamada *Bibliotheca Scatologica*,⁴⁵ que recogería una gran lista de obras de literatura médica, la mayoría de ellas en latín, publicadas entre los siglos XVI y XIX sobre lo excrementicio. Entre estas publicaciones destacan, verbigracia, *Dissertatio de expulsionem et retentionem excrementorum* (1597); *Dissertatio de utilitate inspiciendorum ut signorum* (1693), *Dissertatio de medicina stercoraria* (1700), *Chylogia historico-medica* (1750) o *Dissertatio de medicamentis ex corpore humano desumptis merito negligendi* (1821) (Laporte 1988: 99).

De igual modo, desde el siglo XVIII se amplió el abanico de posibilidades de lo inmundo, dilatando su campo de aplicación incluso en las preparaciones aromáticas y productos de belleza. Entre estas destaca la denominada «agua de las mil flores», preparada a partir de la destilación de deyecciones de individuos sanos o de animales, tales como vacas o bueyes, y recomendada en varias farmacopeas también para el tratamiento de la caquexia (Bourke 1976: 54), el asma, la cefalea o la retención de líquidos (Bachelard 1984: 211), entre otros males. Otros ejemplos del uso cosmético de los desechos corporales se encuentran contenidos en la *Suite de la Matière Médicale* (1757) del médico Geoffroy, el cual recomendaba el *stercus nigrum* (excremento de rata) para las constipaciones o la sarna, e incluso comentaba el caso de una mujer que, para el cuidado de su belleza, se aplicaba cada mañana en manos y cara el agua condensada que se formaba en la tapadera de un orinal (Werner 2013: 53). Por su parte, Homberg también reconocía el valor cosmético del agua resultante de la destilación de las materias fecales (Bachelard 1984: 213). En todo caso, parece ser que las deyecciones

⁴⁵ En una nota a la edición de la obra de Bourke, más que una verdadera recopilación de noticias, se comenta la posibilidad de que la *Bibliotheca Scatologica* se tratara de un pseudobiblión, un libro ficticio. Se aduce como justificación la imposibilidad, por parte de estudiosos de la escatología como Reynolds o Rosebury, de encontrar la publicación en bibliotecas y el hecho de que los párrafos con los que trabajó Bourke estaban en francés, una lengua de la que no tenía suficiente conocimiento como para usarla como segunda lengua (Bourke 1976: 313).

se empleaban para suavizar y blanquear la piel, y que los excrementos más preciados eran los del hombre joven y el meconio del bebé (Laporte 1988: 107).

No obstante, y tal y como señala Corbin (1987: 81), desde mediados del siglo XVIII toda esta clase de preparaciones derivadas de las sustancias de desecho corporal se convirtieron en el punto de mira de las críticas de los químicos e higienistas, de manera que progresivamente estos saberes se fueron abandonando hasta desconfiar del valor terapéutico que tradicionalmente se había asociado a los productos de la excreción.

3.4 De la rupofobia y el silencio olfativo al desenfado frente a las necesidades corporales

En la introducción a *Escatología y civilización* de John Gregory Bourke, Piero Meldini hace mención de la rupofobia o manía del aseo de la sociedad que se viene manifestando desde principios del siglo XX (Bourke 1976: 12). De igual modo lo señala Freud en el prólogo: «Es clarísimo su embarazo frente a todo lo que le recuerde demasiado su origen animal» (*Ibíd.*: 7). En efecto, la rupofobia se trata de un amor por el aseo corporal que presenta una dimensión obsesiva fruto de una acusada sensibilidad olfativa y que conlleva consecuencias tanto en el plano individual⁴⁶ como en el social. Por una parte, el silencio olfativo del cuerpo denota una interpretación del propio organismo como un saco de estiércol que hay que purificar y, por otra, debilita los lazos sociales al sentir repugnancia hacia las funciones corporales de los demás. En otras palabras:

Si se altera, por poco que sea, la relación del sujeto con su mierda, no es sólo la relación con su cuerpo lo que se modifica, sino su relación con el mundo y la representación que él se hará de su propia inserción en lo social (Laporte 1988: 34).

Así las cosas, la inmundicia puede ser considerada como la base del control estatal de la intimidad del individuo (Ndonko 1993: 3). Un Estado cuyo sistema social ofrece, según Douglas, una analogía con el sistema orgánico, de manera que el control corporal refleja

⁴⁶ Praeger (2007: 214) incluso afirma que el síndrome del intestino tímido o parcopresis –esto es, un trastorno psicológico por el que el individuo necesita un cierto nivel de privacidad para defecar, siéndole imposible hacerlo si percibe que otras personas pueden estar cerca– es una de las consecuencias del rechazo fecal. La condición análoga que afecta a la vejiga se llama paruresis o síndrome de la vejiga tímida. Para ampliar información acerca de la parcopresis y la paruresis, *vid.* «4.2.4 Tendencias coprófilas en la vida adulta» de esta investigación.

el control social y, con él, también sus jerarquías. Así, en el *ano* del cuerpo social se encuentran los desperdicios, los miembros de la sociedad más denostados. Del mismo modo, al tratarse de un orificio corporal o *margen*, este es vulnerable y se hace necesario el control de sus fronteras para asegurar la unidad, pureza e integridad tanto del cuerpo físico como del social. Y es que, según Douglas (1978: 17), «cuanto más valor conceda un grupo a las restricciones sociales, mayor valor asignará también [...] al control corporal».

Para comprender la formulación actual de la idea de suciedad, habría que tener en cuenta dos aspectos fundamentales: por una parte, el cuidado por la higiene, y, por otro, el respeto por las convenciones y el decoro (Douglas 2007: 25). Es por eso que, en este sentido, uno de los modos mediante los cuales se manifiesta la *rupofobia* en la actualidad es a partir del mantenimiento e incremento de la obsesión del ideal higienista de la desodorización por medio de las infraestructuras higiénicas. A principios del siglo XX, para evitar el consumo de aguas contaminadas por restos fecales, se introdujeron plantas depuradoras. Al mismo tiempo, se introdujeron fertilizantes químicos, pues impera la asociación del excremento con la enfermedad y la suciedad.⁴⁷ Asimismo, el propio diseño de los aseos en las casas, generalizados a principios del siglo XX,⁴⁸ evidencia la manía por la higiene. Los cuartos de baño, de carácter privado y personal dotados de pestillo interior se construyen de tal forma que los procesos de excreción sean inaudibles exteriormente. Por su parte, el inodoro de pedestal allí instalado sigue teniendo por objetivo el hacer desaparecer de la vista y del olfato la orina y el excremento con la mayor brevedad posible. Los *espráis* ambientadores contribuyen a tal efecto, disimulando los olores. Asimismo, los pañales desechables también demuestran la preocupación por hacer desaparecer de inmediato los desechos del bebé.

Precisamente, de la difusión del pañal a principios del siglo XX habla Corbin (1987: 232), quien advierte de sus consecuencias: a partir de entonces, la criatura no pasea desnuda, y, cuando hace sus necesidades, es aseado de inmediato, de modo que se le inculca una disciplina de la defecación: se le somete a un entrenamiento del control de

⁴⁷ Waltner-Toews (2013: 102) recuerda los beneficios del excremento empleado como compost y para la generación del biogás. Por su parte, Dagognet (1997: 11) cree que la eliminación de elementos abyectos se debe por razones de seguridad y sanitarias –contra lo sucio y los parásitos– y contra lo que se degrada e incomoda.

⁴⁸ Praeger (2007: 55) comenta que ya en los tiempos de la Segunda Guerra Mundial, los inodoros y los baños privados eran ubicuos.

los esfínteres. Es evidente, pues, que el entorno familiar actúa como agente de socialización. Al fin y al cabo, al niño se le inculcan de pequeño la negación del excremento, la exclusión de las necesidades corporales de la vida pública y la correspondiente regulación de los afectos infundiéndole las pautas de los sentimientos de pudor y desagrado que habrá de interiorizar. En definitiva, el proceso civilizatorio es impuesto al niño. Igualmente, a medida que va creciendo, ideas sobre la aversión y el silencio fecal –que se extienden, en realidad, a la mayoría las sustancias de desecho corporal– son inoculadas en la mente del ser humano no ya por la familia sino a partir de la escuela, los medios de comunicación o, en conjunción, la sociedad como un todo. Sólo hay que echar un vistazo a los anuncios de perfumes, jabones, desodorantes, papel higiénico, tampones o compresas, por poner varios ejemplos, para darse cuenta de ello.

Por otra parte, según Waltner-Toews (2013: 95), todavía perdura la actitud de superioridad moral de las clases benestantes que asocian los olores corporales con las clases bajas, así como se mantendría la creencia de que quienes viven en barrios marginales lo hacen en unas condiciones sanitarias inadecuadas, situación que toleran porque supuestamente no son tan sensibles a los olores. De igual forma, es importante subrayar el malestar que produce quien reprime en menor medida sus funciones corporales o habla abiertamente de las mismas: se lo tiende a tildar de bárbaro o incivilizado, y la repugnancia y la superioridad frente a dicho individuo son las manifestaciones emotivas más significativas (Elias 1993: 105). Como consecuencia, aquel que no consigue regular su configuración emocional de acuerdo con lo que se espera de él, que no se somete al comportamiento socialmente exigido, queda excluido de la vida en sociedad, siendo señalado como anormal, enfermo, criminal o como una persona imposible. En todo caso, se pone de manifiesto que

[n]uestra concepción occidental de la civilización está, pues, vinculada de forma inseparable a la desintegración de la mierda, y su relativa visibilidad o invisibilidad es, por así decirlo, una escala para medir los niveles de desarrollo de un país (Werner 2013: 12).

El hecho de vincular al excremento con lo incivilizado provoca, además, que la negación fecal se mantenga por inercia, puesto que rechaza cualquier alternativa para la comprensión de la materia fecal, siendo condenada de inmediato. Ahora bien, pese a este rechazo aparente y el mantenimiento del tabú del excremento, Norbert Elias se encarga de advertir que a partir de la segunda mitad del siglo XX se ha producido una

apertura de las pautas de comportamiento ya establecidas y consolidadas en lo que respecta a hablar de las necesidades corporales:

La libertad y el desenfado con los que hoy se dice lo que hay que decir y, además, sin desconcierto, sin la sonrisa reprimida y las risitas de la infracción del tabú, resultan evidentes en la postguerra (Elias 1993: 181).

Cabe preguntarse, entonces, si este hecho no tendrá algo que ver con la emancipación del cuerpo respecto de la condena a que había sido sometido, con el retorno del hedonismo y del disfrute del cuerpo, ahora libre de toda identidad y normatividad, que se produjo a partir de la Primera Guerra Mundial (Leveque (comp.) 1991: 127-128). Una condena que, por cierto, algunos atribuyen a la cosmovisión cristiana, para la cual el excremento es un rasgo inferior de la corporeidad (Werner 2013: 126).

En esta misma línea habría que señalar que, a pesar de la purificación del lenguaje acaecida a partir del siglo XVI, este se somete ahora a un proceso de infección, puesto que ha sido invadido por el excremento. Hacer uso de la palabra «mierda» para designar algo comporta su descualificación, pues tal expresión es usada como provocación, insulto, palabrota, arma, obscenidad y, en otros casos, para hacer algún chiste. En relación con esto último, la comicidad escatológica sirve para aliviar las tensiones y represiones asociadas al orden establecido.

Asimismo, la materia fecal parece estar invadiendo otros lugares que le dan visibilidad. Uno de ellos es, por ejemplo, la televisión. Aun así, cabe cuestionarse si la aparición del excremento en pantalla no banaliza lo escatológico o si, por el contrario, su poder ofensivo permanece intacto.⁴⁹ Para algunos, ha conducido a trivializar el excremento, a contemplarlo sin reflexión, a integrarlo en el orden (Gómez Canseco (ed.) 2010: 287). El siguiente asunto por debatir es si dedicándole exposiciones –como *Excreta*, celebrada en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid entre el 19 de noviembre de 2014 y el 30 de junio de 2015 a la que la autora de esta investigación tuvo oportunidad de visitar– y abriendo museos especializados en la materia –verbigracia, el National Poo Museum en Reino Unido o el Museo della Merda en Italia– sucede lo mismo o si, por el

⁴⁹ Praeger enumera los distintos significados simbólicos del excremento: expone la bajeza de la autoridad, subraya la indignidad de lo bajo, demuestra el desprecio por los demás, funciona como insulto, comunica protesta, y representa la contaminación, lo mundano, las limitaciones del cuerpo, la vulnerabilidad, la intimidad, el salvajismo y la negatividad llevada al extremo (*Ibíd.*: 121-144).

contrario, promueve un acercamiento serio y de interés científico acerca de lo escatológico gracias a su marcado carácter divulgativo. Un carácter divulgativo que, por cierto, se extiende actualmente hasta la reciente literatura infantil relativa al excremento y al acto de defecar, y que, sin duda alguna, parece acercar tales asuntos al público de menor edad tratando con naturalidad y sin tabúes (incluso con humor) estas cuestiones. Asimismo, el universo de los juguetes infantiles también muestra signos de un acercamiento lúdico y sin complejos a la escatología: muestra de ello se da, por ejemplo, en «Atrapa la caca» (*Flushin' Frenzy* en inglés), donde niños de más de cinco años de edad tienen que usar un desatascador para tratar de sacar la caca del inodoro de juguete.⁵⁰ Habrá que ver si el arte escatológico de la contemporaneidad contribuye, y de qué manera lo hace, a la revalorización, visibilización y normalización actual del excremento en particular y del resto de sustancias de desecho corporal en general.

⁵⁰ La autora de esta investigación agradece a la Dra. Tania Alba esta última referencia.

CAPÍTULO 4

PSICOGÉNESIS DE LO ESCATOLÓGICO: TRANSFORMACIONES EN LA ESTRUCTURA PSÍQUICA Y EL COMPORTAMIENTO DE LOS INDIVIDUOS RESPECTO DE LO INMUNDO

Una vez analizados los distintos hitos y sucesos históricos que marcaron el paso de la tolerancia frente al contacto con lo hediondo a la consideración negativa de la inmundicia, habrá que ver de qué manera tales cambios estructurales repercutieron en el conjunto de la sociedad, sobre todo en lo concerniente a la estructura psíquica de la personalidad y del comportamiento de los individuos respecto de lo escatológico, y más específicamente en relación con las sustancias de desecho corporal.

Así, se hará necesario formularse las siguientes preguntas: ¿qué cambios derivados del devenir histórico y social se producen en la estructura psíquica que afectan a la consideración de las sustancias de desecho corporal? ¿Cómo se relacionan estos cambios –sociales e individuales– entre sí y en relación con la consideración de lo escatológico? ¿De qué modo ha cambiado el comportamiento frente al desperdicio corporal? ¿Son el asco, la vergüenza o el pudor siempre reacciones asociadas al contacto con dichos fluidos? ¿Qué sienten los niños frente a sus propios desechos y desde cuándo comienzan a sentir asco? ¿Se trata de una conducta aprendida?

Para indagar acerca de cómo se forja individualmente tal comportamiento caracterizado por la aversión a la inmundicia, habrá que sondear antes de manera inexcusable el universo infantil, y es que será fundamental conocer qué sienten los niños frente a sus

propios desechos. Precisamente, los acontecimientos que se producen en la infancia, y en concreto las conductas que en ese momento se aprenden y, sobre todo, las que son reprimidas, serán determinantes para saber desde cuándo y especialmente por qué sentimos aversión frente a las materias de desecho corporal.

De este modo, habiendo introducido la educación higienista en la estructura psíquica del niño, será más fácil comprender el doble proceso que se produce, por una parte, de represión del placer anal y, por otra, del aprendizaje de la aversión y el consecuente surgimiento de los productos de reacción que tendrán por objeto la contención de los instintos y la autorregulación del propio comportamiento.¹ En definitiva, el objetivo de este capítulo es el de averiguar cuáles son las nuevas estructuras de personalidad y los nuevos impulsos que se dan en la dirección de un mayor control de las emociones y de un distanciamiento mayor con respecto de lo inmundicio y de las tendencias coprófilas que se manifiestan ya desde muy temprano.

4.1 El excremento, fuente de gratificación e instrumento del deseo en la infancia

El excremento es, para Lacan (2006: 319), una de las formas o modos bajo los que subsiste el objeto *a*. El objeto *a* es la causa del deseo y, por cuanto respecta al excremento, este es la causa del deseo anal.² Más aún,

el objeto *a* es simultáneamente la pura falta, el vacío en torno del cual gira el deseo y que, como tal, causa el deseo, y el elemento imaginario que oculta este vacío y lo vuelve invisible mediante su llenado (Žižek 2003: 266).

Lo que de aquí se desprende, ni más ni menos, es que la zona anal, y más concretamente, el excremento, se convierten para el niño en una fuente de excitación sexual. Así, en los primeros tiempos del niño, cuando aparecen las primeras

¹ Para desarrollar la mayor parte de estos aspectos, se hará uso de la teoría psicoanalítica. Como ya se ha mencionado en la introducción, la autora de la investigación partía con unos conocimientos limitados acerca de la teoría psicoanalítica, por lo que, para tratar de subsanar este aspecto, ha sido necesaria la inmersión y profundización en sus lecturas.

² El objeto *a* es, al mismo tiempo, la presencia de una falta o vacío que puede ser ocupado por cualquier otro objeto bajo la forma de objeto perdido *a* minúscula (Lacan 1990: 211). Y es que el objeto *a* positiviza el vacío o falla constitutiva del orden simbólico o gran Otro en el que el sujeto intenta encontrar sostén, o lo que es lo mismo, el sujeto —que tiene necesidad de constituirse en significante— se identifica con el vacío del Otro (Žižek 2003: 265).

manifestaciones de las tendencias coprófilas, este se procura placer a sí mismo mediante la actividad anal y el manejo de sus productos, y hasta incluso se puede hablar de la defecación sin asco.

Asimismo, el excremento es uno de los elementos que sirve al niño para tomar conciencia de sí como individuo independiente y diferente al resto de personas. Paralelamente, el infante aprende que, mediante el proceso de excreción, esto es, con la expulsión y/o la retención de los excrementos, puede ejercer cierta influencia sobre otras personas, de modo que tomará el control sobre su propio cuerpo y la deyección devendrá así un arma para ganarse el favor o la antipatía de la gente, en especial de sus seres queridos y aquellos que le cuidan.

4.1.1 Erotismo anal y actitud para el goce: de la excitación sexual a la exploración del propio cuerpo

Freud (1981b: 1197) observó que el primer florecimiento de la vida sexual infantil se da desde el comienzo de la vida extrauterina, y que aproximadamente a partir de los tres o cuatro años –en el llamado período precoz– alcanza una primera culminación.³ Los acontecimientos de esta vida sexual infantil serán, además, uno de los factores que determinarán las disposiciones para el desarrollo posterior del carácter o de la enfermedad. La sexualidad no coincide, pues, con la genitalidad ni comienza en la pubertad.

En todo caso, la sexualidad infantil se diferencia de la del adulto básicamente en tres aspectos. En primer lugar, el carácter de la sexualidad infantil es perverso, hecho que se justifica por la ignorancia del niño acerca del fin del acto genésico y, como consecuencia, su sexualidad no tiene una función procreadora. Se trata, pues, de una sexualidad perversa puesto que se trata de una «actividad sexual que, habiendo renunciado a procreación, busca el placer como un fin independiente de la misma» (Freud 1981i: 2319). Así pues, hay que tener en cuenta que

[d]iversas actividades eróticas [en el adulto], que se llaman perversiones si se persiguen como sustitutos del acto sexual normal, se consideran legítimas si se subordinan como preliminares al fin sexual normal. Los niños, por otra parte, exploran de modo anárquico e indiscriminado todas las

³ Por el contrario, en «Tres ensayos para una teoría sexual», Freud (1981b: 1231) sitúa el inicio de la sexualidad infantil entre los dos y los cinco años de edad.

potencialidades eróticas del cuerpo humano. En términos freudianos, los niños son perversos de modo polimorfo. Pero si la sexualidad infantil considerada de acuerdo con el común de la sexualidad normal adulta es perversa, del mismo modo, la sexualidad normal adulta, considerada de acuerdo con el común de la sexualidad infantil, es una restricción innatural de las potencialidades eróticas del cuerpo humano (Brown 1967: 42).

Y es que, a diferencia de la persecución de la actividad placentera del propio cuerpo que se da en el infante –quien todavía no ha conocido el sentido de la vergüenza ni la represión corporal a la que será sometido posteriormente–, los adultos, guiados por el principio de la realidad, encuentran el placer en el órgano genital. Precisamente, ahí reside la segunda diferencia de la sexualidad de los niños frente a la de los adultos, y es que la del infante carece de una organización basada en la primacía de los órganos genitales.⁴ Y de ahí también la diferencia entre el placer preliminar y el final: el primero, característico de la sexualidad infantil, está basado en el juego con todas las partes del propio cuerpo, mientras que el segundo es genital y postpubertal y tiene el orgasmo como fin (*Ibíd.*: 44).

Hay que tener en cuenta, además, que la vida sexual infantil es de esencia autoerótica: por una parte, el instinto no se orienta hacia otras personas, sino que su objeto se halla en el propio cuerpo, lugar donde encuentra su satisfacción; y, por otra, los instintos parciales permanecen aislados y sin conexión, pues cada uno tiende a la obtención de placer de manera independiente (Freud 1981b: 1209). Así pues, en la sexualidad infantil, el instinto se manifiesta autoeróticamente, sin dirigirse a otro objeto que a sí mismo. En otras palabras, el niño, que se guía por el principio de placer, se toma a sí mismo y a su cuerpo como el objeto de su amor. De hecho, el objeto del amor del individuo es en primer lugar y casi exclusivamente él mismo. Así, en esta exploración erótica del propio cuerpo por parte del niño, la actividad placentera de la propia corporalidad será su único fin:

La sexualidad infantil es la persecución del placer obtenido por la actividad de cualquiera y de todos los órganos del cuerpo humano. Definida de este modo, la esencia última de nuestros deseos y de nuestro ser es, ni más ni menos, el goce de la vida activa de todo el cuerpo humano. Estos componentes perversos de la sexualidad infantil incluyen el placer de tocar, de ver, de la actividad muscular, e incluso de la pasión del dolor (Brown 1967: 45).

⁴ Por cuanto respecta a la vida sexual normal del adulto, esta encuentra su fin sexual en un objeto sexual exterior, la consecución del placer se basa en la función reproductora, y los instintos parciales están al servicio de una única zona erógena, la genital (*Ibíd.*: 1209).

Por cuanto respecta a la satisfacción, esta surge, en el fin sexual del instinto infantil, del estímulo de una zona erógena.⁵ Según Freud,

existen determinadas zonas erógenas especiales, cuya excitación queda asegurada desde un principio por ciertos mecanismos orgánicos. Origínase, además, una excitación sexual, como producto accesorio, en una amplia serie de procesos orgánicos, en cuanto estos alcanzan una determinada intensidad, y especialmente en todas las emociones intensas, aunque presenten un carácter penoso. Las excitaciones surgidas de todas estas fuentes no actuarían todavía conjuntamente, sino que cada una perseguiría su fin especial, limitado exclusivamente a la consecución de un determinado placer. Por consiguiente, en la niñez el instinto sexual no está unificado e inicialmente no tiene objeto, es decir es autoerótico (Freud 1981b: 1231).

Así pues, distintas partes del cuerpo, y más concretamente, ciertas partes de la epidermis o de las mucosas tales como la boca, el ano, el extremo del conducto uretral o los genitales pueden ser estimuladas periféricamente para producir una sensación de placer y así contribuir a la excitación sexual, si bien es cierto que una parte de ellas será aportada a la vida sexual y otra será desviada a otros fines distintos de los sexuales mediante el proceso de sublimación. En definitiva, el placer en el niño reside en la vida activa del cuerpo y encuentra en el juego el esquema o «modo erótico de la actividad», en tanto que el infante «toma inevitablemente su propio cuerpo como su objeto sexual y al hacerlo, juega con él» (Brown 1967: 48). El juego tiene, así, la propiedad de unir al sujeto con los objetos de su amor. En la niñez, entonces, se toma la vida corporal como un juego gozoso (*Ibíd.*: 49).

Precisamente, estas zonas erógenas no son sino las fuentes de los instintos parciales de que se compone la libido, que es la manifestación dinámica del instinto sexual en la vida anímica (Freud 1981b: 2667). Estos instintos parciales o componentes instintivos sexuales, que tienden al principio a la satisfacción, se van uniendo paulatinamente, quedando más sintetizados y centrados hasta formar determinadas organizaciones o régimen sexual, que en el caso de la vida sexual infantil se denomina pregenital, puesto que las zonas genitales todavía no han llegado a su papel predominante (*Ibíd.*: 1209).

⁵ Para Lacan (1990: 203), el análisis tradicional acerca de las zonas erógenas, en tanto que origen o punto de partida de la pulsión (*Quelle*), se limita a reconocerlas siempre y cuando se traten de una superficie con estructura liminar, de borde –como es el caso del margen del ano–, si bien, para él, también intervienen otras zonas del organismo.

La organización pregenital consta de varias fases que a continuación se irán desgranando. En la primera fase de la organización pregenital, la oral o caníbal, la zona bucal desempeña el papel principal, pues la actividad sexual está vinculada a la absorción o ingestión de alimentos. Esto significa que la satisfacción del instinto parcial oral se lleva a cabo mediante el apaciguamiento de la necesidad de alimentación, encontrando de este modo su objeto en el pecho materno. La succión debería verse, entonces, como una actividad productora de placer que, en el caso de tener como objeto al pulgar, podría ser considerado como un resto de esta fase, en la que se habría sucedido una sustitución del objeto exterior por uno del propio cuerpo (*Ibíd.*: 1202).

El segundo estadio de la organización pregenital del desarrollo de la libido, la sádico-anal, está caracterizada, como su propio nombre indica, por el predominio del erotismo anal y del sadismo. En esta fase, el instinto parcial se hace independiente y autoerótico, pues su objeto se encuentra en el propio cuerpo (Freud 1981k: 2668). Ahora la polaridad sexual todavía no distingue entre masculino y femenino, sino que diferencia entre activo y pasivo, y el órgano con fin sexual pasivo se desarrolla en la zona anal o mucosa intestinal erógena. Así, si bien en la etapa anal-sádica existe el objeto externo y la polaridad sexual, todavía no se encuentra una subordinación a la función de la procreación, y es que el factor genital únicamente será considerado como órgano de excreción de la orina.

Durante este período, tal es el interés del niño por los excrementos que no siente ni repugnancia hacia ellos ni vergüenza por las funciones excrementicias (tampoco por las secreciones corporales),⁶ y, además, los inviste de un gran valor. Incluso los considera partes integrantes de su cuerpo, productos de su organismo que merecen su orgullo y aprecio narcisista, y de los que obtiene gran placer y múltiples goces al ocuparse de ellos (Freud 1981f: 1940). Tanto es así que hasta chapucea y juega con las heces. En otras ocasiones,

[e]l niño permanece de pie, fascinado, ante su orinal y observa lo que ha producido con su propio cuerpo y gracias a su propia fuerza. Sin ningún tipo de vergüenza, mete la mano en el orinal o en el pañal y se la lleva a la boca embadurnada de mierda. Se aprecia la decepción del niño cuando los padres le reprenden y tiran a la basura o al lavabo el preciado regalo (Werner 2013: 48-49).

⁶ En este sentido se podría traer a colación el razonamiento que dan los niños al sentido del matrimonio: para ellos, los casados orinan uno delante del otro y se enseñan mutuamente el trasero sin sentir vergüenza por ello (Freud 1981c: 1269).

Este hecho no ha de extrañar al lector, puesto que durante la fase sádico-anal los deseos de saber y de ver se afirman en gran medida. Tanto es así que mediante la expulsión o la retención de los excrementos en la fase anal se explora la propia corporalidad, sus límites, orificios y músculos (*Ibíd.*: 9).

Por cuanto respecta al acto de la excreción, no tanto en su papel como una de las funciones fisiológicas fundamentales sino como productora de placer, cabe señalar que es de esencia autoerótica y su fin sexual se halla bajo el dominio de la mucosa intestinal en calidad de zona erógena. Precisamente, en esta etapa se da un primer aprovechamiento del excremento para la excitación autoerótica de la mucosa intestinal. Así, el gozo que procuran las funciones de excreción es, junto con la satisfacción de los impulsos, la primera motivación del niño. De hecho, la excreción es para el infante uno de los mayores intereses durante su primer año de vida. Asimismo, es importante tener en cuenta la consideración biológica por la que varios procesos y órganos sexuales derivan de los excretores, siendo de hecho usados conductos comunes para ambas finalidades (Jones 1918: 261). Incluso se podría llegar a afirmar que el objetivo de la evacuación uretral y de la retención anal es superar placenteramente las dificultades orgánicas apreciables causadas por la tensión de la vejiga llena y del dolor de la dilatación del ano, respectivamente (Ferenczi 2001: 199); un proceso que podría describirse de la siguiente manera:

*The dichotomy between the urge and the aftermath is the first duality of poop. Poop is both pain and relief. The more it hurts to hold it in, the better it feels to let it out. The prelude of anguish, the postscript of tranquility –like childbirth, pooping is fruition achieved through suffering (Praeger 2007: 21).*⁷

Así pues, del mismo modo que la succión podía ser entendida como una manifestación sexual onanista realizada para alcanzar la satisfacción en la zona buco-labial, lo mismo sucede en el caso de las actividades musculares que se dan en la zona erógena del ano (Freud 1981b: 1202). La defecación es entonces una fuente de satisfacción sexual para el niño, y el ano una suerte de órgano sexual. Con el acto de excreción de orina y excrementos, el niño experimenta una sensación de placer, razón por la cual el infante

⁷ «La dicotomía entre el impulso y la consecuencia es la primera dualidad de la caca. La caca es a la vez dolor y alivio. Cuanto más duele retenerla, mejor se siente al dejarla salir. El preludio de la angustia, el epílogo de la tranquilidad –como el parto, hacer caca es la fruición lograda mediante el sufrimiento» (Traducción de la autora).

buscará, mediante la excitación autoerótica de las zonas erógenas, procurarse la mayor sensación voluptuosa. Uno de los posibles modos para llevarlo a cabo sería mediante la retención de los excrementos hasta que su excreción proporcionara al niño una sensación placentera, de modo que la acumulación intencionada de masa fecal –así como otro tipo de trastornos digestivos⁸ se usa como excitación masturbadora de la zona erógena anal:

Aquellos niños que utilizan la excitabilidad erógena de la zona anal lo revelan por el hecho de retardar el acto de la excreción, hasta que la acumulación de las materias fecales produce violentas contracciones musculares, y su paso por el esfínter, una viva excitación de las mucosas. En este acto, y al lado de la sensación dolorosa, debe de aparecer una sensación de voluptuosidad (*Ibíd.*: 1202-1203).

Se da, pues, una intensificación del placer obtenido al defecar mediante la estimulación de la zona erógena anal reteniendo el contenido intestinal. A grandes rasgos, la teoría psicoanalítica se ha encargado de aclarar que la membrana mucosa que recubre el ano y el canal anal tiene la capacidad de provocar, mediante su excitación, una satisfacción sexual. Con el objetivo de proveerse de este tipo de sensaciones, los niños posponen de manera obstinada el acto de la defecación para aumentar la sensación placentera, conduciendo a un hábito que podría desembocar en el padecimiento de estreñimiento ya en la edad adulta. Así pues, el acto de excreción proporcionaría al niño un doble placer: por una parte, mediante la retención de los excrementos y, por otra, al evacuarlos, siendo el primero una forma de anticipación del placer. De hecho, pasados los años, la zona anal conserva cierto grado de excitabilidad sexual, como se demuestra en el caso de los niños de más edad que se masturban la zona anal con los dedos. También los trastornos intestinales y los usos y ceremonias escatológicas que mantienen los neuróticos en la edad adulta tendrían su origen en la acumulación de heces (*Ibíd.*: 1203). Sin embargo, este placer se ve reprimido muy tempranamente, tanto que la mayoría de los adultos son incapaces de obtener placer estimulando esta zona, mientras que parte de la energía física se desvía en forma de sublimaciones y formaciones reactivas, como se comentará posteriormente (Jones 1918: 261-262).

⁸ Tanto la incontinencia urinaria como la fecal habrían de verse, a ojos de Rank (1991: 31), como defectos o vicios infantiles derivados de la fijación a la fuente de placer: la excreción proporciona la satisfacción de la libido puesto que es un medio para prolongar las libertades del estado prenatal. Así, la incontinencia nocturna sería un síntoma neurótico en el que el niño se comporta como si continuase viviendo una vida intrauterina.

En cualquier caso, se trata de un placer que se traduce en forma de sensaciones agradables que son producidas tras excitar, mediante rozamiento, los nervios del recto y la vejiga;⁹ de ahí que algunos niños, con el objetivo de proporcionarse placer a sí mismos, se deslicen en sus sillas o jueguen con las piernas al aire (Groddeck 1973: 68). Tal placer de carácter sexual se repite asimismo en la limpieza íntima que la madre procura al niño al pasar la esponja entre las piernas o en el uso del bidé después de la excreción, confirmándose así los efectos erógenos de la limpieza del trasero. Precisamente, es posible encontrar un testimonio bajo tales circunstancias en el relato freudiano del caso Juanito, para quien la limpieza íntima que le realizaba su madre constituía una fuente de sensaciones placenteras, e incluso el propio paciente podría haberse procurado placer anal al patalear (Freud 1981e: 1424).

En todo caso, la consecución del acto excretorio conlleva no sólo sensaciones físicas agradables sino también una gratificación psíquica que bascula entre la autogratisfacción y la gratificación del logro. El primer hecho se refiere a la ejecución del acto de la defecación por propia voluntad del niño, que contribuye a su elevada autoestima. En cambio, el segundo se vincula con la ofensa al narcisismo infantil por parte de los padres, que requieren de su hijo que evacúe en contra de su voluntad, pero a cambio le brindan estimación por ser bueno, afectando positivamente en el orgullo del crío por haber logrado tal empresa (Abraham 1973: 56). Asimismo, existe otra forma mediante la cual se manifiesta la complacencia psíquica del niño en relación con la satisfacción de las necesidades corporales, y es por medio del acto de orinar, que proporciona bienestar al constituir un medio de apaciguamiento. En este sentido, hay niños que se calman y se les pasa el miedo gracias al alivio repentino que les proporciona la micción (Ferenczi 1981: 265).

Además del gozo producido por la excreción de sustancias de desecho, también cabe hablar del placer en los productos de la excreción, pues el infante encuentra placentero el contacto directo de sus nalgas y extremidades inferiores con la orina cálida y los tibios excrementos, únicamente mostrando incomodidad cuando estos se enfrían. De igual manera, y esto será relevante para el desarrollo discursivo de la presente tesis, se da un placer en la manipulación de las heces, así como en la percepción visual y olfativa

⁹ Para Ferenczi (2001: 201), la forma y el funcionamiento de los esfínteres se encuentran adaptados a la acumulación, estimulación y descarga de tensiones.

de las mismas por parte del niño (*Ibíd.*: 55-56). Sin duda, el placer anal del lactante le brinda la oportunidad no sólo de regocijarse autoeróticamente con la propia corporeidad, sino también de ser dueño de su vida corporal. Tanto es así que el niño se convierte en productor al ser capaz de engendrar de sí algo sin que él mismo disminuya. Si antes se decía que el placer del niño residía en la vida activa del cuerpo y que el juego era el esquema mediante el cual el infante toma su cuerpo como objeto sexual, entonces el juego del niño con sus heces posibilita la unión entre el sujeto que juega y el objeto de su amor y goce, que no es otro que sus propio excremento.

Finalmente, hay que mencionar una tercera fase en la organización pregenital del desarrollo de la libido, la fálica, en la que participan las zonas genitales y se muestra un objeto sexual hacia el que existe una cierta convergencia de las tendencias sexuales. No obstante, en esta etapa el niño únicamente conoce el aparato genital masculino, de modo que en la oposición entre los sexos se produce una antítesis entre genital masculino y castrado (Freud 1981l: 2700).

4.1.2 Atribución de valor a la sustancia fecal

En la etapa anal, el niño atribuye significados simbólicos al producto anal. Para Freud, las llamadas transmutaciones del instinto del erotismo anal son conceptos que en el inconsciente funcionan con frecuencia como elementos equivalentes o intercambiables con el excremento. Estas nuevas significaciones con que se dota a la mierda son: el niño, el pene, el regalo y el dinero, que se irán desgranando a continuación.

Por cuanto respecta a la significación del excremento como niño, esta viene dada a raíz de entender el nacimiento del infante como si fuera parido por el ano, es decir, como si hubiese sido excretado a modo de deyección. Durante los primeros años de la infancia, el niño dirige algunos de sus pensamientos a las teorías sexuales infantiles, esto es, a los aspectos sexuales de los padres y a los procesos de nacimiento. Llegado, así, el momento, el infante se pregunta de dónde vienen los niños; para resolver el enigma, cavila acerca de varias teorías sobre el nacimiento.¹⁰ Entre ellas, una de las que se repiten es la llamada «teoría cloacal», en la que los niños serían concebidos al comer algún alimento con sustancias especiales, se desarrollarían en el intestino y nacerían

¹⁰ Las teorías acerca del nacimiento constituirían la segunda de las teorías sexuales de los niños (Freud 1981c: 1267).

siendo excretados por el ano (Freud 1981b: 1208).¹¹ De este modo, el niño sería o equivaldría a un excremento, reconociéndose como un mojón y revistiéndose de un interés erótico-anal en la investigación sexual infantil. En otras palabras:

The baby is thus something that in some special way has been created and formed out of faeces; faeces and children are, after all, the only two things that the body can create and produce, and the impulse to do so is remarkably similar in the two cases, especially to a young child whose feelings about its excreta are not yet what our's are (Jones 1918: 275).¹²

Un ejemplo de esta explicación se encuentra en el informe freudiano «Análisis de la fobia de un niño de cinco años (caso “Juanito”)», en el que el niño Juanito creía que su hermana Hanna había salido del cuerpo de su madre como un excremento.¹³ Es más, basándose en las sensaciones de placer producidas por la excreción, comprendía este proceso como algo placiente, de modo que él mismo pudo desear tener niños para parirlos placenteramente y cuidarlos (Freud 1981e: 1433).¹⁴ Consecuentemente, se desprende que, debido a la ignorancia de la existencia de la vagina, todavía en esta etapa los niños desconocen que sólo las mujeres pueden dar a luz y que, ya que los hijos son paridos por el ano, tanto hombres como mujeres pueden parirlos. De ahí que los niños puedan fantasear con dar a luz a un hijo.¹⁵

¹¹ De un modo similar, Ferenczi (1981: 111) explica el caso de un niño que pregunta a su doctor por lo que contiene su vientre para estar tan gordo, a lo que el médico le responde que heces. El niño, entonces, que todavía no comprende la relación entre digestión y excreción, se pregunta por la cantidad de excremento que deberá ingerir el médico para estar así de rollizo. De aquí se desprende, por una parte, que la idea infantil de la digestión se basa en que el vientre contiene los alimentos ingeridos, y, por otra, que el niño podría comprender la coprofagia como algo normal.

¹² «El bebé es, pues, algo que de algún modo especial ha sido creado y formado a partir de heces; las heces y los niños son, al fin y al cabo, las dos únicas cosas que el cuerpo puede crear y producir, y el impulso para hacerlo es notablemente similar en ambos casos, especialmente para un niño pequeño cuyos sentimientos sobre su excreta no son todavía los nuestros» (Traducción de la autora).

¹³ Partiendo de este ejemplo, Groddeck (1973: 265-266) comenta que la creación de Adán por parte de Jehovah también se llevó a cabo por medio de un excremento, pues el hálito o aliento vital que inhaló en la nariz del primer hombre bien podría tratarse del excremento y la ventosidad del Todopoderoso después de aligerar su vientre. Precisamente, este hecho justificaría que, en lugar de mencionar la palabra «excremento», se dijera que Dios hizo al hombre de la «tierra».

¹⁴ Ferenczi (1981: 251-252) afirma, a propósito de los casos en los que unas mujeres intentan satisfacer simbólicamente el deseo de tener muchos hijos, la identidad simbólica del piojo –que se desarrolla como parásito de la madre– y las gallinas –a las que ayudaban a poner huevos introduciendo el dedo en la cloaca del animal– con las heces y los niños.

¹⁵ Rank (1991: 43) considera que el deseo del niño de parir hijos por el ano representa una tendencia a restablecer la situación primitiva en la que era un niño anal. Además, afirma que la actitud del perverso se debe a que impide la represión de la teoría infantil del nacimiento anal, asumiendo él mismo el papel del

Otras soluciones teóricas al enigma se basarían en que los niños saldrían del pecho, del esternón, del ombligo o de alguna abertura practicada en el vientre materno (Freud 1981b: 1208). Incluso algunos infantes creerían que los niños se concebirían mediante el paso de gases del padre a la madre o del paso mutuo de orina (Ferenczi 2001: 213). Otros niños creen que las cosas encantadoras surgen de la materia con mal olor, de modo que no sólo se produciría una asociación entre el bebé, el excremento y el olor, sino que también conduciría a creer que los niños provienen de alguien que ha muerto, esto es, de un cadáver (Jones 1918: 275). Sea como fuere, con el paso del tiempo estas investigaciones sucumben a la represión, y hasta que cumplan los diez u once años no tendrán sus primeras revelaciones sexuales (Freud 1981c: 1270).

Por otra parte, el nacimiento de un hijo puede concebirse en tanto que regalo, pues según Freud (1981h: 1985), no son pocas las mujeres que aseguran «haber regalado un niño a su marido» o que los hombres reciben de las mujeres un hijo como regalo. El niño sería, entonces, una prueba de amor, un regalo que adquiere la misma cantidad de catexis libidinosa ligada al excremento. Ahora, en lugar de que el niño regale su excremento, la pareja se regala un hijo.

Ligada a la significación del excremento como pene, aparece la equivalencia entre el niño y el pene, pues ambos son conocidos como «el pequeño» (*das Kleine*) (Freud 1981h: 2035). Del interés por los excrementos se deriva el deseo de tener o concebir un niño, en el que coinciden un impulso genital (envidia del pene) y un impulso erótico anal. En la investigación de la neurosis de una mujer, Freud considera que, con el descubrimiento del pene, en las niñas surge el deseo de poseer un pene, o lo que es lo mismo, la «envidia del pene», incluida en el complejo de castración.¹⁶ En los casos en

niño de origen anal, esto es, de aquel que todavía no ha nacido. Así, las parafilias de la coprolagnia y la urolagnia se podrían entender como continuaciones de la satisfacción intrauterina de la libido.

¹⁶ Freud (1981c: 1265-1266) define el complejo de castración como la convicción del sujeto infantil de la primera de las teorías sexuales, esto es, que ambos sexos poseen aparato genital masculino. En todo caso, el niño, para justificar las diferencias anatómicas respecto de la niña, dice que el pene de esta todavía es pequeño y que tendrá que crecer a medida que se haga mayor. Al poseer la mujer miembro viril, no puede, según Freud, constituir para el niño un objeto sexual; así, el niño, en lo que domina la excitación del pene, adquiere el hábito onanista bajo la amenaza de los padres de cortarle el miembro: es aquí cuando se manifiesta la amenaza de la castración. Finalmente, el niño interpreta la forma de los genitales femeninos como resultado de una mutilación. Por su parte, la niña, al ver que el niño posee órganos genitales distintos a los suyos, sucumbe a la envidia del pene, que desemboca en el deseo de ser también un niño. Asimismo, en el caso de las niñas se podría hablar del complejo de castración en tanto que, según Freud (1981b: 1208), creen que la mujer tendría un pene en origen, pero que se perdió al serle

los que no existe tal deseo, aparece el deseo de tener un hijo, e incluso hay veces que se dan ambos casos. Por cuanto respecta al deseo infantil de poseer un pene, este se transformaría, siempre y cuando no haya una perturbación neurótica posterior, en el de encontrar marido. Tanto en este caso como en el deseo de engendrar un hijo, el hombre y el niño quedan representados por el pene, y en ambos también se daría la transición desde el amor narcisista al amor a un objeto. Freud habla, incluso, de casos en los que las mujeres, después de tener un primer contacto sexual, sueñan con conservar el miembro viril en su cuerpo, pudiéndose interpretar este hecho como una regresión del hombre al pene como objeto deseado (*Ibíd.*: 2036).

En cambio, cuando el niño, en el transcurso de la investigación sexual infantil comprueba la falta del pene en la mujer, el miembro viril se reconoce, como el excremento, como algo separable del cuerpo. La tríada excremento, niño y pene constituyen, entonces, el concepto del «pequeño» que se separa del cuerpo y que produce una excitación al entrar o salir por las cavidades mucosas (Freud 1981g: 1987).¹⁷ Y es que, en el caso particular del pene, este tiene una significación erótico-anal que ha de valorarse en relación con su analogía orgánica respecto del excremento: la estimulación que efectúa el pene de la cavidad mucosa que ocupa ya está presente en la fase pregenital sádico-anal, en tanto que la barra fecal o excremento puede ser comprendido como órgano activo, como primer pene que excita el intestino ciego, que representaría la mucosa vaginal.¹⁸ En el caso de los neuróticos obsesivos se daría una degradación regresiva de la organización genital, puesto que las fantasías genitales se transferirían a lo anal, de modo que la masa fecal y el intestino sustituirían, respectivamente, al pene y a la vagina. En cambio, de tratarse de una evolución que

castrado. Por cuanto respecta al complejo de Edipo, se podría definir como la elección de la madre en tanto que objeto de amor del niño que se da cuando este tiene entre dos y cinco años, sumada a la rivalidad y hostilidad contra el padre (Freud 1981k: 2668). Frente a esta situación, el hijo tendrá que reconciliarse con el padre y desligar de su madre sus deseos libidinosos; en los neuróticos, esta labor fracasaría. Precisamente, Brown (1967: 336-337) cree firmemente que el complejo anal ha de formularse en relación con el complejo edipiano, en el que juega un papel fundamental la cuestión de la culpabilidad, no tanto como una reacción al padre amenazador, sino en función de la ambivalente relación del niño con la madre preedipiana. Por otra parte, según Lacan (1966: 325-327), la evacuación del excremento exigido simboliza la castración, correspondiéndose entonces con la imagen de la pérdida del falo.

¹⁷ Por este motivo, el niño cree que sigue el mismo camino que la masa fecal y le lleva a creer en la teoría cloacal del nacimiento, puesto que en la investigación sexual infantil generalmente no se descubre la función del pene (Freud 1981h: 2038).

¹⁸ Andreas-Salomé (1982: 53) habla de «arrendamiento» para referirse a la relación entre la vagina y el ano. La vagina habría de entenderse, pues, como una cavidad arrendada al intestino ciego.

siguiera su curso normal, el interés por los excrementos se transferiría al pene (Freud 1981h: 2037).

Otra de las significaciones del excremento es la de primer regalo, mediante el cual el infante se relaciona con los demás: puede mostrar docilidad con quienes le rodean o, por el contrario, negarse a complacerlos (Freud 1981b: 1203). Para el primero de los casos, es conveniente recordar que el excremento es considerado por el niño como una parte integrante de su cuerpo de la que se siente orgulloso, de modo que la renuncia a este en favor de otra persona que se produce en el acto de la excreción podría ser entendida en términos de prototipo de la castración.¹⁹ En todo caso, el motivo por el cual el niño se separa de una parte de su propio cuerpo –sea porque se lo pida la persona amada, sea espontáneamente, *motu proprio*– es para mostrar obediencia y afecto a la persona que lo recibe y para conquistar el favor de una persona especialmente querida y apreciada, a modo de primer regalo.²⁰ En definitiva, el objetivo es obtener el amor de otro. Mediante esta primera prueba de cariño del niño, esta especial distinción, el niño ha de escoger entre el amor a un objeto y la disposición narcisista, o lo que es lo mismo, entre el sacrificio amoroso por un lado y la satisfacción autoerótica y la autoafirmación de la propia voluntad por otro.²¹ Hay que tener en cuenta, además, que el infante no ensucia con sus excrementos y orina a las personas que le son extrañas, sino que únicamente lo hace con quienes conoce y quiere. Lo mismo sucede en el orinal, pues sólo se deja sentar ahí por personas queridas (Freud 1981g: 1985). También Lacan (1990: 227-228) insiste en recordar que el excremento representa un obsequio, una oblación. Según él, la deyección se destaca como elemento signifiante en la subjetivación, pues funciona a modo de prueba del autocontrol y disciplina propios frente a la demanda del Otro, representada por la madre. En concreto, habría dos tiempos en la concesión de valor al excremento o, lo que es lo mismo, en la demanda de la deposición: el primero, en el que el niño retendría las heces por petición materna, coadyuvando a que la masa fecal sea considerada como parte perteneciente al cuerpo de la que no se debe desprender; y un segundo momento en el cual el infante cedería al desprendimiento del excremento que

¹⁹ Habría que recordar que Lacan (1966: 325) interpretaba el objeto *a* excrementicio como símbolo de la castración. En este sentido, la deyección adquiere la función del ágalma, que únicamente es concebible en relación con la ausencia del falo.

²⁰ Para Rank (1991: 49-50), la madre es el objeto primitivo de la libido.

²¹ Para Freud (1981i: 2036), con la elección de esta segunda vía (la no entrega de sus excrementos), quedaría constituida la obstinación como rasgo de carácter anal.

le ha sido solicitado por el Otro, hecho por el que es recompensado con cuidados y con la aprobación, atención y satisfacción del Otro, que es la madre (Lacan 2006: 324). En este último tiempo no sólo es evidente que la deposición debe ser entendida como regalo para la madre, sino que se le enseña al niño que debe repudiar sus deposiciones y evitar mantener demasiado contacto con ellos. Esto le permite al sujeto reconocerse en un objeto, su excremento, pero de manera ambigua, ya que «es al mismo tiempo él y no debe ser él, e incluso, más adelante, no es suyo» (*Ibíd.*: 326). En definitiva, se pone de manifiesto que la significación de regalo conserva el mismo valor e interés concedido a las heces por parte del niño. Habría que tener en cuenta que, en este sentido, la consideración de la excreción como un signo de enorme poder es extraña a la conciencia de los adultos.

Y, del mismo modo que el niño utiliza sus excreciones al servicio de la demostración de cariño, también las emplea para autoafirmarse frente a los adultos. Y es que, según Freud (1981h: 2001), «bajo la influencia del sadismo el excremento ha trocado su significación cariñosa por una significación ofensiva».²² En este caso, el sujeto emplea el contenido intestinal en tanto que signo de rebeldía, como arma para agredir a otro. Es, pues, un desafío que debe verse como reacción del yo contra las exigencias externas. Por ejemplo, la incontinencia intestinal que padecía el Hombre de los lobos desde una edad muy temprana habría de interpretarse precisamente como una demostración de no dejar que impidiesen la consecución de placer en el acto de la defecación o que le estorbaran durante el mismo (*Ibíd.*: 1982). Precisamente, según Freud (1981b: 1203), esta negativa a realizar el acto de la excreción y el hacerlo cuando al niño le parece oportuno podrían considerarse como signos de una futura anormalidad o nerviosidad. Asimismo, se podría traer a colación el ejemplo del que habla Ferenczi (1981: 107), aquel en el cual el paciente produce ventosidades perceptibles al olfato y al oído tanto para insultar y sublevarse contra el médico como para permitirse los privilegios que los padres se concedían para sí pero que prohibían a sus hijos. Una combinación de ambas significaciones, esto es, del excremento en tanto que regalo y signo de rebeldía, se daría

²² En referencia a la influencia del sadismo en esta segunda etapa de la organización pregenital del desarrollo de la libido, la interrelación entre la agresión humana y la organización anal tendría origen, para Brown (1967: 227), en la voluntad de poder nietzscheana y en la actitud de desafío y dominio que se manifiestan en la manipulación simbólica del excremento y en sus sustitutos simbólicos. Precisamente, Brown vincula las fantasías anales con el instinto de muerte y la agresión, pues, siguiendo a Ferenczi, las organizaciones sexuales estarían construidas por la tendencia regresiva thalassal, más concretamente por el instinto de muerte (*Ibíd.*: 270).

en el *grummus merdae* que dejan los ladrones en el lugar del delito, que podría interpretarse a modo de burla, pero también como indemnización (Freud 1981g: 1985).²³ Aplicado al caso de la ventosidad, se podría encontrar un asunto parecido respecto a su control represivo. En el juego de la vieja que se pee en la iglesia que recoge Gaignebet (1986: 92), el niño, que ha prometido no ventosear, lo vuelve a hacer. De este modo, no sólo se perpetra la transgresión de una prohibición que había prometido respetar, sino que también la ventosidad es una ofrenda espiritual de carácter anal que se realiza en un lugar sagrado como es la iglesia. En definitiva, el excremento – y así también la ventosidad – puede ser utilizado por el niño como medio de autoafirmación frente a los adultos, demostrando con su decisión de evacuar una sensación de poder que por otra parte no aparece en el adulto.

Finalmente, la última de las transmutaciones del instinto del erotismo anal no es otra que el dinero; por lo tanto, el dinero sí tiene olor: *pecunia olet* (Ferenczi 1981: 371). Para Freud, la asociación del dinero como símbolo fecal²⁴ se produce a partir del contraste entre la sustancia más valiosa que el hombre posee y la que es menos valiosa:

Es muy posible que la antítesis entre lo más valioso que el hombre ha conocido y lo más despreciable, la escoria que arroja de sí, sea lo que haya conducido a esta identificación del oro con la inmundicia (Freud 1981d: 1356).

Asimismo, es posible argumentar el vínculo entre el dinero con la inmundicia de otro modo: la significación de oro-dinero adquiriría el mismo valor e interés concedido al producto de la zona anal por parte del niño. En otras palabras, el valor atribuido al dinero sería una continuación directa del valor que el niño atribuye al producto de la zona anal, que en la conciencia adulta es reemplazado por su opuesto (Jones 1918: 274). Así pues, el interés dirigido a los excrementos se transfiere al dinero, cuya valoración personal se trata de un interés de naturaleza libidinal, no racional.

²³ En relación con esto, Lacan (2006: 328-329) interpreta este regalo del ladrón como su firma, del mismo modo que existe la huella fecal en el reino animal que sirve para representar al sujeto, señalar su posesión territorial y consolidar su seguridad.

²⁴ Existe el personaje folclórico del excretor de monedas o de ducados, en numerosas ocasiones representado en obras de arte, como sucede en la tabla del Infierno musical de *El Jardín de las Delicias* de El Bosco. Para un estudio pormenorizado de esta figura, véase Moreno 2016. Otras figuras folclóricas relacionadas con la defecación son el *caganer* y el *cagatió* catalanes, por poner sólo dos ejemplos.

Para Ferenczi (1981: 190), se produce una transferencia de interés desde la sustancia original, el excremento, a una similar, que no es otra que el dinero. Para el autor, el desarrollo ontogénico del interés por el dinero se da «como un proceso psíquico propio de los hombres civilizados de nuestra época», si bien la experiencia individual deriva en algunas diferencias en la transformación del interés anal-erótico en interés por el dinero. De manera más detallada, argumenta que el dinero proviene del impulso infantil de jugar con las heces, que finalmente queda sublimado por la irrupción de la repulsión hacia el excremento. En un primer momento, el niño trata de retener sus heces, no sólo para extraer una satisfacción autoerótica por medio de la presión ejercida por sus deposiciones y el movimiento del esfínter, sino que también esta retención ha de verse en tanto que reunión, acumulación y ahorro de las materias fecales, que pasan a ser de este modo las primeras economías del sujeto (*Ibíd.*: 184). De hecho, todo aquello que sea acumulado y poseído, que se vincule con el concepto de propiedad, es para la teoría psicoanalítica de naturaleza excremental: esto es así ya que la manipulación infantil del producto excremental sería el origen de la categoría de la propiedad. En un peldaño posterior, el placer previo se transforma en amor objetal por las heces, introyectándolas por consiguiente y adquiriendo estas el significado de primeros juguetes del niño (*Ibíd.*: 184-185). Más adelante, cuando comience a caminar, el olor del excremento se le hará desagradable y le repugnará, mientras que otras propiedades tales como el color, la humedad o la viscosidad no le ofenderán. Ahora bien, el juguete será sustituido por el barro húmedo, que no es sino el excremento desodorizado (*Ibíd.*: 185). No obstante, el barro acabará por serle desagradable al niño, puesto que toda sustancia que pueda ensuciarlo será considerada como algo sucio y, por consiguiente, rechazada. Es así como el símbolo de las heces padece nuevamente una deformación, en este caso una deshidratación que sustituye el barro por la arena, que pese a mantener el color terroso, es más limpia y seca. En todo caso, que los niños amontonen, reúnan y modelen la arena es visto por los adultos como un juego sano, higiénico. En este estadio del desarrollo, se da un «retorno de lo rechazado», en tanto que el niño siente placer por irrigar con agua o con la propia orina agujeros en la arena, así como por modelar la masilla, brotando así cierto interés estético y lúdico. De hecho, tanto con la arena como con el barro, los niños tienden a formar objetos, sobre todo reproduciendo aquellos que para ellos tienen un valor especial. Asimismo, su atracción por el olor de los excrementos queda desplazado por otros aromas análogos, como el del cerumen, la mucosidad, la suciedad

de las uñas y la que se queda entre los dedos de los pies. En algunos casos, incluso, los niños amasan e ingieren tales sustancias. Finalmente, el gusto por los olores agradables dibuja el camino de la sublimación del erotismo anal. Precisamente, y avanzando en el sentido de la higiene, el niño optará por otro símbolo coprófilo, la piedra, que además de inodora y seca, es dura (y, como la arena y el barro, proviene de la tierra). Los pedruscos con formas y colores bonitos devienen objetos de acumulación en una clara significación capitalista (*Ibíd.*: 187). Pero la evidente manifestación del carácter capitalista de la acumulación aparecerá todavía más intensamente con el acopio de productos manufacturados tales como botones, huesos o canicas, cuya colección se deberá ya en tanto que valor-muestra, como moneda primitiva. Del trueque, del valor intrínseco del objeto acumulado y del capitalismo práctico y utilitario se ha pasado al capitalismo libidinoso e irracional –puesto que el acopio proporciona un gran placer al niño– y al tráfico monetario (*Íd.*). Nótese, aquí, además, que el interés por los objetos provenientes de la tierra ha desaparecido. No obstante, el niño todavía aspira a algo más limpio, de modo que sustituye los pedruscos por piezas de moneda brillantes: más que por su valor económico, disfruta reuniéndolas y contemplándolas. Lo que le produce placer son las características del propio objeto: su color y brillo, su tintineo, el tacto liso y el gusto metálico. Este placer erótico por la posesión y acumulación de monedas, oro y cualquier otra forma de dinero se da incluso entre los adultos y su fuente se halla en la coprofilia. Llegados a este punto,

[e]n estos momentos el simbolismo del dinero ha llegado al término de su desarrollo. El gozo vinculado al contenido intestinal se convierte en un placer procurado por el dinero que, según hemos visto, no es otra cosa que *excreciones desodorizadas, deshidratadas y abrillantadas*. *Pecunia non olet* (*Ibíd.*: 188).

Finalmente, las heces se han asimilado por completo con el dinero; el erotismo anal se ha transformado en interés por el dinero. Todo este desarrollo le sirve a Ferenczi para argumentar que el interés capitalista contiene tanto un componente egoísta como uno de cariz erótico anal, puesto que

no está sólo al servicio de objetos prácticos y egoístas, como el *principio de realidad*, sino que el placer procurado en la posesión del oro o del dinero representa, en forma de condensación, el sustituto simbólico y la formación reactiva del erotismo anal y de la coprofilia rechazados, dicho de otro modo, que satisface también el *principio de placer* (*Ibíd.*: 191).

Precisamente, tomando como punto de partida esta cita de Ferenczi de que el interés por el dinero sirve al principio de la realidad y del placer, Brown (1967: 335) advierte que la implicación que de ahí se deriva es que el complejo del dinero conlleva un elemento de juego. Del mismo modo que los juegos o las actividades culturales superiores serían sustitutos de los placeres infantiles perdidos, esto es, sublimaciones, el dinero también sería el producto de una sublimación, entrañando en ambos casos satisfacciones sustitutivas (*Ibíd.*: 54). No obstante, para el autor, el complejo del dinero es algo más que el juego sublimado, y para analizarlo habría que tener en cuenta el instinto de la agresión (*Íd.*). Asimismo, Brown cree engañosa la afirmación de que el dinero deriva del erotismo anal, puesto que declara que compromete otras regiones corporales aparte de la anal, como es la oral o la genital.

Para él, el dinero no deriva de las heces sino de las fantasías de la imaginación sobre las heces en las que se apoyan las ecuaciones simbólicas del excremento –regalo, hijo o pene– y que estimulan la disposición del erotismo anal. Es más, manifiesta que «la categoría de la propiedad no es transferida simplemente de las heces al dinero: por el contrario, el dinero son las heces», puesto que el erotismo anal, que ha sido reprimido, sigue en el inconsciente (*Ibíd.*: 226). El dinero no puede prescindir del simbolismo puesto que se origina en la fantasía, en la negación de la realidad, y es resultado de la sublimación. Justamente, debido a la obligación de sublimar del individuo, este tratará como excremento a su propio cuerpo y a los objetos que lo rodean. Además, como consecuencia de tal sublimación, las cosas –y, en particular, el dinero– adquieren valor y significación para el cuerpo. Tanto es así que «si el dinero no fuera excremento, carecería de valor» (*Ibíd.*: 341). Precisamente, gracias a que el dinero hereda el valor infantil del excremento, el niño realiza su fantasía de convertirse en padre de sí mismo, ya que es capaz de engendrar y de tener hijos, siendo el interés un incremento. Por esta razón,

[e]l deseo infantil que sustenta el complejo del dinero es el de un cuerpo inmortal autónomo y capaz de satisfacerse de modo narcisista. De ahí que sólo siendo el excremento alimento se podría satisfacer el deseo infantil que sustenta el complejo del dinero (*Íd.*).

En definitiva, el complejo del dinero, que no tiene ningún fin verdadero y no hay nada que corresponda a él, derivaría del sentimiento de culpabilidad del hombre reprimido,²⁵ formado por los complejos de Edipo y de castración, mientras que la analidad sublimada presupondría el complejo de castración (*Ibíd.*: 342).

Por último, llegados a este punto, y habiendo observado las ecuaciones simbólicas del excremento, se concluye que

algunas de las categorías más importantes del comportamiento social (el juego, el regalo, la propiedad, las armas), se originan en la etapa anal de la sexualidad infantil y –lo que es más importante– nunca pierden su conexión con ella. Cuando la sexualidad infantil llega a su fin catastrófico, los objetos culturales no corporales heredan el simbolismo atribuido originalmente al producto anal; pero sólo como segundos sustitutos del original (sublimaciones). Las sublimaciones son de este modo símbolos de símbolos (*Ibíd.*: 226).

4.2 Condena y sometimiento a represión de las tendencias coprófilas infantiles

Si hasta ahora se ha relatado la primera iniciación de la actividad sexual del niño durante la cual este tomaba el excremento como fuente de excitación sexual, paulatinamente los componentes sexuales anales serán reprimidos al entrar en conflicto con las representaciones culturales²⁶ y éticas del individuo. En este sentido, a partir de que el niño cumple aproximadamente los cinco años de edad,²⁷ se sucede lo que Freud (1981k: 2668) denomina período de latencia, durante el cual se establecen restricciones éticas que obstaculizan los impulsos optativos del complejo de Edipo.

A lo largo de este período de latencia, que finalizará con el advenimiento de la pubertad, la excitación sexual sufre una inhibición, interrupción o detención, derivando hacia una

²⁵ Para Brown (1967: 325-326), el complejo del don resolvería la culpabilidad por la identificación con la madre, mientras que el complejo de posesión resolvería la culpabilidad por la identificación con el padre a la vez que negaría la dependencia de la madre preedipiana y transformaría la culpabilidad en agresión.

²⁶ Según Freud (1981n: 3033), el término cultura designa la suma de las producciones e instituciones que distancian nuestra vida de la de nuestros antecesores animales y que sirven a dos fines: proteger al individuo contra la Naturaleza y regular las relaciones interpersonales.

²⁷ En «El carácter y el erotismo anal», Freud (1981d: 1355) señala que el período de latencia comienza a los cinco años de edad –y, en ediciones anteriores a 1924, desde los cuatro años– y finaliza con las primeras manifestaciones de la pubertad, hacia los once años. Sin embargo, en «Lecciones introductorias al psicoanálisis» (1981j: 2326), comenta que el período de latencia sucede entre los seis y ocho años de edad.

acumulación de energía que será sublimada.²⁸ Así, esta será utilizada para otros fines distintos de los sexuales, como son la construcción de productos de reacción o diques psíquicos sexuales –llámese repugnancia, pudor y moral– mediante la represión y las formaciones reactivas; la formación de sentimientos sociales a partir de componentes sexuales (Freud 1981b: 1230-1231); o el desarrollo de los rasgos o cualidades del carácter anal, llámese, el orden, la economía y la tenacidad (Freud 1981d: 1355).

4.2.1 La primera prohibición o el primer «¡puaj!» de la educación esfinteriana

De manera progresiva y paralela a las manifestaciones del narcisismo infantil, se suceden las ofensas al mismo, que impondrán hábitos de limpieza al niño. *Grosso modo*, cuando el niño adquiera la capacidad de transferir a objetos los sentimientos que tenían un fundamento narcisista, entonces permanecerá limpio en homenaje a tal persona. En el caso de que la limpieza se imponga demasiado pronto, el hábito será adquirido mediante el temor (Abraham 1973: 58). Al mismo tiempo, las tendencias e instintos coprófilos serán sometidos a la represión bajo la influencia de la educación, de modo que el universo escatológico causará en el niño repugnancia y vergüenza, por lo que tenderá a ocultarlo.

Lou Andreas-Salomé (1982: 54) describe bien esta primera prohibición, el primer «¡puaj!» que verbalizan los padres y que implica, por una parte, la renuncia a las pulsiones y, por otra, la exigencia de la limpieza, que se resumen en el aprendizaje del asco. Cabría ver, pues, esta obligación a dominar el empuje anal o, en resumidas cuentas, la educación del esfínter, como la primera represión contra sí mismo. Justamente, a partir de esta primera prohibición, el niño comienza a sentir como suyas las primeras mociones pulsionales, sirviendo al despertar y al existir para sí mismo. Y es que es en esta lucha o tensión entre el placer anal vinculado a la retención de la defecación como empuje interior y la coacción externa a la consecución de tal placer como inhibición exterior donde el

yo logra, a través de esta oposición, la primera manifestación de su esencia, expresando de modo fundamental la unidad de ansia y renuncia, de ser y deber, o bien la unidad de «cuerpo» y «espíritu» (*Ibíd.*: 55-56).

²⁸ Se denomina sublimación al proceso mediante el cual las fuerzas o impulsos instintivos sexuales son desviados de sus fines sexuales y orientados o canalizados hacia otros distintos (Freud 1981b: 1198).

Sin embargo, cualquier referencia al placer y, en consecuencia, todo lo que tenga que ver con lo anal, será desvalorizada por esa primera prohibición. Y es que, como resultado de esta educación del esfínter, lo anal deviene representación simbólica de la muerte, sinónimo del no-nosotros, de lo que debe ser eliminado, imagen de lo sucio y repudiable. De hecho, se produce un desplazamiento de lo que se considera repulsivo y vergonzoso desde la acción de rechazo al objeto en sí, el excremento. El niño, pues, ha de renunciar al placer indecente y secreto en nombre de la dignidad social (Freud 1981i: 2319). En resumen:

[N]uestro juicio respecto a lo anal tiene un doble aspecto: se trata de una realidad y de un símbolo, por un lado, de formas de vida originarias del placer corporal temprano que, en el desarrollo normal, son sacadas de esta esfera y trasladadas a formas de sexualidad más madura; por otra parte, se trata de una elaboración simbólica de lo vaciado, de lo despojado de todo contenido de realidad como manifestación del repudio. De estas dos relaciones es posible que surja un tercer caso, algo nefasto, debido a una confusión, a la imprecisa diferenciación entre ambas (Andreas-Salomé 1982: 61).

En mitad de este proceso en el que el niño aprenderá por obligación a realizar sus actividades anales, el olfato pasa de tener relevancia en su papel erótico en el placer anal y entra al servicio del asco, del que es su representante (*Ibíd.*: 70). Al mismo tiempo, el pudor y el asco le son inculcados al niño por parte de las autoridades encargadas de su educación, pero también mediante su propia individualidad, puesto que se puede hablar también de un esfuerzo de autorregulación por parte del propio niño (*Ibíd.*: 58). Y es que, en este punto, es ineludible hablar de la conciencia moral entendida como control de autoobservación donde intervienen diversos factores en la formación del ideal del yo, como la influencia crítica de la opinión pública, de los educadores o de los mismos padres.

En relación con lo anteriormente descrito, algo a tener muy en cuenta es el hecho de que esta misma represión del erotismo anal afecta también a la propia enunciación de las palabras que designan elementos referidos a la sexualidad y la excreción, pues pronto estas son investidas de una censura moral que desembocaría en la resistencia del niño a mencionarlas. Precisamente, es durante el período de latencia cuando se inhiben los deseos infantiles de curiosidad sexual suprimiendo los impulsos a proferir

obsценidades.²⁹ A partir de entonces, se constituyen los productos de reacción de la vergüenza, la moralidad y el disgusto contra la sexualidad infantil, refrenando la coprolalia y dejando paso a una forma de hablar mesurada (Ferenczi 1959: 107). Así, en el campo del lenguaje, cuando el niño tiene de siete a diez años, hace uso de groserías más explícitas, mientras que más adelante el lenguaje se hace más alusivo, evocador, encubierto, menos directo, al fin y al cabo. Entre otros factores, la repetición de palabras obscenas por parte de los niños podría deberse a la obtención de un «dominio simbólico de los fantasmas que le angustian», consiguiendo así un efecto catártico (Gaignebet 1986: 12). En la misma línea, es posible interpretar las ventosidades desde un punto de vista lúdico o cómico, o enseñar el trasero puede verse como una burla hacia los adultos. En cualquier caso, es tal la represión que ejercen los adultos contra cualquier manifestación fisiológica u obscenidad, que se produce en los adultos un olvido general del folclore obsceno infantil, como fórmulas o canciones infantiles escatológicas.³⁰

Además, hay que tener en cuenta que las palabras obscenas tienen la facultad de evocar, de compeler al que las escucha a imaginar el objeto, órgano sexual o función que denominan. Por esta razón, la hostilidad a repetir palabras obscenas se debe a los sentimientos de desagrado con que esas palabras han sido revestidas (Ferenczi 1959: 105). Esto entraría en contradicción con el apunte que hace Groddeck (1973: 171) al respecto, pues afirma que los adultos, a menos que traten con niños, evitan usar eufemismos o expresiones infantiles referidas a las necesidades corporales y los órganos relacionados –como «hacer caca», «hacer pis» o «culito»–, prefiriendo, por el contrario, hacer uso de las palabras tabú –léase «cagar», «mear» o «culo». Bajo el punto de vista de la autora de esta investigación, el uso de eufemismos podría responder a un contexto más formal, mientras que si se hace un uso deliberado de las palabras tabú podría deberse a una conversación que se dé en un entorno más distendido –incluso en una situación más hostil como puede ser una pelea o discusión– o para provocar una reacción de pasmo, sorpresa o disgusto en el interlocutor, citando únicamente algunas posibilidades. Sea cual sea la explicación, vale la pena reseñar que las obscenidades no son sólo sometidas al control y represión por parte de los adultos, sino también por parte

²⁹ Gaignebet (1986: 9) define lo obsceno como el conjunto de manifestaciones verbales, gestos y actos que ofenden al pudor y a la decencia y que son objeto de reprobación o represión por parte de los adultos.

³⁰ Parece ser que este material infantil, sometido a controles educacionales, se olvida hacia los diez u once años (*Ibíd.*: 207-209).

de la sociedad infantil, que crea unos reglamentos muy estrictos y ejerce por sí misma el control de sus obscenidades para protegerse de las normas y censura impuestas por los mayores. Mediante los juegos, los niños transgreden las prohibiciones de los adultos sobre la realización de obscenidades, a la par que ejercitan el control individual y social de una determinada manifestación fisiológica (Gaignebet 1986: 89). Así, por poner sólo un ejemplo, se denuncia al delator que descubre al autor de cualquier descortesía.

En cualquier caso, esta imposición a las disposiciones del instinto del individuo, y con ella, la represión de los componentes anales, entra en conflicto con las representaciones culturales y éticas del individuo. De las diversas exigencias culturales, Freud (1981n: 3035) subraya la importancia de la belleza, el orden y la limpieza, que son los tres pilares fundamentales en los que se sustenta la civilización o, mejor dicho, el principio de realidad. Por cuanto respecta a la belleza, con su cualidad inútil, se espera que el sujeto dote a los objetos de ella. El orden, definido como «una especie de impulso de repetición que establece de una vez para todas cuándo, dónde y cómo debe efectuarse determinado acto», es un elemento útil prestado de la naturaleza e impuesto como exigencia cultural a la obra humana puesto que el individuo tiende a la irregularidad, la informalidad y el descuido (*Íd.*). Además, el orden, junto con la pulcritud y la escrupulosidad, puede entenderse como un producto de reacción contra el interés por lo perturbador y sucio. Por último, en relación con la limpieza –y, con ella, la higiene–, cabe destacar que se extiende como precepto para el propio cuerpo, de modo que el consumo del jabón se establece incluso como índice de cultura, contra la que el desaseo y el mal olor son incompatibles.

Finalmente, llegados a la pubertad, acaece la segunda culminación del desarrollo sexual y se inicia la fase genital: con ella, se afirma la primacía de los órganos genitales, el instinto sexual encuentra el objeto sexual y aparece un nuevo fin sexual al que tienden y se subordinan los instintos parciales: la función reproductora (Freud 1981b: 1216). De hecho, hay que tener en cuenta que las primeras revelaciones sexuales aparecen a la edad de diez u once años. También es en la pubertad cuando la polaridad sexual se identifica con el masculino –que comprende, según Freud (1981l: 2700), el sujeto, la actividad y la posesión del pene– y el femenino –que se correspondería con el objeto y la pasividad–.

4.2.2 Contención de los instintos mediante la autorregulación del comportamiento

Con la introducción de la estructura psíquica del niño en la educación esfinteriana, se produce, por una parte, la represión del placer anal y, por otra, el aprendizaje de la aversión y el consecuente surgimiento de los productos de reacción. Estos, siguiendo la dirección de un mayor control de las emociones y de un distanciamiento de las tendencias coprófilas infantiles, tendrán por objeto la contención de los instintos y la autorregulación del propio comportamiento. Y es que hay que tener en cuenta que el comportamiento del ser humano y el control emotivo en muchos casos se ven regulados por coerciones internas y externas.

Habiendo llegado a este punto, será necesario tomar en consideración que la estructura psicológica del individuo, en especial la configuración de su personalidad y sus regulaciones emotivas, se ve afectada por los esquemas de control corporal impuestos por el sistema social. Precisamente porque los individuos se hallan inmersos en un cambio social estructural, los mismos están sujetos no sólo a las variaciones que se producen en la constitución de la sociedad, sino también a las modificaciones que se dan en la estructura psíquica del individuo. De hecho, es tal la imbricación entre los cambios históricos que se dan a largo plazo en la constitución de la sociedad y las alteraciones en la configuración psíquica que «un cambio en las estructuras de la personalidad puede considerarse como un aspecto específico del devenir de las estructuras sociales» (Elias 1993: 16-17). En este sentido, se puede definir el proceso civilizatorio como «un proceso a largo plazo de estructuras sociales y de personalidad» (*Ibíd.*: 43), siendo por ello necesario abordar el asunto desde la imbricación entre los cambios estructurales del conjunto de la sociedad y aquellos que se dan en las estructuras de la personalidad a largo plazo. Será preciso, entonces, dar a conocer de manera cronológica la transformación específica de la organización espiritual y del aparato psíquico humano, desde su comportamiento y sensibilidad hasta la estructura y morfología de la orientación consciente y del autocontrol inconsciente de los instintos, para entender la actual contención y autorregulación de la conducta que opera en el ser humano particularmente desde la educación esfinteriana.

En primer lugar, habrá que aclarar que, en el seno del proceso civilizatorio, los mecanismos de coacciones de interdependencias sociales repercuten en las pautas de

comportamiento. Por ejemplo, en las sociedades donde todavía no se han establecido monopolios centrales sólidos y fuertes se da una falta de represión de los instintos (*Ibíd.*: 455). Los libros de cortesía medievales –y, en general, el comportamiento de la sociedad caballeresca desde los siglos IX-X hasta el XVI– evidencian este aspecto, y es que, aunque ejercieran presión en contra de los malos hábitos, el condicionamiento no llegó a ser lo suficientemente intenso como para hacerlos desaparecer. Unos malos hábitos que, por cierto, compartían adultos y niños, pues la diferencia de comportamiento entre ambos no era especialmente grande. En definitiva, aunque la *courtoisie* constituyó una convención de los modales sociales y en el trato basada en una cierta moderación de los afectos y en el refinamiento de la conducta, lo cierto es que la represión y regulación a que era sometida la vida impulsiva era menor que lo que lo será en épocas posteriores.

En cambio, en el tipo de estructura social donde la división de funciones y la vinculación y relación de dependencia entre individuos es más compleja, como sucede en las cortes aristocráticas modernas, la posibilidad de dar rienda suelta a los instintos e impulsos es mucho menor (*Ibíd.*: 454). Así lo demuestran los libros de buenos modales de la época, que, si bien abordan con naturalidad y desenfado la cuestión de los comportamientos frente a las necesidades naturales, ponen límites más estrictos a lo que se considera tolerable y ya fomentan el pudor hacia cualquier manifestación de estas. Y no es de extrañar, puesto que, a partir de la última década del siglo XVI y la primera del XVII, se da una pacificación de la conducta, conllevando el avance de los límites del pudor y de la frontera de la vergüenza, así como el aumento de la contención de los afectos (Elias 1982: 115). Esta mayor contención de las manifestaciones instintivas de los individuos se debió a que la integración e interdependencia sociales se hicieron más intensas y derivó en una mayor presión para conseguir el autocontrol del propio individuo. La *civilité* devino entonces un medio de distinción social, un instrumento para señalar las diferencias de estamento o rango por medio del comportamiento, pues la dirección de la conducta del cortesano-aristocrático se guiaba por la oportunidad de pérdida o ganancia de prestigio y estatus (*Ibíd.*: 126). La regulación y represión de los impulsos y emociones se debía entonces a la coacción social externa del respeto a la jerarquía social, que actuaba a modo de medio de control social.

No obstante lo anterior, será a partir del siglo XIX cuando, con el protagonismo de la burguesía industrial, cuya conducta ya se orienta en base al cálculo de la ganancia de poder financiero, se produce una renuncia a los impulsos por las coacciones sociales de la nueva división del trabajo del mercado y de la competencia que se dio en el régimen industrial (Elias 1993: 193). La transformación de las relaciones y dependencias humanas que aquí opera da lugar a que la dependencia social sea más intensa. De hecho, cuanta más diferenciación social, división de funciones y presión en la cadena de interdependencia social, mayor será la regulación del aparato psíquico. Esta interdependencia entre individuos, fruto de las tensiones internas del entramado social y la red de relaciones establecida, resultará, a su vez, en una transformación de las coacciones externas en autocoacciones, autocoerciones, automatismos o hábitos, como quiera que se les pretenda denominar. Lo que se quiere decir aquí es que las regulaciones se tomarán a partir de entonces como instancias de control automatizadas por la educación y la costumbre, de modo que el comportamiento socialmente impuesto aparecerá como si fuera deseado por el propio individuo (*Ibíd.*: 191) o incluso como si se tratase de una instancia moral que condicionase a las personas en relación con ciertas pautas sociales deseables. Como resultado de todo esto, el control de los afectos se hace más fuerte, mientras que, paralelamente, la espontaneidad respecto de los asuntos afectivos es menor. Un ejemplo de esto se encuentra, nuevamente, en el momento de hablar sobre las necesidades fisiológicas: ahora serán tratadas como un asunto privado, excluidas de la conversación en la vida social, e incluso se tenderá a no mencionarse o a no hablar en público del tema: se convertirá en el anatema del silencio (*Ibíd.*: 177). En este sentido, cabe recordar un apunte que se ha hecho páginas atrás, y es que la represión del erotismo anal afecta asimismo a la enunciación de palabras que designan elementos referidos a la excreción y a la sexualidad, evitando de este modo el proferir obscenidades o hablar acerca de cualquier manifestación fisiológica. Hasta tal extremo llega esta represión que todo lo referente a la satisfacción de las necesidades humanas se reviste con sentimientos de vergüenza y escrúpulos, desagrado, culpabilidad e, incluso, miedo (*Ibíd.*: 181).

Llegados a este punto, habrá que convenir que las autocoacciones funcionan como mecanismos interiorizados, una suerte de «segundas naturalezas» conformadas por costumbres automáticas que afectan a todas las relaciones humanas (*Ibíd.*: 484). Para

entender la psicogénesis del hábito de los adultos,³¹ hay que retrotraerse a la regulación y la modelación emotivas basadas en la autocoacción que se llevará a cabo desde el centro fundamental del condicionamiento y la represión de los impulsos: la familia. Por medio de preceptos, regulaciones y de la célebre advertencia de «eso no se hace», se pretende que el niño reprima y privative ciertos elementos de placer que deben quedar recluidos en la intimidad.³² Así, mediante el sometimiento de sus impulsos a una pauta determinada de comportamiento, impuesta en el caso que aquí ocupa por la educación esfinteriana, se crearía un hábito que el niño habría de respetar a lo largo de su vida, a riesgo de quedar excluido de la vida en sociedad. Tanto es así que la autocoacción, la costumbre permanente de dominarse, es un rasgo propio del individuo civilizado:

Cuanto más densa es la red de interdependencias en que está imbricado el individuo con el aumento en la división de funciones, cuanto más extensos son los ámbitos humanos sobre los que se extiende esa red y que se constituyen en una unidad funcional o institucional con dicha red, tanto más amenazado socialmente está quien cede a sus emociones y pasiones espontáneas, mayor ventaja social tiene quien consigue dominar sus afectos y tanto más intensamente se educa a los individuos desde pequeños para que reflexionen sobre los resultados de sus acciones o de las acciones ajenas (*Ibíd.*: 454).

Por cuanto respecta a la pauta de comportamiento, basada en la contención de los afectos y el dominio de las emociones, se inculcan en el niño los llamados productos de reacción, esto es, sentimientos de pudor, repugnancia, vergüenza, desagrado, temor y asco, que, a modo de diques psíquicos sexuales, son tomados por la criatura como reacciones espontáneas, no aprendidas sino originadas en la propia intimidad. Y es que, precisamente, la familia somete al niño a un proceso civilizatorio individual que tiene por objetivo convertir la pauta de comportamiento deseable en un automatismo para hacerlo aparecer como un comportamiento anhelado. De este modo, se regula la vida impulsiva del niño y sus hábitos conforme a la sociedad moralizada. Precisamente, y en relación con esto último, la autocoacción es un código de comportamiento inculcado como superyó (*Ibíd.*: 532), como conciencia moral; un medio de condicionamiento que, al lado de las razones higiénicas y de la difusión de la infraestructura y aparatos técnicos que se encargan de recluir las funciones corporales en la intimidad, modela y consolida

³¹ Elias (1993: 48) advierte que la distancia entre el comportamiento y la constitución psíquica de los niños y de los adultos en el curso del proceso de la civilización aumenta progresivamente.

³² En el hipotético caso de manifestarse inclinaciones hacia las sustancias corporales en el adulto, estas se justificarían, a ojos de Elias (*Ibíd.*: 183), como residuos de la época infantil.

la pauta social de niños y adultos. Una pauta social que toma el aspecto de un comportamiento automático y surge en pro de la dignidad y/o salud humanas.

De esta explicación se extraen los conceptos de racionalización y psicologización, que se corresponden con los procesos que intervienen en la regulación del aparato psíquico. Racionalización haría referencia al propio cambio y regulación del comportamiento del individuo, basados en el control y la dominación de las emociones por parte de la propia persona, que acaba desembocando en la constitución del aparato de autocoacción (*Ibíd.*: 488). Por otro lado, por psicologización se entendería, por una parte, la matización de la imagen que se tiene del individuo y, por otra, el estado por el cual la persona se ve más libre de emociones momentáneas (*Ibíd.*: 485). Esto conlleva tanto una autovigilancia constante, esto es, una autorregulación del propio comportamiento o superyó, como la observación del otro; funcionando ambos como medios de control social que asegurarían el mantenimiento, el respeto y el seguimiento de los esquemas de comportamiento social que se inculcan desde la niñez.

Así, por ejemplo, a causa de la presión que ejerce el superyó, diversos deseos como las ganas de escupir quedan reprimidos –e incluso desaparecen de la conciencia– y se revisten de vergüenza y desagrado, que son dos de las formas bajo las que el temor se manifiesta. Cabe señalar que, como resultado de estos procesos de racionalización y psicologización, surgen unos miedos al daño o perjuicio que se produciría de no reprimir los instintos y emociones. De hecho, los temores son la respuesta psíquica a las coacciones ejercidas por unos individuos a otros en el seno de la interdependencia social. Dicho de otro modo, para que una sociedad subsista, es necesario regular el comportamiento individual canalizando las emociones e impulsos individuales, lo que lleva a que los individuos ejerzan coacciones recíprocas que se transforman en miedos (*Ibíd.*: 528).

Pero no se trata tanto de miedos de un individuo frente a otro, sino de miedos interiorizados que se hacen más permanentes, como lo son el temor a la pérdida de prestigio y de oportunidades o a la degradación social (*Ibíd.*: 530). Así pues, los miedos internos automáticos se fortalecen debido tanto a las coacciones externas como a las internas o autocoacciones. En todo caso, los temores o miedos cumplen una función importante en el proceso civilizatorio, y más concretamente en la configuración del código dominante de conducta, pues tienen como objetivo intentar evitar infracciones

del comportamiento socialmente deseado y aceptado (*Ibíd.*: 542). En el caso de la educación esfinteriana, se inculca al niño la necesidad de categorizar las cosas en lo que es bueno y malo, limpio y sucio, de modo que, en ocasiones, los deseos del cuerpo entran en contradicción con las reglas de la sociedad a las que ha de obedecer si no quiere ser rechazado por el seno de esta. En consecuencia, los adultos suscitan a los niños miedos que acaban reproduciéndose de modo automático, a veces mediante castigos corporales o restricciones de placer y alimento, con el objetivo de que aprendan a comportarse siguiendo las pautas sociales deseables y esperadas. En definitiva, estos miedos interiorizados condicionan automáticamente el comportamiento del individuo bajo la presión del superyó.

Como se ha comentado con anterioridad, dos formas bajo las que se manifiesta el temor son mediante la vergüenza y el desagrado. Por cuanto respecta al primer sentimiento, este puede definirse como

una excitación específica, una especie de miedo que se manifiesta de modo automático y habitual en el individuo por razones concretas. Visto superficialmente es un miedo a la degradación social o, dicho en términos más generales, a los gestos de superioridad de los otros. Pero también es una forma de disgusto y de miedo que se produce y se manifiesta cuando el individuo que teme a la supeditación no puede defenderse de este peligro mediante un ataque físico directo u otra forma de agresión (*Ibíd.*: 499).

Explícitamente en relación con lo inmundito, la vergüenza aparece

when the body defies the will of the soul in violation of a norm – when a manifestation of one's animal nature is out of place. A verbal gaffe, an escaped fart, an inopportune erection – these uncontrollable actions are the triumphs of animal nature over civilized will. Shame is the awareness of others' awareness of a contaminating and disgusting act (Praeger 2007: 53).³³

La vergüenza pues, se halla íntimamente ligada a la preocupación, inquietud o miedo de la persona por la violación de las normas de pureza y limpieza del cuerpo (Haslam 2014: 9). De hecho, «cuanto mayor es el sentimiento de asco, escrúpulo o repugnancia, mayor es la prohibición que pesa sobre tal manifestación de las emociones y su

³³ «cuando el cuerpo desafía la voluntad del alma en la violación de una norma –cuando una manifestación de la propia naturaleza humana está fuera de lugar. Un error verbal, un pedo fugado, una erección inoportuna –estas acciones incontrolables son los triunfos de la naturaleza humana sobre la voluntad civilizada. La vergüenza es la conciencia de la conciencia de los otros acerca de un acto contaminante y repugnante» (Traducción de la autora).

correspondiente forma de comportamiento» (Elias 1993: 183). La vergüenza, el pudor o los escrúpulos surgen, por lo tanto, como respuesta automática a la interdependencia social, debiéndolos comprender como una manifestación de la indefensión frente a la superioridad de otros individuos, o incluso como fruto de la relación entre quienes ejercían cierto grado de superioridad o poder sobre uno mismo y el superyó o aparato de autoacción. Aquel que padece vergüenza es porque está cometiendo –o piensa hacerlo– algo que le lleva a un conflicto interno, en primer lugar, con las personas con quien está vinculado, de quienes teme perder su aprecio y consideración; y, en segundo lugar, consigo mismo, con la parte de su yo que permite su autocontrol y representa a la opinión social (Elias 1993: 499-500). La vergüenza, entonces, en ocasiones se vincula con el miedo a la infracción de las prohibiciones sociales. Se hace evidente, pues, que para tener vergüenza se requiere que la persona tenga conciencia de sí mismo, haya desarrollado ideas acerca de la responsabilidad por las acciones y pensamientos propios, así como haya adquirido estándares, reglas y objetivos cuyo cumplimiento, en este caso, fracasa y no se lleva a cabo.³⁴ Es entonces cuando sucede la experiencia negativa y dolorosa de la vergüenza, caracterizada por el deseo de desaparecer, esconderse o, incluso, morir, así como por el aumento del cortisol y por una perturbación en el pensamiento y en el habla (Lewis 2016: 804).³⁵

Habiendo señalado que el origen del pudor se encuentra en la contravención de los mandatos del yo y de la sociedad, el segundo de los sentimientos bajo el cual se manifiesta el temor, esto es, el desagrado

se produce cuando algo ajeno al individuo afecta a sus zonas de peligro, a formas de comportamiento, a objetos, inclinaciones que previamente su medio ha revestido de temor. [...] El desagrado es una excitación de disgusto o miedo que surge cuando otra persona quiebra o amenaza con quebrar la escala de prohibiciones de la sociedad representada por el super-yo [sic] (*Ibíd.*: 503).

³⁴ Tales estándares, reglas y objetivos (SGR en inglés, correspondiente a las siglas de *Standards, Rules and Goals*) son transmitidos mediante el proceso de culturización a lo largo de su vida. De hecho, se conoce que, a partir del final del segundo año de vida del niño y principios del tercero, este ya ha incorporado algunos SGR (Lewis 2016: 802).

³⁵ Para referirse a la vergüenza, en la lengua inglesa se diferencia entre *embarrassment* (bochorno, incomodidad, pudor) y *shame* (humillación, deshonra, vergüenza en el sentido en el que aquí se habla). Para Lewis, la diferencia entre ambas se encuentra en su nivel de intensidad, pues la primera es menos intensa que la segunda y no aparece en el sujeto ninguna perturbación en el pensamiento ni en el habla, así como tampoco el deseo de desaparecer, esconderse o morir. Antes al contrario, la primera suele experimentarse en público, mientras la segunda sucede tanto en público como en privado (*Ibíd.*: 804-805).

Así pues, mientras que la causa y el efecto de la vergüenza se debe hallar en la propia persona, pues es a la vez responsable de tal amenaza a las prohibiciones sociales y ella misma padece las consecuencias en forma de pudor o escrúpulos (en definitiva, la propia vergüenza); una de las fuentes del disgusto, por el contrario, se encuentra en el quebrantamiento de las convenciones sociales por parte de otra persona, ajena a sí, que le produciría tal sentimiento.

4.2.3 El carácter anal en la teoría psicoanalítica

Para Freud (1981m: 2907), las vivencias del primer período de la infancia –el período precoz–, integran, junto con la constitución sexual heredada, las disposiciones para el desarrollo del carácter. Un carácter que es definido no como la forma de conducta del individuo sino en función de los impulsos dominantes que ocasionan su manera de proceder (Fromm 1986: 164).³⁶ En cualquier caso, los rasgos del carácter serían continuaciones de los instintos primitivos, reacciones contra ellos o sublimaciones de estos:

Lo que llamamos el «carácter» de un hombre está construido en gran parte con un material de excitaciones sexuales, y se compone de los instintos fijados desde la niñez, de construcciones dadas por sublimación y de aquellas construcciones destinadas al sometimiento efectivo de los impulsos perversos y reconocidos como inutilizables. Así, pues, la disposición sexual general perversa de la infancia puede considerarse como la fuente de toda una serie de nuestras virtudes, en cuanto da motivo a la creación de las mismas por la formación reactiva (Freud 1981b: 1234-1235).

Los rasgos de carácter serían, pues, el resultado de la sublimación de las predisposiciones orgánicas instintivas. Así, de la represión de las tendencias coprófilas surgen o se refuerzan componentes de la formación del carácter. La teoría psicoanalítica, de hecho, establece un nexo íntimo entre el desarrollo psicosexual del niño –más concretamente, las diversas fases libidinales y las relaciones de la libido con su objeto– y la formación del carácter. En este sentido, algunos rasgos de carácter podrían modificarse como resultado de las excitaciones sexuales experimentadas durante la niñez en el conducto anal, como producto de una especial concentración de la libido en la zona anal. Precisamente, según Freud (1981d: 1355), la sublimación del

³⁶ Karl Abraham (1973: 101) define el carácter de una persona como la suma de sus reacciones instintivas hacia su ambiente social.

erotismo anal se reconoce en el surgimiento de los rasgos de carácter anal. En otras palabras, en el caso del instinto del erotismo anal, el primitivo interés del niño por la función excretora se transformaría, con el curso del crecimiento, en las siguientes condiciones de carácter: el sentido del orden y la limpieza, el ahorro o tacañería y la obstinación o tenacidad. Estos tres rasgos de carácter, vinculados a la acentuación de los componentes erótico-anales, si bien podrían ser considerados valiosos y encomiables *per se*, en caso de exacerbarse constituyen el denominado carácter anal.

Por cuanto respecta a la condición de ser ordenado, se refiere tanto a «la pulcritud individual como a la escrupulosidad en el cumplimiento de deberes corrientes y la garantía personal» (*Ibíd.*: 1354). En relación con las condiciones de la economía y la tenacidad, ambas cualidades son las más habituales en el complejo total, pudiendo derivar la primera en intensidad hacia la avaricia y, en el caso de la segunda, en obstinación, vinculándose a ella inclinaciones vengativas y tendencia a la cólera (*Íd.*). Precisamente, y en el caso concreto de la obstinación o tenacidad, su origen cabría encontrarlo en la persistencia narcisista en el erotismo anal, pues quedaría constituida con la adopción de la conducta desafiante del niño que retiene por voluntad propia los excrementos para la satisfacción autoerótica y la afirmación de su voluntad personal.

Tras el análisis de la temprana infancia de los individuos en quienes coinciden estas tres condiciones de carácter, Freud advierte que estos necesitaron un período largo para dominar la incontinencia alvi infantil. Asimismo, se deduce de ellos una acentuación erógena de la zona anal en tanto que fueron niños que se negaban a defecar puesto que el acto de excreción y de retener los excrementos les producía placer y, además, recuerdan toda clase de manejos con la materia fecal (*Íd.*). Sea como fuere, habiendo perdido la significación erótica de la zona anal con el paso del tiempo, la desaparición del erotismo anal se relacionaría con la observación de las cualidades de la avaricia, la minuciosidad y la obstinación, puesto que estos rasgos de carácter habrían de verse como los resultados de la sublimación del erotismo anal.

En contraposición, y en relación con el erotismo uretral, Freud considera que quienes sufrieron enuresis en su infancia desarrollarían luego el rasgo de carácter de la ambición (*Ibíd.*: 1357). Otros ejemplos de rasgos de carácter erótico uretral serían la tendencia a prender hogueras, a jugar con fuego y a disfrutar de su espectáculo. De hecho, según comenta el padre del psicoanálisis, muchos pirómanos o incendiarios habrían padecido

enuresis en su infancia, e incluso algunos de ellos prendieron fuego a su propio lecho. Asimismo, la persistencia de tendencias uretrales se revelaría en la elección de la profesión: la extinción de incendios podría ser considerada como una formación compuesta del erotismo uretral y el carácter erostrático (Ferenczi 1981: 330-331).

Además del sentido del orden, del ahorro y la obstinación, diversos autores han señalado otros atributos vinculados con el carácter anal. En el caso de Ernest Jones, diferencia los rasgos de carácter derivados del interés del niño por el acto de la defecación y aquellos derivados del interés por el producto de la excreción. Por cuanto respecta a la primera circunstancia, Jones distingue dos características: el esfuerzo del niño por obtener el mayor placer posible del acto y su empeño por controlar el proceso en oposición a los objetivos educativos que se le imponen. En el primero de los casos, el niño trata de posponer el acto excretorio, que luego realiza con gran concentración. Para Sadger, esta actitud podría desembocar en una tendencia de carácter posterior caracterizada por la procrastinación, la perseverancia, la minuciosidad, la concentración desproporcionada en la empresa que se lleva a cabo, la obstinación y la persistencia (Jones 1918: 263-264). Precisamente, comenta Jones al respecto de la persistencia que está vinculada con la obstinación y la pedantería. Normalmente, las personas con este tipo de carácter posponen cualquier actividad, mientras que más tarde les sigue una actividad febril y concentrada. Además, suelen ser incapaces de delegar el trabajo a otra persona, puesto que creen que hacen cualquier cosa mejor que los demás –de hecho, son narcisistas y tienen una gran consideración de sí mismos– y porque no creen que las cosas puedan hacerse bien a menos que se encarguen de supervisar cada detalle. Jones, además, comenta que ciertas actividades simbolizan inconscientemente el acto excretorio, de modo que la actitud mental hacia ellas está influenciada por el carácter anal. Entre estas tareas cabe destacar aquellas en las que hay un sentido del deber, aquellas que son tediosas o desagradables de hacer, y las que se relacionan con objetos que son símbolos del excremento –polvo, suciedad, dinero o productos de desecho– (Ibíd.: 265). En todas ellas se alternan los períodos de procrastinación e inactividad y los de intensa y enérgica actividad en las que la concentración, la minuciosidad y el perfeccionismo están presentes en el desarrollo de una determinada tarea. Ya en relación con el empeño del niño por controlar el proceso excretorio en oposición a los objetivos educativos que le son impuestos, Jones destaca tanto la oposición a que se le obligue e imponga una conducta determinada, como el rechazo a la intención de frustrar

el comportamiento del propio niño. En resumen, se trata de demostraciones de la obstinación que en los infantes podrían manifestarse en forma de desobediencia (o bien de docilidad si se desarrolla una formación reactiva), o, en el caso de los adultos, en personas que se rebelan contra la autoridad, que no admiten consejos, que van a la suya y que defienden a ultranza sus derechos y dignidad. Asimismo, cabe destacar que los rasgos de carácter dependen también del valor que los niños dan a su excremento, pues creen que es injusto que se les quite de inmediato algo que han producido con tanto ahínco, de modo que en estos niños se enfatiza la sensibilidad frente a cualquier forma de injusticia. Ya de mayores, no toleran que se les quite algo contra su voluntad, especialmente en el caso de ser engañados con el dinero o si se les hace perder el tiempo. En todo caso, estas situaciones llevan a que los sujetos tengan arrebatos de ira o deseos de venganza y se les considere personas con mal genio e irritables (*Ibíd.*: 268-269). También hay casos en los que el complejo anal-erótico se manifiesta en personas individualistas que necesitan tenerlo todo bajo control para disfrutar de la situación o emprender cualquier actividad (*Ibíd.*: 269-270). En definitiva, Jones sostiene que la característica de la terquedad puede desarrollarse en tanto que atributo improductivo y antisocial o derivar hacia una cualidad socialmente valiosa si se manifiesta en forma de perseverancia y escrupulosidad.

Por lo que respecta a los rasgos de carácter derivados del interés del niño por el producto de la excreción, pueden darse cuatro tipos en base a dos principios: según los impulsos de poseer o guardar y de crear, producir o dar; y conforme a reacciones positivas, esto es, de sublimaciones, o bien como formaciones reactivas, o lo que es lo mismo, como barreras contra las tendencias reprimidas, dependiendo de si el valor originalmente dado al excremento se mantiene o no.³⁷ En cualquier caso, el resultado de estas tiene en común la manifestación de cualidades como la obstinación, la persistencia, la minuciosidad, la irritabilidad, el mal temperamento y el individualismo como rasgos de carácter coincidentes. En primer lugar, el rasgo de la parsimonia sería el producto de la sublimación de la tendencia a conservar el excremento. Puede manifestarse bajo la forma de rechazo a dar o, por el contrario, como deseo de

³⁷ Cabe recordar que el niño considera el excremento como parte de sí, al que valora enormemente y añade un sentido de posesión. De hecho, lo conserva y juega con él, moldeando y untando con heces como muestra de afecto y placer. Posteriormente, se desarrollará una formación reactiva por la cual el excremento queda revestido de una actitud y sentimiento negativos de asco (Jones 1918: 271-272).

acumular. En el primero de los casos, las personas suelen ser avariciosas, tacañas y mezquinas, mientras que en el segundo de los casos los individuos tienden a reunir, recolectar o coleccionar diversos objetos acostumbran a ser símbolos coprófilos, así como tienden a ser personas tiernas pero a la vez tiránicas (*Ibíd.*: 276-278). Por otra parte, el rasgo del orden o limpieza sería la formación reactiva de la tendencia retentora. Los sujetos acostumbran a ser intolerantes con el desorden, a la vez que son organizados, confiables, eficaces, meticulosos, pedantes y no les gusta delegar el trabajo en otra persona (*Ibíd.*: 278-279). En el otro extremo se encuentra el rasgo de la extrema generosidad y derroche. Por un lado, está el impulso de contaminar o manchar, de expulsar el producto en otro objeto que se sublima en la práctica de la pintura y se manifiesta en la tendencia a dar muchos regalos. Por otro, está el deseo de manipular el producto y crear algo a partir del mismo, cuya forma sublimada más habitual se encuentra en la práctica culinaria, la industria y los trabajos artísticos (*Ibíd.*: 279-280). Finalmente, el último de los rasgos de carácter anal se trataría de la aversión a la suciedad y la pasión por la limpieza, que pueden verse como resultados de las formaciones reactivas contra el material emitido. En este sentido, mientras que Sadger puntualizaba el rechazo frente a la suciedad de los objetos externos, Jones hace hincapié en la aversión por el interior del cuerpo, considerado como algo sucio. Este tipo de personas, en lugar de sentirse orgullosas de sus posesiones y producciones, tienen muy poco interés en ellas y, de hecho, se deshacen de ellas lo más pronto posible. Incluso muestran rechazo y angustia frente a cualquier idea de contaminación o deterioro, y otras toman la sexualidad como inherentemente sucia (*Ibíd.*: 280-281). En resumen:

*The sublimations result in two contrasting character types: on the one hand a parsimonious and perhaps avaricious one, with a fondness for possessing and caring for objects, and a great capacity for tenderness so long as the loved person is docile; on the other hand, a more creative and productive type, with active tendencies to imprint the personality on something or somebody, with a fondness for moulding and manipulating, and a great capacity for giving, especially in love. The reaction-formations lead to the character traits of orderliness, cleanliness, pedantry, with a dislike of waste (Ibíd.: 283).*³⁸

³⁸ «Las sublimaciones dan lugar a dos tipos de caracteres opuestos: por una parte, uno parsimonioso y quizás avaricioso, con una afición por poseer y cuidar objetos, y una gran capacidad de ternura siempre que la persona amada sea dócil; por otro lado, un tipo más creativo y productivo, con tendencias activas para imprimir la personalidad en algo o alguien, con una afición por moldear y manipular, con una gran capacidad de dar, especialmente en el amor. Las formaciones reactivas conducen a los rasgos de carácter de orden, limpieza, pedantería, con una aversión hacia los residuos» (Traducción de la autora).

En conclusión, el carácter de una persona dependerá, según Jones, de la interacción de las actitudes de cada fase de desarrollo y de sus reacciones ante cada una, sea bien bajo la forma de sublimaciones o por medio de formaciones reactivas.

Por su parte, Karl Abraham también publicó un trabajo en el que desarrolló las manifestaciones caracteriológicas que surgen del erotismo anal reprimido, en las que ampliaba los conocimientos de las teorías de Freud, Sadger o Jones. En primer lugar, para Abraham, el narcisismo, la elevada autoestima y la omnipotencia de los pensamientos del niño tendrían origen en la importancia atribuida a las excreciones durante la etapa infantil. Tanto es así que, por ejemplo, en el caso de las personas que son bondadosas, obedientes y educadas, pero muestran impulsos rebeldes, parece esconderse la defensa del derecho a la autodeterminación truncada por el sometimiento desde la infancia a los hábitos higiénicos (Abraham 1973: 56). Por otro lado, en relación con el rasgo del orden y la limpieza, Abraham observa una actitud ambivalente en los adultos: mientras que el exterior tanto de su cuerpo como de su casa lo cuidan y se preocupan porque estén arreglados y escrupulosamente ordenados, el interior de estos se descubre sucio –por ejemplo, la ropa interior– y desordenado –como en los cajones–. Según el psicoanalista, estos espacios desordenados representarían, en el inconsciente de los neuróticos, al intestino lleno de excrementos (*Ibíd.*: 77). Otras características vinculadas con el orden, como son la exactitud y la escrupulosidad, pueden verse mediante diversas conductas de los neuróticos: hay quienes encuentran placer catalogando, registrando y haciendo resúmenes; a algunos les gusta mantener la simetría y la exactitud en sus objetos y pertenencias; y otros detestan tener obligaciones o estar en deuda con otras personas. En cuanto a la terquedad, los neuróticos procuran ejecutar cualquier acto por decisión propia, rehusando ceder ante las demandas de otras personas y negándose a llevar a cabo lo que se les solicita si no es por propia voluntad. E incluso hay quienes, mediante sus actos, suscitan deseo en los demás y ofrecen una gratificación en pequeñas dosis. Aparentemente, el origen de esta conducta cabe encontrarlo en el deseo del niño de retardar la evacuación y de rechazarla cuando se le pide que excrete (*Ibíd.*: 61-62). Asimismo, y acerca del rasgo de la persistencia, en relación con la incapacidad de delegar el trabajo a otra persona, Abraham asegura que estos neuróticos son presuntuosos y arrogantes, y piensan que son individuos excepcionales. Por otro lado, la conducta ligada al dinero y que se manifiesta en forma de hacer regalos, ser benefactores o patronos de las artes, se explica por un regreso desde la organización

genital a la fase anal (*Ibíd.*: 64-66). Aun así, la conducta respecto al empleo del dinero es ambivalente, pues el hecho de gastarlo podría verse como el desahogo de la libido. En esta misma línea, se podría enlazar el interés de la posesión, que podría derivar en el rasgo de carácter de la envidia. Este valor del dinero podría desplazarse hacia el tiempo, de modo que se observaría en muchos neuróticos una preocupación por la pérdida de tiempo. Además, una de las manifestaciones de la acentuación libidinal de la posesión se da, por una parte, en el placer por mirar las propias posesiones y creaciones –cuyo prototipo no sería otro que la contemplación de los propios excrementos– y, por otra, en la dificultad de separarse de los objetos que ya no tienen valor –correspondiente al placer por la retención de las heces– (*Ibíd.*: 72-73). Asimismo, este factor, es decir, la preponderancia del erotismo anal sobre el genital, haría desembocar en la disminución de la actividad o improductividad, visible en la falta de perseverancia, la procrastinación o la tendencia a interrumpir cualquier actividad. Finalmente, Abraham se aventura a afirmar que el carácter anal se manifiesta en la fisonomía de su poseedor, cuyas características faciales más representativas serían, por una parte, la tensión de los orificios nasales y, por otra, la elevación del labio superior, como si el sujeto husmeara. Este último rasgo lo atribuye al placer coprófilo olfativo (*Ibíd.*: 81).

Sándor Ferenczi (1981: 189) también dedicó parte de sus análisis a la investigación acerca del carácter anal. En primer lugar, hizo notar el contraste entre el carácter anal y el erotismo anal: mientras que el primero destacaría por su «amor a la higiene y al orden, su testarudez y avaricia», el segundo es «tolerante con la suciedad, pródigo y bueno». Según sea la proporción del instinto sublimada y la forma que toma, así se formarán los tipos de carácter. En el caso del instinto del erotismo anal, a partir de él se desarrollan los rasgos anales de carácter, los intereses artísticos y culturales y la hipocondría, mientras que una parte permanece no sublimada. Incluso podría darse el caso en el que los rasgos de carácter retornasen a una etapa erótica anterior –de la que derivan– puesto que son producto de la sublimación, dando lugar a formaciones compuestas de rasgos de carácter y rasgos eróticos: el material reprimido o representación rechazada vuelve por medio de aquello que lo reprime o representación que la rechaza. Así, se podrían dar casos de combinaciones de rasgos de carácter anal y del erotismo anal primitivo: limpieza y coprofilia, atesoramiento y coprofilia, avaricia y suciedad, pedantería y puntualidad con la que se evacúan los intestinos o terquedad y el descubrirse el trasero invitando a actividades coprófilas (*Ibíd.*: 329-330). En el mismo

sentido, el psicoanalista relata un caso de regresión caracterial de un paciente, el retorno de un rasgo de carácter —el amor por el dinero— a su estadio erótico anterior: el sujeto había asociado su erotismo anal primitivo, y más concretamente, el orificio anal, al mal aliento de su novia. Y es que del erotismo anal derivaba su amor por el dinero, y, de hecho, se casaba por dinero (*Ibíd.*: 370). Con ocasión de otra paciente, parece haber sucedido la repetición de los juegos que practicaba de niña con los excrementos al imaginarse el olor de las heces en los dedos al serle besada la mano después de ir al aseo sin habérsela lavado (*Ibíd.*: 371). Esta mezcla de tendencias eróticas en los rasgos de carácter, que vendrían a defender la persistencia de estos impulsos inconscientes en la vida y la forma o aspectos bajo los que se muestran, entrarían en conflicto con la tesis de Jung según la cual los impulsos eróticos no son reales sino simbólicos.

Desarrollando ya algunos rasgos del carácter anal concretos, Ferenczi alude a la parsimonia, que se manifiesta en aquellos casos en que los individuos con altos niveles de vida son ahorrativos en su ropa interior (*Ibíd.*: 189). En este caso, la parsimonia recupera parte del erotismo anal al ir de la mano de la tolerancia a la suciedad. En otros casos, la acumulación de oro y monedas ocasiona un placer erótico. En otra ocasión, el autor se refiere a la tendencia al aplazamiento, a prolongar proyectos de trabajo. El psicoanalista explica el caso de un sujeto que guardaba en secreto la idea o tema que estaba estudiando, que luego conseguía publicar si la nueva idea —la cual, en realidad, volvería a redundar en el mismo tema y quedaría de nuevo guardada— era mejor que la anterior:

Para este paciente, todo lo que producía era tan sagrado como una parte de su propio Yo. Una vez que su idea había perdido valor a sus ojos, podía decidirse a «expresarla» en palabras, dicho de otro modo, a separarse de ella, pero esto no ocurría más que en el momento en que su narcisismo quedaba alimentado por ideas nuevas y de valor superior. Sin embargo, incluso al redactar su antigua idea, debía interrumpir en algunos momentos su labor, cuando durante su trabajo, la importancia y el valor del antiguo tema volvía a aparecer (*Ibíd.*: 238).

La razón de este comportamiento cabría encontrarla, según Ferenczi, en la interpretación según la cual las ideas eran, para el paciente, sus hijos, a quienes quería conservar del mismo modo que el infante retiene sus heces. Y es que, de hecho, el trato hacia sus producciones intelectuales parecía asemejarse a los juegos que practicaba con sus excrementos cuando era niño, de los que se desprendía cuando perdían valor para él tras una larga retención (*Íd.*). En cuanto al sentimiento de omnipotencia —la impresión

de estar desprovisto de necesidades– que algunos obsesos desarrollan y que provendría de la megalomanía infantil, se manifestaría en la creencia de que el curso de los acontecimientos depende de las acciones propias (*Ibíd.*: 64-66).

Otros autores, como Erich Fromm, vincularon el carácter anal con el tipo capitalista, llegando a sustituir el concepto de carácter autoritario por el de carácter anal, y tratándolo, como es característico en la escuela neofreudiana, como una actitud autónoma espiritual. Y es que, para los neofreudianos, que superaron la orientación biológica freudiana, el carácter es independiente del cuerpo, no existiendo entonces una relación causal entre las zonas erógenas y los rasgos de carácter. Antes al contrario, este surge de la adaptación dinámica del ser humano a la estructura social y a sus respectivas relaciones interpersonales sobre la base de elementos biológicos:

Llegados a esta altura, podemos volver a formular las diferencias más importantes que existen entre el punto de vista psicológico sustentado por esta obra y el de Freud. La primera diferencia ha sido tratada por nosotros de una manera detallada en el primer capítulo, de modo que nos limitaremos a mencionarla brevemente: consideramos la naturaleza humana como condicionada por la historia, sin olvidar, empero, el significado de los factores biológicos y sin creer que la cuestión pueda formularse correctamente como una oposición entre elementos culturales y biológicos. En segundo lugar, el principio esencial de Freud es el de considerar al hombre como una entidad, un sistema cerrado, dotado por la naturaleza de ciertas tendencias biológicamente condicionadas, e interpretar el desarrollo de su carácter como una reacción frente a la satisfacción o frustración de tales impulsos. Según mi opinión, por el contrario, debemos considerar la personalidad humana por medio de la comprensión de las relaciones del hombre con los demás, con el mundo, con la naturaleza y consigo mismo. Creemos que el hombre es *primariamente* un ser social, y no, como lo supone Freud, autosuficiente y sólo en segundo lugar necesitado de mantener relaciones con los demás con el fin de satisfacer sus exigencias instintivas (Fromm 1986: 274).

Uno de los cambios que los neofreudianos introdujeron en la concepción del carácter anal³⁹ fue el hecho de rechazar el determinismo psicológico del psicoanálisis ortodoxo, introduciendo otros factores como el cambio económico, que producía cambios en la estructura del carácter. En el caso de la clase media europea, su estilo de vida parecería responder al carácter social anal, caracterizándose entonces por su «estrechez,

³⁹ Fromm (1986: 276) considera el individuo anal como aquel que «busca su seguridad construyéndose un sistema autárquico, autosuficiente, y considera el amor y cualquier otra actitud dirigida hacia afuera como una amenaza a su seguridad».

aislamiento y hostilidad» como resultado de sus experiencias con los demás y no debido a sus experiencias tempranas vinculadas a la excreción (*Ibíd.*: 277).

Otro de los autores que rebate el determinismo psicológico del psicoanálisis ortodoxo es Norman O. Brown, que rechaza la idea según la cual el carácter anal adulto deriva del erotismo anal infantil al tratarse de una fijación a un trauma producido durante el proceso o experiencia de la educación de las necesidades naturales en el niño. Por el contrario, Brown (1967: 240-241) defiende que el erotismo anal infantil deriva del carácter anal adulto, pues «la causa eficiente es el complejo de limpieza en los padres». Como consecuencia, el factor patógeno en la analidad habría que buscarlo en las fantasías vinculadas a la zona anal, en la irrupción de lo reprimido. Por otro lado, y al contrario de los neofreudianos, para Brown lo anal significaría la analidad corporal; tanto es así que asegura que el carácter es un mal funcionamiento o desorganización del cuerpo.⁴⁰ Las estructuras de carácter, que se proyectarían en forma de sublimaciones, se deberían a la fijación del cuerpo humano a las organizaciones sexuales, a las fantasías de la infancia y al instinto de muerte (*Ibíd.*: 338).

4.2.4 Tendencias coprófilas en la vida adulta

La irrupción de la época de latencia entre los dos períodos del desarrollo sexual y, con ella, la inhibición sexual, posibilita, para Freud, la evolución del individuo en un sentido civilizatorio⁴¹ y su predisposición a la neurosis. De hecho, para el padre del psicoanálisis, la sexualidad normal y la perversa serían derivaciones de la sexualidad infantil. En el caso de las tendencias coprófilas que consiguen ser conservadas y actúan en la vida adulta, estas se traducirían en neurosis, perversiones, vicios y costumbres diversas (Freud 1981f: 1940). Dicho de otro modo, pueden producirse fijaciones de la libido, esto es, que partes de los instintos permanezcan detenidos en estados previos al genital. Estas fijaciones devendrían así disposiciones a la transgresión posterior de las

⁴⁰ Brown toma aquí como referencia teórica a Ferenczi, quien definió la formación del carácter como la «superestructura psíquica y la transcripción psíquica de la anímis de los erotismos, la deformación funcional de los órganos, que establece las organizaciones sexuales» (Brown 1967: 338).

⁴¹ Una evolución que, para Freud (1981b: 1198), estaría condicionada orgánicamente y determinada por la herencia, pudiéndose producir independientemente de la educación. En cambio, para Brown (1967: 227), las organizaciones pregenitales infantiles de la libido no estarían biológicamente determinadas, y la sexualidad normal adulta sería fruto de un fenómeno cultural (*Ibíd.*: 37).

represiones y desempeñarían un papel fundamental en el desarrollo subsiguiente de neurosis y perversiones.⁴²

Además de fijaciones de los instintos, también pueden darse retornos o regresiones a las organizaciones pregenitales de la libido. Un ejemplo de regresión se daría en el surgimiento, en el adulto, de la tendencia infantil a jugar con los excrementos (Freud 1981e: 1424), ingerirlos, tocarlos u olerlos. En el caso de la coprofagia, esta se ha observado en el caso de personas que padecen psicosis, depresión, trastorno de pica, demencia, misofobia o miedo a la suciedad y en contextos de fetichismos sexuales⁴³ (Haslam 2014: 15). Más concretamente,

*Eating excrement can serve many functions, reveal many disorders and express many thoughts and wishes. It can be a compensation for lack of interpersonal connection, a regression to infantile modes of oral incorporation, a source of gustatory pleasure, a sign of disinhibition, an act of submission to powerful but imaginary figures, a form of penance, a desperate attempt to be clean, a sexual turn-on, or a symbol of madness. It paints from a rich emotional palette that includes not only disgust but also shame, fear, sadness, horror, anxiety, guilt and enjoyment (Ibíd.: 113).*⁴⁴

Asimismo, la teoría psicoanalítica ha determinado que las dificultades rectales temporarias tales como la diarrea o la constipación corresponderían a regresiones del carácter anal (Ferenczi 1959: 148). En este sentido, podría suceder que las perturbaciones pasajeras de la defecación padecidas durante la infancia continúen posteriormente en la edad adulta en calidad de manifestaciones sintomáticas de la neurosis infantil, como se dio en el caso del Hombre de los lobos. Así, la obstinación del niño por posponer el acto de excreción con el objetivo de aumentar la sensación placentera podría formar un hábito que diera lugar a la constipación o estreñimiento crónico en la edad adulta. En tales circunstancias, las tendencias del carácter anal

⁴² Freud (1981m: 2907) entiende los síntomas neuróticos como «satisfacciones sustitutivas de la sexualidad reprimida». Otra definición de las neurosis es la de «inhibiciones evolutivas de la libido» (*Íd.*).

⁴³ En el caso correspondiente de la parafilia que toma la orina como su fetiche sexual, se denomina urolagnia o undinismo (Haslam 2014: 49).

⁴⁴ «Comer excremento puede cumplir muchas funciones, revelar muchos trastornos y expresar varios pensamientos y deseos. Puede ser una compensación por la falta de conexión interpersonal, una regresión a los modos infantiles de incorporación oral, una fuente de placer gustativo, un signo de disinhibición, un acto de sumisión a figuras poderosas pero imaginarias, una forma de penitencia, un intento desesperado de estar limpio, una excitación sexual o un símbolo de locura. Pinta desde una rica paleta emocional que incluye no sólo el asco sino también la vergüenza, el miedo, la tristeza, el horror, la ansiedad, la culpa y el placer» (Traducción de la autora).

perderían de manera temporal la sublimación a que son sometidas y retornarían a un nivel primitivo infantil de vida instintiva en la que se originaron. Por ejemplo, un trastorno en el que se repite la retención de heces se da en el caso de los adultos que sufren una incapacidad para defecar: para alguien que padece parcopresis o síndrome del intestino tímido, cree que aquel que lo pueda oler, ver o escuchar mientras hace sus necesidades lo tildará de persona contaminada, razón por la cual evita defecar en lugares –habitualmente aseos públicos– donde pueda ser olido, visto o escuchado (Praeger 2007: 53). Si bien la educación esfinteriana, como se ha demostrado, inculca la negación o el rechazo fecal, esto es, la aversión por el excremento de los otros, que es visto como desecho o residuo, no debe ser confundido con la parcopresis o síndrome del intestino tímido:

*Fecal denial is not shameful shitting. Fecal denial is an extreme ideology; shameful shitting is a worldview influenced by fecal denial, among other things. Fecal denial condemns anyone who poops, while a shameful shitter wish he could poop like everyone else (but is simply too embarrassed to do so). There are degrees of shameful shitting, and fecal denial is just one of the influences working on the mind of the shameful shitter (Ibíd.: 56).*⁴⁵

De modo similar a los síntomas de la parcopresis, se denomina paruresis o síndrome de la vejiga tímida a la incapacidad de orinar sin un cierto nivel de privacidad, de modo que las personas que la padecen evitan usar servicios públicos, así como en ocasiones baños privados como los de amigos o miembros de la familia (Haslam 2014: 39). En el lado opuesto de esta inhibición urinaria se encuentra la enuresis, debida a una falta de madurez fisiológica o aprendizaje defectuoso (Ibíd.: 47). Otro ejemplo de estos problemas de defecación o trastornos intestinales referidos se encuentra en la paciente de Ferenczi (1981: 189) que, al enviar la mensualidad a sus padres a fin de mes, sufría violentas diarreas; o en aquel otro que bajo las mismas condiciones presentaba una gran producción de gases intestinales.

Lo que de aquí se desprende es que, pese a los esfuerzos por aislar y ocultar de los demás este incómodo y vergonzoso resto terreno o residuo de tierra formado por las

⁴⁵ «La negación fecal no es el síndrome del intestino tímido. La negación fecal es una ideología extrema; el síndrome del intestino tímido es una cosmovisión influenciada por la negación fecal, entre otras cosas. La negación fecal condena a cualquiera que hace caca, mientras que una persona que sufre parcopresis desea poder hacer caca como todos los demás (pero simplemente está demasiado avergonzada para hacerlo). Hay grados de parcopresis, y la negación fecal es sólo una de las influencias que trabajan en la mente del que sufre el síndrome del intestino tímido» (Traducción de la autora).

funciones sexuales y excrementicias, pese a todos los esfuerzos por reprimir la corporalidad y las disposiciones instintivas del individuo,⁴⁶ la satisfacción de las mismas constituye la finalidad económica de la vida (Freud 1981n: 3037). Y es que «no importa cómo se sublima la analidad, la naturaleza humana permanece esencialmente inmundicia» (Brown 1967: 272). A pesar de la introyección de las pautas educativas⁴⁷ como un modelo para la constitución y establecimiento de un nuevo hábito, lo cierto es que el individuo siempre buscará el placer:

«¡Ay, qué asco!» Esta es toda la sabiduría educativa de la madre. Todo lo que al niño le gusta se le hace asqueroso de esta manera. Y contra esto no se puede decir nada. La alegría en hacer aguas o en gozar de la presión de orina y excrementos no se puede permitir, pues, según se cree –y si es cierto o no, yo no lo sé–, si no el hombre queda sucio. [...] El mismo líquido, que tan sucio nos resulta sobre la piel, lo traemos continuamente dentro de nosotros y ni siquiera pensamos en ello. ¿No son extraños los hombres? A pesar de todas estas medidas de prudencia, el miedo a hacer algo prohibido quedó subsistiendo, pero el placer llegó. Ni uno solo se ha atrevido a negar que fuese placentero. ¡Qué cantidad enorme de potencialidades reprimidas es necesario para cubrir de temores unas acciones que cualquier niño realiza con la mayor naturalidad! (Groddeck 1973: 275-276).

A la postre, y debido a que al parecer siempre existirán influencias de estas pulsiones, aparecerán en los individuos los sentimientos de culpa, pudor y repugnancia al conocer sus deseos, de los que pretenden alejarse y purificarse.

⁴⁶ Una de estas interdicciones habría sido impuesta, según Freud (1981g: 1939), a la ciencia, que tenía vedado analizar los aspectos prohibidos de la vida humana, entre ellos los relativos a lo excrementicio, con el riesgo de que quien se atreviera a hacerlo sería tachado de indecente.

⁴⁷ Para Freud (1981d: 1356), la educación esfinteriana tiende a erradicar la obstinación del niño y a inculcarle docilidad.

CAPÍTULO 5

EL JUEGO Y LA INMUNDICIA

En esta investigación, el juego se toma como herramienta teórica para analizar ciertas manifestaciones del arte escatológico de la contemporaneidad. No obstante, es necesario advertir de que este estudio no trata con prácticas artísticas cuyo motivo iconográfico o tema sea el juego, sino que se ocupa del arte que adopta la forma de juego. En estos casos, la práctica artística produce como resultado algo así como un juego o bien se vale de estrategias que se asemejan a la actividad lúdica por su forma.

Juego y arte comparten una relación estructural y características formales, de modo que es posible entender el arte bajo las premisas del juego. Como resultado de esta fructífera confluencia, se han derivado diversos proyectos artísticos y expositivos. En este sentido, algunas de las primeras muestras que reivindicaron el aspecto lúdico del arte o el nexo entre arte y juego fueron *Arte como juego-juego como arte* de la Bienal de Núremberg (1968), *Play Orbit* en el Royal National Eisteddfod of Wales en Flint (1969), *Contenir, regarder, jouer*, en el Museo de Artes Decorativas de París (1970), *Juego y relax* en la Bienal de Venecia (1970) o *Juego y realidad* en la Documenta 5 de Kassel (1972) (García Pérez 2012: 12-13). Aparte de estas experiencias más tempranas, merece la pena reseñar la más reciente *Homo ludens. El artista frente al juego* (2010-2011), exposición comisariada por Aitziber Urtasun en la Fundación-Museo Jorge Oteiza y que, como la presente investigación, toma como punto de partida la teoría del juego de

Johan Huizinga. Probablemente por este motivo hallará soluciones parecidas a las que luego se encontrarán en esta disertación. Así, por ejemplo, destaca una sección en la que se analizan diversas tipologías de juegos con el lenguaje, como juegos de palabras, dobles sentidos, ironía, juegos visuales, homónimos, escritura automática o cadáveres exquisitos que tanto explotaron los surrealistas. Asimismo, se presta atención a la poesía experimental a partir de los años sesenta y a la poesía visual de los años ochenta, con los poemas visuales, poemas objeto, poemas transitables o incluso poesía escénica en Brossa. Es curioso que también se hayan resaltado las referencias al mundo de la infancia con obras como juguetes, marionetas o títeres realizadas por artistas como Picasso o Torres-García. Y, finalmente, se analiza el uso del marco lúdico como herramienta comunicativa entre artista y espectador, lo que lleva a estudiar la explotación de la capacidad creativa del público, que, con su participación, interviene en la obra y acaba de completar su significado. Así, el juego no se entiende únicamente como «vehículo de disfrute o divertimento, como un medio exploratorio de la capacidad creativa del artista o con fines educativos, sino que adquiere la forma de herramienta crítica» (Urtasun; Moraza; González del Campo 2010: 94).

Por otra parte, en el ámbito de la estética, ha habido diversas aproximaciones que han relacionado las actividades del juego y del arte. Entre ellas cabría destacar la de Kant, que en su *Crítica del juicio* describió el libre juego de las facultades mentales como una concordancia o movimiento de la imaginación y el entendimiento unidos libremente en la experiencia estética. Se trata de que la imaginación del genio se acomode a los conceptos del entendimiento y que, a su vez, se encuentren ideas a un concepto dado (Kant 2007: 261). De este modo, la experiencia estética tendría lugar en el juego libre de las facultades de la imaginación y del entendimiento: el arte sería, pues, un espacio exento de premisas morales en el que la sensibilidad y la razón se unirían en una proporción y disposición determinadas.

Más tarde, desde un enfoque de corte antropológico, en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Friedrich Schiller (1990: 241) haría hincapié en la importancia del juego para la humanización del individuo al afirmar que «el hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega». Para el filósofo, el impulso del juego es el lugar donde convergen la sensibilidad y la razón, el impulso material y el impulso formal. Así pues, en el impulso de juego se

hallaría la posibilidad humanizadora y liberadora del individuo, puesto que posibilitaría la convivencia pacífica entre la naturaleza instintiva y racional del sujeto¹ y lo liberaría de las coacciones físicas y morales. Además, según Schiller (*Ibíd.*: 231), el objeto del impulso de juego es la denominada Forma viva, «un concepto que sirve para designar todas las cualidades estéticas de los fenómenos y, en una palabra, aquello que denominamos belleza en su más amplia acepción».

Otro de los autores que también ha manifestado su preocupación por la función social del juego, y, a su vez, ha desarrollado con mayor profundidad el vínculo estructural que une la actividad lúdica con el arte es Johan Huizinga (2010: 7-8), que en su *Homo ludens* expuso cómo la cultura se desarrolla en forma de juego y cómo el juego se desarrolla en la cultura: «la cultura humana brota del juego –como juego– y en él se desarrolla». De hecho, de la relación de las prácticas humanas que se encuentran imbricadas o que guardan relación con la actividad del juego, el arte se señala como una de las más destacadas. Ya en sus formas más sencillas, el juego deja de ser tan solo una función biológica, un fenómeno fisiológico o una respuesta psíquica de carácter fisiológico –y, por lo tanto, circunscrito a los ámbitos físico y biológico– y toma un sentido, pasa a significar algo: deviene un fenómeno cultural. Entonces, ¿qué es el juego? ¿Cómo se podría describir? Huizinga propone la siguiente definición:

el juego, en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada «como si» y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual (Huizinga 2010: 27).

El juego es, pues, una actividad libre, que puede ser abandonada en cualquier momento y cuya necesidad surge del placer que se experimenta con su práctica.² El juego, pues, está lejos de hallar su origen en una necesidad física o en un deber moral. Además, el juego es también aquella acción que se diferencia de la vida corriente: se trata de escapar de ella para trasladarse a una esfera temporal o provisional de actividad

¹ Por decirlo con Gregori (2011: 106), «si el ser humano es gracias al impulso sensible que cubre sus necesidades básicas y al impulso racional que cubre sus necesidades intelectuales, únicamente es humano cuando ambos impulsos se desarrollan simultáneamente».

² López Quintás (1977: 75) atribuye el gozo que se desprende del juego a la posibilidad de desplegar, en la acción lúdica, la capacidad creadora y la personalidad del individuo.

realizada «como si», simulada. Esta actividad, que transcurre dentro de sí misma, se practica por la satisfacción que produce su desempeño, de modo que es desinteresada.³ En este aparte que crea el juego, la acción lúdica se desarrolla dentro de unos límites de tiempo y de espacio determinados donde rigen un orden o reglas determinados.⁴ Y es que, en el juego, no todo está permitido; por ello, las reglas dictaminan lo que es válido dentro de este mundo provisional. Quien se sustrae a estas o las infringe y arrebatata la ilusión al juego es un aguafiestas,⁵ mientras que el jugador tramposo reconoce el círculo mágico de la actividad lúdica a pesar de que hace como que juega hasta que es descubierto. Ahora bien, estas reglas de la esfera del juego no son las mismas que las de la vida social ordinaria, cuyos usos y leyes no tienen validez en el seno de la actividad lúdica: la cancelación temporal del mundo cotidiano se lleva hasta las últimas consecuencias. Por último, el jugador tiende a representar otro ser, juega a ser otro, en ocasiones con ayuda de la máscara o el disfraz.

Para Huizinga, además, existen formas inferiores y superiores de juego, según sea la complejidad de su estructura. Precisamente, la clasificación que él establece da lugar a las tres categorías de juego que sirven en esta investigación para analizar el corpus de obras del arte escatológico de la contemporaneidad: juego infantil, juego con el lenguaje y juego sagrado. Sin embargo, y a diferencia del filósofo holandés, estas tipologías lúdicas únicamente sirven aquí como modelo estructural, sin crear jerarquías de ningún tipo. A partir de ahora, la tarea que la presente investigación doctoral pretende lograr consiste en justificar la dimensión o el carácter lúdico del arte escatológico contemporáneo, o lo que es lo mismo, determinar en qué grado estas manifestaciones artísticas ofrecen un carácter de juego. De lo que se trata, entonces, es de argumentar la manera como el arte escatológico de la contemporaneidad toma la forma de un juego y hasta qué punto lo hace, así como identificar cuál es el papel de la actividad lúdica como recurso en la creación y recepción de estas prácticas artísticas.

³ Para Caillois (1958: 15), el desinterés intrínseco al juego se extendería al hecho de que este, a diferencia del trabajo o del arte, no crea ninguna riqueza ni ninguna obra, de modo que los profesionales que se ganan la vida jugando no serían jugadores sino hombres de oficio.

⁴ De manera similar, López Quintás (1977: 29) define el juego como «una actividad corpóreo-espiritual libre, que crea bajo unas determinadas normas y dentro de un marco espacio-temporal delimitado un ámbito de posibilidad de acción e interacción con el fin no de obtener un fruto ajeno al obrar mismo, sino de alcanzar el gozo que este obrar proporciona, independientemente del éxito obtenido».

⁵ Para Gili y O'Donnell (1978: 82), el aguafiestas es aquel que no juega, que no quiere o no puede jugar o que dice que no hay juego.

5.1 Regresión creativa al juego infantil

Para Huizinga, la categoría de juego más básica se corresponde con la del juego de los niños o juego infantil. Esta clase, que abraza desde las formas con un carácter retozón hasta las más organizadas, posee la cualidad de lo lúdico en su aspecto más puro (*Ibíd.*: 32). Dicha función lúdica coincidiría con la necesidad espontánea, casi instintiva, de jugar.

De hecho, el niño juega por instinto y porque le sirve para desarrollar sus capacidades, tanto corporales como intelectuales, y sus aptitudes sociales. La libertad de su juego estribaría en el hecho de que juega porque encuentra gusto en el desempeño de tal actividad (*Ibíd.*: 20). En comparación, el adulto juega en su tiempo de ocio y no lo hace por necesidad sino por placer, para extraer de él cierta satisfacción. En definitiva, el común denominador entre el juego infantil y el de los adultos es que se lleva a cabo por la satisfacción que produce su práctica:

Los juegos sirven para recreo del trabajo, como una especie de medicina, porque relajan el alma y le dan reposo. Pero la ociosidad parece que alberga placer, dicha y alegría de la vida. [...] Pero este goce no todos los hombres lo buscan en las mismas cosas. Y aquel goce es el mejor cuando el hombre que lo disfruta es el mejor y su empeño el más noble. Es claro, por lo tanto, que, para llenar el tiempo libre, hay que aprender algo y formarse, pero no con cosas que se aprenden por necesidad del trabajo, sino por ellas mismas [...], como algo que no es necesario ni siquiera útil [...] sino que sirve tan sólo para llenar dignamente los ocios (*Ibíd.*: 205).

Entonces, si el juego se practica única y exclusivamente por la satisfacción que produce su ejercicio, y por ello es desinteresado, no cabría la posibilidad de vincularlo con la satisfacción directa de necesidades vitales y deseos, pues no habría en él ningún interés material ni se obtendría provecho alguno. El juego, así, sería incompatible con cualquier necesidad, utilidad o provecho que valiese la pena (*Ibíd.*: 202). Aun así, existen ocupaciones que tienen como causa una necesidad o interés material y que, sin embargo, desarrollan un aspecto o carácter lúdico. Por lo que a este apartado afecta, será cuestión de ver hasta qué punto la categoría de juego infantil negocia con las consideraciones de utilidad que el componente lúdico pospone.

El juego de los niños, además, se caracteriza por llevarse a cabo con la más profunda seriedad (*Ibíd.*: 17).⁶ De hecho, a pesar de que el crío mantiene la conciencia de estar jugando, de estar ejecutando una acción «como si...», que no va en serio sino que todo es pura broma, la actividad lúdica absorbe por completo al jugador de corta edad, pues la practica con la mayor seriedad, entrega y entusiasmo. En el juego primario del niño ocurre un fijarse y sumirse en la actividad lúdica de manera despreocupada. Lo que sucede, pues, es que «el valor inferior del juego encuentra su límite en el valor superior de lo serio. El juego se cambia en cosa seria y lo serio en juego» (*Ibíd.*: 21).⁷

Huizinga (*Ibíd.*: 35), además, admite la posibilidad de un jugar del adulto como lo hace el niño: «el hombre juega, como niño, por gusto y recreo, por debajo del nivel de la vida seria». De hecho, «para jugar de verdad, el hombre, mientras juega, tiene que convertirse en niño. [...] Si no es así entonces este juego carece de la propiedad lúdica más esencial» (*Ibíd.*: 252). En este intercambio de papeles entre el adulto y el niño, Kofman (1973: 158) todavía fue más allá al afirmar que el arte era una «actividad regresiva y regrediente, repetición de la actividad lúdica infantil, sublimación». De ahí que en esta sección se hable de regresión creativa al juego infantil, pues el artista se comporta o hace *como si* jugara como cuando era un niño, y especialmente con las sustancias de desecho corporal.

Así, el impulso de juego y, con él, la creación de la obra artística, tendrá lugar en una esfera que se cierne sobre los procesos de excreción. En otras palabras, la producción de una obra de arte podrá adoptar y desarrollarse en una forma lúdica y con el ánimo de un juego –y más concretamente, de carácter infantil– al vincularse con la excreción. Teniendo en cuenta que la excreción en general y la defecación en particular proveen al niño con la primera experiencia de producción, creatividad y posesión, el artista regresaría a esta condición infantil, volviendo a mantener una relación lúdica con sus fluidos corporales:

El artista, por el juego de los procesos psíquicos inconscientes, el juego de los afectos en su transformación, el de las representaciones en la combinatoria, intenta repetir lo que hace el niño con sus juegos antes de que la razón y el juicio vengan a imponer sus exigencias. El artista [...] no

⁶ En la misma línea, Gadamer (1977: 144) sostiene que «en el jugar se da una especie de seriedad propia, de una seriedad incluso sagrada». No obstante, a pesar de tal seriedad, el jugador sabría que el juego no es más que un juego, es decir, que sería consciente de que está jugando.

⁷ Esto desembocará, según Huizinga (2010: 21), en formas lúdicas superiores como el juego sagrado.

es en el fondo nada más que un niño que permite a los otros hombres la alegría de volver a encontrar, también ellos, el paraíso de la infancia (*Ibíd.*: 136).

Una vez confirmado el rasgo lúdico del arte, a continuación se procederá a una catalogación de las prácticas artísticas escatológicas contemporáneas tomando como referencia ciertas categorías de juegos infantiles establecidas por el psicólogo francés Jean Château. Así, se distinguirán los juegos no reglados, los reglados y los juegos abstractos de reglas arbitrarias.⁸ En cualquier caso, esta clasificación ha de entenderse como una taxonomía laxa en la que es posible encontrar soluciones coincidentes con otras categorías.

5.1.1 Juegos no reglados

Los juegos no reglados son aquellos que no suponen ninguna regla o estructura. Según sea la forma bajo la cual manifiesten un deseo de afirmación, de engrandecimiento y de conciencia de la personalidad del jugador, estos se dividirán en juegos hedonísticos y de exploración por una parte, o en juegos de destrucción y desorden por otra.

5.1.1.1 Juegos funcionales, hedonísticos y de exploración

Según Château (1979: 381), tanto los juegos hedonísticos como los juegos de exploración estimulan el pensamiento concreto y extraen el placer de la actividad lúdica misma. Ahora bien, estos hunden sus raíces en los juegos funcionales, esto es, ejercicios que suponen una estimulación de carácter sensoriomotriz.

Más concretamente, los juegos funcionales son aquellos ejercicios que desarrollan y ejercitan una función, así como coadyuvan a hacer surgir otras más complejas (Château 1973: 6-7); de ahí que estos posibiliten en muchas ocasiones la maduración orgánica.⁹ En el transcurso de tal actividad lúdica, las funciones naturales del niño tales como caminar, correr, saltar, chillar o agarrar son exploradas por ellas mismas de forma espontánea, de tal modo que el ejercicio de la función fragua el desarrollo de una actividad útil futura: el juego, así, es una suerte de preparatorio para la vida adulta

⁸ Por su parte, Huizinga (*Ibíd.*: 214) opina que la necesidad plástica se manifiesta mediante la ornamentación, la construcción y la reproducción o imitación, que parcialmente se corresponden con las categorías de juego infantil establecidas por Château.

⁹ Para Caillois (1986: 276), la finalidad del juego estaría en la misma actividad lúdica, de modo que únicamente de manera secundaria el juego ayudaría a desarrollar aptitudes y capacidades.

(Château 1979: 7). El niño, entonces, examina con disfrute y encuentra placer en el ejercicio de sus funciones al descubrir en ellas nuevas posibilidades: «*Jouer, c'est toujours se réjouir du jeu de ses fonctions*» (Ibíd.: 10).¹⁰ El placer está así vinculado con el resultado obtenido en el ejercicio de las funciones, con su efecto.

No obstante, no se puede decir lo mismo del juego con los productos de excreción corporal. Y es que, como cualquier función vegetativa, la excreción está plenamente constituida cuando aparece, de modo que el niño no explora una función con vistas a su desarrollo.¹¹ El juego con la excreción es, pues, posterior a la aparición de la función, y, por ello, se trata de un juego voluntario que de ningún modo se perfecciona mediante su ejercicio. La función deriva en el juego, no el juego en el desarrollo de la función. Ahora bien, el juego aquí se vincula con la satisfacción de una necesidad vital, esto es, con la excreción. Entonces, si, siguiendo a Huizinga (2010: 202), la actividad lúdica no se puede vincular con la satisfacción directa de necesidades básicas, ¿se puede considerar este ejercicio funcional como juego *stricto sensu*? Seguramente lo más sensato será decir que, de acuerdo con la definición de Huizinga, se trata de una actividad que desarrolla un aspecto o carácter lúdico a pesar de que su causa o interés sea la satisfacción de una necesidad vital.¹²

Un ejemplo de este ejercicio de la función se da en *Pissing, Microphone* (1972) [Fig. 6], de Paul McCarthy (Salt Lake City, 1945). Esta pieza muestra la práctica de la micción, una actividad cotidiana pero usualmente llevada a cabo en privado. En el vídeo se muestra al artista orinando en un recipiente cilíndrico de metal que contiene un micrófono, de modo que el sonido de la orina se amplifica al caer en el receptáculo.

¹⁰ «Jugar es regocijarse en el juego de sus funciones» (Traducción de la autora).

¹¹ En este sentido, Château (1979: 347) llega a asegurar que las funciones que están suficientemente desarrolladas en su aparición no dan lugar directamente a ningún juego. Evidentemente, el parecer de la autora de esta investigación es completamente opuesto.

¹² En cambio, Château menciona al ejercicio funcional –y también al hedonístico– como una categoría de juego. La definición de lo que se considera juego y de lo que no es muy flexible y varía según el autor que se consulte. De ahí que se haga hincapié y se advierta expresamente que este tipo de juego no se considere como tal según el parecer de Huizinga.

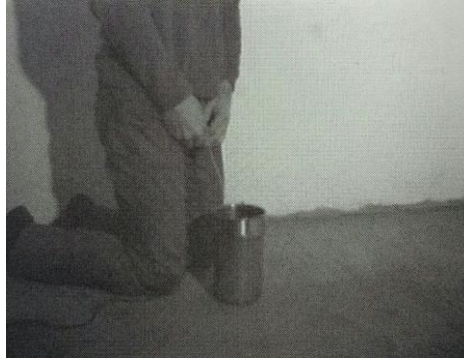


Fig. 6: Paul McCarthy, *Pissing, Microphone*, 1972, vídeo, blanco y negro, 1:42 minutos

La actividad excretora también es ejercitada en el filme de Kurt Kren (Viena, 1929 - Viena, 1998) *16/67 20. September* (1967) [Fig. 7], popularmente conocido con el nombre de *The Eating, Drinking, Shitting, Pissing Film*, que anuncia claramente su contenido sin reservas. No obstante, antes de describir esta grabación, primero será preciso explicar su origen. Para ello, habrá que remontarse al verano de 1967, cuando el artista del accionismo vienes Günter Brus (Ardning, 1928) solía terminar ebrio en el Art Centre II, en Hohenstaufenstraße, al término de la jornada laboral. En uno de esos días, se subió a una mesa de mármol, pero esta cedió y acabó rompiéndose. Acto seguido, se bajó los pantalones y comenzó a orinar y defecar. Ahora bien, bajo su punto de vista, no excretó la suficiente cantidad de materia fecal, seguramente porque no había comido nada. Así que, teniendo en mente lo ocurrido, dos o tres semanas más tarde le contó a Kren su plan para capturar fotográficamente las funciones de micción y defecación de manera sencilla pero con gran detalle, «*the way Hitchcock did with the sweat on Cary Grant's forehead*» (Green (ed.) 1999: 52).¹³ Kren entonces le sugirió grabarlo en una película de 16 mm en lugar de optar por el medio fotográfico.



Fig. 7: Kurt Kren, *16/67 20. September*, 1967, película de 16 mm, blanco y negro, muda, 6:53 minutos

¹³ «la forma en que Hitchcock lo hizo con el sudor en la frente de Cary Grant» (Traducción de la autora).

Lo que se puede observar en la grabación son, pues, planos detalle que se recrean en un Günter Brus bebiendo, orinando, comiendo y defecando. Por ejemplo, la deposición de excrementos está tomada desde un ángulo contrapicado para mostrar todos los pormenores de la actividad y de los residuos a los que esta da lugar. Kren yuxtapone, pues, los procesos vitales de modo que la ingestión de bebida termina en la micción, y la toma de alimento culmina en la defecación. No obstante, no fue tan fácil llevar a cabo la idea, puesto que dependían de las ganas que tuviera Brus de satisfacer tales necesidades básicas. De hecho, la primera sesión fue un intento fallido, si bien consiguieron filmar las escenas al día siguiente. Así que, cuando las ganas apremiaron, Brus se subió a una silla para defecar en un cubo mientras Kren lo grababa desde el suelo. Así lo relata Brus:¹⁴

El primer intento, un sábado, no salió bien. Mi ser interior dio al traste con mis planes; mi flauta de pis soltó una alegre melodía, pero mi contrabajo abdominal se calló. Bebimos, reímos y esperamos hasta el anochecer, y luego seguimos bebiendo y esperando que saldría mejor al día siguiente. Nuestras esperanzas se cumplieron: «Ya viene, Kurt», carra-búm y ahí estaba de cuclillas en una silla, con Kurti ya tumbado de espaldas debajo de mi cráter tan silencioso como un cazador al acecho. Ahora... el primer pegote, una miserable joya, enviado como avanzadilla... y luego el batallón principal en forma de una magnífica salchicha babosa que aterrizó ¡plas! En el cubo. Anni (amiga íntima 1) y Kurti (amigo íntimo 2) y yo (sufriendo de dignidad humana, sufriendo de la realidad, evacuador) sofocábamos las risas para que nada quedara borroso, tal vez también para así dar vívido testimonio a Freud y sus alumnos. En telepatía con Ditér Rot, las salchichas fueron cayendo una tras otra en el cubo y, como cuando éramos niños, llamábamos Pobre Pito al que no llegaba a la marca en las competiciones de hacer pis. Puesto que el 27 de septiembre era mi cumpleaños y lo habíamos celebrado con materia fecal, bautizamos la película sencillamente “20 septiembre” (=¡cumpleaños de Kren!) (Parcerisas (com.) 2008: 409).

De este extracto se desprende una sensación de gran regocijo por haber llevado a cabo tal empresa; por ello, la consecución satisfactoria de la filmación es vista como un triunfo. No por casualidad, el juego descansa en el placer de vencer un obstáculo (Caillois 1986: 21) y el objetivo del juego en el niño es muchas veces tener éxito, conseguir realizar un proyecto, y, en caso de tratarse de una competición, ganarla

¹⁴ Es interesante resaltar que, en el relato, se dice que Brus, Kren y Anni Brus reprimieron la risa. Seguramente estas ganas de reír estaban provocadas por el levantamiento de la represión y la transgresión del tabú que estaban llevando a cabo al filmar una escena de defecación. Para más información acerca de la relación entre la risa y el asco, *vid.* «2.1.3 De la represión a la suspensión de las reglas del asco» de esta investigación. Con ocasión de *Körperanalyse* (1969), Brus suspenderá temporalmente la reacción aversiva del asco.

(Château 1979: 432).¹⁵ Tal era el contento que sentían que Brus se refiere a esta particular victoria como una manera de celebrar su cumpleaños con materia fecal, acaso como si las heces fueran un *regalo* de aniversario en un sentido freudiano.

En definitiva, el argumento de *20th September*¹⁶ se reduce a la simple y llana demostración de cuatro de los procesos corporales elementales sin los que la existencia sería inviable. Pero, a pesar de lo básico del argumento, el propio Kren expresa la necesidad de realizar la grabación: «*It is very dirty, being about eat-drink-piss-shitting. Many friends will hate me after having seen that film. Sorry. It had to be done*» (Kren 2019).¹⁷ En este punto, lo ineludible de filmar las funciones orgánicas básicas que hacen posible la supervivencia parece coincidir con la necesidad o deseo de actividad del que procede el juego funcional (Château 1979: 10).

Pocos años después de este filme, y de manera semejante, Jordi Benito (Granollers, 1951 - Barcelona, 2008) llevaría a cabo la acción *Transformació d'una acció* (1973) [Figs. 8 y 9] en la Casa de la Cultura Sant Francesc de la Fundació Maspons i Camarasa de Granollers, en la que expuso la transformación de la materia: primero bebe un vaso de agua para más tarde orinar en el mismo vaso. Es interesante porque incluso el registro fotográfico que se conserva muestra imágenes parecidas a las tomas de Kren, como por ejemplo el miembro viril haciendo aguas menores.



Figs. 8 y 9: Jordi Benito, *Transformació d'una acció*, 1973, acción en la Casa de Cultura Sant Francesc de la Fundació Maspons i Camarasa, Granollers

¹⁵ En este aspecto, se podría relacionar esta obra con los juegos de proeza, un tipo de actividad lúdica perteneciente a los juegos reglados abstractos en los que la regla consiste en superar un determinado obstáculo (Château 1979: 384).

¹⁶ En la página web de Kren (2019), la película en cuestión aparece referenciada con este título.

¹⁷ «Es muy cochino, se trata de comer-beber-mear-cagar. Muchos amigos me odiarán después de haber visto esa película. Lo siento. Tenía que hacerlo» (Traducción de la autora).

Otra ocasión en la que se vuelve a poner de manifiesto la atención sobre las funciones excretorias se da en la secuencia denominada *Scheißkerl* (1969) del filme *Sodoma*, donde se muestra la acción llevada a cabo por el accionista vienés Otto Muehl (Grodna, 1925 - Moncarapacho, 2013) filmada por Kurt Kren y Hermann Jauk.¹⁸ Se trata de una escena de defecación en ralentí para prolongar el tiempo del acto que en la realidad ocurre deprisa, lo que proporciona al espectador la posibilidad de prestar atención a lo que de otro modo rechazaría ver:

*I wanted longer scenes because they're wonderful. In reality everything happened very quickly; all at once it went "brrrrrrrrrr" and splashing, it fell down and was over. It was too short. I used slow-motion. I wanted to make it visible. That is a means of communication. Art makes the invisible visible. If you don't see something in a film, it doesn't exist. One should also see the repulsive (Grossman 2002).*¹⁹

De esta forma, el artista elimina los tabúes y confronta al público hasta con los hechos más ordinarios de la realidad corporal. Como consecuencia, se cruzan los límites de lo socialmente permitido tanto con la temática como también formalmente. No por casualidad, ya en *Material Action Manifesto* (1968) Muehl promovía un arte que, aparte de hacer abrir los ojos a una sociedad que consideraba profundamente gregaria y alienada, asentara sus bases sobre las funciones corporales sistemáticamente reprimidas, tales como la micción y la defecación:

freedom for all members of the human and animal body.

from now on, the audience will not be duped by anything. all that exists will be presented directly.

coitus, murder, torture, operations, decimation of people and animals and other objects are the only theatre that is really worth seeing. everything else is bunkum. INNER LIFE WILL BE REDUCTED TO ITS BODILY FUNCTIONS.

¹⁸ Justamente, el elemento de necesidad presente en *September 20th* por realizar un filme de estas características reaparece en *Scheißkerl*. Y es que, según Muehl, quienes iban a actuar en la película finalmente se desdijeron, por lo que se vio obligado a prestarse él mismo como modelo. Y lo hizo puesto que creía que era importante hacer la película y porque era precisamente él quien quería filmarla (Grossman 2002).

¹⁹ «Quería escenas más largas porque son maravillosas. En realidad, todo sucedió muy rápido; de repente, hizo "brrrrrrrrrr" y salpicando, cayó y terminó. Era demasiado corto. Usé la cámara lenta. Quería hacerlo visible. Ese es un medio de comunicación. El arte hace visible lo invisible. Si no ves algo en un filme, no existe. También hay que ver lo repulsivo» (Traducción de la autora).

art conceived in this manner cannot fail to have an effect on society. people must open their eyes at last.

the world-wide cretinization of the masses by the pigs of art, religion and politics can only be halted by the most brutal use of all available materials. pornography is a suitable means for healing our society of its genital panic. it banishes the witches and moral-madness that rampage in billions of gnome-brains.

anyone who utters the words filth, trash, debauchery or immoral will be dispatched to the madhouse at once. [...]

direct art knows only the body and does everything which can be performed with the body.

THE BASES OF FUTURE ART: eating, drinking, shitting, pissing, fucking and killing people.

these are ticklish matters in our times, which are endlessly repressed and have yet to be mastered
(Green (ed.) 1999: 110).²⁰

Al mismo tiempo, Muehl evoca las experiencias tempranas de la niñez en relación con la defecación. En realidad, reencontrar aquí este vínculo entre arte e infancia no es casual, puesto que para el propio artista «*Art contains everything that one has experienced since childhood. The artist creates from the unconscious. He makes it visible*» (Grossman 2002).²¹ De ahí que se pueda hablar de una regresión creativa al juego infantil.

En definitiva, y como no podía ser de otro modo, la defecación juega un papel protagonista en *Scheißkerl*, en la que se muestra como lo que es: como una función

²⁰ «libertad para todos los miembros del cuerpo humano y animal. / de ahora en adelante, el público no será engañado con nada. todo lo que existe será presentado directamente. / el coito, el asesinato, la tortura, las operaciones, la aniquilación de personas y animales y otros objetos son el único teatro que merece la pena ver. todo lo demás es basura. LA VIDA INTERIOR SERÁ REDUCIDA A SUS FUNCIONES CORPORALES. / el arte concebido de esta manera no puede dejar de tener un efecto en la sociedad. la gente debe abrir sus ojos al fin. / la cretinización mundial de las masas por los cerdos del arte, la religión y la política sólo pueden ser detenidas por el uso más brutal de todos los materiales disponibles. la pornografía es un medio adecuado para curar a nuestra sociedad de su pánico genital. destierra a las brujas y la locura moral que arrasan en miles de millones de cerebros de gnomos. / cualquiera que pronuncie las palabras inmundicia, basura, libertinaje o immoral será enviado al manicomio de inmediato. [...] / el arte directo sólo conoce el cuerpo y hace todo lo que se puede performar con el cuerpo. / LAS BASES DEL ARTE FUTURO: comer, beber, cagar, orinar, follar y matar personas. / estos son asuntos delicados en nuestros tiempos, que se reprimen sin cesar y sin embargo han de ser dominados» (Traducción de la autora).

²¹ «El arte contiene todo lo que uno ha experimentado desde la infancia. El artista crea desde el inconsciente. Él lo hace visible» (Traducción de la autora).

corporal basada en la excreción de materia fecal. En este sentido, cabe recordar que, según lo dispuesto por el propio Muehl en *Material Action Manifesto* (1964), sus obras no pretenden sugerir o significar nada más allá de lo que muestran o presentan. Como consecuencia, su interpretación se reduce a su más estricta literalidad:

material action is painting that has spread beyond the picture surface. the human body, a laid table or a room becomes the picture surface. [...] they do not aim to explain anything, they are what they appear to be [...]. slicing a cucumber over a human body means nothing more than what occurs, requires no explanation and speaks for itself. [...] a person is not treated in the material action as a person but as a body (Green (ed.) 1999: 87).²²

La práctica de la excreción como función corporal vuelve a ser protagonista en *Work No. 660 (Shit Film)* (2006) [Fig. 10], de Martin Creed (Wakefield, 1968). En la grabación, una mujer entra en una sala blanca vacía, se sube el vestido, se baja la ropa interior, se pone en cuclillas, expelle alguna ventosidad, defeca y se va.²³ El empleo de la cámara estática hace que el espectador devenga *voyeur* de una escena de evacuación de restos fecales, que habitualmente queda relegada a la intimidad.²⁴ Así, la función corporal privada se traslada, gracias al medio cinematográfico, a un contexto público. De lo que se trata aquí, entonces, es de mostrar la evacuación de excrementos, de hacer visible lo invisible, ya que, a pesar de ser un acto mundano y corriente, a su vez es negado y execrado. En este sentido, Creed reivindica la deposición como lo más natural y sano que existe: «*Shit's the most basic thing that people make. And it's healthy to make it*» (Coomer 2014).²⁵

²² «*material action* es la pintura que se ha extendido más allá de la superficie de la imagen. el cuerpo humano, una mesa puesta o una sala se convierten en la superficie de la imagen. [...] no pretenden explicar nada, son lo que parecen ser [...]. cortar un pepino sobre un cuerpo humano no significa nada más que lo que sucede, no requiere explicación y habla por sí mismo. [...] una persona no es tratada en la *material action* como una persona sino como un cuerpo» (Traducción de la autora).

²³ *Work No. 660 (Shit Film)* podría recordar formalmente a las fotografías que hizo Maurice Joyant en 1898 a Toulouse-Lautrec defecando en la playa de Le Crotoy, en la región francesa de Picardía.

²⁴ Precisamente, resulta curioso que Creed no estuviera presente en la filmación, observando la escena en la misma sala. Esto se debe a que, según él, de haberlo hecho, habría mantenido una actitud voyerista. Él mismo lo relata así: «*No, it was important not to be watching; it seemed too voyeuristic because it is such a private thing. I built a private set and used an automatic camera, switched on and off from another room; but I had to fight for it, because a lot of people did want to watch*» (Kent 2006). «No, era importante no estar mirando; parecía demasiado voyerístico al ser algo tan privado. Construí un set privado y usé una cámara automática, que encendía y apagaba desde otra sala; pero tuve que luchar por ello, porque mucha gente quería ver» (Traducción de la autora).

²⁵ «La mierda es lo más básico que hace la gente. Y es saludable hacerlo» (Traducción de la autora).

Al mismo tiempo, es interesante fijarse en la actitud de la modelo, que se tapa la boca en una reacción de risa: es este un gesto sintomático de la existencia de una represión que afecta al acto de la defecación a la par que denota la liberación de esta misma coerción. En cualquier caso, la relación entre la risa y el uso de los desechos corporales –y especialmente en un contexto artístico– se profundizará más adelante.



Fig. 10: Martin Creed, *Work No. 660 (Shit Film)*, 2006, película de 35 mm, color, sonido, 5 minutos

Si el juego funcional se ha interpretado hasta aquí como aquella actividad en la que se muestra la ejecución del acto de defecación, esta subcategoría también admite otras formas lúdicas. Entre ellas, y más concretamente en relación con el juego infantil con la actividad excretora, se encuentran las competiciones en las que se miden la calidad y la cantidad de productos de desecho (Château 1979: 350). Por ejemplo, tanto en *Spit Dicking I* (1973) [Fig. 11] como en *Spit Dicking II* (1973) [Fig. 12] Paul McCarthy escupe compulsivamente entre sus piernas hasta que quedan lo suficientemente impregnadas de saliva. O, en el caso de Muehl, en *Material Action Manifesto* (1968) propone distintas prácticas artísticas –entre las que cabría destacar, por ejemplo, una disputa por ver quién eyacula antes– que bien podrían encajar en esta clase de juego:

proposal for a moral theatre-piece: 5 actors masturbate, the first to come wins.

volunteers step up from the audience and masturbate in a race.

a young girl presents herself and allows herself to be fucked by an old man.

the audience will be invited to piss on one another.

ART IS WHAT YOU MOST LIKE DOING (Green (ed.) 1999: 110).²⁶

²⁶ «propuesta para una obra de teatro moral: 5 actores se masturban, el primero en llegar gana. / los voluntarios se levantan del público y se masturban como en una carrera. / una joven se presenta y se deja



Fig. 11: Paul McCarthy, *Spit Dicking I*, 1973, vídeo, blanco y negro, 6:02 minutos / Fig. 12: Paul McCarthy, *Spit Dicking II*, 1973, vídeo, blanco y negro, 3:22 minutos

Otra forma lúdica vinculada con el juego funcional se daría en aquellos casos donde los niños juegan a ver quién orina más alto: se diría que aquí el origen del goce no cabe encontrarlo en el ejercicio de la función de la excreción sino en la exploración de sus límites (Château 1979: 350). Y, precisamente, las prácticas artísticas también muestran interés por la exploración de las capacidades y los límites de las actividades orgánicas, como la de la emesis o vómito. En este sentido, se podría traer a colación la videoinstalación *Work No. 610 – Sick Film* (2006), de Martin Creed. La pieza consta de diez grabaciones distintas en película de 35 mm que en su conjunto conforman veintitún minutos de duración. En cada una de ellas, un individuo entra en una sala blanca, vomita y abandona el lugar. Es interesante ver cómo cada persona testa sus propios límites corporales provocándose el vómito: mientras unos lo consiguen, otros parecen incapaces de hacerlo; cuando unos expelen grandes cantidades de vómito, otros apenas expulsan poca cantidad.²⁷ En la última grabación, por ejemplo, la *performer* Rhiannon Hutchings no espera a estar centrada en el plano para comenzar a vomitar, sino que comienza a arrojar de inmediato desde que aparece por el margen izquierdo de la pantalla. En su caso, opta por provocarse el vómito introduciendo sus dedos en la garganta de manera muy constante, sin apenas descanso, lo que hace que al final de la grabación gran parte de la superficie del suelo quede encharcada de un abundantísimo

follar por un anciano. / el público será invitado a mearse los unos encima de los otros. / EL ARTE ES LO QUE MÁS TE GUSTA HACER» (Traducción de la autora).

²⁷ La única instrucción que Creed dio a los actores fue que vomitaran y que lo hicieran de la forma que quisieran: «*Be sick – do whatever you need to do*» (Kent 2006). «Ponte enfermo – haz lo que necesites hacer» (Traducción de la autora). Para ello, proporcionó una cocina y un comedor con comida y bebida a su disposición.

líquido rojizo. Incluso, cuando parece que ha salido de la sala, no se da por vencida y vuelve a entrar para provocarse el vómito y probar su cuerpo por enésima vez. La joven de *Work No. 503 (Sick Film)* [Fig. 13] también expelle grandes cantidades de vómito. En su caso, la filmación presta atención al fuera de campo, más concretamente al ruido que se produce cuando ella está fuera de plano: se escucha cómo tose y escupe después de haberse sometido a la tarea de forzar al cuerpo a la emesis. Es la consecuencia de haber explorado sus límites.²⁸



Fig. 13: Martin Creed, *Work No. 503 (Sick Film)*, 2006, película de 35 mm, color, sonido, 1:06 minutos

En cambio, la primera grabación muestra a una muchacha, Jo Robertson, que es incapaz de vomitar: por más que lo intente, únicamente llega a arrojar una mínima cantidad. A lo sumo, tose, eructa y en alguna ocasión siente náuseas. Tal es su ineficiencia que adopta infinidad de posturas, se recoge nerviosamente la falda e incluso se ríe en una reacción casi de estupefacción por su ineptitud. Ahora bien, cuando se da cuenta de que la risa le impide vomitar, la inhibe, se coarta, trata de no reír en un ejercicio de voluntad en el que elige someter su cuerpo a prueba y no dejarse llevar por un gesto natural. En este sentido, el juego purifica: «*Le rôle du jeu est bien plus haut : il purifie l'enfant des mouvements non réglés, des gestes spontanés, du laisser-aller*» (*Ibíd.*: 301-302).²⁹ De este modo, el juego funcional le sirve para disciplinarse, para controlar su propio comportamiento. Lo que esta *performer* no consigue, empero, es demostrar un dominio de sí, un conocimiento del propio cuerpo mediante el vómito provocado, cosa que sí consiguen el resto de sus compañeros. Sea como fuere, en cualquiera de estas

²⁸ En este sentido, Creed comenta que el vómito puede ser tan doloroso e incontrolable como el trabajar, con el que establece una relación de correspondencia. Ambos tratarían de expresar ideas, sentimientos y pensamientos mediante algo material en un movimiento de dentro hacia afuera (*Íd.*).

²⁹ «La función del juego es mucho más grave: purifica al niño de los movimientos no reglados, de los gestos espontáneos, de la dejadez» (Traducción de la autora).

demonstraciones habría que ver una intención de exhibicionismo, de hacer ver de lo que uno es capaz y de agradar (en este caso, al director, a Creed); una conducta que, por cierto, aparece en el niño sobre los cuatro o cinco años de edad (*Ibíd.*: 399).

También es interesante el caso de otra *performer*, una chica joven que lleva el pelo recogido en una coleta. Permanece en el margen izquierdo y desde ahí procede al ejercicio de la función. En su caso, primero prueba a regurgitar con el cuerpo inclinado hacia adelante, pero pronto se da cuenta de que esa postura dificulta llevar a cabo con éxito tal empresa, mientras que en cuclillas es capaz de expulsar una gran cantidad de vómito. Se detecta entonces aquí cierto carácter experimental, que se volverá a reencontrar en los juegos de exploración. En definitiva, a pesar de que la función que se ejecuta en *Work No. 610 – Sick Film* es siempre la misma para todos los *performers*, es posible observar las distintas estrategias que toman estos individuos para llevar a cabo tal tarea. Unas tácticas que, además, se derivan de una comprensión de la reacción del propio cuerpo, cuyas posibilidades pretenden explorar. Lo que en un principio podría parecer un simple ejercicio de una función orgánica, acaba ofreciendo una reflexión acerca de la relación del individuo con el propio cuerpo.

Volviendo al juego funcional, en él no se detecta únicamente una exploración de los límites de la función ejercitada, sino que también se busca alterar su finalidad natural. Como consecuencia, el placer ya no se limita al desempeño de la estimulación sensoriomotriz sino al hecho de ser la causa de tal modificación: «*Jouer, c'est éprouver le plaisir d'être cause; cela suppose la possibilité de modifier la fonction, mais aussi la conscience de cette modification*» (*Ibíd.*: 351).³⁰ En lo concerniente a este apartado, la excreción como función se presta a la actividad lúdica, la cual modifica su meta, propósito o dirección ordinarios.

Un ejemplo de esta variación de la finalidad habitual de la excreción se da en dos acciones llevadas a cabo por Otto Muehl. En septiembre de 1968, durante la presentación pública de sus filmes en Múnich, llevó a cabo *Pissaktion* (1968)³¹ [Fig. 14], que consistió en un acto de micción en la boca de su colega Anastas. El público

³⁰ «Jugar es experimentar el placer de ser causa; esto supone la posibilidad de modificar la función, pero también de la conciencia de tal modificación» (Traducción de la autora).

³¹ Desde finales de 1964, las acciones materiales (*material actions*) de Muehl pondrán el foco de atención sobre los genitales masculinos; de ahí que a veces sean referidos como *Penis Actions* (Green (ed.) 1999: 90).

todavía pedía más, por lo que Muehl repitió la misma acción y, como colofón a la misma, se tumbó de espaldas y orinó en su propia boca (Green (ed.) 1999: 113). Debido al escándalo que suscitó el evento, el artista fue arrestado por la policía federal alemana (Badura-Triska; Klocker (eds.) 2012: 381). Un año más tarde, escenificó nuevamente otra *Pissaktion* (1969) [Fig. 15], también con ocasión de la presentación de sus películas, ahora en el Hamburger Filmschau. Muehl, de pie y desnudo, orinó en la boca de Günter Brus.³²

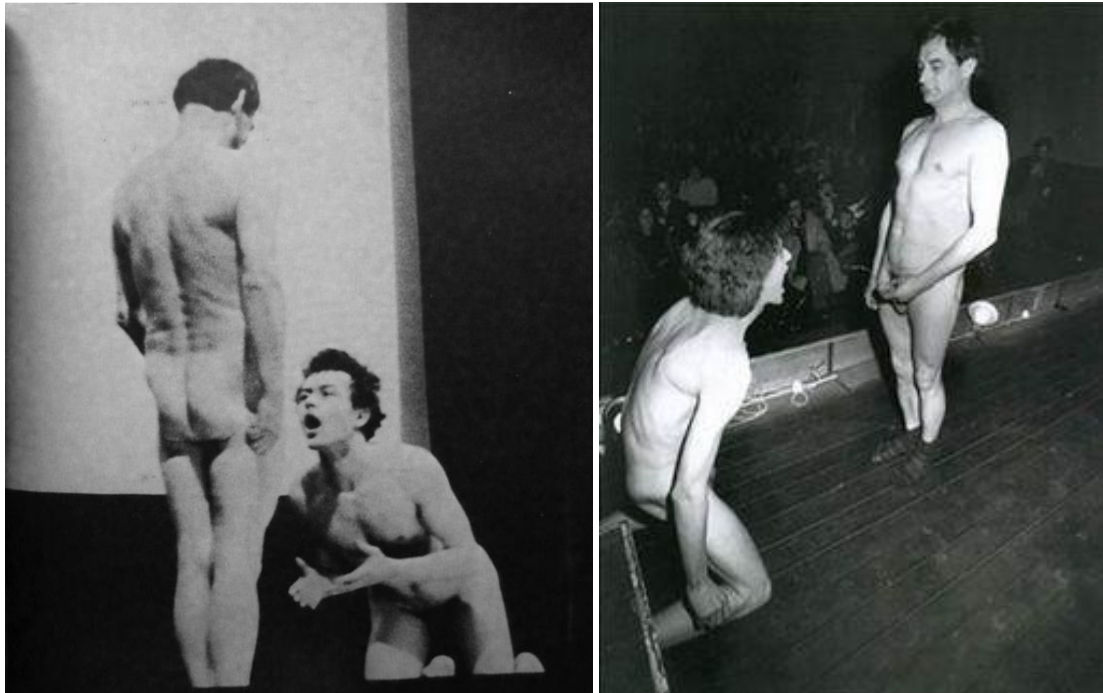


Fig. 14: Otto Muehl, *Pissaktion*, 17 de septiembre de 1968, acción en Occam Studio, Occamstrasse 8, Múnich / Fig. 15: Otto Muehl, *Apollo 10, Pissaktion*, 10 de marzo de 1969, acción en el Hamburger Filmschau, Hamburgo

De esta forma, en cualquiera de estas dos escenas de urofagia se llevaron a cabo acciones emparentadas con la urolagnia, parafilia enfocada en la micción y en la orina. Justamente, en su *Material Action Manifesto* (1968), Muehl apoya un arte que haga uso de las fantasías de los pervertidos para revelar las vulnerabilidades y defectos del orden social. De hecho, las suyas son acciones de arte directo en las que las funciones corporales se usan como instrumentos de expresión de una energía contenida que sirve

³² Durante el Cologne Art Market (1969), Muehl y un grupo de *performers* ejecutaron su primer acto sexual público, uno de ellos vomitó sobre otros dos y luego sobre el público, así como se llevaron a cabo acciones de micción. A pesar de la buena acogida por parte del público, los filmes de Muehl que allí se presentaban fueron confiscados e incluso hubo tentativas de presentar cargos contra el artista (*Ibíd.*: 113).

para romper con tabúes y violar normas sociales establecidas. Su intención es, ante todo, causar escándalo en el público, sacudirles de su conformismo y mentalidad convencional (Green (ed.) 1999: 112). Al mismo tiempo, Muehl parece exhortar en su texto a la práctica de parafilias de todo tipo, entre las que se encuentran el undinismo y la urolagnia:

at the turn of the century artists adopted the styles of the mentally deranged in order to create a mentally deranged environment. now we work with the fantasies of perverts in order to deliver the billions of perverted gnomes a sound kick up the arse.

pervert are sympathetic victims of our castrating social order, they reveal society's vulnerable points – in contrast to criminals, who intimate and brutalize the style of the ruling powers.

PAEDO-GERONTO-ZOOPHILIA, passive and active ALGOLAGNIA, EXHIBITIONISM and VOYEURISM, PAEDICATION, SATYRIASIS, NYMPHOMANIA, FLAGELLANTISM, NECROPHAGY, UNDINISM, UROLAGNIA.

the pervert reveals society's defects.

perverse art drives away gnome-stench and gnome-fug (Ibíd.: 110).³³

Finalmente, la exaltación de este componente sexual derivaría en la fundación, por parte de Muehl en el año 1972, de una comuna en Friedrichshof, cuyo ideario se basaba en aspectos como la sexualidad libre, la propiedad colectiva, la crianza compartida o la práctica de la *action analysis*, consistente en unas sesiones analíticas grupales basadas en los escritos de Wilhelm Reich. Como resultado, se desarrollaron las Aktions-Analytische Kommune (AA-Komune) con el objetivo terapéutico de devolver la salud y permitir la comunicación entre los miembros del grupo que habían sido educados – perjudicialmente, a su parecer– en pequeñas unidades familiares (Badura-Triska; Klocker (eds.) 2012: 382).

³³ «en el cambio de siglo, los artistas adoptaron los estilos de los trastornados mentalmente para crear un ambiente trastornado mentalmente. ahora trabajamos con las fantasías de los pervertidos para entregar a los millones de gnomos pervertidos una sonora patada en el culo. / los pervertidos son víctimas simpatizantes de nuestro orden social castrador, revelan los puntos vulnerables de la sociedad –en contraste con los criminales, quienes intimidan y brutalizan el estilo de los poderes que nos gobiernan. / PEDO-GERONTO-ZOOFILIA, ALGOLAGNIA pasiva y activa, EXHIBICIONISMO y VOYERISMO, PAEDICACIÓN, SATIRIASIS, NINFOMANÍA, FLAGELANTISMO, NECROFAGIA, UNDINISMO, UROLAGNIA. / el pervertido revela los defectos de la sociedad. / el arte perverso aleja el hedor a gnomo» (Traducción de la autora).

El componente erótico que impregna la producción artística de Muehl entronca con la siguiente tipología de juegos infantiles, la de los juegos hedonísticos.³⁴ También llamados juegos sensoriales o eróticos, los juegos hedonísticos son aquellos en los que el niño pretende procurarse placer mediante una sensación, por ejemplo tocando, palpando, besando o acariciando. También entran dentro de esta categoría los juegos eróticos de los niños. Lo que está en juego aquí es un comportamiento hedonístico que ya no se basa en el ejercicio de una función determinada sino en la búsqueda de un disfrute sensual (Château 1979: 431). Tanto es así que, por ejemplo, se muestra interés por la fruición sensorial proporcionada por el movimiento. No obstante, en este punto la descripción del juego hedonístico entraría en conflicto con la definición de juego establecida por Huizinga (2010: 202), para quien la actividad lúdica no se puede vincular con la satisfacción directa de deseos ni de necesidades vitales, pues es incompatible con cualquier provecho o utilidad. Sin embargo, se podría decir que esta clase de juego se trata de una ocupación que, a pesar de tener como causa una necesidad o interés —en este caso, el de procurarse placer—, desarrolla un aspecto o carácter lúdico.

Siguiendo con la definición de los juegos sensoriales, según Château (1979: 431), en la ejecución del juego erótico, el niño todavía no sería consciente de que está jugando,³⁵ sino que lo tomaría más bien como una actividad seria: de ahí que el disfrute sea de carácter sensual y no todavía moral. En cualquier caso, la pretensión de encontrar un goce hedonístico testimonia ya la voluntad del niño: paulatinamente se deja atrás el placer pasivo resultante del juego de las funciones propias y se va manifestando una personalidad que se está descubriendo a sí misma.

Una muestra de este placer sensorial por el contacto que se establece con el excremento en un contexto artístico cabría verlo en *Shit Painting 28/8/97* (1997) [Fig. 16], de Marc Quinn (Londres, 1964), uno de los miembros de los Young British Artists. En esta obra, el artista restregó sus propios excrementos sobre el lienzo aparentemente con sus manos (de hecho, hay marcas de lo que parecen ser sus dedos). Más tarde, Quinn dejó que el

³⁴ De hecho, debido su marcado componente erótico, las *Pissaktion* de Otto Muehl también podrían ser perfectamente analizadas bajo la categoría de juegos hedonísticos. Es importante volver a remarcar aquí la flexibilidad y contaminación entre las distintas clases de actividades lúdicas, aspecto que posibilita, además, la riqueza de niveles de interpretación de las obras.

³⁵ Según Château (1973: 91), el niño sería consciente de que está jugando en la siguiente categoría de actividad lúdica, esto es, en los juegos de exploración. En tal caso, se trataría de un juego deseado y sería practicado por el infante para divertirse, que es en último término el objetivo de la actividad lúdica.

soporte se secara al sol y, seguidamente, barnizó tanto la parte frontal para que la excreción se rehidratara como la posterior para procurar retener la humedad. En este caso, se trata de una pintura de carácter abstracto que debería verse como un regreso a la condición infantil, como un juego de un niño con sus propias heces. Justo así lo define el artista:

It's to do with primary gesture. A child plays with its shit and then suddenly it has a moment of revulsion and starts to cry. It's seduced by the process and suddenly revolted by the material (Pomery 2002: s. p.).³⁶

Es curioso que, además, como el niño, encuentre placer en tal actividad. Tanto es así que el propio Quinn, al ser preguntado si tuvo que atreverse a pintar con sus excrementos, responde que incluso alguien tendría que hacerlo desistir en su acción: «*In a way that's one of the interesting things about it. I kept thinking someone would come up and tell me to stop doing it*» (Íd.).³⁷ Sin duda, estas declaraciones son realmente reveladoras, puesto que manifiestan que tal era el placer y el deleite que encontraba Quinn en el empleo artístico de sus deyecciones que sólo pensaba en seguir haciéndolo. Es más, el propio artista confiesa que le gusta emplear este material por las nuevas e inesperadas posibilidades artísticas que ofrece: «*What I like is using the real material – you always find a poetry in it that you can never imagine. The real thing is always unexpected*» (Íd.).³⁸ Además, destaca no sólo el disfrute sensorial fruto del empleo de sus heces durante el proceso de producción artística, sino también en el resultado final, pues él mismo revela que le encantó el color de la obra: «*I love the colour and the tone of it. It reminds me of a corner of a Rembrandt blow-up*», declaró Quinn (Íd.).³⁹ En realidad, esto no es nuevo para el artista, quien ya desde pequeño se sentía atraído por las cualidades sensoriales de las cosas materiales, como la textura y el color. Así lo cuenta él mismo:

³⁶ «Tiene que ver con el gesto primario. Un niño juega con su mierda y, luego, de repente, tiene un momento de repugnancia y empieza a llorar. Es seducido por el proceso y repentinamente repelido por el material» (Traducción de la autora).

³⁷ «En cierto modo, es una de las cosas interesantes al respecto. Seguí pensando que alguien vendría y me diría que dejara de hacerlo» (Traducción de la autora).

³⁸ «Lo que me gusta es usar el material real –siempre encuentras una poética en él que nunca puedes llegar a imaginar. Lo real es siempre inesperado» (Traducción de la autora). En este punto, al hallar nuevas posibilidades de expresión artística en el excremento, se podría decir que el juego sensorial se solapa con el juego de exploración.

³⁹ «Me encanta el color y el tono. Me recuerda a un rincón de un estallido de Rembrandt» (Traducción de la autora).

What I think is really stimulating is that to me, it was about realizing an interest in things about the material world like texture and colour. When I was a small child and how things felt like then and these different things and being really curious in that, but not thinking that this was art, just thinking this – and then obviously going to school and then realising that it sort of is art. So it's sort of from the very beginning, really (Celant 2013: 9).⁴⁰

Al final, esta fruición sensorial proporcionada por el contacto renovado con los propios excrementos da cuenta precisamente de la realidad corporal de la que deriva. Y es que *Shit Painting 28/8/97* funciona a modo de recordatorio de lo abyecto de la condición humana. Se pretende, así, reconectar y reivindicar la realidad de los procesos orgánicos a los que el cuerpo está sometido y de los que los individuos han sido abstraídos. Se busca la reconciliación con lo carnal y lo visceral mediante la ruptura de los tabúes asociados al cuerpo y a los fluidos que este desprende. Incluso, se propone una experiencia corporal basada en la propia fruición sensorial. En definitiva, y en palabras del artista: «*We are trapped in the processes of our own bodies – so it's a dirt protest. [...] It's about imprisonment and freedom, and freedom from taboo*» (Pomery 2002: s. p.).⁴¹



Fig. 16: Marc Quinn, *Shit Painting 28/8/97*, 1997, excremento del artista y resina sobre tela, Jay Jopling / White Cube, Londres

⁴⁰ «Lo que creo que es realmente estimulante es que, para mí, se trataba de darme cuenta del interés de las cosas del mundo material, como la textura y el color. Cuando era un niño pequeño y cómo se sentían las cosas en ese momento y esas cosas, y sentir curiosidad por ello, pero no pensando que eso era arte, simplemente pensando eso –y luego obviamente yendo a la escuela y luego dándome cuenta de que era algo así como arte. Así que es algo que viene desde el principio, realmente» (Traducción de la autora).

⁴¹ «Estamos atrapados en los procesos de nuestros propios cuerpos –así que es una protesta sucia. [...] Se trata del encarcelamiento y de la libertad, y de la libertad del tabú» (Traducción de la autora).

También bajo este paraguas del juego erótico cabría citar *Seedbed* (1972) [Figs. 17 y 18], de Vito Acconci (Nueva York, 1940 - Nueva York, 2017). A medio camino entre la *performance* y la instalación, esta pieza formaba parte, junto con *Transference Zone* y *Supply Room*, de un proyecto que se exhibía en la Galería Sonnabend de Nueva York durante tres semanas, del 15 al 29 de enero de 1972. Cada una de las obras estaba pensada para activar el espacio donde tenían lugar. En concreto, *Seedbed* fue llevada a cabo durante nueve días (los miércoles y los sábados), ocho horas al día, durante las tres semanas de duración de la exposición. Sobre la superficie del suelo del espacio de la galería se construyó una rampa de madera, bajo la cual se encontraba el artista masturbándose y fantaseando sobre los visitantes a medida que estos caminaban sobre dicha estructura.⁴² Los distintos sonidos de las pisadas del público le servían para alimentar sus fantasías sexuales: «escucho sus pasos sobre mí... Me voy inventando fantasías sexuales al oír sus pasos, me paso el día masturbándome...» (Moure (ed.) 2001: 154), relataba el artista. Acconci se imaginaba cómo eran, se formaba imágenes de ellos para alimentar su deseo.



Figs. 17 y 18: Vito Acconci, *Seedbed*, 1972, *performance* / instalación, rampa de madera, altavoz, micrófono, Sonnabend Gallery, Nueva York

Con este gesto onanista, Acconci es simultáneamente el productor y el receptor del placer contenido en la obra. En la constante friega y rozamiento con su cuerpo halla el goce sensorial: «*I'm turned to myself [...]: constant contact with my body (rub my body in order to rub it away, rub something away from it, leave that and move on)*»

⁴² Sería posible establecer un nexo entre *Seedbed* y *Drawing-Semen Drawing* (1975), de Paul McCarthy, en tanto en cuanto en esta última el artista se coloca detrás de una pantalla y, aunque el espectador no puede verlo, sí puede llegar a oírlo cuando eyacula.

(Acconci; Basta; Ricciardi (eds.) 2006: 286).⁴³ Al mismo tiempo, el hecho de estar continuamente autoestimulándose constituye casi una prueba de resistencia física para el artista, que se masturba para dispersar la máxima cantidad de semen posible: «*I was thinking in terms of producing seed, leaving seed throughout the underground area*» (Íd.). Incluso su intención es la de cubrir la superficie del suelo con esperma: «*I have to continue all day –cover the floor with sperm, seed the floor*» (Íd.).⁴⁴ Este es un acto que recuerda al juego funcional, pues pretende investigar acerca de los límites corporales, en este caso trayendo un elemento del interior hacia el exterior, de modo que las fronteras entre lo interno y lo externo quedan difuminadas: «*I've left something there, outside, that used to be here, inside*» (Íbíd.: 287).⁴⁵ En suma, estas eran las intenciones del artista para la obra, que dejó escritas en las instrucciones de la misma:

Room A: Activated on Wednesday and Saturday.

The room is activated by my presence underground, underfoot –by my movement from point to point under the ramp. The goal of my activity is the production of seed –the scattering of seed throughout the underground area. (My aim is to concentrate on my goal, to be totally enclosed within my goal.)

The means to this goal is private sexual activity (My attempt is to maintain the activity throughout the day, so that maximum seed is produced; my aim is to have constant contact with my body so that an effect from my body is carried outside.)

My aids are the visitors in the gallery –in my seclusion, I can have private images of them, talk to myself about them: my fantasies about them can excite me, enthuse me to sustain –to resume– my private sexual activity. The seed “planted” on the floor, then, is a joint result of my performance and theirs (Pincus-Witten 1972: 48).⁴⁶

⁴³ «Me vuelvo hacia mí mismo [...]: constante contacto con mi cuerpo (frotar mi cuerpo para restregarlo, desprender algo de él, dejarlo y seguir)» (Traducción de la autora).

⁴⁴ «Estaba pensando en términos de producir semilla, dejando simiente por todo el área bajo el suelo / Tengo que continuar todo el día –cubrir el suelo con esperma, sembrar el suelo» (Traducción de la autora).

⁴⁵ «He dejado algo ahí, afuera, que solía estar aquí, adentro» (Traducción de la autora).

⁴⁶ «Sala A: Activada los miércoles y sábados. / La sala se activa por mi presencia bajo tierra, bajo mis pies –por mi movimiento de un punto a otro debajo de la rampa. El objetivo de mi actividad es la producción de semillas –la dispersión de semillas en toda el área subterránea. (Mi finalidad es concentrarme en mi objetivo, estar totalmente encerrado en mi objetivo). / El medio para este objetivo es la actividad sexual privada (mi intención es mantener la actividad durante todo el día para que se produzca la máxima cantidad de semilla; mi objetivo es tener contacto constante con mi cuerpo para que el efecto de mi cuerpo se lleve de hacia afuera). / Mis ayudantes son los visitantes de la galería –en mi aislamiento, puedo tener imágenes privadas de ellos, hablar conmigo sobre ellos: mis fantasías sobre ellos

Justamente, en un juego de palabras, el acto onanista posibilita que el nombre de la obra tome sentido: en tanto que semillero (*seedbed*), Acconci se masturba para esparcir su semilla, su esperma, que no es otra cosa que su huella personal, la marca de su yo que deja tras de sí: «*When I am not inside the ramp, the ramp can still contain the product I grow, the product of my growth. When I leave the ramp, I leave something behind*» (Acconci 2019).⁴⁷ Como consecuencia, el cuerpo se propaga en el espacio y afecta a lo que está a su alrededor.

Precisamente, como efecto de esta irradiación en el espacio, no sólo se desdibujan las fronteras entre lo interno y lo externo, sino que también, como ya sucedía en *Shit Film* [Fig. 10], lo privado deviene público. Y es que, a pesar de que público y artista no se ven sino que se imaginan mutuamente, posteriormente el vídeo que documenta la *performance* muestra el acto masturbatorio, de modo que Acconci se hace accesible al espectador y se convierte en objeto de su mirada, quien lo observa en actitud de *voyeur*. Al mismo tiempo, un acto íntimo se traslada al espacio público de la galería o del museo, algo sobre lo que ya el propio artista meditó:

Como trasfondo: la noción del arte como algo privado que acaba convirtiéndose en algo público; una vida privada realiza un depósito en un espacio público, en el que momentos privados se reúnen para una función pública. Por lo tanto, galería o museo se utilizan como zona de intersección: llevo algo privado a un espacio público (no puedo negar la privacidad una vez que se ha hecho pública); más tarde, cuando ha vuelto a la privacidad, no hay razón alguna para no afrontarlo (Moure (ed.) 2001: 359).

Por otra parte, y siguiendo con la descripción de la obra, hay que tener en cuenta que las fantasías sexuales que el artista imagina eran contadas en voz alta: Acconci narraba por un micrófono su monólogo onanístico, de modo que su voz era proyectada en la sala mediante altavoces instalados en ella. Si las fantasías sexuales –y también su esperma– se proyectaban desde el interior del artista hacia el exterior, hacia el visitante, ahora la voz se proyecta desde el interior de la rampa al espacio exterior de la galería. Así describía el artista lo que ocurría en *Seedbed*:

pueden excitarme, entusiasmar me por mantener –por continuar– mi actividad sexual privada. La semilla “plantada” en el suelo, entonces, es un resultado conjunto de mi *performance* y la suya» (Traducción de la autora).

⁴⁷ «Cuando no estoy dentro de la rampa, la rampa todavía contiene el producto que hago crecer, el producto de mi crecimiento. Cuando salgo de la rampa, dejo algo atrás» (Traducción de la autora).

Mi voz les llega desde debajo del suelo: «Estás apretándome el coño contra mi boca...» «Estás apretando las tetas contra mi polla...» «Estás metiéndome la polla en el culo...»

(Cada cierto tiempo, puedes oír cómo me corro: he hecho esto para ti, he hecho esto contigo, te he hecho esto a ti...) (*Ibíd.*: 154).

El artista necesitaba así de la potencial complicidad del visitante, a quien imaginaba participando con él de un episodio de carácter claramente sexual: «*you're moving away but I'm pushing my body against you, into the corner... you're bending your head down, over me...*» (Acconci; Basta; Ricciardi (eds.) 2006: 286).⁴⁸ El público era, así, un cooperador necesario, un medio para figurarse tales ilusiones, de modo que la eyaculación se convertía en el resultado de una acción conjunta, de una cooperación (no siempre consentida ni deseada):

*I can go on as I think of you, you can reinforce my excitement, serve as my medium (the seed planted on the floor is a joint result of my presence and yours). You can listen to me; I want you to stay here; you can walk around me; walk past me; come back; sit here; lie close to me; walk with me again (Íd.).*⁴⁹

En este sentido, Acconci considera que lo que se lleva a cabo es, en realidad, una *performance* mutua o recíproca, esto es, que el artista la realiza para el público y viceversa. En palabras del artista: «En el espacio, [...] vosotros estáis llevando a cabo una *performance* para mí y yo una *performance* para vosotros» (Moure (ed.) 2001: 359). Esto es posible gracias a que el espacio se entiende no como un mero contenedor sino como un elemento de interacción en el que la comunicación con el público es menester para que la obra se complete. La acción, entonces, se desarrolla a través del espacio y no en él.

A consecuencia de lo relatado hasta aquí, en *Seedbed* se redefine la relación entre artista y público: se podría decir que el artista interpela de manera violenta al visitante, con quien forja inevitablemente una relación invasiva. El espacio de la galería se concibe así como un punto de intercambio, lugar de encuentro o de interacción potencial donde

⁴⁸ «te estás alejando pero estoy empujando mi cuerpo contra ti, hacia la esquina... estás inclinando tu cabeza hacia abajo, sobre mí...» (Traducción de la autora).

⁴⁹ «Puedo seguir mientras pienso en ti, puedes reforzar mi excitación, servirme de medio (la semilla plantada en el suelo es un resultado conjunto de mi presencia y la tuya). Puedes escucharme; quiero que te quedes aquí; puedes caminar a mi alrededor; pasar por mi lado; vuelve; siéntate aquí; tumbate cerca de mí; camina conmigo otra vez» (Traducción de la autora).

sucede una violencia no explicitada, pues el visitante se convierte en asistente y cómplice involuntario de esta expresión libidinal del artista. El público, entonces, juega un rol activo en *Seedbed* puesto que gracias a su presencia estimula las fantasías del artista. En realidad, lo que hace Acconci es manifestar un conflicto latente entre lo psicológico y lo social, así como enfatizar la vulnerabilidad del público, dejarlo desarmado, mientras que de él mismo dice lo siguiente:

Soy un guerrillero, no un artista. Esto no es un espectáculo, sino un ataque por sorpresa. Eso no es una galería, es una zona de combate... Puedo llegar a conocer este terreno: cómo entrar, dónde esconderse, por dónde escapar... Ahora estoy a campo abierto, voy a encontrarme con el enemigo y desaparecer... (Diserens; Wavelet; Moore; Mokhtari; Béar 2004: 359).

En realidad, esta estrategia de convertir el espacio de la galería en un lugar de encuentro psicosexual ya había sido llevada a cabo por el artista en otras dos obras suyas. Por ejemplo, en *Specification Piece* (1970) para la Dwan Gallery, Acconci redactó diariamente telegramas en los que expresaba su deseo erótico por los hipotéticos visitantes. En uno de ellos decía lo siguiente: «*You in the brown suede vest. I want you. Vito Acconci*», y otro rezaba: «*You in the orange shirt. I want you. Vito Acconci*» (Acconci; Basta; Ricciardi (eds.) 2006: 13).⁵⁰ Posteriormente, en el Moore College of Art de Filadelfia, Acconci volvió a explorar esta atracción sexual hacia visitantes anónimos y a quienes nunca había visto. En esta ocasión, volvió a recurrir a la realización de similares telegramas con mensajes eróticos a los que adjuntaba, a modo de regalo,⁵¹ bolsas de plástico que contenían restos corporales como esperma, uñas, pelo o caspa. Estas notas decían lo siguiente: «*You in the blue jersey: I want you. I am enclosing a gift, a sample from my body, as an introduction and a token of my availability. Vito Acconci*», o también «*You in the back shoes: I want you. I am enclosing a gift, a sample from my body, as an introduction and a token of my availability. Vito Acconci*» (Íd.).⁵²

⁵⁰ «Tú, que llevas el chaleco de ante marrón. Te deseo. Vito Acconci / Tú, que llevas una camisa naranja. Te deseo. Vito Acconci» (Traducción de la autora).

⁵¹ Hay que tener en cuenta que Acconci concebía la noción de arte como un obsequio del artista al espectador (Moore (ed.) 2001: 357).

⁵² «Tú, que llevas el jersey azul: te deseo. Adjunto un regalo, una muestra de mi cuerpo, como presentación y muestra de mi disponibilidad. Vito Acconci / Tú, que llevas zapatos negros: te deseo. Adjunto un regalo, una muestra de mi cuerpo, como presentación y muestra de mi disponibilidad. Vito Acconci» (Traducción de la autora).

No obstante lo anterior, y tal y como el artista redactó en unas notas sobre las obras realizadas entre 1972 y 1973, las relaciones de carácter personal y sexual que se establecían entre él y el público eran únicamente potenciales, pues nunca podrían llegar a actualizarse: «eran una broma; al final, todos conocíamos nuestro lugar, y lo manteníamos; este mundo no era real» (Moure (ed.) 2001: 355). Se trataba de un juego, se podría añadir. Finalmente, la consumación de la acción era, en definitiva, irrealizable:

No creo que haya conseguido aclararme a mí mismo la forma de existencia de estas piezas. Creo que deseo considerarlas protocolos de actividad o actividades potenciales que no pueden realizarse debido a los pros y los contras de las consideraciones mentales (Diserens; Wavelet; Moore; Mokhtari; Béar 2004: 281).

Otra obra que se podría considerar como una actualización del juego hedonístico infantil es *Shit Face Painting* [Figs. 19, 20 y 21] (1974), de Paul McCarthy. Al principio del vídeo, la cámara muestra planos detalle del cuerpo del artista, sobre todo de su pene y su abdomen. Lo primero que hace McCarthy es orinar en su vientre. Luego se sienta y defeca sobre un papel en blanco. Acto seguido, frota su trasero en él y extiende el excremento sobre su pecho, ingle y cuello. Luego, arrastra su cuerpo sobre el papel manchado, se acuesta boca abajo y restriega, con ayuda de sus dedos, sus propios restos fecales en su rostro. Finalmente, se arrodilla ante la cámara y se balancea, se suceden imágenes desenfocadas y la grabación acaba con un primer plano de la cara del artista (Dziewior (ed.) 2003: 78).



Figs. 19, 20 y 21: Paul McCarthy, *Shit Face Painting*, 1974, vídeo, blanco y negro, 19:21 minutos

Esta obra, cuyo epicentro es el propio cuerpo del artista, parece remitir a las experiencias tempranas del niño con el propio organismo. McCarthy aquí es el protagonista de lo que parece ser una recreación de una escena infantil, y más concretamente, de la conducta de los niños en relación con la manipulación de la materia fecal. De hecho, el propio artista reconoce que sus *performances* son una suerte

de teatro o representación: «*I operate in a kind of theatre. [...] I became more interested in mimicking, appropriation, fiction, representation and questioning meaning*» (Rugoff; Stiles; Di Pietrantonio 1996: 14).⁵³ Así, esta obra constituiría una mímica (*mimicry*) en el sentido en que Caillois (1986: 35) usa el término,⁵⁴ es decir, como juego ficticio en el que la conducta es fingimiento y cuyo placer se deriva del hecho de representar un papel, de hacer *como si* se fuera algo o alguien distinto —en este caso, un niño—.

En esta interpretación dramática, McCarthy inventa un universo ficticio y adopta una personalidad ajena: la de un niño. En este papel que desempeña, el artista recrea una escena infantil en la cual el excremento adquiere el significado de juguete (Ferenczi 1980: 184-185) y constituye una fuente de excitación sexual, razón por la cual se procura placer a sí mismo mediante la actividad anal y el manejo de los restos fecales. De esta forma, se produce un regreso a una condición pasada, en la que la vida sexual era de esencia autoerótica, esto es, que su propio cuerpo se tomaba como objeto sexual y el placer residía en la vida activa del mismo. Así pues, del mismo modo que sucedía durante la fase sádico-anal de la organización pregenital del desarrollo de la libido, ahora también se produce una exploración erótica del propio cuerpo. Expeler, tocar, ver, palpar, oler, restregar, manosear, manejar, en definitiva, tener contacto con los productos de excreción proporciona goce al niño y ahora también al artista. Este juego con las deyecciones permite volver a obtener placer y múltiples goces al ocuparse de ellas: manipular las heces y jugar con sus cualidades perceptivas es fuente renovada de placer. Se da, pues, una fruición de carácter sensorial al estimular la zona erógena anal y al experimentar con las propiedades físicas de la materia fecal. El excremento ya no es usado simplemente como un producto de desecho corporal sino como un instrumento para procurarse placer.

En este regocijo con la propia corporeidad, McCarthy se somete a un proceso de autoinvestigación o autoconocimiento en el cual prueba sus límites y descubre en su

⁵³ «Hago una especie de teatro. [...] Me interesé más en la imitación, la apropiación, la ficción, la representación y el cuestionar el significado» (Traducción de la autora). En este sentido, *Shit Face Painting* sería algo así como un psicodrama, esto es, una técnica lúdica basada en la representación de una escena o en jugar un rol (Lebovici; Diatkine 1962: 208). En principio, el psicodrama serviría para abordar las dificultades de identificación del niño en las relaciones interpersonales, si bien tal finalidad no se aplicaría en el caso de la obra en cuestión.

⁵⁴ Esta categoría de juego, la mímica, volverá a aparecer más adelante en el análisis de las obras de Mike Kelley. Para más información, *vid.* «5.1.1.2 Juegos de afirmación de sí: destrucción y arrebató» de esta investigación.

organismo una herramienta para la producción artística:⁵⁵ es así como el cuerpo del artista deviene un lienzo sobre el que se extiende su propia excreta.⁵⁶ Si en *Shit Face Painting* su rostro es cubierto de excrementos (como también lo hará David Nebreda), en *Spit Smear Face* (1974) [Fig. 22] lo cubrirá de saliva. En cualquier caso, este uso del cuerpo como lienzo –y a la vez como pincel o tampón– podría remitir a las antropometrías de Yves Klein, cuya influencia ya reconoció el propio McCarthy (Rugoff; Stiles; Di Pietrantonio 1996: 128). También se han establecido paralelismos con la obra de los accionistas vieneses,⁵⁷ con *Meat Joy* (1964) de Carolee Schneemann y con *Challenging Mud* (1955) de Kazuo Shiraga, cuya obra podría conocer gracias a la publicación de Allan Kaprow *Assemblage, Environments & Happenings* (1966) (*Ibíd.*: 41-43). Al hilo de lo comentado, McCarthy empleará el recurso del cuerpo como pincel en *Penis Dip Painting* (1974) [Fig. 23], donde su pene funciona a modo de brocha que va sumergiendo en un bote con pintura para luego embadurnar una lámina de vidrio.⁵⁸



Fig. 22: Paul McCarthy, *Spit Smear Face*, 1974, vídeo, color, 2:38 minutos / Fig. 23: Paul McCarthy, *Penis Dip Painting*, 1974, vídeo, blanco y negro, 17:50 minutos

⁵⁵ Habría que tener en cuenta que, para McCarthy, la pintura está íntimamente relacionada con la *performance*. Tanto es así que en muchas de sus primeras obras el artista representa el rol de un artista del *action painting*, como en *Face Painting – Floor, White Line* (1972), *Whipping a Wall with Paint* (1974) o *Penis Brush Painting, Windshield, Black Paint* (1974) (Petersens; Blazwick; McEvilley 2006: 11).

⁵⁶ McCarthy, sobre todo a partir de la década de los setenta, usará otro tipo de materiales en sus *performances*, como pintura, aceite de motor, crema de manos, ketchup, mayonesa, mostaza o chocolate. En cualquier caso, todas estas sustancias habrán de entenderse como sustitutivos de la materia fecal y de los productos de desecho corporal en un sentido casi ferenciano.

⁵⁷ En realidad, McCarthy pone en entredicho a quienes emparentan su obra con la de los accionistas vieneses. Y es que, según el propio artista, Viena no es Los Ángeles ni tampoco habría que ver su obra en relación con el catolicismo o con la Segunda Guerra Mundial sino en vinculación con los programas de televisión infantil americanos. Para finalizar, McCarthy concluye diciendo que en su obra se comporta más como un payaso que como un chamán (Rugoff; Stiles; Di Pietrantonio 1996: 134).

⁵⁸ En este sentido, cabe destacar la existencia de algunas notas del artista en esta línea: «*Use your penis as a paint brush. Fall, 1972*» o «*Spread paint on a window using your penis as a brush. Spring, 1974*» (*Ibíd.*: 108). «Usa tu pene como una brocha para pintar. Otoño, 1972 / Extiende pintura en una ventana usando tu pene como una brocha. Primavera, 1974» (Traducción de la autora).

Mediante la acción, que se podría calificar de regresión infantil,⁵⁹ se hacen realidad las fantasías que en la vida ordinaria son impensables de llevar a cabo por un adulto. Así, en la actividad lúdica habría que ver la elaboración de situaciones traumáticas (Gili; O'Donnell 1978: 13). De hecho, McCarthy afirmaba que su producción artística «*deals with trauma, my experience of trauma, physical/mental trauma/abuse*» (Rugoff; Stiles; Di Pietrantonio 1996: 26).⁶⁰ Así pues, mediante la obra se liberan tendencias insatisfechas, se expresan miedos y recuerdos –conscientes o inconscientes–, así como funciona a modo de purga, salida o expresión de eventos traumáticos: «*I described my actions as 'venting', that I was 'venting'. I was thinking about venting trauma, and that art could act as a vent*» (Ibíd.: 29).⁶¹ Lo que esta escena presenta, entonces, son deseos y obsesiones reprimidos, sean del propio artista o del espectador al que se dirige.⁶² Por decirlo con McCarthy:

*They could relate to forgotten memories – my traumas or possibly someone else's traumas. [...] I think that in part my work refer to my own private, forgotten or repressed memories and that I seem to play them out unconsciously in my actions. It is from those repetitions that I recognize them as existing, but I am not sure how they relate to me. Are they specifically my traumas, or someone else's that I have witnessed either directly or through the media? (Ibíd.: 14).*⁶³

⁵⁹ Por cuanto respecta a esta regresión infantil, se podría establecer un paralelismo con el dadaísmo, cuyo espíritu se basaba en «*to surpass oneself in naiveté and childishness*», es decir, en «superarse en ingenuidad e infantilidad» (Traducción de la autora). En esta línea, Hugo Ball escribió lo siguiente en *Flight Out of Time* el 8 de agosto de 1916: «*The childlike concepts I am referring to border on the really infantile [...]. These childlike concepts stems from a belief in a primordial memory, in an unrecognizably repressed and buried world which is liberated through the uninhibited enthusiasm of the artist or through a breakdown in a mental hospital*» (Petersens; Blazwick; McEvilly 2006: 36). «Los conceptos infantiles a los que me refiero bordean lo realmente infantil. [...] Estos conceptos infantiles se derivan de la creencia en una memoria primordial, en un mundo irreconociblemente reprimido y enterrado que se libera mediante el entusiasmo desinhibido del artista o mediante una crisis nerviosa en un hospital psiquiátrico» (Traducción de la autora).

⁶⁰ «se ocupa del trauma, mi experiencia del trauma, trauma/abuso físico/mental» (Traducción de la autora).

⁶¹ «Describí mis acciones como “purga”, que yo estaba “purgando”. Estaba pensando en purgar el trauma, y que el arte podía actuar como una purga» (Traducción de la autora). En un poema titulado *Vented*, fechado entre 1977 y 1978, McCarthy decía lo siguiente acerca de su obra: «*You may understand my actions as vented culture. You may understand my actions as vented fear. You may understand my actions as a dream. Dream as venting*» (Rugoff; Stiles; Di Pietrantonio 1996: 116). «Puedes entender mis acciones como cultura aireada. Puedes entender mis acciones como miedo descargado. Puedes entender mis acciones como un sueño. Soñar como airear» (Traducción de la autora).

⁶² Gadamer (1999: 69) considera que el espectador participa del juego, forma parte de la actividad lúdica y, pues, no es simplemente un mero observador.

⁶³ «Pueden relacionarse con recuerdos olvidados –mis traumas o posiblemente los traumas de otra persona. [...] Creo que, en parte, mi trabajo se refiere a mis propios recuerdos privados, olvidados o

La actividad lúdica desarrollada en la pieza sería, entonces, una vía de desvelamiento de lo inconsciente. Así, si el juego exterioriza un conflicto, se lo podría considerar como un instrumento terapéutico (Gili; O'Donnell 1978: 75) que, además, posibilitaría la recuperación de potencialidades reprimidas. En la misma línea, Château (1973: 25) ya señalaba que el juego expresaba una tendencia oculta o reprimida. Como consecuencia, la actividad lúdica puede actuar a modo de liberación de deseos y de exutorio de tendencias reprimidas. De esta manera, el artista obliga al espectador a reconocer sus propios impulsos reprimidos en la obra y promueve el (re)descubrimiento de lo corporal como medio expresivo, afectivo y cognitivo.

Por otra parte, al mismo tiempo que el público se sumerge en los deseos prohibidos de las profundidades de la psique,⁶⁴ se revela el fundamento oculto de las estructuras de conducta basadas en las dinámicas sociales. De hecho, la interpretación de esta pieza no debe atender únicamente al acto físico que en ella se desarrolla, sino también y sobre todo a sus implicaciones culturales. El foco de atención se posa sobre la noción de autoridad ejercida de los padres a los hijos en el contexto familiar. Como el propio artista confiesa: «*The theme of children has been in my work for the last ten years, but now is less about the trauma of birth and more about the trauma of being conditioned by a parent*» (Rugoff; Stiles; Di Pietrantonio 1996: 134-135).⁶⁵ Es justo en este entorno familiar en el que las normas y restricciones morales son transmitidas al niño. La estructura familiar es la proveedora de un condicionamiento de la conducta del niño, al cual se le impone el proceso civilizatorio. De este modo, McCarthy apunta hacia el papel que cumple el entorno familiar como agente de socialización, algo que ya se advertía páginas atrás.⁶⁶ Y es que al niño se le inculcan desde pequeño la negación del

reprimidos, y que parece que los reproduzco en mis acciones. Es a partir de esas repeticiones que las reconozco como existentes, pero no estoy seguro de cómo se relacionan conmigo. ¿Son específicamente mis traumas o los de alguien más que he presenciado directamente o a través de los medios de comunicación?» (Traducción de la autora).

⁶⁴ Para McCarthy, las acciones vinculadas con emociones persisten en el inconsciente: «*Actions connected to emotions have a lingering effect – they stick in your unconscious*» (Rugoff; Stiles; Di Pietrantonio 1996: 141). «Las acciones conectadas con emociones tienen un efecto persistente –se adhieren a tu inconsciente» (Traducción de la autora).

⁶⁵ «El tema de los niños ha estado presente en mi trabajo durante los últimos diez años, pero ahora tiene que ver menos con el trauma del nacimiento y más con el trauma de estar condicionado por un padre» (Traducción de la autora).

⁶⁶ Para más información acerca de la sociogénesis del valor de lo inhumano, *vid.* «Capítulo 3. Sociogénesis de lo escatológico: influencia de los factores sociales en la configuración del valor de lo inhumano» de esta investigación.

excremento, la exclusión de las necesidades corporales de la vida pública y la correspondiente regulación de los afectos mediante los sentimientos de pudor y desagrado que deberá interiorizar. La noción de identidad es, entonces, un constructo social erigido no tanto sobre tendencias o inclinaciones psíquicas como por reglas morales. En este punto, los límites corporales y sociales se difuminan y se confunden entre sí. El cuerpo humano es un cuerpo social sometido a mecanismos de control que constituyen los cimientos del proyecto de civilización. En conclusión, *Shit Face Painting* se podría entender como una crítica psicosexual que hace emerger la violencia simbólica del condicionamiento social por parte de la familia. Y es que no hay que olvidar que una de las funciones más relevantes de la cultura es la renuncia a la satisfacción del instinto, en este caso, anal.

Este placer sensorial de los juegos hedonísticos acaba por transformarse en placer por lo nuevo en los juegos de exploración, también llamados juegos con lo nuevo. En ellos, el niño practica la actividad lúdica para ver qué sucede, de modo que la curiosidad juega un papel fundamental. Los niños explorarán, buscarán descubrir nuevas sensaciones mediante un comportamiento experimental dirigido tanto al sujeto (explorando su propio cuerpo) como al objeto (de ahí los juegos de manipulación, por ejemplo, con la arena). Pero esta exploración lúdica se trata, en realidad, de una exploración del propio comportamiento (Château 1979: 221). Y es aquí donde se encuentra lo más relevante acerca de los juegos con lo nuevo, y es que ponen de manifiesto una complejidad psíquica superior al expresar un placer de ser causa: en lugar de preocuparse por la naturaleza del objeto con el que juega, lo que le interesa al niño son sus gestos, en los que puede encontrar su yo. La curiosidad infantil no es tanto un apetito de saber o una exploración del mundo en aras de conocerlo como una curiosidad de sí mismo movida por una mentalidad narcisista. El placer por el resultado de la actividad lúdica queda sustituido por la marca o señal propias, su autoafirmación. Se asiste, pues, a la paulatina constitución del yo, a la progresiva formación de la personalidad del niño, que emerge sobre los tres años de edad. Así pues, el juego infantil, más allá de buscar un resultado placentero, tiene como objetivo manifestar la existencia del individuo que lo ejecuta:

«la jouissance ludique est donc la conscience d'une expansion de soi; le plaisir d'être cause» (Ibíd.: 42).⁶⁷

Un ejemplo que se podría corresponder con los juegos de exploración es *Oxidation Painting* (1978) [Fig. 24], de Andy Warhol (Pittsburgh, 1928 - Nueva York, 1987). Y es que, si los niños, picados por la curiosidad, practicaban la actividad lúdica para ver qué es lo que sucedía, aquí el artista, con una clara actitud experimental, trata de buscar un efecto nuevo en su obra. Y lo hace nada más y nada menos que orinando sobre un lienzo previamente preparado con una capa de imprimación todavía fresca que contenía una mezcla de yeso y pintura al cobre.⁶⁸ El efecto corrosivo del ácido úrico presente en la orina produce la oxidación del cobre, que deriva en sulfato de cobre, generando así diferentes tonalidades entre amarillentas, cobrizas y verdosas (Lebrero Stals (ed.) 2017: 212) y formas de acuerdo con el movimiento del individuo.⁶⁹



Fig. 24: Andy Warhol, *Oxidation Painting*, 1978, pintura metalizada de cobre y orina sobre lienzo

Aunque Warhol ya habría experimentado en 1962 con el empleo de la orina como medio artístico derramándola sobre lienzos en sus *Piss Paintings*, la serie *Oxidation Paintings* fue realizada entre diciembre de 1977 y 1978.⁷⁰ Si bien al principio era el propio Warhol quien orinaba sobre las obras, pronto recurrió a visitantes de la Factory o

⁶⁷ «el disfrute lúdico es, por lo tanto, la conciencia de una expansión de sí; el placer de ser causa» (Traducción de la autora).

⁶⁸ Según la fuente que se consulte, los elementos que integran esta capa de imprimación difieren. En otro lugar, se dice que contenía una mezcla de polímero sintético y polvo metálico (Faerna (ed.) 1997: 54).

⁶⁹ Aparte de la orina, Warhol también experimentó con otros materiales como el esperma, la mermelada de fresa y el chocolate derretido en sus pinturas (Íd.). Por cuanto respecta a las *Cum Paintings* (1977-1978), estas se hicieron con semen eyaculado o vertido sobre lienzos preparados.

⁷⁰ Como anécdota, se dice que las pinturas conservaban el olor a orina (Lebrero Stals (ed.) 2017: 212).

a asistentes contratados como Victor Hugo, Ronnie Cutrone o Walter Steding para que se encargaran de llevar a cabo tal labor técnica.

Esta serie de pinturas representa, sin duda, un alejamiento respecto de las piezas típicas del pop art y una apuesta por la experimentación con nuevos métodos artísticos. Este cambio radical en su producción artística podría verse como un intento a la desesperada por desprenderse de la reputación negativa que Warhol había adquirido durante los últimos años en los círculos vanguardistas del mundo del arte neoyorquino. Criticado por producir una obra superficial y vacía, por ser un retratista de la alta sociedad, por realizar películas monótonas, en definitiva, por haberse convertido en un artista de negocios, Warhol se sentía en la necesidad de recuperar su fama anterior.⁷¹ De ahí habría surgido la necesidad de reinventarse, de encontrar, como los niños en los juegos de exploración, lo nuevo.⁷² Por decirlo con Warhol:

Con cada idea intentaba hacer algo. Intentaba concebir cosas nuevas, cosas así. Hoy veo que los chicos pintan cualquier cosa y la venden como yo solía hacer. Hoy todo parece mucho más sencillo, pero aun así debes seguir al pie del canón (*Ibíd.*: 240).

Así, como sucede en la actividad lúdica infantil, tanto el afán por experimentar y descubrir nuevos efectos como el deseo por ver manifestado el propio comportamiento (en el que poder reencontrar sus éxitos pasados) funcionan como motores que impulsaron a la creación de las *Oxidation Paintings*.

Por cuanto respecta a la técnica de estas pinturas, a pesar de que a simple vista pueda parecer que es básica y que requiere poco esfuerzo, en realidad demanda un trabajo arduo. Warhol incluso confesó que estas obras requerían de una destreza, habilidad y dominio técnico particulares para ser realizadas:

[T]ambién hay una cierta técnica detrás de esos cuadros. Si le hubiera pedido a alguien que hiciera un cuadro de la serie *Oxidation*, lo habría hecho sin plantearse nada, y el resultado habría sido un desastre. Así que los hice yo mismo –y no se puede imaginar el trabajo que me dieron–, y tuve que pensar en un buen diseño (*Ibíd.*: 241).

⁷¹ Además de esto, cabría añadir otra circunstancia que contribuyó a acrecentar esta mala fama, y es su identificación con la discoteca Studio 54 y con «las orgías de drogas, alcohol y sexo de aquella “Década Disco” que comenzó a descontrolarse a finales de los setenta» (*Ibíd.*: 235).

⁷² Cercanas a la fecha de creación de las *Oxidation Paintings*, Warhol produjo las series *Skulls* (1976), *Shadows* (1979), *Rorschachs* (1984) y *Camouflage* (1986-1987).

Además, los resultados no eran fáciles de conseguir, sino fruto de un complejo proceso de observación y experimentación con los materiales. Por ejemplo, Warhol apreciaba que Ronnie Cutrone contribuyera con estas obras puesto que, al parecer, «la vitamina B que tomaba le daba un color más bonito cuando el ácido de la orina volvía verde el cobre» (*Ibíd.*: 212). Otro argumento para sostener el carácter experimental de esta serie de pinturas es que, en ocasiones, los efectos se llegaban a producir fortuitamente, sobre la marcha, a modo de ensayo y error: «A veces el resultado se volvía de color verde, y a veces no, o el lienzo se ennegrecía, o cosas por el estilo» (*Ibíd.*: 241), confesó Warhol. Por cuanto acontece al perfeccionamiento de la técnica, el artista lo concebía como un constante proceso de descubrimiento y aprendizaje: por ejemplo, descubrió que las obras goteaban bien porque había demasiados charcos de pintura en el lienzo, bien por la luz de los focos. A este respecto, Warhol explica la siguiente anécdota que sucedió cuando expuso los cuadros en París:

Bueno, cuando los expuse en París, el calor de los focos hizo que volvieran a fundirse; es curiosísimo el efecto que se produce cuando empiezan a gotear. Parecía que los cuadros gotearan de verdad, y la pintura seguía cayendo a causa del calor de los focos. Al verlo, entiendes las imágenes sagradas que lloran sin cesar; debe de estar relacionado con el material sobre el que fueron pintadas, o algo así. Tienen un aspecto interesante. Supongo que debería volver a esos cuadros (*Íd.*).

Como se puede observar, a pesar de los contratiempos técnicos, Warhol es capaz de delectarse con los nuevos efectos que se producían en las *Oxidation Paintings*, a los que tilda de interesantes y curiosos. Pero, además de estas observaciones, habría que ver en esta serie una referencia irónica a la pintura gestual, al regreso a los procedimientos manuales y el gesto intuitivo y espontáneo del *action painting* y el tachismo. De hecho, la técnica y los efectos de goteo warholianos quieren recordar a los *drippings* de Pollock. Y esto no es casual, puesto que la serie se concibe expresamente como una parodia de Jackson Pollock, en alusión a los rumores acerca de que el artista del expresionismo abstracto norteamericano miccionaba sobre el lienzo antes de su entrega a un marchante o un cliente que no era de su agrado (*Ibíd.*: 212). Incluso, en este sentido, se comenta que Pollock orinó en la chimenea de Peggy Guggenheim como protesta por la reducción del tamaño de un mural que hizo. De esta forma, sustituyendo los pinceles por los órganos genitales masculinos y la pintura por la orina, Warhol desafiaba –y hasta ridiculizaba– las convenciones artísticas del expresionismo abstracto.

Por otra parte, también se ha querido ver, entre los estímulos para la realización de las *Oxidation Paintings*, la moda de los *watersports*, esto es, la práctica de la lluvia dorada entre ciertos segmentos de la comunidad gay en algunos clubes y saunas de Manhattan (Íd.). Al mismo tiempo, parece ser que Warhol conocería la película de Pasolini *Teorema* (1968), donde un artista principiante orina sobre sus pinturas.

Posteriormente, las *Oxidation Paintings* han servido de inspiración para otros artistas. Por ejemplo, en 1997, el artista de los YBAs Gavin Turk (Guilford, 1967) rendirá homenaje a Warhol con sus *Piss Paintings* [Fig. 25] utilizando la misma técnica de la oxidación de la orina sobre lienzos preparados con cobre. El origen de esta serie de obras cabe encontrarlo en la exposición *Me as Him* (traducido por «Yo como él», o lo que es lo mismo, Turk como Warhol) en la Riflemaker Gallery de Londres, durante la cual se invitó a los visitantes a la exposición a que orinaran sobre lienzos preparados.

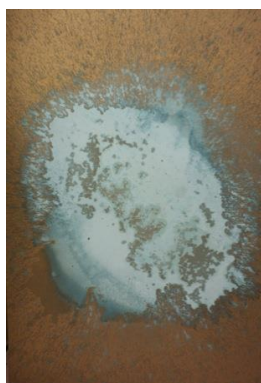


Fig. 25: Gavin Turk, *Untitled Astrological Piss Painting*, 2008, orina oxidada sobre lienzo preparado con cobre

Otro artista que también explorará las posibilidades expresivas y creativas del juego con las sustancias de desecho corporal, especialmente en su producción artística más temprana, es Andres Serrano (Nueva York, 1950).⁷³ En concreto, cabría destacar la serie *Bodily Fluids* (1986-1990), que fue concebida intencionadamente como un ejercicio de experimentación con los fluidos corporales como si estos fuesen pigmentos y como una investigación o exploración de la abstracción en la fotografía (Bruno 2012). Por este motivo, Serrano desecha aquella fotografía tradicional que se preocupa de las relaciones espaciales y de la perspectiva, de registrar la realidad objetiva al fin y al cabo. Por el

⁷³ Posteriormente, en la serie *Immersion* (1987-1990) Serrano emplearía fluidos corporales tales como la orina o la sangre para sumergir en ellos distintas figurillas que representaban iconos religiosos y culturales.

contrario, apuesta por aquella otra que trata de eliminar la distinción entre la figura y el fondo, rechaza el primer plano o la representación de cualquier tema y realiza una obra abstracta a partir de fluidos corporales. Precisamente, esta ruptura con la concepción tradicional de la fotografía y la propuesta de una nueva manera de hacer proporciona satisfacción al artista, quien confesó en este sentido que «*one of the things that I enjoyed about [...] creating those works, was that I felt like I was doing something that was going against the grain of photography*» (Goodyear 2009: 31).⁷⁴ En definitiva, con esta serie Serrano explora y abre nuevos caminos en la fotografía hasta el punto de, como él mismo asegura, crear un lenguaje propio en lo que podría verse como un gesto de autoafirmación e incluso de vanidad: «*I was inventing a language for myself which is the language of painting but I adapted it to photography*» (Ting 2012).⁷⁵

Para llevar a cabo su objetivo y tratar de originar alguna novedad, Serrano improvisa, inventa y varía las posibles soluciones en la experimentación con los fluidos corporales.⁷⁶ De ahí que se diga del juego que es una actividad incierta, puesto que tanto su desarrollo como su resultado, lejos de estar predeterminados, se dejan a la iniciativa y libertad del jugador (Caillois 1986: 37). Por ejemplo, de la sangre dirá lo siguiente: «*Blood is a sensuous material, like pigment*» (Hobbs 1996: 23).⁷⁷ En *Blood Stream* (1987) [Fig. 26], verbigracia, explora sus cualidades cromáticas, desde el flujo rojo completamente opaco que emana del chorro de plasma hasta volverse translúcido y de matices rosados al disolverse en otro líquido. De hecho, el artista descubrió, para su sorpresa, efectos de color extraordinarios fruto de la experimentación con los fluidos corporales, como el rojo y el amarillo brillantes que lograba obtener gracias al uso de la sangre y de la orina, respectivamente, y que a veces empleaba de manera combinada como en *Piss and Blood VIII* (1990) [Fig. 27]. Precisamente, esto podría recordar al gusto de los niños por algunas propiedades del excremento, tales como el color, la humedad o la viscosidad (Ferenczi 1980: 185), que posteriormente será sometido a represión.

⁷⁴ «una de las cosas que disfruté [...] creando estas obras fue que sentí que estaba haciendo algo que iba en contra de la fotografía» (Traducción de la autora).

⁷⁵ «estaba inventando un lenguaje para mí, que era el lenguaje de la pintura pero adaptado a la fotografía» (Traducción de la autora).

⁷⁶ Precisamente, este impulso por experimentar con todo materializaría la *paidia*, que es un modo de jugar que se caracteriza como una necesidad de agitación o como un elemento de fantasía desbocada en la actividad lúdica (Caillois 1986: 41).

⁷⁷ «La sangre es un material sensual, como el pigmento» (Traducción de la autora).



Fig. 26: Andres Serrano, *Blood Stream (Bodily Fluids)*, 1987 / Fig. 27: Andres Serrano, *Piss and Blood VIII (Bodily Fluids)*, 1990

El neoyorquino vuelve a recurrir a la combinación de dos productos de desecho en *Semen and Blood II* (1990) [Fig. 28], en cuyo caso une el esperma con la sangre sobre un fondo negro. Aquí, los fluidos, aunque mezclados entre ellos, no llegan a diluirse del todo, lo que permite contemplar ciertas cualidades y propiedades. Entre ellos, el color, que fluctúa entre el rojo y el blanco, pasando por la variada gama cromática entre ambos. También es posible percibir con cierto detalle la textura del fluido, que varía de lo líquido a lo viscoso en función de la cantidad de sangre o de esperma que haya concentrado en un determinado punto. Y, por último, también es posible fijarse en la densidad de los flujos, oscilante entre la masa homogénea ubicada en la parte inferior de la imagen y las porciones de líquido con forma de gotas que se esparcen por arriba.

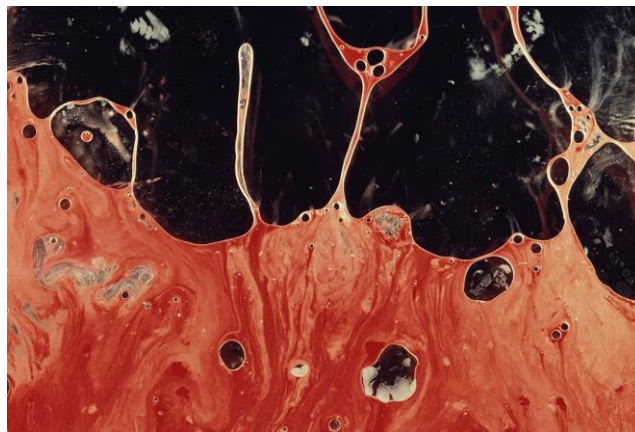


Fig. 28: Andres Serrano, *Semen and Blood II (Bodily Fluids)*, 1990

Más tarde Serrano diversificará su estrategia y presentará otras posibilidades de captar estos mismos fluidos corporales, esperma y sangre: en esta ocasión, no los fotografiará ya en su estado líquido sino sólido. Son ejemplos de esta experimentación con estos

nuevos efectos las obras *Frozen Semen with Blood* (1990) [Fig. 29] y *Frozen Sperm II* (1990) [Fig. 30], fotografías que captan los fluidos vitales congelados, sea mezclados entre sí, sea de forma individual, en un evidente esfuerzo por captar la insólita combinación de colores y texturas. En este sentido, *Frozen Semen with Blood* permite examinar con detalle las propiedades visuales de las sustancias al ser objeto de la cristalización, como son los agrietamientos o fisuras a lo largo de la superficie o la menor o mayor opacidad del pigmento según su concentración o densidad. Por su lado, *Frozen Sperm II* parece ofrecer una imagen ampliada del esperma, como si de un microscopio digital se tratara, de modo que el espectador puede examinar con detalle la cualidad de translucidez del fluido, los elementos de que este se compone o las burbujas de aire que se forman en su superficie.

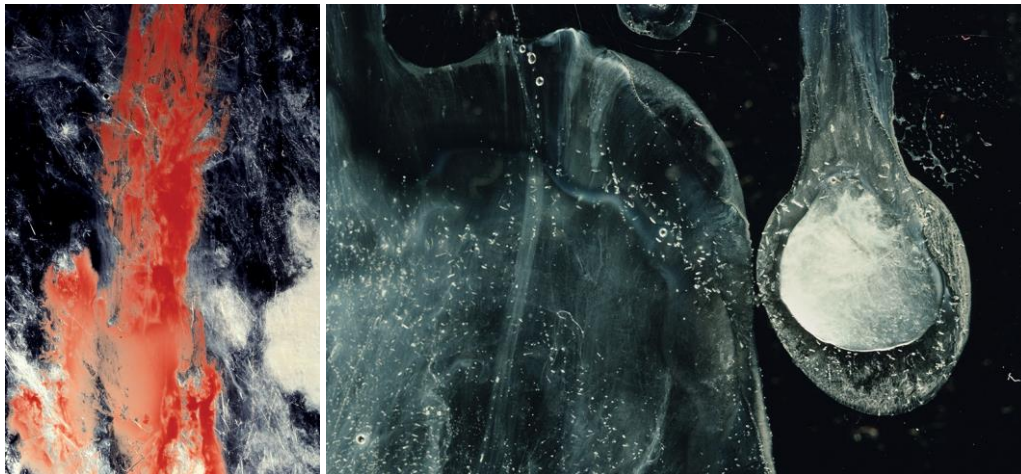


Fig. 29: Andres Serrano, *Frozen Semen with Blood (Bodily Fluids)*, 1990 / Fig. 30: Andres Serrano, *Frozen Sperm II (Bodily Fluids)*, 1990

Precisamente, por cuanto respecta al uso del esperma en la producción artística de Serrano, resultó ser fruto de la necesidad: después de haber trabajado con todo tipo de sustancias, como sangre, leche u orina, se quedó sin fluidos, de modo que recurrió al esperma para elaborar una serie, *Ejaculates* [Fig. 31], donde abordaría la cuestión de la sexualidad y reproducción masculinas (Sloat 2007). En este caso, lo que le interesaba a Serrano no era tanto captar la mancha de semen sobre una superficie a la manera de Duchamp en *Paysage Fautif* (1946) [Fig. 32] sino todo lo contrario, esto es, captar la sustancia en el preciso momento de su expulsión del cuerpo en la eyaculación. De ahí que las instantáneas no sean nítidas, puesto que el foco de interés está puesto sobre la aprehensión de su movimiento al vuelo, de atrapar su trayectoria en el espacio.



Fig. 31: Andres Serrano, *Ejaculate in Trajectory XIV (Bodily Fluids)*, 1988 / Fig. 32: Marcel Duchamp, *Paysage Fautif*, 1946, fluido seminal en astralón sobre satén negro

Y ya que había indagado acerca de la sexualidad masculina en *Ejaculates*, surgió en Serrano la necesidad de explorar un tema sobre el cual no tenía conocimiento: la sexualidad femenina. Fue así como surgió la serie fotográfica *Red River* [Figs. 33 y 34], consistente en planos detalle de compresas manchadas de sangre menstrual que le proporcionaba su por aquel entonces esposa, Julie Ault. Se podría decir, así, que, cual juego de exploración, esta serie fue fruto de la curiosidad del artista, de la sed de conocimiento de Serrano por lo nuevo y desconocido. Así lo relata él mismo:

*I wanted to do something completely out of my understanding or scope of reference. The previous series was very man, very macho type of work to do, so I wanted to explore a side of female sexuality that I had no knowledge of. I feel get drawn to things I should have more knowledge about, or be more familiar with (Íd.).*⁷⁸



Fig. 33: Andres Serrano, *Red River #6*, 1989, impresión fotográfica / Fig. 34: Andres Serrano, *Red River #10*, 1992, serigrafía sobre papel

⁷⁸ «Quería hacer algo completamente fuera de mi entendimiento o ámbito de referencia. La serie anterior fue muy masculina, muy macho, así que quería explorar un lado de la sexualidad femenina que desconocía. Me siento atraído por cosas sobre las que debería tener más conocimiento o estar más familiarizado» (Traducción de la autora).

Como muestran las declaraciones que se siguen a continuación, y como ya se venía advirtiendo, el artista se muestra asombrado a la par que orgulloso por los resultados que había alcanzado en su serie *Bodily Fluids*, en especial por los colores que había conseguido fotografiar:

[O]ne of the things that attracted me about the fluids was the color. I mean I have a lot of ideas, you know. And I feel like ideas are one thing. But it's another thing to make an interesting image out of an idea. [...] And so I felt like, you know, I needed to make interesting images. And to my great surprise, the blood looked great. It was a bright red. The yellow, the piss, gave me great bright colors, particularly printed in sepia chromes. And so that made me realize I had something, and that I was on the right track. So, you know, it's one thing to have a concept. It's another thing to make a photograph where that concept comes across the way it is in your head – or even better (Goodyear 2009: 31-32).⁷⁹

Repitiendo lo sucedido con *16/67 20. September* [Fig. 7], nuevamente la consecución satisfactoria de los objetivos propuestos es vista por el artista como un triunfo personal que le reporta cierta sensación de engrandecimiento y vigor del ser. Esta victoria por haber superado un obstáculo proporciona placer al jugador (Caillois 1986: 21), en este caso al artista, que manifiesta su orgullo, honra, satisfacción e incluso pundonor por lo que hubo conseguido.⁸⁰ De hecho, tales son la gran estima y la conciencia del valor de su propia obra que Serrano llegó a declarar lo siguiente:

You know I felt like I was doing something new and creative. And that's one of the reasons why I did the Bodily Fluids pictures, because I felt like I was certainly covering new ground for myself (Goodyear 2009: 31).⁸¹

⁷⁹ «Una de las cosas que me atrajeron de los fluidos fue el color. Quiero decir que tengo muchas ideas, ya sabes. Y siento que las ideas son una cosa. Pero es otra cosa hacer una imagen interesante de una idea. [...] Y entonces sentí, ya sabes, que necesitaba hacer imágenes interesantes. Y para mi gran sorpresa, la sangre se veía genial. Era un rojo brillante. El amarillo, la orina, me dio colores brillantes geniales, particularmente impresos en sepia. Y eso me hizo darme cuenta de que tenía algo, y de que estaba en el camino correcto. Entonces, ya sabes, una cosa es tener un concepto. Otra cosa es hacer una fotografía en la que ese concepto se encuentre en la forma en la que está en tu cabeza –o incluso mejor» (Traducción de la autora).

⁸⁰ Al hilo de esto, hay que tener en cuenta no sólo que uno puede vanagloriarse si el juego sale bien, sino también incluso es posible aumentar la satisfacción con la presencia de espectadores, si bien es cierto que estos no son imprescindibles para el desarrollo de la actividad lúdica (Huizinga 2010: 72).

⁸¹ «Sabes, sentí que estaba haciendo algo nuevo y creativo. Y esa es una de las razones por las que hice las fotografías *Bodily Fluids*, porque sentí que ciertamente estaba tratando un nuevo terreno para mí» (Traducción de la autora).

Al mismo tiempo, y como se puede comprobar en la cita anterior, este disfrute proporcionado por la conquista de tal proeza conlleva la afirmación del yo. Precisamente, también el niño en los juegos de exploración busca un triunfo personal mediante el cual manifiesta la propia voluntad. De hecho, lo que pretende el infante no es tanto provocar un efecto nuevo como abastecerse de un poder nuevo, afirmar sus potencias y probar su valor: «*Pour lui [l'enfant], le jeu n'a pour but que de dévoiler sa nature et ses puissances propres*» (Château 1979: 432-433).⁸² En realidad, más que experimentar y manipular, se trata de llevar a cabo una exploración afectiva basada en la afirmación del propio ser. La exploración se orienta, pues, hacia los comportamientos propios, de modo que, más que a un placer sensorial, da lugar a un placer de ser causa, un placer moral:

L'enfant joue pour faire preuve de ses dons, non par plaisir ou par intérêt ; la jouissance ludique est une jouissance morale. Ou, si l'on veut parler d'intérêt, il n'est pour lui qu'un intérêt essentiel, celui de se montrer grand. [...] Le jeu est l'apprentissage de la discipline morale (Ibíd.: 428).⁸³

Como consecuencia, lo que place no es tanto el resultado de la acción sino el propio acto en sí, puesto que revela que es el sujeto –sea el niño, sea el artista– el responsable de tal acto, quien ha producido tal resultado. Ahora el juego procede de una necesidad de afirmarse y de descubrir las potencias propias con ocasión de una determinada actividad.

5.1.1.2 Juegos de afirmación inferior de sí: destrucción y arrebató

Si los juegos de exploración tenían como objetivo la autoafirmación, para Château (Ibíd.: 381) existen de manera paralela otros juegos mediante los cuales el yo también se afirma pero de manera inferior, sin reglas. Entre ellos cabría destacar, por una parte, los juegos de arrebató y, por otra, los juegos de destrucción.

Por cuanto respecta a los primeros, constituyen una clase de actividad lúdica que contiene un elemento de comportamiento excesivo que es el arrebató, que puede variar desde una simple excitación fisiológica hasta el estallido de rabia. Así, empujar, caer,

⁸² «Para él [el niño], el juego tiene como objetivo revelar su naturaleza y sus propios poderes» (Traducción de la autora).

⁸³ «El niño juega para mostrar sus dones, no por placer o interés; el disfrute lúdico es un goce moral. O, si uno quiere hablar de interés, es para él sólo un interés esencial, el de mostrarse grande. [...] El juego es el aprendizaje de la disciplina moral» (Traducción de la autora).

gritar o arrastrar serían ejemplos de juegos llevados a cabo en una atmósfera de tensión. Asimismo, el arrebato también se manifiesta mediante el desorden (*Ibíd.*: 208) así como en el boicot de los juegos, que en ocasiones imposibilita poder llevarlos a cabo. En cualquier caso, estos juegos proceden de un deseo de autoafirmación, de hacerse sentir, de mostrarse grande pero recurriendo a medios inferiores. En *Spitting on the Camera Lens* (1974) [Fig. 35], por ejemplo, Paul McCarthy recurre precisamente a esta conducta: un primer plano muestra el rostro del artista, que escupe en la lente de la cámara haciendo que esta se enturbie. La sensación resultante que produce en el espectador es la de ser escupido por el artista (Dziewior (ed.) 2003: 65) a modo de agravio o desafío.



Fig. 35: Paul McCarthy, *Spitting on the Camera Lens*, 1974, vídeo, blanco y negro, 1 minuto

Por cuanto respecta a los juegos de destrucción, tal y como sucedía en los juegos de manipulación, reivindican la personalidad del jugador, de modo que el goce que este siente es también un placer de ser causa. En este caso, la destrucción implica la sustitución de un orden por el desorden propio, que es ya una señal personal (Château 1979: 157). Al romper objetos, lanzarlos, volcarlos e incluso al cortarlos, el niño impone su sello sobre las cosas, deja su huella. De hecho, el placer habrá que encontrarlo en la destrucción, aunque se trata de un goce o satisfacción inferior. En palabras de Caillois:

Enfin on voit sourdre de partout la joie longtemps contenue de détruire, le plaisir de laisser un objet informe et méconnaissable [...], en un mot toute violence libératrice dont l'homme est privé depuis qu'il n'a plus de jouets qu'il puisse briser dès qu'ils ont cessé de lui plaire (Caillois 1950: 225).⁸⁴

⁸⁴ «Finalmente, vemos en todas partes la alegría largamente contenida de destruir, el placer de dejar un objeto sin forma e irreconocible [...], en una palabra, toda violencia liberadora de la que el hombre está

El desorden, así, puede entenderse como medio tanto para afirmar el poder del niño como para demostrar su independencia respecto a la autoridad. Estos juegos, entonces, no serían más que un desquite contra el adulto, una venganza, una suerte de revancha lúdica cuyo origen cabe hallarlo en el sentimiento de ofensa del niño a raíz de una reprimenda recibida. Rebelándose, el infante compensa la sensación de empequeñecimiento y se agranda según su propia percepción (Château 1973: 132).

Donde parece manifestarse este comportamiento lúdico es en el díptico formado por las obras *Manipulating Mass-Produced, Idealized Objects* (1990) [Fig. 36] y *Nostalgic Depiction of the Innocence of Childhood* (1990) [Fig. 37], de Mike Kelley (Wayne, 1954 - South Pasadena, 2012). En ellas se muestran a los artistas Bob Flanagan y Sheree Rose desnudos sobre animales de peluche.⁸⁵ En primer lugar, atendiendo al título de las fotografías, estos se refieren a una imagen idealizada, idílica, de la infancia,⁸⁶ que Kelley se encargará de desmitificar y dismantelar. *Manipulating Mass-Produced, Idealized Objects*, por ejemplo, haría alusión a los juguetes en general, y a los peluches en particular, que son producidos en masa y se encargan de sustentar esta imagen de una infancia cándida, ingenua y hasta inofensiva. Tanto es así que, en el seno de la cultura occidental, los animales de peluche encarnan la imagen de tal idealización (Kellein 1992: 86). Además, en una entrevista, el propio artista argumentaba que los juguetes, incluso los más nuevos, tenían en su diseño algo de antiguo y de viejo, cosa que hacía nutrir la nostalgia por los tiempos pasados, por la niñez de la que son metáfora. La intención de Kelley es, entonces, la de deconstruir esta narrativa y ver en el juguete un artefacto realizado por un adulto:

They become nostalgic. So the problem that I set for myself is to deal with something of our time that people can't see as being of our time, they can only see it as of the past: a child's worn toy. I wanted to say, no, this thing isn't of the past, this thing's here right now. It's not some metaphor for childhood, this is something that an adult made. It was made maybe last week. If you're seeing it of the past it's because you're meant to see it of the past. I'm interested in how that functions.

privado, ya que no tiene más juguetes que pueda romper tan pronto como hayan dejado de complacerlo» (Traducción de la autora).

⁸⁵ Mike Kelley describió estas imágenes como «*fake pornography*» o falsa pornografía (Miller 2015: 16).

⁸⁶ En esta idealización de la infancia jugará un papel fundamental la educación en tanto que proceso de estandarización de individuos. Precisamente, Kelley abordará una reflexión acerca de la educación en su proyecto *Educational Complex* (1995).

[...] They're built to be nostalgic. That's intensified in crafts because they are made with outmoded production techniques. It produces a nostalgia for a lost economy (Miller 1992: 30).⁸⁷

En una línea similar, el título de *Nostalgic Depiction of the Innocence of Childhood* apunta de nuevo hacia la nostalgia de la niñez que producen los juguetes, así como al recuerdo por las actividades eminentemente lúdicas que se llevan a cabo durante ese período. En este caso, estas escenas evocan los juegos infantiles de carácter erótico: por un lado, Sheree Rose parece masturbarse sobre un peluche de conejo, mientras que Bob Flanagan opta aparentemente por defecar,⁸⁸ restregar sus nalgas en la masa fecal y refregar un juguete por su ano. De hecho, Mike Kelley ya subrayó en una ocasión el uso de los peluches como fuente de gratificación corporal por parte de los niños:

For the very young child a stuffed animal is not simply a model of some agreeable object, a friendly animal or an object to weave fantasies around like a doll. It is primarily a tactile object that promotes great physical pleasure (Miller 2015: 16).⁸⁹

Así pues, en ambos casos se insinúan actividades eróticas, con fines hedonísticos: si Rose se procura placer mediante la actividad onanista, Flanagan encuentra goce en la estimulación del área anal y, como McCarthy en *Shit Face Painting*, en el contacto –y, a fin de cuentas, juego– con los excrementos. En definitiva, en una recreación del placer primordial, estos actos exploran las potencialidades eróticas del cuerpo humano del mismo modo que lo hacen los niños durante la infancia.⁹⁰

⁸⁷ «Se vuelven nostálgicos. Entonces, el problema que me planteo es lidiar con algo de nuestro tiempo que las personas no pueden ver como de nuestro tiempo, sólo pueden verlo como si fuera del pasado: el juguete usado de un niño. Quería decir, no, esta cosa no es del pasado, esta cosa está aquí ahora mismo. No es una metáfora de la infancia, esto es algo que hizo un adulto. Se hizo tal vez la semana pasada. Si lo ves como del pasado es porque está pensado para que lo veas así. Estoy interesado en cómo funciona eso. [...] Están diseñados para ser nostálgicos. Eso se intensifica en las artesanías porque están hechas con técnicas de producción pasadas de moda. Produce una nostalgia por una economía perdida» (Traducción de la autora).

⁸⁸ En este caso, no está claro que se trate de excremento real; sin embargo, en el análisis de esta obra importa más la actividad que se lleva a cabo que la naturaleza del objeto usado.

⁸⁹ «Para el niño muy pequeño, un animal de peluche no es únicamente un modelo de algún objeto agradable, un animal amigable o un objeto para tejer fantasías acerca de él como una muñeca. Es, ante todo, un objeto táctil que promueve un gran placer físico» (Traducción de la autora).

⁹⁰ Siguiendo a Château (1973: 45), se podría decir de este caso que se trata de un juego de grupo segmentario, puesto que, a pesar de que consta de dos compañeros de juego, en realidad estos no interactúan entre ellos sino que llevan a cabo una actividad lúdica solitaria.



Fig. 36: Mike Kelley, *Manipulating Mass-Produced, Idealized Objects*, 1990, fotografía en gelatina de plata / Fig. 37: Mike Kelley, *Nostalgic Depiction of the Innocence of Childhood*, 1990, fotografía en sepia

Y es justo aquí cuando se entra en conflicto con la idea del candor o inocencia que parece acompañar siempre a la infancia. Lo que realiza Kelley aquí es, pues, un análisis crítico de la convención cultural acerca de la niñez en la que se apoya la civilización occidental. Y es que, lejos de presentar una imagen idílica, lo que se muestra al espectador es, efectivamente, un juego, pero de carácter perverso. El sentido en el que aquí se emplea la palabra perverso es el mismo que Freud (1981i: 2319) usa para definir la sexualidad infantil, esto es, que no tiene una función procreadora puesto que el niño ignora el acto del fin genésico. A lo que los artistas juegan aquí es, entonces, a representar una sexualidad perversa, cuyo propósito es la consecución de placer y que tantas veces ha sido negada. De hecho, la civilización occidental se apoya en la represión del erotismo anal –«*Those works were not really meant to function erotically. It's the aesthetics of repressed sexuality*», dirá el artista (Welchman; Graw; Vidler 1999: 24)⁹¹ y los adultos ignoran la realidad de los deseos de los niños, proyectando sobre ellos una imagen idealizada, pura e inocente. Las palabras de Kelley apoyan este

⁹¹ «Esas obras no estaban realmente destinadas a funcionar de modo erótico. Es la estética de la sexualidad reprimida» (Traducción de la autora).

argumento, pues considera que, para el adulto, en un intento de desexualizar la niñez, el infante ideal es un peluche asexual: «*To parents, the doll represents a perfect picture of the child – it's clean, it's cuddly, it's sexless*» (Kellein 1992: 86).⁹² *Nostalgic Depiction of the Innocence of Childhood*, pues, no es sino un regreso a la condición infantil con el que se pretende recuperar las potencialidades del juego que se habían perdido. Si el niño sueña con ser adulto, aquí el adulto lo hace con ser niño otra vez. Dicho de otro modo, si el niño representaba el juego del adulto copiándolo e imitándolo en su actividad lúdica,⁹³ aquí sucede a la inversa: el adulto representa el papel del niño, juega a ser niño otra vez. El modelo del adulto en esta actividad regresiva es, pues, el juego del niño con sus desechos corporales: el artista toma prestado su juego a los niños, de modo que las reglas lúdicas tienen un valor que no tienen en el mundo de los adultos.

Así, y como ya sucedía en *Shit Face Painting* [Figs. 19, 20 y 21] de Paul McCarthy, se podría decir de esta obra que constituye una mímica, un juego ficticio donde se finge la conducta, se representa un papel. En esta ilusión dramática, el goce se extrae de la adopción de una personalidad ajena (Caillois 1986: 35) y, sobre todo, al poder llevar a cabo acciones que en el mundo de los adultos no están permitidas. En la obra de Kelley nuevamente se adopta la personalidad de un niño, y la escena a la que alude podría representar la escenificación de un suceso real, se trate de una generalización acerca de la etapa infantil en la que el espectador se podría proyectar o haya ocurrido realmente en la vida del artista.⁹⁴ Cualquiera que sea el caso, tenga origen en la memoria colectiva o individual, lo que está claro es que el suceso, que parece actuar a modo de recuerdo reprimido, deviene motivo del juego, algo que ya argumentó Freud:

Se ve que los niños repiten en sus juegos todo aquello que en la vida les ha causado una intensa impresión y que de este modo procuran un exutorio a la energía misma, haciéndose, por decirlo así, dueños de la situación. [...] Obsérvese asimismo que el carácter desagradable del suceso no siempre hace a este utilizable como juego. [...] Al pasar el niño de la pasividad del suceso a la actividad del juego hace sufrir a cualquiera de sus camaradas la sensación desagradable por él

⁹² «Para los padres, la muñeca representa una imagen perfecta del niño –es limpia, es adorable, es asexual» (Traducción de la autora).

⁹³ En la misma línea, Freud (1981j: 2513) comentaba lo siguiente: «vemos con suficiente claridad que todo juego infantil se halla bajo la influencia del deseo dominante en esta edad: el de ser grandes, poder hacer lo que los *mayores*».

⁹⁴ Atendiendo a Gili y O'Donnell (1978: 109), la escenificación que hace el paciente de situaciones o hechos que han tenido lugar en su vida se denomina dramatización simple de escena real.

experimentada, vengándose así en aquel de la persona que se la infirió. [...] De este modo llegamos a la convicción de que también bajo el dominio del principio de placer existen medios y caminos suficientes para convertir en objeto del recuerdo y de la elaboración psíquica lo desagradable en sí. Quizá con estos casos y situaciones, que tienden a una final consecución de placer, pueda construirse una estética económicamente orientada (Freud 1981j: 2513).

A propósito de estos acontecimientos que vuelven a cobrar vida en forma de juego, cabe destacar que en otra versión de la obra [Fig. 38] aparece escrito un suceso narrado en primera persona en el que se cuenta que, mientras la familia dormía, el protagonista se fue al jardín de la casa: allí comenzó a frotarse contra la hierba, a enterrar su cara en la tierra, mientras sentía unas ganas acuciantes de defecar. Luego, sin tener idea de lo que estaba haciendo, se limpió, cogió su ropa y volvió a entrar en su casa donde esperaba que todo el mundo siguiera durmiendo. A pesar de que en el texto no queda claro si finalmente llevó a cabo o no el proceso excretorio, por el encabezado de la obra – *Crouching naked behind a Bush, I took a shit*– se puede entender que sí. A continuación se ofrece la transcripción del texto:

CROUCHING NAKED BEHIND A BUSH, I TOOK A SHIT

While the rest of the family slept, the dog was bugging me. I smacked her on the snout and growled at her to go away. I lay down on the grass, staring at the full moon directly overhead, spreading my legs like a girl, aching to be filled up with something and, at the same time, aching to let loose. I turned over and rubbed myself against the ground, hanging on to clumps of grass with my fists. The dog was back, nudging my asshole with her wet nose and – Jesus Christ – I didn't care but kept thrusting harder into the wet lawn. I buried my face in the dirt, wishing I could shit and come at the same time but all I could do was come. The dog was staring at me with that quizzical look dogs get, her head cocked to one side as if to say, "What the fuck was that?" but I had no idea, I cleaned myself off, grabbed my clothes, and tip-toed back into the house where I hoped to God everyone was still asleep.⁹⁵

⁹⁵ «AGAZAPADO DESNUDO DETRÁS DE UN ARBUSTO, HICE CACA / Mientras el resto de la familia dormía, la perra me molestaba. Le golpeé en el hocico y le gruñí para que se fuera. Me tumbé en la hierba, mirando la luna llena directamente sobre mi cabeza, extendiendo mis piernas como una niña, deseando ser llenada con algo y, al mismo tiempo, deseando soltarme. Me di la vuelta y me froté contra el suelo, agarrando trozos de hierba con mis puños. La perra había vuelto, empujando mi culo con su nariz húmeda y –Jesucristo– no me importaba, pero seguía empujando con más fuerza en el césped mojado. Enterré mi cara en la mugre, deseando poder cagar y venirme al mismo tiempo, pero lo único que podía hacer era venirme. La perra me estaba mirando con esa mirada extrañada que ponen los perros, con la cabeza inclinada hacia un lado como diciéndome: “¿qué narices es esto?”, pero yo no tenía ni idea, me limpié, cogí mi ropa, y entré de nuevo en la casa donde esperaba que todos estuvieran dormidos todavía» (Traducción de la autora).

En cualquier caso, sea este relato basado en una experiencia personal del propio artista, sea una historia inventada que pueda ser el germen de la escena representada en la fotografía, lo importante es ver que en este caso también se trata de un suceso regresivo al que, por cierto, ni el propio protagonista encuentra una explicación cabal (*The dog was staring at me [...] as if to say, "What the fuck was that?" but I had no idea*).⁹⁶

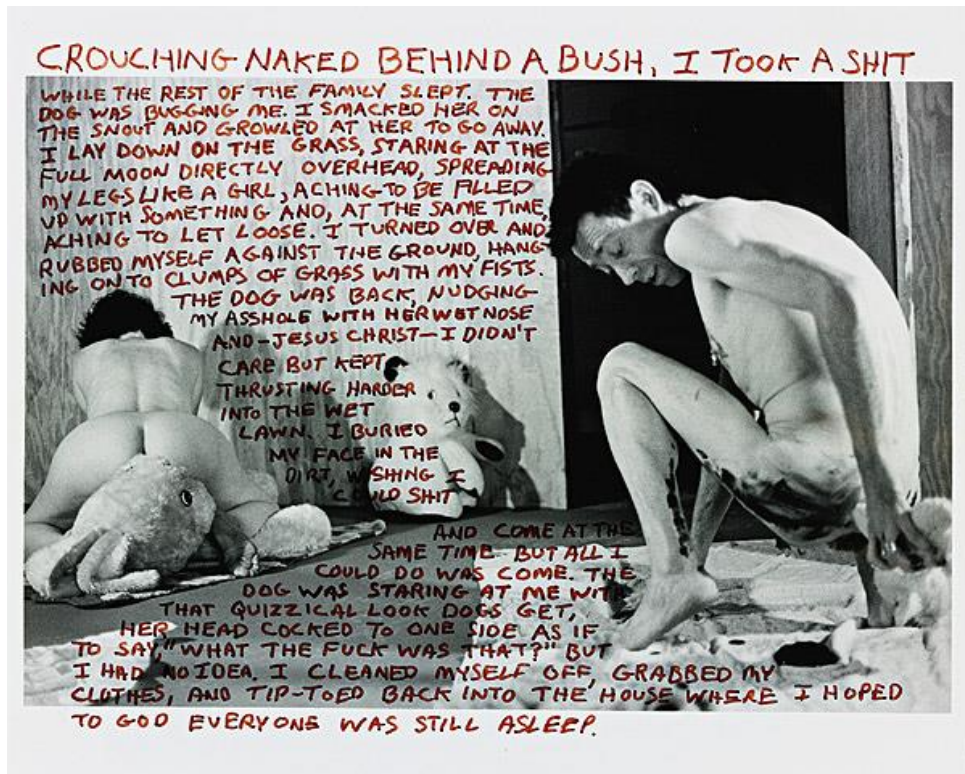


Fig. 38: Mike Kelley y Bob Flanagan, *Crouching Naked Behind a Bush, I Took a Shit*, 1990, fotografía en gelatina de plata y tinta

Pero si hasta ahora el análisis que se ha hecho de esta obra parece más vinculado con el juego hedonístico o con el juego de imitación, a partir de aquí cambiará de dirección. Y es que en esta acción regresiva hay que ver una revancha contra el adulto. Realmente, se trata de un acontecimiento que ocurre a espaldas de los padres, cuando estos no están en casa o, al menos, cuando no los ven. Bajo circunstancias normales, los adultos prohibirían al niño –al menos paulatinamente– la expresión de dichas tendencias eróticas anales. Pero lo que sucede aquí es que Rose y, sobre todo, Flanagan, ahora convertidos en niños insumisos y rebeldes, cuestionan las normas de los padres y hasta incluso las desobedecen. Precisamente, contradecir los preceptos proporcionaría un

⁹⁶ «La perra me miraba [...] como diciéndome: “¿qué narices es esto?”, pero yo no tenía ni idea» (Traducción de la autora).

efecto de arrebató y de entusiasmo, un sentimiento de elevación y de tensión que, junto con la alegría, la diversión⁹⁷ y el abandono, forman parte del estado de ánimo del juego (Huizinga 2010: 157). Al jugar sin la presencia de los adultos, las normas del juego se cambian por otras de carácter arbitrario, que son impuestas por el niño o por el artista, como se quiera ver. El juego implica estar en un mundo aparte, apartarse de lo cotidiano. En resumen, según Château, el proceso que se da es el siguiente:

Para liberarse de esta moralidad heterónoma y conservadora, será menester que el niño haga un violento giro sobre sí mismo. Le será necesario reemplazar la autoridad distante y difusa de los «antiguos» por una autoridad libremente elegida. Le será necesario tratar de encontrar él mismo vías nuevas fuera de las reglas tradicionales (Château 1973: 42).

También Caillois relató el mismo procedimiento de reemplazo de reglas en el juego:

Esas reglas tienen algo de arbitrario y, de encontrarlas extrañas o molestas, cualquiera está autorizado para rechazarlas [...]. Al hacerlo, ya no juega al juego sino que contribuye a destruirlo pues, igual que en el juego, esas reglas sólo existen por el respeto que se les tiene. Sin embargo, negarlas es al mismo tiempo esbozar las normas futuras de una nueva excelencia, de otro juego cuyo código aún vago será a su vez tiránico, domesticará la audacia y prohibirá nuevamente la fantasía sacrílega. Toda ruptura que quiebre una prohibición acreditada esbozará ya otro sistema, no menos estricto y no menos gratuito (Caillois 1986: 15-16).

Precisamente, a medida que la conciencia del yo aparece en el niño, surge un sentimiento de afirmación frente a las consignas adultas, que se sienten como coercitivas. Por eso el rechazo a la obediencia, las revanchas contra el adulto, las imitaciones paródicas o las burlas hacia estos, que comienzan a surgir a partir de los siete u ocho años (Château 1979: 445) y que culminarán con el repudio de la autoridad adulta en la pubertad. Al mismo tiempo que se opone al mayor, el niño pretende ponerse a su nivel; de ahí que imponga sus propias normas y rechace las impuestas.

Entonces, en un sentido psicoanalítico, la acción que se desarrolla en la obra de Kelley no es sino un arma ofensiva, aspecto que precisamente podía adquirir una de las transmutaciones del excremento.⁹⁸ Este rechazo al acatamiento de la disciplina es,

⁹⁷ Justamente, Château (1979: 1) subraya este elemento de diversión en el juego infantil, en tanto que «*jouer pour le petit, c'est "s'amuser"*», es decir, «jugar, para el niño pequeño, es "divertirse"» (Traducción de la autora).

⁹⁸ Para más información acerca de las transmutaciones del instinto del erotismo anal, *vid.* «4.1.2 Atribución de valor a la sustancia fecal» de esta investigación.

entonces, un desafío hostil, un reto lanzado contra la autoridad. Incluso, en la transgresión de las normas y órdenes cabría ver una suerte de venganza por una prohibición o castigo dados. Como consecuencia, en esta actividad lúdica no habrá que ver tanto el placer sensorial vinculado a la manipulación de los desechos corporales como una satisfacción por proceder en contra de lo establecido o permitido, ya que supone la afirmación de la independencia respecto de un poder. Así, si mediante el juego la persona se desliga de toda dependencia y adquiere autonomía,⁹⁹ este llevar la contraria y esta desobediencia de la regla social han de verse como un acto de afirmación de sí mismo, de su personalidad, de la propia voluntad; en definitiva, un acto contra la autoridad, la ley, la moral y el orden que confiere un sentimiento de expansión y de engrandecimiento. En suma, *Nostalgic Depiction of the Innocence of Childhood* es un ejercicio de exploración de los tabúes existentes acerca de la infancia y la sexualidad. Es un acto de desobediencia contra un poder –a saber, la cultura dominante– que se empeña en crear una imagen irreal de la infancia. Es un acto de protesta en contra de la civilización y cultura occidentales, especialmente la americana, que apuntala sus cimientos en la negación de los placeres, de la vida sexual y de los productos de desecho corporal. En palabras del propio artista:

I'm sure all cultures have something that takes the place of dirt in ours – of the repressed thing. That's part of the machinery of culture. But in America, there also seems to be an intense fear of death and anything that shows the body as a machine that has waste products or that wears down (Kellein 1992: 86).¹⁰⁰

5.1.2 Juegos reglados

Como cabe suponer, a diferencia de los anteriores, los juegos reglados contienen, valga la redundancia, reglas. Ahora bien, estas reglas pueden venir impuestas desde el exterior y sean un modelo a imitar, o bien puede determinarlas el propio sujeto en tanto que regulación interior arbitraria. En cualquier caso, la estructura que este tipo de actividad lúdica comporta habría de verse como un gesto intelectualizado por parte del niño en aras de afirmar su yo y mostrarse grande.

⁹⁹ Siguiendo a Château (1979: 437), se diría que aquí la actividad lúdica es una actividad de significación moral en tanto que exige la afirmación de sí como ser autónomo.

¹⁰⁰ «Estoy seguro de que todas las culturas tienen algo que ocupa el lugar de la suciedad en nosotros –de lo reprimido. Eso es parte del mecanismo de la cultura. Pero en Estados Unidos, también parece haber un miedo intenso a la muerte y a cualquier cosa que muestre al cuerpo como una máquina que tiene productos de desecho o que se desgasta» (Traducción de la autora).

Dentro de la variedad de juegos que Jean Château despliega para los juegos reglados, interesa aquí centrar la atención sobre los llamados juegos de grupo segmentario, esto es, aquellos que no comportan cooperación entre los integrantes del conjunto de niños.¹⁰¹ Ya en el seno de los juegos de grupo segmentario, habría que distinguir tres categorías de actividad lúdica: los juegos figurativos, los objetivos y los abstractos. En cualquier caso, tal y como sucedía con los juegos no reglados, estas clases de juego no se han de entender como compartimentos estancos sino permeables entre sí.

5.1.2.1 Juegos figurativos de imitación e ilusión

Los juegos figurativos son aquellos que tienen un componente de imitación, de copia, de semejanza a algo e incluso de fingimiento. Estos no son sino una forma de representación o figuración vinculada con la facultad de imaginar, inventar y construir un mundo propio. En otras palabras:

En la vida del niño semejante exhibición está ya muy llena de figuración. Se copia algo, se presenta algo en más bello, sublime o peligroso de lo que generalmente es. Se es príncipe o padre o bruja maligna o tigre. [...] Su representación es una realización aparente, una figuración, es decir, un representar o expresar por figura (Huizinga 2010: 28).

Dentro de los juegos figurativos, en concreto conviene destacar dos categorías: los juegos de imitación y los de ilusión, que en ambos casos aparecen en el niño cerca de la edad de tres años (Château 1979: 382). Por cuanto respecta a los primeros, consisten en la imitación de personas, escenas de la vida diaria, modelos animales o seres inanimados como medios de transportes, de modo que suelen vincularse con el medio familiar o social más inmediato del niño. En cualquier caso, se deben a la tendencia a imitar, que en el infante es muy vigorosa. Al final de la infancia, estos juegos de imitación derivan en parodia. Y, por otra parte, los juegos de ilusión se fundamentan en un modelo exterior y consisten en la ilusión de ser parecido. Además, tienden a derivar en reglas abstractas.

¹⁰¹ En cambio, si la sociedad infantil se encuentra cohesionada, se tratará de un juego de competición. Dentro de esta tipología, hay que diferenciar entre los juegos de competición cooperativa, donde influye la solidaridad del grupo, y los juegos de regulación estricta, donde la sumisión a la regla tradicional es fundamental, como sucede en las ceremonias o en las danzas. Para más información acerca de los juegos de competición, *vid Ibíd.*: 385 y ss.

En lo que a esta investigación respecta, el juego descansa en la figuración de la realidad por parte del artista, más concretamente en la manipulación que realiza de los productos de desecho corporal, los cuales devienen objeto o material para la imitación o ilusión de formas determinadas. Un primer ejemplo de este uso podría darse en las primeras series de la producción artística de Andres Serrano. Si páginas atrás se asistía a la pura experimentación con el material, ahora se emplea para representar formas o estructuras conocidas. Así se da, verbigracia, en *Blood Cross* (1985) [Fig. 39], una fotografía inspirada en las imágenes de las postales religiosas (Hobbs 1996: 27) en la que un contenedor de plexiglás en forma de cruz sobre un fondo pintado con espray es rellenado con sangre de vaca.



Fig. 39: Andres Serrano, *Blood Cross* (*Early Works*), 1985 / Fig. 40: Andres Serrano, *Piss Christ* (*Immersion*), 1987, cibachrome, silicona, plexiglás, Paula Cooper Gallery, Nueva York

Precisamente, si antes se decía que los niños suelen imitar los elementos de su medio social más inmediato, así también lo hace Serrano, quien afirma que le gusta trabajar con las cosas que son parte de su vida (Lafont 2007), como las imágenes de su religión. En este sentido, el artista considera que, como artista y como individuo educado en el cristianismo, se siente en el derecho de usar los símbolos de su fe –en este caso, una cruz– de la manera que quiera:

As a Christian, as an artist, I feel I have a complete right to use those symbols of the Church, the symbols of my faith. I don't understand that sense of ownership over symbols and beliefs, I think these things are out there for us to use, especially if it's a part of you (Sloat 2007).¹⁰²

Además, el uso de fluidos corporales en un contexto de iconografía religiosa queda todavía más justificado al atenerse al suceso de la crucifixión: como el propio Serrano señala, el tema religioso evoca un acontecimiento colmado de horror, aquel en que Jesucristo fue torturado, humillado y clavado en la cruz donde finalmente murió. En este contexto, el hijo de Dios no sólo se desangraría sino que seguramente vería cómo los fluidos corporales manarían de su cuerpo: de ahí el uso de la sangre en *Blood Cross* o de la orina en *Piss Christ* (1987) [Fig. 40]¹⁰³ (Okafor 2014). El uso de la sangre en esta obra, entonces, representaría la pasión de Cristo y la violencia sufrida por este. Al mismo tiempo, esta obra muestra la tensión existente entre la obsesión de la Iglesia con el cuerpo y la sangre de Cristo y la represión a la que la institución religiosa somete el cuerpo (Hobbs 1996: 27). Precisamente, en su tratamiento subversivo de la religión, Serrano toma como modelos a Luis Buñuel y Federico Fellini, de quienes afirma lo siguiente:

Son artistas que tienen la misma obsesión con la religión, con el catolicismo, y también tienen la misma actitud, una relación de amor-odio. En mi caso es lo mismo. La gente me pregunta si mi trabajo es sagrado o blasfemo. Y yo digo que las dos cosas a la vez. Como Fellini y como Buñuel, que aunque a veces odian la Iglesia, se ve el espíritu católico que llevan dentro (Lafont 2007).

Un procedimiento similar usa para *Milk/Blood* (1986) [Fig. 41]: en esta ocasión, yuxtapuso dos recipientes rectangulares que llenó de leche y sangre, respectivamente. Pero en este caso no habría que quedarse en este nivel interpretativo, sino que es

¹⁰² «Como cristiano, como artista, siento que tengo todo el derecho de usar esos símbolos de la Iglesia, los símbolos de mi fe. No entiendo ese sentido de propiedad sobre los símbolos y creencias, creo que estas cosas están disponibles para que las usemos, especialmente si son parte de ti» (Traducción de la autora).

¹⁰³ *Piss Christ* (1987), como su propio título indica, muestra un crucifijo sumergido en un recipiente lleno de orina. Precisamente, fue la obra que lanzó al estrellato a su autor al ser denunciado ante el senado de Estados Unidos en 1989 por los senadores republicanos Jesse Helms, de Carolina del Norte, y Alphonse D'Amato, de Nueva York, como resultado de una campaña emprendida por la American Family Association. Estos la tildaron de sacrílega y blasfema, además de criticar duramente el hecho de haber sido realizada con financiación pública del NEA (National Endowment for the Arts). Un mes después de lo ocurrido, se canceló la exposición de Robert Mapplethorpe en la Corcoran Gallery de Washington. Para más información acerca de la polémica que suscitó *Piss Christ*, vid. Goodyear 2009: 34-35. Más recientemente, en 2011, *Piss Christ* ha sido objeto de actos vandálicos, el más relevante de todos fue el llevado a cabo en Aviñón por un grupo de fundamentalistas cristianos, que atacó la obra con martillos, lo que le ocasionó graves daños.

conveniente ir más allá: es menester comprender esta obra como un ejercicio de imitación. De hecho, para justificar este argumento es necesario retrotraerse al origen de la serie a la que pertenece esta obra, *Bodily Fluids*. Su amigo Bill Olander le invitó a participar en una exposición que iba a comisariar en el New Museum de Nueva York. *Fake* pretendía ser una muestra en la que los artistas se refirieran o imitaran al arte de algún modo en una suerte de ejercicio metaartístico (Goodyear 2009: 31). Fue entonces cuando a Serrano se le ocurrió la idea de realizar una serie fotográfica que imitara a la pintura. *Milk/Blood* surgió, entonces, como referencia al neoplasticismo holandés, y más concretamente a Piet Mondrian. En palabras del artista:

The first image in the Bodily Fluids series was “Milk/Blood”, an image with milk on the left side and blood on the right with a thin line separating the two at the center. This image refers to Mondrian. I was inventing a language for myself which is the language of painting but I adapted it to photography (Ting 2012).¹⁰⁴



Fig. 41: Andres Serrano, *Milk/Blood (Bodily Fluids)*, 1986

Además, en este ejercicio de imitación de la pintura por medio de la fotografía, también cupo la posibilidad de emular otros estilos: ya fuera abstracta, monocroma o al estilo del *action painting*, todas las posibilidades eran bienvenidas. Así, tanto *Blood* (1987) [Fig. 42] como *Piss* (1987) [Fig. 43], en las que esencialmente se ha capturado el color del fluido en cuestión (la sangre o la orina, respectivamente), podrían considerarse como guiños a los monocromos de Yves Klein.

¹⁰⁴ «La primera imagen de la serie *Bodily Fluids* fue *Milk/Blood*, una imagen con leche en el lado izquierdo y sangre en el derecho, con una línea delgada que separa los dos en el centro. Esta imagen se refiere a Mondrian. Estaba inventando un lenguaje para mí, que es el lenguaje de la pintura, pero lo adapté a la fotografía» (Traducción de la autora).



Fig. 42: Andres Serrano, *Blood (Bodily Fluids)*, 1987 / Fig. 43: Andres Serrano, *Piss (Bodily Fluids)*, 1987

Otro artista que explora esta vía de la imitación o la referencia metaartística es Mike Bouchet (Castro Valley, 1970). Recientemente, en Manifesta 11¹⁰⁵ presentó la instalación *The Zurich Load* (2016) [Fig. 44]:¹⁰⁶ se trata de un proyecto en el cual el artista modeló ochenta toneladas de agua residual procedente de la planta depuradora municipal después de todo un día en funcionamiento.¹⁰⁷ Su disposición, en forma de cuadrícula rectangular formada por cubos de excreta dispuestos sobre una plataforma, recuerda cualquiera de las obras del minimalismo de Carl Andre, como *Equivalent VIII* (1966). Y aparte del mencionado, incluso se podría establecer otro paralelismo más, confesado por el propio artista, y es con la arquitectura maya o con cualquier construcción de una civilización antigua que fabricara ladrillos mezclando excremento y barro (Corbett 2016).

Pero esta obra todavía tiene más capas de significación. Y es que ha de verse como una reflexión, en clave ecológica, acerca de la gran cantidad de residuos que produce la población. En consecuencia, manifiesta una preocupación acerca del consumismo y sus consecuencias medioambientales. Literalmente se saca a la luz lo que queda escondido,

¹⁰⁵ El proyecto para Manifesta 11, comisariada por Christian Jankowski, se titulaba «What People Do For Money – Some Joint Ventures» y planteaba colaboraciones entre los artistas y más de treinta profesiones de la ciudad de Zúrich. Es curioso a la par que interesante que, en un sentido freudiano, se produzca un vínculo entre el dinero –presente en el título del proyecto– y el excremento.

¹⁰⁶ Cabe advertir al lector de que esta obra, del 2016, no respeta los límites cronológicos señalados para los casos de estudio de esta investigación, limitados hasta el año 2015. No obstante, debido a la relevancia de esta obra en el marco de la presente disertación, se ha creído conveniente incluirla a pesar de excederse temporalmente.

¹⁰⁷ Tales residuos tuvieron que ser sometidos a un tratamiento específico para prevenir el crecimiento de moho y bacterias: para ello, eliminaron las toxinas y el agua de los desechos, que posteriormente mezclaron con hormigón, pigmento marrón y óxido de calcio (Corbett 2016).

en este caso, bajo tierra: el contenido de las alcantarillas. Esta instalación saca afuera los intestinos de la ciudad y los muestra en un contexto artístico en un acto que se podría calificar de reciclaje. De este modo, se muestra el ineludible desenlace de este proceso de consumo y digestión: la excreción. *The Zurich Load* obliga al espectador a confrontarse con sus propios residuos, y además lo hace de manera contundente, puesto que el material usado para la instalación desprende olor. De esta forma, se vuelve a activar el sentido del olfato, tan denostado en el transcurrir del proceso de civilización. La experiencia sensorial ofrece, además, un contraste entre el hedor de la inmundicia y la disposición simétrica y orden perfectos de las baldosas de excreta. Acerca de estas, Bouchet dice lo siguiente: «*The shape has a seductive side – the scale, color, and materiality. The whole presentation*» (Íd.).¹⁰⁸ En definitiva, el artista parece advertir que, en realidad, no es tal la pulcritud de la ciudad ni del estilo de vida contemporáneo.



Fig. 44: Mike Bouchet, *The Zurich Load*, 2016, Manifesta 11, instalación, Zúrich

Para concluir, al mismo tiempo que Bouchet pone sobre la mesa la cuestión sobre la preocupación por el medio ambiente, invita al espectador a acercarse literal y metafóricamente a sus residuos corporales, a los que ve como algo natural y elemental.¹⁰⁹ En este sentido, el objetivo del artista es derribar el tabú que rodea a la excreción para acto seguido plantear una relación más positiva con los desechos corporales:

¹⁰⁸ «La forma tiene un lado seductor –la escala, el color y la materialidad. Toda la presentación» (Traducción de la autora).

¹⁰⁹ Teniendo en cuenta que el artista considera los productos de desecho como la base, el sustrato, el fundamento de todo, es posible que la disposición en el suelo de esta suerte de ladrillos de excreta no sea gratuita.

With this work I like the idea of people being comfortable around it. There is reason why there's a taboo about waste that has built up over the ages. [...] So what I'm interested in making is a work that makes this base material something more benign and less threatening (Abrams 2016).¹¹⁰

Otro artista que también parece emplear los procedimientos del juego de imitación e ilusión en su obra es Gérard Gasiorowski (París, 1960 - Lyon, 1986), quien concebía su cuerpo como un tubo de pintura. No es casualidad, entonces, que, a partir de su propio excremento y del uso de sus manos, llegase a concebir *Les Tourtes* y *Les Jus* en un gesto que parece desublimar la pintura y hacerla regresar a su condición más genuina. Precisamente, al modelar y pintar con sus propios restos fecales, el artista demuestra un deseo de hacerse valer, de demostrar y jactarse de su proeza que ya aparecía en los juegos de exploración:

Je savais alors que je pourrais tracer, modeler, peindre. J'ai fait Les Tourtes et ce n'était pas simple, j'ai fait Les Jus aussi. Et là, j'ai été sûr que je pourrais répondre en peinture, au plus grand dénuement. J'ai eu la paix après ça (Enrici; Marcadé; Lamarche-Vadel; Loisy 1995: 87).¹¹¹

En realidad, pero, estas series deberían ser atribuidas al personaje ficticio de Kiga, el *alter ego* del artista las obras del cual se desarrollaron de 1976 a 1983. Este personaje, que encarna las formas primitivas del arte en un rechazo a la estética de su tiempo, es miembro de una escuela de arte también ficticia, la AWK o Académie Worosis Kiga, cuyo nombre surge a partir del anagrama del nombre del artista. Esta pseudoacademia estaría dirigida por Arne Hammer y los alumnos detentarían nombres de algunos artistas contemporáneos como Beuys, Warhol o Ben (Lamarche-Vadel; Kaepelin 2012: 184). Este particular contexto fue el que acogió la realización de estas obras de títulos vinculados con lo gastronómico.

Por cuanto respecta a *Les Tourtes* (1977-1979), se trata de una sesentena de esferas secas modeladas a mano resultantes de la mezcla, sometida a cocción, de excrementos,

¹¹⁰ «Con esta obra me gusta la idea de que la gente se sienta cómoda con ello. Hay una razón por la que hay un tabú sobre el desperdicio que se ha acumulado a lo largo de los años. [...] Entonces, lo que me interesa es hacer un trabajo que haga de este material básico algo más benigno y menos amenazante» (Traducción de la autora).

¹¹¹ «Supe entonces que podía trazar, modelar, pintar. Hice *Les Tourtes* y no fue fácil, también hice *Les Jus*. Y allí, estaba seguro de poder responder en pintura, ante las mayores privaciones. Tuve paz después de eso» (Traducción de la autora).

hierbas aromáticas, tierra y heno.¹¹² Al concebirse como volúmenes modulares, estas esferas permiten elaborar figuras más complejas mediante su combinación y distribución. Para ser más precisos, se colocan de acuerdo con un modelo al que imitan. Por ejemplo, la disposición de estas bolas excrementicias en *Les tourtes – d'après les pommes de Cézanne* (1977-1979) [Fig. 45] trata de emular la colocación de las manzanas en la naturaleza muerta de Cézanne *Pommes et biscuits* (c. 1879-1880) [Fig. 46]. O, en *Les tourtes* (c. 1977) [Fig. 47], la forma piramidal que conforman las pelotas fecales imita *Le panier de fraises des bois* (1761) [Fig. 48] de Chardin.



Fig. 45: Gérard Gasiorowski, *Les tourtes – d'après les pommes de Cézanne*, 1977-1979, Galerie Maeght, París / Fig. 46: Paul Cézanne, *Pommes et biscuits*, c. 1879-1880, óleo sobre lienzo, Musée de l'Orangerie, París



Fig. 47: Gérard Gasiorowski, *Les tourtes*, c. 1977 / Fig. 48: Jean Siméon Chardin, *Le panier de fraises des bois*, 1761, óleo sobre lienzo, colección privada, París

¹¹² En otra ocasión también se dice que las *Tourtes* están hechas de una mezcla de excremento, orina y plantas aromáticas maceradas cocida a fuego lento en una cazuela (Enrici; Marcadé; Lamarche-Vadel; Loisy 1995: 52).

En un ejercicio de aprovechamiento íntegro de la materia, Gasiorowski reutiliza el jugo de los excrementos de *Les Tourtes* para crear *Les Jus* (1979) [Figs. 49 y 50]. Esta serie se compone de un total de cuarenta y ocho dibujos aparentemente realizados a mano, más concretamente con los dedos (Enrici; Marcadé; Lamarche-Vadel; Loisy 1995: 250) en lo que parece ser un gesto de dejar huella de sí mismo, una suerte de signature. Sin embargo, y teniendo en cuenta que el universo ficticio de Kiga no es más que una burla del arte contemporáneo, donde, según su parecer, la riqueza y profundidad de una obra de arte se reduce a la afirmación de un nombre, esta firma sería algo así como una contrafirma, un dispositivo que ironiza con los mismos recursos de la institución a la que cuestiona.

Los dibujos de la serie *Les Jus* muestran un inventario de objetos, formas y figuras diversos. Entre estos, cabe ver a los miembros de una familia como el padre, la madre o el abuelo, utensilios para llevar a cabo las tareas domésticas como un colador de zumo o una cesta para el pescado, o muñecos y objetos rituales como máscaras. Precisamente, en los dibujos de carácter imitativo, los niños también copian a los seres con quienes tienen relación constante, como por ejemplo sus padres y otros familiares (Château 1979: 306). En este sentido, Kiga parece también dibujar los elementos de su universo más inmediato. Sin embargo, a pesar de que se trate de dibujos imitativos, la representación aparece poco perfeccionada, como sucede también en el juego de los niños: al no haber una preocupación por la verosimilitud de la copia, se tiende a estilizar y simplificar el modelo. Más concretamente, en Gasiorowski las formas geométricas simples impregnan los dibujos figurativos, algo que coincide plenamente con el universo infantil, que tiende a demostrar un interés por el geometrismo, la búsqueda de un orden simple y el gusto por la regularidad (*Ibíd.*: 119). De hecho, en sus dibujos, los niños también utilizan los mismos motivos geométricos, por ejemplo, esquemas de círculos, líneas rectas, cuadrados o triángulos. De ahí la coexistencia, tanto en los dibujos del artista como en los de los niños, de formas humanas con una estructura regular, simétrica y muy sumaria, como figuras de palo.



Figs. 49 y 50: Gérard Gasiorowski, *Les jus*, 1979, jugo de excremento sobre papel, Galerie Maeght, París

Por cierto, también la obra de Jacques Lizène (*Ougrée*, 1946) presenta ciertas similitudes con las ilustraciones de carácter geométrico de los niños pequeños, quienes asimismo dibujan muros y casas procurando cuidar de la regularidad de los ladrillos de los muros (*Ibíd.*: 120). Justamente, la obra *Couleur Chocolat* (1973-1993) [Fig. 51] proporciona dos elementos imitativos, pues por un lado simula ser una pared de adobe y, por otro, reproduce la acción de los monos que pintan con su propio excremento, motivo que habría servido de inspiración para realizar este «muro de las defecaciones», como el propio artista llama a su obra.

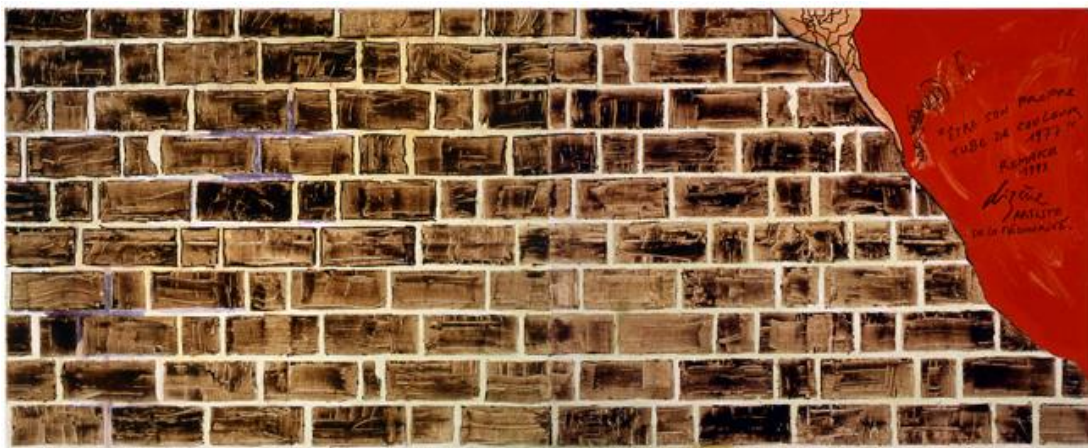


Fig. 51: Jacques Lizène, *Couleur Chocolat*, 1973-1993, díptico, FRAC Poitou-Charentes, Angulema

Y es que, según cuenta el propio Lizène, en una visita al zoológico de Amberes en el año 1956, vio a un mono en una jaula extendiendo sus heces entre las hendiduras de las baldosas del suelo (Lizène; Renwart 1990: 41). Así, en una suerte de recreación de esta acción, el artista pinta con sus propias deyecciones en *Couleur Chocolat*. De hecho, como Gasiorowski, toma y concibe su cuerpo como tubo de pintura —así lo indica una

inscripción en la misma obra—, e incluso llega al punto de controlar su alimentación para producir una gama cromática más rica (*Ibíd.*: 39). Tal vez el título de la pieza haga alusión a una posible ingestión de chocolate por parte del artista para conseguir ese color, o simplemente se refiera al matiz o tonalidad de los ladrillos, de color chocolate.

Volviendo a Gasiorowski, además de este gusto por el geometrismo, su obra presenta otro elemento en común con los juegos imitativos infantiles, y es la repetición gráfica de los diseños: las mismas figuras geométricas se van repitiendo, se usa el mismo motivo casi en serie, de modo que se crea una cierta regularidad y ordenación. En el caso del infante, este hecho le place, cosa que se explica por dos razones. La primera de ellas se debe a que las formas geométricas simples son muy reconocibles para él, cosa que le permite ordenar, estructurar mentalmente y comprender de manera más fácil los objetos de su percepción. Estas formas básicas le sirven para representar el mundo y ordenarlo, y, al mismo tiempo, tomar posesión de lo que representa en sus juegos figurativos: *«représenter, c'est par là prendre possession de l'être représenté»* (Château 1979: 396).¹¹³ Y el segundo motivo es porque la repetición de motivos gráficos se debería al deseo del niño de asegurar una personalidad —la suya— todavía inestable. Así, en la repetición de unas formas determinadas por él mismo, el niño se reencuentra no sólo con lo familiar y lo conocido sino consigo mismo, con una expresión de la propia personalidad. Si el orden es propio, es, ante todo, una afirmación de sí.¹¹⁴ Y si el niño afirma su ser mediante el juego, también proclama su poder y autonomía.

5.1.2.2 Juegos objetivos de construcción

De los juegos de manipulación nacen los juegos objetivos, cuya estructura o regla se encuentra en el interior del objeto gracias a una cierta propiedad inherente al mismo. Estos juegos objetivos pueden tomar forma de juegos de construcción, donde se utiliza un instrumento como el cincel o el martillo, aunque también existen los juegos de trabajo, en los que los niños imitan actividades adultas. Por cuanto respecta a los juegos de construcción, surgen hacia los dos años de edad (Château 1973: 133) y permiten al infante reconocer la naturaleza objetiva mediante el útil empleado. Habitualmente, en lugar de representar un modelo concreto, la realización suele ser abstracta y tiende a

¹¹³ «representar es tomar posesión del ser representado» (Traducción de la autora).

¹¹⁴ Precisamente, Château (1979: 397) afirmará que el niño adquiere conciencia de sí mismo cuando tiene noción de orden, la cual se comienza a desarrollar a partir del segundo año de vida.

seguir esquemas geométricos debido a la búsqueda de un orden simple y a un gusto por la simetría y la regularidad.

En estos juegos de construcción, el niño tiende a dar forma a determinados materiales, a guisa de una cierta práctica del bricolaje donde se manifiesta la habilidad y destreza del jugador. En este sentido, se podrían traer a colación las primeras experiencias del niño con su propio excremento, que le sirven para realizar lo que se podría llegar a llamar su primera escultura. Gilbert & George, de hecho, hablaron acerca del modelaje de la materia fecal por parte de los niños en los siguientes términos:

I remember the last time we met you were saying that the first piece of art that you ever do –as a baby even– is...

George: ... to form the shit. In fact, it's the only sculpture that exists naturally in the world; it's modelled in that way. [...] It's people's first adventure in form, and it's one that everybody in the world understands, whether they are rich or poor, come from a desert or a city, or are three years or seventy. It's a great unifying theme.

Gilbert: It's the first clay that you have. Children naturally make sculptures out of shit...

But then they get told not to (Obrist; Violette (eds.) 1997: 229).¹¹⁵

Karnickelköttelkarnickel (1972) [Fig. 52], de Dieter Roth (Hannover, 1930 - Basilea, 1998), por ejemplo, parece emular esta práctica. Aquí, el material de juego, esto es, el excremento, se concibe como una masa a modelar. Se trata de una escultura en forma de conejo creada a partir del modelado de excrementos de dicho mamífero mezclados con paja. Se identifica, así, al productor con su producto; el material deviene el tema de la obra y el contenido coincide con la forma. Además, hay que tener en cuenta otro dato, y es que, en una ocasión, Roth se refirió a sí mismo como un conejo –«*Ich bin ein Hase*», literalmente– (Conzen 2000: 127), de manera que la obra podría concebirse,

¹¹⁵ «Recuerdo que la última vez que nos vimos, decías que la primera obra de arte que haces –incluso de bebé– es... / George: ...para formar la mierda. De hecho, es la única escultura que existe naturalmente en el mundo; está modelada de esa manera. [...] Es la primera aventura en forma de la gente, y algo que todos en el mundo entienden, sean ricos o pobres, provengan de un desierto o de una ciudad, o tengan tres años o setenta. Es un gran tema unificador. / Gilbert: Es la primera arcilla que tienes. Los niños hacen esculturas de la mierda naturalmente... / Pero luego se les dice que no lo hagan» (Traducción de la autora).

incluso, a modo de autorretrato.¹¹⁶ Se produce, así, la perfecta simbiosis entre el artista y su obra.¹¹⁷



Fig. 52: Dieter Roth, *Karnickelköttelkarnickel*, 1972, escultura, excrementos de conejo, paja

Además, el juego de construcción recuperaría y se combinaría con el componente imitativo de los juegos de ilusión al recrear la forma de un conejo mediante el modelado del excremento.¹¹⁸ En el caso de los niños, y en relación con el componente lúdico infantil, habría que recordar que estos imitan y copian a los seres con quienes mantienen contacto y relación constante, como son sus padres, familiares cercanos o sus mascotas, entre las que se podría encontrar este tipo de mamíferos. Aquí, el artista copia un modelo, se trate de un conejo cualquiera o, todavía mejor, la imagen del animal que él tiene en mente y se imagina. Como en el caso del niño, para el artista el objeto es soporte para la imaginación, de modo que es posible ver en un objeto la imagen de otro ser (Château 1973: 18), en este caso, la de un conejo. Gracias a la habilidad del jugador y de lo arbitrario de la imaginación, el excremento se somete a metamorfosis y adquiere otro sentido: deviene un animal. Se hace, pues, evidente, que el juego ayuda a desarrollar la facultad inventiva y la imaginación, que procede a asimilaciones formales a modo casi de acertijo visual.

¹¹⁶ Al mismo tiempo, cabría señalar la posibilidad de encontrar en esta obra un componente imitativo, característico de los juegos de ilusión, en tanto que este conejo podría referirse a la liebre de Beuys. Para sostener este argumento, habría que tener en cuenta que Roth comenzó a frecuentar Düsseldorf con más asiduidad a partir de 1968 e incluso, como Beuys, impartió clases en la Kunstakademie de la localidad alemana (Conzen 2000: 127).

¹¹⁷ La teoría psicoanalítica ya apuntaba hacia esta naturaleza excremental del sentido de la propiedad. Para más información, *vid.* Ferenczi 1981: 190 y ss.

¹¹⁸ Esta actividad realizada con del excremento podría recordar en cierta medida al modelado del barro y de la arena por parte del niño como símbolos desodorizados del excremento. Para más información, *vid. Ibid.*: 185 y ss.

Aparte de Dieter Roth, este recurso de emplear el resto fecal del mismo animal al que representa también lo utilizará David Hammons (Springfield, 1943) tanto en *Untitled (dung)* (1983-1985) [Fig. 53] como en *Untitled (dung)* (1985-1986) [Fig. 54]: en estas esculturas emplea excrementos de elefante¹¹⁹ y, a su vez, contienen imágenes de estos paquidermos. Para entender el uso del excremento de elefante en la obra de Hammons hay que tener en cuenta su ascendencia afroamericana y su interés por África: para él, el vínculo entre el continente madre y la sociedad de la que forma parte se materializa o toma forma nada más y nada menos que en la deyección del proboscidio. De manera similar, en otras obras empleó materiales humildes, objetos usados, desperdicios y detritus del día a día como mechones de pelo, botellas de licor o alitas de pollo para referirse a la población afroestadounidense. En definitiva, en este ejercicio de identificación de los símbolos culturales, Hammons asocia la comunidad afroamericana con lo sucio y especialmente con el estatus social y económico de la suciedad, esto es, con la pobreza y con lo barato. Sin embargo, en lugar de hacer de este paralelismo entre el excremento y la comunidad afroamericana algo ofensivo, Hammons genera una reflexión crítica acerca de la experiencia social de la negritud en Estados Unidos en términos de marginación y pobreza. Y es que él, como confesó, regurgita en sus obras la experiencia social del racismo que vive en la calle, de la realidad urbana que encuentra en barrios como Harlem:

*I think I spend eighty-five percent of my time on the streets as opposed to in the studio. So, when I go to the studio I expect to regurgitate these experiences on the street. All of the things I see socially –the social conditions of racism– come out like a sweat (Cannon; Jones; Finkelpearl 1991: 79).*¹²⁰

Lejos hacer como los artistas que ponen el foco de atención sobre el otro desde una posición privilegiada, Hammons habla desde la experiencia de la identidad negra acerca de problemas sociales, económicos y raciales. Por lo tanto, el uso del excremento en estas obras ha de comprenderse como una herramienta crítica para la reivindicación tanto de la propia identidad personal del artista como de su identificación social

¹¹⁹ Para la realización de estas obras, el artista se abastece de estos excrementos recogidos de los circos que van a Nueva York (Cannon; Jones; Finkelpearl 1991: 85).

¹²⁰ «Creo que paso el ochenta y cinco por ciento de mi tiempo en las calles en lugar de en el estudio. Entonces, cuando voy al estudio, espero regurgitar estas experiencias en la calle. Todas las cosas que veo socialmente –las condiciones sociales del racismo– salen como el sudor» (Traducción de la autora).

mediante la pertenencia a un grupo o comunidad, la afroamericana, que, junto con el excremento, se encarga de rehabilitar y restituir su dignidad.



Fig. 53: David Hammons, *Untitled (dung)*, 1983-1985, escultura, excrementos de elefante, chinchetas, pintura, cacahuetes, SFMOMA, San Francisco / Fig. 54: David Hammons, *Untitled (dung)*, 1985-1986, escultura, excrementos de elefante, pintura

Por otra parte, también cabría la posibilidad de mencionar *Self* (1991-2011) [Figs. 55-59], de Marc Quinn, entre las obras que reproducen los mecanismos de los juegos de construcción y, en especial, por cuanto atañe a la destreza de dar forma a determinados materiales. En este caso, se trata de una serie de autorretratos que el artista esculpe periódicamente –cada cinco años desde 1991 hasta 2011, para ser más exactos—¹²¹ con su propia sangre y que luego somete a temperaturas bajo cero¹²² para su adecuada conservación.¹²³ De hecho, se trata de unos autorretratos de lo más literales, pues están hechos con la forma y el cuerpo del artista. Quinn lo define en los siguientes términos: «*it's a self portrait in the shape but also it actually is made of me. So it's this idea of having not just a symbolic but a real function*» (Celant 2013: 10).¹²⁴ Incluso, concibe

¹²¹ Marc Quinn hizo otra versión del mismo *Self* en 1998, pero usando su propio excremento, en la obra titulada *Shit Head March 1997*.

¹²² Gelitin también recurrió a la congelación de los fluidos corporales, más concretamente de la orina, en *Zapf de Pipi* (2005) para la 1ª Bienal de Arte Contemporáneo de Moscú.

¹²³ Cada uno de estos retratos está realizado con diez pintas de sangre del propio artista, cuya extracción se llevó a cabo a lo largo de cinco sesiones. La cabeza del artista primero se moldea en yeso, luego se rellena el interior con sangre, se somete a congelación y se sumerge en un aceite de silicona. Finalmente, se introduce la escultura dentro de una caja de plexiglás.

¹²⁴ «es un autorretrato en la forma pero también está hecho de mí, de hecho. Así que es esta idea de tener no sólo una función simbólica sino también real» (Traducción de la autora).

esta obra como la forma más pura de la escultura, en tanto que él mismo esculpe su propio cuerpo a partir de su propio cuerpo (Self 2009: 6).



Fig. 55: Marc Quinn, *Self* 1991, 1991, escultura, sangre del artista, acero inoxidable, plexiglás y equipo de refrigeración / Fig. 56: Marc Quinn, *Self* 1996, 1996, escultura, sangre del artista, acero inoxidable, plexiglás y equipo de refrigeración / Fig. 57: Marc Quinn, *Self* 2001, 2001, escultura, sangre del artista, acero inoxidable, plexiglás y equipo de refrigeración



Fig. 58: Marc Quinn, *Self* 2006, 2006, escultura, sangre del artista, acero inoxidable, plexiglás y equipo de refrigeración / Fig. 59: Marc Quinn, *Self* 2011, 2011, escultura, sangre del artista, acero inoxidable, plexiglás y equipo de refrigeración

Al repetir estas esculturas de forma cíclica, regular,¹²⁵ Quinn explora la transformación constante a la que se somete la vida, la mutabilidad de las formas, el paso del tiempo que deja huella en su físico, el proceso de envejecimiento. Esta obra es, entonces, algo así como una metáfora de la vida, a la que el artista define como perpetuo cambio o movimiento: «*life is about transformation. Changing. Change is life, [...] movement is life. If a tiny thing moves, then it's alive*» (Celant 2013: 14).¹²⁶ De hecho, uno de los aspectos que más le interesan al artista acerca de la sangre es su capacidad para regenerarse. En suma, *Self* es una forma de asumir y aceptar la perentoriedad de la existencia humana, definida por su condición: de hecho, llega a afirmar que «*all people are really just a temporary combination of atoms*» (Ibíd.: 29).¹²⁷ Sin embargo, esto no habría de verse como un comentario pesimista acerca de la muerte sino todo lo contrario: como una celebración de la vida, la naturaleza y el devenir.

De *Self* se podría decir, además, que se trata de un autorretrato en todos los sentidos, no sólo porque sea objeto de la encarnación del propio artista, sino también porque la referencia narcisista refleja lo experiencial, esto es, que lleva la vida real al arte. En este sentido, se trata de una pieza autobiográfica que se refiere en concreto al episodio de alcoholismo que Quinn padeció al inicio de su carrera y a cuya superación se siguió la realización de estas obras. El propio artista lo manifiesta así:

I feel like I'm mapping a territory really for myself, and anyone else as well. [...] I made the sculptures in lead when I stopped drinking. [...] Lead is this toxic material so it's about toxicity and the shedding of toxicity and it's kind of – you know – it is kind of a work about my life at the time in some ways. Then I also realised that the blood head is also a work about it, because the blood head is plugged in, it's dependent, in some way it's a work about addiction (Ibíd.: 14).¹²⁸

¹²⁵ Esta apariencia de regularidad también aparecerá como una de las características del juego de normas arbitrarias. Para más información, vid. «5.1.2.3 Juegos abstractos de reglas arbitrarias» de esta investigación.

¹²⁶ «la vida es transformación. Cambio. El cambio es vida, [...] el movimiento es vida. Si una cosa pequeña se mueve, entonces está viva» (Traducción de la autora).

¹²⁷ «todas las personas somos, en realidad, una combinación temporal de átomos» (Traducción de la autora).

¹²⁸ «Siento que estoy mapeando un territorio realmente para mí, y para cualquier otra persona también. [...] Hice las esculturas en plomo cuando dejé de beber. [...] El plomo es este material tóxico, por lo que se trata de toxicidad y de su eliminación, y es una especie de –ya sabes– de alguna manera es un trabajo sobre mi vida en ese momento. Entonces también me di cuenta de que la cabeza de sangre también es un trabajo al respecto, porque la cabeza de sangre está enchufada, es dependiente, de algún modo es un trabajo sobre la adicción» (Traducción de la autora).

Self es, entonces, un reflejo de la adicción del artista a las bebidas espirituosas, de su dependencia respecto del alcohol, al mismo tiempo que una obra que habla acerca de su rehabilitación, de su proceso de desintoxicación como una batalla que libró tanto en el campo físico como en el psicológico.

Pero la dependencia respecto del alcohol no es la única a la que esta obra señala. De hecho, el artista también apunta hacia los vínculos de dependencia de *Self* en relación con el sistema eléctrico: «*Certainly Self is about the idea of dependence; that just as the addict is dependent on his drug, so the blood head cannot survive without electricity*» (Self 2009: 5),¹²⁹ manifestó en una ocasión. Esto, que en un principio puede resultar baladí, es del todo fundamental ya que, como se ha comentado anteriormente, todas las esculturas de esta serie necesitan un sistema de refrigeración para ser preservadas. De hecho, en más de una ocasión se ha puesto de manifiesto la fragilidad a que están sometidas. Por poner un ejemplo, la primera de estas esculturas, *Self 1991* (1991) [Fig. 55], que se expuso en la Saatchi Gallery y formó parte de la muestra *Sensation* (Londres, Royal Academy of Arts, del 18 de septiembre al 28 de diciembre de 1997), sufrió algunos problemas técnicos: después de una semana de exposición en una vitrina a una temperatura de -18°C, el agua que contenía la sangre comenzó a evaporarse y a penetrar en el sistema de refrigeración, provocando que la sangre se derritiera. Incluso en este sentido la escultura fue dependiente de su creador, quien tenía que estar constantemente pendiente del estado de su obra. Jocosamente, Quinn lo comenta así:

*Whenever the phone rang I thought it as going to be the gallery, saying “you’ve got to come down and sort it out, it’s melting”. It was like having a terminally ill friend, and the image of dependency I’d created had become awfully dependent on me (Ibíd.: 7).*¹³⁰

Como consecuencia, la obra tuvo que ser rehecha hasta en cuatro ocasiones hasta encontrar una solución provisional: adherirle, a modo de máscara, una membrana de silicona. No obstante, aparecieron agujeros por la superficie, lo que hizo que la sangre se filtrara por los orificios y entrara en contacto con el aire. Finalmente, Quinn dio con la solución técnica definitiva en *Self 1996* (1996) [Fig. 56] sumergiendo la cabeza en

¹²⁹ «Ciertamente, *Self* trata sobre la idea de dependencia; como el adicto es dependiente de su droga, así la sangre de la cabeza no puede sobrevivir sin electricidad» (Traducción de la autora).

¹³⁰ «Cada vez que sonaba el teléfono pensaba que iba a ser la galería diciendo “tienes que bajar y solucionarlo, se está derritiendo”. Fue como tener un amigo con una enfermedad terminal, y la imagen de dependencia que había creado se había vuelto muy dependiente de mí» (Traducción de la autora).

silicona líquida a -18°C. Al fin y al cabo, así como en el juego de construcción en los niños, el artista reconoce la naturaleza objetiva del material con el que trabaja, sobre todo por cuanto respecta a sus cualidades físicas y a sus vulnerabilidades. De este modo, *Self* profundiza en cuestiones concernientes tanto a la preservación de la existencia corporal como a la perdurabilidad del material de la obra de arte.

Por medio de esta obra, el artista conecta lo biológico con lo social puesto que pone de manifiesto que el funcionamiento de la infraestructura técnica, que la mayoría de veces se tiende a dar por sentado, se debe en realidad a la cooperación entre los individuos de una sociedad. Más concretamente, para él, el mundo globalizado y digital actual es un sistema de relaciones complejo basado en cadenas de interconexiones entre individuos, de modo que la sociedad se encuentra conformada por sujetos interdependientes. Por decirlo con sus palabras: *«it's a comment on the way we live in our world. We are so dependent on things we take for granted. We are completely dependent creatures»* (Pomery 2002: s. p.).¹³¹ De esta manera, la obra de Quinn alcanza el objetivo al que aspira: reflejar el mundo en el que vive (Celant 2013: 17).

Por otra parte, al dar cuenta de la fragilidad a que está sometida la obra, Quinn también lanza una reflexión sobre cuestiones que conciernen a la mortalidad y a la supervivencia en tiempos de manipulación genética y de preservación médica de la vida. ¿Hasta qué punto la existencia no se basa en la dependencia respecto de los medicamentos o a la conexión, en los últimos días, a una máquina de soporte pulmonar y/o cardíaco?, parece preguntarse el artista. Justamente, este aspecto reenvía a la cuestión acerca del anhelo de una vida eterna, del deseo de perpetuidad, de inmortalidad o, al menos, de ser capaces de detener los signos del tiempo (a lo que auxilia muchas veces la medicina estética). En este sentido, ¿no cabría ver también en las distintas versiones de *Self* una manera de suspender el paso del tiempo en un momento determinado, véase, en 1991 [Fig. 55], 1996 [Fig. 56], 2001 [Fig. 57], 2006 [Fig. 58] y 2011 [Fig. 59]? Además, la actitud del propio artista al impedir que las esculturas acaben derretidas por completo y encontrar la manera de hacerlas permanecer en el estado de congelación óptimo para el que fueron concebidas demuestra, de un modo u otro, la negación de lo perecedero del material con el que trabaja. Así lo reconoce:

¹³¹ «es un comentario acerca de la forma en que vivimos en nuestro mundo. Somos dependientes de las cosas que damos por sentado. Somos criaturas completamente dependientes» (Traducción de la autora).

*I wanted to see it perfect; not a perfect likeness, but a perfect cast. I liked the crystalline feel of the head, it seemed to me to be a precious stone – albeit mineralised, and I was conscious of the iron content of the blood, how its frozen state enhance the oxidisation of the blood, how its stasis was kind of rusting, making of it a liquid cast iron sculpture (Self 2009: 7).*¹³²

Como se puede observar, Quinn atribuye este deseo de mantener su obra en un perfecto estado de conservación –es decir, congelada– a las cualidades sensoriales que ofrece la pieza y que son tan de su agrado. De hecho, en otra ocasión vuelve a insistir en la misma idea, expresando el deleite por el color:

*One of the great things about making things out of frozen blood is the colour. When you see the sculpture in reality – you don't see this in a photograph – there is a kind of iridescence to the surface. It has a sparkly quality to it, a bit like the marble I used for the marble sculptures. It's horrific, but it's also deeply seductive (Pomery 2002: s. p.).*¹³³

En resumen, en esta obra se crea paradójicamente una contradicción: por una parte, muestra el inexorable paso del tiempo, y por la otra se lucha contra el mismo. Sea como fuere, esta obra se convertiría, así, en una reflexión acerca de cómo los individuos poseen culturalmente y lidian con su propio cuerpo biológico.

Con ocasión de otro retrato, en este caso el de su hijo Lucas, Quinn volvió a utilizar la sangre. No obstante, no se corresponde con la del propio artista, sino con la procedente de la placenta y del cordón umbilical del propio bebé, y es que *Lucas* (2001) [Fig. 60] está modelado a partir de dichos órganos formados durante la gestación.¹³⁴ Precisamente, comenta Quinn, modelar la cabeza de su hijo recién nacido fue para él una manera de interpretarlo, de construir su identidad, de conocer a un ser todavía en ciernes de desarrollar su personalidad:

¹³² «Quería verlo perfecto; no un retrato perfecto, sino un molde perfecto. Me gustó la sensación cristalina de la cabeza, me pareció una piedra preciosa –aunque mineralizada, y era consciente del contenido de hierro de la sangre, de cómo su estado congelado aumenta la oxidación de la sangre, de cómo su estasis era una especie de oxidación, convirtiéndola en una escultura de hierro líquido colado» (Traducción de la autora).

¹³³ «Una de las grandes cosas de hacer cosas con sangre congelada es el color. Cuando ves la escultura en la realidad –esto no lo ves en una fotografía– hay una especie de iridiscencia en la superficie. Tiene una cualidad brillante, un poco como el mármol que usé para las esculturas en mármol. Es terrible, pero también es profundamente seductor» (Traducción de la autora).

¹³⁴ Para recrear la cara del niño en la escultura, Quinn utilizó una fotografía del bebé, la aumentó en el ordenador y de ahí hizo el modelo en yeso.

But with Lucas's head I was interested in the idea of emergence. In the same way as through drawings the identity of a work will eventually emerge. Who is this baby? He has emerged from his mother's body, but there is also the emergence of his personality. When you first see a baby it becomes itself, but that is not immediate. It's a bit like seeing a flower blossoming. The fact that I modelled the head was really my interpretation of him – of getting to know him (Íd.).¹³⁵

Quinn, además, señala otro paralelismo entre la escultura y el progreso físico del bebé, y es que el recién nacido parece modelarse, esculpirse a sí mismo, pues las placas óseas de su cráneo están en continuo desarrollo: «*A baby's head is physically sculpting itself. The plates are all soft and every day the head is changing shape. In a sense, he's making a sculpture of himself*» (Íd.),¹³⁶ comentó el artista.



Fig. 60: Marc Quinn, *Lucas*, 2001, escultura, placenta humana, cordón umbilical, acero inoxidable, plexiglás y equipo de refrigeración

Y, nuevamente, en esta escultura Quinn se vuelve a plantear la cuestión acerca de la dependencia y la vulnerabilidad a las que todo se encuentra sometido. En este caso, a pesar de su existencia separada de la madre, no hay nada más dependiente que un lactante, y tanto la placenta como el cordón umbilical no hacen más que poner de

¹³⁵ «Pero con la cabeza de Lucas me interesaba la idea de la emergencia. De la misma manera que mediante los dibujos, surgirá en última instancia la identidad de una obra. ¿Quién es este bebé? Ha salido del cuerpo de su madre, pero también está surgiendo su personalidad. La primera vez que ves a un bebé llega a convertirse en sí mismo, pero no es inmediato. Es un poco como ver florecer una flor. El hecho de haber modelado la cabeza fue realmente mi interpretación sobre él –de llegar a conocerlo» (Traducción de la autora).

¹³⁶ «La cabeza de un bebé se está esculpiendo físicamente a sí misma. Las placas son suaves y cada día la cabeza cambia de forma. En cierto sentido, él está haciendo una escultura de sí mismo» (Traducción de la autora).

relieve este vínculo vital entre el niño y el cuerpo materno. Y, una vez más, la escultura necesita del correcto funcionamiento de un sistema de refrigeración para conservarse en buenas condiciones. En este punto, la obra se asemeja a un bebé prematuro conectado a una incubadora: ambos necesitan de un sistema de soporte vital.

5.1.2.3 Juegos abstractos de reglas arbitrarias

Para Huizinga (2010: 26), las reglas juegan un papel fundamental dentro del juego, puesto que determinan lo que es válido y está permitido dentro del ambiente donde se desarrolla la actividad lúdica. Además, el juego tiene sus propias reglas y convenciones, de manera que las leyes y usos de la vida cotidiana no tienen validez en él. En el grado máximo de desarrollo de las reglas en el juego infantil se encuentra el ritual, en el que se obedecen unas determinadas normas, se respeta una disciplina y se cumplen con actos prescritos.

En el caso de los juegos abstractos, son aquellos que nacen de las actividades lúdicas con regla arbitraria, esto es, aquellas que no vienen dictadas por ningún modelo en particular sino que el jugador se impone a sí mismo. A diferencia de las tipologías anteriormente estudiadas, aquí el niño crea reglas nuevas, de modo que rechaza la regulación exterior y se libera de los esquemas imitativos y constructivos a los que rendía servidumbre. Así, libre de toda dominación, la regla voluntaria expresa la voluntad y la autonomía del ser y constituye un medio para la afirmación de sí. Por ende, se podría afirmar que la regla es un orden mediante el cual el yo se afirma. En otras palabras:

C'est mettre dans son comportement un ordre arbitraire, une empreinte du Moi. En ce sens la conduite ludique apparaît comme un effort pour proclamer l'appartenance des actes propres au sujet qui les commande. Le Moi se découvre, mais par là même qu'il se découvre, il doit montrer son identité, proclamer sa permanence, et ainsi se soumettre à des structures stables, à des règles. De là naît un Moi structuré qui est l'expression concrète et organisée de ce qu'il y a de plus intime dans l'être, de l'acte créateur (Château 1979: 440).¹³⁷

¹³⁷ «Es poner en su comportamiento un orden arbitrario, una huella del Yo. En este sentido, la conducta lúdica aparece como un esfuerzo por proclamar la pertenencia de los actos propios del sujeto que los realiza. El Yo se descubre, pero por el mismo hecho que se descubre, debe mostrar su identidad, proclamar su permanencia y, por lo tanto, someterse a estructuras estables, a reglas. De aquí nace un Yo estructurado, que es la expresión concreta y organizada de lo que es más íntimo en el ser, del acto creativo» (Traducción de la autora).

En el caso del niño, será hacia los tres años de edad, en el seno del proceso de toma de conciencia de sí mismo, cuando muestre disposiciones de moralidad y un gusto por la disciplina y las normas, o lo que es lo mismo, el sentido de la regla. Sin embargo, las reglas arbitrarias no aparecerán hasta los cinco años (*Ibíd.*: 171).

Dentro de esta tipología de juegos abstractos, hay que diferenciar tres clases de juegos: los juegos abstractos de reglas arbitrarias, los juegos de proeza y los juegos de competición. Por cuanto atañe a los primeros, suelen ser juegos solitarios y la regla se concibe como un obstáculo que hay que seguir y obedecer (*Ibíd.*: 383). En cambio, los juegos de proeza pueden desembocar en un grupo segmentario y tienen por objetivo superar cierto obstáculo o dificultad, como puede ser el dolor o la pesantez. Se podría decir que, en este punto, el juego entronca con el componente lúdico del *ludus*, que se corresponde con la necesidad de someter al juego a convencionalismos arbitrarios e imperativos que en ocasiones dificultan llegar al resultado que se desea al requerir un mayor esfuerzo, paciencia, habilidad o ingenio (Caillois 1986: 42). Finalmente, el juego de competición es aquel cuya actividad implica o compromete las funciones motrices, intelectuales o incluso la voluntad en el caso de las prácticas ascéticas. En esta clase de juegos, aunque supone un grupo mejor organizado, no hay cooperación entre sus componentes y tiende a derivar en los concursos (Château 1979: 384).

En concreto, esta sección pondrá su atención sobre la tipología de juegos abstractos de reglas arbitrarias. Esta actividad lúdica consiste en el respeto, seguimiento y cumplimiento de una regla arbitraria, subjetiva, propia. Debido a que las reglas son prescripciones abstractas imperativas que hay que acatar, lo fundamental aquí es la sumisión a una disciplina,¹³⁸ a un deber o a un orden. Y es que la regla interioriza la noción de orden, el cual podría ser definido como la disposición de las cosas en el tiempo o en el espacio de acuerdo a una regla (*Ibíd.*: 153).¹³⁹ Este orden puede tomar apariencias diversas, como la limpieza, la regularidad, la repetición, el seguimiento de fórmulas, la clasificación, la colección o el ritmo. En conclusión, las manifestaciones del orden se vinculan con una cierta complacencia en el formalismo donde, por cierto, el niño encuentra placer lúdico.

¹³⁸ Al proveer al niño de disciplina, el juego puede comprenderse como el germen de la moralidad y del desarrollo de la conciencia moral (Château 1979: 419).

¹³⁹ Como contrapartida, la regla se podría definir como «el orden puesto en nuestros actos» (Château 1973: 67).

Ordenar o, lo que es lo mismo, poner en orden es en realidad imponer la voluntad propia sobre las cosas, una marca del yo, una autoafirmación. Así, del mismo modo que mediante la copia o la ilusión el niño hacía suyo el mundo, se apropiaba de él y lo hacía a su medida, el orden también permite tomar posesión del mundo y, sobre todo, dejar su marca o huella personal: «*Donner un ordre, une unité par lesquels il témoigne de notre Moi en se soumettant à lui*» (Ibíd.: 404).¹⁴⁰ En virtud de la imposición del orden propio se expresa la personalidad del jugador, quien ordena el mundo conforme a sus reglas. Precisamente, como el orden manifiesta la identidad del jugador, esto le permite reconocerse en él: «*L'ordre pour l'enfant n'est pas ce qui est classé logiquement, mais ce qui lui permet de "s'y retrouver"*» (Ibíd.: 150).¹⁴¹ En resumen:

El objeto ordenado es un objeto que podemos reconocer, como el objeto familiar es un objeto por el cual sabemos cómo actuar. El orden facilita, pues, la acción por la cual el Yo se expresa y se afirma. Por él, no solamente reconozco los objetos, sino que también y sobre todo «me reconozco en ellos» [...]. Un mundo conformado por y para mi acción. Poner orden en el mundo es, por consiguiente, disponer el mundo en función de mis actos futuros, apropiarlo a mis actos, asimilármelo. [...] Por el orden, mi personalidad pasa, pues, de alguna manera a las cosas: me apropio de ellas. En ellas dejo mi marca, un testimonio de mí mismo (Château 1973: 66-67).

Una de las expresiones de la *regla* y del orden propios del juego abstracto infantil en el seno de las manifestaciones artísticas escatológicas contemporáneas se da, precisamente, en aquellas prácticas que hacen uso de la sangre menstrual. Lejos de ser casual, se aprovecha la propia regularidad con que se sucede este proceso fisiológico natural, que se manifiesta bajo la forma de ciclo.

Por ejemplo, en *Blood Work Diary* (1972) [Fig. 61], la recientemente desaparecida Carolee Schneemann (Fox Chase, 1939 - New Paltz, 2019) captura este aspecto serial de la menstruación recogiendo periódicamente el manchado propio sobre un tejido. Lo que realiza la artista es una suerte de calendario menstrual clasificado por secciones en el que se lleva un control de la cantidad de flujo expulsado a diario. Al referirse a la experiencia corporal vivida por la propia artista, el carácter de esta obra deviene

¹⁴⁰ «Dar un orden, una unidad mediante la cual dar testimonio de nosotros mismos al someternos a él» (Traducción de la autora).

¹⁴¹ «El orden para el niño no es lo que está clasificado lógicamente, sino aquello en lo que puede reencontrarse» (Traducción de la autora).

autobiográfico.¹⁴² Sin embargo, al ser la menstruación una experiencia biológica que afecta al común del sexo femenino, la obra también explora el cuerpo de la mujer y los conflictos culturales asociados al mismo.

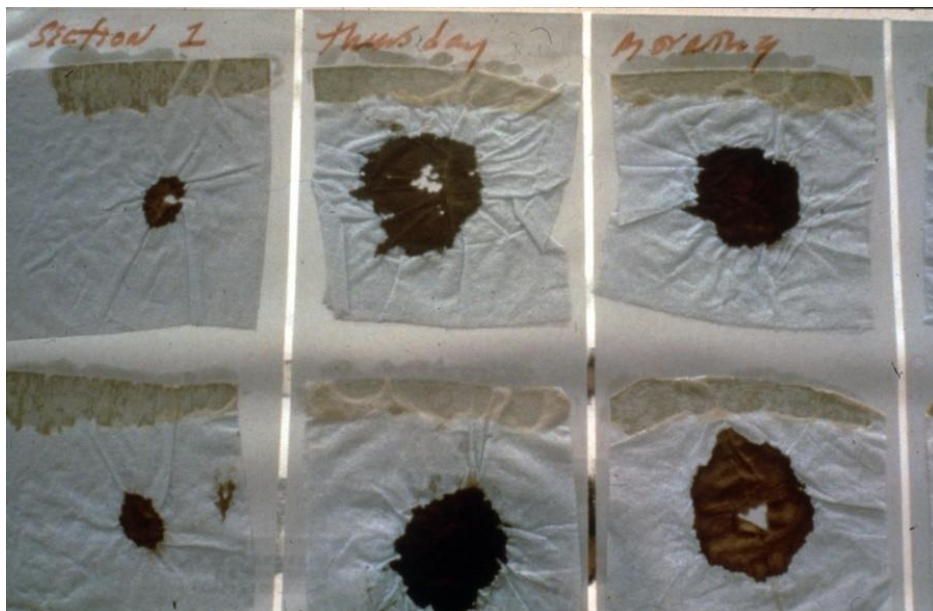


Fig. 61: Carolee Schneemann, *Blood Work Diary* (detalle), 1972, paneles con manchas menstruales sobre tejido

En este sentido, cabría señalar que la cultura occidental considera el horror del cuerpo femenino menstruante como algo odioso, que debe ocultarse y denigrarse. Más concretamente, según la artista, el tabú masculino hacia el menstuo se exteriorizaría en forma de un miedo desproporcionado y repulsión hacia este. Esto le hace interrogarse acerca de si la menstruación sería considerada como esencia sagrada de vida en lugar de un tabú si fueran los hombres quienes menstruaran. Por otra parte, Schneemann afirma que, como el hombre únicamente sangra cuando está herido, por agresión o por accidente, por consiguiente este considera a la mujer como herida en su interior. Incluso, a ojos de la artista, esta agresividad masculina hacia el cuerpo femenino también se muestra en forma de ataques, agresiones, violaciones o mutilaciones. De aquí se desprende la existencia de una condición femenina en tanto que potencial víctima sexual (Schneemann 2002: 246).

¹⁴² Este carácter autobiográfico como referencia a la propia experiencia corporal será una constante en toda la producción artística de Schneemann, que en un escrito de 1963 confesó lo siguiente: «*My sense of my own physical life and of making things within the life were always united*» (Schneemann 1997: 12). «Mi sentido de mi propia vida física y de hacer cosas en la vida siempre estuvieron unidos» (Traducción de la autora).

Por consiguiente, lo que Schneemann consigue con este dietario de sangre es, ni más ni menos que tender un puente entre lo público y lo privado, dar visibilidad a un hecho que queda confinado en la intimidad y que la sociedad suele ignorar y estigmatizar. A este respecto, en una ocasión la artista ya mencionaba el tabú al que se sometía la menstruación y aprovechaba para reprobar la carga negativa con la que incluso las mujeres investían a su propio cuerpo: «*These women are fastidious: the living beast of their flesh embarrasses them; they are trained to shame... blood, mucus, juices, odors of their flesh fill them with fear*» (Schneemann 1997: 58).¹⁴³

Entonces, al mostrar la realidad del menstuo, Schneemann se reapropia del cuerpo que le ha sido usurpado al sexo femenino: «*In some sense I made a gift of my body to other women: giving our bodies back to ourselves*», dirá la artista (*Ibíd.*: 194).¹⁴⁴ Lo que propone con esta obra es la creación de una nueva imagen propia mediante el uso de una iconografía femenina recuperada del ostracismo.¹⁴⁵ De esta forma, lo corporal deviene un medio de expresión de sí, de autocreación; y es precisamente ahí donde estriba el placer del juego: «*Le jeu est joie. Joie de création de soi. Joie d'expression de soi. Fierté de la réussite*» (Château 1979: 443).¹⁴⁶ Si en el juego abstracto de reglas arbitrarias el orden servía al niño para apropiarse de las cosas, aquí sirve para la reapropiación feminista del cuerpo. Si en el orden que se imponía, el niño encontraba un elemento en el que encontrarse a sí mismo, Schneemann halla en la *regla* el fundamento a partir del cual construir la identidad femenina, tanto a nivel individual como colectivo. En consecuencia, *Blood Work Diary* se trata de un ejercicio en pos de la liberación de la mujer, que promueve el empoderamiento femenino mediante el conocimiento corporal y el autoanálisis. Como anécdota, la propia artista se somete a tal proceso de autoexploración y, como consecuencia, llega a la conclusión de que el cuerpo aumenta

¹⁴³ «Estas mujeres son fastidiosas: la bestia viva de su carne las avergüenza; están entrenadas para avergonzarse... la sangre, las mucosidades, los jugos, los olores de su cuerpo las llenan de miedo» (Traducción de la autora).

¹⁴⁴ «En cierto sentido, hice un regalo de mi cuerpo a otras mujeres: *devolviéndonos nuestros cuerpos a nosotras mismas*» (Traducción de la autora).

¹⁴⁵ Por cuanto respecta a las críticas a su obra, Schneemann (*Ibíd.*: 194) responde: «*The use of my own body as integral to my work was confusing to many people. I WAS PERMITTED TO BE AN IMAGE/BUT NOT AN IMAGE-MAKER CREATING HER OWN SELF-IMAGE*». «El uso de mi propio cuerpo como parte integral de mi trabajo fue confuso para muchas personas. ME PERMITIERON SER UNA IMAGEN/PERO NO UNA CREADORA DE IMÁGENES DE SU PROPIA AUTOIMAGEN» (Traducción de la autora).

¹⁴⁶ «El juego es alegría. Alegría de creación de sí. Alegría de expresión de sí. Orgullo del éxito» (Traducción de la autora).

su sensibilidad cuando está menstruando. Tanto es así que, a su parecer, las sensaciones vaginales durante el coito son insoportables (Schneemann 2002: 235). En cambio, hay mujeres que todavía no son lo suficientemente conscientes de su cuerpo hasta el punto de que olvidan el momento en el que han de esperar el sangrado mensual y experimentan la llegada del período con sorpresa.

Finalmente, Schneemann propone concebir el cuerpo como una fuente de placer y de autoconocimiento: «*I insist on the value of my experience [...] who knows her pleasure is in and of her body and that this body provides an integral source of self-knowledge*» (Ibíd.: 201).¹⁴⁷ Al mismo tiempo, ofrece la posibilidad de entender la menstruación como esencia de vida, como fuerza generadora de interioridad sagrada, como *prima material* que provee las claves de la fecundidad, la renovación y la reproducción. Del mismo modo, amplía la comprensión del sentido de la vagina, a la que toma como fuente de conocimiento sagrado, éxtasis, canal para el nacimiento, alimento, transformación y como pasaje de lo visible a lo invisible (Schneemann 1997: 234-235).

Volviendo al juego abstracto de reglas arbitrarias, otra de las formas mediante las cuales se manifiesta el orden y, con él, la regla, es a partir de la colección, puesto que supone cierto orden, arreglo o almacenamiento (Château 1979: 130). Al mismo tiempo, la colección revela el instinto de propiedad, pues manifiesta que algo pertenece a alguien, que es suyo y que forma parte de él. En este sentido, se podría decir que *Menstruation Bathroom* (1972) [Fig. 62], de Judy Chicago (Chicago, 1939), es una obra destacada en la práctica de tal recopilación o acopio. Y es que las compresas impregnadas de sangre menstrual llenan la papelera, los productos de higiene femenina se acumulan en las estanterías, así como algunos tampones usados se encuentran esparcidos por el suelo de esta instalación que pretende simular un cuarto de aseo. Incluso, en una reinstalación posterior [Fig. 63], la acumulación de sangre es todavía mayor, pues aparecen colgadas en un tendedero improvisado varias gasas saturadas del líquido menstrual, provocando que el pavimento se encuentre atestado de manchas de sangre.

¹⁴⁷ «Insisto en el valor de mi experiencia [...] que sabe que su placer está en su cuerpo y que este cuerpo proporciona una fuente integral de autoconocimiento» (Traducción de la autora).



Fig. 62: Judy Chicago, *Menstruation Bathroom (Womanhouse)*, 1972, técnica mixta / Fig. 63: Judy Chicago, *Menstruation Bathroom*, 1995 (reinstalación), técnica mixta, MoCA, Los Ángeles

Esta instalación formó parte de *Womanhouse* (1972), un proyecto colaborativo de Judy Chicago y Miriam Schapiro en el que también colaboraron mujeres artistas y estudiantes del Feminist Art Program del California Institute of the Arts. Entre todas ellas convirtieron una mansión de Hollywood en una pieza multimedia en la cual cada una de las habitaciones daba cuenta de las actividades que las amas de casa solían llevar a cabo en el seno del hogar.

Por cuanto atañe a esta instalación en forma de aseo, no se podía entrar en ella sino que únicamente se podía observar a través de un fino velo de gasa que la separaba de los espectadores: de este modo, su propia configuración ya da cuenta del significado de la misma. Y es que, así, el cuarto de baño deviene el lugar destinado a silenciar la vergüenza, la ubicación donde esconder el secreto mejor guardado de las mujeres: el de su menstruación. Sin embargo, el blanco inmaculado de la estancia contrasta con el rojo de la sangre, como si se tratara de una advertencia acerca de la imposibilidad de ocultar los procesos fisiológicos. En palabras de Chicago:

The bathroom is an image of women's hidden secret, covered over with a veil of gauze, very, very white and clean and deodorized – deodorized, except for the blood, the only thing that cannot be covered up (Spence; Brack 2014).¹⁴⁸

¹⁴⁸ «El baño es una imagen del secreto oculto de la mujer, cubierto con un velo de gasa, muy, muy blanco, limpio y desodorizado –desodorizado, excepto por la sangre, lo único que no se puede ocultar» (Traducción de la autora).

Precisamente, la artista censura que la menstruación sea un tabú del que nadie, ni siquiera las mujeres, quieran hablar: «*Menstruation is something woman either hide, are very matter-of-fact about, or are ashamed of*», observó (Íd.).¹⁴⁹ De hecho, ella misma confiesa que no fue hasta cumplir treinta y tres años cuando tuvo una conversación seria con sus amigas acerca del período. Al abrir este espacio privado al público, al hacer de lo íntimo un lugar cotidiano, Chicago pretende dar visibilidad a los fluidos corporales específicamente femeninos. Además, al identificarse con la simbología del cuerpo femenino y apropiarse de tal iconografía, Chicago aspira, como también lo hizo Schneemann, al empoderamiento femenino. Sin embargo, lejos de lo que podría parecer, no reduce a las mujeres a su condición femenina menstruante, sino que, por el contrario, quiere universalizar esta forma y explorar de manera crítica lo que quiere decir ser mujer desde el punto de vista de la experiencia corporal femenina invisibilizada. Con esta nueva iconografía, desafía la prevalencia de formas fálicas a la vez que aspira a construir vínculos sociales de apoyo entre el colectivo femenino (Chicago 2007: 13). A partir de la experiencia personal, pero que a la vez es común entre el sexo femenino, la artista pretende cuestionar y concienciar acerca de los roles que desempeñan las mujeres en la sociedad. Finalmente, el objetivo que desea alcanzar Chicago en el conjunto de su producción artística no es tanto el de encajar en un discurso patrilineal de la historia del arte sino compartir su legado y dar voz a su historia como mujer artista. Así lo expresó ella misma:

*I no longer felt that my only choice was to “fit into” the patrilineal art history that dominates the art discourse. I had my own history as a woman, one with which I felt far more comfortable because it had room for my aesthetic impulses, which had often seemed quite distinct from those of my male peers (Íd.).*¹⁵⁰

Para finalizar, y a modo de información meramente adicional, otras artistas que reivindican la sangre menstrual como medio artístico también recurren al orden en sus obras. Una de ellas es Vanessa Tiegs, que utiliza los mecanismos de la repetición, la colección y el ritmo en su proyecto *Menstrala* (2000-2003), consistente en ochenta y

¹⁴⁹ «La menstruación es algo que las mujeres ocultan, es una cuestión de hecho o se avergüenzan de ella» (Traducción de la autora).

¹⁵⁰ «Ya no sentí que mi única opción era “encajar” en la historia del arte patrilineal que domina el discurso del arte. Tenía *mi propia* historia como mujer, una con la que me sentía mucho más cómoda porque tenía espacio para mis impulsos estéticos, que a menudo me parecían bastante distintos de los de mis compañeros masculinos» (Traducción de la autora).

ocho mandalas pintados con su propia sangre menstrual. Por otra parte, Lani Beloso apela a los mismos mecanismos en *The Period Piece* (2010): se trata de un conjunto de pinturas realizadas periódicamente con su abundante sangre menstrual (de hecho, la artista padece menorragia y dismenorrea).¹⁵¹ Si bien al inicio de esta serie se sentaba en el lienzo durante doce horas, luego pasó a hacer acopio de la sangre menstrual de cada ciclo para utilizarla como pigmento para sus pinturas.

En cualquier caso, se ha comprobado que este juego con los fluidos corporales en general, y con la menstruación en particular, deviene un instrumento que proporciona conocimientos acerca de la propia realidad corporal, en ocasiones tan desconocida. Es, pues, innegable el papel didáctico del juego en el sentido de que ayuda a conocer el mundo gracias a los actos desarrollados en el seno de la actividad lúdica, así como ofrece la posibilidad de aprender y adquirir información acerca de la propia identidad, contribuyendo así al autoconocimiento.

5.2 Formas lúdicas del lenguaje: juegos de palabras, acertijos visuales y chistes

Una de las posibles manifestaciones del carácter lúdico de la vida cultural se encuentra en el lenguaje. Este, como cualquier otra gran ocupación del ser humano, se halla empapado de juego. El espíritu lúdico es el responsable del constante ir y venir entre lo pensable y lo realizable, el que permite la invención de otro mundo que figure la existencia humana. Y, justamente, entre los múltiples mecanismos expresivos que remitan a otra cosa o a algo abstracto, habrá que descubrir los juegos de palabras, los acertijos visuales y los chistes.

Las formas lúdicas del lenguaje, que evocan o representan una realidad o concepto por medio de un aspecto divergente, bien podrían asumir la función de máscara o disfraz – tan propios, por otra parte, de los juegos sagrados –, los cuales escenifican ese «ser otra cosa» del juego. «El disfrazado juega a ser otro, representa, “es” otro ser», diría Huizinga (2010: 27). De ahí que el juego, y especialmente cuando se funde con los lenguajes visual y escrito, origine asociaciones con otras realidades a las que se refiere de forma encubierta. No obstante, no hay que confundir las distintas expresiones del

¹⁵¹ La menorragia consiste en el sangrado menstrual abundante, mientras que la dismenorrea se caracteriza por una menstruación dolorosa.

juego con el lenguaje, ya que, aunque compartan el carácter lúdico y se desarrollen en lo desenfadado de la broma, la alegría o la diversión bajo un aspecto ligero, se manifiestan de formas distintas. De hecho, los juegos de palabras pueden construirse al margen del contenido, mientras que, en otras ocasiones, pueden emplearse dobles sentidos y funcionar como medios técnicos del chiste.¹⁵² Por otra parte, en el acertijo, «la técnica es la precondition y la palabra es lo que debe adivinarse, en tanto que en el chiste la palabra es lo ofrecido y la técnica es lo disfrazado» (Freud 1981a: 1044): uno esconde lo que el otro muestra. Además, en la adivinanza aparece el interés intelectual, mientras que el chiste, que tiende a disimular su significado o tendencia, pierde su efecto hilarante cuando se necesita un gasto de trabajo intelectual para entenderlo. El chiste, entonces, se podría definir como un juicio juguetón o juego con ideas¹⁵³ que tiene como propósito despertar la hilaridad del público mediante la impresión en conjunto de su contenido ideológico y el rendimiento, revestimiento, técnica o forma de expresión del mismo (*Ibíd.*: 1079-1080). O, en otras palabras, el chiste sería el mecanismo o la actividad que permite extraer placer de los procesos psíquicos (*Ibíd.*: 1081) y de los juegos con palabras e ideas.

En ocasiones, además, el juego con el lenguaje llega a encadenarse con otros aspectos que no tienen apariencia de seriedad, como son la alegría, la diversión, lo cómico o la broma; estados emotivos que excitan, en último término, la risa, evidente expresión del gozo lúdico. Ahora bien, que un estado o acción lúdicos se presenten bajo una forma no seria no conlleva necesariamente que su contenido sea baladí o carezca de profundidad. De hecho, para Huizinga (2010: 18) lo que haría reír sería el contenido intelectual y no la acción lúdica en sí, lo que le lleva a asumir que la conexión entre lo cómico y el juego es de naturaleza secundaria. En lo que concierne a esta investigación, y más concretamente por lo que atañe a este apartado, se expondrá que es la acción coordinada entre ambos elementos –la forma lúdica y el contenido de carácter más especulativo– lo que provoca la risa.

¹⁵² En el doble sentido, en el que una palabra es susceptible de múltiples interpretaciones, se da un desplazamiento, es decir, el paso de un pensamiento o sentido al otro. Para Freud (1981a: 1055), se produciría la desviación del acento psíquico o proceso mental sobre un tema distinto del inicial, de modo que el contenido de una determinada representación se traspasaría a otra con la que está asociada.

¹⁵³ Estas expresiones que definen el chiste son tomadas de Fischer, citado en *Ibíd.*: 1030.

Así, en este apartado se pretende analizar el empleo lúdico del lenguaje en su intersección entre lo visual y lo escrito para examinar acto seguido las formas en las que este se concreta o deriva, sean juegos de palabras, acertijos visuales o chistes. Asimismo, será fundamental saber qué reflexión o mensaje encierran, así como entender de qué modo se manifiesta, si es que lo hace, el placer.

5.2.1 Andres Serrano, o cómo encontrar la belleza en lo repugnante

Tanto los juegos de palabras como los acertijos visuales, que aquí se vinculan con un componente humorístico, hunden sus raíces en lo agonal, en la competición, en la porfía. Para sostener este argumento, únicamente hay que prestar atención a lo que esto implica: en ambos casos, se trata de enigmas visuales, desafíos mediante los cuales se ponen a prueba ciertas habilidades tanto del artista como del público. Y es que, por una parte, el artista muestra una habilidad, demuestra ser ingenioso al plantear algo así como un calambur visual o al formular una argucia con agudeza. En cualquier caso, lo que se busca es una variación juguetona del sentido de las imágenes en su conjugación íntima con las palabras que le dan título: se trata de un juego de doble sentido entre la significación objetiva (o literal) y metafórica de una palabra (Freud 1981a: 1047). Y, por otra parte, el artista mantiene una actitud lúdica al invitar al juego al público, a quien lanza un reto, que no es otro que desvelar y descifrar el enigma, encontrar una solución al problema planteado, aclarar la posible interpretación de la obra. Así, el público, si sale victorioso de tal prueba, podrá hacer gala de su capacidad de relacionar y evocar elementos, imágenes o conceptos aparentemente alejados pero unidos gracias a la formulación lúdica. En resumen:

Lo que el lenguaje [...] hace con las imágenes es juego. [...] [E]ncierra un secreto en ellas, de suerte que cada imagen ofrece, jugando, una respuesta a un enigma (*Ibíd.*: 170-171).

De acuerdo con este orden de ideas, la producción de Andres Serrano aparece como ejemplo paradigmático de tal estrategia, que habrá de ser desarrollada a continuación. Más concretamente, su serie *Shit* (2008)¹⁵⁴ es ejemplar en el uso de los juegos con el lenguaje. Esta serie fotográfica se expuso de manera simultánea en la Galería Yvon Lambert en las sedes de Nueva York (del 4 de septiembre al 4 de octubre de 2008) y

¹⁵⁴ Se ha tomado esta fecha, 2008, para datar la realización de esta serie de fotografías, siguiendo la relación de obras que aparece en el catálogo de la exposición. Sin embargo, en la página web del artista se indica que la serie *Shit* data de un año antes, esto es, del 2007.

París (del 12 de septiembre al 11 de octubre del mismo año), y se acompañó de su respectivo catálogo, intitulado *Shit: an investigation*, con un ensayo de Hélène Cixous.

Shit consta de un total de sesenta y ocho fotografías¹⁵⁵ a color en gran formato (las dimensiones de cada una de ellas son 244 x 203,05 cm)¹⁵⁶ de lo que parece ser una suerte de retratos de excrementos sobre un fondo abstracto de colores. Estas fotografías, tomadas entre Ecuador y Nueva York, captan la imagen de una no desdeñable muestra de deyecciones de origen animal y humano. Se trata, pues, de un proyecto que tiene por objeto la representación visual de las heces. Ahora bien, a esto habría que sumarle una particularidad, y es que el artista trata de que esta sea una representación bella de algo que, por lo general, se considera repulsivo.

Sin embargo, a decir verdad no es tal la literalidad de estas fotografías; se trata, por el contrario, de una ingenuidad aparente. Por ejemplo, la palabra que da nombre a la serie, esto es, *shit* (mierda, en castellano),¹⁵⁷ no es en absoluto gratuita, sino que responde a una elección muy concienzuda de tal término. Como el propio artista reivindica:

¿Se puede decir el nombre de esta exposición? Se llama caca, aunque prefiero mierda porque es más fuerte. En Nueva York he dado muchas entrevistas en la radio, prensa y televisión, pero curiosamente no se puede decir esa palabra. Es algo que me molesta porque siempre me dijeron que los Estados Unidos era el país más liberal del mundo y veo que eso no es así, muchas de mis fotografías no se pueden publicar en los periódicos, y en este caso no quieren mencionar el título de la serie (Torricelli 2008).

Por ello, no se trata de una inocente caca (*poo*), sino de una más grosera¹⁵⁸ mierda (*shit*) que se refiere, evidentemente, al residuo metabólico que el organismo expele por el ano después del proceso de digestión. Pero, aparte del rechazo del eufemismo por la

¹⁵⁵ En las respectivas muestras, únicamente se expusieron dieciocho fotografías de las sesenta y ocho de que consta la serie *Shit*.

¹⁵⁶ Huizinga (2010: 183) señala que la confusión de todas las proporciones o relaciones y la exageración desmesurada que desembocan en un efecto sorprendente son manifestaciones del impulso lúdico.

¹⁵⁷ En esta sección se emplearán ciertas palabras malsonantes, como mierda en lugar de excremento, al traducirlas literalmente del inglés o al emplear expresiones vulgares que se justifican por su vínculo con la interpretación de las obras que aquí se analizan. A propósito de esto, sobra decir que todas estas interpretaciones han sido formuladas con la mayor seriedad, pese a su eventual aspecto ligero.

¹⁵⁸ El diccionario Cambridge (Cambridge University Press 2019a) resalta expresamente este matiz o connotación malsonante del vocablo *shit*, al que tilda de ofensivo. Incluso se recalca en la propia definición que da de la palabra: «A very impolite word for waste from the body of a person or animal that comes out of the anus» (Cambridge University Press 2019b). «Una palabra muy grosera para designar los desechos del cuerpo que son expelidos por el ano de una persona o animal» (Traducción de la autora).

preferencia por la palabra tabú, todavía hay más. Habría que ir más allá, pues *shit* no se trata únicamente de un sustantivo malsonante, sino que también le permite a Serrano hacer un empleo lúdico del lenguaje:

*I was also thinking about it conceptually that the word “shit” –how much it means and how much we use it in everyday life as a metaphor for almost everything. [...] And so I was thinking of that show visual and also in terms of language. And that’s why it was so challenging and interesting for me to do it (Meacham 2010).*¹⁵⁹

De este modo, las obras de esta serie se referirán a distintos significados y expresiones que contengan el sustantivo¹⁶⁰ *shit*, empleado en contextos muy informales e incluso considerado parte del argot o jerga común (*slang*, en inglés). Así pues, del mismo modo que es posible interpretar de manera literal el título que da nombre a la serie, la denominación de las obras encierra juegos de palabras y dobles sentidos, en ocasiones de carácter jocoso. Este empleo concienzudo del lenguaje por parte de Serrano no es gratuito, pues el mismo artista declaraba «*It’s important to say something, and to say it well*» (Blanch 2012).¹⁶¹ Además, a sus veinte años trabajó en calidad de asistente del director de arte y redactor de textos en la agencia de publicidad Winthrop Hoyt de Manhattan. Por ello, conoce bien las estrategias de la comunicación visual y escrita, como se demuestra en el uso de títulos elocuentes para sus obras. Por cuanto respecta al influjo de dicha experiencia laboral sobre su producción, el artista reconoce lo siguiente:

me influyó sobre todo en el uso del lenguaje, en los títulos, en cómo titulo las obras. Una de las cosas que aprendí del mundo de la publicidad fue a utilizar las palabras de un modo a la vez breve y elocuente para transmitir una idea, hacer nacer el deseo por un producto, y así aprendí a utilizar el lenguaje como una especie de herramienta de manipulación. En mi obra, los títulos siempre han sido muy importantes, y suelen ser descriptivos, pero también pretenden... ya sabes, como una buena cita que pega fuerte. En esencia lo que saqué del mundo de la publicidad fue ese uso del lenguaje, que apliqué a los títulos de mis obras. [...] Está claro que la publicidad ocupa un gran lugar en mi obra en la medida en que el concepto y el lenguaje son elementos vitales (Brasa (coord.) 2006: 19).

¹⁵⁹ «También pensaba conceptualmente que la palabra “mierda” –cuánto significa y cuánto la usamos en la vida cotidiana como una metáfora de casi todo. [...] Y por eso estaba pensando en esa exposición visualmente y también en términos de lenguaje. Y por eso fue tan desafiante e interesante para mí hacerla» (Traducción de la autora).

¹⁶⁰ El término *shit* también puede ser utilizado como verbo, cuyo infinitivo, *to shit*, tendría por significado defecar (o, si se prefiere su traducción literal, cagar). Sin embargo, no es tan rico en significados como lo es en su forma sustantivada.

¹⁶¹ «Es importante decir algo, y decirlo bien» (Traducción de la autora).

Una vez aclarados estos hechos preliminares, será pertinente llevar a cabo el análisis e interpretación de las obras. En primer lugar, en este espacio donde lo lúdico lingüístico toma forma cabe hallar *Bull Shit* [Fig. 64]. Como su título indica, podría tratarse de la imagen de un excremento de toro. Pero, si se tiene en cuenta que la serie está plagada de juegos lingüísticos y conceptuales, habrá que contemplar la posibilidad de que el título también haga una referencia explícita al término inglés *bullshit*, que en su uso como sustantivo podría traducirse como tontería, disparate, bobada o estupidez; significados, estos, que, a su vez, serían afines a la acepción de *shit* en tanto que sinsentido.

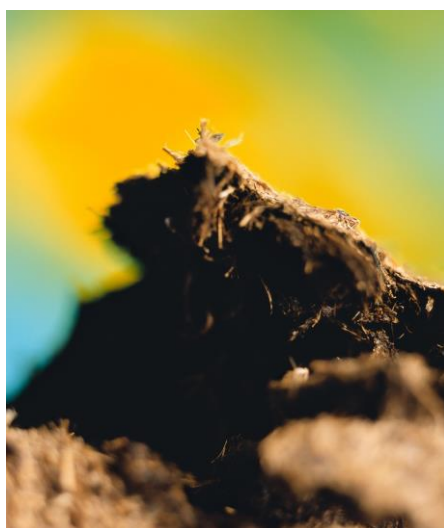


Fig. 64: Andres Serrano, *Bull Shit*, 2008, impresión cromogénica

Otras obras pueden ser interpretadas bajo el mismo mecanismo. Así, por ejemplo, *Scary Shit* [Fig. 65] o lo que es lo mismo, mierda aterradora, podría sugerir la expresión *shit oneself*, que en castellano podría traducirse por «cagarse de miedo»: nótese que Andres Serrano es hispanohablante, de modo que sería factible que empleara los dos idiomas, el inglés y el castellano, para formular sus juegos con el lenguaje. Otra expresión inglesa que se usa para referirse a alguien que tiene mucho miedo –de ahí el título de la obra, claro está– o que está muy nervioso es *be shitting bricks*. La obra *Stupid Shit* [Fig. 66] se articula del mismo modo: sería factible que hiciera alusión a la locución *shit for brains*, que se emplea para denominar a una persona estúpida. Finalmente, también en *Holy Shit*¹⁶² [Fig. 67] vuelve a recurrir a un mecanismo idéntico: en primer lugar, con la

¹⁶² Esta pieza podría ponerse de lado con otras del mismo artista, como algunas de las series *Immersion*s (1987-1990) o *Holy Works* (2011), en las que se plantea una yuxtaposición y asimismo convivencia entre lo sagrado y lo profano.

palabra *holy* o «santo» (en este caso, santa, ya que se trata de una «santa mierda») se refiere al origen sagrado de la materia fecal, puesto que se trata del excremento de un sacerdote. Como toda reliquia, que queda ungida por la santidad del mártir, así la deyección es dotada con las benditas virtudes del clérigo (y así parece anunciarlo el fondo iridiscente de la fotografía, casi celestial o anunciando un éxtasis, como el de Santa Teresa de Ávila en el grupo escultórico de Bernini). Y, en segundo lugar, el título hace alusión evidente a la expresión *holy shit*, que se suele exclamar con frecuencia frente a algo malo, sorprendente o increíble.



Fig. 65: Andres Serrano, *Scary Shit*, 2008, impresión cromogénica / Fig. 66: Andres Serrano, *Stupid Shit*, 2008, impresión cromogénica / Fig. 67: Andres Serrano, *Holy Shit*, 2008, impresión cromogénica

Volviendo al análisis de la primera fotografía, cuando la palabra *bullshit* se usa como verbo, significa embaucar, engañar o estafar. En este sentido, hay que tener en cuenta que el artista hace pasar por distintas deyecciones una misma muestra de residuo fecal fotografiada: esto se da en *Bull Shit* [Fig. 64], *Bad Shit* [Fig. 68] y *Good Shit* [Fig. 71]. Lo único que cambia es la captura, el fondo de la fotografía y la perspectiva o punto de vista, ya que en realidad se trata del mismo excremento:

It was a conceptual play on words, because there was no difference between Good Shit and Bad Shit, because they were both bullshit, meaning they were the same shit from a bull but photographed from different angles against different backdrops (Ting 2012).¹⁶³

¹⁶³ «Era un juego de palabras conceptual, porque no había diferencia entre *Good Shit* y *Bad Shit*, porque ambas eran tonterías, lo que significa que eran la misma mierda de toro pero fotografiada desde diferentes ángulos con diferentes fondos» (Traducción de la autora).

Así, *Bad Shit* [Fig. 68], que, como se ha señalado, se trata del mismo excremento de toro que *Good Shit* [Fig. 71], encarna un adjetivo calificativo negativo, en este caso, *bad*, es decir, «malo/a». No obstante, esto no es nada insólito, puesto que es habitual referirse al excremento en términos peyorativos debido al valor que socialmente se le asocia, como se ha podido ver páginas atrás. *Bad shit*, además, se usa coloquialmente para referirse a algo malo, a circunstancias malas que suceden, e incluso a una droga de escasa calidad. También, y siguiendo la misma línea, se podría traer a colación la expresión de la jerga común *like shit* («como la mierda» o incluso «estar en la mierda», en castellano), cuyo significado precisamente sugiere algo que está muy mal.

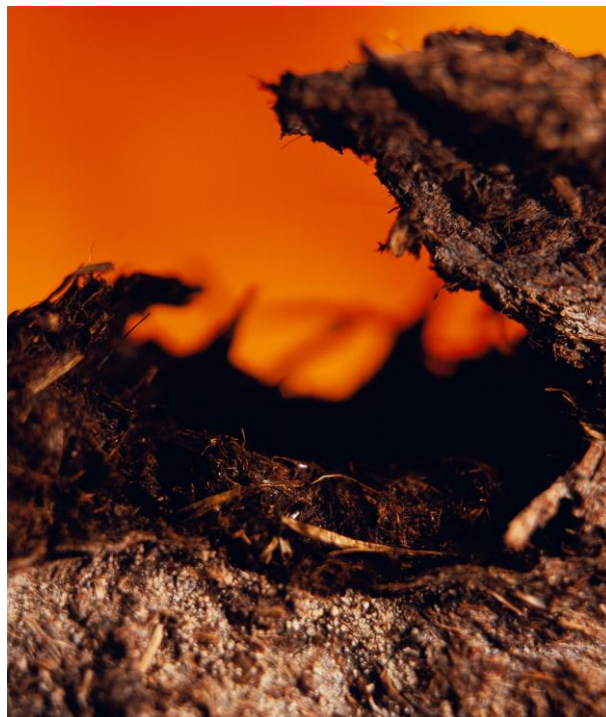


Fig. 68: Andres Serrano, *Bad Shit*, 2008, impresión cromogénica

Justamente, otra pieza a la que se le podría adherir un significado similar al anterior es *Deep Shit* [Fig. 69]. Y es que la expresión a la que haría referencia, esto es, *in deep shit* (o, en su lugar, *in the shit*), significaría literalmente «estar de mierda hasta el cuello» o «estar en la mierda», o dicho de otra forma, tener problemas o estar metido en un lío. Justamente, Gilbert & George tienen una pieza que se titula *In the Shit* (1996) [Fig. 70], con la que comparte la misma interpretación (y también *In the Piss* (1997), en la que únicamente se modifica la sustancia de desecho del título por la orina).



Fig. 69: Andres Serrano, *Deep Shit*, 2008, impresión cromogénica

Asimismo, el adjetivo que presenta el título, *deep* (traducible por profundidad), podría sugerir –y reivindicar– una hipotética seriedad, profundidad o penetración del pensamiento en torno al excremento. Al mismo tiempo, es posible vincularlo con el agujero (*hole*, en inglés) que literalmente ha sido excavado en la superficie de la hez, hecho que, a su vez, apuntaría a la palabra *shithole* (literalmente, agujero de mierda), que remite a algo extremadamente sucio, destartado, e incluso a un lugar desagradable. Por cuanto atañe a dicho orificio o hendidura, fue realizado por Irina Movmyga, la pareja del artista, a petición de este:

She was a little squeamish, but you get used to working with shit fast. I have the hard part –I have to go in there and work with piss and shit. For the audience, it's a very clean experience –just an aesthetic pleasure (Yaeger 2008).¹⁶⁴

Habrà que prestar especial atención a esta cita, pues es realmente reveladora en relación con las diversas actitudes hacia las deyecciones: ella se mostraba *squeamish*, esto es, aprensiva, quisquillosa, remilgada, demostrando rechazo, más que hacia el excremento, hacia el contacto que habría de tener con él. Aun así, finalmente acabó por hacer tal abertura, casi reproduciendo aquel vaivén entre la repulsión y la atracción en el asco. Un asco cuyas reglas parecen quedar en suspensión, pues el propio Serrano asume que uno

¹⁶⁴ «Ella era algo aprensiva, pero te acostumbras rápido a trabajar con la mierda. Me toca la parte difícil –tengo que ir allí y trabajar con pis y mierda. Para el público, es una experiencia muy limpia –simplemente un placer estético» (Traducción de la autora).

se acostumbra pronto a trabajar con materia fecal. Incluso, él mismo reconoce haber asumido la peor parte, que es la de estar en contacto directo con las excreciones. En este sentido, habría que recordar que el asco conlleva un movimiento de retroceso, de evitación de la proximidad –y más aún del contacto– con el objeto que se considera asqueroso. Finalmente, Serrano considera que el público, al serle evitada la cercanía con el excremento, puede llegar a experimentar placer estético: en realidad, se trata de una experiencia estética limpia, desodorizada, descontextualizada, sublimada, y únicamente se mantiene el contacto visual con el detritus mediante una representación de lo que este fue como entidad física.

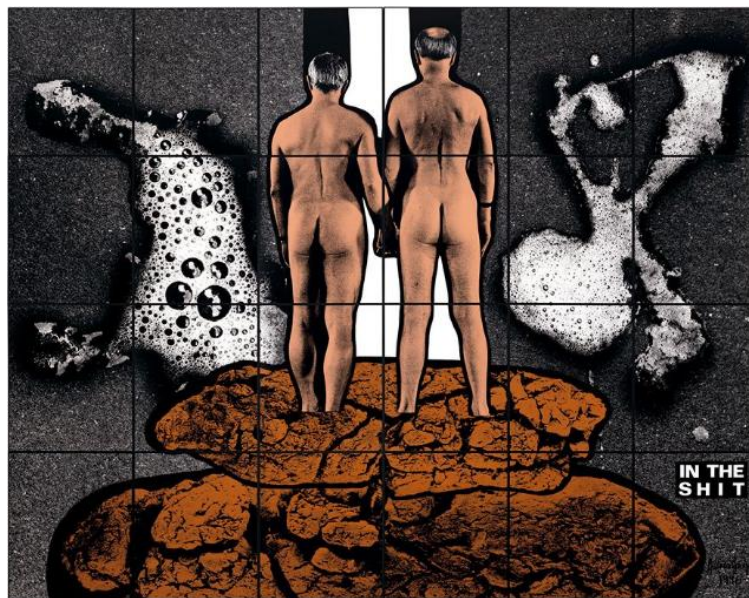


Fig. 70: Gilbert & George, *In the Shit (The Fundamental Pictures)*, 1996, composición fotográfica, tinte y tinta sobre papel

Si *Bad Shit* [Fig. 68] era una de las tomas de una misma excreción de toro, la otra se trata, efectivamente, de *Good Shit* [Fig. 71]. En este caso, a diferencia de la obra análoga con la que hace pareja, aquí el adjetivo calificativo es positivo, cosa poco habitual cuando se trata de valorar al excremento. En cualquier caso, si se presta atención al significado connotativo del título, se caerá en la cuenta de que la expresión *good shit* hace alusión a algo –sea acción o cosa– bueno. Y, del mismo modo que sucedía con su par, también puede ponerse de lado con otra expresión similar de la jerga común: se trata de *be the shit*, que se refiere a algo extraordinariamente bueno, espectacular o impresionante (y que, en cierto modo, se podría asimilar al sentido provechoso del excremento en el teatro en Francia).

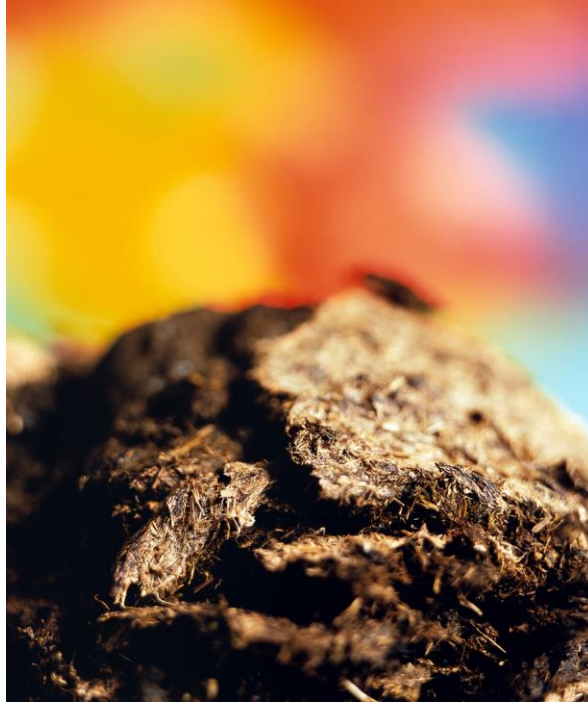


Fig. 71: Andres Serrano, *Good Shit*, 2008, impresión cromogénica

Precisamente, este sentido positivo y elogioso, que se deriva de la interpretación de esta fotografía y de los juegos de palabras que se acaban de descodificar, se puede vincular con la buena consideración o alta estima que una persona puede tener con lo que es suyo, o, todavía mejor, con lo que él mismo ha creado. Y esto es justamente lo que se desprende de las palabras de Serrano al mencionar su serie *Shit*:

I was making a statement: everyone thinks their shit is the best shit. And I was saying, if you want some shit, I've got the best shit in town! (Ting 2012).¹⁶⁵

Leyendo esta cita en clave psicoanalítica, es posible retrotraerse al sentimiento que tiene el niño frente a sus heces (o lo que es lo mismo aquí, Serrano frente a las heces que fotografía). Habría que recordar que, en el estadio sádico-anal de la organización pregenital del desarrollo de la libido, para el niño, los excrementos no sólo son fuente de excitación sexual sino que estos se dotan de gran valor. Tanto es así que los considera parte integrante de su cuerpo, productos de su organismo que merecen su orgullo y aprecio narcisista (Freud 1981f: 1940). Y es que el placer anal le brinda la oportunidad de regocijarse autoeróticamente con su propio cuerpo y de ser dueño de este. Incluso, el niño se convierte en productor al ser capaz de engendrar algo, nada más y nada menos

¹⁶⁵ «Estaba declarando: todos piensan que su mierda es la mejor mierda. Y estaba diciendo, si quieres mierda, ¡tengo la mejor mierda del lugar!» (Traducción de la autora).

que un excremento. Como resultado, la consecución del acto excretorio conlleva tanto sensaciones físicas agradables como una gratificación psíquica que contribuye a elevar la autoestima del infante. El excremento es considerado, entonces, como un miembro más —a la vez que producto, primera obra— de su cuerpo, del que se siente orgulloso. Es su caca (o, en el caso de Gilbert & George, es su pis [Fig. 72], su esperma (*Our Spunk* (1997), su sudor (*Our Sweat* (1997)).



Fig. 72: Gilbert & George, *Our Piss (The Fundamental Pictures)*, 1996, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero

Adaptando esta teoría al análisis que ocupa estas páginas, el lector se percatará de la disposición narcisista y la afirmación de la propia voluntad en la obra de Serrano. Las heces que fotografía el artista neoyorquino y que no son producto de su actividad excretoria propia forman ya parte de él, de su producción artística. Son, por decirlo así, su primer acto de creación del que se siente orgulloso; tanto es así que el artista habla de esta serie en los siguientes términos: «*I feel that I've done the definitive work on shit, and I feel very happy that I've claimed shit as my own*» (Sheldon 2008).¹⁶⁶ En definitiva, se ha producido un solapamiento entre el producto biológico de la excreción y el resultado de la actividad artística. De ahí que la suya sea «la mejor mierda»:

For me Shit is Freudian in the sense that I also believe, like Freud, that shit, the baby's shit, the child's shit, is the first act of creation. He or she, it's their universe. It's what they control. It's what they created and what they have power, dominion, over. And so, you know, in that sense I feel like it's a very basic show. It's about —and also, you know, it's saying, in essence, almost in a

¹⁶⁶ «Siento que he hecho el trabajo definitivo de la mierda, y me siento muy feliz de haber reclamado la mierda como mía» (Traducción de la autora).

childlike way, is everyone thinks their shit is the best shit. And that's exactly what I was saying. So I'm saying but if you want to see some real shit, I've got the real shit, and I've got some good shit. Yeah (Goodyear 2009: 58).¹⁶⁷

Estas interpretaciones extraídas de la teoría psicoanalítica son, como se ha podido comprobar, bien conocidas por Serrano, ávido lector de Freud. El artista, que concibe esta serie como «a *Freudian show*» o una exposición freudiana (Goodyear 2009: 58), hace años que acude al psicoanalista,¹⁶⁸ a quien, por cierto, pidió un excremento para poderlo fotografiar e incluir en la serie: su resultado es *Freudian Shit* [Fig. 73]. ¿No sería este un presente, un regalo del analista a su paciente?¹⁶⁹

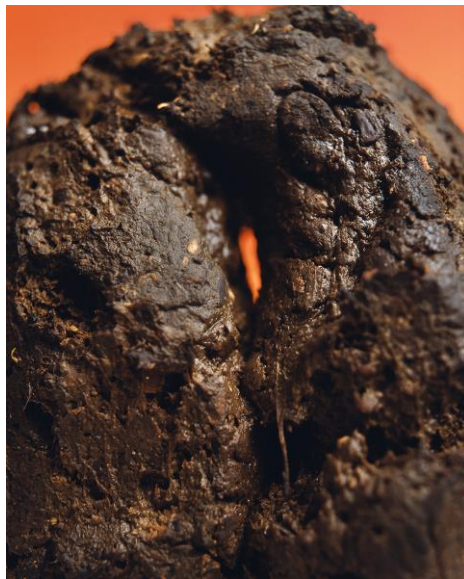


Fig. 73: Andres Serrano, *Freudian Shit*, 2008, impresión cromogénica

Pero hay que tener en cuenta algo más, y es que Serrano no fotografió únicamente heces ajenas, sino que también lo hizo con las propias; fue así como surgió *Self Portrait* [Fig. 74]. Al tratarse de su propia deyección, el artista se identifica con esta y, al mismo

¹⁶⁷ «Para mí, *Shit* es freudiano en el sentido de que también creo, como Freud, que la mierda, la mierda del bebé, la mierda del niño, es el primer acto de creación. Él o ella, ese es su universo. Es lo que ellos controlan. Es lo que crearon y sobre lo que tienen poder, dominio. Y así, ya sabes, en ese sentido siento que es una exposición muy básica. Se trata –y también, ya sabes, está diciendo, en esencia, casi de una manera infantil, que todos piensan que su mierda es la mejor. Y eso es exactamente lo que estaba diciendo. Así que lo digo, pero si quieres ver una mierda real, tengo la mierda real, y tengo una buena mierda. *Yeah*» (Traducción de la autora).

¹⁶⁸ En una entrevista con Oliva María Rubio (Brasa (coord.) 2006: 12), Serrano comentó que hacía más de veinte años que hacía terapia.

¹⁶⁹ Para saber más acerca de la atribución de significado simbólico al producto anal, y más concretamente, sobre la teoría de las transmutaciones del instinto del erotismo anal, *vid.* «4.1.2 Atribución de valor a la sustancia fecal» de esta investigación.

tiempo, esta lo identifica a él: de ahí que se trate de un autorretrato. No en pocas ocasiones, el excremento es el patrimonio que mejor identifica a uno, la materia íntima que mejor lo representa. Se llega de esta guisa al colmo del narcisismo: como el hombre, que fue creado a imagen y semejanza de Dios, así Serrano engendra como el niño su primera creación biológica, el excremento, que al fotografiarlo deviene además creación artística y autorretrato.

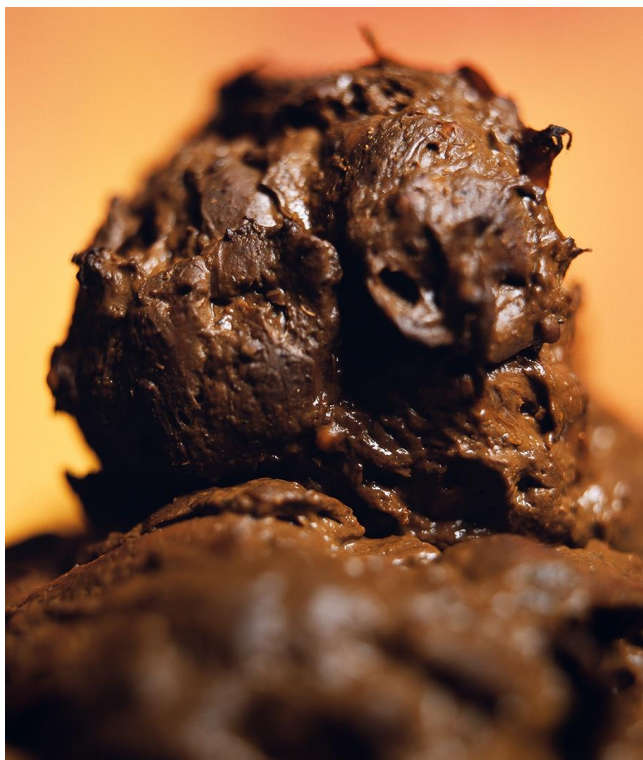


Fig. 74: Andres Serrano, *Self Portrait*, 2008, impresión cromogénica

Al asimilar la identidad de una persona con la reproducción del producto de su digestión, cabe la posibilidad de interpretar la obra como retrato del ser que depuso la materia fecal en cuestión. Esto no sólo sería aplicable a *Holy Shit* [Fig. 67] o *Freudian Shit* [Fig. 73], sino también a fotografías como *Chicken Shit* [Fig. 75], donde la pluma del ave identifica y representa al pollo que ha producido tal excremento a la vez que también podría verse como firma, rúbrica¹⁷⁰ y afirmación inintencionada del animal. Sin embargo, en *Dog Shit* [Fig. 76] no hay rastro de ningún elemento que pueda remitir a cierta identidad ni identificarse con ningún animal en concreto, si bien se sabe que se trata de una deyección de Luther, el perro del artista.

¹⁷⁰ De aquí, inclusive, sería posible extraer otro juego visual, pues la presencia de la pluma en otro contexto podría indicar que sirviera para escribir o, efectivamente, para firmar.



Fig. 75: Andres Serrano, *Chicken Shit*, 2008, impresión cromogénica / Fig. 76: Andres Serrano, *Dog Shit*, 2008, impresión cromogénica

En realidad, si se examina en profundidad la serie *Shit*, se podrá comprobar que las obras pueden ser interpretadas a modo de retratos de residuos fecales (e incluso también como naturalezas muertas). A pesar de no tratar con individuos, Serrano fotografía las deyecciones enfocando y resaltando la singularidad de cada muestra, aportándoles una dignidad que por otra parte queda subrayada gracias al uso del gran formato, que contribuye a monumentalizar los excrementos-modelos. Para sostener esta hipótesis, hay que tener en cuenta que Andres Serrano hace un uso extensivo del retrato en su producción artística, como se puede comprobar en multitud de series como *Nomads* (1990), *The Klan* (1990), *The Church* (1991), *The Morgue* (1992), *Budapest* (1994), *Istanbul* (1995), *Native Americans* (1995-1996), *America* (2001-2004), *Comédie-Française* (2007), *Nudes* (2009), *Cuba* (2012), *Residents of New York* (2014) o *Denizens of Brussels* (2015) o la más reciente *Made in China* (2017):

*First of all, portraiture has always been, you know [...] a singular focus, exactly. You know, even when I did the shit pictures, even when I did the cycads, which I did for the New York Times, for me portraits or plants, rare plants, it's all about portraiture. It's always, you know, portraits. And so I mean, you know, even The Morgue, it's all portraits of the dead. The Klan, portraits of Klanspeople (Ibíd.: 60).*¹⁷¹

¹⁷¹ «En primer lugar, el retrato siempre ha sido, ya sabes [...] un enfoque singular, exactamente. Ya sabes, incluso cuando hice las fotografías de la mierda, incluso cuando hice las cícadas, que hice para el *The*

En cualquier caso, esta serie rompe con los modos de hacer tradicionales de los llamados géneros artísticos, en particular del (autor)retrato. Serrano parece, así, crear un juego en el que impone sus propias normas, las cuales podrían incomodar a la opinión pública. De ser así, el artista podría devenir él mismo –jugando, a la par, con esta obra– un *shitface*, esto es, una persona odiosa, molesta o repugnante, o bien un *shithead*, alguien despreciable. De hecho, Donald Kuspit criticó al artista calificándolo de manera similar a la expresión *shit disturber*, esto es, como alguien a quien le gusta causar problemas o conflictos:¹⁷²

*McCarthy and Serrano are emotionally immature –not to say infantile– and intruding on art without fully understanding it. [...] They show that the artist has become an unreflective asshole, and art has been dumbed down (already in Pop Art) to mindless shit, that most leveling and un-ideal of all substances (Kuspit 2008).*¹⁷³

Siguiendo con otras obras de la serie, además de *Bull Shit* [Fig. 64], *Bad Shit* [Fig. 68] y *Good Shit* [Fig. 71], otras fotografías también son tomas distintas del mismo excremento: es el caso de *Strange Shit* [Fig. 77] y *Fly Shit* [Fig. 78]. En esta ocasión, las similitudes son tanto más acentuadas que el artista parece invitarnos al juego de las siete diferencias. A grandes rasgos, las más notables se encontrarían en la posición y enfoque de la mosca, en la presencia o ausencia de otro excremento detrás del que está en primer término, y, muy sutilmente, en el matiz del color del fondo.

Por otro lado, si bien parece que la primera fotografía tiene un significado literal, pues se trataría de una deyección con forma extraña (nótese que es puntiaguda y de su vértice pende lo que parece ser un jirón de hez), la segunda encierra un uso lúdico del lenguaje visual y escrito. Y es que la palabra inglesa *fly* bien podría referirse a la mosca, insecto que posa encima de la excreción y que es uno de los principales focos de atención de la fotografía, como sucede en *Cuchucho Shit* [Fig. 79].

New York Times, tanto los retratos o las plantas, las plantas raras, para mí todo se trata de retratos. Siempre son, ya sabes, retratos. Y por eso quiero decir, ya sabes, incluso *The Morgue*, son todos retratos de los cadáveres. *The Klan*, retratos de la gente del Ku Klux Klan» (Traducción de la autora).

¹⁷² Precisamente, en Serrano, y más concretamente en *Shit*, toma todo su sentido esta expresión, pues causa un conflicto al público y también al propio artista al poner a prueba sus límites confrontándolos a una imagen que reproduce algo que culturalmente se considera repulsivo.

¹⁷³ «McCarthy y Serrano son inmaduros emocionalmente –por no decir infantiles– y se inmiscuyen en el arte sin entenderlo por completo. [...] Demuestran que el artista se ha convertido en un imbécil irreflexivo, y el arte se ha reducido (ya en el Pop Art) a la mierda sin sentido, la más niveladora y no ideal de todas las sustancias» (Traducción de la autora).



Fig. 77: Andres Serrano, *Strange Shit*, 2008, impresión cromogénica / Fig. 78: Andres Serrano, *Fly Shit*, 2008, impresión cromogénica

Fly Shit, entonces, podría ser simplemente la fotografía de un excremento con una mosca sobre su superficie. Ahora bien, será preciso ir más allá, hurgar un poco más hasta encontrar el significado del verbo *to fly*, que equivale al «ondear» español. Pudiera ser que la mosca flameara con orgullo su enseña, que sería, ni más ni menos, que esta extraña hez (véase, en este sentido, un posible paralelismo formal y de contenido con *Heroic Shit* [Fig. 91]).



Fig. 79: Andres Serrano, *Cuchucho Shit*, 2008, impresión cromogénica

Incluso, podría añadirse otro significado más. Si uno confía en la coherencia de la serie fotográfica, se percatará de que muchas de las obras están tituladas según el animal que ha producido la evacuación fotografiada. Así, por ejemplo, habría que presuponer que *Sheep Shit* [Fig. 102] se trata de la fotografía del excremento de una oveja, o *Cow Shit* [Fig. 86] el de una vaca. No obstante lo anterior, es evidente que, en el caso de *Fly Shit*, esta pequeña mosca es incapaz de haber expelido tal deposición. Descartados así algunos posibles significados, habría que fijar ahora la atención sobre la forma de la excreción: alargada, puntiaguda, podría tomar alguna capacidad que posea la mosca (*fly*): volar (*to fly*). Este excremento, pues, aerodinámico como un cohete, podría despegar, decidir a echar a volar en cualquier momento como (y con) la mosca-piloto. Nótese todavía un paralelismo o relación más: si el excremento volara o se moviera a través del aire, ¿no podría ser este aire una flatulencia? ¿No podría simular este *viaje* o *trayecto* el *tránsito* intestinal? Aunque irreal y fantástica, sería esta una solución graciosa, divertida,¹⁷⁴ que podría derivar en una sonrisa o incluso provocar la risa, o lo que es lo mismo, placer (psíquico, en este caso). Sería entonces cuando la expresión inglesa *for shits an giggles* se mostraría en todo su esplendor: «*for no reason except to amuse oneself; for fun*» (Oxford University Press 2019),¹⁷⁵ o lo que es lo mismo, por diversión, por echar unas risas; en definitiva, por puro juego.

Una solución asimismo simpática se encuentra en *Lion Shit* [Fig. 80], que se trata, presumiblemente, de la excreción del rey de la selva. En este caso, ha sido adornada con retazos de elementos vegetales que quieren parecerse a la melena característica del mamífero, si bien poco abundante. En una línea muy similar, es posible encontrar *Hairy Shit* [Fig. 81], cuyo nombre indica que es un excremento peludo. Aquí, ya de manera evidente, se inviste a la imagen de una deyección con una característica animal. En esta ocasión, lo que hace veloso al detritus no es el pelo (como sí serán los casos de *Pretty Shit* [Fig. 114] o *Rabbit Shit* [Fig. 82]), sino la presencia de elementos vegetales semejantes a la paja que recubren su superficie.

¹⁷⁴ Huizinga (2010: 193) precisamente comenta que tanto los enigmas como las pugnas verbales cumplen, en el juego sagrado o ritual, la función de la diversión en la fiesta.

¹⁷⁵ «por ningún motivo en especial, excepto para divertirse; por diversión» (Traducción de la autora).



Fig. 80: Andres Serrano, *Lion Shit*, 2008, impresión cromogénica / Fig. 81: Andres Serrano, *Hairy Shit*, 2008, impresión cromogénica / Fig. 82: Andres Serrano, *Rabbit Shit*, 2008, impresión cromogénica

Cierto componente jocosos es posible hallarlo también en *Innocent Shit* [Fig. 83]. Aquí, la palabra inocente no haría referencia a una supuesta ingenuidad atribuida al resto fecal, sino que haría alusión a su papel de víctima. Y es que, si se presta atención a la imagen, se verá que se trata de un excremento con lo que parece ser un palo o estaca clavado en él, a modo de cuchillo o arma blanca; como si esta caca hubiera sido objeto de un apuñalamiento:¹⁷⁶ de ahí su inocencia.



Fig. 83: Andres Serrano, *Innocent Shit*, 2008, impresión cromogénica

¹⁷⁶ Esto podría hacer recordar otras obras del artista, en esta ocasión de la serie *The Morgue* (1992): se trata de *Hacked to Death* y *Hacked to Death II*, fotografías que captan diferentes detalles de la imagen de un hombre que murió apuñalado.

En esta línea referida a lo criminal, y más concretamente en lo tocante a la delincuencia organizada, destaca la obra *Psychedelic Shit* [Fig. 84]. En un primer momento, podría parecer una fotografía sin enjundia, que simplemente evocara lo que pudiera ser la imagen de un estado de psicodelia –esto es, una excitación extrema de los sentidos que, estimulados por el consumo de drogas alucinógenas, se manifiesta con euforia y alucinaciones– mediante los colores estridentes del fondo.

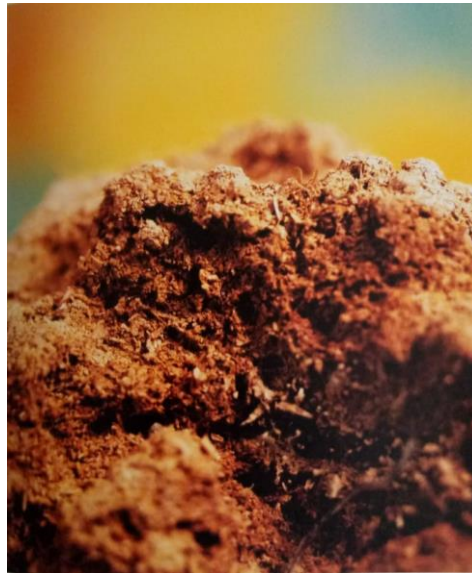


Fig. 84: Andres Serrano, *Psychedelic Shit*, 2008, impresión cromogénica

Precisamente, es aquí cuando toma sentido otra acepción del término *shit*, aquella que, según el *Oxford English Dictionary* (Íd.), alude a «*an intoxicating drug, especially cannabis*», o lo que es lo mismo, que se refiere a «una droga que intoxica, especialmente el cánnabis». Aparte de eso, todavía habría que tener en cuenta otro apunte más. Se trata de un dato biográfico del propio artista que es esencial para entender esta obra: además de haberse dedicado al narcotráfico, Serrano pasó de los veintiuno a los veintiocho años por una grave adicción a las drogas. Así cuenta su experiencia con el proceso de desintoxicación:

Well, at the age of 28 –and I was now on the Methadone Program– I felt my biological clock ticking and saying to me, you know, you’re 28 pushing 30, if you’re still on drugs and in this lifestyle when you’re 30, you’ll never get out of it. That’s it. And so, you know, in my head I always had this idea that I would become an artist. And so even though I didn’t feel like, you know, I’m going to jump into art right now, I still felt like it’s time to quit. It’s time to get off this shit. You’ve had your fun. You’ve gone –the ride is now over. You have no choice.

So I weaned myself under that program, which was the hardest thing to do. It's like worse than quitting smoking, you know. And, you know, I went from 100 milligrams, down to 80, 50, 60, all the way down to five. And even at five, you know, I still had to wean myself from that. I did. I got off of it (Goodyear 2009: 11).¹⁷⁷

Así, el vínculo con los estupefacientes sería la clave para leer esta obra. Pero el análisis no queda ahí. Prestando atención al aspecto de la superficie del excremento fotografiado, sería razonable señalar un parecido con el sustrato de las setas alucinógenas, o todavía mejor, con el hachís prensado. No por casualidad al hachís se le llama, en la jerga de las drogas, «mierda» (Rius Diego 2017: 337). Además, existen también otras sustancias estupefacientes que tienen especial relación con los productos de desecho y los órganos excretores. Por poner un ejemplo, el *jenkem* es una droga que se consume por inhalación de los gases producidos a raíz de la fermentación de excremento y orina humanos y cuyos efectos son euforia y alucinaciones diversas (*Ibíd.*: 339). Asimismo, es una práctica conocida en el tráfico de drogas que los contrabandistas con el apelativo de «mulas» ingieran o se inserten vía rectal o vaginal dosis de cocaína y/o de hachís llamados huevos o bellotas. O incluso, hay drogas que se consumen vía anal puesto que su absorción es más rápida (esto es, que los efectos llegan a producirse antes).¹⁷⁸

Todavía en la misma línea interpretativa cabría hallar *Horse Shit* [Fig. 85]. Atendiendo a su significado literal, denotativo, se trataría de la deyección de un caballo. Nuevamente, es fehaciente el cuidado con que Serrano enfoca los distintos elementos que componen el detritus: son claramente visibles los fragmentos de vegetales descompuestos por el proceso de digestión del animal. Se podría decir que aquí el artista actúa como un biólogo, mostrando interés por divulgar los procesos de transformación de la materia, desde que es ingerida hasta que es expelida por el organismo. Así, con

¹⁷⁷ «Bueno, cuando tenía 28 años –y por aquel entonces estaba en el Programa de Metadona– sentí mi reloj biológico diciéndome, ya sabes, tienes 28 casi 30, si sigues en las drogas y con este estilo de vida, cuando tengas 30 nunca saldrás de esto. Eso es. Y así, ya sabes, en mi cabeza siempre tuve esta idea de convertirme en artista. Y así, aunque no me sentí, ya sabes, como que iba a entrar en el arte en ese momento, sentía que era hora de parar. Es hora de salir de esta mierda. Te has divertido. Te has ido –el viaje ya se ha terminado. No tienes elección. Así que me desintoxiqué con ese programa, que fue lo más difícil de hacer. Es peor que dejar de fumar, ya sabes. Y, ya sabes, pasé de 100 miligramos, a 80, 50, 60, hasta llegar a cinco. E incluso en cinco, ya sabes, todavía tenía que dejarlo. Lo hice. Lo dejé» (Traducción de la autora).

¹⁷⁸ Agradezco la sugerencia de esta interpretación a Juan García Castillo.

una simple toma, el público advierte que el excremento fotografiado pertenece a un herbívoro, en este caso a un équido.



Fig. 85: Andres Serrano, *Horse Shit*, 2008, impresión cromogénica

Lo mismo podría suceder con otras obras como *Cow Shit* [Fig. 86] o *Dry Shit* [Fig. 87], de similares características formales. Es así como el subtítulo del catálogo que acompaña la muestra, esto es, *an investigation* («una investigación») toma sentido. Un sentido que, por cierto, se ve reforzado al prestar atención al ecosistema que rodea toda deyección, como son las moscas en *Cuchucho Shit* [Fig. 79], *Strange Shit* [Fig. 77] o *Fly Shit* [Fig. 78], o la vegetación que crece alrededor del lugar en el que se encuentra la deposición, como en *Jaguar Shit* [Fig. 103] o *Puma Shit*. Incluso en este último caso se podría hablar de engaño visual, puesto que la apariencia del excremento fotografiado permite que se lo confunda con madera o tierra mojada.



Fig. 86: Andres Serrano, *Cow Shit*, 2008, impresión cromogénica / Fig. 87: Andres Serrano, *Dry Shit*, 2008, impresión cromogénica

Ahora bien, el vocablo *horseshit* tiene el mismo significado que *bullshit*, y como este, se trata de una palabra ofensiva: puede ser descrito como un sinsentido, como una tontería, así como puede describir un sabor, apariencia, sentimiento o sustantivo, siempre devaluándolo o subrayando una cualidad negativa. También puede usarse para expresar decepción o incredulidad. Finalmente, cabría resaltar un último aspecto. Y es que, en relación con la obra precedente, *Psychedelic Shit* [Fig. 84], nuevamente habría que tener en cuenta la jerga de las drogas: *horse*, o lo que es lo mismo, el caballo, no es otra cosa que una forma de denominar a la heroína (*Ibíd.*: 326). Por cierto, Gilbert & George tienen una pieza de similares connotaciones, *Pissed* (1996) [Fig. 88], en la que no sólo alude a la orina, sino a la expresión *pissed*, que significa estar ebrio (de ahí que Gilbert Proesch tenga que sostener a un George Passmore desnudo que no se tiene en pie).

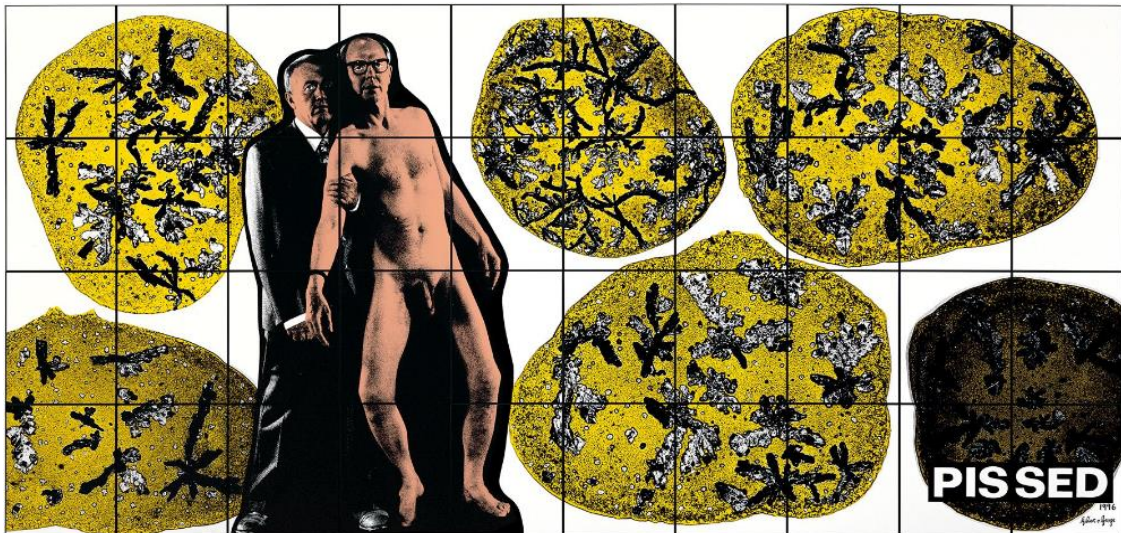


Fig. 88: Gilbert & George, *Pissed (The Fundamental Pictures)*, 1996, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero

Es evidente, pues, que, en estos juegos con el lenguaje, tanto el habla coloquial como la jerga común (y, en especial, las expresiones que de un modo u otro contienen la palabra «mierda» o *shit*) proveen de múltiples capas de significado a las obras del artista neoyorquino. La serie *Shit*, no obstante, no sólo está repleta de juegos con el lenguaje, sino que también es posible identificar en ella ciertos acertijos visuales. Por acertijos visuales aquí se refiere a la posibilidad que algunas fotografías de esta serie despliegan: el juego de reconocimiento visual en el que la imaginación juega un papel crucial. En este caso, el juego con los significantes enlazados mediante analogías formales proporciona placer. Como quien descubre figuras y formas en las nubes por asociación

o reminiscencia, el público aquí puede adivinarlas, sean las que el propio artista reconoce, sean las que ellos mismos descubran, en las instantáneas de tales excrementos.

Así, por ejemplo, ¿por qué no ver en *Medieval Shit* [Fig. 89] la imagen de un castillo en ruinas? Y, en *Science Fiction Shit* [Fig. 90], ¿sería muy descabellado sustituir la grieta que se abre en la superficie de la hez –casi a modo de planta carnívora– por una puerta estelar hacia otra galaxia como en *Stargate*? Una hendidura que, asimismo, podría recordar las luces parlantes del Pontiac Firebird en el mítico *El coche fantástico*. O, incluso, aunque de forma menos evidente, evocar por su aspecto al personaje extraído del universo de *Star Wars* R2-D2. En cualquier caso, lo que está claro es que la particularísima fisonomía de este excremento no parece que pueda ser real, de ahí que sea como de ciencia ficción.



Fig. 89: Andres Serrano, *Medieval Shit*, 2008, impresión cromogénica / Fig. 90: Andres Serrano, *Science Fiction Shit*, 2008, impresión cromogénica

Por cuanto respecta a *Heroic Shit* [Fig. 91], el mismo Serrano dice recordarle –y de ahí seguramente su título– a la célebre fotografía de Joe Rosenthal, *Alzando la bandera en Iwo Jima* (1945) [Fig. 92]. Esta última, que obtuvo el Premio Pulitzer en el mismo año en que fue tomada, muestra a varios marines norteamericanos erigiendo la bandera de su país en la cima del monte Subirachi en el transcurso de la batalla de Iwo Jima (que se saldó, por cierto, con la victoria estadounidense) durante la Segunda Guerra Mundial.



Fig. 91: Andres Serrano, *Heroic Shit*, 2008, impresión cromogénica / Fig. 92: Joe Rosenthal, *Alzando la bandera en Iwo Jima*, 1945

También Serrano afirmó ver una cara en *Self Portrait* [Fig. 74], una cabeza en *Jaguar Shit* [Fig. 103], o incluso el semblante de un toro junto a la luna en *Bull Shit* [Fig. 64]: «we start with Bull Shit. I see a bull here, resting against the moon –it’s like a child seeing things in the shadows on the wall» (Yaeger 2008).¹⁷⁹ Con *Dog Shit* [Fig. 76] sucede lo mismo, pues volvía a reconocer una cara, en esta ocasión, la de un perro, en la caprichosa forma del excremento:

*I saw a dog face in the dog shit! Then I became less nervous. As I started to make the work, I felt a close affinity with Goya and the work he did at the end of life –the underworld creatures. I too started to see figures and creatures in this work (Íd.).*¹⁸⁰

Justamente, es interesante aquí enfatizar el paralelismo que el neoyorquino establece con la producción del artista español, en concreto con las llamadas *Pinturas negras* de la Quinta del Sordo, cuyas figuras distorsionadas y de fisonomía bestial son fuente para sus obras. Asimismo, es curiosa la coincidencia iconográfica entre ambos artistas en el *Perro semihundido* [Fig. 93] y *Dog Shit* [Fig. 76].

¹⁷⁹ «empezamos con *Bull Shit*. Veo un toro aquí, apoyado contra la luna –es como un niño que ve cosas en las sombras de la pared» (Traducción de la autora).

¹⁸⁰ «¡Vi una cara de un perro en la mierda de perro! Entonces me puse menos nervioso. Cuando comencé a hacer el trabajo, sentí una gran afinidad con Goya y con el trabajo que realizó al final de su vida –las criaturas del inframundo. Yo también comencé a ver figuras y criaturas en este trabajo» (Traducción de la autora).



Fig. 93: Francisco de Goya y Lucientes, *Perro semihundido*, 1820-1823, técnica mixta, Museo Nacional del Prado, Madrid

Este nexo con Goya en particular, y con la tradición artística en general, no habrá de sorprender al lector, puesto que Serrano se considera a sí mismo un artista clásico y, como en numerosas ocasiones ha reconocido, bebe de la tradición. Seguramente el artista que más le influyó fue Marcel Duchamp, de quien dice que le «enseñó que cualquier cosa, incluso una fotografía, podría ser una obra de arte» (Roba 2017). Y, adaptándolo a esta serie, cabría añadir lo siguiente: «cualquier cosa, incluso una fotografía de una mierda, podría ser una obra de arte».

Otro de los grandes nombres en los que reconoce su deuda es El Bosco: «siempre me he sentido conectado con grandes maestros iconoclastas como Caravaggio,¹⁸¹ Hieronymus Bosch y Luis Buñuel» (*Íd.*). No por casualidad, en la serie *Shit* es posible localizar una fotografía que lleva su nombre en honor suyo. Se trata, claro está, de *Hieronymus Bosch Shit* [Fig. 94]. En esta obra en cuestión, Serrano dice adivinar un pájaro, algo así como una criatura bosquiana. Efectivamente, cualquiera podría establecer un vínculo entre la forma de *Hieronymus Bosch Shit* y alguna de las aves fantasiosas [Fig. 95] que el de s'Hertogenbosch plasmó, por poner un ejemplo, en la tabla izquierda interior del *Tríptico del jardín de las delicias*, correspondiente a lo que la mayoría de autores ha convenido en identificar como el Paraíso. O incluso Serrano podría tener en mente al

¹⁸¹ Si, como se dice, Caravaggio usó cadáveres como modelos –véase la *Muerte de la Virgen* (1601)–, Andres Serrano realizó fotografías de personas muertas en *The Morgue* (1992). Ahora, en *Shit* (2008), trabajaría con otro de los colmos de la abyección: el excremento.

personaje del excretor de monedas¹⁸² [Fig. 96] de la tabla derecha, la del llamado Infierno musical.

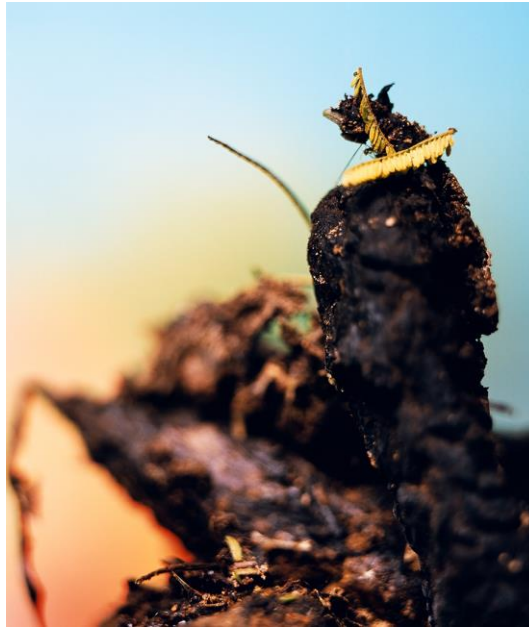


Fig. 94: Andres Serrano, *Hieronymus Bosch Shit*, 2008, impresión cromogénica



Figs. 95 y 96: Hieronymus Bosch, *Tríptico del jardín de las delicias* (detalle de pájaros y del excretor de monedas), 1490-1500, óleo sobre tabla, Museo Nacional del Prado, Madrid

Sin embargo, y si se acepta el reto que el fotógrafo lanza al espectador, se podrá tener en cuenta su biografía y reparar en un dato interesante, y es que Serrano comenzó a visitar el Metropolitan Museum de Nueva York cuando tenía unos once o doce años: «*I discovered the MET on my own. And I had started going there and looking at the*

¹⁸² Para un análisis en clave psicoanalítica de las influencias del modelo bosquiano del excretor de monedas en el arte escatológico contemporáneo, *vid.* Moreno 2016.

paintings –and just liking it» (Goodyear 2009: 5).¹⁸³ Allí pudo haber descubierto la pintura de El Bosco, puesto que el MET conserva la tabla de la *Adoración de los Magos* (c. 1475) [Figs. 97 y 98]. En ella se puede reconocer a un rey Baltasar ataviado con una túnica blanca y diversos accesorios dorados, entre los que cabría destacar la corona: la autora de esta investigación cree reconocer aquí una similitud formal más próxima con *Hieronymus Bosch Shit* –sobre todo en lo que respecta al elemento vegetal que *corona* al excremento– en comparación con la que el propio Serrano señala. Ahora bien, sí que es cierto que esta obra no se exhibe en el museo sino que permanece en el depósito, y se desconoce si en las ocasiones en las que el fotógrafo pudo visitar el museo pudo haber visto la obra en directo o no. En cualquier caso, la imagen es de dominio público y accesible mediante su página web.



Figs. 97 y 98: Hieronymus Bosch, *Adoración de los Magos* (obra y detalle), c. 1475, óleo y oro sobre tabla, Metropolitan Museum, Nueva York

También hay fotografías que, a pesar de que el artista no reconozca en ellas ninguna relación con grandes obras de la tradición artística, pueden compararse con ellas, casi a modo de *paragone*, gracias a sus cualidades formales. Es lo que sucede, verbigracia,

¹⁸³ «Descubrí el MET por mi cuenta. Y empecé a ir allí y a mirar las pinturas –y simplemente me gustaba» (Traducción de la autora).

con *Twisted Shit* [Fig. 99], en la que es visible que un montón de excrementos (por su aspecto, seguramente de oveja o de conejo) se amalgaman de tal manera que forman algo así como un grupo escultórico. La particularidad de la deyección fotografiada es, no obstante, su disposición, y es que parece retorcerse a medida que se eleva, como si girara sobre sí misma (de ahí su título), lo que se podría relacionar con la forma *serpentinata*, con una columna salomónica, o incluso, con los grupos escultóricos del *Rapto de las Sabinas* (1579) de Giambologna, su *Hércules y el centauro Neso* (1599) o del *Rapto de Proserpina* (1621-1622) de Gian Lorenzo Bernini.



Fig. 99: Andres Serrano, *Twisted Shit*, 2008, impresión cromogénica

Esta suerte de acertijos visuales, además de ofrecer la posibilidad de crear asociaciones con obras y autores célebres de la Historia del Arte, también permiten establecer paralelismos con otros elementos, como son componentes de carácter natural. En este sentido, *Landscape Shit* [Fig. 100] ofrece un ejemplo paradigmático, puesto que su mismo título indica la posibilidad de leer la fotografía, o de ver en ella, un paisaje. Algo así como una meseta o, en todo caso, un sistema montañoso formado por montes excrementicios. Esto no es exclusivo de esta obra, sino que, por ejemplo, *Cuchucho Shit* [Fig. 79] podría asemejarse a un montículo, *Wild Boar Shit* [Fig. 101] a un montón de tierra endurecida o *Dry Shit* [Fig. 87] a una montaña de perfil erosionado o a una pudinga con su característico conglomerado de guijarros o cantos rodados.

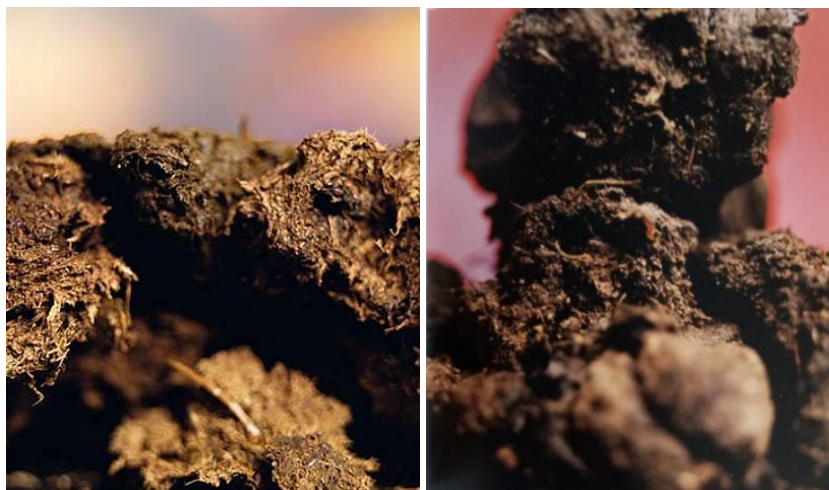


Fig. 100: Andres Serrano, *Landscape Shit*, 2008, impresión cromogénica / Fig. 101: Andres Serrano, *Wild Boar Shit*, 2008, impresión cromogénica

Sea cual fuere la forma caprichosa que pudiera hallar la imaginación, lo cierto es que Serrano vuelve a cuestionar –como lo hizo con el autorretrato– algunos presupuestos del arte: aquí, la palabra paisaje podría hacer referencia al género artístico. Además, también sería posible considerar esta obra como un juego de palabras, puesto que combina las acepciones de paisaje en tanto que «espacio natural admirable» y como «pintura o dibujo que representa un paisaje» (RAE 2017). Si anteriormente se afirmaba que estas fotografías podían interpretarse como retratos de excrementos, en esta ocasión Serrano vuelve a dignificar las heces, no sólo al devenir ese territorio admirable que es el paisaje sino también al asociarlas al género artístico en cuestión. Ahora, los elementos que tradicionalmente conformaban cualquier paisaje son sustituidos por la materia fecal, que pasa a ser digna protagonista en esta trastocada jerarquía de los géneros. No se trataría tanto de que estos rebajen su consideración al entrar en contacto con un elemento abyecto como que el excremento, de resultados de esta conexión fructífera, eleve su estatus y valor. De esta forma, el excremento en el arte pasa a ser una suerte de paisaje protegido, esto es, «espacio natural que, por sus valores estéticos y culturales, es objeto de protección legal para garantizar su conservación» (*Íd.*). Hete aquí otro juego de palabras.

Sheep Shit [Fig. 102] es otra de las imágenes que también permiten señalar paralelismos con componentes de carácter natural. Aquí, el enfoque a las tan características cacas de oveja hace que, por un momento, el espectador pueda olvidar que se trata de una fotografía de tales muestras biológicas; hasta incluso podría llegar a pensar que es una

imagen de aceitunas negras, suposición que podría verse confirmada por la presencia de elementos vegetales como tallos u hojas. En cualquier caso, el observador volverá a la realidad cuando el título de la obra confirme qué es de lo que se trata. Un engaño similar podría suceder con *Jaguar Shit* [Fig. 103], cuyo aspecto podría llegar a ser confundido con el de una trufa negra.



Fig. 102: Andres Serrano, *Sheep Shit*, 2008, impresión cromogénica / Fig. 103: Andres Serrano, *Jaguar Shit*, 2008, impresión cromogénica

Continuando con estos engaños visuales, las cualidades texturales del excremento, captadas por Serrano con exquisito detalle, se asemejan a la de ciertos alimentos. Así, por ejemplo, *Bear Shit* [Fig. 104] reproduce la imagen de la excreción de un oso, la cual, por su textura posiblemente pegajosa –nótese aquí la capacidad que tiene esta fotografía de activar la sensorialidad– y color entre marrón claro y ámbar, podría parecerse a un helado de dulce de leche o a uno de vainilla con nueces de macadamia. En cambio, el color marrón de *Mysterious Shit* [Fig. 105] y su forma redondeada se podría llegar a confundir con una bola de helado de chocolate. Por cuanto respecta a *Turtle Shit* [Fig. 106], por su color marrón, textura consistente y presencia de trozos de color amarillento, esta caca de tortuga fotografiada puede dar pie a pensar que se trata de la imagen de un *brownie* de chocolate con nueces. También, en esta senda de lo dulce, se podría encontrar *Tapir Shit* [Fig. 107] cuyo interior fundente podría recordar al chocolate que brota de la parte de adentro de un *coulant*.



Fig. 104: Andres Serrano, *Bear Shit*, 2008, impresión cromogénica / Fig. 105: Andres Serrano, *Mysterious Shit*, 2008, impresión cromogénica



Fig. 106: Andres Serrano, *Turtle Shit*, 2008, impresión cromogénica / Fig. 107: Andres Serrano, *Tapir Shit*, 2008, impresión cromogénica

Entonces, lo que consigue aquí Serrano es emular las características visuales de un alimento apetitoso. Pero, ¿acaso está el artista realmente volviendo apetecible algo que jamás, bajo condiciones normales, querría uno llevarse a la boca? Habría que recordar

que, a este respecto, la teoría darwiniana sostenía que el asco era algo ofensivo para el sentido del gusto. En un sentido similar, Kristeva (1988: 9) afirmaba que el asco por la comida era la forma más arcaica y elemental de la abyección. Entonces, ¿podría el público de veras sentir ganas de ingerir el objeto fotografiado? La respuesta a estas preguntas no es fácil ni simple, y para ofrecer una respuesta congruente, habrá que tener en cuenta diversos aspectos de la experiencia estética.

En primer lugar, hay que señalar que las fotografías de la serie *Shit* tienen la capacidad de hacer despertar la sensorialidad, de hacer que el público se figure que está frente al excremento, y que incluso imagine el tacto o hasta el olor que debiera desprender. «*Seeing, that is, touching with the fingers of the eyes*» –o, traducido al castellano: ver, es decir, *tocar con los dedos de los ojos*– (Cixous 2008: 6). Y es que, por un momento, los componentes perceptivos y cognitivos del asco entran en conflicto al olvidar, al menos de manera momentánea, que se trata de una reproducción;¹⁸⁴ al obviar que, en realidad, no se asiste ante el objeto fotografiado en vivo y en directo. Aquí, la representación de lo repulsivo obraría en el público el mismo efecto que su presentación. De hecho, la alta resolución, el detalle y el gran formato de las fotografías podrían contribuir a conformar una sensación de acercamiento (a los ojos, a la nariz, al tacto e incluso a la boca) del objeto reproducido, a producir una ilusión real de la presencia del objeto reproducido. En este sentido, habría que recordar que una de las condiciones del asco era que el estímulo considerado repugnante estuviera o se sintiera cercano al sujeto. Por lo tanto, existe la posibilidad de experimentar rechazo frente a estas obras. Un rechazo que bien podría ser visual: para comenzar, el público se ve forzado a confrontarse con imágenes que de otro modo habría tratado de evitar: «*I see it in my face and my job is to show it to you in case you haven't noticed*», declaró el artista (Michalarou 2016).¹⁸⁵ Obliga a la mirada a posarse sobre algo que, aunque forma parte de la condición humana, social y culturalmente se considera repulsivo. En palabras de Serrano:

¹⁸⁴ Precisamente, es este un elemento esencial del juego, el del mundo que se crea apartado de la vida corriente; en este caso, el de la fotografía que reproduce un objeto físico. Para Cixous (2008: 11) no se está en un mundo ni en otro, sino que hay continuas idas y venidas: «*Is Photography odourless? Only 'in reality'. But we are never in real-reality. We are in fantasy-reality. It stinks in fantasy, still more internally*». «¿Es inodora la fotografía? Sólo “en la realidad”. Pero nunca estamos en la realidad-real. Estamos en la fantasía-realidad. Apesta en la fantasía, aún más internamente» (Traducción de la autora).

¹⁸⁵ «Lo veo en mi cara y mi trabajo es mostrártelo en caso de que no lo hayas advertido» (Traducción de la autora).

Estamos condicionados a no mirar ciertas cosas. Es una sobrecarga mirar porque nos sentimos mal por todo, entonces optamos por ignorarlas. Por lo tanto digo: “Oye, mira esto”. Siento que lo que hago es recalcar lo obvio (Mallett 2016).

En este caso, el asco visual toma aquí el primero de sus sentidos: vinculado con la moral, lo asqueroso visual es lo vergonzoso, lo que debería apartarse de la vista. De esta forma, el asco visual actúa cumpliendo una función de control y disciplina. No obstante, al saber y reconocerse el objeto, esto es, el excremento, reproducido con exquisita atención a las superficies y cualidades sensibles, se puede llegar a alimentar todavía más el asco visual. He aquí cuando entra en juego su segundo sentido, el que se apoya en cualidades o impresiones visuales vinculadas con lo repugnante: el aspecto húmedo, viscoso, pegajoso, blando y pastoso resultaba por lo general asqueroso. No obstante lo anterior, es necesario reconocer la entidad del objeto o estímulo que provoca el asco para que se produzca la respuesta aversiva. En otras palabras, la identificación del objeto reproducido, esto es, del excremento, es condición *sine qua non* para que se produzca el asco (en este caso visual); de lo contrario, estas impresiones bien podrían resultar apetecibles al tener la capacidad de evocar viandas comestibles.

Por otra parte, si estas obras tenían la capacidad de activar la sensorialidad del público, que podía imaginar el tacto o el olor que desprendían los excrementos fotografiados, precisamente gracias al asco visual es posible despertar el asco táctil y el olfativo (y no al revés, como algún autor ha señalado),¹⁸⁶ evocando así olores¹⁸⁷ y contactos repugnantes. Si la forma mediatizada –no directa sino en segundo grado– de existir del asco visual se concreta aquí mediante la reproducción del objeto repugnante, el asco olfativo y táctil no tienen donde apoyarse sino en una sugerencia todavía de tercer grado.

Sin perjuicio de lo anterior, páginas atrás se comentaba que podía darse el caso de que los datos sensoriales fueran contradictorios (por poner sólo un ejemplo, que la apariencia desagradable no se correspondiera con su olor): justamente, es lo que ocurre en *Shit*. Y es que, y aunque pueda parecer incoherente con lo anteriormente dicho, la factura, así como la presentación de las fotografías en la sala de la galería [Fig. 108] (y

¹⁸⁶ Según Kolnai (2013: 59) el asco emerge por el olor y el tacto y luego pasa a la vista. Para más información, *vid.* «2.1.4 Asco físico: cualidades y estímulos de lo repugnante» de esta investigación.

¹⁸⁷ En su ensayo en el catálogo de la exposición, Cixous (2008: 13) comenta que se llega a imaginar el olor de la obra *Mother's Shit* [Fig. 110].

en el catálogo de la muestra) se presentan de tal forma que invitan al espectador a tener una experiencia estética placentera: la reproducción fotográfica de excrementos evita el contacto real y directo con estos, de modo que el individuo que asiste a la exposición no puede ni ver, ni tocar, ni oler el objeto real, puesto que se trata de una fotografía, una reproducción de un excremento. «*Ceci n'est pas une merde*», diría Magritte. Y se podría añadir todavía que el espacio aséptico de la galería termina de colmar el proceso de sublimación. Aquí, el componente perceptivo del asco, en un estado de gran confusión, se ve comprometido por el cognitivo, pues, al diferenciar lo orgánico –el excremento– de lo inorgánico –la fotografía del excremento–, es capaz de paralizar la respuesta de repulsa.



Fig. 108: Vista de la exposición *Shit*, del 12 de septiembre al 11 octubre de 2008, Galerie Yvon Lambert, París

A lo que Serrano aspira entonces es a sorprender al espectador, quien, pudiendo haber apartado la mirada de estas imágenes en un primer impulso, podría llegar a sentirse atraído por ellas al ser presentadas de forma bella. En palabras del propio artista: «*this is the duality of my work, the push and pull; the Beauty and the Beast. You can't have one without the other*» (Michalarou 2016).¹⁸⁸ En definitiva, Andres Serrano trata de alejar al público de la inicial reacción de repulsa para brindarle la oportunidad de encontrar placer en la delectación visual (¿y no es este el movimiento del asco, el del vaivén entre el rechazo y la atracción?):

¹⁸⁸ «esta es la dualidad de mi obra, el empujar y el tirar; la Bella y la Bestia. No puedes tener uno sin el otro» (Traducción de la autora).

If it's possible, for just a minute, to forget what you're looking at, maybe that's because "shooting so close up, it becomes monumental –bigger than life". It's so small, but when I make it so big, you lose all sense of what it is. Many people are quite surprised at the beauty and seductive quality of the work. After a while, it just becomes abstractions (Yaeger 2008).¹⁸⁹

Sin duda, la postura del neoyorquino es francamente radical al afirmar la posibilidad de experimentar placer estético con esta serie.¹⁹⁰ Más aún, el artista aspira a crear imágenes bellas, hermosas, no únicamente decorativas: «*My ego as an artist says I can make anything look good, even shit*» (Íd.),¹⁹¹ él mismo espetó. Así, el objetivo de la serie *Shit* es encontrar la belleza de y en el excremento:

Siempre trato de buscar la belleza en todo. Creo que en eso se apoya mi obra y es parte de su tensión, quizás también de la controversia. Puede tratar de algo horripilante, la imagen de una mierda, por ejemplo, es horroroso, pero también puede ser bello. Existe una tensión entre la belleza y la idea de lo que estás observando, pero las imágenes son frecuentemente bastante bellas (Crespo MacLennan 2017).

Para alcanzar esta meta, Serrano busca, en cada una de las fotografías, resaltar las maravillas de lo orgánico, como la increíble variedad de colores (*Yellow Shit* [Fig. 109], *Light Shit*, *Brown Shit* o *Colorful Shit*) o la multiplicidad de texturas y consistencias (desde lo pastoso en *Mother's Shit* [Fig. 110], pasando por lo seco y duro en *Weird Shit* [Fig. 111] hasta llegar a lo pegoteado en *Bear Shit* [Fig. 104]).¹⁹² No en vano, en diversas ocasiones deja de titular sus obras con el nombre del animal que excretó la

¹⁸⁹ «Si es posible, por sólo un minuto, olvidar lo que estás viendo, tal vez eso se deba a que “disparar de cerca se vuelve monumental –más grande que la vida”. Es tan pequeño, pero cuando lo hago tan grande, pierdes el sentido de lo que es. Muchas personas están bastante sorprendidas por la belleza y la calidad seductora del trabajo. Después de un tiempo, sólo se vuelven abstracciones» (Traducción de la autora).

¹⁹⁰ Arthur C. Danto (2005: 95), por el contrario, cree que los artistas que representan elementos repulsivos no pretenden normalizar el gusto por lo repulsivo ni que el público aprenda a encontrar bello o a sentir placer por ello. Antes al contrario, lo que les interesa precisamente es que lo repulsivo continúe siéndolo. En consecuencia, no se podría hablar de una estética nueva. Por otra parte, aquel que llegara a obtener un placer perverso al experimentar lo repulsivo sería, para Danto, alguien «con gustos especiales». No obstante, hay que tener en cuenta que estas observaciones fueron escritas en 2003, cinco años con anterioridad a la realización de la serie *Shit*.

¹⁹¹ «Mi ego como artista dice que puedo hacer que cualquier cosa se vea bien, incluso la mierda» (Traducción de la autora).

¹⁹² En relación con estas cualidades del excremento captadas por Serrano, Kuspit (2008) comenta lo siguiente: «*Is he moving away from the “painterly” to the “sculptural” (“soft sculpture” of course), although his shit has a certain “painterly” look –the look of turgid droppings, that is, thickened gestural drippings [...]?*». «¿Se está alejando de lo “pictórico” a lo “escultórico” (“escultura blanda”, por supuesto), aunque su mierda tiene un cierto aspecto “pictórico” –el aspecto de los excrementos turgentes, es decir, por los goteos gestuales engrosados [...]?» (Traducción de la autora).

muestra fotografiada para incorporar adjetivos que den cuenta de sus cualidades sensoriales. Serrano, que utiliza los planos detalle de las fotografías para que la imagen de la materia vil devenga simple abstracción y sea magnificada, convierte en objeto artístico algo que culturalmente es rechazado y tachado de repugnante. Y, al mismo tiempo, ofrece la posibilidad de admirar la pura materialidad de lo orgánico, su aspecto sensible.



Fig. 109: Andres Serrano, *Yellow Shit*, 2008, impresión cromogénica / Fig. 110: Andres Serrano, *Mother's Shit*, 2008, impresión cromogénica / Fig. 111: Andres Serrano, *Weird Shit*, 2008, impresión cromogénica

Todavía refuerza más el intento de satisfacer este deseo, el de crear imágenes bellas, el hecho de que se encuentren cuatro de las fotografías de la serie con los siguientes títulos: *Cute Shit* [Fig. 112], *Pretty Shit* [Fig. 114], *Handsome Shit* [Fig. 115] y *Beautiful Shit* [Fig. 113]. Estableciendo una gradación que comienza con el excremento mono –en el sentido de lindo o adorable– y asciende hasta la deyección bella, se observa incluso que hace una distinción de género al tildar de *pretty* (femenino) a un excremento y de *handsome* (masculino) a otro.



Fig. 112: Andres Serrano, *Cute Shit*, 2008, impresión cromogénica / Fig. 113: Andres Serrano, *Beautiful Shit*, 2008, impresión cromogénica

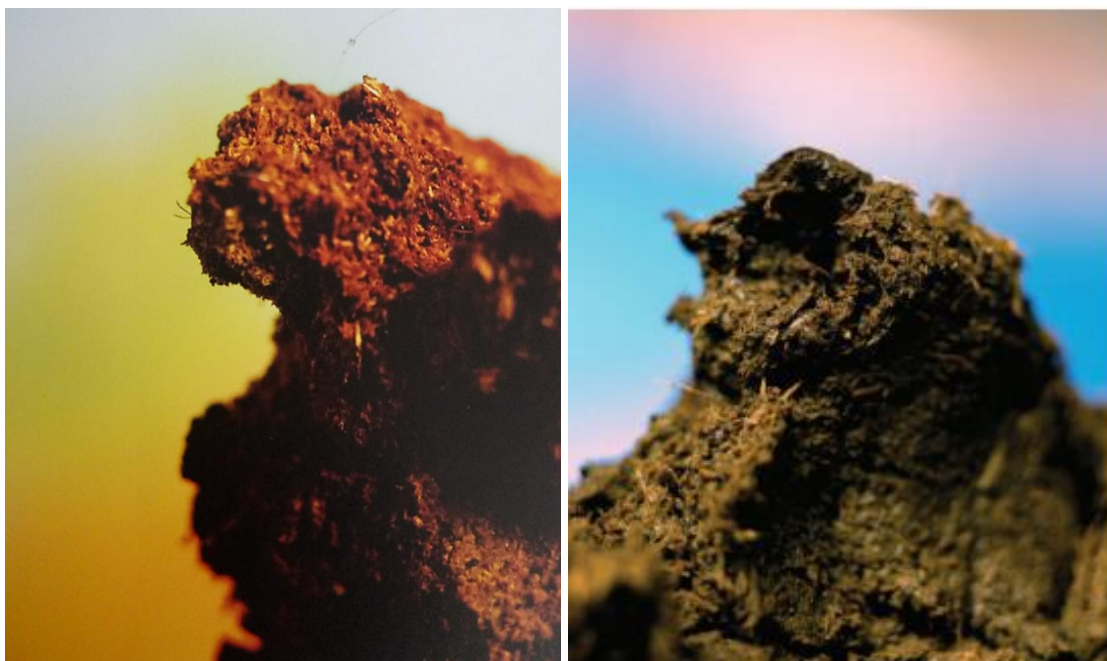


Fig. 114: Andres Serrano, *Pretty Shit*, 2008, impresión cromogénica / Fig. 115: Andres Serrano, *Handsome Shit*, 2008, impresión cromogénica

En cualquier caso, lo cierto es que en estas obras Serrano depura lo considerado asqueroso y, con él, la belleza, de su contenido moral o valores de sesgo moral.¹⁹³ En *Shit*, lo repugnante ya no tiene como objetivo inspirar asco, sino el goce estético o placer. Pero no se trata tanto de que lo repugnante ya no dé asco –porque, en realidad, sigue provocándolo en su fisicidad–, sino que ahora se ofrece otro modo de experiencia estética –e incluso pretende ser concebido como algo bello– mediante una artimaña artística. El objetivo de la obra de Serrano, pues, entraría en contradicción con la máxima kantiana según la cual lo que provoca el asco no puede representarse de acuerdo con la naturaleza sin destruir toda satisfacción estética:

El arte bello muestra precisamente su excelencia en que describe como bellas, cosas que en la naturaleza serían feas o desagradables. Las furias, enfermedades, devastaciones de la guerra, etc., pueden ser descritas como males muy bellamente, y hasta representadas en cuadros; sólo una clase de fealdad no puede ser representada conforme a la naturaleza sin echar por tierra toda satisfacción estética, por tanto, toda belleza artística, y es, a saber, la que despierta *asco*, pues como en esa extraña sensación, que descansa en una pura figuración fantástica, el objeto es representado como si, por decirlo así, nos apremiara para gustarlo, oponiéndonos nosotros a ello con violencia, la representación del objeto por el arte no se distingue ya, en nuestra sensación de la naturaleza, de ese objeto mismo, y entonces no puede ya ser tenida por bella (Kant 2007: 255-256).

Para Kant, para quien nada se opone tanto a lo bello como lo repugnante, la representación de lo repulsivo obra en el público el mismo efecto que su presentación: asco.¹⁹⁴ Esto haría que el público hasta se apartase de la obra violentamente. Y lo más seguro es que hubiese descartado la propuesta de Serrano, es decir, la representación bella de un objeto asqueroso, puesto que para el de Königsberg la única ecuación posible es la siguiente: «Una belleza de la naturaleza es una *cosa bella*; la belleza artística es una *bella representación* de una cosa» (*Ibíd.*: 254). Pues bien, frente a esto, Serrano abre una brecha, una nueva posibilidad en tanto que pretende invitar al gusto por lo repulsivo, que el público sienta placer con ello o incluso lo llegue a encontrar bello. En *Shit*, la belleza se presenta como un medio para superar el rechazo del asco.

¹⁹³ En una entrevista con Oliva María Rubio, Serrano afirmó que encontrar la belleza en sus obras era una necesidad, y en ningún caso un modo de camuflar un contenido más bien escabroso (Brasa (coord.) 2006: 34).

¹⁹⁴ Es interesante que Serrano considere que, aunque la fealdad intervenga en una obra cualquiera, no crea que ningún artista quiera hacer una obra fea, puesto que, en lugar de atraer, repugnaría (*Ibíd.*: 32).

Dicho esto, y procurando responder a las complejas cuestiones que se planteaban en torno al carácter de la experiencia estética en *Shit*, tal vez lo más sensato sea decir que lo que sucede es que las reglas del asco pueden llegar a entrar momentáneamente en un estado de suspensión. Y es que, si bien la imagen del excremento puede llegar a suponer un estímulo asqueroso para el público, al tratarse de una ilusión artística, entra en juego la distancia estética, lo que ofrece la posibilidad de permitir la contemplación estética y de dejar de sentir repulsión por la reproducción del objeto repugnante (no así por el estímulo asqueroso). Si la distancia estética se desvanece, la imagen produce asco, pero cuando se mantiene y se es consciente de que se trata de una obra artística, de un espacio de juego, es posible encontrar placer. Al forzar la distinción entre naturaleza y arte, entre lo real y la ilusión estética, sería posible dejar de sentir rechazo. De este modo, paradójicamente, el propio medio fotográfico proporciona al mismo tiempo la impresión de lo real –intenta evocar lo real como tal– y la distinción entre lo real y la ilusión estética, lo que ofrece la posibilidad de suspender de manera temporal la repugnancia. Dicho de otro modo, *«disgust participates in a reality that undoes the very distinction between “real”, on the one hand, “artful deception”, on the other»* (Menninghaus 2003: 42). Se cuestiona, entonces, la verdad documental de la fotografía, el valor referencial de la representación. Llegados a este punto, cabría preguntarse si la ausencia de la reacción aversiva del asco no aniquilaría el poder transgresor tanto del estímulo asqueroso como de su reproducción. Y es que, al fin y al cabo, al sublimarse lo abyecto, este se incorpora en el orden simbólico, produciéndose así la objeción de la abyección. Al mismo tiempo, los límites del orden simbólico se ampliarían al admitir la entrada, aunque de forma momentánea, de lo que amenaza y subvierte el orden.

Aparte, el artista emplea dos vías más para llegar a suspender las reglas del asco: el humor y el lenguaje malsonante. Por lo que atañe al primer medio, se ha comprobado que algunos de estos juegos con el lenguaje y enigmas visuales tenían un carácter jocoso. En este sentido, el humor libera lo reprimido mediante la risa, suprimiendo temporalmente las reglas del asco hasta que el efecto chistoso se desinfla. Al mismo tiempo, este efecto de abandono, alegría y elevación también procura un efecto de bienestar (Huizinga 2010: 168) que contribuirá a que la experiencia estética sea placentera. Y, por cuanto respecta al empleo de lenguaje malsonante –que en estas fotografías se concreta desde el nombre de la serie, el título de cada una de ellas, hasta el objeto reproducido o las locuciones que evocan–, es en el uso de elementos

asquerosos incluidos en sus expresiones que se libera el material reprimido, con el que consecuentemente se reestablece el contacto. En cualquier caso, este estado de suspensión de las reglas del asco finalizaría al recordar que la imagen que se muestra es la de un excremento o bien al leer el título de la fotografía, que –a excepción del autorretrato– menciona clara y abiertamente el objeto que reproduce. La dinámica del asco, pues, bascula entre la transformación de lo displaciente en placer estético y viceversa.

Igualmente, para tratar de dar respuesta a las cuestiones planteadas, sería preciso plantearse si la suspensión de las reglas del asco se produce únicamente en la recepción artística o si, por el contrario, también atañe a su proceso creativo. Por ello, es menester atenerse a la experiencia del propio artista, para quien trabajar directamente con excrementos significó forzar no sólo los límites del público sino también los suyos propios. Sin embargo, precisamente esto le supuso la mayor motivación para emprender un proyecto así; él, que en varias ocasiones aseguró que jamás se atrevería a fotografiar heces:

*Well, I have to say first of all, you know, I've always said that since I push the audience's limits, I like to push my own, too. I like to see how far that I can go. And I've said more than once that I don't see anything wrong with provocative work. And I look forward to the day when I can do something that would even disturb me. [...] I've also said, you know, during lectures –I've been asked more than once– what wouldn't you photograph? What are your limits? And I said –I always replied, "Children and sex." And shit. I said I wouldn't do shit. It's not fun, I wouldn't do shit (Goodyear 2009: 56).*¹⁹⁵

Sin embargo, Serrano no cumplió su palabra y, después de ver la película *Borat* (2006), dirigida por Larry Charles y protagonizada por Sacha Baron Cohen, se le ocurrió la idea de esta serie. Así, después de prepararse mentalmente, se dispuso a realizar las fotografías: «*I had to put myself in a special place. I had to prepare myself mentally –it*

¹⁹⁵ «Bueno, antes que nada, debo decir que, ya sabes, siempre he dicho que, dado que quería sobrepasar los límites del público, también quería rebasar los míos. Me gusta ver hasta dónde puedo llegar. Y he dicho más de una vez que no veo nada malo en el trabajo provocador. Y espero con ansias el día en que pueda hacer algo que incluso me moleste a mí. [...] También he dicho, ya sabes, durante las conferencias –me han preguntado más de una vez–, ¿qué no fotografiarías? ¿Cuáles son tus límites? Y dije –siempre respondía, “Los niños y el sexo”. Y la mierda. Dije que no haría mierda. No es divertido, no haría mierda» (Traducción de la autora).

was a scientific and aesthetic investigation» (Yaeger 2008).¹⁹⁶ Evidentemente, se vio forzado a contener el asco al enfrentarse directamente con los excrementos y su olor, algo que en ocasiones no fue nada fácil, según él mismo relata: «*working with the fluids was not nearly as difficult as working with shit*» (Goodyear 2009: 31).¹⁹⁷ Sin embargo, pudo sobreponerse a la experiencia gracias a la ayuda de utensilios como máscaras o guantes, que evitaron en gran medida un contacto directo con el olor y el tacto de la materia fecal, o al menos interponían una barrera física entre el excremento y el cuerpo del artista:

The worst part is the smell of certain animals. I would have a mask on for those occasions. The human is the worst, and then dog –but we pick up dog shit every day in New York! I would look at it from all angles. Sometimes I wore a glove; sometimes it had things in it –debris and garbage– and that became part of the picture, too (Yaeger 2008).¹⁹⁸

Al final, ataviado casi con la bata de médico, tomó un enfoque clínico cual científico – de hecho, parece haber establecido una taxonomía del excremento tal y como lo haría un biólogo o un médico digestivo– con el que adoptó un punto de vista lo suficientemente neutro y aséptico respecto a su objeto de estudio que incluso le permitió percibir y captar las cualidades sensoriales que hacen del excremento algo bello (de hecho, es esta misma experiencia la que el artista pretende ofrecer al espectador de sus obras). En otras palabras, Serrano llegó a suspender temporalmente las reglas del asco:

You become almost like a scientist. You have a very clinical approach to making your work, and you don't let the smell bother or disgust you. In that sense, it wasn't as bad as I thought it would be (Sheldon 2008).¹⁹⁹

En este sentido, sería posible establecer un paralelismo con otra situación similar en la que se vio inmerso el artista, y es al realizar las fotografías de su serie *The Morgue*

¹⁹⁶ «Tuve que ponerme en una posición especial. Tuve que prepararme mentalmente –fue una investigación científica y estética» (Traducción de la autora).

¹⁹⁷ «trabajar con los fluidos no fue tan difícil como trabajar con mierda» (Traducción de la autora).

¹⁹⁸ «La peor parte es el olor de ciertos animales. Me ponía una mascarilla para esas ocasiones. La humana es la peor, y luego, la del perro –¡pero recogemos mierda de perro cada día en Nueva York! La miraba desde todos los ángulos. A veces me ponía un guante; a veces tenía cosas en ella –escombros y basura– y eso también se convertía en parte de la fotografía» (Traducción de la autora).

¹⁹⁹ «Te vuelves casi como un científico. Tienes un enfoque muy clínico para hacer tu trabajo y no dejas que el olor te moleste o te repugne. En este sentido, no fue tan malo como pensé que sería» (Traducción de la autora).

(1992), pues tuvo que superar el asco por el cadáver; de lo contrario, no podría realizar su obra. Serrano lo relata de la siguiente manera:

Cuando llegué [a la morgue], nada más abrir la puerta, vi el cadáver de una niña sobre la mesa de autopsias. Cuando vi que [el médico forense] empezaba a diseccionarla, me puse unos guantes y una bata de inmediato porque comprendí que si era capaz de soportar aquello, no habría nada que me detuviese. Y para mí, se trata de eso. Como artista, mi objetivo es hacer mi trabajo, y no permito que nada me impida hacerlo (Brasa (coord.) 2006: 67).

En *Shit*, la actitud del artista tomó un cariz científico, pero no así su trabajo artístico, en el que mostró sus intereses estéticos. No obstante esta asimetría, habría que reparar en que, precisamente, la intención de Serrano –como también lo será la de Gilbert & George– no es otra que la de trasladar al campo artístico la naturalidad y la aceptación con que el excremento es analizado e investigado en contextos científicos tales como la biología o la asistencia sanitaria. Ámbitos, estos, en los que la suspensión de las reglas del asco es indispensable para llevar a cabo las labores que la profesión requiere.

En definitiva, lo que de aquí se desprende es una idea clave, que ratifica la hipótesis que se planteaba en el segundo capítulo:²⁰⁰ sí sería posible reducir el asco (y más concretamente, el rechazo) que se siente, suprimir o pausar sus síntomas conductuales e incluso suspender sus reglas al menos temporalmente. Páginas atrás esto se atribuía a la fuerza de voluntad o incluso a las necesidades sociales en el devenir temporal. Ahora se añade otra posibilidad más: la experiencia estética.

5.2.2 Gilbert & George: en busca de la risa perdida

Al inicio de esta sección se definía al chiste como un juicio juguetón o juego con ideas²⁰¹ que tiene como propósito despertar la hilaridad del público mediante la impresión en conjunto de su contenido ideológico y el rendimiento, revestimiento, técnica o forma de expresión del mismo (Freud 1981a: 1079-1080). O, lo que es lo mismo, el chiste sería el mecanismo o la actividad que permite extraer placer de los procesos psíquicos (*Ibíd.*: 1081) y de los juegos con palabras e ideas.

²⁰⁰ Para más información, *vid.* «Capítulo 2. La repulsión fascinante: reflexión acerca de lo inmundito» de esta investigación.

²⁰¹ Estas expresiones que definen el chiste son tomadas de Fischer, citado en *Ibíd.*: 1030.

En este caso, la producción artística de Gilbert & George²⁰² se sirve del chiste como función o mecanismo lúdico que toma por objeto los residuos corporales. Más concretamente, las series *The Naked Shit Pictures* (1994), *The Fundamental Pictures* (1996) y *New Testamental Pictures* (1997) son paradigmáticas en este sentido. Y es que en la producción artística de la pareja de artistas que viven y residen en el Reino Unido se rastrea la búsqueda de la risa mediante el uso de imágenes de sustancias de desecho corporal,²⁰³ presentándolas desde un registro cómico y paródico.²⁰⁴ De hecho, la producción artística de Gilbert Proesch (San Martín de Tor, 1943) y George Passmore (Plymouth, 1942) muestra un profundo interés por aquello que la sociedad demoniza, por lo despreciado y lo discriminado (Furlong 2010: 232). El objetivo que se busca aquí es, entonces, describir los recursos técnicos con que los artistas exploran la inmundicia desde el humor, así como examinar el nuevo valor que le otorgan y averiguar su propósito, tomando como marcos teóricos tanto las aportaciones de la teoría psicoanalítica freudiana en relación con el chiste como las reflexiones bergsonianas en torno a la risa.

Si se toma en consideración la gran variedad de recursos técnicos que enumera Freud para la elaboración del chiste y que son capaces de hacer surgir en el receptor una sensación de placer, se descubrirá que dos son los utilizados por Gilbert & George: por una parte, la representación antinómica y, por otra, la representación por lo análogo. De acuerdo con el padre del psicoanálisis, la representación antinómica o contrasentido consiste en la introducción de un efecto cómico derivado de la imbricación o entramado de dos elementos aparentemente alejados entre sí (Freud 1981a: 1065); no obstante, es justo en este vínculo donde se encuentra una coincidencia entre cualidades opuestas.

Un primer ejemplo del empleo de la representación antinómica como medio técnico en el chiste se encuentra en la obra *Flying Shit* (1994) [Fig. 116]. En ella, el excremento es usado como medio de transporte aéreo gracias al cual los artistas, desnudos, son capaces

²⁰² Este apartado constituye una importante ampliación de lo ya expuesto en el Trabajo de Fin de Máster de la autora de esta investigación. Para más información, *vid.* Moreno 2014.

²⁰³ En una ocasión, los propios artistas comentaron que la única sustancia con la que no han trabajado, pero que algún día lo harán, es el esmegma (Obrist 2007: 182), que es la secreción procedente de las glándulas del prepucio (RAE 2017).

²⁰⁴ A este respecto, hay que hacer notar que los artistas rechazan cualquier intencionalidad satírica e irónica en su obra, e incluso niegan cualquier componente vinculado con el juego, la broma o la diversión. Al contrario, dicen interesarse por aspectos como la tragedia, la muerte, la belleza o la felicidad (Davvetas 1997: 142).

de sobrevolar y moverse de un lado a otro de la escena con sólo mantenerse de pie sobre las deyecciones voladoras. La materia fecal es, así, tan rápida y efectiva como lo es el tren que aparece en el fondo, pero, además, tiene la ventaja de evitar aglomeraciones en horas punta. La cosa no queda ahí, sino que también es usada a modo de sillón en el que los artistas, vestidos como de costumbre como dignos gentleman ingleses, parecen esperar el tren –o, en su defecto, el excremento– que todavía no llega. En este sentido, el contraste de la representación debe encontrarse tanto en los nuevos e inimaginables usos de la deyección como en la yuxtaposición o comparecencia conjunta de los distinguidos gentilhombres, su desnudez, sus traseros al aire y los excrementos. Se trata, pues, de una parodia de lo eminente, que se ve degradado en su categoría por la sustitución de su aspecto, circunstancias y situaciones habituales por otros considerados vulgares:

El hecho de poner en relación lo abstracto con lo vulgar, que le rodea de continuo, es un acto de unificación. Lo que en él hay de chiste es, por tanto, una representación por contrasentido (*Ibíd.*: 1075).



Fig. 116: Gilbert & George, *Flying Shit (The Naked Shit Pictures)*, 1994, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero

Lo que aquí se da es un proceso lúdico que dismantela las jerarquías mediante la parodia. No por casualidad uno de los artificios más usuales de la comedia se encuentra en la inversión simétrica de los papeles (Bergson 2014: 27). Los artistas se burlan, con sutileza, de estos dignos hombres a quienes representan –y que, en realidad, son ellos mismos–, de sus buenas maneras, su distinción, formalidad y su sentido del decoro, y, en general, de los hábitos y la cultura a la que pertenecen. Así, resulta una situación cómica al estar desprovistos de toda autoridad y al hacer atraer la atención sobre la debilidad humana, que no es otra que su dependencia respecto de las necesidades

corporales. De hecho, uno de los modos de que se sirve el medio del desenmascaramiento para hacer surgir la comicidad es precisamente mostrando la sujeción del individuo a sus necesidades fisiológicas (Freud 1981a: 1145). Además, la seriedad y la solemnidad con las que estos gentilhombres se podrían identificar se pierden por el contexto aparentemente frívolo en el que aparecen. En consecuencia, el tono de esta obra bascula entre la profunda gravedad de estos personajes y la mofa juguetona, pero también entre el aparente aspecto superficial de la obra y la profundidad de la crítica contenida. Lo cómico, entonces, surge del contraste de representación.

Si en *Flying Shit* los excrementos adoptaban la forma y función tanto de una aeronave como de un sillón en el que los artistas asientan sus posaderas para esperar el medio de transporte más conveniente, en *Bloody Shit House* (1994) [Fig. 117] las deyecciones vuelven a desempeñar un cometido inesperado. Y es que, en esta ocasión, gracias a su disposición –que, por cierto, quiere parecerse a un dolmen– forma algo así como un refugio, un cobertizo; una casa, en definitiva (de ahí el título de la obra).

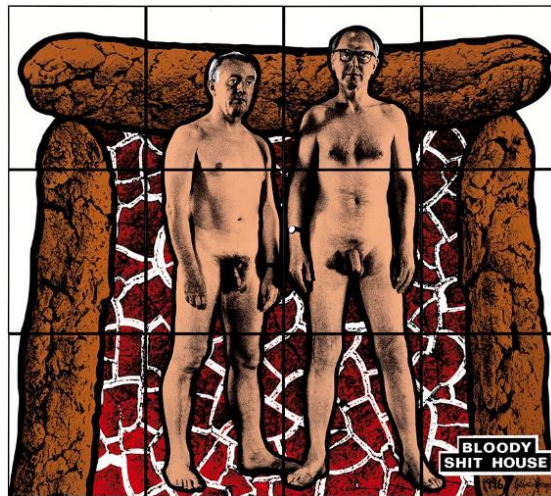


Fig. 117: Gilbert & George, *Bloody Shit House* (*The Naked Shit Pictures*), 1994, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero

En este caso, el origen de la comicidad, como ya sucedía en la obra anterior, cabrá hallarlo en la adhesión de una finalidad imprevisible, poco corriente e incluso impensable a un objeto determinado –el excremento–, que es causa, a su vez, de un efecto sorprendente. En otras palabras:

Hace falta una brusca solución de continuidad, una ruptura con la moda, para que dicha vis cómica se despierte. Entonces dará la sensación de que es esa solución de continuidad la que genera la

comicidad, cuando tan sólo se limita a hacérsela notar. Se relacionará la risa con la sorpresa, con el contraste, etc. (Bergson 2014: 29-30).

Por otra parte, en *Shitty* (1994) [Fig. 118] ocurre algo semejante. Es posible observar en el centro de la composición lo que parece ser una cruz formada por la intersección entre dos excrementos. Se produce así una obvia alusión al cristianismo, cuyos principios tienden a desdeñar el cuerpo al que se concibe como ajeno al alma y como carga para sus aspiraciones y, como consecuencia, lleva a negar el sustrato de degradación y podredumbre de los humanos, que los artistas representan literalmente mediante una deposición. En este sentido, Juan Vicente Aliaga sostiene que la configuración cultural del Occidente cristiano se erige sobre la abominación del cuerpo y del sexo:

El Occidente cristiano, de manera notable, ha visto en el sexo un terreno de angustia y conflicto moral, y ha erigido un dualismo que todavía perdura entre la mente y el cuerpo. Esto ha dado como resultado inevitable una configuración cultural que paradójicamente abomina del cuerpo (San Agustín de Hipona es clave al respecto) y de las prácticas que se llevan a cabo con su uso a la vez que muestra una preocupación obsesiva por todo ello (Aliaga 2004: 202).



Fig. 118: Gilbert & George, *Shitty* (*The Naked Shit Pictures*), 1994, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero

En *Shitty World* (1994) [Fig. 119] se vuelve a repetir el mismo recurso que en la obra anterior, de modo que el crucifijo no consiste más que en el entrecruzamiento de un par de excrementos dispuestos en forma de cruz latina. Aquí, incluso, la alusión a las aspiraciones espirituales y al rechazo de lo terrenal de la fe cristiana parece ser todavía más evidente, pues Gilbert & George habrían buscado el contraste con la desnudez de las imágenes multiplicadas de los artistas.

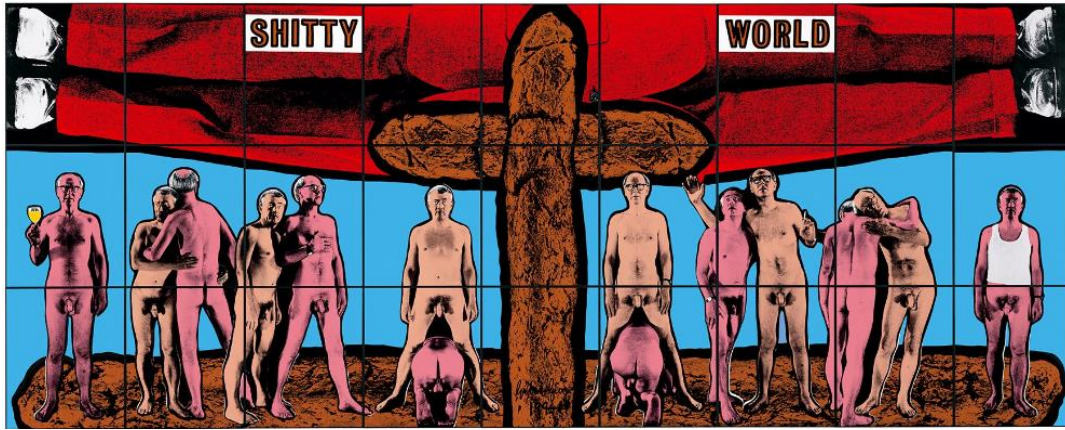


Fig. 119: Gilbert & George, *Shitty World (The Naked Shit Pictures)*, 1994, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero

Precisamente, esta desnudez es contra la que los textos bíblicos se habrían encargado de arremeter: no sería sino el recordatorio de la primera culpa, del pecado original, de la miseria de la existencia humana, así como de lo humillante y degradante de su naturaleza; de ahí la necesidad de taparse y ocultar las vergüenzas. En otras palabras:

It is the duty of the Holy Scriptures to remind people of the most humiliating level of their being. In spite or perhaps precisely because of it, it tries to escape this primal experience. Nakedness is to be concealed and the 'earthly' body to be cursed. The human being as dust is a damned being and naked he is an exposed being [...] Gilbert & George are exploring an area of human existence that we have known of since the beginning of mankind but which we have not been able to admit without the consolation of primary self-guilt (Jahn 1995: 2).²⁰⁵

Justamente, en este camino en el que la representación antinómica –y por ende, la elaboración del chiste– se materializa en el ensamblaje y posterior equivalencia de la materia fecal con la religión cristiana, habrá que encontrar otras ramificaciones, sumar otras obras de carácter similar. Una de ellas es *Shit On Us* (1997) [Fig. 120], en la que Gilbert & George vuelven a establecer un paralelismo entre estos dos elementos. Como se puede observar, los artistas repiten la formación del crucifijo a partir de la intersección entre dos excrementos. Además, el título de la obra podría hacer referencia a alguna de las oraciones predicadas durante la celebración de la Santa Misa, más

²⁰⁵ «Es el deber de las Sagradas Escrituras recordar a las personas el nivel más humillante de su ser. A pesar o tal vez precisamente por ello, trata de escapar de esta experiencia primordial. La desnudez debe ocultarse y el cuerpo “terrenal” debe ser maldecido. El ser humano como polvo es un ser maldito y desnudo, es un ser expuesto. [...] Gilbert & George están explorando un área de la existencia humana que conocemos desde el principio de la humanidad pero que no hemos podido admitir sin el consuelo de la propia culpa primaria» (Traducción de la autora).

concretamente al *Kyrie eleison*, también denominada «Señor, ten piedad», en la que se recita el verso «ten piedad de nosotros» (*Have mercy on us*, en inglés). La diferencia estriba en que, en lugar de misericordia, lo que se invoca es algo así como la venida del venerado excremento sobre los hombres. Incluso, si se toma el término *shit* como un verbo en lugar de un sustantivo, se podría afirmar que los artistas imploran que el Todopoderoso «cague sobre nosotros».



Fig. 120: Gilbert & George, *Shit on Us* (*New Testamental Pictures*), 1997, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero

Asimismo, habría que fijar la atención en los rostros de los artistas al fondo de la composición: mientras que los de ambos extremos parecen estar mirando hacia arriba (quizás al cielo) como señal de devoción –de ahí la alusión a la oración–, la faz situada en el centro, por el contrario, cubre su boca con una expresión de sorpresa. ¿No estará motivada por la profanación y desacralización de la cruz al vincularla con el excremento? Al mismo tiempo, este gesto de taparse la boca también podría recordar a la reacción de una persona que, aun teniendo que callar o mantener una información para sí, sin embargo se le escapa algo sin querer. Precisamente, «decir lo que no se quería decir o hacer lo que no se quería hacer [...] es [...] una de las grandes fuentes de la comicidad» (Bergson 2014: 70). Pero aquí, ¿hasta qué punto este irse de la lengua ha sido ingenuo? ¿No lo habrán hecho adrede como crítica encubierta? Al fin y al cabo, en el chiste se quiere decir algo que no se debe decir y, aun así, se dice de forma más o menos encubierta, de modo que «todo aquel que en un momento de distracción deja

escapar la verdad, se alegra en realidad de verse libre del impuesto disfraz» (Freud 1981a: 1087). Surge, entonces, así, la satisfacción al haber hecho lo que no se debería hacer.

En este punto, cabría añadir algo más, y es que uno de los artificios más usuales de la comedia se encuentra en la repetición periódica de una frase o una escena (Bergson 2014: 27), en este caso con pequeñas variaciones. Y es que *Shit On Us* parece reproducirse y mutar en otras versiones que, aunque podrían mantener la misma interpretación, sustituyen al excremento por otras sustancias corporales como son la orina, el esperma y la sangre: de ahí *Piss On Us* (1996) [Fig. 121], *Spunk On Us* (1996) [Fig. 122] y *Blood On Us* (1997) [Fig. 123], respectivamente. En estos casos, la comicidad se halla en la coincidencia parcial entre las series independientes.

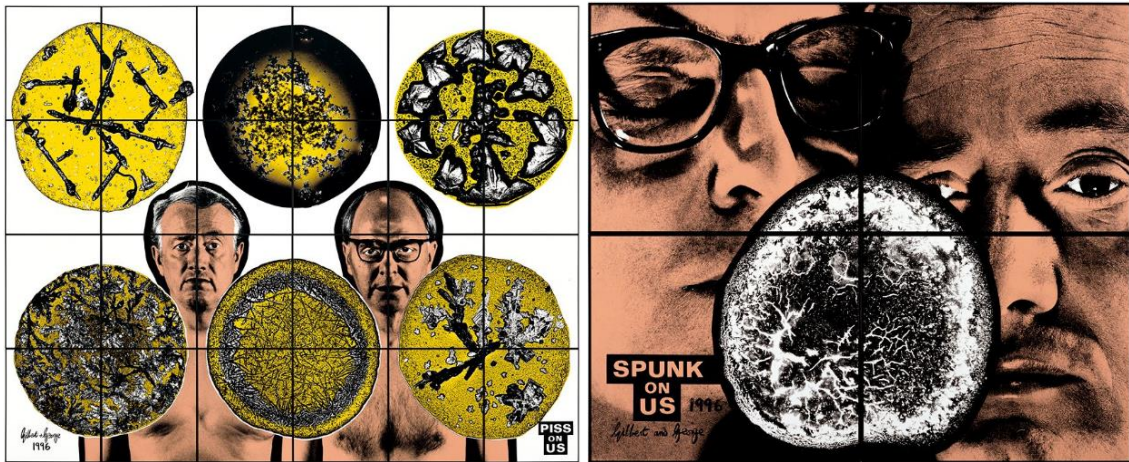


Fig. 121: Gilbert & George, *Piss on Us (The Fundamental Pictures)*, 1996, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero / Fig. 122: Gilbert & George, *Spunk on Us (The Fundamental Pictures)*, 1996, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero

Blood On Us (1997) [Fig. 123] incluso mantiene la cara de sorpresa del artista en el fondo de la composición. En este caso, además, habrá que tener en cuenta una circunstancia específica para interpretar esta obra y todas las que se refieran a la sangre: se trata de la crisis del sida. Y es que, a raíz del deceso de algunos amigos, Gilbert & George comenzaron a darse cuenta de la relevancia del fluido como soporte o sustento vital fundamental. En palabras de los propios artistas, «In 1987, because a lot of our friends had died through Aids, we started to realize how blood is life. There is nothing

else except blood» (Obrist; Violette (eds.) 1997: 203).²⁰⁶ Por otra parte, tampoco tendría que sorprender que estas obras se vincularan con la fe cristiana, puesto que los artistas culpan en parte a la Iglesia católica de las muertes por sida debido a su desincentivador uso del preservativo (*Ibíd.*: 215).



Fig. 123: Gilbert & George, *Blood on Us (The Fundamental Pictures)*, 1997, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero

La sangre así, adquiere una doble significación: no sólo es vida (o, mejor dicho, vital), sino que también es potencialmente letal. Dicho de otro modo: la sangre es transmisora tanto de la vida como de la muerte, y los humanos son, a su vez, sus portadores (*Bloody Carriers* (1996) [Fig. 124]). Y, nuevamente, lo serio se oculta bajo una apariencia ligera. Nada más lejos de la realidad.

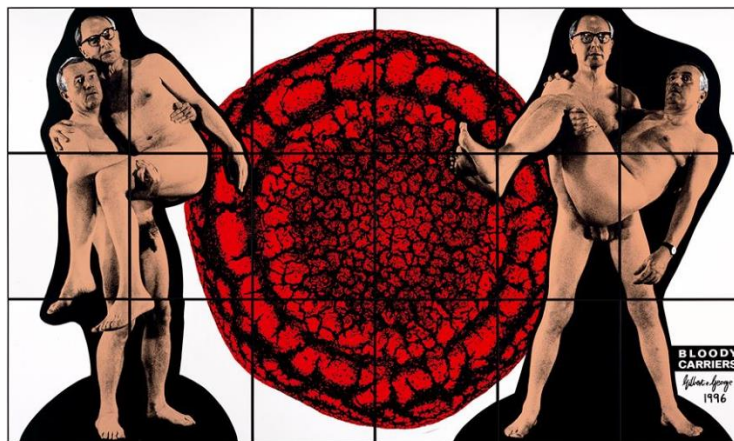


Fig. 124: Gilbert & George, *Bloody Carriers (The Fundamental Pictures)*, 1996, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero

²⁰⁶ «En 1987, debido a que muchos de nuestros amigos habían muerto de sida, comenzamos a darnos cuenta de cómo la sangre es vida. No hay nada más excepto la sangre» (Traducción de la autora).

Más aún, además de la repetición de las series, también la inversión o la interferencia de las mismas pueden resultar cómicas (Bergson 2014: 74). Y es lo que aquí sucede: de la serie anterior se desprenden todavía otras versiones que, pese a que formalmente y en cuanto a título son distintas, continúan manteniendo una interpretación similar. Son los casos de las obras *Bloody Faith* (1996) [Fig. 125] y *Piss Faith* (1996) [Fig. 126] –e incluso la todavía anterior *Shit Faith* (1982) [Fig. 127]–, las cuales precisamente constituyen en sí mismas una serie con una mínima variación en su denominación.



Fig. 125: Gilbert & George, *Bloody Faith (The Fundamental Pictures)*, 1996, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero

En este caso, las obras han de verse como una parodia de la fe cristiana, que se ve reemplazada por la fe o creencia en la sangre, en la orina y en el excremento, elementos relativos a la inmundicia que se contraponen radicalmente a lo sagrado, o al menos aparentemente. Y es que, para Gilbert & George, las sustancias de desecho corporal y la fe no están tan alejados entre sí, sino que tendrían en común ciertas características, pues se trata de componentes fundamentales compartidos por todos los individuos:

George: Shit and faith put together, like in Shit Faith [1982] or in the big shit cross in the Naked Shit Pictures, should be great unifying themes. All people wherever they live, have some involvement with shit. All people have some faith or attitude towards faith. Wherever you live, whatever your age, whatever your education, those two things are common elements. [...]

George: Those two things would have something to say to anybody, anywhere.

Gilbert: But the combination is dangerous.

George: It is exciting (Obrist; Violette (eds.) 1997: 251).²⁰⁷

²⁰⁷ «George: Mierda y fe juntas, como en *Shit Faith* [1982] o en la gran cruz de mierda en *Naked Shit Pictures*, deberían ser grandes temas unificadores. Todas las personas, dondequiera que vivan, están

372

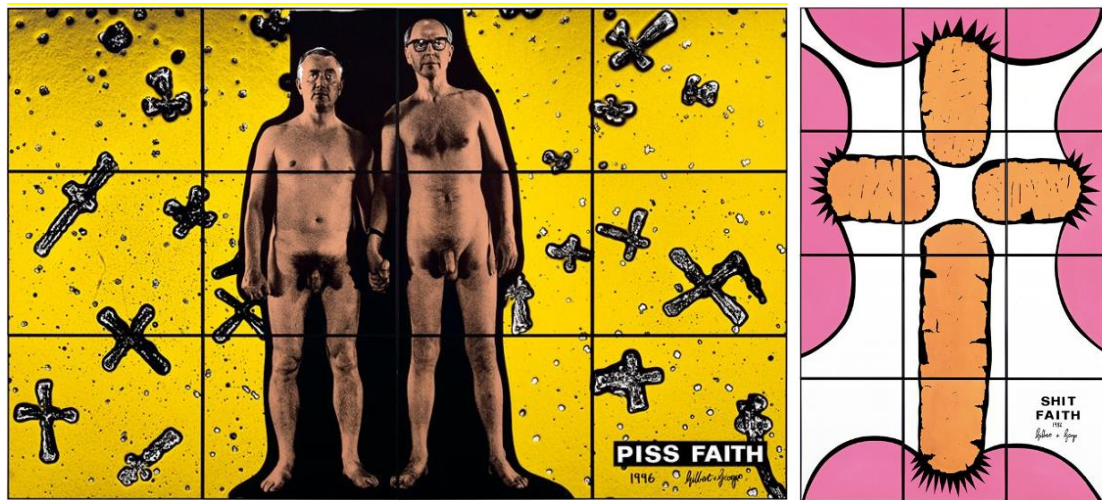


Fig. 126: Gilbert & George, *Piss Faith (The Fundamental Pictures)*, 1996, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero / Fig. 127: Gilbert & George, *Shit Faith (The 1982 Pictures)*, 1982, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero

Al final, esta simbiosis entre los residuos corporales y la fe da lugar a una nueva concepción de lo sagrado. Y es que el Santísimo Cristo (*Holy Christ*, en inglés) se ve reemplazado por el Santísimo Pis o *Holy Piss* (1996) [Fig. 128]: aquí, la introducción del absurdo es lo que revela la comicidad. O, por decirlo con Bergson (2014: 70): «Obtendremos una frase cómica introduciendo una idea absurda en un molde de frase consagrado».

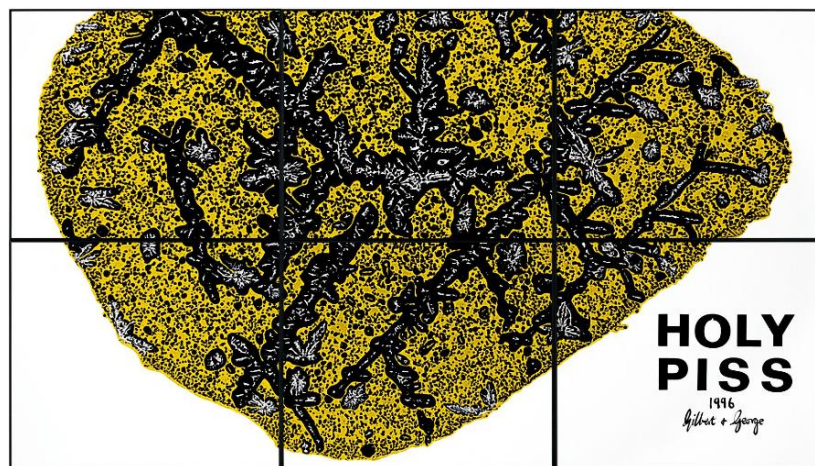


Fig. 128: Gilbert & George, *Holy Piss (The Fundamental Pictures)*, 1996, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero

vinculadas de algún modo con la mierda. Todas las personas tienen alguna fe o actitud hacia la fe. Dondequiera que vivas, sea cual sea tu edad, sea cual sea tu educación, esas dos cosas son elementos comunes. [...] / George: Esas dos cosas tendrían algo que decir a cualquiera, en cualquier parte. / Gilbert: Pero la combinación es peligrosa. / George: Es emocionante» (Traducción de la autora).

De nuevo, se recurre al mecanismo de la parodia, que se halla en la transposición de lo solemne a lo coloquial. El efecto paródico, entonces, se consigue al adoptar la idea expresada en términos coloquiales (pis) un tono que no le corresponde (santo o santísimo). Así, lo risible nace de la transposición, de la degradación del valor de un elemento respetado –o incluso sagrado–, ahora considerado como algo vil. Al mismo tiempo, y como consecuencia de este movimiento, lo antes considerado vil ahora se considera respetable: efectivamente, se trata del mismo mecanismo utilizado por Andres Serrano en *Shit*. En cualquier caso, lo que es interesante es que este juego de transposiciones deja entrever cuáles son (y cuáles no) los valores socialmente aceptados en un determinado ambiente, así como revela la organización moral imperante que, por cierto, los propios artistas pretenden cambiar: «*We are trying to change moralities –in the forefront with everybody, not just elitist people– with everybody*» (Iglioni 1991: s.p.).²⁰⁸

Finalmente, *Eat & Drink* (1997) [Fig. 129] enfatiza de nuevo el estrecho vínculo entre la fe cristiana y las sustancias de desecho corporal. Primeramente, porque el título de la obra podría hacer referencia a las palabras «Tomad y bebed todos», pronunciadas por Jesucristo –y, luego, reproducidas por el sacerdote en la Eucaristía– al ofrecer a sus discípulos el pan y el vino durante la Santa Cena. Y también por la referencia explícita, en el fondo de la composición, al Segundo Libro de los Reyes del Antiguo Testamento. En este caso, el pasaje que se ha escogido narra la expedición contra Jerusalén durante la invasión de Judá por Senaquerib, rey de Asiria. Más concretamente, se dice que Rabsaqué, comandante del ejército de Senaquerib, comunicó a Eliaquim, mayordomo de Ezequías, que Judá iba a ser invadida y que, si esta continuaba bajo el reinado de Ezequías, sus gentes se expondrían a comer sus propios excrementos y a beber su orina.

Esta alusión a la coprofagia no es la única presente en la *Biblia*; de hecho, los artistas parecen ser muy conscientes del tratamiento, por parte de los textos sagrados, de la ingestión de residuos corporales como acto asociado, si no al pecado, sí al menos al vicio, a la transgresión, a la perversión o a la vileza. En general, es fehaciente el interés que muestran por el vínculo entre la fe cristiana y las sustancias de desecho corporal:

²⁰⁸ «Estamos tratando de cambiar la moral –en la vanguardia con todo el mundo, no sólo las personas elitistas– con todo el mundo» (Traducción de la autora).

There is a famous quote from the bible where it says [...] 'Beware of the men who sit on the wall and eat their own dung and drink their own piss'. Those words appear in the bible twice. In Barbara Thiery's book, Jesus the Man, she says that in one of the Bible's original texts it says that Jesus was taken from the cross and laid temporarily in a urinal. This is so interesting because our picture Urinal [1991] shows a urinal set in a church (Obrist; Violette (eds.) 1997: 250).²⁰⁹

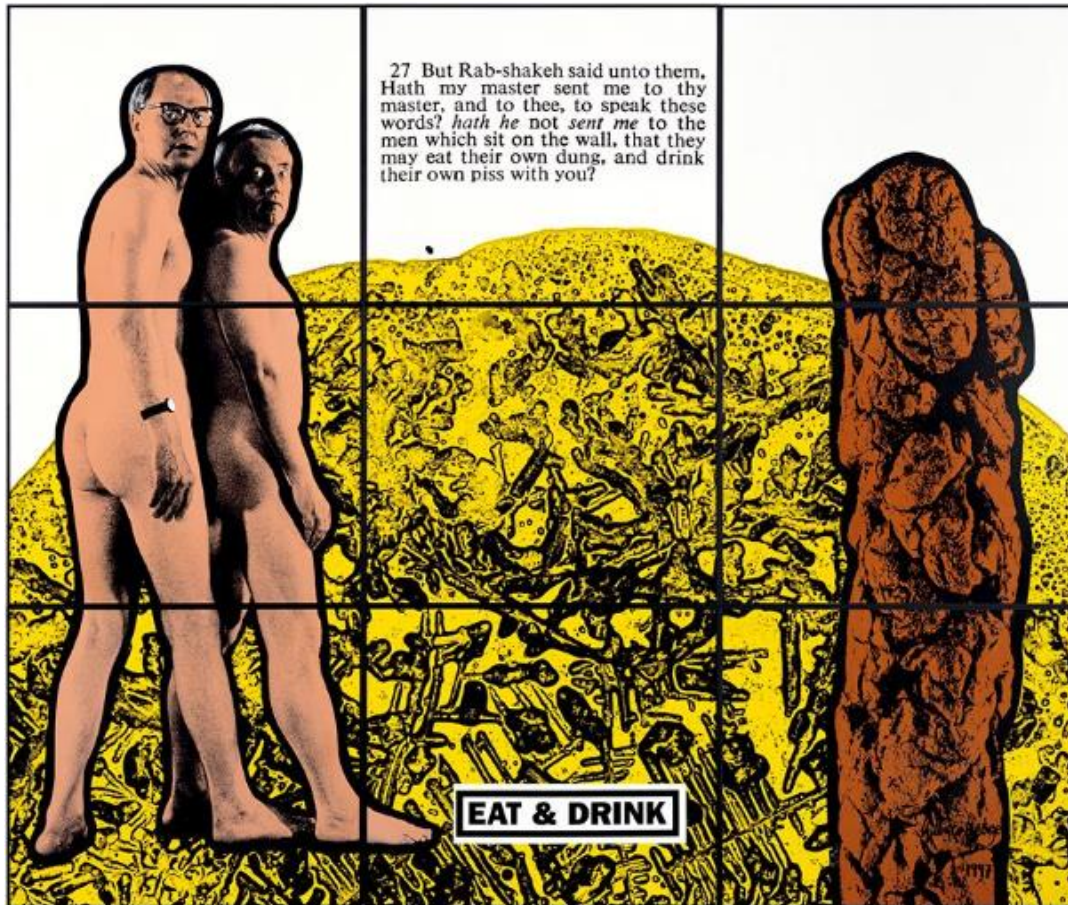


Fig. 129: Gilbert & George, *Eat & Drink (New Testamental Pictures)*, 1997, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero

En cualquier caso, este mismo motivo coprofágico no era nada nuevo para Gilbert & George, pues ya había sido empleado por los artistas años atrás en la serie *The 1982 Pictures* (1982), en obras en las que se hace referencia explícita a la ingestión de heces (*Shit* [Fig. 130]) y de esperma (*Sperm Eaters* [Fig. 131] y *Thirst* [Fig. 132], donde los personajes sacian su sed bebiendo semen).

²⁰⁹ «Hay una famosa cita de la Biblia donde dice [...] “Cuidado con los hombres que se sientan en la pared y comen su propio excremento y beben su propia orina”. Esas palabras aparecen dos veces en la Biblia. En el libro de Barbara Thiery, *Jesus the Man*, dice que en uno de los textos originales de la Biblia, Jesús fue sacado de la cruz y puesto temporalmente en un orinal. Esto es muy interesante porque nuestra imagen *Urinal* [1991] muestra un conjunto de urinarios en una iglesia» (Traducción de la autora).

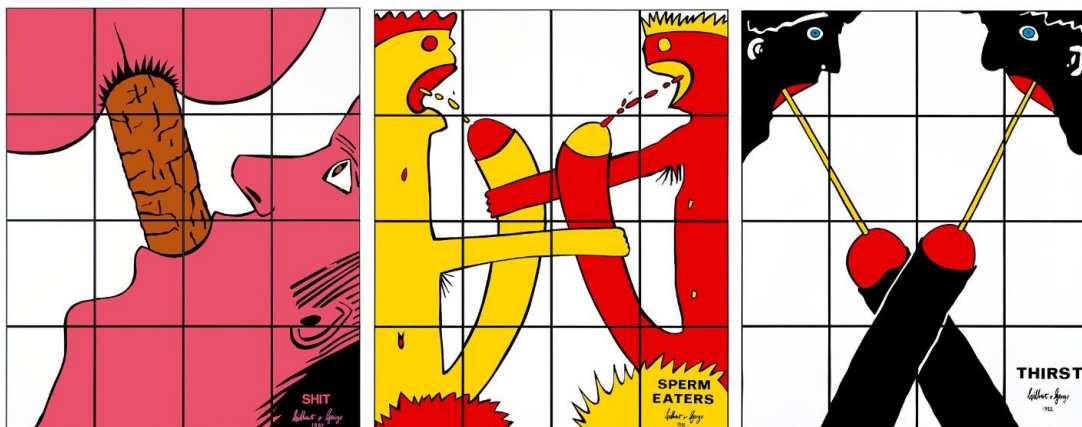


Fig. 130: Gilbert & George, *Shit (The 1982 Pictures)*, 1982, fotografía en gelatina de plata sobre tablero /
Fig. 131: Gilbert & George, *Sperm Eaters (The 1982 Pictures)*, 1982, fotografía en gelatina de plata sobre
tablero / Fig. 132: Gilbert & George, *Thirst (The 1982 Pictures)*, 1982, fotografía en gelatina de plata
sobre tablero

En definitiva, y para englobar las analogías entre las obras seleccionadas, no es ninguna sorpresa que en ellas se encuentre una crítica encubierta a la religión católica. De hecho, el propio Gilbert *confesó* en una ocasión no sólo su antipatía por los sacerdotes, sino que también declaró que, como artistas, utilizan su obra para hacer en una ficción lo que querían hacer en realidad, dándose así una descarga inocente de impulsos dañinos:

*I was brought up a Catholic and they all did the same, all this pointing the finger at you. I will try to cut off that finger one day. But I think our biggest revolution is because we have turned ourselves to do it all on computer (Obrist; Koolhaas 2012: 239).*²¹⁰

El otro medio técnico del chiste al que se hacía referencia anteriormente es la representación por lo análogo, próximo, homogéneo o conexo. Ya se encontraba en la equivalencia que se producía entre el cristianismo y el residuo fecal en *Shitty World* (1994). En este caso, y a diferencia de la técnica anterior, el humor se produce por el entrelazamiento o asociación de dos o más elementos relacionados y vecinos. En el caso de las obras que se siguen a continuación, la relación de igualdad entre elementos se dará con el hombre, su pene y el excremento.²¹¹ La risa, entonces, se producirá como

²¹⁰ «Fui educado como católico y todos hicieron lo mismo, todos apuntándote con el dedo. Intentaré cortar ese dedo algún día. Pero creo que nuestra mayor revolución es porque lo hemos hecho todo con ordenador» (Traducción de la autora).

²¹¹ Se daría algo así como una similitud visual en la que parecería intervenir un proceso de unificación, puesto que se descubren nuevas relaciones de representaciones mediante vínculos recíprocos o por referencia a otro elemento común (Freud 1981a: 1065).

resultado del efecto de unidad en lo que de por sí es discordante, en el descubrimiento de la similitud en la diferencia.

Dentro de la representación por lo análogo, Gilbert & George se sirven del doble sentido con alusión por representación indirecta (Freud 1981a: 1069), en el que se produce la sustitución de una determinada idea por otra análoga mediante una alusión. El doble sentido podría ser definido como un juego de palabras en el que el significado de un determinado elemento cambia dependiendo del contexto. Y, en el doble sentido con alusión, las palabras y las ideas son utilizadas de forma que un único elemento, como el excremento, está provisto con dos significados diferentes. El primero de los sentidos es el usual y más corriente, esto es, el del excremento como residuo fecal al que frecuentemente se añaden connotaciones de signo negativo. Por su presencia directa, sin desviaciones, parece una obscenidad a ojos del espectador. Por otro lado, el segundo sentido se vincula con el primero gracias a otros elementos que aparecen en la imagen o en el título de la propia obra, produciéndose así un desplazamiento o desviación del pensamiento normal en términos de Freud (*Ibíd.*: 1060).²¹²

Este mecanismo, por cierto, ya había sido explorado por los artistas justo en los albores de su carrera [Fig. 133], más concretamente en un doble retrato fotográfico que apareció reproducido en las páginas de la revista *Studio International* en mayo de 1970. En él se ve a los artistas con letras en papel sobre su pecho: en ellas se lee, por una parte, «George, el coño» y, por otra, «Gilbert, la mierda». Como consecuencia, se produce una degradación por asimilar la persona –en este caso, el propio artista– a un excremento. Además, como también sucedía en la obra de Andres Serrano, Gilbert & George hacen uso de la palabra *shit* (mierda, en castellano), término malsonante, para designar a la deyección. En las obras de estas series proliferarán más todavía estos términos, de modo que la orina o el esperma serán sustituidos por *piss* o *spunk* (meado y semen, respectivamente). Nuevamente, se trata de una suerte de liberación emocional o exutorio de tendencias reprimidas.

²¹² Para Freud (*Ibíd.*: 1055), lo fundamental en el desplazamiento es la desviación del acento psíquico o proceso mental sobre un tema distinto del inicial. En otras palabras: el contenido de una determinada representación es traspasado a otra con la que está asociada. El otro mecanismo inconsciente en virtud del cual se formaría el chiste es el de la condensación, en el que una representación reúne los contenidos de varias representaciones con las que forma cadenas asociativas.



Fig. 133: Gilbert & George, *George the Cunt and Gilbert the Shit*, 1969, fotografía en color sobre papel impreso

Eight Shits (1994) [Fig. 134], verbigracia, es un claro ejemplo del uso de la representación por lo análogo. Si se presta atención al título de la obra, se deberían encontrar ocho excrementos, pero si se examina el fondo de la composición, sólo se contarán seis. Por lo tanto, no será difícil adivinar que el resto de las excreciones deberán ser identificadas, por analogía con su forma fálica, con los penes de los artistas o con ellos mismos. Por extensión, Gilbert & George son un excremento más como el resto que los rodean.



Fig. 134: Gilbert & George, *Eight Shits (The Naked Shit Pictures)*, 1994, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero

Precisamente, el propio George Passmore hizo notar tal semejanza formal entre estos elementos –el pene y el residuo fecal–, siendo fácil reconocer la forma de falo en las propias excreciones humanas, algo que sólo requiere de un poco de atención al observarlas:

*George: To the people who say, 'Surely you've manipulated these shits to make them look like penises, I don't believe they are actually shits,' we say, 'Have you looked at yours? Because if you look at them every day, come next Thursday you probably will have one like that.' If you never look at the shit, you cannot say that it shouldn't look like that (Obrist; Violette (eds.) 1997: 248).*²¹³

Gilbert & George volverán a emplear la misma identificación entre excremento, pene y hombre en otras obras, como sucede en *Naked Shit* (1994) [Fig. 135], donde se establece la misma relación de parentesco. En esta obra, como se puede observar, los artistas no aparecen del todo desnudos sino con los pantalones medio bajados, cosa que podría ser objeto de tabú para algunos espectadores. Al mismo tiempo, los artistas reconocen que la condición *sine qua non* para el excremento es precisamente la desnudez, puesto que no es posible defecar con la ropa puesta (*Íd.*).

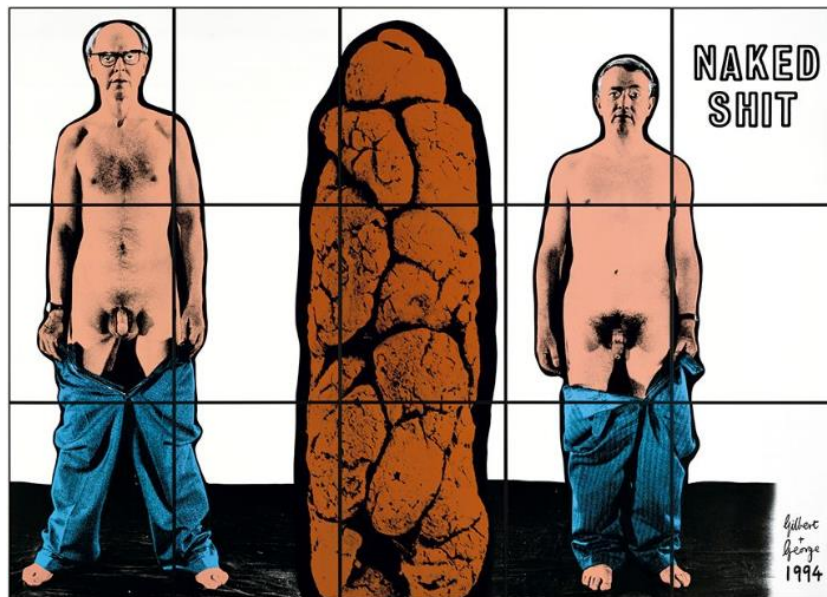


Fig. 135: Gilbert & George, *Naked Shit (The Naked Shit Pictures)*, 1994, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero

²¹³ «George: Para la gente que dice “Seguramente habéis manipulado estas mierdas para que se vean como penes, no creo que en realidad sean mierdas”, decimos: “¿Has mirado las tuyas? Porque si las miraras cada día, es probable que el próximo jueves tengas una como esta”. Si nunca observas la mierda, no puedes decir que no debería verse así» (Traducción de la autora).

En *Naked* (1994) [Fig. 136], en lugar de los pantalones serán los calzoncillos los que tendrán bajados los artistas, quienes aquí se mantienen –de un modo que recuerda a *Flying Shit* [Fig. 116]– sobre sus figuras en cuclillas (o adoptando una postura para defecar, como se quiera ver). Al mismo tiempo, destaca la presencia añadida de un par de traseros al aire: esta circunstancia podría interpretarse como una falta de respeto, como un gesto de desprecio, de protesta, por diversión, exhibicionismo, o seguramente como burla. De ahí también que se acompañen los rostros de los artistas con la lengua afuera. En definitiva, se podría decir que se trata de una obra *deslenguada* (y nunca mejor dicho), en el sentido de ser desvergonzada, tanto por la falta de vergüenza en realizar tales actos impúdicos –enseñar el trasero, las partes íntimas y, en general, su cuerpo desnudo– como por obrar pretendiendo faltar al respeto, ser ofensivo o descortés (RAE 2017).

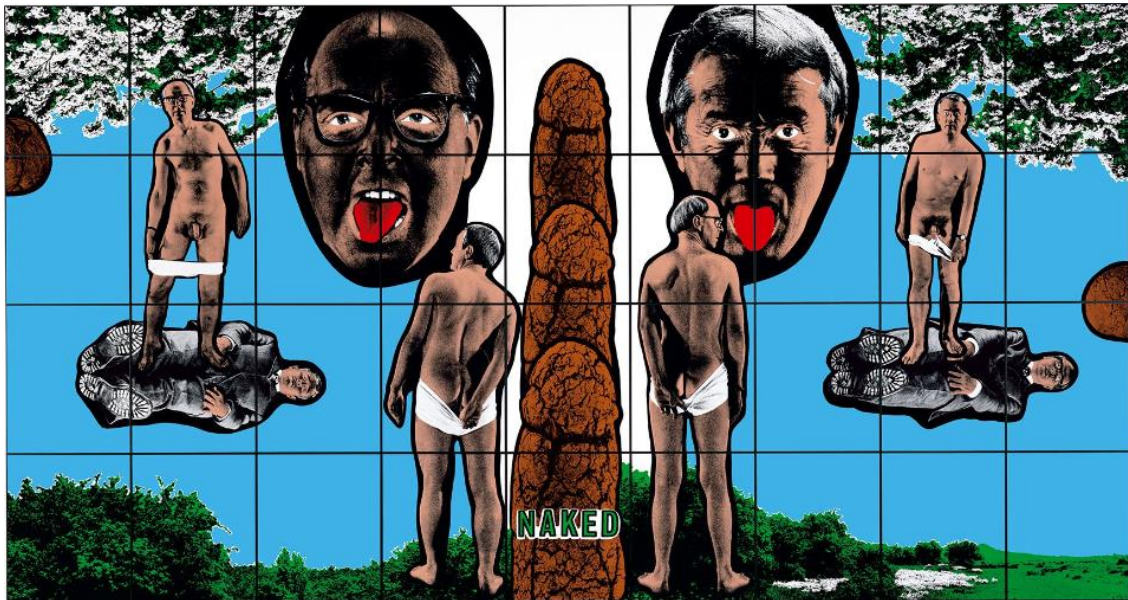


Fig. 136: Gilbert & George, *Naked (The Naked Shit Pictures)*, 1994, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero

Finalmente, se volverá a incidir en la identidad entre el individuo y el excremento en *Human Shits* (1994) [Fig. 137], tal y como lo anuncia ya en su propio título: «mierdas humanas». O en *Human* (1994) [Fig. 138], donde ahora la excreción es, por semejanza en la postura establecida, un individuo más. Hasta incluso adopta, como los artistas, una actitud humana, pues les consuela en este mundo inmundo. Buscan la protección del uno para con el otro, pues es lo único que tienen y que son. En cualquier caso, que esto parezca gracioso o divertido no tendría que extrañar a nadie, puesto que, según Bergson

(2014: 39), «reímos todas las veces que una persona nos parece cosa» (y viceversa, se podría añadir). Así pues, esta confusión entre el individuo y su excreción es lo que provoca el efecto cómico y, con él, el placer psíquico.



Fig. 137: Gilbert & George, *Human Shits (The Naked Shit Pictures)*, 1994, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero / Fig. 138: Gilbert & George, *Human (The Naked Shit Pictures)*, 1994, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero

No obstante, si bien es cierto que dicho goce atañe tanto al receptor como al emisor del chiste, este último no puede reírse:²¹⁴ de ahí que, en sus obras, Gilbert & George se muestren serios, sin inmutarse, a lo sumo realizando alguna mueca. Freud (1981a: 1113) encuentra la explicación a esto en que la descarga de energía que remueve la retención se encuentra perturbada por el gasto psíquico que se ha destinado a la elaboración del chiste. En la misma línea, Bergson (2014: 10) comenta que la risa suele estar acompañada de la insensibilidad o la indiferencia, puesto que «la comicidad sólo puede producir su estremecimiento cayendo en una superficie de alma bien tranquila, bien llana». De hecho, este gesto maquinal o interpretación mecánica es uno de los procedimientos habituales de la parodia. El efecto cómico habrá que hallarlo, pues, en la actitud impertérrita e inexpressiva de los protagonistas, que permanecen absortos como si estuvieran sumidos en una ocupación fija que hiciera solidificar sus expresiones. Y es que

no hay rostro más cómico que el que mejor nos sugiere la idea de alguna acción simple, mecánica, en la que la personalidad estuviera absorbida para siempre. [...] Automatismo, rigidez, hábito contraído y conservado; por ahí es por donde nos hace reír una fisonomía (*Ibíd.*: 21-22).

²¹⁴ El emisor del chiste no puede reír al menos al relatarlo, si bien es cierto que, al despertar la risa en el oyente, al tratarse esta de un estado psíquico contagioso, puede hacer despertar la del propio autor del chiste (*Ibíd.*: 1117).

Sin embargo, el receptor de estas obras no ríe tanto por el ademán de los artistas como por el contenido satírico representado. Y es que, con todo, diríase que estas obras funcionan a modo de chistes tendenciosos,²¹⁵ esto es, chistes intelectuales contrarios a los inocentes o abstractos, pues están destinados a la sátira y a la agresión de ciertos valores (morales, ideológicos o religiosos). De hecho, los de Gilbert & George deben ser considerados como chistes hostiles a la par que cínicos, caracterizados por una amarga y rebelde crítica dirigida a cierto objeto de condena que se ridiculiza.²¹⁶ No por casualidad, Bergson (*Ibíd.*: 84) consideraba que la risa era siempre algo humillante para sus víctimas. Por cuanto respecta al objeto de condena, este se trata de un obstáculo que reprime cierto pensamiento. Y, precisamente, la función del chiste tendencioso es eliminar las coerciones internas y alumbrar las fuentes que se habían cegado (Freud 1981a: 1102). Así, la risa, que es el resultado agradable o placentero del chiste, debe considerarse la reducción de una carga psíquica impuesta por una restricción; de este modo se satisfaría un instinto libidinoso y hostil, el anal. Al mismo tiempo, la tendencia proporciona placer al emisor del chiste, pues satisface la pulsión agresiva que estaba reprimida. Ahora, el placer no sólo se debe a la relajación de la represión sino, sobre todo, al acceso a la conciencia de la tendencia o significado del chiste. Artista y público pueden obtener, pues, un placer psíquico de estas obras.

Pero, atendiendo a las restricciones contra las que el chiste actúa, ¿cuáles son tales obstáculos y, por lo tanto, sujetos de agresión en esta serie? En realidad, existen dos tipos de obstáculos, que responden a su carácter: externo e interno. El externo se corresponde con la carga cultural, que inculca al ciudadano cómo ha de comportarse y

²¹⁵ Los chistes tendenciosos requieren tres elementos (*Ibíd.*: 1083): el emisor, en este caso, la pareja de artistas; el objeto de agresión, aquí, la cultura occidental que insiste en esconder lo escatológico; y el receptor, esto es, cualquier persona que observe sus obras y sobre la que recaiga el placer del chiste. En realidad, la necesidad del receptor es del todo lógica, puesto que el chiste encuentra su razón de ser al compartirse, ya que exige la complicidad de alguien que esté dispuesto a recibirlo. Por decirlo con Bergson (2014: 12), el entorno natural de la risa no es otro que el social.

²¹⁶ Freud (1981a: 1077) advierte de que los chistes que poseen una tendencia, es decir, una intención, son susceptibles de no sentar bien a quienes les sea desagradable escucharlos porque comparten los mismos valores que el chiste ataca. Por este motivo, es posible que haya quien no encuentre placer, hilaridad, en el chiste tendencioso y, por ende, en estas obras; algo por otra parte absolutamente comprensible al tratarse este –como la sensación de asco– de un terreno totalmente subjetivo. De hecho, Freud (*Ibíd.*: 1087) habla de la condicionalidad subjetiva del chiste, esto es, que un chiste es aquello que un sujeto admite como tal. Al mismo tiempo, es importante, para que el chiste sea eficaz, que tanto su autor como su receptor estén sometidos a las mismas o parecidas resistencias o coerciones internas, así como el receptor tenga un estado de ánimo en el que se encuentre dispuesto a reír (*Ibíd.*: 1156).

hablar, qué es lo que ha de pensar y creer. «*We are all cultural entities*» («Todos somos entidades culturales»), afirman los artistas (Obrist; Violette (eds.) 1997: 225). De hecho, ellos mismos son muy conscientes de este control externo a que el individuo, sin saberlo, se ve sometido:

Gilbert: And we are very against being ruled by the state.

George: We feel in modern society there is a tremendous tendency for people not to realize that they're being taken over (Furlong 2010: 233).²¹⁷

Más concretamente, la occidental es una cultura higienista, reprimida, represiva y con prejuicios, que se ha visto influenciada por los preceptos y los valores cristianos. Tanto es así que, para los artistas, el cristianismo se trata de un código moral (Obrist; Violette (eds.) 1997: 237). Sin embargo, pese a considerarse a sí mismos como no creyentes, Gilbert & George reconocen el influjo de la herencia cristiana por doquier, pues todo lo impregna:

Religion, faith, is still with us, in the back of our minds. We are fighting for and against all the time, every single day. In every corner of the world we are confronted with a church. Even the laws of all these countries are religious, based on religion (Ibíd.: 250).²¹⁸

Más aún, en otra ocasión afirmaron odiar la religión («*I hate fucking religion*» —o, traducido al castellano, «Odio la jodida religión»—, espetó Gilbert (Ibíd.: 280)), si bien provienen de una cultura cristiana, e incluso Gilbert fue educado en el catolicismo y George fue protestante metodista. Por otra parte, la fe católica, que inculca por principio que todos somos pecadores, insiste en ocultar el cuerpo desnudo, escatológico y terrenal, como se puede ver en *Hide & Seek* (1994) [Fig. 139]: para Gilbert & George, esconder el cuerpo —y con él, lo que realmente se es— se ha convertido en una obsesión, hasta tal punto que

In some way humanity is based on hiding everything. You have clothes, you have hats, you have — what are they called— gloves. You are hiding everything. But we in some way open ourselves up and I think this is very difficult because the vulnerability of human beings is so difficult. Not maybe

²¹⁷ «Gilbert: Y estamos muy en contra de ser gobernados por el Estado. / George: Sentimos que en la sociedad moderna hay una tremenda tendencia a que las personas no se den cuenta de que están siendo controladas» (Traducción de la autora).

²¹⁸ «La religión, la fe, todavía está con nosotros, en el fondo de nuestras mentes. Todo el tiempo, todos los días estamos luchando por y en contra. En todos los rincones del mundo nos enfrentamos a una iglesia. Incluso las leyes de todos estos países son religiosas, basadas en la religión» (Traducción de la autora).

*in primitive societies, but in our society it's very difficult. We all hide and hide and hide. We always pretend to be different than we are (Ibíd.: 291).*²¹⁹

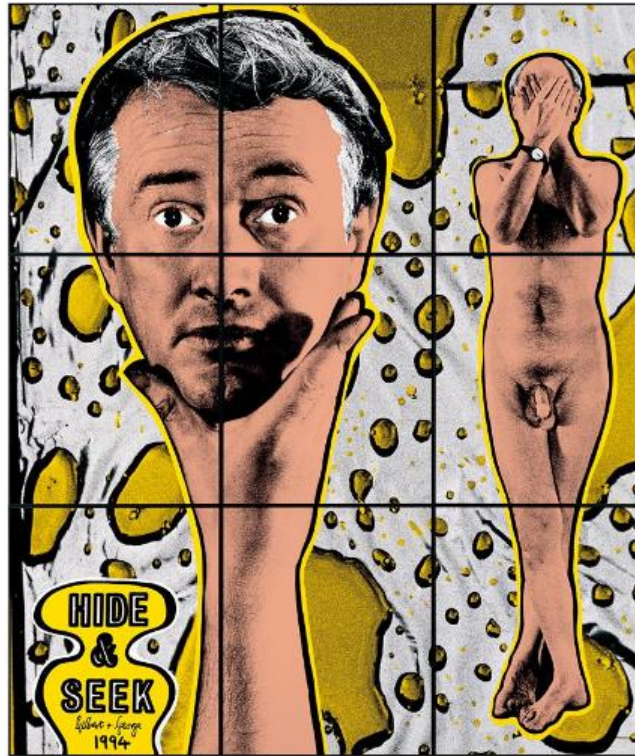


Fig. 139: Gilbert & George, *Hide & Seek (The Naked Shit Pictures)*, 1994, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero

Dicho esto, y teniendo en cuenta que muchos efectos cómicos –en este caso, los presentes en la obra de Gilbert & George– son relativos a las costumbres e ideas de una sociedad determinada, en este caso, la occidental, ¿cómo no iba a resultar divertida la obra de Gilbert & George si la representación del cuerpo como carga es una de las causas de la comicidad? Por decirlo con Bergson:

Supongamos que nos hacen notar dicha materialidad del cuerpo. Supongamos que en lugar de ser partícipe de la levedad del principio que lo anima, el cuerpo ya no sea para nosotros más que un envoltorio pesado y molesto, lastre inoportuno que mantiene en tierra un alma impaciente por elevarse. Entonces el cuerpo será para el alma lo que la ropa era antes ara el cuerpo, una materia inerte puesta sobre una energía viva. Y la impresión de la comicidad se producirá en cuanto tengamos la nítida sensación de dicha superposición. La tendremos sobre todo cuando nos

²¹⁹ «En cierto modo, la humanidad está basada en esconderlo todo. Tienes ropa, tienes sombreros, tienes – cómo se llaman– guantes. Estás escondiendo todo. Pero en cierta manera nos abrimos y creo que es muy difícil porque la vulnerabilidad de los seres humanos es muy difícil. Tal vez no en las sociedades primitivas, pero en nuestra sociedad es muy difícil. Todos nos escondemos y nos escondemos y nos escondemos. Siempre fingimos ser diferentes de lo que somos» (Traducción de la autora).

muestren al alma incordiada por las necesidades del cuerpo: por un lado, la personalidad moral con su energía diversificada con inteligencia; por otro, el cuerpo y su estúpida monotonía, interviniendo e interrumpiendo con obstinación de máquina. Cuanto más mezquinas y uniformes sean las exigencias del cuerpo, más impresionante será el efecto (Bergson 2014: 35-36).

En definitiva, la obra de Gilbert & George es abyecta en el sentido que degenera y desvía una interdicción, se rebela contra la autoridad y, con ello, desenmascara los códigos religiosos, morales e ideológicos de toda una cultura. Pero lo hace bajo la máscara del chiste, pues sólo así se atreve a arremeter contra tales preceptos e ideas. En palabras de Kristeva,

con un saber socavado de olvido y de risa, con un saber abyecto, [...] se apresta a atravesar la primer gran desmitificación del Poder (religioso, moral, político, verbal) que la humanidad ha vivido, y que se produce necesariamente en el interior de este acabamiento de la religión como horror sagrado que es el monoteísmo judeo-cristiano (Kristeva 1988: 280-281).

Como resultado de estas restricciones externas, la satisfacción de las necesidades básicas se traslada a la esfera privada y se carga de emociones negativas como la vergüenza, el pudor o los escrúpulos. En este sentido, se hace necesario traer a colación la propia experiencia de los artistas. Y es que resulta curioso que ellos mismos sintieran vergüenza al realizar la serie *The Naked Shit Pictures*: «We are totally embarrassed. When we did 'The Naked Shit Pictures' we were totally embarrassed. Again and again» (Obrist 2016: 269).²²⁰ Sucede como si la culpa y la vergüenza con que la fe cristiana ha infundido al cuerpo desnudo –y que se denuncia en las obras– fueran experimentadas ahora por los propios artistas. Incluso, estos llegaron a reconocer que esa serie, junto con la de *New Testamental Pictures*, fue una de las más extremas que han llegado a hacer:

We did a few, but I think The Naked Shit Pictures were so amazing and complicated for us that we didn't need anything else. I think those were some of the most extreme pictures we ever did. Like the New Testamental Pictures [1998] for Thaddaeus Ropac –extreme beyond belief (Obrist 2007: 182).²²¹

²²⁰ «Estamos totalmente avergonzados. Cuando hicimos *The Naked Shit Pictures*, nos sentimos totalmente avergonzados. Una y otra vez» (Traducción de la autora).

²²¹ «Hicimos algunas, pero creo que *The Naked Shit Pictures* fue tan sorprendente y complicada para nosotros que no necesitamos nada más. Creo que estas fueron unas de las imágenes más extremas que hemos hecho. Igual que *New Testamental Pictures* [1998] para Thaddaeus Ropac –extremo más allá de la creencia» (Traducción de la autora).

Esto se debe a que, al mostrarse desnudos, se sentían vulnerables, expuestos en su físico pero también en su interior; desnudos, al fin y al cabo, en todos los sentidos. Y es que la desnudez sólo es vergonzosa cuando se expone ante un extraño que la observa. Sin embargo, al mismo tiempo, este ejercicio les servía como liberación, casi como un ejercicio terapéutico: *«We are probably trying to humiliate ourselves [...]. Once the picture is finished, we are liberated, it becomes an amazing force, a psychological power»* (Obrist; Violette (eds.) 1997: 227).²²²

Por otro lado, aparte del surgimiento de estas emociones negativas, sucede también que la vida impulsiva y afectiva se ven reguladas de tal manera que las restricciones sociales externas se convierten en coacciones internas. Entonces, en tal proceso de civilización, el individuo se ve obligado a dominarse y a organizar su comportamiento —esto es, a comportarse— de acuerdo con las normas sociales interiorizadas (Elias 1993: 503). Y esto es posible porque su aparato psíquico se modela desde la edad más temprana, cuando se inculca la regulación de la conducta como si fuera una represión autoimpuesta, una vigilancia instintiva automática. El obstáculo interno se corresponde, entonces, con un autocontrol, una dominación del yo que oculta el miedo a infringir los mandatos de la sociedad, representados por el superyó. De ahí el surgimiento de los tabúes que, dirigidos hacia el excremento, la desnudez²²³ o el hecho de bajarse los pantalones, plagan la sociedad occidental y son causa de la posible perturbación del público y objeto de denuncia por parte de los propios artistas:

George: We think it is important to say about taboos that a lot of people think they are very free, mad, crazy fuckers who want to impose our free way of life on them. This is not at all the case. We are filled with taboos. We are terrified of shit. It is an adventure together with the public, together with the viewer.

Gilbert: Even in the pieces where we have the trousers half down, it is not the nakedness that is taboo, it is having the trousers half down (Obrist; Violette (eds.) 1997: 249).²²⁴

²²² «Probablemente estamos tratando de humillarnos a nosotros mismos [...]. Una vez que se termina la imagen, nos liberamos, se convierte en una fuerza asombrosa, en un poder psicológico» (Traducción de la autora).

²²³ Gilbert & George se lamentaban de que algunos americanos consideraran la desnudez y el excremento como pornográficos (Obrist; Violette (eds.) 1997: 285).

²²⁴ «George: Creemos que es importante hablar acerca de los tabúes que mucha gente piensa que son muy libres, locos, chiflados y que creen que queremos imponerles nuestra forma de vida libre. Esto no es en absoluto así. Estamos llenos de tabúes. Estamos aterrorizados ante la mierda. Es una aventura junto con el

Así, el autocontrol y el miedo se inculcan desde la infancia para evitar cualquier expresión del instinto anal, lo que constituiría una infracción del comportamiento socialmente aceptado y aceptable. En caso contrario, las reacciones pueden variar desde el rechazo social hasta la risa, ya que «la comicidad expresa ante todo una cierta inadaptación particular de la persona a la sociedad» (Bergson 2014: 83). De ahí que estas obras puedan provocar la carcajada del espectador.

Una risa, esta, que sería el efecto por el cual se consumaría la satisfacción de un instinto libidinoso y hostil contra un obstáculo que es, a su vez, objeto de una crítica implacable. Este objeto de crítica —que aquí se traduce, si no en el desmantelamiento de los cimientos de la cultura occidental, sí al menos en el replanteamiento de ciertos convencimientos y algunos de sus valores—, parece ser una condición indispensable para el surgimiento de la comicidad:

Hace falta que haya en el motivo de la comicidad algo que atente ligeramente (y específicamente) contra la vida social, ya que la sociedad replica con un gesto que tiene toda la pinta de una reacción defensiva, con un gesto que provoca un ligero miedo (*Ibíd.*: 123).

De hecho, resulta curioso que la risa no deja de constatar la existencia de cierta represión a la que libera de manera temporal. En este sentido, ya Kristeva (1988: 16) advertía de que la risa era una manera de situar o desplazar la abyección. E incluso Bergson (2014: 85) es todavía más radical al afirmar que el placer de la risa no es absolutamente desinteresado, estético, puro, sino que esconde una intención de humillar y de corregir, de instruir. Para él, entonces, la risa no sería únicamente alegría y diversión, sino que señala las rebeliones, lo que ha de ser erradicado, al mismo tiempo que castiga los defectos. La risa retroalimentaría, así, la misma represión que libera.

De este modo, la risa, como desenlace del chiste, debe considerarse como la descarga o reducción de una suma de energía psíquica (catexis) impuesta por una coerción (Freud 1981a: 1084). Esta satisfacción, producida por la liberación de lo reprimido en los chistes escatológicos, es la misma que siente el niño al tener contacto con sus heces. O, mejor aún: es la risa del niño al encontrarse de nuevo con las referencias prohibidas a los residuos corporales (por ejemplo, cuando escucha o dice «caca, culo, pedo, pis»); se

público, junto con el espectador. / Gilbert: Incluso en las obras donde tenemos los pantalones a medio bajar, el tabú no es la desnudez sino tenerlos a medio bajar» (Traducción de la autora).

da, en cualquier caso, la eliminación de una represión. De hecho, el humor resultante de los chistes debe considerarse, según Freud (*Ibíd.*: 1159), como una «perdida risa infantil», ahora reencontrada. Es este un retorno que se debe a la conexión preconsciente con lo infantil, donde se encuentra la esencia de lo cómico: es en la infancia donde se encuentra el origen de las tendencias reprimidas que luego se liberan en el chiste.²²⁵ Allí donde el niño disfrutaba y encontraba placer, ahora el adulto descubre la risa. Es como si el adulto se reencontrara con su risa, perdida en la infancia. Ahora, el adulto goza del placer cómico en circunstancias análogas a las del niño. En consecuencia, tomando como modelo la relación entre los niños y los desechos corporales, el chiste escatológico tiene como objetivo hacer rebrotar la satisfacción por los productos de excreción; de ahí que en el chiste se halle un placer de juego y un placer de remoción (*Ibíd.*: 1107). En este punto, se podría hablar de reencuentro de lo conocido, otro medio técnico del chiste que proporciona asimismo placer al recuperar un efecto de goce procurado por ciertos sucesos pasados (*Ibíd.*: 1097). Los chistes ofrecen, entonces, un espacio lúdico que se aproxima al estado de ánimo proporcionado por el juego en la primera infancia, así como constituyen una forma de evitar la censura y permiten la producción de placer. De hecho, los propios artistas parecen adoptar la conducta juguetona del niño: «*We like the idea of being childish, of being silly. When we go out and enjoy ourselves, we can be totally silly, and this is our freedom*» (Obrist 2016: 271).²²⁶ Al mismo tiempo, en lo que estas obras tienen de juego, los artistas inventan un mundo propio, hacen realidad las ideas que tenían cuando eran niños: «*through art [...] all these crazy ideas that you have as a child, are things you can fulfil*» (*Ibíd.*: 301).²²⁷ Gilbert & George reescriben las reglas y por un momento permiten a los espectadores y se dan el gusto a sí mismos de disfrutar de lo abyecto: «*To rewrite rules every day is a wonderful freedom and joy*», manifestarán en una entrevista (*Ibíd.*: 272).²²⁸

²²⁵ En este sentido, cabe advertir de que Freud (1981a: 1123) comenta que el proceso de formación del chiste en su emisor se sigue de esta manera: «un pensamiento preconsciente es abandonado por un momento a la elaboración inconsciente, siendo luego acogido en el acto el resultado por la percepción consciente».

²²⁶ «Nos gusta la idea de ser infantiles, de ser tontos. Cuando salimos y nos divertimos, podemos ser totalmente tontos, y esta es nuestra libertad» (Traducción de la autora).

²²⁷ «por medio del arte [...] todas estas ideas locas que tienes de niño son cosas que puedes cumplir» (Traducción de la autora).

²²⁸ «Reescribir las reglas cada día es una libertad y satisfacción maravillosas» (Traducción de la autora).

Consecuentemente, el chiste escatológico proporciona una liberación emocional, una catarsis, y elimina el malestar y la angustia generados por el contacto con los residuos corporales. Se trata de una liberación que ya los propios artistas contemplan para el público (y aquí se añadiría que se debe a la risa): «*What does Shit Faith offer? — Amazing freedoms if you haven't come across that before*» (Obrist; Violette (eds.) 1997: 215).²²⁹ Al final, el público puede conseguir no sentirse avergonzado, pudoroso, culpable, molesto, perturbado o indignado por la presencia de lo inmundito, sino con un ánimo alegre al encontrarse a sí mismo:

George: We never go to the studio to make a 'humorous' picture, so we don't understand why some people giggle in front of our pictures.

*Gilbert: Perhaps they free themselves by laughing. [...] We always say the viewer is always trying to find themselves. They are not interested in art. They are trying to find a way of feeling happier within themselves. We really believe that. They are all searching for themselves (Ibíd.: 200).*²³⁰

Con todo, la de Gilbert & George no se trata tanto de una práctica artística que encarne crisis políticas como de una propuesta que toma lo abyecto como una herramienta crítica para propiciar una reflexión en torno a la condición humana y la identidad personal mediante una alteración de los valores y regulaciones codificados en la cultura occidental en torno a las sustancias de desecho corporal:

*Cette moralité que nous utilisons, dans le but de maintenir la civilisation occidentale là où il le faut et la renverser là où elle en a besoin, change tous les jours. Nous voulons être en première ligne dans cette tentative. Nous ne croyons pas comme beaucoup d'autres que l'art doit respecter la société ou le monde. Au contraire, il doit fonctionner en essayant de donner forme au monde, de réaliser le futur (Davvetas 1997: 145).*²³¹

Así pues, en esta permuta de los valores culturales necesarios, lo que pretenden estas obras es contribuir a la aceptación, normalización y reevaluación de las excreciones y

²²⁹ «¿Qué ofrece *Shit Faith*? –Libertades asombrosas si no te has encontrado antes con ellas» (Traducción de la autora).

²³⁰ «George: Nunca vamos al estudio para hacer una imagen “humorística”, por lo que no entendemos por qué algunas personas se ríen frente a nuestras imágenes. / Gilbert: Tal vez se liberen a sí mismas riendo. [...] Siempre decimos que los espectadores siempre tratan de encontrarse a sí mismos. No les interesa el arte. Tratan de encontrar una manera de sentirse más felices consigo mismos. Realmente creemos eso. Se buscan a sí mismos» (Traducción de la autora).

²³¹ «Esta moral que usamos, con el objetivo de mantener la civilización occidental donde hace falta y revertirla donde hay necesidad, cambia cada día. Queremos estar a la vanguardia de este esfuerzo. No creemos, como muchos otros, que el arte deba respetar a la sociedad o al mundo. Por el contrario, debe funcionar tratando de dar forma al mundo, de realizar el futuro» (Traducción de la autora).

secreciones corporales. Quieren hacer pensar, motivar una reflexión acerca de la naturaleza humana y los procesos biológicos que a menudo son ignorados:

We believe that if the artist, in whichever the field it is, provides information, informs about something, then at that moment you have some understanding. And when you have understanding you become tolerant because you understand more. And when people are tolerant, they begin to love (Obrist; Violette (eds.) 1997: 232).²³²

Y es que para Gilbert & George hay una necesidad de explorar un área de la existencia humana que no se ha podido admitir todavía sin que uno se sienta culpable (o inclusive sucio). De hecho, ellos mismos reclaman su deber como artistas de prestar atención a las sustancias de desecho corporal de la misma manera que lo hacen otros trabajadores en sus respectivos ámbitos de actuación, como los profesionales sanitarios, los fabricantes de papel higiénico o las autoridades locales encargadas de supervisar el sistema de drenaje (*Ibíd.*: 249). Y es aquí cuando, como sucedía con Andres Serrano, el artista vuelve a tomar el papel de científico (Rosenblum 1997: 2): para Gilbert & George, estas series, y en especial el hecho de fotografiar excrementos, constituyó todo un estudio en el que no sólo tuvieron que contar con multitud de muestras sino que también les forzó a adoptar una postura aséptica en relación con su objeto de estudio, suspendiendo así las reglas del asco y eliminando el sentimiento de vergüenza:

We have to follow –even if it sometimes feels embarrassing to be doing something, we still have to put that to one side and do it. Because we feel that to do something new it's very difficult, so we are pushing ourselves very, very slowly and we are waiting for accidents to happen and in the end we only use maybe two percent of the images but those are the ones that are really important to us. It is a kind of study because when we first started to do shits it felt very awkward and difficult to do. You know, coming from the lavatory with this shit in your hand and going to the studio, and taking an image of it, getting the lighting right, taking a perfect... and then we realised that it was like a study, and we could go on and make a huge visual –it's probably one of the biggest visual studies of shit ever made. We have thousands and thousands of different ones (Obrist; Violette (eds.) 1997: 297).²³³

²³² «Creemos que si el artista, en cualquier campo, proporciona información, informa sobre algo, entonces, en ese momento tienes cierta comprensión. Y cuando tienes conocimiento, te vuelves tolerante porque comprendes más. Y cuando las personas son tolerantes, comienzan a amar» (Traducción de la autora).

²³³ «Tenemos que seguir –incluso si a veces resulta vergonzoso estar haciendo algo, tenemos que dejar eso a un lado y hacerlo. Porque sentimos que hacer algo nuevo es muy difícil, nos presionamos muy, muy lentamente y esperamos a que ocurran accidentes, y al final sólo usamos quizás el dos por ciento de

Aparte de fotografías de materias orgánicas como excrementos, Gilbert & George tomaron imágenes ampliadas de microscopios electrónicos de células hemáticas, de la saliva y de la orina. De nuevo, es esta una forma de sublimación de las sustancias de desecho, que, como sucedía ocasionalmente en *Shit*, impide reconocerlas de no ser por el título de la obra. De hecho, como si se tratara de un juego entre relaciones morfológicas, de apariencias, de imágenes, sus caprichosas formas podrían hacerlas pasar por otros elementos, como flores, pistolas o palos de hockey:

George: It's also exciting that as we went along we found endless possibilities from piss. We found that some days it would form into little machine guns all over the drop. Another day it would look like hockey sticks. Another day it would look like flowers.

Gilbert: Another day, guns and roses

George: Extraordinary – endless possibilities (Ibíd.: 300).²³⁴

Precisamente, gracias a estas formas y asociaciones con otros elementos es posible lograr cancelar la reacción aversiva del asco por las imágenes de lo que repugna al individuo. E, incluso, para los artistas, del mismo modo que sucedía con la serie de Serrano, es posible hallar en ellas formas bellas. De nuevo, la sublimación permite una experiencia estética agradable:

Gilbert: I think this time we were able to make them visually very beautiful. Even through the blood pieces that we did in the For Aids exhibition you realise that all the fluids that are part of us –if you start to look through them you see the most beautiful... The most beautiful light is in front of you.

George: [...] Then we came back to the studio four or five hours later and suddenly we looked through and saw these extraordinary flowers and weeds, and trees, and different levels of wonderful strange grottoes and things.

imágenes, pero las que son realmente importantes para nosotros. Es una especie de estudio porque cuando comenzamos a hacer mierdas, se sentía muy incómodo y difícil hacerlo. Ya sabes, salir del lavabo con esa mierda en tu mano e ir al estudio, tomar una fotografía de ella, iluminar bien, tomar una perfecta... y luego nos dimos cuenta de que era como un estudio, y podíamos continuar y hacer un gran visual –es probablemente uno de los estudios visuales más grandes de la mierda que jamás se hayan hecho. Tenemos miles y miles de diferentes» (Traducción de la autora).

²³⁴ «George: También es emocionante que, a medida que avanzábamos, encontrábamos infinitas posibilidades en el pis. Encontramos que algunos días se convertía en ametralladoras en toda la gota. Otro día parecían palos de hockey. Otro día parecían flores. / Gilbert: Otro día, pistolas y rosas. / George: Extraordinario –infinitas posibilidades» (Traducción de la autora).

Gilbert: [...] Every single day and every single hour the slides are different, so it is a non-stop activity that creates itself, like the most beautiful wallpapers, and then boff, here is another one.

George: This we also find very beautiful. [...] Tremendous design. [...]

Gilbert: So in the moment that we add the colour they are going to become so incredible, beautiful –and that’s what we like– this idea that they look like the most beautiful nineteenth-century or twentieth-century wallpaper, but it is not. It actually is the structure of urine (Ibíd.: 298-300).²³⁵

En definitiva, Gilbert & George lanzan un desafío a los dispositivos ideológicos de control, apuntan a los valores y a los fundamentos de toda una cultura, basada en el menosprecio de lo vil del cuerpo. Sin embargo, pese a su ocultación y destierro, todos los individuos sin excepción se ven sometidos a la fuerza irreductible y fundamental de las funciones biológicas. Sin ellas, sería imposible sobrevivir; de ahí su necesidad perentoria. Ya decía Bergson (2014: 32) que «risible será, pues, una imagen que nos sugiera la idea de una sociedad que se disfraza y, por decirlo así, de una mascarada social». Por decirlo claramente, todo el mundo defeca, hasta el más digno gentleman aviado con sus mejores galas: «*shit is part of us*» («la mierda es parte de nosotros»), declaraba Gilbert en una ocasión (Ibíd.: 229). El cuerpo y su fisiología no es algo de lo que uno se deba avergonzar, creen. Es tan simple como aceptarlo (y tomárselo con una sonrisa):

George: It would also be true to say that piss and shit and blood and sperm and sweat and tears are equally universal.

Gilbert: They are very universal, and we are amazed that nobody actually looked at them. [...]

George: We’re all connected in our forms and forces, really.

Gilbert: We need to eat, we need to spit, we need to piss and we need to shit, so it’s more important than anything else. Without these kinds of objects we wouldn’t be able to survive to live.

²³⁵ «Gilbert: Creo que esta vez pudimos hacerlas visualmente muy hermosas. Incluso con las obras de sangre que hicimos en la exposición *For Aids*, te das cuenta de que todos los fluidos que forman parte de nosotros –si comienzas a mirarlos, ves lo más hermoso... La luz más hermosa está frente a ti. / George: [...] Luego regresamos al estudio cuatro o cinco horas más tarde y de repente miramos y vimos estas extraordinarias flores y marihuana, y árboles, y diferentes niveles de maravillosas y extrañas grutas y cosas. / Gilbert: Esto también nos parece muy hermoso. [...] Magnífico diseño. [...] / Gilbert: Entonces, en el momento en que agregamos color, se volverán tan increíbles, hermosas –y es lo que nos gusta– esta idea de que se parece al papel pintado más hermoso del siglo XIX o XX, pero no lo es. En realidad es la estructura de la orina» (Traducción de la autora).

Why shouldn't we involve this kind of material in our art? It's the most important part of living (Ibíd.: 300-301).²³⁶

Como resultado, aspiran a abrir la posibilidad de forjar una nueva relación con el propio cuerpo, basada en la aceptación y el reconocimiento de la propia abyección, siendo capaz uno mismo de reconocerse en los desechos corporales, en lo que el cuerpo deja tras de sí. Quieren pasar página de la crisis del cuerpo de la que hablaba Belting (2007: 136), que el cuerpo deje de ser revestido con un tabú y que el individuo se vuelva a reconocer en las imágenes (en las suyas, en las de su corporeidad). Se busca la reconciliación con lo que uno es: «*we are made of dirt*» («estamos hechos de mugre») (Obrist; Violette (eds.): 302). En este sentido, el objetivo de los artistas no era otro que «*to show every viewer what we really are*», es decir, «mostrar a cada espectador lo que realmente somos» (Íd.). En otras palabras:

And it is by sinking to the depths of humiliation that Gilbert & George finally get rid of the burden of every convention, presenting an objective view of humanity that induces us to analyse and crush our prejudices. They invert the terms of the issue and enable us to recognize, in the suffering and anguish of their total exposure, the despair and fragility of the whole human race. Thus the bodily fluids, vital and inalienable lymph, break into the picture as undeniable and universal aspects of reality and emanations of the individual, putting aside all the disparaging, provocative or erotic potential that our society attributes them. The centrifugal force of the outward look carries it towards the inside of the body, so as to elevate and ennoble every aspect of human nature to equal dignity, in an attempt to reach a dimension that leads to full acceptance of reality. [...] As opposed to a struggle with religious precepts, evidenced by the legendary destruction of Sodom, here is dramatic appeal for respect and recognition of every form under which human nature is revealed (Bonito Oliva; Codognato; Tecce 1998: 19).²³⁷

²³⁶ «George: También sería cierto decir que mear y cagar, y la sangre y el esperma, y el sudor y las lágrimas son igualmente universales. / Gilbert: Son muy universales, y nos sorprende que nadie les haya prestado atención. [...] / George: Todos estamos conectados en nuestras formas y fuerzas, realmente. / Gilbert: Necesitamos comer, necesitamos escupir, necesitamos mear y necesitamos cagar, así que es más importante que cualquier otra cosa. Sin este tipo de objetos, no podríamos sobrevivir. ¿Por qué no deberíamos involucrar este tipo de material en nuestro arte? Es la parte más importante de la vida» (Traducción de la autora).

²³⁷ «Y es al hundirse en las profundidades de la humillación que Gilbert & George finalmente se deshacen de la carga de cada convención, presentando una visión objetiva de la humanidad que nos induce a analizar y a aplastar nuestros prejuicios. Invierten los términos del problema y nos permiten reconocer, en el sufrimiento y la angustia de su exposición total, la desesperación y la fragilidad de toda la raza humana. De este modo, los fluidos corporales, la linfa vital e inalienable, se introducen como aspectos innegables y universales de la realidad y las emanaciones del individuo, dejando de lado todo el potencial despectivo, provocativo o erótico que nuestra sociedad les atribuye. La fuerza centrífuga de la mirada exterior lo lleva hacia el interior del cuerpo para elevar y ennoblecer cada aspecto de la naturaleza a la misma dignidad, en

A la postre, se trata de vivir y asumir lo escatológico como parte de la constitución de cada persona, de cada ser, como un componente esencial de la condición humana. En este sentido, Bataille (1970: 439) ya advirtió de que sólo sería posible que la humanidad lograra satisfacer su propia naturaleza mediante un retorno a lo podrido, sin acercarse a ello como algo inferior. De hecho, esto se hace posible gracias al propio chiste, que da paso a un espacio libre de censura, ofreciendo un lugar donde abordar temas y actos que de otro modo podrían rechazarse y entenderse como una burla o ser vistos como algo agresivo. Al mismo tiempo, la experiencia estética tiene la capacidad de lograr cancelar la reacción aversiva del asco por lo que repugna al individuo. En consecuencia, el público, en lugar de sentirse perturbado e indignado por la reproducción abyecta de los desechos corporales, descubre en estos una fuente de hilaridad y, por lo tanto, de alegría, regocijo, satisfacción. La vergüenza es reemplazada por la risa, que tiene por objetivo aquí devolver la plena conciencia de sí mismo. En definitiva: «*Body is no longer a place for guilt but for enjoyment and pleasure. Body is a factor of bliss*» (Moreno 2018: 32).²³⁸

5.3 Juego sagrado: curación de mente y cuerpo mediante el ritual

Si, para Huizinga, la categoría de juego más básica se correspondía con la del juego infantil, la más compleja u organizada será la del juego sagrado.²³⁹ Esta forma superior de la actividad lúdica, que pertenece a la esfera del culto, de lo sagrado²⁴⁰ e incluso de la fiesta, se corresponde con el ritual,²⁴¹ que Maisonneuve define del siguiente modo:

un intento por alcanzar una dimensión que lleve a la aceptación total de la realidad. [...] A diferencia de la lucha contra los preceptos religiosos, evidenciada por la destrucción legendaria de Sodoma, aquí hay un dramático atractivo para el respeto y el reconocimiento de todas las formas bajo las cuales se revela la naturaleza humana» (Traducción de la autora).

²³⁸ «El cuerpo ya no es un lugar para la culpa sino para el disfrute y el placer. El cuerpo es un elemento de goce» (Traducción de la autora).

²³⁹ Aparte del juego sagrado, también la competición, de carácter agonal, es una forma superior del juego según Huizinga (2010: 70), para quien ambas «son las dos formas universales en las que la cultura surge dentro del juego y como juego».

²⁴⁰ Caillouis (2013: 12) define lo sagrado como «una categoría de la *sensibilidad* [...] sobre la que descansa la actitud religiosa, la que le da su carácter específico, la que impone al fiel un particular sentimiento de respeto que inmuniza su fe contra el espíritu de libre examen, la sustrae a la polémica y la coloca fuera y más allá de la razón».

²⁴¹ En este punto, la autora de esta investigación quisiera expresar su profunda deuda intelectual con el Dr. Víctor Ramírez Tur, quien defendió en 2019 la tesis doctoral titulada *Los discursos de la abyección en la performance europea contemporánea. Desde 1945 hasta la actualidad*. Al parecer de la autora, él ha sido seguramente quien haya investigado con más profundidad y rigor las prácticas artísticas

El ritual es un sistema codificado de prácticas, con ciertas condiciones de lugar y de tiempo, poseedor de un sentido vivido y un valor simbólico para sus actores y testigos, que implica la colaboración del cuerpo y una cierta relación con lo sagrado (Maisonneuve 1991: 17-18).

En tanto que acción sacra, el juego sagrado o ritual es desinteresado, puesto que no sirve a intereses materiales o a la satisfacción individual de las necesidades vitales. En cambio, sí puede servir al bienestar individual y del grupo al crear conexiones espirituales y sociales en el seno de la comunidad (Huizinga 2010: 22). No obstante lo anterior, y a pesar de que el juego sagrado contribuya favorablemente para el bienestar de la comunidad, sigue siendo un juego, una acción que se ejecuta fuera y por encima de lo serio así como de la esfera de la vida corriente de la necesidad y la utilidad. Más concretamente, la acción sacra se puede considerar como actividad lúdica tanto por su esencia como por su forma (*Ibíd.*: 34): por una parte, el ritual traspone a los participantes en otro mundo. Y, por otro lado, es necesaria la demarcación de un lugar sagrado, que deviene un campo de juego limitado en el que la acción transcurre y donde las reglas son válidas.²⁴² El lugar de juego será, aquí, un terreno consagrado, un dominio santo, cercado y separado donde se ejecuta la acción sagrada. Esta exigencia de apartamiento, esto es, de creación de una situación artificialmente aisladora encuentra su justificación en el interés por proteger lo consagrado de influencias exteriores que podrían ser dañinas y peligrosas. Asimismo, el juego sagrado se desarrolla dentro de unos límites de tiempo (tiempo sagrado de juego), pues se apoya en la suspensión temporal o provisional de la vida ordinaria en el que se ejecuta la acción sagrada. En suma:

Le sanctuaire, le culte, la liturgie remplissent une fonction analogue [à celle du jeu]. Un espace clos est délimité, séparé du monde et de la vie. Dans cette enceinte, durant un temps donné, on exécute des gestes réglés, symboliques qui figurent ou actualisent des réalités mystérieuses au cours de cérémonies où, comme dans le jeu, concourent à la fois les vertus contraires de

enmarcadas en el denominado arte abyecto a la luz de las teorías de la antropología religiosa y, más concretamente, del ritual. De hecho, siguiendo su ejemplo, aquí se parte también de autores como Mauss y Hubert o René Girard e incluso se analizan algunos mismos casos de estudio. Si bien en algunos momentos se proponen unos comentarios coincidentes –y así se hará notar–, en otras ocasiones se llegan a conclusiones diferentes o se apuntan hacia matices no señalados por el investigador.

²⁴² Si bien Caillois (1950: 211-212) admite que tanto el juego como las formas culturales se separan del curso ordinario de la existencia, no cree que se trate de situaciones equivalentes ni que tengan contenidos idénticos. Así, por ejemplo, mientras que en la actividad lúdica, de carácter profano, todo es humano y representa el descanso y la relajación, el fiel se siente abrumado por lo sagrado, que es la fuente de todo poder y responde al plano metafísico. Además, si el juego es reposo y distracción, en lo sagrado domina una tensión interior.

*l'exubérance et de la réglementation, de l'extase et de la prudence, du délire enthousiaste et de la précision minutieuse. On est enfin transporté hors de l'existence ordinaire (Caillois 1950: 208).*²⁴³

Además de transcurrir en forma de juego, la acción sagrada se verifica con el estado de ánimo y la actitud propios de la actividad lúdica: el goce del juego se transmite en un sentimiento de tensión y elevación, y conduce al abandono y al éxtasis (Huizinga 2010: 37). De este modo, la actitud espiritual, igual que la del jugador, es de una altísima y grave seriedad. Y, al mismo tiempo, la celebración del acto sagrado conlleva la manifestación de alegría,²⁴⁴ que en el caso de algunas fiestas se eleva hasta el desenfreno. En este punto, el estado de ánimo del juego será de arrebató sagrado o de entusiasmo festivo, según sea el juego una consagración o un regocijo.

En cualquier caso, en la esfera de lo ceremonial, igual que en ciertos aspectos del juego infantil, el juego es una representación de algo: la acción sagrada es una representación dramática, una figuración que se consagra bien a la divinidad, bien a una fuerza natural. Por ejemplo, en el culto se pueden celebrar los grandes acontecimientos de la naturaleza mediante su simulacro, de modo que el juego representa y actualiza el orden del mundo o el acontecimiento cósmico. Por decirlo con Huizinga:

La acción sagrada es un *dromenon*, esto es, algo 'que se hace'. Lo que se ofrece es un drama, es decir, una acción, ya tenga lugar en forma de representación o de competición. Representa un suceso cósmico, pero no sólo como mera representación, sino como identificación; repite lo acaecido. El culto produce el efecto que en la acción se representa de modo figurado. Su función no es la de simple imitación, sino la de dar participación o la de participar. Es un *helping the action out* ('un hacer que se produzca la acción') (*Ibíd.*: 29).

Otro factor a tener en cuenta en el juego sagrado es el elemento espiritual, que eleva la condición de la representación sacra a la de realización mística (*Ibíd.*: 28). Lo que esto conlleva es que los participantes en el culto creen que la acción realiza una salvación, de

²⁴³ «El santuario, el culto, la liturgia cumplen una función análoga [a la del juego]. Un espacio cerrado está delimitado, separado del mundo y de la vida. En este recinto, durante un tiempo dado, realizamos gestos simbólicos bien definidos que representan o actualizan realidades misteriosas durante ceremonias donde, como en el juego, combinan las virtudes contrarias de exuberancia y regulación, éxtasis y prudencia, delirio entusiasta y precisión meticulosa. Finalmente somos transportados fuera de la existencia ordinaria» (Traducción de la autora).

²⁴⁴ En este sentido, Huizinga (2010: 257) considera que el estado de ánimo propio de la actividad lúdica es el de una alegre exaltación por mantenerse al margen de las exigencias de la vida cotidiana.

modo que el efecto de la acción sagrada trasciende el tiempo del juego y proporciona bienestar, orden y seguridad al grupo hasta que vuelve a iniciarse otro juego.

En lo que a esta investigación se refiere, el alcance de lo lúdico en su aspecto sagrado se amplía abrazando también el contexto artístico, de modo que puede entenderse que las manifestaciones artísticas que se analizarán a continuación se desarrollan en forma de rituales, sean ascéticos o de sacrificio.

5.3.1 Rituales ascéticos: la autoagresión como forma de sacrificio de sí

Determinadas prácticas artísticas que asumen las características o se desarrollan bajo la forma de juego sagrado incorporan técnicas rituales ascéticas. El ascetismo, que atraviesa a lo largo de los siglos diferentes culturas y religiones como el cristianismo, el budismo o el hinduismo, podría definirse como aquella doctrina que, a partir de una serie de hábitos o regímenes destinados a privarse de un placer y superar las limitaciones del cuerpo, provoca un proceso de conversión o de transformación de la propia subjetividad.

Esta conversión puede repercutir a diferentes niveles. Por ejemplo, en el plano espiritual, el ascetismo es empleado como vía para entrar en contacto con lo sagrado: en la medida en que disminuye sus goces, el asceta se aleja de los individuos y se aproxima a los dioses, pues «lo que desdeñó en lo profano se recobra en lo sagrado» (Caillois 2013: 22). Asimismo, puede suponer un camino para alcanzar la trascendencia, la felicidad o un bien mayor. En el caso concreto del cristianismo, la práctica ascética conducía a la erradicación del pecado, al desarrollo de la virtud y era una garantía de la salvación (Flood 2004: 226). Por cuanto respecta a lo artístico, estas técnicas rituales ofrecen a los artistas la posibilidad de tomar el control del propio cuerpo y de su identidad. Por último, en el ámbito social, los rituales ascéticos alejan al sujeto del hábito rutinario así como promueven un cuestionamiento de la subjetividad y de los valores introyectados, lo que permite modificar «los parámetros de conducta y [...] la cosmovisión del sujeto [...] hasta que se puede hablar de un cambio de sujeto» (Bañeras Capell 2015: 244). Gracias a esta transfiguración de valores y modificación de las relaciones de su espacio subjetivo, el agente se reapropia de su vida, que a partir de entonces vive con conciencia, libertad y responsabilidad.

Para que se haga efectiva tal transformación en el sujeto, este debe llevar a cabo de manera repetida, autoimpuesta y con disciplina una serie de ejercicios espirituales. En otras palabras, es menester «*to place high levels of constraint upon the self – severe restrictions on biological life (zoe) – in order to achieve a future state of freedom from biological constraint*» (Flood 2004: 14).²⁴⁵ Estos hábitos, que toman la forma de rituales y por ello actúan a modo de reglas del juego, están basados en el desprendimiento y la renuncia de sí, y contemplan un extenso abanico de procedimientos de ejercitación física y mental. Entre estos destacan, por ejemplo, la mortificación del cuerpo, la privación del sueño, la abstinencia sexual, la regulación de los regímenes alimentario y discursivo o la práctica de la pobreza. En el seno de estos rituales ascéticos, se inflige dolor al propio cuerpo, que se ve sometido, entonces, a un proceso de autopunición y de sufrimiento intencionado en aras de alcanzar una cierta trascendencia y, en ocasiones, la perfección corporal.

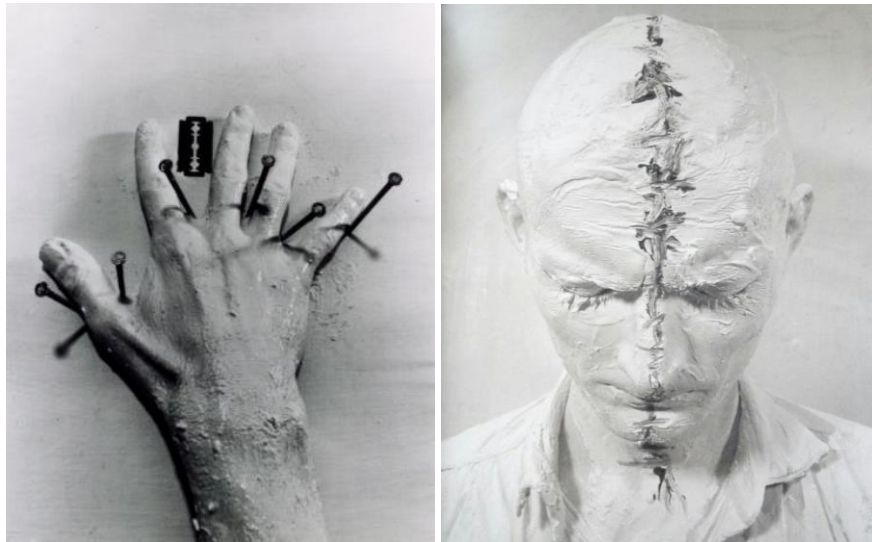
Por cuanto atañe a esta investigación, a continuación se analizarán aquellas prácticas artísticas en las que juega un papel fundamental el componente de automutilación o de agresión al propio cuerpo. No obstante, habrá quien, como Günter Brus, se autoinfliga dolor de manera voluntaria para provocar una catarsis individual y colectiva, mientras que otros autores como David Nebreda emplearán el arte como una forma de liberación del sufrimiento de una enfermedad. En cualquier caso, en el seno de estos rituales de autoinmolación o de autosacrificio, el artista, que se somete a prácticas ascéticas que lo orientan hacia otro modo de ser, deviene víctima propiciatoria.

5.3.1.1 Günter Brus: el artista escindido

Uno de los artistas que someterá su cuerpo a acciones de reminiscencias ascéticas es Günter Brus (Ardning, 1938). No obstante, en sus primeras obras ya empleaba los utensilios con los que años más tarde sometería a su cuerpo a la experiencia de la autoagresión. Por ejemplo, en las acciones de autopintura [Fig. 140] que el artista desarrollaba exclusivamente para ser fotografiadas, no sólo pintaba su cuerpo, sino que

²⁴⁵ «imponer altos de niveles de coacción sobre sí mismo –severas restricciones en la vida biológica (zoe)– para lograr un futuro estado de libertad respecto de la constricción biológica» (Traducción de la autora).

este aparecía al lado de objetos que subrayaban su vulnerabilidad,²⁴⁶ como hojas de afeitar, tijeras, una sierra o clavos.²⁴⁷ Incluso, la escisión o línea negra divisoria que Brus pintaba sobre su cuerpo en *Selbstbemalung* (1964) [Fig. 141], realizada en el taller de John Sailer, o luego en *Wiener Spaziergang* (1965) podría interpretarse como una herida (Badura-Triska; Klocker (eds.) 2012: 371). De esta forma, la apertura de las cavidades corporales se insinúa a partir de medios pictóricos.



Figs. 140 y 141: Günther Brus, *Selbstbemalung 1*, 1964, acción de autopintura

Precisamente, un texto que acompaña a la fotografía de la acción *Selbstbemalung II* (1965) subraya esta alusión a la autodestrucción igualando la autopintura con la automutilación o el autodestripamiento, e incluso parece presagiar la producción artística posterior del artista al mencionar diversos objetos y actividades potencialmente dirigidos a infligirse dolor a sí mismo:

AUTOPINTURA = AUTOMUTILACIÓN superada.

Estrangularse, pellizcarse, estar sentado en el váter blanco y castigarse hasta tener una hemorragia, nunca tengo suficientes tajaderas, machetes, cuchillos de carnicero, cuchillas de afeitar... (Faber (com.) 2005: 39).

²⁴⁶ Algunos autores como Badura-Triska quieren ver en estos objetos que evocan los temores con respecto a la vulnerabilidad del cuerpo humano una alusión a temas clásicos de la historia del arte como el martirio de los santos (Badura-Triska; Klocker (eds.) 2012: 54). En la misma línea, Faber (2005: 13) vincula estas imágenes con la de los mártires cristianos y comenta que Brus se escenifica a sí mismo en estas acciones como víctima, «con el cuerpo abierto como en las obras divulgativas de medicina».

²⁴⁷ También Schwarzkogler utilizó en sus acciones elementos como hojas de afeitar o tijeras.

Igualmente, en su serie de acciones de automutilaciones, el artista volvería a recurrir a los objetos que evocan la agresión, e incluso ampliaría la variedad de estos. Así, por ejemplo, en *Selbstverstümmelung* (1965) [Fig. 142], el artista, con su cuerpo recubierto de pintura blanca, dispone sobre su cara chinchetas con la punta hacia arriba y se rodea de objetos punzantes como clavos, hojas de afeitar, tijeras o alfileres. En esta ocasión, se vuelve a sugerir la autoagresión a partir de estas herramientas vinculadas con la violencia y la herida. Sin embargo, estas todavía no son utilizadas sobre el propio cuerpo del artista en una actividad que se pudiera calificar de autopunición, si bien es cierto que parece anunciarla.



Fig. 142: Günther Brus, *Selbstverstümmelung*, 1965, acción de automutilación

Una de las ocasiones más próximas en las que Brus ha estado de la autoagresión en estas acciones de automutilación se da en la grabación de la misma que hizo Kurt Kren en la primavera de 1965. En *10/65 Selbstverstümmelung* (1965) [Fig. 143] se puede observar al artista estirado en el suelo al lado de cuchillos, hojas de afeitar, una barrena, varias tijeras y barras de metal y pelos. En alguna escena, Brus, como ya lo había hecho en acciones anteriores, dispone chinchetas sobre su cuerpo formando una línea, como si quisiera evocar un trazo de pintura negra. También su torso está plagado de manchas negras redondas que simulan quemaduras, y sobre su cara coloca hojas de afeitar y tijeras. En un momento de la grabación, Brus coge uno de los cuchillos y pasa el filo por su cara, sin hacer ninguna incisión; y hace lo mismo con unas tijeras, que las acerca a su rostro pero no llega a cortar nada. En cambio, sí que utiliza tres pinzas, con las que pellizca su oreja, e incluso hace uso de un rizador de pestañas.



Fig. 143: Günter Brus, *10/65 Selbstverstümmelung*, 1965, película de 16 mm, blanco y negro, muda, 5:19 minutos

También en un *collage* [Fig. 144] que contenía fotografías de esta serie de acciones, Brus incorporó imperdibles, chinchetas y hojas de afeitar. Y luego, en la acción *Transfusion* (1965) volvió a introducir motivos potencialmente destructivos como tijeras, clavos y pinzas. En cualquier caso, todas estas referencias a la agresión, a la violencia o a la herida mediante lo que se podría calificar de instrumentos de tortura podrían ser interpretadas como alusiones a las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial y del nazismo, o, en palabras del propio artista, a «las mutilaciones más recientes de la humanidad, que están demasiado presentes en nuestra mente» (*Ibíd.*: 20).



Fig. 144: Günter Brus, *Sin título*, 1965, *collage* de fotografías y varios materiales sobre tablero de madera, Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo

Pero, aparte de estas acciones, también sus dibujos desarrollan el tema de la autoagresión, como sucede en la serie *Tortur* (1965) o en los dibujos preparatorios de sus acciones de autopintura y automutilación. En la misma línea, los *Aktionskizzen* o *Action Sketches* (1965-1967), dibujos en los que el artista desarrollaba acciones que no pudieron ser llevadas a cabo, muestran cuerpos sometidos a mutilaciones, maltrato e incluso a perforaciones, aludiendo de esta manera también a la vulnerabilidad del cuerpo y a inclinación humana a la crueldad.

En 1966, Brus dio un paso más allá con *Vietnam Party* (1966), que ha de verse en relación con la idea de *Total Action* (acción total) desarrollada por el artista en compañía de Muehl como síntesis de sus automutilaciones y acciones materiales, respectivamente.²⁴⁸ La acción total, descrita como un «proceso directo (arte directo)» o como «el encuentro directo del inconsciente y la realidad (material)» (*Ibíd.*: 166), reclama una acción sin límites, una libertad de experimentación y análisis de todos los materiales de la realidad a partir de las tendencias inconscientes del actor. Aplicadas estas consideraciones a la acción, *Vietnam Party* llevó la temática de la mutilación y de la destrucción al contexto del momento: de ahí que la divisa de la invitación fuera «Somos mutilados» o que se exhortara al público a presentarse con vendas manchadas de ketchup simulando heridas «para la representación artística de la tortura y la crueldad» (*Ibíd.*: 57). Según Schwanberg, gracias a esta colaboración con Muehl, la práctica artística posterior de Brus se orientará hacia contornos de cariz teórico-políticos más evidentes (*Íd.*): el cuerpo será entonces un instrumento portador de carga política.

Precisamente, en acciones posteriores, en las llamadas *Körperanalyse* o *Body Analysis*, Brus tomará el cuerpo como objeto de análisis, comprendiendo sus funciones físicas, sociales y políticas. En esta confrontación con el organismo y sus funciones, Brus tratará de dismantelar tabúes que conciernen al cuerpo y al sexo para tratar de liberarse de los mecanismos de control y represión social a los que el individuo se encuentra sujeto. Inevitablemente, esto le llevará a enfrentarse con la conservadora sociedad austríaca, así como con las autoridades encargadas de mantener el orden público. Estas

²⁴⁸ Con motivo del Destruction in Art Symposium que se celebraría en 1966 en Londres, Brus y Muehl fundaron el llamado Institute for Direct Art. El término «*Direct Art*» o «*Direkte Kunst*» describía las actividades o eventos llevados a cabo por los accionistas vieneses en los que se hizo uso de sustancias reales, objetos y cuerpos (Badura-Triska; Klocker (eds.) 2012: 180). Luego, en 1967, Muehl crearía la agrupación de *performers* Direct Art Group.

acciones de análisis corporal habrían de verse, pues, como reacciones al contexto social, político y cultural en el que el artista creció y se desarrolló.

Una de estas acciones en las que el artista exploró las funciones corporales y a su vez sometió a su cuerpo, ya de manera efectiva, a acciones que incorporaban actividades autopunitivas fue en *“Der helle Wahnsinn” für Aachen: “Die Architektur des hellen Wahnsinns”* (1968) [Fig. 145], llevada a cabo en el Reiffmuseum de Aquisgrán por invitación de la facultad de Arquitectura. A modo de lugar sagrado, en un espacio circular creado por los espectadores, el artista comienza la acción en posición fetal. Posteriormente, y mientras hace movimientos espasmódicos con su cuerpo, pues se sacude convulsamente, Brus succiona un huevo de gallina roto que había en un plato delante de él y luego lo escupe. Más tarde, el artista orina en un cubo²⁴⁹ y, con una hoja de afeitar, rasga su camisa para posteriormente cortarse el torso.²⁵⁰ Como resultado de esta acción, se presentaron cargos contra el artista, aunque más tarde fueron retirados.

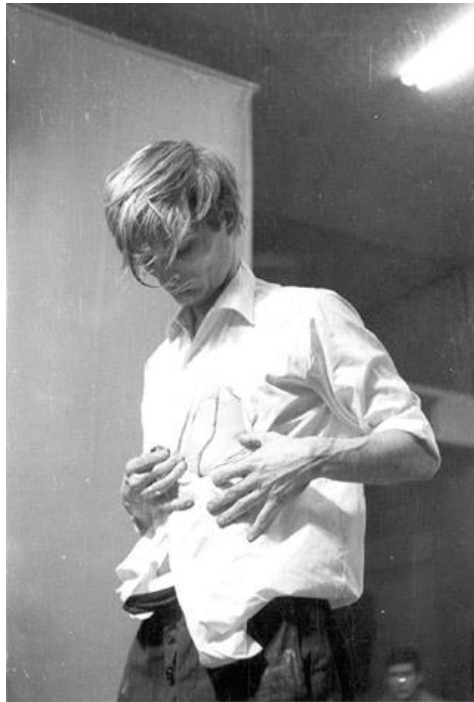


Fig. 145: Günther Brus, *“Der helle Wahnsinn” für Aachen: “Die Architektur des hellen Wahnsinns”*, 1968, acción en el Reiffmuseum, Aquisgrán

²⁴⁹ Según otras versiones, el artista también habría defecado en público durante esta acción (*Ibíd.*: 373), e incluso se habría masturbado (Faber (com.) 2005: 34).

²⁵⁰ Al parecer, Muehl le dijo a Brus que si volvía de Aquisgrán con el estómago lleno y los intestinos y la vejiga sin vaciar, no volvería a ser su amigo (Badura-Triska; Klocker (eds.) 2012: 373). Brus parece que se tomó la advertencia al pie de la letra.

Por medio del arte, Brus pretendía extinguir el cuerpo socialmente aceptado y proporcionar al público una experiencia sensorial y psíquica percibida sin tabúes ni barreras sociales para así penetrar en la comprensión de la psique humana. Al mismo tiempo, en el plano individual, personal, esto es, en lo que a Brus afecta, se podría decir que esta acción en la que el cuerpo se revela proporciona una suerte de terapia, una liberación y un autorreconocimiento para el artista, que de este modo puede canalizar sus críticas. Según expresó el propio Brus, sus acciones, aunque no tuvieran una finalidad religiosa, podían ser consideradas como rituales en las que la ruptura de tabúes llevaba, al mismo tiempo, a atacar comportamientos sociales que consideraba ridículos y a ofender a la religión. Esto último resultaba, para él, divertido, con lo que esta liberación de represiones le reportaba una sensación agradable y satisfactoria. En palabras del artista:

Si se le quitara al concepto ese deje religioso, diría que mis acciones son un «ritual». La ruptura de tabúes se convirtió para mí en un auténtico medio para experimentar con el estilo. Ofender a la religión me resultaba divertido. Puse a mi cuerpo, a mi Yo en situaciones tan extremas que ciertos comportamientos sociales no podían por menos de parecerme profundamente ridículos (*Ibíd.*: 163).

El culmen de esta crítica al orden social vienés represivo y restrictivo llegaría con *Kunst und Revolution* (1968) [Fig. 146]. El evento, organizado por la Asociación Austríaca de Estudiantes Socialistas, tuvo lugar el día 7 de junio de 1968 en el aula 1 del nuevo edificio de la Universidad de Viena. En él participaron, además de Brus, Muehl en compañía del Direct Art Group, Oswald Wiener, Peter Weibel y Franz Kaltenbäck, cuyas *performances* deben verse en relación con el contexto de las revueltas estudiantiles de 1968 en París, Berlín y Estados Unidos, así como con los movimientos comunales, psicodélicos y pacifistas.

En principio, estaba programada una sesión de debate, pero los artistas decidieron llevar a cabo acciones que desvelaran y pusieran de manifiesto la represión y la manipulación de la realidad a manos del Estado. En concreto, las actividades durante el transcurso del acto, tal y como las describe Herbert Stumpf, fueron las siguientes:

1. Charla introductoria de uno de los miembros de la SÖS sobre la posición, las posibilidades y la función del arte en la sociedad capitalista tardía.
2. Acciones simultáneas de los artistas:

- a. Mühl lee un panfleto sobre la familia Kennedy.
- b. Weibel lee un tratado sobre el Ministro de Finanzas, el profesor Koren.
- c. Wiener analiza las relaciones *input-output* entre pensamiento y lenguaje.
- d. Kaltenbäck da una conferencia sobre información y lenguaje.
- e. Brus se desnuda. Con una cuchilla de afeitar se hace unos cortes en el pecho y en los muslos. Orina, bebe sus orines y vomita. Mientras entona el himno nacional austríaco muestra el proceso de la excreción anal. Se unta el cuerpo con sus heces. Luego se tumba y empieza a masturbarse.
- f. Mühl azota con un cinturón militar a un masoquista que tiene el torso desnudo. El masoquista lleva la cabeza vendada, de modo que es irreconocible. Durante los azotes lee en voz alta fragmentos de literatura «pornográfica».
- g. Tres hombres desnudos organizan una competición a ver quién orina más lejos. Se miden las marcas y se apuntan en la pizarra.
- h. Mühl y tres hombres desnudos cogen unas botellas de cerveza abiertas. Simulan los movimientos de una masturbación y, entre gemidos, van moviendo las botellas rítmicamente a la altura de sus genitales hasta que la espuma de la cerveza alcanza al público (*Ibíd.*: 178).



Fig. 146: Günter Brus, *Kunst und Revolution*, 1968, acción en la Universidad de Viena, Viena

En realidad, las acciones de Brus, Muehl, Wiener y Kaltenbäck se dieron de forma simultánea. Por cuanto atañe al análisis corporal llevado a cabo por Brus, en él nuevamente vuelve a someter al propio cuerpo a la agresión haciendo confluír, por un lado, las incisiones sangrientas en la piel, y, por otro, el contacto con las sustancias de desecho corporal (orina,²⁵¹ excremento, vómito y esperma, para ser más exactos). Incluso, llega a ingerir su propia orina y a embadurnarse el cuerpo con sus heces. Justamente, este último es un acto que devuelve a la etapa infantil, en la que los niños extraen placer del manoseo y del juego con las propias excreciones (algo que, por cierto, como se ha visto, los artistas vuelven a recrear en diversas manifestaciones del arte abyecto).²⁵² En este sentido, es preciso traer a colación la afirmación de Brus según la cual «El niño creativo se ensucia la cara de espinacas y basta. Todo lo que vaya más allá de ensuciarse con mierda es educación» (*Ibíd.*: 51). Así pues, no sólo cabría reconocer en este gesto una actividad de carácter regresivo al constituir un modo de rememorar la infancia, sino que, hasta cierto punto, se podría considerar esta acción como una reacción en contra del proceso de civilización que narraba Eliás y que afectaba tanto a las estructuras sociales como a las psicológicas. Por otra parte, el elemento infantil también está presente cuando, al entonar el himno nacional austríaco, Brus defeca mostrando sus nalgas al público: aquí, el excremento deviene, como en una de sus transmutaciones en la teoría psicoanalítica, un arma, una ofensa, un instrumento para la agresión. Y es que este gesto de enseñar el trasero se realiza habitualmente como forma de desprecio, falta de respeto e incluso de protesta. Al conectarlo, además, con el himno nacional de Austria, es evidente que la protesta se dirige contra la nación y sociedad austríacas. Apoyando la misma tesis se encuentra Badura-Triska (2016: 23), quien afirma que en *Kunst und Revolution* no se trataba tanto de realizar un análisis de exploración corporal y de las prácticas sexuales como de llevar a cabo un acto de provocación como forma de articular una protesta contra el clima social del país. El trabajo artístico de Brus pretende, pues, tener un impacto de índole política, intervenir y afectar socialmente.

Para comprender esto, habría que tener en cuenta la situación de Austria en la posguerra, así como el contexto cultural e intelectual en que se gesta el accionismo

²⁵¹ Para Borchhardt-Birbaumer, aquí la micción tendría una finalidad catártica, como sucedía en la antigüedad (Badura-Triska (ed.) (2016): 102).

²⁵² Para más información, *vid.* «5.1 Regresión creativa al juego infantil» de esta investigación.

vienés. Una vez terminada la Segunda Guerra Mundial y habiendo caído el régimen nazi, Austria viviría un momento de optimismo en el progreso gracias a los esfuerzos por reconstruir el país y a la favorable situación económica, liderada por una sociedad conservadora. Sin embargo, el país se negaba a afrontar y a hablar acerca de los acontecimientos de los años del nacionalsocialismo de los que era cómplice e, incluso, optó por asumir el mito exculpatorio de la llamada teoría de la víctima: la versión que se sostenía era que la nación había dejado de existir en 1938 con la política expansionista de Hitler y que su independencia no fue restaurada hasta 1945. Por ello, Austria no asumía la culpabilidad en la misma medida que lo hizo Alemania, lo que derivó, en primer lugar, a que no se asumiera el pasado y, en segundo lugar, conllevó que la denazificación se llevara a cabo de manera parcial. En realidad, tal era la influencia del nacionalsocialismo y del austrofascismo en el país que personajes como el médico nazi Heinrich Gross, quien presuntamente participó en el asesinato de niños y adolescentes discapacitados, no sólo no fue condenado por ello sino que, además, pudo continuar ejerciendo su profesión y, por cierto, con gran éxito. De hecho, él actuó en calidad de perito psicológico en el juicio por la acción *Kunst und Revolution*. En este contexto, la voz de Brus se alza crítica y protesta contra una sociedad enferma, hipócrita e incapaz de reconocer sus pecados. Asimismo, la experiencia personal de los artistas marcaría también su relación con este entorno: Nitsch, Muehl y Schwarzkogler perdieron a sus padres en la guerra, la relación de Brus con su padre fue de crispación debido a la inclinación fascista y pronazi de este último, y Muehl fue enviado al frente en 1944.

En un texto escrito por el propio Brus, este se lamentaba de cómo Viena había desdeñado a sus artistas —en este caso, de la generación anterior—, acusándolos de ofender la decencia pública. Lamentablemente, las cosas no habrían cambiado tanto, puesto que Brus y los accionistas vieneses también hubieron de sufrir el no reconocimiento por parte de su país e, incluso, padecer las consecuencias legales derivadas de sus acciones. Por si esto fuera poco, la nación vivía en una parálisis de la actividad artística. En el mismo escrito, Brus llega incluso a manifestar crudamente que odia una parte de su biografía: Viena. Así lo expresa:

I hate a part of my biography, and as I find this word too long, I simply write: Vienna.

Rage boils up in me when I think of the 'great sons' this city has spawned. They all offended public decency. [...]

An entire generation of artists and the most internationally renowned Austrians: persecuted, expelled, and murdered. And after the failed final victory, certain artists basked in having received the decoration 'Forbidden to Paint.'

Archduke Ferdinand, when he was not out hunting animals, even visited exhibitions: hunting artists to keep himself well-rounded (Ibíd.: 125).²⁵³

Otra obra del propio Brus también muestra esta animadversión y resquemor hacia su país. Se trata del dibujo *Mühl, Brus* (1970) [Fig. 147], donde, de manera similar a lo sucedido en *Kunst und Revolution*, se muestra a Muehl orinando y a Brus defecando, respectivamente, sobre la bandera nacional austríaca, también en señal de ofensa y protesta. Su trabajo es, en definitiva, un ataque al Estado, y, con él, a la sociedad vienesa,²⁵⁴ a la ley, a la moral, a los valores burgueses, a la cultura y a la religión.



Fig. 147: Günter Brus, *Mühl, Brus*, 1970, lápiz sobre papel

Se podría decir, pues, que, en cierto modo, de la noción de crítica social e incluso politizada de esta obra se desprende un deseo, por parte de Brus, de expiar las atrocidades perpetradas durante la Segunda Guerra Mundial y el papel que jugó su

²⁵³ «Odio una parte de mi biografía, y como encuentro esta palabra demasiado larga, simplemente escribo: Viena. La rabia se acumula en mí cuando pienso en los “grandes hijos” que esta ciudad ha engendrado. Todos ofendieron la decencia pública. [...] Toda una generación de artistas y los austríacos más reconocidos internacionalmente: perseguidos, expulsados y asesinados. Y después de la fallida victoria final, ciertos artistas se alegraron de haber recibido la condecoración “Prohibido pintar”. El archiduque Fernando, cuando no estaba cazando animales, incluso visitó exposiciones: cazaba artistas para mantenerse bien informado» (Traducción de la autora).

²⁵⁴ En una publicación que acompañaba la acción *Der Staatsbürger Günter betrachtet seinen Körper* (1968), Brus afirmó que le ponía de los nervios «*The Austrian as a childish village idiot*», es decir, el austríaco como un pueblo infantil idiota (Badura-Triska; Klocker (eds.) 2012: 374).

nación durante y de manera posterior al nazismo. Como indican Mauss y Hubert (1995: 35), en todo sacrificio expiatorio la manifestación violenta de la consagración se proyecta sobre la víctima (Brus) y no sobre el culpable que ha cometido el crimen (Viena). Al hacer pasar a la víctima la impureza religiosa del sacrificante, se expulsa el carácter adverso que amenazaba a la sociedad y se la libra del pecado, que así queda perdonado. No es por ello casual que el camino ascético –que, por cierto, Brus desarrolla en el seno de su práctica artística–, que representa una compensación a las carencias históricas del contexto, permita realizar una transfiguración de valores que lleve a la resolución simbólica del conflicto latente (Bañeras Capell 2015: 259). Al mismo tiempo, se podría decir que Brus, al sacrificarse por el mundo –o, mejor dicho, por la sociedad vienesa–, interpreta el papel de Cristo, del Dios que se sacrifica por el mundo. En cualquier caso, como el juego, sus acciones aspiran a restablecer la conciliación social, a reforzar el vínculo social, a satisfacer los ideales de expresión y de convivencia (Huizinga 2010: 22). Este sacrificio de sí, pues, apunta hacia una función social al servir de elemento integrador de la comunidad.

Así, desvelando lo reprimido se podría alcanzar la redención, la salvación, la purificación de la sociedad, que de este modo quedaría sanada. De hecho, en un movimiento que se podría calificar de catártico, las acciones de Brus irritaban y creaban conflictos internos al público, quienes, a su vez, tomaban conciencia de estos y así podían ser conducidos a su resolución. Así, sus acciones pueden ser comprendidas como rituales de psicohigiene o autosacrificios de aspiraciones terapéuticas. Al mismo tiempo, las heridas externas que él mismo se propina son metáforas del sufrimiento interno. Y es que, en realidad, sus *performances* también quieren ser una suerte de autoterapia que, mediante la acción sin inhibiciones y liberadora, le lleve hasta la purificación y pueda deshacerse de las necesidades que lo hostigan: en este punto, se vincularía con la finalidad de los rituales ascéticos. Por último, y como también sucederá en el caso de David Nebreda, la acción sirve al propósito de autoconocimiento, de autodescubrimiento, esto es, para encontrarse con el yo, con su identidad, o como él mismo lo expresa: «*I needed these actions to make me aware of my own ego – and for purification*» (Badura-Triska; Klocker (eds.) 2012: 36).²⁵⁵

²⁵⁵ «Yo necesitaba esas acciones para hacerme consciente de mi propio ego –y para la purificación» (Traducción de la autora).

Por otra parte, y retomando el acto de enseñar las nalgas en público, este gesto puede ser interpretado como una provocación. Y, justamente, el propio artista confirma que la intención que tenía con esta acción no era otra que la de provocar:

I wanted to provoke, and that was in the foreground. That was the only time. At the others, where there were scandals, it happened unintentionally. Provocation belongs to art anyway, but not to that extent. Then, I only really wanted to provoke. The provocation was intensified because it took place within the hallowed halls of the university. We all knew that. It was a unique chance to cause a scandal (Ibíd.: 185).²⁵⁶

De hecho, el evento causó un gran revuelo y escándalo, que fue alentado, por cierto, por la prensa. Incluso, se llegó a publicar la dirección postal del artista, razón por la cual el matrimonio Brus recibió amenazas. Posteriormente, la acción fue condenada por parte de las autoridades estatales mediante juicio. Como resultado, el artista fue sentenciado a seis meses de prisión –que luego fueron reducidos a cinco– por, entre otros cargos, difamar los símbolos austríacos y alterar el orden público violando la moral y la decencia (*Íd.*). No obstante, Brus huyó a Berlín, donde luego se encontraría con Wiener y Rühm.²⁵⁷ Finalmente, el artista recuperaría el pasaporte austríaco al ser indultado en 1976. Muehl, en cambio, fue condenado a cuatro semanas de cárcel por lesiones corporales leves. Anteriormente a esta sentencia, ambos artistas ya fueron condenados a catorce días de cárcel por perturbar la paz y a otros catorce por alteración del orden público. Wiener estuvo en prisión preventiva durante dos meses y luego fue absuelto. Weibel, por su parte, fue condenado a catorce días de prisión, pero ya había huido a Suecia.²⁵⁸

Finalmente, a raíz de lo sucedido en la Universidad de Viena, Brus publicó los panfletos *Unter dem Ladentisch* (1969), *Patent urinoir* (1968) y *Patent merde* (1969). Mientras que el primero consistía en una compilación de textos relativos al evento, como decisiones judiciales, recortes de periódicos o cartas que amenazaban a Brus y a su

²⁵⁶ «Quería provocar, y eso estaba en primer lugar. Esa fue la única vez. En las demás, donde hubo escándalos, sucedió involuntariamente. La provocación pertenece de todos modos al arte, pero no en esa medida. Entonces, sólo quería provocar realmente. La provocación se intensificó porque tuvo lugar dentro de las aulas sagradas de la universidad. Todos lo sabíamos. Fue una oportunidad única de causar un escándalo» (Traducción de la autora).

²⁵⁷ En un gesto irónico de protesta, Brus, Wiener y Rühm fundarían el «*Österreichische Exilregierung*» o gobierno austríaco en el exilio, cuyo medio de comunicación fue la revista *Die Schastrommel*.

²⁵⁸ Para más información acerca de la condena judicial a raíz de *Kunst und Revolution*, vid. *Ibíd.*: 188-189.

esposa, el último, aparte de contener documentos de la misma índole, también incluía dibujos del artista y textos suyos, de Muehl, Wiener, Rühm, entre otros.

Como en *Kunst und Revolution*, Brus volvería a someterse a la ingestión de sustancias de desecho corporal en *Körperanalyse* (1969) [Figs. 148 y 149]. En esta ocasión, Brus, tumbado boca arriba, recibe en su boca la saliva, la orina y los excrementos de su compañero Muehl. Algo interesante de esta acción filmada es la actitud de Brus, quien permanece impasible, como intentando resistir a la reacción repulsiva del asco: la causa del vómito es finalmente introyectada, incorporada incluso de manera efectiva. Lo radical de la acción estriba en que no sólo cuestiona los mecanismos psicológicos de autorregulación del comportamiento en relación con lo inhumano, sino que, además, es capaz de suspender temporalmente lo aversivo del asco e, incluso, de controlar la reacción visceral de la náusea.



Figs. 148 y 149: Günther Brus, *Körperanalyse*, 1969, película de 16 mm, blanco y negro, muda, 2:02 minutos

Pero, sin lugar a dudas, la acción donde el artista lleva la autoagresión a su máxima expresión en *Zerreißprobe* (1970) [Fig. 150]; tanto es así que, de hecho, marcará el fin de su trayectoria en el accionismo.²⁵⁹ Aquí, el cuerpo del artista es llevado al límite físico y mental: como el título indica, se trata de una prueba de resistencia, de estrés o de nervios. Llevada a cabo en la Aktionsraum 1 de Múnich, Brus, vestido con ropa interior femenina y con el pelo rapado, se somete a varios actos de autoagresión: por

²⁵⁹ Algunos autores han tratado de explicar este cese del análisis corporal como acto para salvar al propio artista de quitarse la vida por medios plásticos (Faber (com.) 2005: 66).

ejemplo, se hace un corte en la pierna y en la parte posterior de la cabeza con una hoja de afeitar, orina en un vaso y luego bebe su pis, se ata de pies y manos con cuerdas que le limitan el movimiento, se cose la herida de la pierna con una aguja e hilo, orina en ella como en un gesto sanador (Ramírez Tur 2018: 435) y se flagela con un cinturón. De este modo, Brus vuelve a poner en suspensión la reacción repulsiva del asco y, además, se resiste al dolor (al parecer, según Ramírez Tur (*Íd.*), el artista se cose la incisión de su piel sin mostrar ningún dolor). Es evidente, pues, que Brus experimenta con los límites de su cuerpo, pero también de su psique. Y, al poder controlar las reacciones que de otro modo serían casi connaturales, Brus se sabe un sujeto libre y emancipado de la tiranía de las imposiciones más o menos evidentes del proceso de civilización.



Fig. 150: Günther Brus, *Zerreißprobe*, 1970, acción en la Aktionsraum 1, Múnich

Por otra parte, en relación con *Zerreißprobe*, cabe añadir que Brus fluctúa entre estados de relajación y tensión, de serenidad y delirio, también propios del juego sagrado. Y es que, de manera intercalada a las actividades de autoagresión, el artista convulsiona, sufre espasmos, balbucea y se retuerce por el suelo hasta quedar exhausto, como ya estaba previsto en las anotaciones para la acción:

El cuerpo de quien actúa es sometido a una dura prueba: surgen espasmos musculares, respiración entrecortada, sudor en las axilas y otras partes y trastornos de la visión con los ojos enrojecidos... Las pausas no son material de relleno, no son prácticas de una escenografía formalmente preconcebida. Las pausas están ahí para tomar aliento. Se parte de actos simples como leer, caminar, yacer y cosas parecidas. El actor dirige sus agresiones contra sí mismo y contra los objetos que lo rodean, con lo que se desencadenan las correspondientes acciones: autolesión, estertores, cuasi-estrangulación, flagelación, movimientos espasmódicos, etc. Una prueba de resistencia nerviosa conlleva un cambio repentino en la dirección de una acción, la abrupta interrupción de una acción que está en marcha (Faber (com.) 2005: 182).

Como sucede con *“Der helle Wahnsinn” für Aachen: “Die Architektur des hellen Wahnsinns”* (1968), estas manifestaciones físicas de corte catatónico podrían vincularse con los trastornos mentales, en los que el artista encontró una salida al comportamiento normativo: *«Staging madness also serves as a sign of resistance against societal norms and taboos»* (Badura-Triska (ed.) 2016: 58).²⁶⁰ Así, el pelo rapado, el uso de sustancias de desecho corporal, la autolesión, los gritos o los espasmos son señales propios de ciertos trastornos psíquicos de los que el artista se apropia en sus acciones y los toma como estrategia artística.²⁶¹

Finalmente, *Zerreißprobe* es, como el propio artista confirmó,²⁶² un psicodrama, esto es, una representación o mímica de una situación dramática dada con el objetivo de resolver un conflicto. Por lo tanto, en esta acción es posible reencontrar la finalidad de psicohigiene tanto para el propio artista como, sobre todo, para el público. Para Brus, este objetivo se alcanzaría mediante un proceso en el que primero debería provocar e irritar a los asistentes para que, acto seguido, la excitación y la tensión de sus movimientos efectuara entre el público un resultado terapéutico, catártico. Según sus propias palabras: «Deben emitirse impulsos como de shock que primero irritarán a los espectadores pero luego se transformarán en la agradable solución de un conflicto»

²⁶⁰ «La escenificación de la locura también sirve como un signo de resistencia contra las normas sociales y los tabúes» (Traducción de la autora). Para Rosemarie Brucher, el uso que hace tanto el modernismo como el accionismo vienen de los motivos vinculados con los trastornos mentales se explicaría por la creencia en el vínculo entre la creatividad y la desviación psíquica, así como por el proceso de despatologización a que se vio sometido esta última (Badura-Triska (ed.) 2016: 58).

²⁶¹ Según Rosemarie Brucher, el uso que hace Brus de la iconografía del trastorno mental lo emparenta, por un lado, con las imágenes de Charcot acerca de la histeria y, por otro, con artistas como Schiele que ya las usaron previamente (*Ibíd.*: 56).

²⁶² En palabras de Brus en las notas para la acción: «Se trata de varias situaciones dramáticas (breves psicodramas). Se pretende sacar el esqueleto del mullido cuerpo del drama, prepara un extracto con el alma del cuerpo» (Faber (com.) 2005: 182).

(Faber (com.) 2005: 182). Quién sabe si Nitsch, que estaba entre los asistentes, pudo llegar a experimentar tal purificación cuando afirmaba acerca de la acción que «*the beauty of the psycho-pathological outbreak from the constraints of the norm made us ecstatic, thrilling shivers overcame us*» (Badura-Triska (ed.) 2016: 56).²⁶³

5.3.1.2 El proyecto vital de regeneración de David Nebreda

La obra fotográfica de David Nebreda (Madrid, 1952) debe comprenderse en relación con la experiencia del dolor autoinfligido.²⁶⁴ Sin embargo, lejos de exhibir sufrimiento y tormento por las torturas padecidas, Nebreda muestra, mediante sus escritos y fotografías, un cuerpo impávido y orgulloso de sus señales de dolor. ¿Acaso esta experiencia es vivida por el artista con satisfacción, incluso con placer? ¿Se debe esto a la esquizofrenia paranoide que padece y por la que, por decisión propia, no consiente recibir tratamiento médico? Las cuestiones que aquí se plantean tratan de llenar un vacío de conocimiento que los estudios acerca de la producción artística nebrediana han desatendido largamente, pues han puesto el acento en lo negativo de la experiencia, eminentemente concebida como forma de aniquilamiento atroz hacia lo sensorial y/o mental (Carpio 2000, Nebreda 2002, Ramírez 2003). Será fundamental, entonces, analizar y descubrir lo que Nebreda entiende por dolor, tanto en el plano físico como mental.

Aparte de exhibir las heridas autoinfligidas, sus fotografías muestran un empleo directo de la sangre y del excremento propios: precisamente, este contacto con los productos de desecho corporal forma parte de los rituales de autoagresión a los que el artista se somete.²⁶⁵ ¿Qué sentido tiene esta costumbre en el seno de su práctica artística y de su experiencia vital, marcada por el trastorno mental? ¿Cuáles son los procedimientos empleados –objetos, medios y secuelas– para ocasionarse dolor en el ejercicio de la autolesión? ¿Qué repercusiones tienen el ritual ascético y la práctica fotográfica en la resignificación del cuerpo y en la definición de la identidad de Nebreda como sujeto

²⁶³ «la belleza del brote psicótico por las constricciones de la norma nos volvió extáticos, nos abrumaron los estremecedores escalofríos» (Traducción de la autora).

²⁶⁴ Según expresa el propio Nebreda (2006: 79), el dolor que se autoinflige va dirigido al propio cuerpo, pero, sobre todo, a su cerebro, con la finalidad de «desintegrar los mecanismos de cohesión del órgano central».

²⁶⁵ Nebreda (2000: 11) comenta que la sangre, la orina y los excrementos son, o bien utilizados directamente, o bien conservados previamente en el refrigerador.

esquizofrénico? La posibilidad de dar respuesta a estas preguntas pasa inevitablemente por un análisis que imbrique la patología con la experiencia artística que la atestigua. De otro modo, no será posible arrojar luz sobre la finalidad simbólica de la actividad creativa nebrediana.

El proceso vital –y con él, el artístico– de David Nebreda debe ponerse en relación con la evolución de la esquizofrenia paranoide que padece desde la adolescencia –más exactamente, desde que tenía diecinueve años– y que le fue diagnosticada como crónica en 1990.²⁶⁶ La Organización Mundial de la Salud (OMS) define la esquizofrenia como

una psicosis, un tipo de trastorno mental grave que se caracteriza por una distorsión del pensamiento, las percepciones, las emociones, el lenguaje, la conciencia de sí mismo y la conducta (Organización Mundial de la Salud 2019).

Con frecuencia, las personas que parecen esquizofrenia experimentan una distorsión de la realidad en forma de alucinaciones (ven, oyen o perciben cosas inexistentes) y delirios (sospechas o creencias erróneas y persistentes que no siguen un pensamiento lógico). Al mismo tiempo, ven alteradas sus emociones en forma de apatía o desconexión entre la emoción y su manifestación, e incluso acostumbran a llevar una conducta desorganizada (abandonan el aseo personal, se aíslan socialmente, murmuran o se ríen para sí) y a presentar un discurso incoherente.

Para Freud (1981j: 2742), los esquizofrénicos, así como los enfermos de cualquier otra psicosis, sufren un conflicto o perturbación de las relaciones entre el mundo exterior y el yo. Como resultado, se da un embotamiento afectivo, o lo que es lo mismo, el mundo exterior pierde todo interés y el individuo se retrae de una parte de la realidad. Prueba de esto es la exclusividad del autorretrato en el trabajo nebrediano, así como su separación respecto del exterior desde 1983 y el total aislamiento físico, social y profesional que mantuvo desde 1988 hasta 1997, haciendo depender su supervivencia estrictamente de la ayuda proporcionada por su familia, con la que se comunicaba por escrito.²⁶⁷

²⁶⁶ Nebreda (2006: 55) cuenta que ha sufrido diversos internamientos psiquiátricos: de junio a septiembre de 1972 (forzado), de octubre de 1973 a enero de 1974, de mayo a agosto de 1974, en marzo de 1990 (también forzado) y en diciembre de 1990.

²⁶⁷ Sin embargo, años más tarde, concretamente en 2006, Nebreda (*Ibíd.*: 21) comenta que vive solo (sus padres han fallecido) y que no tiene familia ni contacto social en España.

No obstante, en un segundo avance del trastorno, y como compensación de la pérdida de realidad, hay, según afirma Freud, una tendencia a la creación de una nueva realidad, ahora exenta de los motivos de disgusto de la anterior. Esta nueva proyección, que será modificada internamente de manera autoplástica, niega la que la precede a la par que la sustituye. Será precisamente su primera etapa de autorretratos, los realizados en blanco y negro entre 1984 y 1989 [Fig. 151], los que tomará como pertenecientes a una «personalidad anterior extraña y ajena, de la que el autor apenas tiene recuerdo, y no las considera por tanto dignas de comentario o crítica propia» (Collado (com.) 1998: 17).



Fig. 151: David Nebreda, *Sin título (Autorretratos 1983-1989)*, 1983-1989

Asimismo, niega aceptar como suya la propia imagen que aparece reflejada en la superficie de cualquier espejo. De hecho, según confirmó en la entrevista concedida a Catherine Millet (2000: 52), desde 1990 no se miraba en el espejo ya que no se identificaba con la imagen percibida al considerarla como la de un extraño. En caso de que aparezcan espejos fotografiados, lo hace calculándolo por práctica e intuición, puesto que, en realidad, no mantiene en el momento de realizar la fotografía ningún contacto visual directo con ellos, ni tan siquiera cuando su imagen aparece reflejada en su superficie.

Por el contrario, la nueva realidad que sustituye a la anterior, a la rechazada, se corresponde con los autorretratos realizados en color entre mayo y octubre de 1989 en adelante, esto es, desde 1989 hasta 2004, que es el último año del que se tiene constancia de su obra. La producción artística nebrediana, entonces, puede considerarse

fruto de una necesidad propia, subordinada a la consecución del proyecto vital de regeneración al que única y simplemente testimonia (Collado (com.) 1998: 16). Y es que, a partir de ese momento, la fotografía tiene, junto con los dibujos en los que también se autorretrata, el objetivo de plasmar este nuevo orden simbólico. De ahí que la fotografía constituya, para Nebreda, una «doble realidad» (Millet 2000: 52) y que la considere como la forma más verosímil de plasmación de la realidad: *«J'ai considéré que la forme la plus proche de la vérité, celle qui offre cette ressemblance limite en matière de représentation, était la photographie»* (Ibíd.: 49).²⁶⁸

Convencido de esta doble realidad que le proporciona la fotografía y que aglutina los elementos con los que se identifica (figuras culturales, símbolos, alimentos o animales), surge del autorretrato la noción de doble fotográfico (o autografía): esta será, por una parte, la única y aceptada referencia que tiene de sí mismo, y, por otra, le ofrecerá una identidad de sí mismo distinta pero válida.²⁶⁹ Más que un ejercicio de representación, el autorretrato es un ejercicio de reflexión y de organización interna (Nebreda 2006: 29). De hecho, el artista se considerará renacido a partir de los autorretratos realizados en color entre mayo y octubre de 1989.²⁷⁰ Habrá que poner, pues, el doble fotográfico en relación con el proyecto de desaparición de la identidad que rechaza, de su vida anterior, pero sobre todo vinculándolo al proyecto de regeneración vital de Nebreda consistente en

renunciar a la propia identidad en beneficio de la que se concede como nueva al fruto de esa relación, es decir, al testigo fotográfico (no objeto fotográfico) en su calidad de otro yo más real y definitivo (Collado (com.) 1998: 23).

Un proyecto, pues, visto como renacimiento, como purificación o regeneración pero que conlleva peligros: la degeneración, el desequilibrio en el seno del trastorno mental que

²⁶⁸ «Consideré que la forma más cercana a la verdad, la que ofrece esta semejanza limitada en términos de representación, era la fotografía» (Traducción de la autora).

²⁶⁹ Cabría preguntarse hasta qué punto esta doble identidad nebrediana podría ponerse de lado con la búsqueda del nivel de entendimiento superior o segundo cuerpo en la producción artística de Gina Pane, concepto este que remite a la primera naturaleza nietzscheana y que se refiere a la naturaleza originaria, íntima y esencial, así como a la asunción del dolor como parte intrínseca de la propia existencia.

²⁷⁰ En este mismo juego de dobles, Nebreda (Ibíd.: 31-32) explica que la diferencia técnica entre la primera serie de fotos en blanco y negro y las series en color está en la doble exposición: *«La première image en couleurs [...] est une double exposition simple du corps sur un petit miroir de 16 cm. J'évite que l'appareil s'y reflète en le couvrant d'un chiffon sombre et en couvrant l'ensemble avec un grand carton noir»*. «La primera imagen en color [...] se trata de una doble exposición simple del cuerpo sobre un pequeño espejo de 16 cm. Evito que la cámara se refleje cubriéndola con un paño oscuro y cubriendo todo con un gran cartón negro» (Traducción de la autora).

padece. Al fin, la pérdida de control, la enajenación y la invasión cerebral propias del sistema delirante accesorio que conducirán al abandono de la práctica fotográfica –con tal de protegerla– entre 1990 y 1997, momento en el que la reemprende con finalidades terapéuticas. Asimismo, la tentativa de reconstrucción, y con ella, de curación que atañe a la fotografía conocerá otro medio: el de la autoagresión.

David Nebreda se somete a prácticas autopunitivas, el resultado de las cuales luego fotografía; por tanto, su cuerpo es objeto y fuente material para la experiencia encarnada y representada del dolor. Así, habría que hablar de una reapropiación del cuerpo en dos planos distintos de la realidad: en la inmanente o literal, y en la de la fotografía o plano de representación. Por inmanente se podría entender aquella realidad que concierne al cuerpo de su vida anterior, de la identidad rechazada. Este cuerpo, inmerso en un proyecto de desaparición de la realidad a la que pertenece, esto es, a la que niega, es, a su vez, y en consecuencia, objeto de un proyecto de muerte. Este proyecto de muerte se manifiesta mediante la autopunción, que, a su vez, es la condición *sine qua non* tanto para la desaparición de lo ajeno a sí, de aquello en lo que no se reconoce, como para el renacimiento en él de una nueva identidad.

Precisamente, esta nueva identidad surge en el plano de la representación: el doble fotográfico ansía materializarse, busca una imagen corporal en la que reconocerse, y halla su identidad en un cuerpo sometido a la autoagresión. Y es que la humillación del cuerpo se entiende como su propia dignificación. El artista ama el mismo cuerpo que rechaza (Cirlot; Manonelles 2011: 123). Este cuerpo, lejos ya de verse inmiscuido en un programa para la muerte, ahora es sometido a un proyecto de aparición o de regeneración (Millet 2000: 51) que lo dignifica, ama y autoafirma. Se trata de promover la desaparición con tal de hacer surgir en él una realidad doble con la que identificarse, en la que hallar su personalidad. El cuerpo del doble fotográfico, que no deja de ser una ficción, es el que le da la única referencia de sí, aquella en la que se reconoce. Es posible hablar, por lo tanto, de un cuerpo que es consciente de sí, de la percepción de sí mismo, y que, por ende, proporciona a Nebreda el sentido del orden necesario en su proyecto vital de regeneración (*Ibíd.*: 52). En consecuencia, se trata de revelar y comprender la identidad mediante la asimilación de lo que uno es: un cuerpo. En definitiva, se está frente a un mismo cuerpo doliente, aunque sometido a dos proyectos distintos y excluyentes entre ellos.

Afirmaba Ernst Jünger (2003: 34) que la tendencia de cualquier persona respecto al dolor consistía en expulsarlo y excluirlo de su vida. Será entonces necesario conocer el contexto simbólico en el que el dolor y la autoagresión deliberadamente buscados se desarrollan para comprenderlos en toda su extensión. Este sistema que dota de significado al dolor en David Nebreda no es otro que el de la autoagresión ritual, palabra esta última –ritual– empleada por el artista en el mismo sentido que lo define la psiquiatría: como «realización o evitación compulsiva de un acto aparentemente irracional o inocente con vistas a la consecución de un fin, que es la huida de una angustia también irracional» (Nebreda 2002: 23). Y todavía este concepto debe comprenderse en función del contexto patológico debido a la esquizofrenia paranoide que el artista padece.

Y es que, para David Nebreda, la autoagresión forma parte de uno de los rituales para el orden, que es el principio de conciencia y percepción de sí bajo el cual debe entenderse todo su proyecto vital de regeneración. Las prácticas agresivas realizadas en su cuerpo son, pues, exigencias, normas especiales de comportamiento pensadas y ejecutadas para tal fin. En Nebreda, la autopunción es una actividad que ejecuta compulsivamente con el objetivo de huir de una angustia irracional y sin intenciones suicidas. La autoagresión, así concebida como ritual, es reflejo de una disciplina que reduce su comportamiento a lo esencial, rige su comportamiento con normas y toma forma mediante otras actividades de carácter ascético. «*Je dois insister sur le fait que mon corps n'est qu'un instrument dont le contrôle doit toujours être soumis à une idée de discipline générale*», afirmará Nebreda (2006: 26).²⁷¹ Entre estas técnicas ascéticas destacan, por ejemplo, no verse en los espejos, no llevar gafas a pesar de necesitarlas, no circular por su casa, no abrir ventanas ni tener acceso a espacios prohibidos, vivir aislado, ser vegetariano, practicar la abstinencia sexual, no leer, ni tampoco ver la televisión o escuchar música, y no hablar ni comunicarse con nadie: se trata de prohibiciones o reglas según él involuntarias y a las que se ve obligado a respetar rigurosamente (*Ibíd.*: 60). Por cuanto atañe a la autopunción, esta puede entenderse como el principio de conciencia y percepción de sí, de la nueva identidad en el seno de su proyecto vital de regeneración. Por tanto, las prácticas agresivas realizadas en

²⁷¹ «Debo insistir en el hecho de que mi cuerpo es sólo un instrumento cuyo control siempre debe estar sujeto a una idea de disciplina general» (Traducción de la autora).

privado,²⁷² en soledad y sobre su cuerpo son, pues, exigencias, normas especiales de comportamiento que, según el propio artista, se han visto acrecentadas hasta el punto de llegar a ser cotidianas a partir de la crisis mental acontecida en 1990 (Collado (com.) 1998: 16).

Se podría definir la práctica de la autoagresión en David Nebreda como aquella actividad en la que se produce un sometimiento de sí a una experiencia de agresión física que conlleva una lesión o herida como resultado –aunque no necesariamente–, como cuando entra en contacto con la sangre. En suma, el cuerpo autoagredido deviene objeto abierto a manipulación, intervención y exploración por parte de aquel que lo posee, de quien es. Será entonces, mediante la autoagresión, que Nebreda tome contacto con su sangre y sus excrementos mediante distintas vías que se explicitarán a continuación.

Para el artista, la autopunción, y, con ella, el derramamiento de su sangre, son considerados como algo necesario, como fin irrenunciable de su proyecto vital (Nebreda 2000: 166). De hecho, la autopunción en Nebreda es practicada de forma recurrente: así, las quemaduras en las manos se llevan a cabo diariamente (Collado (com.) 1998: 63). Asimismo, la autoagresión es llevada a cabo en privado, coincidiendo así con Armando Favazza (1996: 254), reconocido psiquiatra que señaló que la automutilación se lleva a cabo usualmente a solas. Además, comprende una gran variedad de posibilidades para infligirse dolor a sí mismo: desde la apertura de heridas en vías de cicatrización, quemaduras hasta flagelaciones y azotes y otras autoagresiones sangrientas. Así lo cuenta el propio artista:

La continua apertura de heridas en vías de cicatrización, [...] una actividad en algunos momentos frenética de quemaduras ritualizadas con el acto de la comida (en concreto de la cena). [...] A partir de entonces se realizan autoagresiones sangrientas, flagelaciones y sobre todo multitud de quemaduras (Collado (com.) 1998: 16).

²⁷² Como comenta Parcerisas (2007: 115), la privacidad de estas acciones ritualizadas se interrumpe con algunas actividades públicas del período 1976-1979. Luego, en 1997, después de años de estar enclaustrado, Nebreda tomará la decisión de retomar el contacto con el mundo exterior al enseñarle a un conocido suyo sus fotografías, que serían expuestas en París a finales de 1998 (Nebreda 2006: 16). En cualquier caso, las apariciones públicas del artista son escasas, como acostumbra. Según una conversación que la autora de esta investigación mantuvo con el editor Léo Scheer, este no ha vuelto a tener noticias de Nebreda desde la publicación *Sur la révélation* en 2006.

Pero, además de las mencionadas, las fotografías dan cuenta también de otras formas de automutilación, entre las que destacan las incisiones en la piel, sobre todo en pecho y hombros. Un ejemplo se encuentra en la obra 29-7-89. *Después de seis sesiones de cortes en el pecho y los hombros obtiene una cierta tranquilidad, una vez cumplidos el homenaje y el tributo* (1989-1990) [Fig. 152], cuyo título, además, parece sugerir una experiencia positiva como resultado de la autopunición. De hecho, en una nota, Nebreda (2000: 168) escribió acerca de la necesidad de propinarse cortes en el pecho: «*Il est temps de t'entailler à nouveau la poitrine. Cela est aussi nécessaire que facile et peu douloureux. [...] [T]u sais bien que c'est nécessaire. Ton sang est nécessaire*».²⁷³



Fig. 152: David Nebreda, 29-7-89. *Después de seis sesiones de cortes en el pecho y los hombros obtiene una cierta tranquilidad, una vez cumplidos el homenaje y el tributo* (Autorretratos mayo-octubre 1989 y junio-octubre 1990), 1989-1990

Además de provocarse a propósito dichas heridas, también Nebreda se estira del pelo, como en *El espejo, el excremento y las quemaduras en los costados* (1989-1990) [Fig. 155], de la primera serie en color). Asimismo, se clava agujas, como se puede observar en *La ceniza de la madre, el agujero de la madre y la cruz del hijo* (1997) [Fig. 153] de la segunda serie en color. Finalmente, también se azota en las piernas, acto que lleva a cabo de manera ritualizada tal y como el propio artista confirma:

²⁷³ «Es hora de cortarte el pecho de nuevo. Es tan necesario como fácil e incómodo. [...] [T]ú sabes que es necesario. Tu sangre es necesaria» (Traducción de la autora).

Azotes diarios en las piernas.- Mantenidos conforme a un sistema preciso entre octubre 1987 y octubre 1988 (suspendidos por imposibilidad física). El sistema seguido incluía el número y orden de los golpes -75 en cada zona-, hora, lugar de realización y guarda de los objetos, forma y orden de los movimientos, ocultación del acto y del ruido, pasos en el camino, intensidad de los golpes, etc., y se observó de forma minuciosa a diario durante el período citado (Collado (com.) 1998: 61).

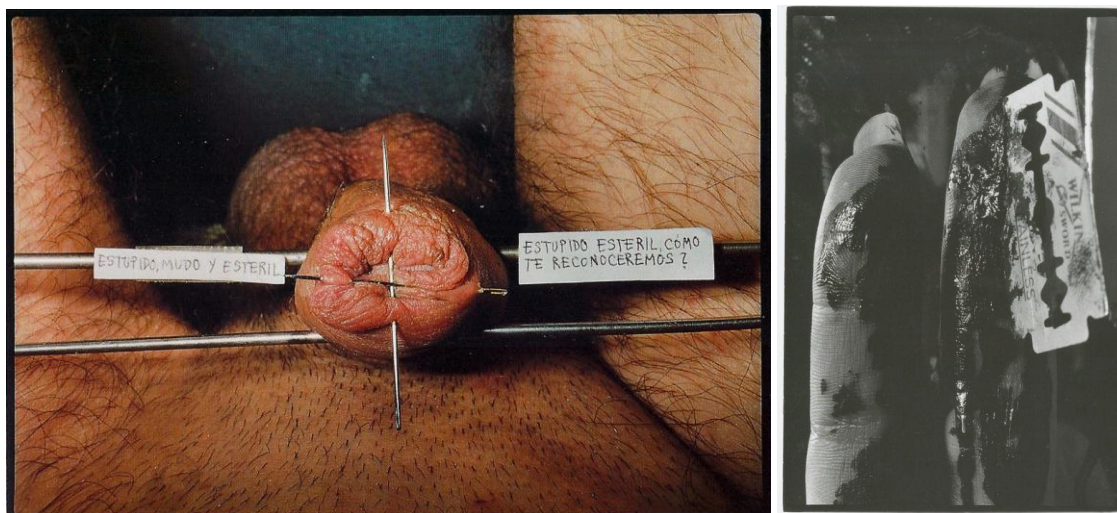


Fig. 153: David Nebreda, *La ceniza de la madre, el agujero de la madre y la cruz del hijo* (Autorretratos agosto-octubre 1997), 1997 / Fig. 154: David Nebreda, *Sin título* (Autorretratos 1983-1989), 1983-1989

A menudo, advierte Favazza (1996: 233), para llevar a cabo este tipo de acciones, en el caso de las autoagresiones de tipo patológico o desviado es necesario el uso de herramientas. En Nebreda, el instrumental utilizado es variado: si en la serie de fotografías en blanco y negro es habitual el empleo de la hoja de afeitar [Fig. 154], en las fotografías a color lo son las agujas, las correas o lo que llama sus «hijas de acero» (Nebreda 2000: 162), entre las que se encuentran instrumentos tales como el bisturí o el cuchillo. Finalmente, también las velas, las colillas, los aparatos eléctricos o el alcohol entran en su repertorio destinado a la realización de quemaduras (Carpio 2000: 45).

También es importante subrayar el uso directo que Nebreda hace de sus excrementos con una finalidad artística. De hecho, con ocasión de *El espejo, el excremento y las quemaduras en los costados* (1989-1990) [Fig. 155] y en lo que se podría ver como un alegato en favor del arte abyecto, Nebreda se autorretrata como artista, presentándose a sí mismo con una bolsa de plástico con heces que hace las veces de paleta de pintor. El mismo recurso lo utiliza en *Le miroir, l'ancien et le nouveau. Le message, l'ancien et le nouveau* (1989-1990) [Fig. 156], donde, a modo de *Les Jus* de Gasiorowski, sustituye las bolas de materia fecal por pigmento líquido extraído de las deposiciones.



Fig. 155: David Nebreda, *El espejo, el excremento y las quemaduras en los costados* (Autorretratos mayo-octubre 1989 y junio-octubre 1990), 1989-1990



Fig. 156: David Nebreda, *Le miroir, l'ancien et le nouveau. Le message, l'ancien et le nouveau* (Autorretratos mayo-octubre 1989 y junio-octubre 1990), 1989-1990

En realidad, en la mayoría de ocasiones, Nebreda descarga esta pasta pictórica en la tela con sus propias manos, que funcionan a modo de pincel (como igualmente era el caso, nuevamente, de Gasiorowski, pero también de Lizène o Quinn). Es lo que sucede, por ejemplo, en *Sin título* (1997) [Fig. 157], donde Nebreda, con sus dedos impregnados de materia fecal, escribe sobre la superficie de unos tejidos varios textos donde revela tanto el trastorno mental que padece como el material empleado para su redacción («D. N. N. lo hace con su excremento», se puede leer en uno de ellos).



Fig. 157: David Nebreda, *Sin título* (Autorretratos agosto-octubre 1997), 1997

Finalmente, Nebreda también llegó a emplear su cuerpo o su propia cara como lienzos destinados a ser embadurnados con sus heces, como en *Cara cubierta de excrementos* (1989-1990) [Fig. 158]. Precisamente, el artista (2000: 163) dice sentir vértigo y calor al impregnarse con sus excrementos: «*J'ai recouvert et plongé mon visage et mes mains dans mes excréments ce qui me produisit une sensation de vertige et d'ineffable chaleur*».²⁷⁴

Precisamente, por cuanto respecta al vínculo que mantiene con sus propias sustancias de desecho corporal, Nebreda (*Ibíd.*: 166) afirma que «*le sang me constitue – les excréments me manifestent – la douleur (le renoncement) démontre*».²⁷⁵ Asimismo, el

²⁷⁴ «He cubierto y hundido mi cara y mis manos en mis excrementos, lo que me produjo una sensación de vértigo y de inefable calor» (Traducción de la autora).

²⁷⁵ «la sangre me constituye –los excrementos me manifiestan– el dolor (la renuncia) demuestra» (Traducción de la autora).

artista experimenta sensaciones positivas bajo las formas de omnipotencia y/o plenitud a partir de su contacto directo. Por ejemplo, dice percibir por la sangre y el excremento «sensaciones primarias de reconocimiento, de plenitud, de alegría, de ternura, de identificación lejana, de amor» y considera que son, junto con sus quemaduras, agotamiento, cuerpo y dolor, «los únicos elementos para establecer y reconocer la mitad de [su] patrimonio»:

¿Cómo dar a entender las sensaciones provocadas por mi sangre y mis excrementos? Sensaciones primarias de reconocimiento, de plenitud, de alegría, de ternura, de identificación lejana, de amor. Los he recogido y guardado; los he tocado, manoseado, he cubierto mi cara y mi cuerpo con ellos. Los he introducido en mi boca, los he conservado en secreto hasta el día de mi sacrificio. Me siento impotente para describir o para representar esas sensaciones, y sólo puedo ofrecer a mi sangre y a mis excrementos el homenaje del registro de algunos de los momentos en que los he utilizado para recordar, para mirarlos, tocarlos, extenderlos por mi cara, mis ojos, mi boca y mi cuerpo, y, en definitiva, consagrarlos y consagrarme con ellos. Mi sangre y mis excrementos, mis quemaduras, mi agotamiento, mi cuerpo y su dolor, un dolor necesario y alegre, son los únicos elementos para establecer y reconocer la mitad de mi patrimonio (Collado (com.) 1998: 45).



Fig. 158: David Nebreda, *Cara cubierta de excrementos* (Autorretratos mayo-octubre 1989 y junio-octubre 1990), 1989-1990

E incluso, como se puede leer en el texto, describe la agresión a la que se somete como un «dolor necesario y alegre». Esto es debido seguramente a que la sangre y el líquido seroso que se desprenden de la herida proporcionan seguridad y satisfacción al sujeto al saberse curado, pues la apertura de la piel es vista como una salida literal y simbólica del elemento perturbador del estado mental (Favazza 1996: 272).

Ahora bien, la finalidad con la que se ha practicado la autoagresión en las distintas etapas de su obra no siempre ha sido la misma. Por cuanto atañe a la primera de las series fotográficas en color, realizada entre mayo y octubre de 1989 y junio y octubre de 1990, la autopunción desempeña una finalidad de autoconocimiento: «*Dans cette manifestation à travers sa négation on trouvera sa validité et sa présence comme résultat de la connaissance*» (Nebreda 2000: 161).²⁷⁶ Y es que la autolesión se encontraba vinculada al proyecto de regeneración, de hallar una identidad satisfactoria en la que reconocerse. Era necesario, en esta primerísima búsqueda de *la* identidad, que se destinasen esfuerzos al autoconocimiento, la autoconsciencia, a la búsqueda introspectiva de sí, al saberse uno mismo lo que es mediante la experimentación con el propio cuerpo. Y es que, ¿no se conoce el ser humano a sí mismo, según Ocaña (1997: 138), en el dolor? ¿Acaso el artista no reconduce sus sufrimientos en ritos de conocimiento (Manonelles 2008: 63)? Y ¿qué es una herida, siguiendo a Favazza (1996: 322), sino una brecha que provee una apertura hacia el interior? Entonces, la autoagresión se presentaba como necesaria, y le llevó a Nebreda a conocerse como cuerpo finito, limitado y que atiende a su lado más abyecto. Y, en el trayecto, inevitablemente se encontró con su sangre y sus excrementos. Precisamente, Kristeva (1988: 74) entiende la predilección por lo abyecto como un modo de asegurar al sujeto en falta de lo que es propio; en falta, en el caso del artista, de una identidad aceptada, válida. En palabras de la filósofa:

En un mundo en el que el Otro se ha derrumbado, el esfuerzo estético –descenso a los fundamentos del edificio simbólico– consiste en volver a trazar las frágiles fronteras del ser hablante lo más cerca posible de sus comienzos, ese «origen» sin fondo que es la represión llamada primaria (*Ibíd.*: 27-28).

Si en esta primera serie de fotografías en color la autoagresión desempeñaba una función de autoconocimiento, en la segunda, fechada entre agosto y octubre de 1997,

²⁷⁶ «En esta manifestación mediante su negación encontraremos su validez y su presencia como resultado del conocimiento» (Traducción de la autora).

tendrá una finalidad terapéutica (Collado (com.) 1998: 33). La diferencia, pues, estriba en la intención vinculada al desarrollo de la enfermedad mental. David Nebreda ha reconocido esta meta terapéutica, la cual produce, según dice, una sensación peligrosa de vértigo que lleva ineluctablemente a la autoagresión (*Íd.*). No obstante, este acto de autoinfligirse dolor es totalmente controlado –de hecho, el agresor, como el jugador en la actividad lúdica, tiene el poder de decidir cuándo comenzar y cuándo dar por terminada su acción– y no tiene como finalidad, como bien apunta Michel Surya, la del suicidio (*Ibíd.*: 52). De hecho, y en plena sintonía con esto, cuenta Favazza (1996: 225) que en las prácticas patológicas de autoagresión no existe una intención consciente de acabar con la propia vida.

En esta segunda serie, la función curativa, catártica, de la agresión se explica por la apertura de la superficie de la piel, a la vez simbólica y literal, por medio de la cual se libera y expulsa el malestar que perturba su estado mental (*Ibíd.*: 272). Se trata de trasladar los síntomas de la enfermedad al plano corporal, de proyectar el dolor interno que acecha la mente. En el caso de David Nebreda, habrá que vincular esta exteriorización de conflictos o liberación emocional con los síntomas patológicos asociados a la esquizofrenia, y más concretamente, al sistema delirante accesorio padecido y al que se refiere como una «invasión progresiva y enajenación de todo el nuevo sistema [...], la pura degeneración cerebral, [...] la invasión, apropiación y suplantación de todo el sistema de pensamiento por toda clase de fantasmas» (Collado (com.) 1998: 24). En una línea similar, Manonelles describe el proceso mediante el cual los artistas transforman el dolor en algo fructífero y lo valoran como algo positivo, descubriendo en él posibilidades terapéuticas:

En un primer momento aparece esa sensación de saturación, bloqueo y pérdida de control que hace que el sujeto se vuelque en sí mismo e inicie un monólogo interior, un soliloquio que todo lo cuestiona y se centra en lo que uno siente y en buscar los motivos por los cuales lo siente. Este espacio íntimo es preciso para encontrarse y reflexionar sobre aquello que se escapa en las distracciones cotidianas. El individuo se convierte en el centro de sí mismo, se explora, y percibe el entorno como algo lejano, desdibujado y hostil. En una segunda fase se empieza a digerir aquello que ha estado rumiando, dando vueltas y más vueltas, y se pasa del eje centrípeto al centrífugo, del círculo vicioso a la espiral, al entender el vaivén, esa continua oscilación, como el principio intrínseco de toda existencia a partir de la cual la vida y el arte nacen y se desarrollan. El ritmo asciende en espiral y tal evolución constituye una de las bases para el crecimiento personal y artístico (Manonelles 2008: 60).

La automutilación –y con ella, el arte– adquiere entonces un poder profiláctico, de autoayuda. Deviene remedio, proporciona al artista alivio, calma, omnipotencia, plenitud y apaciguamiento frente al dolor mental y le permite recobrar el sentido de autocontrol perdido. Así lo reconoce en la décima fotografía de la primera serie en color:

29-7-89. Después de seis sesiones de cortes en el pecho y los hombros obtiene una cierta tranquilidad, una vez cumplidos el homenaje y el tributo (Collado (com.) 1998: 62).

Pero, más allá de este alivio temporal de los síntomas de la esquizofrenia proporcionado por la autopunición, es importante poner de relieve los efectos que según Favazza (1996: 286) produce sobre el autoagresor a largo término y más profundamente: revela y sirve a los propósitos de curación, salvación y orden. En este punto, habrá que recordar que el proyecto vital de regeneración nebreidiano tenía como pilar fundamental el orden, o, lo que es lo mismo, el sentido de la conciencia y percepción de sí mismo (Collado (com.) 1998: 52). En definitiva, la autoagresión como ritual terapéutico sirve al equilibrio mental en tanto que asiste al encuentro estable de una identidad satisfactoria y complace el deseo de consecución de un cierto plan vital. De hecho, no es extraño que la autoagresión esté llamada a un «destino superior» –en este caso, a un proyecto de muerte y posterior regeneración– así como que el sujeto que se autoinfiere dolor crea que la acción que realiza es necesaria (Favazza 1996: 279).

Al mismo tiempo, no hay que menospreciar que el ejercicio de la práctica artística proporciona asimismo a Nebreda (2000: 177) un efecto terapéutico no menos importante que el proveniente de la autopunición, como él mismo reconoce: «*L'auteur reconnaît la fonction cathartique et de réappropriation de l'autoreprésentation photographique*».²⁷⁷ Y es que la creación artística se sirve de la acción que promueve estos efectos. Laia Manonelles, por ejemplo, hablará del ritual artístico en el mismo sentido que aquí se hace de la autoagresión, esto es, como ejercicio terapéutico con eficacia simbólica, el cual «responde a la necesidad de rumiar, digerir y expresar el malestar» (Cirlot; Manonelles 2011: 117).

Ahora bien, el propio artista reconocerá que la intención terapéutica de esta segunda serie –sea mediante la fotografía, sea mediante la autoagresión– no se logrará alcanzar y

²⁷⁷ «El autor reconoce la función catártica y de reappropriación de la autorrepresentación fotográfica» (Traducción de la autora).

supondrá un fracaso. Así lo hace saber en una nota a la decimotercera fotografía del ciclo, *Sin título (Autorretratos, agosto-octubre 1997)* (1997), en la que expone lo siguiente: «Autorretrato realizado con la intención de ser el último del ciclo, una vez reconocido el fracaso de la intención terapéutica con que fue iniciada y realizada esta segunda serie» (Collado (com.) 1998: 64). La prueba más fehaciente de este objetivo frustrado cabrá encontrarla en la continua apertura de heridas que se practica Nebreda, pues serán reiteradas las ocasiones en las que se reabra las lesiones en proceso de cicatrización con alcohol y sal (Nebreda 2000: 166). De hecho, la formación de la cicatriz lleva asociado consigo un simbolismo muy significativo, y es que es un indicador de que la curación se ha llevado a cabo (Favazza 1996: 280). Es evidente que, en este caso, no se ha conseguido.

En cuanto a las obras de la tercera serie, realizada entre enero y julio de 1999, Nebreda no hizo en su momento aclaración alguna por considerarlas demasiado recientes como para poder decir algo de ellas. Únicamente comentará al respecto que era necesario hacerlas (Nebreda 2000: 179). En cualquier caso, parece que el artista todavía está inmerso en la transformación global de su personalidad, o lo que es lo mismo, en el proyecto de regeneración vital al que se somete por medio de su práctica fotográfica y que involucra la autopunición, como se puede adivinar en *Putain de la régénération* (1999) [Fig. 159].

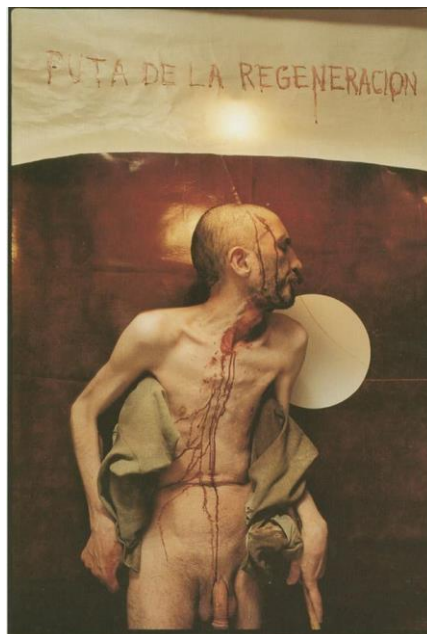


Fig. 159: David Nebreda, *Putain de la régénération* (Autorretratos enero-julio 1999), 1999

Por último, en la cuarta serie de autorretratos, de 2004, los actos que se llevan a cabo durante la autoagresión están destinados a realizar una reflexión.²⁷⁸ La autopunición, que se dirige al cerebro más que al cuerpo, es un simulacro de muerte y regeneración, de pérdida y recuperación. Se da una equivalencia entre la vida y la muerte, la amputación y la regeneración. En este último período, la autoagresión toma la forma de señal que simboliza su combate contra la enfermedad, de la que es un síntoma secundario. Es por medio de la herida como se reconoce y se distancia del mal mayor, de la amenaza de la perturbación mental y de la manía persecutoria. Es un acto de autosacrificio redentor de la materia primera, estúpida, que conduce a una sensación de tranquilidad, plenitud y certitud (Nebreda 2006: 94). Pero sobre todo será mediante la herida, por medio de la amputación física y emocional, que se espere el momento que Nebreda llama de revelación, esto es, la proyección extática y final del otro, la parusía de la identidad aceptada, la alteridad hecha cuerpo. Sería el nacimiento físico del individuo normal en lo que él llama cuerpo teológico (Nebreda 2004: 11). Este cuerpo teológico o glorioso cuerpo resurrecto tanto podría llegar a desvelarse hipotéticamente por medio de la fotografía, teniendo en cuenta que esta muestra la imagen de la identidad aceptada, como mediante la herida, pues Nebreda explica que el contacto del cuchillo con la piel le produce un momento de trance en el que no es ni uno ni otro:

*Il y a dans l'amputation un instant très bref, caractéristique, qui ne peut se répéter : l'instant précis du contact du couteau avec la peau, le moment indéfini et intermédiaire de la transe, l'instant où on n'est ni l'un ni l'autre, l'instant où la possibilité de donner un nom s'évanouit (Ibíd.: 77).*²⁷⁹

Quién sabe si el autorretrato *Autoportrait et témoin de la collision imminente de deux planètes, en témoin d'événements exceptionnels* (2004) [Fig. 160] quiere indicar el momento esperado de la revelación del cuerpo teológico, a pesar de que Nebreda (2006: 85) no haya experimentado todavía esta sensación, según él mismo afirma. En resumen, en el cuerpo teológico se da la creencia en una realidad fisiológica que aparecerá en el

²⁷⁸ Esta serie de fotografías vuelve a ser en blanco y negro. Una de las diferencias entre una y otra serie estriba en la relación que mantienen con el desarrollo de su trastorno mental, y, pues, su finalidad en relación con el mismo.

²⁷⁹ «Hay en la amputación un momento muy breve, característico, que no se puede repetir: el instante preciso del contacto del cuchillo con la piel, el momento indefinido e intermedio del *trance*, el instante donde uno no es ni uno ni otro, el instante donde la posibilidad de dar un nombre se desvanece» (Traducción de la autora).

momento de la revelación, la iluminación o la liberación (*Ibíd.*: 73); al fin y al cabo, una creencia en sí mismo, él mismo como creencia.

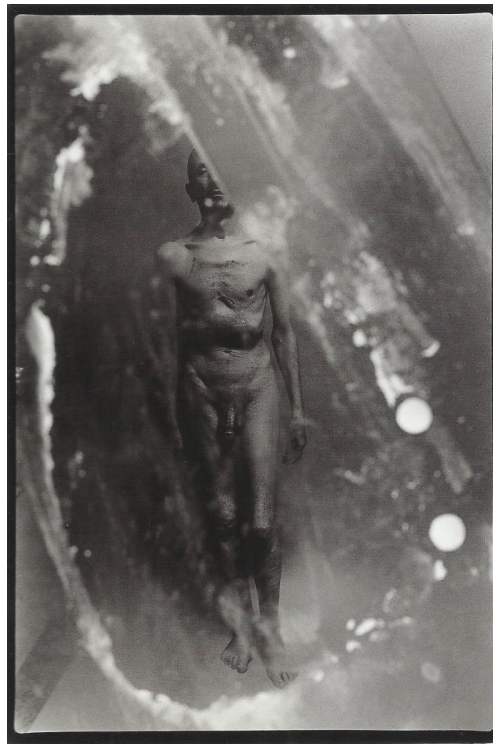


Fig. 160: David Nebreda, *Autoportrait et témoin de la collision imminente de deux planètes, en témoin d'événements exceptionnels* (Autorretratos 2004), 2004

Las fotografías realizadas en 2004 que muestren señales de violencia en el cuerpo de Nebreda corresponderán a ejercicios de autoamputación llevados a cabo poco antes de ser fotografiados. Muy pocas veces Nebreda captará el momento de la agresión con el fin de no ser tachado de morboso, sádico o masoquista. Un ejemplo de esto se da en *Sin título* (2004) [Fig. 161], donde ha dejado secar la sangre para proceder a tomar la fotografía. Según él, haciéndolo así, dejando pasar tiempo entre la agresión y la fotografía, le es posible dedicar toda su atención al acto de autopunición y llevar a cabo una reflexión más concienzuda. Nebreda lo explica así:

Je ferai seulement remarquer que, dans le cas où l'image demande une blessure, il faut toujours laisser s'écouler un temps entre la blessure et la prise de la photo, car autrement la photo sera inévitablement mauvaise. Il importe de rappeler ici la règle mentale qui empêche qu'on se concentre intensément sur deux objets simultanés. Il faudra donc consacrer toute son attention à l'exécution de la blessure, puis prendre quelques photos mineures, des clichés de relâche pour ainsi dire, et, une fois que la blessure est sèche, prendre enfin l'image (il n'y a, me semble-t-il,

qu'une seule exception à cette règle parmi toutes les images que j'ai produites ; il s'agit de celle de la main en flammes, car dans ce cas j'ai expressément voulu la simultanéité (Ibíd.: 28).²⁸⁰

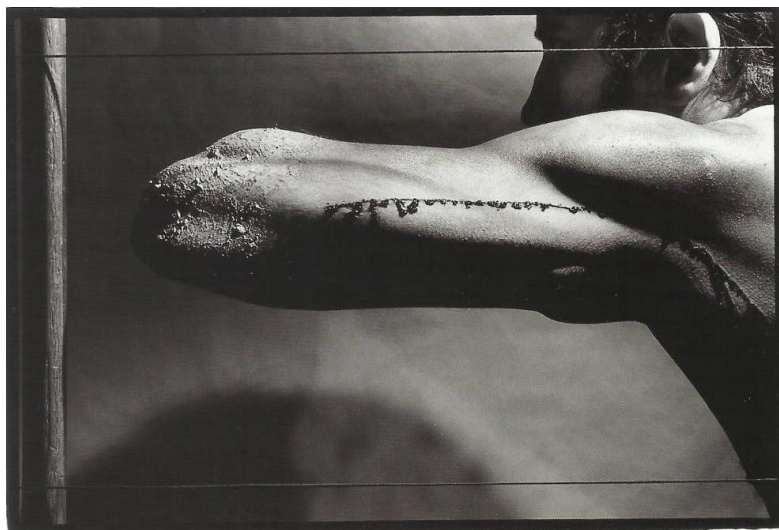


Fig. 161: David Nebreda, *Sin título (Autorretratos 2004)*, 2004

Pero existen excepciones que confirman la regla, aunque cuando lo hace es por una razón muy específica. Una de estas pocas ocasiones en las que se exhibe el proceso de la autopenición o su más inmediato resultado se da, por ejemplo, en *Sur la saleté* (2004) [Fig. 162]. El motivo por el cual Nebreda fotografió esta cruda imagen de los cortes en su pierna izquierda fue para de algún modo defender lo que se podría llamar la dignidad de la suciedad; una suciedad que entra en contacto con la propia herida, como muestra la fotografía. De hecho, se sabe que Nebreda (2004: 60) tira las pielecillas resultantes de la autoagresión en un rincón polvoriento, preferentemente debajo de su cama, creando así un caldo de cultivo en el que también se acumulan otros elementos que le hacen compañía, como insectos vivos o muertos. La suciedad, entonces, será un elemento nuevo presente en sus fotografías, y será considerada como algo honorable e integrante de su estricta disciplina. De hecho, el descuidar por completo su higiene es una de las normas a las que someterá el artista, e incluso llegará a considerar paradójicamente a la suciedad como una verdadera norma de higiene personal (*Íd.*).

²⁸⁰ «Sólo señalaré que, en el caso de que la imagen requiera una herida, siempre se debe dejar pasar un tiempo entre la herida y la toma de la foto, de lo contrario, la foto será inevitablemente mala. Es importante recordar aquí la regla mental que impide que uno se concentre intensamente en dos objetos simultáneos. Será necesario dedicar toda su atención a la ejecución de la herida, luego tomar algunas fotografías menores, *lanzar* disparos, por así decirlo, y, una vez que la herida esté seca, finalmente tomar la *imagen* (me parece que hay sólo una excepción a esta regla entre todas las imágenes que he producido, la de la mano en llamas, porque en este caso quería expresamente la simultaneidad)» (Traducción de la autora).



Fig. 162: David Nebreda, *Sur la saleté* (Autorretratos 2004), 2004

Igualmente, continúa siendo habitual la existencia de heridas infectadas, eccemas, inflamaciones de la piel y, como no podría ser de otro modo, la amputación de la piel utilizando un cuchillo. Un ejemplo se encuentra en el par de fotografías *Autoportrait avec deux lambeaux de peau amputés de la jambe droite* (2004) [Fig. 163] y *Autoportrait avec deux lambeaux de peau amputés de la jambe gauche. Autoportrait en dompteur de chiens en Arcadie* (2004) [Fig. 164], mostrando ambos lados del cuerpo lacerado.

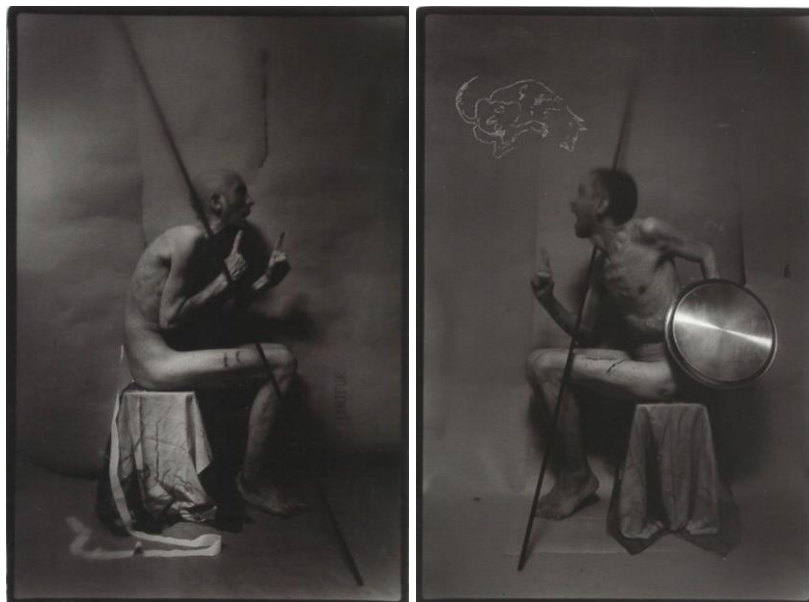


Fig. 163: David Nebreda, *Autoportrait avec deux lambeaux de peau amputés de la jambe droite* (Autorretratos 2004), 2004 / Fig. 164: David Nebreda, *Autoportrait avec deux lambeaux de peau amputés de la jambe gauche. Autoportrait en dompteur de chiens en Arcadie* (Autorretratos 2004), 2004

En *Sin título* (2004) [Fig. 165], además de poder observar en el cuerpo estigmatizado del artista las cicatrices de las quemaduras que se solía practicar con colillas, se puede ver que se ha proferido dos cortes en el bajo vientre. Esta es, según el propio Nebreda (*Ibíd.*: 78), una zona inmaculada, pues siempre había sido objeto de respeto y jamás había sido agredida, pero ahora ha sido violada. En cualquier caso, parece que la experiencia autopunitiva en Nebreda, precisamente porque tiende a la consecución de un fin superior, esto es, a la revelación del cuerpo teológico, es sentida sin dolor en tanto que sensación molesta y desagradable:

Je sais par ailleurs que ma douleur à moi, subordonnée à un impératif supérieur, ne m'est pas douloureuse, je connais bien cette inconscience du dommage ou du dégoût. Mais dépasser le dégoût ou l'empathie qu'implique le passage à la torture physique (et même mentale) exercée sur un autre demande que soient remplies des conditions spéciales, une espèce d'impératif inférieur (Nebreda 2006: 73).²⁸¹

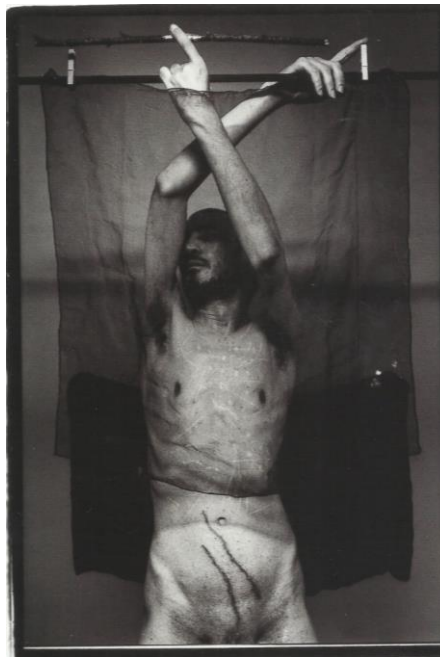


Fig. 165: David Nebreda, *Sin título* (Autorretratos 2004), 2004

Como señala *Autoportrait agenouillé, avec doigts coupés et deux blessures par amputation au sexe* (2004) [Fig. 166], también su sexo será objeto de agresión, aunque no habría que ver aquí ninguna intención pornográfica o identificación erótica. Otro

²⁸¹ «Además, sé que el dolor en mí, subordinado a un imperativo superior, no es doloroso para mí, conozco bien esta inconsistencia del *daño* o del *asco*. Pero ir más allá del asco o la empatía que implica pasar a la tortura física (e incluso mental) ejercida sobre otro exige que se cumplan condiciones especiales, una clase de *imperativo inferior*» (Traducción de la autora).

dato más a recabar acerca de esta fotografía es que en ningún momento aparece fotografiado su miembro viril, sino que este permanece en un fuera de campo y, a decir por el título de la obra, se encuentra herido. De la misma forma, es imposible saber por la imagen si Nebreda está arrodillado o no, como también sugiere el título.

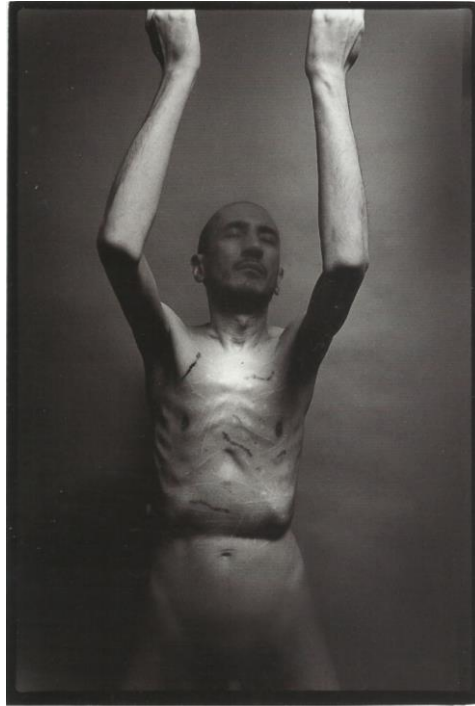


Fig. 166: David Nebreda, *Autoportrait agenouillé, avec doigts coupés et deux blessures par amputation au sexe* (Autorretratos 2004), 2004

Lo mismo sucede en obras como *Autoportrait agenouillé* (2004) o *Autoportrait agenouillé à la chaîne oscillante* (2004) [Fig. 167], en la que, por cierto, se puede adivinar otro acto de autopunición al hacer balancear con el movimiento de cabeza la cadena que, previsiblemente, golpeará de manera intermitente el rostro del artista. Este fenómeno se debe a que ciertas fotografías incluyen ocultaciones, y que el título o el texto que las acompaña se encarga de desvelar y añadir información al respecto. Así, en *Autoportrait reflété dans un miroir, hors champ, avec deux lambeaux de peau amputés du côté gauche* (2004) [Fig. 168] no es posible ver ni el espejo ni siquiera las heridas de su pierna izquierda. Este hecho relativo a lo que no se ve, que por cierto es otra de las reglas que forman parte de su rígida disciplina, es bautizado por el artista con el nombre de «imagen ausente», mientras que lo que sí se ve es lo que Nebreda denomina «imagen visible». La unión de la imagen ausente y la invisible conforma la llamada «imagen verdadera o verídica» (Nebreda 2004: 15).

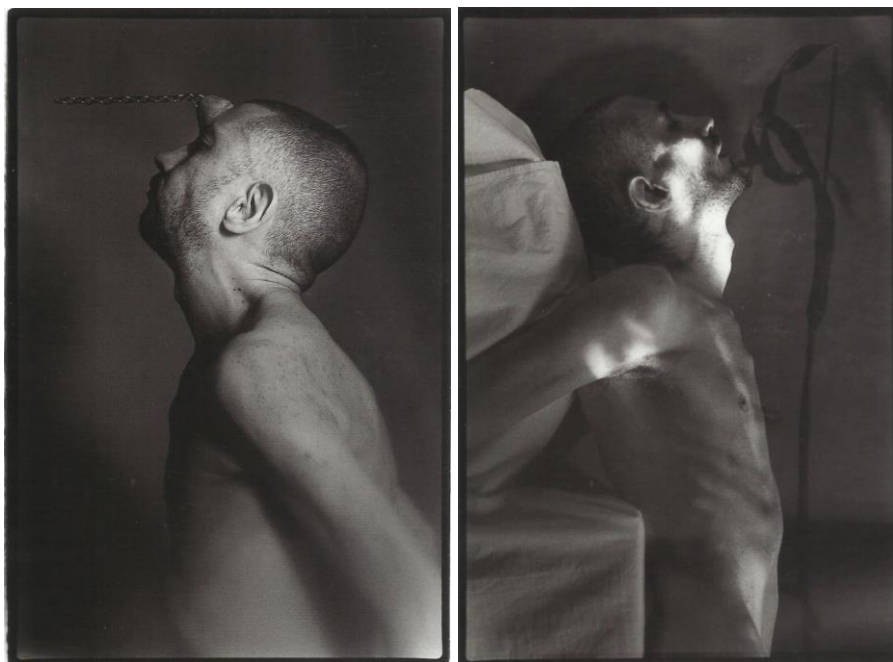


Fig. 167: David Nebreda, *Autoportrait agenouillé à la chaîne oscillante* (*Autorretratos* 2004), 2004 / Fig. 168: David Nebreda, *Autoportrait reflété dans un miroir, hors champ, avec deux lambeaux de peau amputés du côté gauche* (*Autorretratos* 2004), 2004

Hasta aquí, tanto los escritos como las fotografías realizadas por David Nebreda, lejos de mostrar padecimiento ante el dolor autoinfligido, parecen demostrar cierta resistencia al sufrimiento e incluso podría hablarse de cierta satisfacción. ¿Hasta qué punto, entonces, es posible tildar de placentera una realidad doliente? ¿En qué medida la noción tradicional o habitual de dolor como sensación molesta y aflictiva se vuelve inoperante?

El único punto en el que es posible detectar un resquicio de molestia física frente a la autopunición o la exposición al dolor en David Nebreda es el momento en el que captó su imagen con su mano ardiendo en la fotografía número nueve de la segunda serie en color. No sólo su cara manifiesta una mueca al haber llegado al límite de soportar el daño sino que el propio artista manifestó lo siguiente:

Las manos - una en la espalda y la otra ardiendo. Abre la boca por el dolor del fuego. El fuego es muy doloroso y la foto necesita dos segundos de exposición, pero no es suficiente (Collado (com.) 1998: 64).

Ahora bien, el resto de los testimonios que se puedan aportar en relación con esta cuestión hablan de una experiencia del dolor con un marcado carácter positivo. Hasta incluso en algún momento se niega que exista el dolor en un sentido negativo: «Es

tiempo de que te cortes otra vez el pecho. Es tan necesario como fácil y poco doloroso» (*Ibíd.*: 49). En cuanto a la práctica agradable del dolor, unas veces se expresará como placer, otras como omnipotencia. Como claro ejemplo del primer caso, Nebreda (2000: 201) denomina la sensación producida por el dolor como «placer por el dolor». En otro escrito, por ejemplo, califica su sangre de «placentera», afirmación que debe buscar su germen en la curiosidad por el dolor (Collado (com.) 1998: 44). Asimismo, en cuanto a las sensaciones causadas por la sangre, el artista habla en términos de alegría y plenitud y de un «dolor necesario y alegre» (*Ibíd.*: 46). Cabría buscar otra explicación a esto en la disciplina psiquiátrica: la sangre, así como el líquido seroso que se desprende de la herida, proporcionarían seguridad y satisfacción al sujeto al saberse curado. En este sentido, hay que recordar que la apertura en la piel producida por la agresión era una salida literal y simbólica para la expulsión del elemento perturbador del estado mental (Favazza 1996: 272). Aun así, también es cierto que, si bien Nebreda niega la noción de dolor en su experiencia, también lo hace de la idea de placer (Nebreda 2000: 182), aunque, como se ha visto, esto no es tan claro e incluso se puede demostrar lo contrario.

Por otra parte, en relación con la sensación de omnipotencia, cabe decir que sobreviene al llevar a cabo la autopunción. Esta es descrita como un gran poder que todo lo comprende y abarca, gracias al cual «lo hace todo y lo puede todo, lo que debe y quiere hacer, [...] porque ya no hay más allá» (Collado (com.) 1998: 16). En conclusión, si el placer proporcionado complace a los sentidos y la omnipotencia actúa sobre la mente, Nebreda percibe plenitud al autoinfligirse dolor (Nebreda 2000: 182). No debe extrañar entonces que haya titulado *Escalera del cielo* (1989-1990) [Fig. 169] a la decimocuarta fotografía de la primera serie en color, en la que se muestran las distintas herramientas con las que corta su piel. Para terminar de sostener una experiencia del dolor positiva, Favazza (1996: 245) advertirá que una de las situaciones en las que se llevan a cabo los actos de autoagresión puede ser en los estados de euforia y excitación, en los que se produce una sensación agradable. Finalmente, Freud (1981n: 3050-3052) consideró que en las tendencias agresivas destructivas actúa el instinto de muerte, que se acompaña de un sentimiento de satisfacción por el placer narcisista de ofrecer al yo la realización de sus deseos de omnipotencia.



Fig. 169: David Nebreda, *Escalera del cielo* (Autorretratos mayo-octubre 1989 y junio-octubre 1990), 1989-1990

La conclusión a la que se podría llegar es algo que el mismo Nebreda consideró: las nociones tradicionales de sufrimiento y de dolor desaparecen, dejando de ser operativas. De hecho, hay que tener en cuenta que, para el artista, esta realidad doble o prótesis del yo no distingue entre categorías morales ni físicas: de ahí que no haya dolor ni que la presencia de la sangre sea considerada como algo negativo:

Dans ce projet de disparition, de double réalité [...] le thème de la douleur disparaît. [...] La douleur perd tout son sens, elle n'existe plus. Le fait même de la morale, de la sensation disparaît. On ne sait plus qu'il existe une morale ; on ne sait plus ce qui est bien ou mal, tant du point de vue physique que moral (Millet 2000: 52).²⁸²

Tanto es así que el único conocimiento que tiene de la vergüenza, del disgusto y del sufrimiento le viene del contacto con el exterior (*Ibíd.*: 54). El territorio en el que transita y se sitúa la obra de Nebreda es, entonces, el de lo amoral: ha trascendido el sentido moral, pero tampoco puede ser considerado como inmoral. Mientras que lo inmoral es lo degradado y lo depravado, lo amoral es, a su parecer, inocente y, por tanto, irreprochable (*Íd.*). En este punto, la producción artística nebrediana se emparenta con el juego, el cual se halla, según Huizinga (2010: 270), fuera de las normas éticas, de

²⁸² «En este proyecto de desaparición, de doble realidad [...] desaparece el tema del dolor. [...] El dolor pierde su sentido, ya no existe. El hecho mismo de la moral, de la sensación, desaparece. No se sabe que existe una moral; no se sabe lo que es correcto o incorrecto, tanto física como moralmente» (Traducción de la autora).

modo que no es en sí ni bueno ni malo. En el caso de Nebreda, esto le permite manipular sustancias como su sangre o sus propios excrementos, componentes reprimidos al entrar en conflicto con las representaciones culturales y éticas del individuo. En resumen: en tanto que su propuesta no tiene por cometido la moral o prescinde de ella –tratándose entonces de un trabajo amoral– puede tener cabida una experiencia placentera, o para ser más precisos, plena, del dolor autoinfligido. En cambio, si por el contrario entrara en juego la moral o lo inmoral, el dolor debería comprenderse en términos de lo no complaciente. Así pues, tanto en la experiencia vital como en la práctica artística de David Nebreda, el dolor entendido como percepción molesta y aflictiva se vuelve inoperante debido a la experimentación de sensaciones positivas bajo las formas de placer, omnipotencia y/o plenitud por parte del sujeto, sea en el contexto de la autoagresión, sea en la relación y el contacto con las sustancias abyectas resultantes.

En suma, a lo largo de su práctica artística, concebida como proyecto vital de regeneración, Nebreda se somete a prácticas de autocastigo tales como la automutilación o el embadurnamiento de sí con los propios excrementos; experiencias todas ellas registradas por su cámara y comprendidas como fuente de placer, o mejor dicho, de omnipotencia, orgullo y plenitud. Satisfacción emocional, al fin y al cabo, gracias al hecho de rendir homenaje y culto a los desechos y sustancias corporales a los que consagra y es consagrado con ellos y que el artista entiende como auténticas referencias de la realidad.

En este viaje hacia las entrañas, el artista encuentra, según el desarrollo de su dolencia, una vía de autoconocimiento, una experiencia terapéutica o un medio de regeneración y revelación. En todo caso, el uso de sus sustancias corporales –sangre y excremento– en un contexto artístico proveerán al artista del pilar fundamental de su nueva identidad, del cuerpo teológico a venir. De hecho, el uso del excremento y la sangre como formas específicamente plásticas ha de comprenderse como un ejercicio de demostración de la propia existencia, de la conciencia de su identidad, creada a partir de la nueva imagen de sí proporcionada por la fotografía, su autorretrato, el doble fotográfico. Para Nebreda, entonces, el cuerpo es entendido como instrumento sometido a una idea de disciplina general, pero sobre todo comprendido como residuo, contenedor de desechos y productor de secreciones que lo ensucian. En este sentido, Nebreda dirá que el cuerpo

autorretratado «*ne peut être propre mais il doit être sale, parce que son oui est sali par la sueur quotidienne; il est, en réalité, une sécrétion, un reste, et son non est la propreté de l'os*» (Nebreda 2006: 29).²⁸³ Su apertura es liberadora, reveladora, y, sometido a un simulacro de regeneración, entiende el cuerpo no como imagen de reemplazamiento sino como lo que es: un cuerpo extenuado, la negación de cualquier estado pleno y constituido que se reconoce y se verifica a partir de lo que lo define, de lo que le es propio.

5.3.2 Rituales de sacrificio: víctimas sacrificiales, sacrificantes y sacrificadores

En su ensayo acerca de la naturaleza y la función del sacrificio, Marcel Mauss y Henri Hubert definen el sacrificio como aquel «*acte religiós que, per la consagració d'una víctima, modifica l'estat de la persona moral que l'acompleix o de determinats objectes pels quals dita persona s'interessa*» (Mauss; Hubert 1995: 35).²⁸⁴ Al mismo tiempo, los autores precisan el procedimiento del sacrificio, que

*consisteix a establir una comunicació entre el món sagrat i el món profà per intermediació d'una víctima, és a dir, d'una cosa consagrada destruïda en el decurs de la cerimònia (Ibíd.: 130-131).*²⁸⁵

Se podría decir, entonces, que el sistema sacrificial se corresponde con aquella tecnología ritual que faculta la comunicación entre dos instancias aisladas: la del mundo profano y la del mundo sobrenatural o sagrado, de modo que tiende un puente entre los individuos y los seres celestiales. No obstante lo anterior, la distancia entre ambas instancias, aunque variable, siempre se mantiene lo suficiente como para poder prevenir a las personas de las consecuencias fatales que podría acarrear una excesiva proximidad con los dioses.²⁸⁶

²⁸³ «no puede estar *limpio* sino que debe estar *sucio*, porque su *sí* está sucio por el sudor cotidiano; es, en realidad, una secreción, un resto, y su *no* es la limpieza del hueso» (Traducción de la autora).

²⁸⁴ «acto religioso que, por la consagración de una víctima, modifica el estado de la persona moral que lo cumple o de determinados objetos por los cuales dicha persona se interesa» (Traducción de la autora). En otra ocasión, Mauss y Hubert (1995: 34) describen el sacrificio como toda oblación en la que la ofrenda o parte de esta es destruida, ya sea porque la víctima es degollada, despedazada o incinerada.

²⁸⁵ «consiste en establecer una comunicación entre el mundo sagrado y el mundo profano por intermediación de una víctima, es decir, de una cosa consagrada destruida en el decurso de una ceremonia» (Traducción de la autora).

²⁸⁶ En el caso de la posesión, el fiel busca propiciar la comunicación con el dios, e incluso se ofrece a sí mismo como receptáculo o lugar en el que convergen las esferas profana y sobrenatural (Ibíd.: 19).

Asimismo, en dicho ensayo los autores expusieron la estructura general del esquema sacrificial que en líneas generales se pasará a describir a continuación. La primera fase se corresponde con la entrada en el sacrificio, y tiene por objetivo otorgar el carácter o estado de religiosidad a todos los componentes que participarán del ritual (*Ibíd.*: 44). Uno de estos agentes o actores es el sacrificante, que se corresponde con el sujeto, tanto individual como colectivo, que recoge los beneficios del sacrificio o sufre sus efectos (*Ibíd.*: 31). Para que este participe de la ceremonia es necesario que devenga sagrado, que alcance la pureza interior para pasar del mundo profano al de los dioses. Para llevar a cabo tal empresa, antes del sacrificio el sacrificante se somete en ocasiones a prácticas ascéticas o al ayuno sacrificial, de modo que se aleja de su cuerpo mortal y se acerca a la existencia divina, al mundo sagrado de los dioses. Otras veces, el sacrificante es purificado mediante aspersiones de agua lustral y abluciones, se somete a purgas o se viste con ropa nueva o prendas especiales que le otorgan un principio de santidad (*Ibíd.*: 47). Se trata, en definitiva, de preparar al profano para el acto sagrado.

Sin embargo, el sacrificante no tiene un acceso directo al mundo de los dioses, sino mediado: en este caso, será el sacrificador o sacerdote quien desempeñe el papel de intermediario o guía (*Ibíd.*: 48). De hecho, él es el representante del mundo profano al ser el mandatario del sacrificante y al asumir sus faltas, pero también lo es del mundo sagrado, pues es el delegado, el ministro, la encarnación de dios o aquel en quien deposita su poder. A pesar de que el sacerdote esté familiarizado y próximo al mundo sagrado, para entrar en él generalmente se le exige una consagración previa. Así, por ejemplo, viste una indumentaria especial que tendrá que quitarse después del sacrificio y guardar en un sitio consagrado, a veces es necesario que se aísle, se recluya, y otras es objeto de todo tipo de atenciones. El objetivo que persigue, pues, este ritual pontifical es conferir una santificación al sacrificador que le permita acceder a dios en nombre del sacrificante, a quien sustituye y de quien asume los pecados.

No obstante lo anterior, no son suficientes la santificación del sacrificante y del sacerdote para dar por iniciado el sacrificio; también el lugar donde se vaya a llevar a cabo ha de ser sagrado, pues si la inmólación se produce fuera del lugar sagrado, no se trata ya de un sacrificio sino de un asesinato (*Ibíd.*: 52). Así pues, es necesaria la consagración del santuario o templo mediante una serie de rituales que aseguren su pureza y santidad. Por ejemplo, se puede trazar el lugar consagrado con un círculo

mágico o delimitar sus contornos mediante un dibujo en el suelo. Eso sí, el lugar sacrificial no tiene por qué ser siempre el mismo: en ocasiones, el lugar de consagración es constante, pero en otras, el lugar varía y se consagra a propósito de tal ocasión. Inscrito en este espacio, el altar será el lugar con el carácter más sagrado, allí donde se ubicará a la víctima del sacrificio y donde tendrá lugar la comunicación entre el sacrificante y los dioses (*Ibíd.*: 55). Sobre él, se depositan instrumentos previamente purificados que normalmente no pueden abandonar el templo sino que han de permanecer guardados en un habitáculo destinado a tal fin.

Y, del mismo modo que el sacrificio no puede llevarse a cabo en cualquier emplazamiento, tampoco puede tener lugar en cualquier momento ni en cualquier día, sino únicamente cuando es propicio (*Ibíd.*: 51). Estando todo dispuesto de la manera descrita, la víctima, que en calidad de chivo expiatorio se le achaca la responsabilidad de la crisis sacrificial y por ello ha de ser destruida o expulsada de la comunidad a la que contamina (Girard 2002: 35), entra en el espacio sagrado y da comienzo al ritual. Este ritual habrá de sucederse según un orden y sentido prescritos y sin interrupciones con el objetivo de controlar las fuerzas religiosas que entran en juego. Así, por ejemplo, el sacerdote y la víctima habrán de situarse cercanos al altar mientras que el sacrificante deberá mantenerse en el círculo exterior, en la periferia. Asimismo, será pertinente mantener una actitud de silencio, así como se exige cierto credo o fe en el acto que va a acontecer de manera inminente.

Una vez recibida la víctima propiciatoria, que debía cumplir ciertos requisitos para ser digna de recibir la consagración, habitualmente es menester elevarla a un estado de religiosidad por medio de ritos. Entre estas ceremonias que tienen como fin introducir a la víctima en el mundo religioso, se podría mencionar el hecho de ataviarla, disfrazarla o vestirla con una determinada indumentaria. También, con el objeto de otorgarle santidad, se le hace beber agua, así como se le practican unciones y lustraciones. Posteriormente, mientras es conducida al lugar de la ejecución, se le procuran libaciones, propiciaciones, expiaciones y hasta se le piden excusas por el acto o se pronuncian epítetos laudatorios para inducirla a dejarse sacrificar. Y es que, para evitar que esta se venga una vez muerta, es preciso congraciarse con ella mediante adulaciones y excusas previas. Después, la víctima es presentada al dios y atada al poste. Habiendo sido sacralizada y divinizada la víctima, es el momento de darle

muerte: la finalidad del sacrificio es liberar el espíritu que hay dentro de la víctima, desprenderlo del mundo profano y hacer definitiva la consagración (Mauss; Hubert 1995: 62). El sacerdote, entonces, da órdenes al sacrificador, quien procede a matar a la víctima, sea asfixiándola, degollándola, lapidándola o colgándola, para luego descuartizarla. Con su sacrificio, la víctima, que hasta entonces había servido de intermediaria entre el mundo profano y el mundo sagrado, o lo que es lo mismo, entre el sacrificante y los dioses, se separa de manera definitiva del mundo profano: renace sagrada (*Ibíd.*: 66).

Sin embargo, a pesar de que el espíritu se alza ya al mundo de los dioses, el cuerpo aún permanece en el mundo profano, y lo hace todavía consagrado. Por esta razón, se rinde respeto y honores a los despojos, que son atribuidos al mundo sagrado poniéndolos en contacto con objetos consagrados, ofrendándolos, incinerándolos, distribuyéndolos mediante aspersión o incluso ingiriéndolos para suprimir cualquier resto de temporalidad en ellos y dirigirlos hacia el mundo sagrado. Al mismo tiempo, cuando los restos del cuerpo de la víctima no se atribuyen por completo a los dioses, sirven para comunicar las virtudes religiosas de la consagración sacrificial a los objetos del sacrificio o al sacrificante. Este recibe las cualidades otorgadas a la víctima durante el sacrificio por medio de la aplicación de la piel, unciones de grasa, contacto con los residuos de la cremación, aspersión de sangre o consumiendo los restos que le eran concedidos en el seno de un ágape o banquete sacrificial que tenía lugar en el recinto del santuario a modo de rito de comunión social. En virtud de esta comunión, el sacrificante participa de la naturaleza sagrada de la víctima. Así pues, se liberan tanto al mundo sagrado como al mundo profano las energías que se habían concentrado en la consagración. Ya cuando los efectos de esta remiten, los restos se destruyen o bien se guardan y son vigilados. En definitiva, la víctima, ya sea viva o inmolada, opera a modo de intermediaria entre el mundo sagrado y el de las personas, a quienes pone en contacto. Gracias a ella, se comunica la fuerza religiosa de la consagración al sacrificante.

Por último, se suceden ritos de salida, cuya finalidad es volver a poner en libertad los distintos componentes que han participado del sacrificio. Y es que, para que estos puedan retornar al mundo profano del que proceden, necesitan desprenderse de la condición sagrada que han adquirido en el sacrificio (*Ibíd.*: 78). Así, se procede a

destruir en el fuego sacrificial las ofrendas que han quedado, las aguas de lustración que no hayan sido utilizadas se derraman y se limpian o se destruyen los utensilios usados. Por su parte, el sacerdote y el sacrificante abandonan el círculo mágico y se quitan los vestidos sagrados para no propagar la consagración, los lavan, se bañan y se ponen vestidos nuevos. Hecho esto, las faltas cometidas durante el sacrificio quedan purificadas y se abandona la religiosidad sacrificial para volver al mundo profano.

Como resultado, a la salida de la ceremonia el sacrificante obtiene una fuerza divina o, por el contrario, ve eliminado el mal que padecía. Esto se debe a que el sacrificio tanto puede servir para adquirir un estado de santidad como para suprimir un estado de pecado: los que busquen alcanzar un estado de pureza perfecta se les llamará sacrificios de sacralización, mientras que los sacrificios de expiación o de desacralización tendrán como finalidad eliminar la impureza que pesa sobre alguien como consecuencia de su pecado o inobservancia de las reglas divinas (*Ibíd.*: 91). En el primer caso, la transmisión del carácter sagrado va de la víctima al sacrificante, mientras que en el segundo se produce a la inversa.

Lo que se sigue a continuación es, pues, un análisis de ciertas prácticas artísticas que, sin ser propiamente religiosas, se relacionan con la noción de sacrificio en tanto en cuanto parecen adoptar la estructura del esquema sacrificial en su desarrollo. Más concretamente, se procederá al estudio de la producción artística de Jordi Benito y de Hermann Nitsch atendiendo al factor lúdico y sacrificial del juego sagrado.

5.3.2.1 Jordi Benito: identidades en juego y sacrificio creativo

Después de una etapa conceptual ligada al Grup de Treball, la trayectoria de Jordi Benito, ya orientada hacia el accionismo²⁸⁷ desde mediados de los setenta, manifestó un particular interés por las formas rituales y más concretamente por el sacrificio. El artista catalán, que cursó estudios de ingeniería técnica y diseño en la Universidad Laboral de Tarragona, Córdoba y Sevilla, pronto mostró una gran fascinación por el toro de lidia de la ganadería Miura: «*el toro és un símbol de força, de poder*»,²⁸⁸ declaró en una ocasión (Hac Mor 1987: 52). Tal era su estima por el bovino que Benito expresó su deseo de

²⁸⁷ Altaió (2015: 92) distingue la acción de la *performance*: mientras que la primera es más instantánea, la segunda está dotada de una mayor complejidad y de una duración temporal también mayor.

²⁸⁸ «el toro es un símbolo de fuerza, de poder» (Traducción de la autora).

emplearlo en sus acciones, en ocasiones tomándolo como víctima sacrificial. Sin embargo, como él mismo admitió, por motivos presupuestarios la admirada res sería sustituida por una vaca, de menor coste:

Faig servir vedells perquè els braus són caríssims i no tinc capacitat econòmica per tocar-los. Mentre escolto música, però, no veig vedells. Veig braus. Braus de vuit-cents kilos, amb una cornamenta enorme (Queralt 1983: s. p.).²⁸⁹

La primera vez que Benito hizo uso de la iconografía taurina fue en una obra todavía sin connotaciones sacrificiales: *De poder a poder. TRASA V=BPLWB 78 79* (1979),²⁹⁰ *performance* llevada a cabo el 24 de abril de 1979²⁹¹ en el seno del I Symposium International d'Art Performance ELAC celebrado en Lyon. Precisamente, sería en el marco de dicho simposio que podría haber tenido acceso a la retrospectiva de Fluxus o a las fotografías de la colección Stadler de artistas que trabajaron con el cuerpo como Duchamp, Klein, Pane o Nitsch.²⁹² En relación con este último, de cuyos rituales decía Benito sentirse enamorado (*Íd.*), el catalán podría haber asistido a la *performance* que el artista del accionismo vienés llevó a cabo el mismo día 24.

La *performance* da comienzo con la conformación de un círculo en el suelo, a modo de delimitación de un espacio similar a un ruedo, con cal blanca y pacas de paja: como acertadamente apunta Ramírez Tur (2018: 490-491), Benito recrearía así los ritos celebrados a la entrada del esquema sacrificial con el objetivo de purificar el espacio. A continuación, el artista derrama por el suelo la sangre contenida en unas bolsas. Luego, y al contrario de lo que sucederá en las obras que se analizarán más tarde, la presencia

²⁸⁹ «Uso terneros porque los toros son carísimos y no tengo capacidad económica para tocarlos. Mientras escucho música, no obstante, veo terneros. Veo toros. Toros de ochocientos kilos, con una cornamenta enorme» (Traducción de la autora).

²⁹⁰ Al parecer, «trasa» se referiría a sustantivo *traça*, en catalán, o trazado, en castellano, como recorrido por las ciudades en las que se llevaron a cabo las *performances*, y cuyas iniciales conforman las siglas «BPLWB»: Barcelona, París, Lyon, Varsovia y, de nuevo, Barcelona (*Íd.*). La forma que dibuja el itinerario por estas ciudades en el mapa es la de una uve, de ahí la «V» del título, y el «78 79» corresponde a los años en que esta serie de *performances* tuvo lugar: 1978-1979.

²⁹¹ Jordi Benito habría pedido a la dirección del simposio que la *performance* se llevara a cabo un día antes, esto es, el día 23 de abril, coincidiendo con la onomástica del patrón de Cataluña, San Jorge (*Ibíd.*: 101).

²⁹² Sería preciso recordar que en julio de 1972 ya pudo tener acceso a las obras de Nitsch con ocasión de la Documenta 5 de Kassel, donde el propio Benito participó con la acción *Recorregut*. Asimismo, allí pudo haber visto en directo la obra de Beuys y Acconci.

del toro Miura se materializa por medio de una cabeza del animal²⁹³ disecada, que aparecerá atada al cuerpo del artista. A propósito de esto, y en contra de lo que se podría llegar a pensar, Benito no desarrolló la afición por la tauromaquia en su andadura por Andalucía, sino al volver a Cataluña. En palabras del artista:

L'altra gran descoberta és la tauromàquia, curiosament no ho va ser durant els cinc anys que vaig ser a Còrdova i Sevilla, on el món dels braus i de les places de toros els tenia molt a prop, sinó en arribar aquí, com si em sortís tot el que hi havia paït (Parcerisas 1992: 120).²⁹⁴

De hecho, esta referencia a la práctica de la fiesta nacional en Cataluña se hace patente en la indumentaria que porta el artista, pues en su espalda se hace mención de la plaza de toros radicada en la Gran Via de les Corts Catalanes de la ciudad condal. Más concretamente, se lee lo siguiente: «PEÓN PLAZA MONUMENTAL DE TOROS BARCELONA» [Fig. 170].



Fig. 170: Jordi Benito, *De poder a poder*. TRASA V=BPLWB 78 79, 1979, *performance*, ELAC, Lyon.

Fuente: Ramírez Tur 2018: 489

De esa anotación también habrá que enfatizar la referencia al peón, esto es, al banderillero que, con tal de poner a salvo al torero y rematar al toro ya abatido por el matador, es menester que tenga un gran conocimiento acerca de la lidia (Ramírez Tur

²⁹³ En B. B. P. *Romànic* (1980), Benito utilizará la cabeza de una vaca a la que sacrifica en el transcurso de la *performance*.

²⁹⁴ «El otro gran descubrimiento es la tauromaquia, curiosamente no lo fue durante los cinco años que estuve en Córdoba y Sevilla, donde el mundo de los toros y de las plazas de toros los tenía muy cerca, sino al llegar aquí, como si me saliera todo lo que había digerido» (Traducción de la autora).

2018: 490). Dadas estas circunstancias, Benito propone no tanto una permuta de roles como una adición de estos, de modo que, aparte de ser artista —así identificado con su atuendo de trabajo—,²⁹⁵ también es banderillero: «*En el fons tot ho vull ser jo. Vull ser tots els personatges*» (Queralt 1983: s. p.),²⁹⁶ comentó. De hecho, esta suma de identidades y la continua adopción de roles serán elementos recurrentes en la obra de Benito, y, para ello, jugará con la indumentaria: se disfrazará. Y es que, como apunta Huizinga (2010: 27), quien se disfraza «juega a ser otro, representa, “es” otro ser».²⁹⁷

De esta guisa, atado a la cabeza del animal, Benito cae al suelo, se embadurna con la sangre [Fig. 171] y escenifica lo que parece ser una especie de forcejeo (Ramírez Tur 2018: 491): sería algo así como un intento de domar o domesticar al animal —acto que, por cierto, reaparecerá en otras acciones del artista cuando este intenta montar a la res— como si la preparara, sometiéndola, para la inmólación. Parece como si Benito quisiera imponer su poder, el del artista,²⁹⁸ sobre el poder animal que simboliza el toro (en este sentido, el de Granollers ya definió a la res como un símbolo de fuerza y de poder).

Luego, con un bastón, dibuja de nuevo un círculo en el suelo como si purificara el espacio sagrado. Más tarde, el artista se dispone a quemar las balas de paja, gira en torno al fuego y salta por encima de él, en un acto semejante a la práctica ritual de saltar o pasar por encima de la hoguera en la noche de San Juan para atraer a la suerte y estar protegido durante el resto del año. Asimismo, Benito bebe lo que parece ser sangre en

²⁹⁵ En la literatura existente acerca del trabajo de Jordi Benito, se ha tendido a dar por sentado el concepto del mono blanco como referencia asociada a la idea de trabajador del arte (*Íd.*). Ramírez Tur (2018: 525), por su parte, propone identificar este mono como indumentaria ascética, mientras que la sacrificial se correspondería con el traje de luces que el artista llevará en algunas de sus acciones posteriores. La autora de esta investigación opina que cabría la posibilidad de ver otra referencia más a la fiesta taurina, en concreto con la ropa de color blanco que llevan algunos recortadores o incluso los mozos que participan en las fiestas de San Fermín. En cualquier caso, habría que ser más precisos a la hora de definir su indumentaria, puesto que, en *De poder a poder. TRASA V=BPLWB 78 79*, como muestran algunas fotografías, Benito lleva un pantalón y una cazadora —y no un mono—, ambos de color blanco.

²⁹⁶ «En el fondo todo lo quiero ser yo. Quiero ser todos los personajes» (Traducción de la autora).

²⁹⁷ En este punto en el que el sujeto finge otra personalidad distinta a la suya, entraría en *juego* la categoría lúdica de la mímica o *mimicry* (Caillois 1983: 52). Para un mayor desarrollo de esta categoría, *vid.* «5.1 Regresión creativa al juego infantil» de esta investigación.

²⁹⁸ En este sentido, hay que tener en cuenta que, en las anotaciones que el propio artista realizó sobre las fotografías de la *performance* del Centre Georges Pompidou de París, *La desesperació del tocador de llaüt. TRASA V=BPLWB 78 79* (1978), se lee lo siguiente: «*L'artiste comme activité remise en cause. L'artiste comme pouvoir. L'artiste comme mort. L'artiste comme instrument de la mort*» (Ramírez Tur 2018: 487). «El artista como una actividad puesta en entredicho. El artista como poder. El artista como muerte. El artista como instrumento de la muerte» (Traducción de la autora). De esta manera, tanto el artista como el toro simbolizan, a ojos de Benito, el poder.

un ejercicio de carácter litúrgico que recordaría a un sacerdote bebiendo el vino del cáliz en el acto de la comunión. Por último, se desnuda y lanza la ropa al fuego. A propósito de esto último, hay que recordar que, como parte de algunos rituales de salida, se lava la ropa usada y se queman los objetos empleados durante el rito: en este caso, es la vestimenta ensangrentada, testimonio de la violencia acaecida, la que se procede a su destrucción mediante la quema que, a su vez, purifica. De hecho, Ramírez Tur (*Íd.*) advierte que, como resultado de esta *performance*, acontece una suerte de purificación catártica.



Fig. 171: Jordi Benito, *De poder a poder*. TRASA V=BPLWB 78 79, 1979, *performance*, ELAC, Lyon

Como anécdota en relación con esta obra, Benito planificó su trabajo estableciendo el siguiente orden de intervención:

1. *Visitar el lloc, fer un plànol i situar l'espai.*
 2. *Pensar la idea.*
 3. *Situar la idea dins l'espai.*
 4. *Reformar la idea.*
 5. *Pensar amb els materials i objectes a utilitzar.*
 6. *Cercar i construir els materials i objectes.*
 7. *Reformar els objectes i materials.*
 8. *Muntar l'entornament el dia anterior a la performance.*
 9. *Canviar la realització de la idea.*
 10. *Tornar-me boig.*
 11. *Fer la performance*
- (Altaió 2015: 100).²⁹⁹

Como se puede comprobar, el artista planifica para luego cambiar sus planes y hacer una cosa distinta a la prevista. Incluso, por cuanto respecta al esquema del ritual de

²⁹⁹ «1. Visitar el sitio, hacer un plano y situar el espacio. 2. Pensar la idea. 3. Situar la idea dentro del espacio. 4. Reformar la idea. 5. Pensar con los materiales y objetos a utilizar. 6. Buscar y construir los materiales y objetos. 7. Reformar los objetos y materiales. 8. Montar el entorno el día anterior a la *performance*. 9. Cambiar la realización de la idea. 10. Volverme loco. 11. Hacer la *performance*» (Traducción de la autora).

sacrificio, como se verá, no sigue un orden exacto en su aplicación,³⁰⁰ sino que, en realidad, se trata de una interpretación libre y heterodoxa del mismo. Más que ser consciente de esta estructura, parece aplicarla o recrearla a su manera, quizás de forma intuitiva, partiendo de diversas fuentes. De hecho, cuando se le pregunta por la obra de unos artistas de quienes se dice que son seguidores suyos, Benito se pone a la defensiva y dice de ellos que, a diferencia de él, crean rituales codificados con pautas y normas que pueden ser repetidas hasta la saciedad sin que nada cambie:

Jürgen no ha vist que ells [els qui ell anomena prosèlits meus] creen ritus, és a dir, pautes o normes, per a l'execució d'una cerimònia que –precisament per aquests rituals– pot ésser repetida indefinidament. Ells treballen a ran de la simulació, de l'artifici. És com si fessin guions per a ésser representats i els seguissin al peu de la lletra. Fet i fet, fan misses, i per a mi la missa és tot just un referent sacrificial. I consti que amb tot això no vull pas dir que llur treball sigui dolent, sinó que em limito a assenyalar unes diferències entre ells i jo (Hac Mor 1987: 51).³⁰¹

Entonces, la diferencia entre estos artistas y él estriba en la introducción del azar en la producción artística, lo que hace que las obras resultantes sean irrepetibles al depender de circunstancias y condiciones imprevisibles y cambiantes (*Íd.*).³⁰² Precisamente, a propósito del azar cabe decir que es, junto con el vértigo, la competencia y el simulacro, una de las categorías lúdicas establecidas por Caillois. Para este autor, el azar, también denominado *alea*, designa los juegos basados en una decisión que no depende del jugador sino en el destino o la suerte (Caillois 1986: 48). El resorte del juego reside, pues, en lo arbitrario de su resultado.

En el caso de Benito, él no se abandona por completo al destino, ya que procura tener bajo control ciertas circunstancias, pero sí que el azar se manifiesta en su obra por

³⁰⁰ Hay que advertir que, en este punto, Benito entraría en contradicción con la exigencia de continuidad y respeto del orden ritual para controlar las fuerzas religiosas y evitar que estas arruinen el sacrificio (Maus; Hubert 1995: 56).

³⁰¹ «Jürgen no ha visto que ellos [los que él llama prosélitos míos] crean ritos, es decir, pautas o normas para la ejecución de una ceremonia que –precisamente para estos rituales– puede ser repetida indefinidamente. Ellos trabajan a ras de la simulación, del artificio. Es como si hicieran guiones para ser representados y los siguieran al pie de la letra. A la postre, hacen misas, y para mí la misa es apenas un referente sacrificial. Y conste que con esto no quiero decir que su trabajo sea malo, sino que me limito a señalar unas diferencias entre ellos y yo» (Traducción de la autora).

³⁰² Ramírez Tur (2018: 524) se muestra reacio a interpretar la producción de Benito bajo este aspecto aleatorio, pues según él la planificación que lleva a cabo el artista es del todo minuciosa, no dejando lugar, pues, al azar.

medio de la improvisación:³⁰³ de ahí que sus planes no sean minuciosamente calculados y llevados a la práctica milimétricamente sino que, por el contrario, admiten modificaciones durante el desarrollo de la *performance* con el fin de adaptarse a las circunstancias y a posibles imprevistos o incluso para mejorar el resultado de la acción. Él mismo explica su método de la siguiente forma:

Mai no he actuat amb plantejaments o propòsits. Hi havia, en el fons, una mena de guió poc estructurat, punts de partida per a crear situacions de les quals esperava que sorgissin imatges. [...] Com que no sóc un intel·lectual, funciono com un contenidor de dades disperses i amb aquesta energia exterior, que em donen el públic, el moment o el compromís, actuo com un motor d'explosió (Queralt 1983: s. p.).³⁰⁴

En resumidas cuentas, a pesar de disponer una cierta planificación inicial, el guion nunca está cerrado, sino que es susceptible de incluir cambios sobre la marcha, según se den las circunstancias. Sin embargo, hay que tener en cuenta que azar e improvisación son caminos mutuos de ida y vuelta. Y es que, si bien es cierto que la contingencia a que todo se encuentra sujeto provoca la improvisación, también la improvisación como método de trabajo recurrente en Benito introduce, a su vez, el azar. Por decirlo con el artista:

Jo funciono per estímuls, per immediatesa. Necessito fer-me un guió. Llavors, clar, això es el més complex, el que costa més de fer. [...] Jo no sé seure en una taula i posar-te a pensar o començar a agafar un llapis. Jo no; aquestes coses, això què és? Aleshores la idea l'arrossego tot el dia, i dorms, i menges i tot el dia donar voltes a aquella idea, aquelles idees i quaranta-quatre més. Perquè jo [faig] moltes coses a la vegada; una sola no sé fer-ho. I també tot allò: merder. [...] Vaig estructurant aquestes idees, i quan tinc aquestes idees més o menys estructurades, les tradueixo plàsticament, per dir-ho d'alguna manera. I aleshores surten els materials, la llum, surt el sol, surt el color, surt la forma... [...] Aleshores aquesta barreja de coses les intento sintetitzar

³⁰³ Caillois (1983: 65) relaciona la improvisación con la *paidia*, una manera de jugar de carácter espontáneo, alegre e improvisado, y que es contraria al *ludus*, donde se muestra un gusto por la dificultad gratuita y por doblegarse a las reglas.

³⁰⁴ «Nunca he actuado con planteamientos o propósitos. Había, en el fondo, una especie de guion poco estructurado, puntos de partida para crear situaciones de las cuales esperaba que surgieran imágenes. [...] Como no soy un intelectual, funciono como un contenedor de datos dispersos y con esta energía exterior, que me dan el público, el momento o el compromiso, actúo como un motor de explosión» (Traducción de la autora).

en el que sigui: en un plafó, o en una instal·lació, o en una acció, o en un vídeo o en una foto
(Serrano Martin 2005).³⁰⁵

Si en *De poder a poder. TRASA V=BPLWB 78 79* (1979) el toro hacía su aparición en la producción de Benito, en *Sessions de Treball Performance. TRASA V=BPLWB 78 79* (1979), será sustituido por una vaca, de menor coste, que además estará viva. La obra, consistente en tres *performances* y cuyo conjunto llamará *Barcelona Toro Performance*, se llevó a cabo en la Fundació Joan Miró de Barcelona durante los días 13, 14 y 15 de junio de 1979.³⁰⁶

El primer día, Jordi Benito llega en coche a la Fundació Joan Miró donde, con ayuda de sus colaboradores, introducen a la vaca en el lugar [Fig. 172], todavía sin público. Luego, el artista hace unas comprobaciones previas del espacio completamente blanco, puro, que ha acondicionado; lo que Ramírez Tur (2018: 474) interpreta en términos de preparación santa del espacio ritual antes de la entrada de agentes del mundo profano.³⁰⁷

³⁰⁵ «Yo funciono por estímulos, por inmediatez. Necesito hacerme un guion. Entonces, claro, eso es lo más complejo, lo que más cuesta hacer. [...] Yo no sé sentarme en una mesa y ponerte a pensar o comenzar a coger un lápiz. Yo no; estas cosas, ¿eso qué es? Entonces la idea la arrastro todo el día, y duermes, y comes y todo el día dar vueltas a aquella idea, aquellas ideas y cuarenta y cuatro más. Porque yo [hago] muchas cosas a la vez; una sola no sé hacerlo. Y también todo aquello: follón. [...] Voy estructurando estas ideas, y cuando tengo estas ideas más o menos estructuradas, las traduzco plásticamente, por decirlo de alguna manera. Y entonces salen los materiales, la luz, sale el sol, sale el color, sale la forma... [...] Entonces esta mezcla de cosas las intento sintetizar en lo que sea: en un plafón, o en una instalación, o en una acción, o en un vídeo o en una foto» (Traducción de la autora). Este diálogo se corresponde con la transcripción de la grabación de una entrevista al artista.

³⁰⁶ Al parecer, el por aquel entonces director de la Fundació Joan Miró, Francesc Vicens, tuvo que declarar delante de la policía por denuncia de escándalo pornográfico, matadero clandestino y maltrato de animales (Altaió 2015: 152).

³⁰⁷ Ramírez Tur (2018: 475) considera que, en la producción artística anterior de Benito, caracterizada por acciones cercanas al ascetismo, cabría ver ya un modo de otorgar carácter de santidad al propio artista, quien, a ojos del investigador, desempeñaría el papel de sacrificante. En cambio, la autora de esta investigación no lo estima así, sino que tal preparación al ritual, también mediante prácticas ascéticas, se lleva a cabo justo en el desarrollo de la propia *Barcelona Toro Performance* y no en acciones anteriores. Por otra parte, el hecho de no dejar entrar al público hasta que el artista se haya cerciorado de que todo está dispuesto correctamente no significa, según la autora de esta investigación, que se deba estrictamente a un acto de sacralización del espacio, y todavía menos que sea algo premeditado. Antes al contrario, podría deberse, simple y llanamente, a la preparación lógica y razonable del espacio que se efectúa con anterioridad al comienzo de cualquier actividad con el objetivo de prevenir y asegurar su correcto funcionamiento y marcha (y más teniendo en cuenta que en la *performance* interviene un animal vivo y de grandes dimensiones).

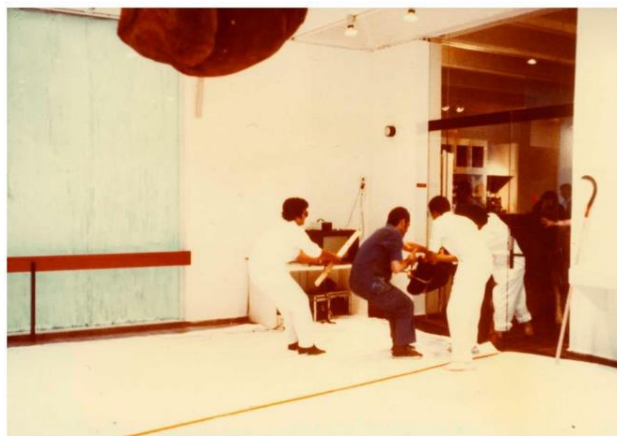


Fig. 172: Jordi Benito, *Sessions de Treball Performance*. TRASA V=BPLWB 78 79, 1979, performance en la Fundació Joan Miró, Barcelona. Fuente: Ramírez Tur 2018: 474

Ya con el público en el interior del espacio, Benito aparece colgado boca abajo, con un pie atado a una cuerda que cuelga del techo: el artista parece emular el destino de la vaca, futura víctima sacrificial, que, una vez muerta, será colgada del mismo modo en el espacio de la Fundació.³⁰⁸ Al mismo tiempo, recuerda a la disposición de los animales sacrificados en el matadero, que los ponen en esta posición para que así se desangren más rápidamente. Mientras tanto, se observa a una pareja desnuda que se acaricia, se besa y parece practicar sexo cubiertos con un tejido blanco y sobre una tela roja que pretende emular un charco de sangre [Fig. 173]. La conjunción entre ambas escenas podría entenderse como si la muerte –próxima del animal y augurada por Benito– se diera la mano con la vida. Al mismo tiempo, y tal y como recuerda Girard (2016: 46), la sexualidad es una ocasión de desorden y violencia, o lo que es lo mismo, de muerte. De hecho, el propio artista confesó en una entrevista que su obra se basa en dos polos: el de la vida y el de la muerte, Eros y Tánatos, o también «*el sagrat i l'eròtic barrejat. [...] Tot gira a l'entorn del mateix: la vida i la mort, el principi i la fi*» (Queralt 1983: s. p.).³⁰⁹

³⁰⁸ Esta duplicación de roles, junto con otras acciones que se sucederán a lo largo de los días de las sesiones de trabajo –por ejemplo, que artista y res junten sus cabezas, ambos sean aplacados o anudados entre sí–, son, a ojos de Ramírez Tur (*Ibíd.*: 478), demostraciones de la noción del doble monstruoso. Estos dobles, según René Girard (2016: 175), se corresponderían con elementos o agentes antagónicos que intervienen en la tecnología ritual –como, por ejemplo, el sacrificante y la víctima propiciatoria– y cuyas identidades se tornan finalmente intercambiables en virtud de la confusión que trae consigo la violencia del sacrificio.

³⁰⁹ «lo sagrado y lo erótico mezclado. [...] Todo gira alrededor de lo mismo: la vida y la muerte, el principio y el fin» (Traducción de la autora).



Fig. 173: Jordi Benito, *Sessions de Treball Performance*. TRASA V=BPLWB 78 79, 1979, performance en la Fundació Joan Miró, Barcelona. Fuente: Ramírez Tur 2018: 475

Cuando el artista baja al suelo, trata de subirse, sin éxito, a lomos de la vaca, como en un nuevo intento por domesticarla tal y como hizo con la cabeza de toro disecada en la performance anterior. Al mismo tiempo, esta imagen podría evocar los bajorrelieves mitraicos que muestran al dios Mitra cabalgando el toro que luego habrá de sacrificar. En este sentido, hay que tener en cuenta que, en Córdoba, ciudad en la que Benito vivió durante su juventud, y más exactamente en el Museo Arqueológico y Etnológico, se conserva la escultura del *Mithras tauróctonos* (también llamado *Mitra de Cabra*) hallado en la Villa del Mitra de Cabra.³¹⁰ También cerca de Córdoba, en Puente Genil, se encuentra el yacimiento arqueológico de Fuente Álamo con restos de un mitreo. Después de haber intentado en vano usar de montura al animal, Benito se acerca a la pareja y rompe sobre ellos un contenedor con sangre,³¹¹ que acaba empapándolo todo. Cuando la pareja se marcha, el artista rocía a la vaca con el fluido utilizando el mismo método que con la pareja: en ambos casos parece como si se tratase de una unción con sangre³¹² con el objetivo de sacralizarlos antes de que acontezca la inmolación.

³¹⁰ Ya en su tesis doctoral, Sonia Lombao (2015: 394) menciona la posibilidad de que Benito hubiera podido conocer esta obra. Asimismo, vincula el sacrificio mitraico con la obra de Jordi Benito pero lo hace de manera general, sin ponerlo en relación con las escenas que el artista representa en sus performances.

³¹¹ Este derramamiento de sangre es, según Ramírez Tur (2018: 479), un modo de escenificar la violencia que todo lo invade en el contexto sacrificial.

³¹² Habitualmente, las unciones con sangre que se realizan, por ejemplo, sobre las puertas o muros, se hacen con la sangre de la víctima para expiar o expulsar cualquier carácter adverso (Hubert; Mauss 1995: 40). En este caso, no es así, puesto que la víctima todavía sigue viva, y esta unción podría interpretarse —o así se propone aquí— como método de elevación del grado de sacralidad de un elemento como preparación

Estirados en el charco de sangre, el artista se acerca a la res y junta su cabeza contra la del animal, haciendo como aquel sacrificador que mantiene contacto con la víctima sacrificial antes de ser inmolada para ganarse su perdón. Posteriormente, Benito es regado con agua, como en un intento por ser purificado o aumentar su grado de santidad. Finalmente, aplacan tanto a la vaca como al artista. Ya en el suelo, y recordando a la retirada del toro de la plaza una vez muerto, el artista es arrastrado atado de pies y manos y más tarde se revuelca en la sangre esparcida sobre el pavimento. Aunque la *performance* acaba aquí, es de suponer que luego enchiqueran a la vaca en un contenedor ubicado en el exterior de la Fundació que muestra el registro videográfico del segundo día.

Al segundo día, vuelve a entrar la vaca en el espacio. Benito y García Sevilla rompen sábanas y luego las anudan entre sí. Benito, nuevamente en un acto que podría recordar a una lustración con el objeto de otorgarle santidad, moja la vaca, mientras que su compañero le rompe el mono por el trasero con ayuda de una hoz, como en un gesto que quiere recordar al toro que cornea al torero y le rasga la vestidura. Más tarde, evocando aquel contacto y unión necesarios entre víctima sacrificial y sacerdote antes de la inmolación,³¹³ atan por sendos extremos de las sábanas a la vaca y a Benito por el cuello. En este momento, la cámara enfoca a la pared, de donde cuelga el grabado *Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani en la de Madrid* (1814-1816), perteneciente a la serie *Tauromaquia* de Goya. La estampa muestra la imagen del lidiador, que pasa por encima del animal con ayuda de una vara larga o garrocha. Aparte de este grabado, también hay otro de la misma serie colgado en las paredes de la Fundació: se trata de *Otra locura suya en la misma plaza* (1815), donde el recortador, subido a una peana y con grilletes atados a sus tobillos, se prepara para saltar por encima del animal.³¹⁴ De esta manera, se podría llegar a decir que, hasta cierto punto, Benito es también un recortador, un sorteador de toros, verbigracia cuando se sube a lomos de la vaca.³¹⁵ De

para la inmolación. Hay que tener en cuenta que Benito no seguiría rigurosamente la planificación ritual expuesta por Hubert y Mauss, sino que se trataría de un esquema ritual propio y del todo heterodoxo.

³¹³ Según Mauss y Hubert (*Ibíd.*: 62), el sacrificante tiene una necesidad de tocar a la víctima sacrificial para mantenerse unido a esta, y lo hace por mediación del sacerdote. De este modo, se produce un acercamiento entre lo profano y lo sagrado.

³¹⁴ Se debe a Ramírez Tur (2018: 479) la primera referencia a estos grabados en la *performance* de Benito.

³¹⁵ Esta interpretación podría servir de justificación para ver, en el mono que viste Benito, la indumentaria que llevan algunos recortadores, pues suelen ir vestidos de blanco.

hecho, tal y como apunta Ramírez Tur (2018: 510), en uno de los documentos del archivo Benito –que, por cierto, el investigador ha vaciado de manera escrupulosa– el artista se identifica a sí mismo como un «aprendiz de sorteador de toros». En cualquier caso, y a diferencia de lo que sucederá en la *performance* del día siguiente, los aguafuertes muestran episodios en los que no se provoca ningún sufrimiento o la muerte al animal, sino que únicamente se juega con él, asumiendo, eso sí, el riesgo implícito de la acción.

Precisamente, del riesgo habla Caillois en *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*, donde lo define como un componente fundamental de la categoría lúdica del vértigo o *ilinx*, que se corresponde con el desasosiego profundo o estremecimiento voluptuoso aceptado deliberadamente en la actividad lúdica y que viene motivado, precisamente, por el riesgo contenido en la misma.³¹⁶ El riesgo, y con él, el vértigo, son elementos que basculan entre el placer³¹⁷ y la pérdida:

Experimentar placer con el pánico, exponerse a él por voluntad propia para tratar de no sucumbir ante él, tener a la vista la imagen de la pérdida, saberla inevitable y no preparar otra salida que la posibilidad de afectar indiferencia es, como dice Platón hablando de otra apuesta, un hermoso riesgo que vale la pena correr (Caillois 1986: 20).

Ahora bien, de la mano del riesgo aceptado va el resultado esperado. Sabiendo que el placer del juego descansa en el vencimiento del obstáculo, la satisfacción o la decepción del jugador dependerá de si las dificultades que el juego plantea han sido resueltas o no. Aquí, el resultado del juego, debido a la mezcolanza entre el riesgo y el azar presentes en la obra de Benito, parece abandonarse al destino. Y es que, el artista, al situarse frente al animal (y también en la montura del mismo), arriesga su vida, se expone al riesgo, al peligro. En este sentido, el artista anotaría lo siguiente en las hojas del proyecto irrealizado *Reflexions sobre un mateix tema*: «O sorteo al toro o el toro me

³¹⁶ Para Caillois (1983: 63), el placer en este tipo de juegos reside en el aturdimiento del organismo provocado por sensaciones intensas.

³¹⁷ A propósito del placer resultante del vértigo, López Quintás (1977: 284) comenta lo siguiente: «En principio, entregarse al vértigo implica *dejarse llevar* por una fuerza que succiona, una especie de torbellino que arrastra sin ofrecer apenas posibilidad alguna de reacción. El hombre siente un placer específico al abandonar la posición de vigilia, de tensa vigilancia consciente, responsable, y entregarse a fuerzas ajenas que lo mueven de modo impersonal, como un fardo, como una realidad carente de iniciativa. Todo cuanto signifique mengua de la conciencia de responsabilidad produce al hombre un cierto género de satisfacción difusa, particularmente intensa. El vértigo es una forma de *éxtasis* o *salida de sí*».

mata». El toro –o, para ser más exactos, la vaca– deviene, así, el enemigo con el que *lidiar* en todas las acepciones de la palabra: tendrá que burlar y esquivar las acometidas del animal, haciéndole frente, y batallando y peleando contra él. No obstante, en este punto habría que hacer una apreciación, y es que, a pesar del evidente riesgo que entraña introducir un animal en una *performance*, hay que advertir que, en realidad, Benito no se entrega por completo a la contingencia, sino que, por el contrario, procura medir los efectos y peligros.³¹⁸ Como él mismo expresó:

El sacrifici, tanmateix, també el manipulo, en el sentit que miro de controlar-lo, de mesurar-ne els possibles perills. No és pas un producte de masoquisme, la meva pràctica del sacrifici, encara que de vegades suposi un autosacrifici. Sempre es tracta d'un sacrifici creatiu (Hac Mor 1987: 52).³¹⁹

Al hilo de esto, la asunción del riesgo en la obra de Benito también viene dada al aceptar explícitamente la improvisación y el azar como factores fundamentales en su producción artística. Pero, como sucede con el sacrificio, también juega con ellos, los manipula y controla sus posibles consecuencias. En definitiva, el artista evalúa los recursos disponibles y calcula las eventualidades que se puedan suceder:

[i]mprovisar, per a mi, és crear una forma d'atzar, que em fa jugar amb el risc, i el risc comporta sacrifici. Així, l'atzar desvia les meves idees originàries, alhora que, com John Cage, hi jugo, amb l'atzar, tot manipulant-lo (Íd.).³²⁰

Siguiendo con el desarrollo de la *performance*, o de este «sacrificio creativo», Benito vuelve a ungirse de sangre vertiendo sobre su cuerpo la sangre contenida en un cubo [Fig. 174] y más tarde se somete a lo que podría considerarse un ritual ascético al ser rapado al cero. Al mismo tiempo, podría verse aquí una referencia al ejército, ya que al entrar al servicio militar, en una suerte de ritual de entrada o preparatorio, los soldados son obligados a raparse al cero. Con esto, se consigue una uniformidad en el aspecto,

³¹⁸ Nitsch también trata de controlar el peligro en sus acciones, y, de hecho, evita el dolor. Así lo expresa el vienés: «a pesar de todos los peligros efectivos del fervor dionisiaco, la embriaguez del desfogue queda dominada en el teatro, tiene lugar dentro del reglamento, de las reglas de juego, está asegurada, se hace visible y consciente como fenómeno estético. [...] [S]e evita el dolor» (Hegyi; Corominas (com.) 1996: 38).

³¹⁹ «El sacrificio, asimismo, también lo manipulo, en el sentido de que trato de controlarlo, de medir los posibles peligros. Mi práctica del sacrificio no es un producto de masoquismo, aunque a veces suponga un autosacrificio. Siempre se trata de un sacrificio creativo» (Traducción de la autora).

³²⁰ «[i]mprovisar, para mí, es crear una forma de azar, que me hace jugar con el riesgo, y el riesgo comporta sacrificio. Así, el azar desvía mis ideas originarias, a la vez que, como John Cage, juego con el azar manipulándolo» (Traducción de la autora).

además de ser más operativo e higiénico. Esta referencia al universo castrense será recurrente en la obra de Benito, quien hizo el servicio militar desde julio de 1973 hasta octubre de 1974 e incluso realizó un trabajo con el nombre de *Militar Art* (1973-1974). Luego, repiten la lustración con él al regarlo con una manguera. Finalmente, y recordando vagamente las escenas de humillación de la Pasión de Cristo, lo desnudan, le atan un fusil³²¹ al cuerpo y lo sacan afuera, con los brazos en cruz. Como apunte a esto último, cabe advertir que este ingrediente cristológico no es gratuito, pues en *performances* posteriores, Benito tomará la identidad de Cristo.



Fig. 174: Jordi Benito, *Sessions de Treball Performance*. TRASA V=BPLWB 78 79, 1979, *performance* en la Fundació Joan Miró, Barcelona. Fuente: Ramírez Tur 2018: 494

Habiendo realizado todos los rituales de entrada preceptivos y preparados todos los elementos constitutivos del ritual de sacrificio, es hora de llevar a cabo la inmolación del animal: es lo que sucederá al tercer día (de muerte, pero también de resurrección, en el sentido en que los efectos de su muerte repercuten sobre los agentes presentes en el sacrificio). De nuevo, dan entrada a la vaca en el espacio de la Fundació. Una vez dentro, la mojan con agua como si la purificasen antes de ser sacrificada. Mientras tanto, Benito da vueltas sobre una mesa llena de serrín y luego se abalanza contra la vaca como si se enfrentara a ella, recordando el texto contenido en las hojas preparatorias de *performances* anteriores donde el artista escribía «*Benito s'affronte*» o «*Brutalitat/Lluita*», o a aquellas declaraciones suyas en las que decía que «*el toro és un*

³²¹ Benito ya había incluido con anterioridad a esta *performance* un fusil, más concretamente en la acción-instalación *Destrucció de la pròpia imatge* para la exposición *Per Matar-HO*, llevada a cabo en el Museu de Mataró en noviembre de 1976. Para entender la introducción del arma larga, además, hay que tener en cuenta otro dato importante antes reseñado, y es que Benito hizo el servicio militar desde julio de 1973 hasta octubre de 1974.

símbol de força, de poder, i m'hi enfronto» (Íd.).³²² Luego, con la ayuda de una pistola de sacrificio de ganado, los matarifes matan a la vaca, que comienza a desangrarse. Posteriormente, el animal es colgado boca abajo tal y como habían hecho con Benito el primer día de la *performance*. El artista, que se ha colocado debajo la víctima a la que están despanzurrando, recibe la sangre de la res en una suerte de bautizo que lo consagra y lo purifica [Fig. 175], y que remite a las acciones de Nitsch donde ya empleaba esta iconografía. En el caso del artista del accionismo vienés, toma prestada esta iconografía del *taurobolio*, un rito practicado por el iniciando en el seno del culto a Cibeles y que consistía, precisamente, en el baño o bautizo con la sangre de un toro sacrificado. Asimismo, se podría ver en esta escena un recuerdo del culto a Mitra, cuyos iniciados, en una suerte de bautismo, se bañaban en la sangre de la víctima sacrificada para que les fueran transmitidas las fuerzas del animal y para pedir al dios una nueva vida mejor. En cualquier caso, también en este punto habría que recordar que los restos del cuerpo de la víctima del sacrificio podían servir para comunicar las virtudes religiosas de la consagración por medio, por ejemplo, de la unción o la aspersión de sangre. En este sentido, esta posición podría evocar aquella otra en la que el sacerdote pasa justo por en medio de la víctima partida en dos (Mauss; Hubert 1995: 71) para hacer comunicar la fuerza religiosa, o lo que es lo mismo, transmitir lo sagrado a lo profano, al sacrificante.



Fig. 175: Jordi Benito, *Sessions de Treball Performance*. TRASA V=BPLWB 78 79, 1979, *performance* en la Fundació Joan Miró, Barcelona. Fuente: Ramírez Tur 2018: 499

³²² «Benito se enfrenta / Brutalidad/Lucha / el toro es un símbolo de fuerza, de poder, y me enfrento a él» (Traducción de la autora).

Como resultado de esta experiencia, Benito parece mareado, pues comienza a sentir náuseas, a tener arcadas, así como eructa y escupe en lo que es, sin lugar a dudas, la expresión del rechazo en el asco. De hecho, en una entrevista realizada al artista quedó claro que era una persona aprensiva, pues él mismo aseguró que se mareaba cuando le ponían una inyección (Queralt 1983: s. p.). La reacción que experimenta el artista en la *performance* se trata, por lo tanto, de una reacción de cariz negativo, en sintonía con las declaraciones de Benito, que aseguró que en ningún momento de su trabajo –ni mientras lo concibe, ni al llevar a cabo la acción, ni cuando ya la ha acabado– sentía ningún tipo de placer (Ramírez Tur 2018: 425). Por lo tanto, en este caso en particular, no se podría confirmar aquella hipótesis con la que trabaja esta investigación y que sostiene la posibilidad de experimentar placer en las prácticas artísticas escatológicas contemporáneas. Sin embargo, esta apreciación merece un matiz, y es que, de hecho, en un intento por testar sus propios límites y los del público, el artista busca expresamente provocar esta experiencia. En este sentido, incluso llega a afirmar que el interés que persiguen sus obras es justamente proporcionar reacciones sensoriales extremas. Por decirlo con el artista de Granollers: «*Vull que [l'espectador] senti intensament [...]. Vull arribar a processos de reaccions extremes, a excitacions sensuais intenses, a través de materials visuals, tàctils, manipulatius, auditius...*» (Queralt 1983: s. p.).³²³ En particular, la sangre es, para Benito, «*una substància que incita a les sensacions*», y en este rito de purificación por sangre, acaba teniendo un fin terapéutico, catártico, pues «*la violència pot ser una teràpia contra la mateixa violència. En l'acció s'allibera crueltat i violència*» (Íd.).³²⁴ Por decirlo también con Girard (2016: 40): «si la *catharsis* sacrificial consigue impedir la propagación desordenada de la violencia, es realmente un *contagio* lo que llega a atajar». Así pues, habrá de verse lo beneficioso y positivo de esta experiencia en la canalización de la violencia contextual por medio de la violencia vertida en el ritual.

Una vez el artista ha recibido este particular sacramento, el público es obligado a abandonar el espacio. Siguiendo lo que parece ser un ritual de salida, tanto el lugar donde se ha llevado a cabo el sacrificio como el oficiante –en este caso Benito– son

³²³ «Quiero que [el espectador] sienta intensamente [...]. Quiero llegar a procesos de reacciones extremas, a excitaciones visuales intensas, mediante materiales visuales, táctiles, manipulativos, auditivos...» (Traducción de la autora).

³²⁴ «una sustancia que incita a las sensaciones / la violencia puede ser una terapia contra la misma violencia. En la acción se libera crueldad y violencia» (Traducción de la autora).

limpiados con agua. A continuación, la víctima es decapitada y desollada [Fig. 176] en una imagen que recuerda a la de los bueyes desollados de tantos artistas como Rembrandt, Chaïm Soutine, Marc Chagall o Francis Bacon. Finalmente, el espacio es nuevamente limpiado con agua y, como en una escena del crimen, se procede al levantamiento del cadáver.



Fig. 176: Jordi Benito, *Sessions de Treball Performance*. TRASA V=BPLWB 78 79, 1979, performance en la Fundació Joan Miró, Barcelona. Fuente: Ramírez Tur 2018: 498

Precisamente, en el seno de este ambiente delictivo, por seguir con el juego de palabras, Jordi Benito llega a asegurar que el público es, para él, un cómplice necesario que le ayuda a cometer tal delito, esto es, el sacrificio de la vaca.³²⁵ Así lo expresó en unas anotaciones de su archivo personal:

El públic em fa molta por, respecte i em provoca encara més inseguretat. Per altra banda, aquests enfrontaments amb el públic no deixen de ser un enfrontament amb mi mateix. L'enfrontament amb mi mateix no és res més que la base del meu treball. [...] Per una banda el públic és el verificador d'un fet en un moment i lloc determinant. Per l'altra banda és un receptor amb una lectura determinada. Queda establerta una relació de complicitat. I entenem com a còmplice aquell que ajuda algú a cometre un delictes (Ramírez Tur 2018: 501).³²⁶

³²⁵ En otra ocasión, Benito asegura que el público es el compromiso que se pone a sí mismo, gracias al cual se crea una atmósfera de tensión y la imaginación se desvela y es más capaz de improvisar (Queralt 1983: s. p.). Al mismo tiempo, esta tensión y el nerviosismo se elevan, según el artista, debido a que él ejerce todas las facetas: hace simultáneamente de actor, de director, de diseñador o de músico (*Íd.*).

³²⁶ «El público me da mucho miedo, respeto, y me provoca aún más inseguridad. Por otra parte, estos enfrentamientos con el público no dejan de ser un enfrentamiento conmigo mismo. El enfrentamiento conmigo no es más que la base de mi trabajo. [...] Por una parte, el público es el verificador de un hecho en un momento y lugar determinante. Por otra parte, es un receptor con una lectura determinada. Queda establecida una relación de complicidad. Y entendemos como cómplice aquel que ayuda a alguien a cometer un delito» (Traducción de la autora).

De este modo, en esta *performance* el público hace de sacrificante, pues es quien recoge los beneficios del sacrificio y sufre sus efectos. Por su parte, Benito interpreta el papel de sacerdote u oficiante, en tanto que actúa de intermediario entre el público o sacrificante y la vaca o víctima sacrificial.³²⁷ No obstante, en otras ocasiones, el artista optará por llevar a cabo sus acciones sin la presencia de público,³²⁸ de modo que él mismo pasa a encarnar tanto la figura de sacrificante como la de sacrificador.

Justo este es el caso de *B. B. P. Romànic* (1980) o *Barcelona Brutal Performance*, realizada en la capilla románica de santa Justa y santa Rufina en Lliçà d'Amunt el 5 de mayo de 1980. También dividida en tres actos, como *Barcelona Toro Performance*, en esta ocasión el artista decidió variar de indumentaria: cambió el mono blanco de trabajador de arte por el vestido de luces de torero. En el primer acto, y mientras suena un rondó,³²⁹ dos asistentes vestidos de subalternos entran con la vaca en la ermita, en cuyo interior se encuentra una tela blanca cubriendo todo el suelo, dos telas rojas a cada lado de la pared, un centro de flores blancas en un costado, un par de cruces³³⁰ presidiendo el ábside y otra más de color negro en un rincón. Hasta cierto punto, se podría relacionar tal presencia de cruces y flores con la festividad de la Cruz de Mayo, que conmemora el hallazgo de la cruz de Jesucristo por parte de santa Helena. Esta celebración, en la que se decora una cruz con flores, se festeja cada 3 de mayo –dos días antes, por lo tanto, de la realización de la *performance* en cuestión– y tiene especial arraigo en Andalucía, sobre todo en Córdoba, ciudad en la que el artista vivió de joven.

A diferencia de la *performance* anterior, aquí se omiten los rituales de preparación del lugar: al tratarse de un espacio ya sagrado, no es necesaria la consagración del mismo.

³²⁷ En cambio, para Ramírez Tur (2018: 481), en esta *performance* Benito actúa de sacrificante.

³²⁸ Precisamente, y a pesar de que la *performance* en la Fundació Joan Miró se llevó a cabo con presencia de público, Benito se lamentaba de la poca asistencia de espectadores con las siguientes palabras: «Una Barcelona desmenjada, que creu que ja ho ha vist tot perquè ha vist algun happening en fotografia, no va donar més que escassos espectadors» (Altaió 2015: 114). «Una Barcelona desgana, que cree que ya lo ha visto todo porque ha visto algún *happening* en fotografía, no dio más que escasos espectadores» (Traducción de la autora).

³²⁹ Este empleo de la música cabe verlo en relación con la intención, por parte de Benito, de concebir la obra de arte total. Este hecho, junto con el carácter ritual, sacrificial, teatral y operístico de su producción cabría verlo, según Parcerisas (2007: 110), como influencia directa del accionismo vienés y, más particularmente, con Hermann Nitsch, a quien tuvo ocasión de conocer en el I Symposium International d'Art Performance ELAC de Lyon en 1979.

³³⁰ El uso de cruces por parte de Benito en sus obras podría entenderse como una influencia de Beuys, Tàpies o Nitsch.

En este sentido, Mauss y Hubert (1995: 52) ya advirtieron que, cuando el sacrificio se lleva a cabo dentro de un templo o santuario, las consagraciones previas son inútiles o muy reducidas. Al tratarse, en este caso, de una ermita románica, únicamente ha hecho falta disponer un atrezzo conveniente, asegurando así la pureza y santidad del templo. Así que, una vez la vaca entra en escena, la acción se sucede precipitadamente: el animal pronto es aturdido por una maza y, acto seguido, ejecutado rompiéndole el cráneo. En ese momento, Benito aparece vestido con un traje de luces: esta indumentaria lo identifica como torero, como matador, o lo que es lo mismo: como sacrificador. Por fin se materializa la relación que establecía el de Granollers entre el artista y la muerte cuando escribía «*L'artiste comme mort. L'artiste comme instrument de la mort*».³³¹ De hecho, es él precisamente quien le propina un corte en la cabeza a la víctima, la sangre de la cual servirá para llenar un cáliz [Fig. 177]. Precisamente, llenar vasos con la sangre de la víctima recién inmolada es una práctica habitual en el ritual de sacrificio (*Ibíd.*: 65), en el que es preciso reglamentar la efusión de sangre consagrada; de ahí que se procurase que el fluido se vertiera en lugares o recipientes propicios. Habiendo hecho esto, Benito vierte parte del contenido sobre una tela blanca y también toma la sangre entre sus dedos, se persigna y se pinta una doble cruz en el pecho [Fig. 178]. De nuevo, es menester ver el gesto de mojar los dedos en la sangre de la víctima bajo un contexto ritualístico: según Mauss y Hubert (*Ibíd.*: 66), una vez que se inmolaba a la bestia, se rinden honores a sus despojos, que son tratados con sumo respeto. Uno de los procedimientos de atribución al mundo sagrado lo que sobrevivía del animal era justamente impregnando los dedos en su sangre, que poseía virtudes expiatorias.



Figs. 177 y 178: Jordi Benito, *B. B. P. Romànic*, 1980, *performance* en la capilla de santa Justa y santa Rufina, Lliçà d'Amunt. Fuente: Ramírez Tur 2018: 513

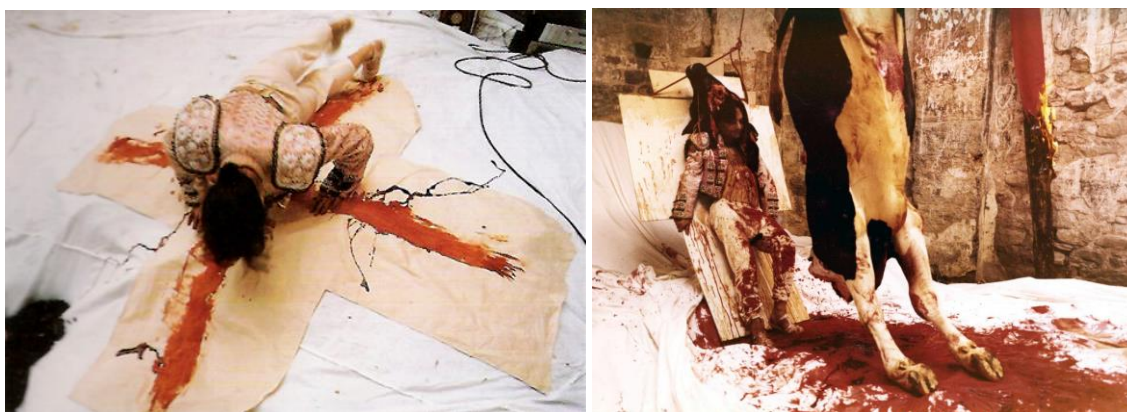
³³¹ «El artista como muerte. El artista como instrumento de la muerte» (Traducción de la autora).

Asimismo, en el contexto del ritual del sacrificio, esta sangre puede ser distribuida mediante aspersión o efusión (*Ibíd.*: 67). Aquí, Benito opta por pintar con sangre una cruz sobre la tela blanca para acto seguido, en un gesto que recuerda a ciertas prácticas analizadas bajo la categoría del juego infantil, restregar su cuerpo sobre ella [Fig. 179]: sería algo así como un intento por adquirir, mediante contacto, las virtudes purificadoras del fluido. Luego, los peones cuelgan al animal boca abajo y disponen debajo de esta otra tela, en este caso virgen, para recoger la sangre de la víctima, que ahora se desangra debido a un corte propinado en el cuello. De un modo que retrotrae a *performances* anteriores, Benito se abalanza sobre la bestia repetidamente y forcejea con el animal ya inerte. El animal finalmente es decapitado a manos de los dos asistentes y, además de separarle la cabeza del cuerpo, también le cortan las patas. Como en *Barcelona Toro Performance*, Benito se posa debajo del animal para recibir de este un baño o bautizo de sangre y, luego, con ayuda de los matarifes, fijan una cruz blanca sobre el altar delante de la víctima. Víctima frente a víctima, Benito se apoya en la cruz interpretando el papel de Jesucristo crucificado, el hijo de Dios que se sacrifica para redimir a la humanidad. Una nueva música de fondo, ahora con voces humanas que cantan, acompaña el encendido de dos columnas ígneas sobre las telas rojas. En este punto, a Benito le cuesta respirar y está a punto de vomitar fruto de esta intensificación de las experiencias sensoriales. Precisamente, el artista buscaba que todo con lo que trabajara, incluidos los fluidos corporales, fueran reales, pues sólo así, con el fuerte olor y el contacto con la sangre de las vísceras del animal recién sacrificado conseguiría –como así sucedió– marearse. Por decirlo con Benito:

*I jo [...] vull que tot, a les meves obres, sigui de debò, sense mistificacions. La sang, posem per cas, ha d'ésser sang, amb la seva fortor i la seva calor, i, per aconseguir-la talment, cal que hom sacrificui el toro allà mateix i en aquell moment. Això ho necessito, per exemple, per cofar-me amb el cap de l'animal, a tall de màscara, car només d'aquesta manera, amb l'escalfor i la ferum d'aquella carn sangonosa, suaré i em marejaré de veritat. No m'atreu gens, la simulació. Cadascuna de les meves accions, per tant, és única. Si la tornés a fer, resultaria una representació que tindria poc a veure amb l'acció originària (Hac Mor 1987: 51).*³³²

³³² «Y yo [...] quiero que todo en mis obras sea de verdad, sin mistificaciones. La sangre, por ejemplo, tiene que ser sangre, con su hedor y su calor, y, para conseguirlo así, es necesario que se sacrifique al toro allí mismo y en aquel momento. Esto lo necesito, por ejemplo, para cubrirme con la cabeza del animal, a modo de máscara, ya que sólo de esta manera, con el calor y el hedor de aquella carne sanguinolenta, sudaré y me marearé de verdad. No me atrae nada la simulación. Cada una de mis acciones, por lo tanto,

Siguiendo con la *performance*, Benito es coronado con la cabeza de la res sobre la suya, casi a modo de capirote de nazareno o de máscara [Fig. 180]. A propósito del uso de la máscara, Caillois (1983: 53) lo considera como una manera que tiene el individuo para representar a un personaje cambiando la apariencia propia y, al mismo tiempo, infundiéndole miedo a los demás.³³³ Posteriormente, el artista cae al suelo al cortar la cuerda que sostenía la cruz y los ayudantes bajan a la vaca. Para finalizar este primer tercio de esta particular corrida,³³⁴ y como en un acto para tapar los cuerpos que yacen inertes, los asistentes cubren con una sábana a Benito, al animal, su cabeza y la cruz. De nuevo, vuelve a ser una demostración de que Benito se ha convertido también, junto a la res, en víctima sacrificial.



Figs. 179 y 180: Jordi Benito, *B. B. P. Romànic*, 1980, *performance* en la capilla de santa Justa y santa Rufina, Lliçà d'Amunt. Fuente: Ramírez Tur 2018: 513, 514

El segundo acto da comienzo, de nuevo, con un rondó. En primer lugar, y mientras Benito reza frente a la pared como lo hace el torero antes de salir al ruedo,³³⁵ los banderilleros desuellan al animal, le cortan las patas y extienden la piel en una capilla lateral. Luego, inclinan la cabeza hacia atrás a Benito, que es sometido, como ya sucedía en *Barcelona Toro Performance*, a un corte de pelo: en esta ocasión, no se lo rapan al cero en una práctica cercana al ascetismo sino que, acorde con este contexto taurino, le

es única. Si la vuelves a hacer, resultaría una representación que tendría poco que ver con la acción originaria» (Traducción de la autora).

³³³ Para Caillois (1983: 55), el placer en este tipo de juegos consiste en hacerse pasar por otro.

³³⁴ La autora de esta investigación coincide con Ramírez Tur (2018: 519) cuando señala que «no estamos ante una corrida de toros, sino ante una acción artística que utiliza imágenes y posibles funciones asociadas al ritual taurino».

³³⁵ En este sentido, hay que destacar que muchos toreros y sus respectivas cuadrillas tienen por costumbre, antes del paseíllo donde se presentan ante el público, acudir a la capilla de la plaza.

cortan la coleta [Fig. 181] de la misma manera que lo hace el torero que decide retirarse de manera definitiva de los ruedos.³³⁶ Parece como si, en el transcurso de la *performance*, Benito tomase la alternativa al mismo tiempo que pusiera fin a su carrera como matador. Más tarde, simulando una suerte de Miércoles de Ceniza, pintan una cruz blanca en la cara del artista, a quien cogen y lo llevan, «como si fuera una suerte de Cristo caído» (Ramírez Tur 2018: 515)³³⁷ o como un paso procesional llevado por costaleros, hacia la gran cruz negra. Allí lo apoyan con los brazos en cruz, boca abajo y con la cabeza reclinada sobre un pan, que ejercería de *suppedaneum* o *sedile* en una lectura cristológica, aunque en lugar de servir de posapié le vale para apoyar su cabeza. Al mismo tiempo, este pan podría referirse al cuerpo de Cristo, de modo que el cuerpo de Cristo-torero se apoya sobre el cuerpo de Cristo. En este punto, todavía se podría encontrar otro juego de palabras, en tanto que la Iglesia universal fundada por Jesucristo se denomina *Corpus Mysticum* o Cuerpo Místico de Cristo. Es más, en *I Corintios* 12, 12-14, San Pablo describe a la Iglesia como un cuerpo único, cuya cabeza es Cristo. Siguiendo con la *performance*, después de que Benito haya sido dispuesto de esta forma, los banderilleros forran la cruz negra con la piel del animal: en este punto hay que advertir algo, y es que, si anteriormente se comentaba que mojar los dedos en la sangre de la víctima y distribuirla mediante aspersion podía constituir un modo de atribución de los despojos de la víctima al mundo sagrado, también lo es revestir un ídolo con su piel una vez ha sido despellejada (Mauss; Hubert 1995: 67). He aquí otro paralelismo con la tecnología ritual del sacrificio. Además de esto, habría que señalar que, en el caso de los toros, una vez mueren en la plaza, no sólo su carne es aprovechada para el consumo humano, sino que, precisamente, la cabeza y su piel se usan para la taxidermia. Siguiendo con el desarrollo de la obra, los asistentes colocan las patas del animal delante de la cara de Benito. Como en el primer acto, el rondó se sustituye por unas voces humanas que cantan para acompañar una escena donde el fuego es el protagonista: en esta ocasión, a modo de oblación u ofrenda a una entidad divina, se quema el centro de flores blancas colgante delante de la cruz negra y del artista [Fig. 182]. Además, como en un gesto de purificación, los asistentes pasan una tela roja con cruces blancas pintadas por debajo del fuego y la usan nuevamente para

³³⁶ Ramírez Tur (*Ibíd.*: 515) interpreta este corte de la coleta –la conocida como moña o, en caso de ser postiza, castañeta– como un desollamiento practicado al artista.

³³⁷ Se podría decir, incluso, que recordaría a la escena del descendimiento de la cruz, en la que Cristo muerto es bajado por Nicodemo y José de Arimatea.

cubrir la cruz y al artista, que recibe así la consagración y queda, según Ramírez Tur (2018: 515), purificado por el fuego.



Figs. 181 y 182: Jordi Benito, *B. B. P. Romànic*, 1980, *performance* en la capilla de santa Justa y santa Rufina, Lliçà d'Amunt. Fuente: Ramírez Tur 2018: 515, 516

Para finalizar, el tercer acto se inicia con otro rondó. En esta ocasión, Benito se encuentra desnudo de pie sobre una peana, contra la pared y apuntalado en su espalda con un travesaño [Fig. 183], recordando así a un *Prop* de Richard Serra. Justo después, los banderilleros le atan a los pies las patas del animal –talmente como si fueran los clavos en los pies de Cristo crucificado–, y, en un doble movimiento de lustración y de unción, lo mojan con agua y lo encalan. Luego, a modo de crucificado, lo tumban encima de una cruz blanca, desde donde Benito estira la mano y tira incienso en un brasero que tiene justo a su lado [Fig. 184]. Justamente ahí hay una cruz de hierro, que será el instrumento con el que se marcará.



Fig. 183 y 184: Jordi Benito, *B. B. P. Romànic*, 1980, *performance* en la capilla de santa Justa y santa Rufina, Lliçà d'Amunt. Fuente: Ramírez Tur 2018: 517

A continuación, Benito impregna sus nalgas con yodo para, acto seguido, marcarse con la cruz de hierro candente, a la manera como se identifica al ganado. De hecho, en este punto se podría establecer otro paralelismo más, y es que también a los toros, antes de salir al ruedo, se les identifica con una ficha en la que se indica su nombre, el peso y la ganadería a la que pertenecen. Se sabe que Benito era un gran aficionado a la tauromaquia y que, en ocasiones, guardaba tales fichas identificativas, que luego llegó a utilizar en obras como *Papers Track VIII* (1990) [Fig. 185].



Fig. 185: Jordi Benito, *Papers Track VIII*, 1990, técnica mixta sobre papel y collage

En este caso, la marca de hierro candente tiene forma de cruz, en clara referencia al motivo iconográfico cristiano. Luego, le echan agua fría encima de la herida [Fig. 186] y le ponen un espray calmante. Para finalizar, los asistentes cubren, por enésima vez, el cuerpo de Benito con una sábana roja, sobre la que dibujan cruces blancas.



Fig. 186: Jordi Benito, *B. B. P. Romànic*, 1980, *performance* en la capilla de santa Justa y santa Rufina, Lliçà d'Amunt. Fuente: Ramírez Tur 2018: 517

B. B. P. Romànic (1980) es, pues, un claro ejemplo del juego de identidades que lleva a cabo Benito, tanto por cuanto respecta al personaje que aquí interpreta –a caballo entre un torero y Jesucristo–, como en relación con el rol del agente del ritual de sacrificio

que desarrolla. Y es que, en su papel de matador,³³⁸ ejerce de sacrificador, y, como crucificado, es también víctima.³³⁹ De hecho, y como indica Ramírez Tur (*Ibíd.*: 490) ya en los bocetos de *De poder a poder*. TRASA V=BPLWB 78 79, Benito se identifica con el matador y con el toro: «Transformación del personaje: A) Toro B) Torero C) Toro-Torero D) Torero-Toro», se lee en las hojas. En otra ocasión, en este juego de identidades que recorre toda su producción, él mismo confirmó reconocerse en el toro y, por lo tanto, desempeñar el papel de víctima:

En el fons tot ho vull ser jo. Vull ser tots els personatges. En un moment donat, el brau és la víctima i en un altre vull ser-ho jo i, per tant, ell ha de deixar de ser-ho. Deu ser un problema d'egocentrisme, també (Queralt 1983: s. p.).³⁴⁰

Al mismo tiempo, se podría considerar que actúa como sacrificante al ser él quien recoge los beneficios del sacrificio o sufre sus efectos. Al asumir estos papeles, Benito reconstruye su retrato que, según él, le ayuda a conocerse (*Íd.*). Asimismo, otra vía de autoconocimiento que usa –y así lo reconoce– el propio artista es el sufrimiento, causado por sus acciones, a partir de las cuales confiesa poder alejarse y acercarse a sí mismo (Ramírez Tur 2018: 425). En definitiva, lo que está en juego en la producción de Benito es, pues, la identidad personal, de la que el propio artista duda en sus escritos:

*Trobar-se / Enfrontar-se / Dubtar-se. [...] Pretenc -que el brau sigui el meu enemic / Això és obscur (o no)? / El meu enemic sóc jo – IDENTITAT / si destrueixo al meu enemic, em destrueixo? / la qüestió està en fer-se amic del meu enemic / millor dit, resoldre els problemes [sic] que fan que el meu enemic sigui el meu enemic / o sorteo al toro o el toro me mata / jo no vull morir vull triomfar / el brau sóc jo (*Ibíd.*: 510).*³⁴¹

³³⁸ Altaíó (2015: 101) reseña que su identificación con el matador es doble: por una parte, en tanto que verdugo, y, por otra, como aquel que se lo juega todo.

³³⁹ De manera similar, cabe señalar que en el anteproyecto de la *performance* de Lyon, Benito ya anotó la siguiente relación: «*brau-artista / botxí-malalt*» (Ramírez Tur 2018: 505), o lo que es lo mismo, «toro-artista / verdugo-enfermo».

³⁴⁰ «En el fondo todo lo quiero ser yo. Quiero ser todos los personajes. En un momento dado, el toro es la víctima y en otro quiero serlo yo y, por tanto, él ha de dejar de serlo. Debe ser un problema de egocentrismo, también» (Traducción de la autora).

³⁴¹ «Encontrarse / Enfrentarse / Dudarse. [...] Pretendo –que el toro sea mi enemigo / Esto es oscuro ¿(o no)? / Mi enemigo soy yo – IDENTIDAD / si destruyo a mi enemigo, me destruyo? / la cuestión está en hacerse amigo de mi enemigo / mejor dicho, resolver los problemas que hacen que mi enemigo sea mi enemigo / o sorteo al toro o el toro me mata / yo no quiero morir quiero triunfar / el toro soy yo» (Traducción de la autora).

Finalmente, la última de las acciones a analizar se trata de *Baiard, jaç impacient. Opus II* (1981), que el artista llevó a cabo en el Museu de Granollers el 3 de febrero de 1981.³⁴² En realidad, esta obra se enmarca en el ciclo de *performances* bautizado con el nombre de *Baiard, jaç impacient*: la primera, *Opus I*, se llevó a cabo en el II Symposium International d'Art Performance ELAC en Lyon; la segunda, *Opus II*, fue filmada por Carles Ameller y se conservan registros fotográficos de Pere Cornellas y Eduard Olivella; y *Opus III* se realizó en la Sala Vinçon de Barcelona, pero no se conserva documentación al respecto.

Por cuanto atañe al título bajo el que se conocen estas tres obras en su conjunto, esto es, *Baiard, jaç impacient*, también sirvió de nombre para denominar el anteproyecto de la *performance* de Lyon de 1979. Para ser más precisos, este borrador se denomina *Baiard, jaç impacient – las camas de la muerte*.³⁴³ Tal y como indica Ramírez Tur (*Ibíd.*: 505), el artista revela que el origen de tal nombre cabe encontrarlo en el grabado *Las camas de la muerte* (1812-1814) de la serie de *Los desastres de la guerra* de Goya, en el que se muestra a una mujer delante de una acumulación de cadáveres. En este punto, es necesario detenerse en el significado de la palabra *baiard* (parihuela, en castellano): es aquel artefacto formado por dos varas largas paralelas con una plataforma en medio para transportar a pulso personas, materiales de construcción y otros objetos. Precisamente, una de las funciones que puede desempeñar la parihuela es la de camilla o cama portátil, esto es, como angarilla en la que transportar heridos, enfermos o cadáveres. De aquí la relación de este elemento con la enfermedad y con la muerte. Y todavía cabría agregar algo más al respecto: según Ramírez Tur, quien ha llevado a cabo la laboriosa e ingente tarea de vaciado del fondo documental del artista, este anteproyecto contendría las siguientes anotaciones:

L'artista estaria assegut impacientment en un baiar [sic] –peto de caballo para rejonear– esperant que el brau «miura» li provoqui la mort. Queda establerta una relació:

Brau-artista

³⁴² Las *performances* de la serie *TRASA V*, B. B. P. *Romànic* y las de la serie *Baiard, jaç impacient* tenían que ser documentadas en el proyecto de libro de artista *Brutal Barcelona Performança*. B. B. P. (c. 1981), con cinco ejemplares –más dos fuera de comercio– de una edición de diez cajas de documentación. Sin embargo, parece ser que no se conserva ningún juego completo. Para más información, *vid.* Altaió 2015: 128.

³⁴³ Según informa Ramírez Tur (2018: 505), este documento se encuentra en la carpeta 71 «Lyon» 79.42 del Archivo Benito.

*Botxí-malalt (Íd.).*³⁴⁴

En cualquier caso, la inclusión de este objeto podría deberse a Nitsch, quien ya usó en sus acciones la parihuela en calidad de angarilla para transportar «heridos» (en el caso de la *50. Aktion* (1975), por ejemplo, para llevar el cuerpo de un *performer* con una venda en los ojos, en alusión al mito edípico). Aparte de este posible uso de la parihuela, cabe tener en cuenta que la estructura también se emplea para los pasos procesionales (entonces, el artefacto recibe el nombre de andas). Este hecho no es baladí, puesto que el elemento de ritual procesional será un ingrediente a tener en cuenta en la interpretación de la obra.³⁴⁵ Finalmente, como se decía anteriormente, la parihuela también puede tener un uso laboral como angarilla para levantar cualquier tipo de carga. Desde luego, este sentido podría vincularse la ocupación de Benito casi a modo de deformación profesional, pues como el propio artista declaró acerca de sí mismo, «*Cal tenir en compte que no tinc una formació universitària [...]; vinc del món estrictament industrial, de la mecànica i la construcció*» (Parcerisas 1992: 120).³⁴⁶

Por cuanto respecta a lo que acontece en la *performance*, esta da comienzo en el foso del museo, con el público en las gradas de la parte superior. El suelo está cubierto por sábanas blancas, mientras que las paredes están recubiertas por telas con dibujos de toros y un par de cruces. La imagen videográfica muestra al artista con el torso desnudo, arrastrándose por el suelo sobre un reguero de sangre animal mientras suena una música. En este punto, hay que prestar atención a un detalle, y es que Benito lleva atada una cruz a su espalda [Fig. 187]: parece recrear aquí a Jesucristo llevando el *patibulum* –o viga transversal– atado a sus brazos en su subida al monte Gólgota. Al mismo tiempo, y derivado de lo anterior, cabría reconocer cierta reminiscencia de la Semana Santa, y más concretamente de los penitentes que participan de las procesiones en la práctica del *viacrucis*, sobre todo aquellos que cargan con una cruz en señal de penitencia. En este sentido, para explicar la cuestión ritual en la obra de Benito, sería

³⁴⁴ «El artista estaría sentado impacientemente en una parihuela –peto de caballo para rejonear– esperando a que el toro “miura” le provoque la muerte. Queda establecida una relación: Toro-artista / Verdugo-enfermo» (Traducción de la autora).

³⁴⁵ También Nitsch incorpora la procesión en sus acciones, como en el caso de la *100. Aktion* (1998). Para más información, *vid.* «5.3.2.2 El sacrificio que deviene fiesta: celebración ritual de la vida en Hermann Nitsch» de esta investigación.

³⁴⁶ «Hay que tener en cuenta que no tengo una formación universitaria [...]; vengo del mundo estrictamente industrial, de la mecánica y la construcción» (Traducción de la autora).

útil recordar que su padre se dedicaba a montar altares para iglesias y que, además, pasó algunos años de su juventud en Andalucía, comunidad donde es de especial relevancia la celebración de la festividad que conmemora la Pasión de Cristo. No sería extraño, entonces, que recuperara motivos que hubiera visto allí, pues él mismo confesó «*que des dels catorze als dinou anys vaig viure a Andalusia, i d'aquí ve la introducció d'elements de la cultura andalusa a les meves peces*» (Hac Mor 1987: 52).³⁴⁷ También en Extremadura existen otras prácticas asimismo emparentadas con la imagen que ofrece Benito. Por ejemplo, el Viernes Santo, durante la procesión de Semana Santa de Cáceres, sale el paso procesional del Jesús Condenado, que representa a Cristo cargando con el *patibulum* a cuestras. Por otra parte, en Valverde de la Vera, en la provincia de Cáceres, los llamados *empalaos*, hombres y mujeres descalzos, atados a una cruz de madera y con una corona de espinas, efectúan un recorrido por el pueblo de la noche del Jueves al Viernes Santo.³⁴⁸ Asimismo, esta tradición en la que los individuos soportan un mástil de madera sobre sus hombros también se lleva a cabo en Jerez de los Caballeros, Badajoz, por parte de los miembros de la Hermandad de Penitentes del Santísimo Cristo de la Vera Cruz. De hecho, este arrastrarse por el suelo que realiza Jordi Benito con la cruz a sus espaldas parece una penitencia. Y, justamente, esta vinculación con el *viacrucis* no es gratuita, puesto que el artista parece adoptar una nueva identidad: la de Jesucristo con la cruz a cuestras. Benito, al llegar a una fila de sacos rellenos de azufre,³⁴⁹ destapa con su boca un paño que cubre una custodia, destinada a albergar la hostia consagrada. A propósito de este elemento, por cierto, todavía se podría establecer un nexo con el ritual procesional, y es que las custodias procesionales desfilan en la festividad del Corpus Christi. Luego, como en un gesto para elevar el grado de religiosidad, el artista es bañado por la sangre que un operario le tira de un cubo: como acertadamente señala Ramírez Tur (2018: 527), y siguiendo esta interpretación en clave cristológica, ya están presentes el cuerpo y la sangre de Cristo. No por casualidad, en una entrevista con Carles Hac Mor (1987: 51), Benito reconoce que la misa es para él un referente sacrificial. Luego, los asistentes abren los sacos de azufre, donde Benito camina de rodillas como el penitente que cumple su promesa.

³⁴⁷ «que desde los catorce a los diecinueve años viví en Andalucía, y de aquí viene la introducción de elementos de la cultura andaluza en mis piezas» (Traducción de la autora).

³⁴⁸ Agradezco esta referencia a Juan García Castillo.

³⁴⁹ Ramírez Tur (2018: 527) cree que son sacos de cal. Sin embargo, según el parecer de la autora de esta investigación, por el color amarillo de su contenido parece tratarse de azufre.

Posteriormente, y como ya se ha visto en otras *performances*, el artista es cargado encima de la vaca, que sale corriendo con él encima.



Fig. 187: Jordi Benito, *Baiard, jaç impatient. Opus II*, 1981, *performance* en el Museu de Granollers, Granollers

En el segundo acto, vuelve a cambiar de identidad: con la torera del traje de luces puesta, Benito deja de ser el Cristo penitente y pasa a ser un torero. De esta guisa, rompe con un hacha lo que parece ser la vitrina de un museo y esparce sangre alrededor del espacio y de los diversos elementos como si los consagrara. Luego, abre el saco rojo que contenía la vitrina, en cuyo interior descubre unos huesos:³⁵⁰ los del cadáver que pretendía utilizar en una *performance* anterior en el Pompidou (Altaió 2015: 126).³⁵¹ A continuación, Sagi Tabal, médico y amigo del artista, le corta una manga de la chaqueta y procede, con el instrumental sanitario adecuado, a clavarle una aguja en la vena del brazo, que deja abierta para que la sangre fluya. Así, Benito deja caer unas gotas en forma de cruz sobre la peana de la vitrina donde están los huesos, como si otorgara el carácter de religiosidad necesario a este altar improvisado. Con el puño, friega el fluido vital y dibuja varias cruces [Fig. 188].

³⁵⁰ En su tesis doctoral, Ramírez Tur (*Ibíd.*: 528) señala que esos huesos se corresponden con las patas de un toro. Sin embargo, la autora de esta investigación cree que son los huesos de un cadáver humano, desde la pelvis hasta los pies.

³⁵¹ En la *performance* *La desesperació del tocador de llaüt. TRASA V=BPLWB 78 79*, llevada a cabo el 29 de septiembre de 1978 en el Centre Georges Pompidou de París, Benito planeaba incluir huesos de restos humanos, lo que condujo a que desde el museo se tomara la decisión de devolver las obras que recibieron. Según Altaió (2015: 94), estos huesos estuvieron durante un tiempo en el estudio del espacio Trullàs hasta que fueron retirados por el juzgado con motivo de una denuncia.



Fig. 188: Jordi Benito, *Baiard, jaç impacient. Opus II*, 1981, *performance* en el Museu de Granollers, Granollers. Fuente: Ramírez Tur 2018: 529

El artista, a punto de perder el conocimiento seguramente a consecuencia de la pérdida de sangre, es conducido a una superficie donde lo tumban y es asistido por el médico. A propósito de esta superficie sobre la que *yace* Benito abatido, Ramírez Tur (2018: 528) cree ver una referencia al *baiard* –en calidad de angarilla– donde espera de manera *impaciente* la muerte: «Parece que finalmente el artista esté esperando esa aniquilación tan deseada, sin necesidad de ser embestido por “el miura”». ³⁵² Sin embargo, según la autora de esta investigación, esta referencia a la enfermedad y a la muerte también podría verse en el contexto de la pancreatitis que el artista padecía y que condujo a su ingreso hospitalario por fallos hepáticos al menos en dos o tres ocasiones, dato del que informó García Sevilla (Lombao 2015: 458). Siendo esto así, no sería descabellado pensar la producción artística de Benito en términos terapéuticos, ³⁵³ catárticos, para hacer frente a la enfermedad que tanto le atormentaba, y que tal vez se correspondía con aquella angustia que lo mataba. De este modo, la creación artística devendría, como en Nebreda, un ritual de curación, un ejercicio terapéutico para tratar el sufrimiento y la enfermedad,

una vía de rehabilitación mediante la cual el autor puede expulsar lo nocivo. Aquí se retoma el «arte del buen rumiar»: el acto creativo ayuda a transformar la desdicha después de haberla mascado, digerido y excretado (Manonelles 2008: 157).

³⁵² Justamente, en unas anotaciones del anteproyecto de la *performance* de Lyon, Benito escribió lo siguiente: «*L’artista estaria assegut impacientment en un baiar [sic] –peto de caballo para rejonear– esperant que el brau “miura” li provoqui la mort. Queda establerta una relació: Brau-artista / Botxí-malalt*» (Ramírez Tur 2018: 505). «El artista estaría sentado impacientemente en una parihuela –peto de caballo para rejonear– esperando a que el toro “miura” le provoque la muerte. Queda establecida una relación: Toro-artista / Verdugo-enfermo» (Traducción de la autora).

³⁵³ La autora de esta investigación agradece al Dr. Ricardo Piñero, catedrático de la Universidad de Navarra, la generosa sugerencia de esta interpretación.

Por último, y mientras Benito todavía reposa, marcan a la vaca con un hierro al rojo vivo con forma de cruz –tal y como ya había hecho Benito consigo mismo en *B. B. P. Romànic*– y le dibujan un círculo con pintura blanca que recuerda a los que Nitsch hacía sobre el cuerpo de los corderos y en sus *Reliktcollagen*.

Al contrario que en *Barcelona Toro Performance* y *Barcelona Brutal Performance*, en *Baiard, jaç impatient. Opus II* no se lleva a cabo ninguna inmolación, sino que parece producirse algo así como el indulto de la res (o del reo, si se quiere seguir la dinámica cristológica también presente en esta obra). De hecho, parece como si el ritual, irresuelto, se hubiera detenido justo antes del sacrificio, después de haber consagrado todos los elementos precisos para su consumación. ¿No será que el propio artista, en un ejercicio de sacrificio personal de penitencia, sea quien adopte el rol de víctima llevando a cabo prácticas más cercanas al ascetismo? De hecho, el propio artista ya admitió en una ocasión (Ramírez Tur 2018: 425) que en sus obras ponía en juego su resistencia física y psíquica. Sin embargo, también será posible emparentar esta obra con el ritual de sacrificio: si Mauss y Hubert (1995: 34) definían el sacrificio como toda oblación en la que la ofrenda o parte de esta es destruida, aquí Benito se somete a la destrucción –aunque no definitiva– del propio cuerpo. En este punto, los límites entre práctica ascética y sacrificial se difuminan.³⁵⁴

Y si los márgenes entre ambos rituales son imprecisos, también lo es el de la identidad que toma, o, por decirlo de otra manera, el personaje que interpreta: existe una dualidad entre las figuras de Cristo y de torero,³⁵⁵ cuya concepción, en el segundo caso, es de especial complejidad. Y es que, en su asunción como diestro, no se conforma únicamente con vestir el traje de luces, sino que incluso llega a identificarse con el celeberrimo lidiador cordobés Manolete. Justamente, en su archivo –que contiene documentación acerca de toros y toreros, e incluso hay páginas fotocopiadas de la *Enciclopedia taurina*–, y más concretamente en la documentación correspondiente a la *performance* de Varsovia de 1979, hay una página donde sustituye el nombre real de Manolete, Manuel Laureano Rodríguez Sánchez, por el suyo, y hace lo mismo con las

³⁵⁴ En una entrevista, Jordi Benito aseguró que no le gustaba sufrir, y que incluso se mareaba cuando le ponían una inyección. Lo único que acepta, en todo caso, es un pequeño dolor que no resulte peligroso (Queralt 1983: s. p.).

³⁵⁵ Esta dualidad se traduce de manera visible precisamente en la indumentaria, pues cuando viste de cintura hacia abajo interpreta el papel de Cristo, mientras que cuando lo hace de cintura hacia arriba (con la torera del traje de luces), asume el rol de torero.

fechas de nacimiento y muerte.³⁵⁶ También en los bocetos preparatorios de esta acción, Benito escribió la siguiente relación: «Performance Mort / Piece // Manolete / Benito / Goya / la angustia me mata» (Ramírez Tur 2018: 508).³⁵⁷ Así que, en este afán por interpretar todos los personajes, Benito llega a identificarse con Goya,³⁵⁸ cuyos grabados en relación con la tauromaquia ya había utilizado en *performances* anteriores y por quien admitió sentir una gran admiración (Queralt 1983: s. p.). Otra ocasión en la que Benito se toma la identidad de Goya es, tal y como hace saber Ramírez Tur (2018: 507), en el anteproyecto *Baiard, jaç impatient – las camas de la muerte*, donde anotó debajo del título lo siguiente: Benito-Goya-Lyon.³⁵⁹

Este vínculo con Goya y la tauromaquia lo hace enlazar, por una parte, con la historia del arte español, en la que él deviene un eslabón más, y, por otra, con los elementos culturales, populares y tradicionales que definen o fundamentan la identidad española.³⁶⁰ Por esta razón, si antes se comentaba que Benito examinaba en sus obras su identidad personal y artística, también hará lo mismo con la identidad cultural. De esta manera, el artista de Granollers lleva a cabo un proyecto que investiga acerca de sus raíces, de su origen, de su identidad,³⁶¹ en el que incluye asimismo aspectos de la

³⁵⁶ De hecho, Benito indica que él mismo murió en 1979, «*donant per fet que Benito morí aquell mateix any i que la seva mort va motivar elegies sense fi*» (Altaió 2015: 102), es decir, «dando por hecho que Benito murió ese mismo año y que su muerte motivó elegías sin fin» (Traducción de la autora).

³⁵⁷ «*Performance Muerte / Pieza // Manolete / Benito / Goya / la angustia me mata*» (Traducción de la autora).

³⁵⁸ Ramírez Tur (2018: 523) piensa esta identificación entre Benito y Goya como una duplicidad que vendría a purificar lo abyecto de una España violenta y convulsa en sendos contextos. Para un análisis más pormenorizado acerca de esta cuestión, *vid. Ibid.*: 506-524.

³⁵⁹ El artista pretendía llevar a cabo, entre 1978 y 1980, un proyecto inspirado en Goya con el nombre de *Trazado G.O.Y.A.*. En él recorrería dieciocho ciudades europeas en cada una de las cuales realizaría una acción inspirada en los grabados de la serie de la *Tauromaquia*, y la trayectoria dibujaría sobre el mapa el apellido del pintor. Para más información acerca de este proyecto, *vid. Altaió 2015: 113*.

³⁶⁰ Precisamente, es parte de la tradición popular arraigada a lo largo y ancho del territorio español llevar a cabo, por ejemplo durante el día de San Roque (aunque no únicamente), capeas populares y encierros de vaquillas. En el municipio jienense de Siles, durante las fiestas patronales en honor al mismo santo, se cuece la carne de las reses que se lidian y luego se reparte entre la gente del pueblo (Flores Arroyuelo 2000: 17).

³⁶¹ A pesar de que este análisis trasciende la mera configuración o apariencia exterior del ritual de sacrificio, Benito confesó darle más importancia al aspecto formal, a su realización, antes que a su contenido o narración: «*El que m'interessa és el seu contingut mític, les propietats rituals. L'interès, però, és sobretot formal*» (Queralt 1983: s. p.). «Lo que me interesa es su contenido mítico, las propiedades rituales. El interés, pero, es sobre todo formal» (Traducción de la autora). Lo mismo sucede en el caso de Hermann Nitsch, quien señaló que «todas mis acciones están subordinadas a la forma, todas las acciones tienen lugar realmente, pero su relación lógica se encuentra en la forma, en el descubrimiento

cultura catalana. Los referentes culturales en su producción artística son esenciales, pues constituyen los fundamentos a partir de los cuales construye su identidad. Por cuanto respecta a las fuentes de que bebe la obra del artista, él mismo confesó lo siguiente:

[J]o sóc un coctelaire, un barroc: agafo ingredients romànics, bizantins, religiosos, pagans, de Wagner, del sacrifici precristià, i etcètera, i ho barrejo, i em surt una realitat que, al meu parer, és del tot personal [...]. [L]es influències sobre el meu treball són evidents: Egon Schiele, Joseph Beuys, Günter Brus, Malèvitx, Hermann Nitsch, Arnulf Rainer, Antoni Tàpies...; són els pares, que me'ls faig meus. La cultura és una recreació, i, com deia Eugeni d'Ors, allò que no és plagiat és tradició (Hac Mor 1987: 51).³⁶²

Benito creía que quien pierde el origen, pierde la identidad, y él mismo, que sentía un gran interés por la historia del arte catalán, decía de sí mismo lo siguiente: «*em fa l'efecte que em sento molt català*» (Altaíó 2015: 112).³⁶³ Parafraseando a Hac Mor (1987: 52), la de Benito «*és sempre la mateixa història, [...] una història germànica passada pel Guadalquivir i narrada des de Granollers*». ³⁶⁴ El suyo es, pues, un proyecto regenerador, que, en el contexto de la Transición y los primeros años de la democracia,³⁶⁵ purifica la identidad tanto personal³⁶⁶ como colectiva. A partir de la imagen arquetípica del rito taurino en la fiesta nacional y, sobre todo, con la muerte del símbolo cultural que constituye el toro (o, mejor dicho, la vaca), hace morir la cultura para hacerla renacer: con este gesto, purifica la imagen del Estado Español como algo

de nuevos valores estéticos. nada pasa por su mensaje, sino por la forma» (Hegyí; Corominas (com.) 1996: 38-39).

³⁶² «[Y]o soy un barman, un barroco: cojo ingredientes románicos, bizantinos, religiosos, paganos, de Wagner, del sacrificio precristiano, y etcétera, y lo mezclo, y me sale una realidad que, a mi parecer, es del todo personal [...]. [L]as influencias sobre mi trabajo son evidentes: Egon Schiele, Joseph Beuys, Günter Brus, Malévich, Hermann Nitsch, Arnulf Rainer, Antoni Tàpies...; son los padres, que me los hago míos. La cultura es una recreación, y, como decía Eugeni d'Ors, lo que no es plagio es tradición» (Traducción de la autora).

³⁶³ «me da la sensación de que me siento muy catalán» (Traducción de la autora).

³⁶⁴ «es siempre la misma historia, [...] una historia germánica pasada por el Guadalquivir y narrada desde Granollers» (Traducción de la autora).

³⁶⁵ Si la función del sacrificio consiste, según Girard (2016: 18), en apaciguar la violencia intestina, restaurar la armonía de la comunidad y reforzar la unidad social con una voluntad conciliadora, entonces el trabajo de Benito comparte en cierto modo uno de los objetivos de la Transición española. No obstante, la autora de esta investigación no ve clara la politización de estas obras, o al menos no cree que lo sean abiertamente, como sí sucedía en aquellas otras realizadas por el artista en el seno del Grup de Treball. Para una lectura en clave política de las *performances* aquí analizadas, vid. Ramírez Tur 2018: *passim*.

³⁶⁶ Por ejemplo, Ramírez Tur (*Ibíd.*: 517) interpreta *Barcelona Brutal Performance*, que se lleva a cabo sin la presencia de público, como un sacrificio con eficacia o repercusión a nivel individual, pues otorgaría un nuevo estado moral a Benito y le permitiría purgar sus malestares individuales, esto es, la angustia que lo mata.

exótico, pero también salvaje y primitivo, y propone un orden nuevo. De esta forma, mediante este sacrificio de regeneración, Benito cree poder «conseguir dar una nueva visión del arte y de la cultura española en los países extranjeros. [...] El arte, no por ser nuevo tiene que perder sus raíces», concluye el artista (Ramírez Tur 2018: 508).³⁶⁷

5.3.2.2 El sacrificio que deviene fiesta: celebración ritual de la vida en Hermann Nitsch

Igual que la de Jordi Benito, la producción artística de Hermann Nitsch (Viena, 1938) se encuentra emparentada con imágenes y funciones asociadas al ritual del sacrificio. En el caso del artista del accionismo vienés, este imaginario se despliega en el proyecto *Orgien Mysterien Theater* o Teatro de Orgías y Misterios. La concepción de esta idea se remonta a 1957, cuando Nitsch pensaba en crear un festival de afirmación de la vida en el que, a modo de *Gesamtkunstwerk*, se integrasen todas las artes. El artista comenzó a desarrollar el proyecto por medio de la poesía: sus primeros dramas líricos datan de 1958 y 1959, y tenían por objetivo explorar la psique humana haciendo uso de conflictos trágicos clásicos y modelos de redención religiosa y mítica; de ahí que encontrara inspiración en la tragedia griega, Richard Wagner y en el psicoanálisis de Freud y Jung (Badura-Triska; Klocker (eds.) 2012: 383). También Nitsch trabajará en varios proyectos literarios, como *König Oedipus* (1964), donde desarrolló contenidos y motivos que estarían presentes en su magno proyecto.

Luego, será en las *painting action* donde Nitsch expondrá algunas ideas que más tarde tomarán forma definitiva en el *Orgien Mysterien Theater*. Por ejemplo, en la cuarta de estas acciones, llevada a cabo en su estudio en 1961, será la primera vez que el artista se vista con una indumentaria parecida a un hábito.³⁶⁸ El 19 de diciembre de 1962, Nitsch irá más allá y, ataviado de nuevo con un hábito blanco y en postura de crucifixión, Muehl le tirará por encima pintura negra, que en las fotografías en blanco y negro parece sangre [Fig. 189]. Tanto el uso del hábito como la iconografía de la crucifixión serían motivos que ya no desaparecerían de su producción posterior.

³⁶⁷ Estas anotaciones, transcritas por Ramírez Tur (*Ibíd.*: 508), se corresponden con unas hojas acerca de la *performance* que llevó a cabo en Lyon. En ellas se hace fehaciente la preocupación de Benito por ofrecer al resto de países otra imagen de la cultura española, aunque partiendo de los ritos y folklores españoles, básicamente de Goya y la fiesta nacional.

³⁶⁸ Acertadamente, se ha señalado la similitud entre la indumentaria que lleva Nitsch en sus primeras acciones pictóricas y las túnicas hasta el suelo que usaba Klimt (Badura-Triska (ed.) 2016: 18).



Fig. 189: Hermann Nitsch, 1. Aktion, 1962, acción en la vivienda de Otto Muehl, Viena

También merece la pena destacar su séptima *painting action*, realizada el día 4 de junio de 1962 en el contexto de una acción conjunta con Adolf Frohner y Otto Muehl como contraevento del Festival de Viena a modo de protesta contra las conservadoras políticas del arte contemporáneo austríaco. Durante tres días, los artistas permanecieron emparedados en el estudio de Muehl, que tapiaron para tal ocasión. Nitsch clavó un cordero desollado boca abajo en posición de crucificado sobre una tela blanca en la pared. Debajo, dispuso una mesa donde colocó las entrañas, a las que, junto con el cordero, regaría con sangre. El artista obtuvo el cordero, las vísceras y la sangre de un matadero, la visita al cual recordaba como una experiencia conmovedora, y el desolladero como un lugar donde encontrar «*the actual workshop of the tragic*» (Ibíd.: 41),³⁶⁹ donde la belleza se vincula con la intensidad de lo que está vivo y su destino trágico. El artista se sintió completamente cautivado por los colores que vio allí, así como por la intensidad sensorial y perceptiva. Para él, resultó ser una experiencia tan reveladora que, a merced de lo experimentado, tuvo claro que la acción teatral sería el mejor medio para tratar de reproducir la vivacidad de lo trágico. Así lo expresa Nitsch:

In the slaughterhouse I saw wonderful colors, colors that might have come from flowers. The blood flowed and splashed about warm, hot, bright red all over the place; the freshly skinned, opened carcasses were steaming, hot body-warm mist arose. The hues of the flesh were gradiated from pink over blood-red to violet-red to a mother-of-pearlesque colorfulness. When a carcass was split open, it was as if one was dipping into a full, soft heap of roses. Rose-colored flesh was

³⁶⁹ «el taller real de lo trágico» (Traducción de la autora).

*exposed, the intestines swelled, blueish-greenish, warm and slimy out of the cloven bodies; every operation, object and substance in the slaughterhouse demanded sensual-intensive perceiving. The raw flesh, the intestines and pools of blood were sprayed with cold water from hoses. The warm, hot, colorful purple-to-scarlet red blood was washed away by the jet of cold water, all the way to the drain. I saw that I was right with my scores. The action, the action theater, seemed to me to be the right thing; in future I wanted to realize my work in this direction only. All informal painting appeared pale, my own painting seemed to be a merely vehicle only inadequately expressing all this vivacity here turning toward the tragic and blending with death. Life itself, which must destroy full, healthy life in order to exist, is presenting itself. The Dionysian surge of life kills life so that life is nourished. The tragic occurring puts itself on display (Ibíd.: 41-42).*³⁷⁰

Aparte, en la séptima *painting action* el artista realizó una pintura de grandes dimensiones de clara inspiración en el tachismo y el expresionismo abstracto [Fig. 190]. Y es que, en esta pintura de goteo, utilizó la sangre. A partir de entonces, será habitual el empleo de la sangre como medio pictórico en la obra de Nitsch. Por fin, con el uso del fluido vital, de vísceras y del cadáver animal, quedarían definidos los principales motivos que conforman el vocabulario del Teatro de Orgías y Misterios.



Fig. 190: Hermann Nitsch, *7th Painting Action*, 1962, acción en el estudio de Otto Muehl, Viena

³⁷⁰ «En el matadero vi colores maravillosos, colores que podrían provenir de las flores. La sangre fluía y salpicaba cálida, caliente, roja, brillante por todo el lugar; los cadáveres abiertos y recién despellejados humeaban, surgía una bruma caliente y cálida. Las tonalidades de la carne variaban desde el rosa sobre el rojo sangre hasta el rojo violeta a un colorido madreperla. Cuando se abrió un cadáver, fue como si se estuviera sumergiendo en un montón de suaves rosas. La carne de color rosa fue expuesta, los intestinos hinchados, de color azul verdoso, cálidos y viscosos, fuera de los cuerpos cortados; cada operación, objeto y sustancia en el matadero exigía una percepción sensual intensa. La carne cruda, los intestinos y los charcos de sangre se rociaron con agua fría de las mangueras. La sangre cálida, caliente, de color púrpura a rojo escarlata fue arrastrada por el chorro de agua fría hasta el desagüe. Vi que estaba en lo cierto en mis anotaciones. La acción, la acción teatral, me parecía lo correcto; en el futuro quería realizar mi trabajo sólo en esta dirección. Toda la pintura informalista parecía pálida, mi propia pintura parecía ser simplemente un vehículo que únicamente expresaba de forma inadecuada toda esta vivacidad que se dirigía hacia lo trágico y se mezclaba con la muerte. La vida misma, que debe destruir la vida plena y saludable para existir, se presenta a sí misma. La oleada dionisiaca de la vida mata a la vida para que la vida se nutra. Lo trágico que se presenta se pone de manifiesto» (Traducción de la autora).

Sin duda, entre estos ingredientes, el destripamiento del cordero es quizás el más significativo en la obra del vienés. En el texto del *Manifiesto del Teatro de Orgías y Misterios*, incluido en el manifiesto *Die Blutorgel* publicado conjuntamente por Frohner, Muehl, Dvorak y Nitsch a finales de mayo del mismo año 1962, Nitsch ya comentaba lo siguiente: «el 4 de junio de 1962 voy a destripar, partir y desgarrar un cordero muerto. esto es un acto manifiesto (un sustituto “estético” del acto sacrificial)» (Parcerisas (com.) 2008: 418). El arte, en tanto que juego o como paréntesis de la vida, desempeña una significativa función preventiva, pues deviene el lugar donde se derrama la violencia que de otro modo se vertería en la guerra. En un sentido similar, Huizinga (2010: 29) consideraba que los hechos que se llevaban a cabo en el juego sagrado se debían a una identificación compensadora, esto es, que se trataba de acciones representativas teniendo en cuenta que no es posible ejecutar la acción real.

Por otra parte, si el desgarramiento del animal es un sustituto del acto sacrificial, entonces, el arte vuelve a desempeñar una función ritual.³⁷¹ En este sentido, Nitsch declaró en una entrevista que «*Per a mi, la forma i l'art són una mena de religió. El meu treball, el meu teatre, són, per a mi, una manera estètica de pregar, una via contemporània per a la pregària*» (Mekas 1987: 60).³⁷² Por cuanto respecta al sacrificio, este es, para el artista, una manifestación del éxtasis y del entusiasmo por la vida (como también lo es el juego sagrado). Justamente, Nitsch entiende el arte como una forma de veneración de la vida en la que asume tanto lo negativo como los estados de desenfreno. Por ello, la obra de arte revelaría la excitación y el frenesí orgiástico vitales. Por decirlo con el artista:

In producing art (a form of life veneration) I assume the seemingly negative, the distasteful, the perverse, the obscene, the rut, and the resulting sacrificial hysteria. [...] I am the expression of the entire creation. I am immersed in it and find my identity therein. I – and thereby also ALL OF YOU – will experience every torture and be filled with every lust, blended into an unrestrained state of sheer intoxication. [...] Blasphemous provocation is devotion. [...] A philosophy of intoxication, ecstasies, states of rapture reveals that orgiastic frenzy is the core of being alive, intense vitality, intoxicated excitement, representing a constellation of existence in which pleasure, torture, death and procreation converge and pervade one another. As a result of this way of seeing

³⁷¹ Parcerisas ya señalaba que, en el accionismo vienés, la obra de arte sustituye el valor de exposición del arte moderno anunciado por Benjamin por el valor ritual perdido, que queda así restablecido (Parcerisas (com.) 2008: 15).

³⁷² «Para mí, la forma y el arte son una especie de religión. Mi trabajo, mi teatro, son, para mí, una manera estética de rezar, una vía contemporánea para la plegaria» (Traducción de la autora).

one has to recognize sacrifice (abreaction) as an affair of ecstasy, of life excitement. Sacrifice is a different, inverse form of rutting, which emerges transformed out of the turbulence of the subconscious. Sexual forces undergo change and are redirected into cruelty of sacrificial rituals. I say yes to an unconditional jubilation of existence, the prerequisite of which is the experience of the cross. The celebration of resurrection is achieved by living an experiencing life to the brim (Badura-Triska; Klocker (eds.) 2012: 384).³⁷³

En este contexto, pues, la orgía aparece como un «sacramento de la existencia» (Parcerisas (com.) 2008: 419), el núcleo de la excitación frenética y de la intensidad de la vida donde la alegría, la procreación, el dolor y la muerte se dan la mano.³⁷⁴ Precisamente, en este juego de complementarios también desempeña un papel fundamental el sacrificio, al que considera, junto con la experiencia de la cruz, un modo de celebración del júbilo de la existencia, de la celebración de la resurrección. En cualquier caso, el ritual del sacrificio condensaría los impulsos sexuales, que quedarían así transformados en crueldad: esta apreciación lo hace próximo a Girard (2016: 46), que veía en la sexualidad una ocasión de violencia y muerte.

A la postre, según este manifiesto, el objetivo que persigue el proyecto orgiástico-mistérico de Nitsch no es otro que el de producir una abreacción, o lo que es lo mismo, «liberar a la humanidad de sus instintos animales» (Parcerisas (com.) 2008: 419), de sus tensiones e impulsos reprimidos. El término abreacción, en realidad, es tomado de la teoría psicoanalítica y se refiere a la descarga de sentimientos reprimidos y al alivio o

³⁷³ «Al producir arte (una forma de veneración de la vida) asumo lo que parece negativo, lo desagradable, lo perverso, lo obsceno, la rutina y la histeria sacrificial resultante. [...] Soy la expresión de toda la creación. Estoy inmerso en ella y encuentro mi identidad en ella. Yo –y por lo tanto TODOS VOSOTROS– experimentaremos cada tortura y llenaremos de toda lujuria, mezclados en un estado desenfrenado de pura embriaguez. [...] La provocación blasfema es devoción. [...] Una filosofía de la embriaguez, éxtasis, estados de arrebatamiento, revela que el frenesí orgiástico es el núcleo de la vida, la vitalidad intensa, la excitación intoxicada, que representa una constelación de la existencia en la que el placer, la tortura, la muerte y la procreación convergen y se extienden mutuamente. Como resultado de esta forma de ver, uno tiene que reconocer el sacrificio (abreacción) como un asunto de éxtasis, de entusiasmo por la vida. El sacrificio es una forma diferente e inversa de formación de surcos, que emerge transformada de la turbulencia del subconsciente. Las fuerzas sexuales cambian y son redirigidas a la crueldad de los rituales sacrificiales. Digo que sí a un júbilo incondicional de la existencia, cuyo requisito previo es la experiencia de la cruz. La celebración de la resurrección se logra viviendo la vida al límite» (Traducción de la autora).

³⁷⁴ También en el texto *Equilibrio*, Nitsch vuelve a remarcar esta imbricación entre dolor y placer en el contexto de la orgía: «la VOLUPTUOSIDAD del exceso, el modo excesivamente orgiástico de la percepción, provoca en nosotros un estado en el que el dolor y el placer extremo se mezclan íntimamente, donde los estados de muerte y vida parecen manifestarse simultáneamente en nosotros y no se les distingue ninguna diferencia» (*Ibíd.*: 423).

liberación emocional resultante (Badura-Triska; Klocker (eds.) 2012: 36).³⁷⁵ En cualquier caso, por medio de la liberación de estos instintos e impulsos reprimidos, el individuo puede llegar a purificarse e incluso a reconocerse a sí mismo y comprender su propia psique, tomando conciencia de la represión cultural a la que está sometido tanto a nivel físico como mental. De ahí que el proyecto de Nitsch se pueda calificar de catártico a la par que terapéutico, y que el artista, en el desempeño de su función mística, pueda interpretarse como sacerdote,³⁷⁶ o incluso como chamán, curandero o sanador, a la manera de Beuys. Nitsch, deudor de la catarsis aristotélica, reconoció querer provocar una purificación de las pasiones por medio de reacciones viscerales:

*[M]’interessa l’efecte dramàtic. Em refereixo a Aristòtil, a la catarsi obtinguda a través del terror i de la compassió. Hem de viure les coses intensament; la crueltat, al teatre, pot alliberar. La teoria de la catarsi és el fonament per al teatre. En nosaltres hi ha moltes coses que neixen i són reprimides. La nostra civilització impedeix viure als homes com ells voldrien. Per això reprimim desitjos, somnis, i perseguim els ideals. Quan al carrer passa un accident, tothom corre a veure-ho. La nostra civilització és abundant en símls de crueltat. Jo mostro carn, sang i cervells; coses davant les quals la gent reacciona intensament. Alguns no poden mirar-ho i ho eviten, però els que ho miren amb tota la intensitat troben la catarsi i, a través d’ella, la bellesa [...]. Només l’art pot ajudar els homes a tenir consciència de si mateixos (Mekas 1987: 59).*³⁷⁷

Al igual que Nitsch, Nietzsche también encontró en la catarsis de la tragedia griega una forma sublimada de purga mental a partir de la cual revitalizar la cultura (Badura-Triska (ed.) 2016: 92). Aparte de la inclinación por el éxtasis sensorial colectivo, ambos,

³⁷⁵ Jesús J. Nebreda (*apud* Manonelles 2008: 319) define la abreacción como el «momento decisivo de la terapia psicoanalítica en la que el enfermo revive intensamente la situación inicial que está en el origen de su mal antes de superarlo definitivamente».

³⁷⁶ En el texto *Equilibrio*, Nitsch habla de la posibilidad de ser simultáneamente sacrificador y víctima en la experiencia mística del ser que promueven sus acciones: «nacimiento, procreación, muerte, la muerte en la cruz y la resurrección se experimentan todos a la vez. llevamos dentro de nosotros mismos la ansiedad y la lujuria del asesino y el miedo mortal de la víctima, somos simultáneamente asesino y asesinado» (Parcerisas (com.) 2008: 423).

³⁷⁷ «[M]e interesa el efecto dramático. Me refiero a Aristóteles, a la catarsis obtenida mediante el terror y la compasión. Tenemos que vivir las cosas intensamente; la crueldad, en el teatro, puede liberar. La teoría de la catarsis es el fundamento para el teatro. En nosotros hay muchas cosas que nacen y son reprimidas. Nuestra civilización impide vivir a los hombres como ellos querrían. Por eso reprimimos deseos, sueños, y perseguimos los ideales. Cuando en la calle pasa un accidente, todo el mundo corre a verlo. Nuestra civilización es abundante en símiles de crueldad. Yo muestro carne, sangre y cerebros; cosas delante de las cuales la gente reacciona intensamente. Algunos no pueden mirarlo y lo evitan, pero los que lo miran con toda la intensidad encuentran la catarsis y, mediante ella, la belleza [...] Sólo el arte puede ayudar a los hombres a tener conciencia de sí mismos» (Traducción de la autora).

además, mostraron gran interés por *Edipo Rey*, de Sófocles y el culto a Dioniso.³⁷⁸ Por otra parte, y como se puede deducir del texto, Nitsch propone una catarsis individual y colectiva a partir del elemento de la crueldad, que, según su parecer, es liberador. Sea como fuere, tanto en la inclusión de los elementos de la crueldad y de la lujuria como en la intención reparadora y sanadora de su proyecto teatral, habría que reconocer cierta influencia de Artaud. No obstante, esta purificación no se plantea únicamente en un plano individual, sino que aspira utópicamente a que la sociedad como un todo alcance la sanación, la redención y la salvación. Se trata, en definitiva, como también sucedía en la obra de Brus, de lograr un cambio social, una profunda renovación del entorno conservador en un contexto de posguerra³⁷⁹ y posterior al régimen nazi.³⁸⁰ A la postre, este proceso de purificación debía desembocar en una intensificación de la vida, en una celebración de la existencia que se vería culminada por medio de la fiesta, aquel marco donde se suspende el orden del mundo y se permiten los excesos y la transgresión de las normas. Sin embargo, de momento será mejor no adelantar acontecimientos y dejar el análisis de la celebración festiva para más adelante.

Un año más tarde, Nitsch participó con su tercera acción en el evento *Fest des psychophysischen Naturalismus*, que se llevó a cabo el 28 de junio de 1963 en el estudio de Muehl. A grandes rasgos, el artista manchó todo el espacio esparciendo entrañas y sangre por doquier: este gesto habría de verse en el contexto del *Manifiesto del Teatro de Orgías y Misterios* publicado un año antes, donde Nitsch habló de los ritos de humedecer y ensuciar, en los que «se derramarán, embadurnarán, pulverizarán y salpicarán excreciones» (Parcerisas (com.) 2008: 420). Luego, Nitsch golpeaba a un cordero muerto colgado del techo [Fig. 191] mientras sonaba *Meditation*, la pieza de ruidismo electroacústico compuesta por Anestis Logothetis a partir del contacto de un

³⁷⁸ Según Brigitte Borchardt-Birbaumer, la influencia que ha ejercido Nietzsche sobre Nitsch se puede observar tanto en las referencias a los asesinatos rituales arcaicos en sus reelaboraciones de *Edipo Rey* como en el desgarramiento de las víctimas sacrificiales en sus acciones (Badura-Triska (ed.) 2016: 92).

³⁷⁹ Parcerisas comenta, a propósito del uso del cordero desollado en la obra de Nitsch, que se erigirá en símbolo de los excesos primarios y en la imagen del cuerpo del padre hecho estragos. Y es que se trata de un ritual parricida que muestra, mediante el éxtasis dionisiaco, a la figura del padre como la gran perdedora de esa posguerra y como símbolo del poder, la familia y el Estado (Parcerisas (com.) 2008: 16).

³⁸⁰ Según declara el propio Nitsch, su obra no tiene connotaciones políticas, sino que se trata de una propuesta despolitizada: «*I never did political art. [...] I am very against politics and I am very against artists working in a political way and use politics*» (Ramírez Tur 2018: 722). «Yo nunca hago arte político. [...] Estoy muy en contra de la política y de los artistas que trabajan de una manera política y usan la política» (Traducción de la autora). Además, tampoco pensaría en episodios históricos violentos concretos a la hora de plantear sus acciones.

micrófono con objetos físicos. Más tarde, mientras Nitsch yacía estirado en una cama, Muehl le tiró sangre y entrañas por encima [Fig. 192], que luego limpiaría con agua como en un gesto de ablución purificadora. En definitiva, mediante esta *performance*, Nitsch pretendía inducir a un estado frenético de excitación física y psíquica que llevara a la descarga o abreacción catártica (Badura-Triska; Klocker (eds.) 2012: 76) que restaurara un estado ideal de higiene mental. Después de realizar su acción, la policía clausuró el evento y posteriormente tanto Nitsch como Muehl serían sentenciados a cuarenta días de cárcel por alteración del orden público. Finalmente, cumplieron la pena en 1965, que por último sería rebajada a catorce días de prisión (*Ibíd.*: 385).



Figs. 191 y 192: Hermann Nitsch, 3. Aktion. *Fest des psychophysischen Naturalismus*, 1963, acción en el estudio de Otto Muehl, Viena

El 3 de marzo de 1964, Nitsch llevó a cabo la que sería su quinta acción, de nuevo en la vivienda de Muehl. En primer lugar, con un bisturí, realizó una incisión en el costado del cordero crucificado. Acto seguido, enjuagó la hendidura con agua, esparció talco y la rellenó, entre otros elementos, con entrañas. Posteriormente, Nitsch desgarró el cuerpo del animal [Fig. 193]: se ha querido ver en este gesto una referencia a los antiguos rituales cíclicos de muerte por desmembramiento seguidos de la unión de las partes corporales en una suerte de reanimación o retorno a la vida de la víctima, como sucede con el mito de Osiris. En este sentido, también sería acertado hablar de una alusión al *diasparagmos* o laceración y desmembramiento de la víctima sacrificial que

luego se comía cruda en los rituales en honor al dios Dioniso, cuyas festividades adoptan, como las de Nitsch, un carácter orgiástico. También en el desgarramiento del animal se ha querido ver una referencia a los cultos orientales de la antigüedad y a los ritos chamánicos (Badura-Triska (ed.) 2016: 92). Continuando con la acción, Nitsch, ataviado con una camisa larga semejante a un hábito, tal vez como cita a la castración o a la emasculación de Atis, se colocó una toalla sanitaria sobre su pene, sobre el que un asistente derramaría sangre, agua caliente y yema de huevo, y, más tarde, espolvorearía polvos de talco. Seguidamente, el artista se tumbó sobre una cama y fue cubierto por tulipanes, entrañas y cabellos de mujer. Para finalizar, Nitsch, atado a una cruz en posición de Cristo crucificado, recibe la sangre que es derramada sobre su cuerpo [Fig. 194]. El vienés deviene así, como el cordero, víctima sacrificial, *Cordero de Dios*.



Figs. 193 y 194: Hermann Nitsch, 5. Aktion, 1964, acción en el estudio de Otto Muehl, Viena

Si se presta atención a los elementos simbólicos que se emplean en esta acción, pronto se observará que Nitsch los adopta de distintos mitos y religiones: aquí, emplea, por ejemplo, el desgarramiento de Dioniso, la castración de Atis y el crucificado. Estas referencias culturales, entre muchas otras, serán una constante en el proyecto del vienés, que lo concibe como una experiencia de sesgo cultural-antropológico conformada a la guisa de un *collage* de motivos extraídos de la historia colectiva cultural y simbólica. En este sentido, Nitsch utilizará otros *leitmotivs*, a los que considera, en un sentido junguiano, manifestaciones del inconsciente colectivo (Badura-Triska; Klocker (eds.) 2012: 33) y como formas de abreacción míticas. Entre ellos, enumera los siguientes:

- I. transustanciación, última cena (tomad, esto es mi cuerpo, esto es mi sangre)
- II. monte de los olivos
- III. crucifixión
- IV. orgiástica y sacrificio de dionisio, su desgarró
- V. muerte de orfeo
- VI. mutilación de adonis por el jabalí
- VII. isis y osiris
- VIII. attis, agdistis
- IX. ceguera de edipo (símbolo de castración)
- X. castración ritual
- XI. sacrificio de animales en general (sacrificio de animales en lugar de humanos y como objeto de identificación)
- XII. comidas totémicas (desgarro del animal totémico)
- XIII. el exceso primordial (el destripar el cordero en el teatro o.m. es un sustituto alegórico de la experiencia del exceso primordial), asimismo, la pintura litúrgica penetra hasta el exceso primordial (Parcerisas (com.) 2008: 421).

Como se puede comprobar, de manera paulatina Nitsch desarrolla la idea contenida en *Orgien Mysterien Theater* tanto en forma de acciones como de manifiestos, o ambas a la vez. Una de estas ocasiones se dio en junio de 1964, cuando el artista participó en una exposición que organizaba la Galerie Junge Generation: allí no sólo llevó a cabo su sexta acción sino que, al mismo tiempo, publicaba el texto *MANIFEST das lamm*.³⁸¹ En él, Nitsch defiende el uso de la realidad como medio directo para la creación artística, propiciando así una experiencia sensual intensa y un encuentro con las capas más profundas de la psique humana. Así lo expresa:

trabajar con medios concretos implica más contacto que nunca con los niveles inferiores de la psique, cuyos fenómenos se convierten en el sujeto real de la representación. los objetos concretos

³⁸¹ Esta exposición fue finalmente clausurada por orden del alcalde y el teniente de alcalde de Viena (Badura-Triska; Klocker (eds.) 2012: 188).

implicados son meramente claves de una realidad psíquica interior, cuyas profundidades pueden sondarse para llegar a los fenómenos subyacentes, arquetípicos y colectivos de la psique (*Íd.*).

Así pues, sus acciones invitan a la confrontación directa con la realidad sensorial y psíquica, y, sobre todo, con los aspectos trágicos y reprimidos por la sociedad. Con esto, el espectador se ve obligado a enfrentarse y a tomar conciencia de sus propios impulsos y emociones reprimidas, como la agresividad o el miedo, en un ejercicio que se podría calificar de catártico. En palabras del artista:

On the symbolism of the lamb – from the sensuously experienced reality of the skinned carcass slick with blood as a point of departure is to be associated to the dawn of the mythical. The chain of associations triggered by the image of the lamb carcass converges with overcoming humanity's constant resurging orgiastic collective vitality. It is with regard to their utmost limits, sublimations and repressions that the lamb usually appears in a symbolic context. Dionysian frenzy ends with tearing apart the god Dionysus (the bull symbolizing him), ending in an excess. The negative image of Dionysian frenzy, the Passion, concludes with the masochistic ritual of sacrifice. Art Informal, as the concrete breakthrough of instinctive drives in art, absolutely has a similarity to the essence of the Dionysian because its consequence is total frenzy to the utmost excessive limits.

The O. M. Theater, action theater, exploits this phenomenon and achieves, within art, a regression – an outburst of Dionysian frenzy.

The regarding of the lamb in O. M. Theater is an accomplished symbolic action standing for the primal excessive experience (the ecstatic utmost limit of the orgiastic abreaction impetus). The viscosity real, sado-masochistic situation of ripping apart is identical to an extreme outbreak of drives (Badura-Triska; Klocker (eds.) 2012: 385).³⁸²

Como se puede leer en el texto, la experiencia sensorial con el cadáver del cordero no sólo es el punto de partida del despertar de lo mítico, sino que también es el

³⁸² «Acerca del simbolismo del cordero –desde la realidad sensualmente experimentada del cadáver despellejado manchado de sangre como punto de partida debe ser asociado al alba de lo mítico. La cadena de asociaciones que parte de la imagen del cadáver del cordero converge en la superación de la humanidad en la constante superación orgiástica de la vitalidad colectiva. Es con respecto a sus límites máximos, sublimaciones y represiones que el cordero aparece generalmente en un contexto simbólico. El frenesí dionisiaco termina con el desgarramiento del dios Dioniso (el toro que lo simboliza), terminando en un exceso. La imagen negativa del frenesí dionisiaco, la Pasión, concluye con el ritual masoquista del sacrificio. El arte informalista, como el avance concreto de los impulsos instintivos en el arte, tiene absolutamente una similitud con la esencia dionisiaca, puesto que su consecuencia es el frenesí total hasta los límites excesivos. El teatro O. M., teatro de acción, explota este fenómeno y logra, dentro del arte, una regresión, una explosión de frenesí dionisiaco. La consideración del cordero en el Teatro O. M. es una acción simbólica realizada que representa la experiencia primaria excesiva (el límite máximo extático del ímpetu de abreacción orgiástica). La situación real, sadomasoquista de desgarrar es idéntica a un brote de impulsos extremo» (Traducción de la autora).

desencadenante de la vitalidad orgiástica colectiva. Este frenesí dionisiaco³⁸³ desemboca en una desinhibición y exceso de pasión que lleva al descuartizamiento del dios Dioniso, al ritual de sacrificio. De esta manera, en el arte, y más concretamente en el proyecto *Orgien Mysterien Theater* se produce una abreacción de los impulsos y los instintos, logrando una regresión, un estallido de frenesí orgiástico. Y, como no podía ser de otro modo, esta descarga de emociones, afectos e instintos alcanza su clímax, su punto álgido, en el desgarramiento del cordero, un acto que califica de «sadomasoquista [...] idéntico a una irrupción extrema de los instintos» (Parcerisas (com.) 2008: 422).

Por cierto, también en el seno de esta muestra, Nitsch expuso por primera vez los llamados *Reliktcollagen* o *collages* de reliquias [Fig. 195].³⁸⁴ Si una reliquia se corresponde con el resto del cuerpo de un santo así como con los enseres u objetos de su pertenencia, aquí por reliquia se entienden los restos y los objetos usados en las acciones del vienés, de marcado sentido litúrgico. Nitsch ya comenzó a compilarlos un año antes, en 1963, y disponía estos elementos o bien montados sobre arpilleras o de manera individual a modo de instalación.³⁸⁵ En estos *collages* se pueden ver, por ejemplo, vendas, toallas sanitarias o parches de tela salpicados con sangre, en ocasiones acompañados de marcas geométricas que aluden tanto a la pintura abstracta y geométrica del período en que fueron realizados como también a las marcas que delimitan las siluetas de los cuerpos u objetos en la escena de un crimen o de un accidente (Badura-Triska; Klocker (eds.) 2012: 256).³⁸⁶ Asimismo, estos *Reliktcollagen* pueden contener la indumentaria y los objetos de culto que Nitsch utiliza en sus acciones, como casullas manchadas con sangre, altares o angarillas [Fig. 196]. En ocasiones, esta vestimenta sacrificial también aparece manchada con heces y orina, retomando así el uso catártico que tenían en la antigüedad estas sustancias de desecho corporal (Badura-Triska (ed.) 2016: 102).

³⁸³ Para Nitsch, el término dionisiaco designa «la necesidad de desfogamiento [*sic*], cuyo despertar lleva, con una inevitabilidad implacable derivada de la economía de las pulsiones, a lo orgiástico, al anhelo de dolor, sacrificio y la cruz» (Parcerisas (com.) 2008: 420).

³⁸⁴ En un sentido similar a los *Reliktcollagen*, cabría destacar los *Blood Canvas* (1999-2002) de Franko B, series de objetos recubiertos por telas manchadas de sangre producidas durante sus *performances*, de marcado carácter autopunitivo.

³⁸⁵ En acciones posteriores, por ejemplo, la decimosexta, llevada a cabo en diciembre de 1965 en su estudio, Nitsch cubrió una de las paredes con papel de embalaje y, como si se tratara de un *collage* de reliquias, dispuso objetos en su superficie.

³⁸⁶ En otras ocasiones, Nitsch también dibujó estas mismas marcas sobre el cadáver del animal en sus acciones.



Fig. 195: Hermann Nitsch, *Reliktmontage mit blutigen Tüchern* (Montaje de reliquias con paños empapados con sangre), 1964, sangre, tiza, muselina y tela, Mumok, Viena / Fig. 196: Hermann Nitsch, *Aktionsrelikt* (angarilla), 1984, madera, tela y sangre, Mumok, Viena

Mauss y Hubert (1995: 54) señalaban que los utensilios sagrados, después de ser usados en el sacrificio, debían ser limpiados y no podían salir del templo, sino que tenían que permanecer cerrados en una celda especial. Por el contrario, Nitsch no lava ninguno de estos elementos como sería preceptivo, sino que, por el contrario, mantienen la mancha contraída en el desarrollo del ritual, como si todavía detentaran un carácter sagrado. En realidad, no podía ser de otro modo, pues se trata de reliquias. Asimismo, en el ensayo acerca de la naturaleza y la función del sacrificio, se indica que, tras la inmolación, y como parte del ritual de salida, los sacrificadores debían guardar sus vestimentas sacrificiales en cámaras o lugares consagrados (*Ibíd.*: 81). Lo que hace Nitsch, en cambio, es reunir los objetos consagrados y exhibirlos en el espacio museístico, que deviene así recinto sagrado destinado a albergar las reliquias derivadas de sus acciones rituales. El culmen de este proceso de conservación –y casi de veneración– de reliquias llegará con *Asolo-Raum* [Fig. 197], un proyecto respaldado por Francesco Conz. En el Palazzo Baglioni, en el pueblo italiano de Asolo, Nitsch instaló en una superficie de 25 m² un espacio sagrado con una compilación de los objetos empleados en sus acciones, desde indumentaria litúrgica o telas manchadas con sangre, pasando por cruces de madera y fotografías de las herramientas usadas en sus acciones, hasta pinturas realizadas con sangre.



Fig. 197: Hermann Nitsch, *Asolo-Raum*, 1973, Palazzo Baglioni, Asolo

Si bien hasta el momento las acciones de Nitsch contemplaban este momento de desgarrar el cadáver del cordero vinculado a una experiencia de frenesí dionisiaco, cada vez se harán más complejas, tanto por cuanto atañe a los episodios previstos como a la duración de la acción, pues aspiraban a durar un total de seis días. Sin embargo, esto no sucederá de manera inmediata, sino que se trata de un proceso complejo que requiere un desarrollo paulatino. Así, el 16 de enero de 1965 en su estudio y en su vivienda, Nitsch performó para un público invitado la que sería su séptima acción, financiada por Wolfgang Tunner.³⁸⁷ Además de incluir el episodio habitual donde se desgarró al cordero y otros momentos en los que diversas sustancias y objetos se dejan sobre una mesa para que puedan ser manipulados por el público, esta acción incluye una secuencia que será más tarde explotada por Nitsch en su magno proyecto: se trata de la fiesta.

La complejidad que iba adquiriendo el Teatro de Orgías y Misterios requería de una metódica planificación previa. Por ejemplo, desde 1965 Nitsch filmaba y fotografiaba una serie de acciones corporales que fueron concebidas como estudios para su proyecto [Figs. 198 y 199]. En dichos filmes y fotografías se encuentran los motivos principales de las acciones, como pueden ser imágenes tanto de los cuerpos cubiertos con entrañas como de los ojos o los genitales tapados con gasas, compresas o apósitos y salpicados con sangre, yema de huevo o agua, que, por cierto, ya estaban presentes al menos desde

³⁸⁷ Nitsch llevó a cabo esta acción a petición de Tunner para celebrar la obtención de su doctorado (Badura-Triska; Klocker (eds.) 2012: 385).

la quinta acción. Nitsch, además, daba instrucciones precisas a los fotógrafos: no sólo tenían que captar las actividades que los actores desarrollaban, sino que también era importante para el artista fotografiar las escenas con el público asistente o detalles como materiales, objetos y partes del cuerpo específicos (Badura-Triska; Klocker (eds.) 2012: 130). Por cuanto respecta a las grabaciones, Nitsch prefería que fueran filmes documentales a modo de reportajes (*Ibíd.*: 136).



Fig. 198: Hermann Nitsch, 14. *Aktion*, 1965-1988, vídeo transferido a DVD, color, sonido, 50 minutos, Mumok, Viena / Fig. 199: Hermann Nitsch, 15. *Aktion*, 1965-1988, vídeo transferido a DVD, color, sonido, 59 minutos, Mumok, Viena

También a partir de 1965, Nitsch comenzó a dibujar los planos de una arquitectura visionaria donde se tendrían que llevar a cabo tales acciones. El artista proyectó un lugar imaginario con cámaras subterráneas biomórficas como una referencia al descenso a las profundidades de la existencia humana y también en relación con las cuevas primitivas y el útero (*Ibíd.*: 259).³⁸⁸ Asimismo, los cuadernos de bocetos del artista contienen dibujos preliminares con las imágenes y las actividades que se iban a llevar a cabo con precisión en cada una de las acciones. Por ejemplo, se detalla la secuencia de eventos, las posturas que deben adoptar los actores, la posición espacial de estos o incluso se especifica con detalle el uso de la luz, del sonido y de los materiales a emplear. En este punto cabría advertir una diferencia con respecto a Benito, y es que si bien el catalán también planificaba sus *performances*, siempre dejaba un lugar

³⁸⁸ Esta arquitectura visionaria fue planteada para *Die Eroberung von Jerusalem*, que, a pesar de publicarse en *Die Drossel* en 1976, nunca se llegó a performar.

predominante al azar y la improvisación.³⁸⁹ Esto implicaba, por una parte, que se replanteara de manera constante el proyecto y no se llevara a cabo tal y como se había previsto y, por otra parte, hacía que sus *performances* no pudieran ser reproducibles, pues era imposible llevarlas a cabo dos veces de la misma forma. En cambio, Nitsch concibió sus acciones de forma que pudieran ser repetibles: «*An action of mine can be reproduced by actors, musicians and directors just like any other drama or musical theater*»,³⁹⁰ declaró el artista (*Ibíd.*: 222). De hecho, a lo largo del tiempo el propio artista ha ido rectificando y modificando los guiones de las acciones para que estas se puedan replicar y performar, como ha hecho años después.

En la primavera de 1966, Nitsch fue invitado, junto con Brus, Muehl, Kren y Weibel, a participar en el Destruction in Art Symposium que Gustav Metzger organizaba en septiembre en Londres.³⁹¹ Allí, Nitsch tuvo ocasión de conocer la escena internacional de primera mano, pues al evento también acudieron teóricos y críticos además de artistas del *happening* y del movimiento Fluxus. Además, presentó su vigesimoprimer acción en St. Brides Institute, en este caso ataviado con un casco y una defensa o porra de policía inglés. Como viene siendo habitual, desgarró el cadáver del cordero crucificado [Fig. 200], e incluso el público podía derramar sangre sobre el animal por medio de tubos de ensayo. Cada tres minutos la acción se interrumpía con la proyección del filme *Penisbepülung*, que había grabado en su vigésima acción, sobre una tela blanca y sobre el mismo cordero. Nitsch detalló todo el guion de la siguiente manera:

A large white sheet is spread out in the middle of the room. Lying near the sheet are intestines, plus several buckets of blood. In front of one of the long walls is an 8mm film projector. Between the actions an 8 mm film (penis rinsings) is projected on to the opposite wall, which has been covered with a white sheet. Later, the lamb will be nailed as if crucified to this section of the wall. (The film will thus be projected on to the lamb during the action.) A member of the orchestra blows a whistle after each action has reached 3 minutes' duration. Then the lights are turned off,

³⁸⁹ Si bien algunos autores sostienen que en las acciones de Nitsch también tendría cabida la espontaneidad (*Ibíd.*: 222), su planificación es tan escrupulosamente precisa y metódica que da poco margen a la improvisación.

³⁹⁰ «Cualquiera de mis acciones puede ser reproducida por actores, músicos y directores justo como cualquier otro drama o teatro musical» (Traducción de la autora).

³⁹¹ Los artistas vieneses se presentaron bajo el nombre, acuñado por Brus y Muehl, de Vienna Institute for Direct Art (*Ibíd.*: 386).

*the action stops, and the film is projected for one minute. The event continues in this manner until it is concluded (Ibíd.: 136-137).*³⁹²



Fig. 200: Hermann Nitsch, *21. Aktion*, 1966, acción en el Destruction in Art Symposium, Londres

Un dato más a tener en cuenta acerca de esta acción, que ya se apunta en el guion y que apoya el concepto de *Gesamtkunstwerk*, es que por primera vez en la obra de Nitsch se integraba música con una orquesta y un coro.³⁹³ En este caso, dirigidos por Peter Weibel, produjeron el mayor ruido posible: de hecho, un miembro de la orquesta usaba un silbato y el coro gritaba. A propósito de esto, habría que recordar que, ya en el *Manifiesto del Teatro de Orgías y Misterios* (1962), Nitsch comprendía como ritos de abreacción el producir el ruido más fuerte posible –cosa que, según él, conduce al éxtasis– y la liberación de gritos de lujuria (Parcerisas (com.) 2008: 420). Por cierto, y también en relación con el grito, Nitsch argumenta que el origen de su música se encuentra, precisamente, en el clamor:

³⁹² «Una gran tela blanca se extiende en el centro del espacio. Cerca de la tela hay intestinos, además de varios cubos de sangre. Delante de una de las paredes largas hay un proyector de películas de 8 mm. Entre las acciones se proyecta una película de 8 mm (*enjuagues de pene*) en la pared opuesta, que se ha cubierto con una tela blanca. Más tarde el cordero será clavado como si estuviera crucificado en esta sección de la pared. (La película se proyectará en el cordero durante la acción.) Un miembro de la orquesta hace sonar un silbato después de que cada acción haya alcanzado los 3 minutos de duración. Luego, las luces se apagan, la acción se detiene y la película se proyecta durante un minuto. El evento continúa de esta manera hasta que concluye» (Traducción de la autora).

³⁹³ Aparte, también sonó música *beat* y de instrumentos de viento, aunque en estos casos no era música en directo. Para más información acerca de la relación entre el accionismo vienés y la música, *vid. Ibíd.*: 55-57.

my music has its roots in crying out, in clamor, it is tied to the most extreme excitation, which is a necessity of theatre. in terms of human history, the scream precedes the word, it occurs whenever excitation is so intense that the word is not enough (Nitsch 1999).³⁹⁴

En las obras del vienés, además, la música no es ilustrativa de las acciones, sino que ambas están al mismo nivel: la acción se intensifica gracias a la música y la música se activa por medio de la acción. Asimismo, tal era el interés que sentía Nitsch por la música que, a partir de finales de los setenta, no sólo llegó a grabar las piezas musicales de sus acciones, sino que él mismo las componía y las interpretaba con órgano, piano o armonio (Badura-Triska; Klocker (eds.) 2012: 57). Aparte, el artista vienés desarrolló su propio sistema de notación musical: por ejemplo, al lado derecho de la partitura anotaba los distintos grupos de instrumentos, la duración se determinaba por líneas horizontales y la intensidad mediante líneas verticales. Así lo expresaba el propio Nitsch:

*The various groups [of instruments] are noted on the right side of the score by means of different thicknesses of lines, the length of their playing is a result of the length of the particular section of the each action. The loudness is denoted by the vertical lines. [...] Every millimeter signifies a second of playing time. The playing time of the instruments is represented by horizontal lines. There are three different volume levels (which are indicated above the horizontal lines) (Ibíd.: 222).*³⁹⁵

Finalmente, la policía suspendió la acción, los organizadores John Sharkey y Gustav Metzger fueron acusados de exhibir material indecente y este último fue multado. Aunque la conferencia de prensa que el Institute for Direct Art dio en Viena con posterioridad a la acción fue un fracaso al acudir únicamente un periodista,³⁹⁶ lo cierto

³⁹⁴ «mi música hunde sus raíces en el grito, en el clamor, está ligada a la excitación más extrema, que es una necesidad del teatro. en términos de la historia humana, el grito precede a la palabra, se produce cuando la excitación es tan intensa que la palabra no es suficiente» (Traducción de la autora).

³⁹⁵ «Los diversos grupos [de instrumentos] se anotan en el lado derecho de la partitura por medio de diferentes grosores de líneas, la duración de su interpretación es el resultado de la longitud de la sección particular de cada acción. La intensidad se indica por las líneas verticales. [...] Cada milímetro significa un segundo de tiempo de interpretación. El tiempo de ejecución de los instrumentos está representado por líneas horizontales. Hay tres niveles de volumen diferentes (que se indican sobre las líneas horizontales)» (Traducción de la autora).

³⁹⁶ Precisamente, Nitsch se lamenta de que en Viena no recibiera apoyos, mientras que valora muy positivamente la acogida que tuvo en Nueva York: «Per a mi la reacció de Nova York ha estat la millor. He descobert que el meu treball és acceptat per força gent. I d'una forma particular estic content que el meu treball es realitzés amb artistes del "happening" com Paik, Kaprow, Hansen, Schneemann i molts d'altres més joves. Molta gent desconeguda va venir per parlar amb mi i per conèixer la meua obra. A Viena això no hagués passat mai. A Nova York hi ha dos tipus d'espectadors: a favor i en contra de les meves representacions. A Àustria, en canvi, només hi ha un tipus de públic: tots rebutgen el meu treball, a excepció dels meus amics», declaró el artista en una ocasión (Mekas 1987: 59-60). «Para mí, la reacción

494

es que el evento obtuvo reconocimiento y repercusión internacionales, recibiendo la atención de la prensa londinense y neoyorquina (*Ibíd.*: 168). Precisamente, en 1968 Nitsch tuvo la oportunidad de presentar su obra en Estados Unidos gracias a Peter Kubelka y Jonas Mekas. Allí llevaría a cabo acciones cada vez más complejas, acompañadas por música de ruido anotada ya en partitura y con una primera parte más pasiva seguida de un momento de exceso que culminaba con el desgarramiento del cordero.

Hasta aquí, el Teatro de Orgías y Misterios se presenta *grosso modo* como un dispositivo que, por medio de la agresión y del éxtasis, ofrece a los individuos la posibilidad, en un sentido freudiano, de desahogarse y de liberarse de todo lo reprimido. No obstante, Nitsch todavía desarrollará más sus ideas en *Zur Metaphysik der Aggression* (1969), donde terminará de dar sentido al concepto de obra de arte total que quería llevar a cabo en su proyecto. Así lo relata el propio artista:

I see everything as being aesthetically neutral, get intoxicated by beauty, by the exuberance of form-defying humane rules and without reserve making use of death and the sexual sado-masochistic pleasure of ripping flesh apart. Everything lays spread out before me like a sumptuous garden of flowers growing rampantly and overlaid by a confusion of fragrances. All our senses are to be excited right to their very roots, excited to the extent of our perception torturing us to the limits of the still endurable. Beauty neutralizes and expunges the issues of morality and responsibility. Let those bear them who feel it is their calling to do so. We have allowed the beauty of catastrophes tempt us into senselessness and the abyss. We find deeper metaphysical truth in the structure of form than in morality (Ibíd.: 388).³⁹⁷

de Nueva York ha sido la mejor. He descubierto que mi trabajo es aceptado por bastante gente. Y de una forma particular estoy contento porque mi trabajo se realizara con artistas del “*happening*” como Paik, Kaprow, Hansen, Schneemann y muchos otros más jóvenes. Mucha gente desconocida vino a hablar conmigo y para conocer mi obra. En Viena esto no habría pasado jamás. En Nueva York hay dos tipos de espectadores: a favor y en contra de mis representaciones. En Austria, en cambio, sólo hay un tipo de público: todos rechazan mi trabajo, a excepción de mis amigos» (Traducción de la autora).

³⁹⁷ «considero que todo es estéticamente neutral, intoxicado por la belleza, por la exuberancia de las reglas humanas que desafían las formas y hacen uso, sin reservas, de la muerte y del placer sadomasoquista de destrozarse la carne. Todo se extiende ante mí como un suntuoso jardín de flores que crece de manera rampante y se superpone a una confusión de fragancias. Todos nuestros sentidos deben ser excitados desde sus raíces, excitados hasta el punto de que nuestra percepción nos torture hasta los límites de lo soportable. La belleza neutraliza y elimina las cuestiones de moralidad y responsabilidad. Dejemos que aquellos que lo soportan y que sienten que es su deber hacerlo lo hagan. Hemos permitido que la belleza de las catástrofes nos tienta en la insensatez y el abismo. Encontramos una verdad metafísica más profunda en la estructura de la forma que en la moralidad» (Traducción de la autora).

Lo que de este texto se desprende es, en primer lugar, que Nitsch es un artista preocupado por encontrar la belleza formal en sus obras sin importarle los preceptos morales: está *más allá del bien y del mal*. De hecho, en una ocasión ya declaró que «*L'art ha de ser bell. Que és com dir que ha de ser formal. Sense forma no hi ha art; tot és en la forma. [...] L'art és forma*» (Mekas 1987: 60).³⁹⁸

Al mismo tiempo, esta preocupación por los aspectos formales de la obra lleva al artista a elaborar una dimensión sinestésica de las impresiones sensoriales, particularmente por cuanto respecta a los olores. Por ejemplo, Nitsch sostiene que determinadas combinaciones de colores pueden evocar un olor o un sabor específicos. Además, considera que los colores son análogos a los sonidos: aunque las reglas de la armonía son diferentes en cada caso –en el caso de la música son más rígidas, pues se basan en conceptos matemáticos–, al fin y al cabo, ambos tienden a las combinaciones armónicas que llevan a experimentar placer, satisfacción o disfrute: «*the desired goal was to experience pure joy*», por ser más fieles a las palabras del artista (Nitsch 2007). Además, en su teoría del color o *Farbenlehre des Orgien Mysterien Theaters* (1969), Nitsch ve la gama de colores como «*the most ideal demonstration of color constellations and harmonious relationships*» (Íd.).³⁹⁹ Para él, la armonía de color resulta de la yuxtaposición entre colores similares, lo que deriva en una resonancia de las tonalidades. No obstante, también cabe la posibilidad de crear un efecto titilante embriagador y encantador mediante la disonancia de colores, esto es, con el uso de colores complementarios. Asimismo, presta atención a los sentimientos que despiertan los colores. Por ejemplo, dice que la armonía de colores logra transmitir salud, paz, tranquilidad, vigor y alegría, además de aflicción, dolor, agonía o amor. Por cuanto respecta a las secuencias de colores, estas pueden representar dolor, muerte, procesos de curación e, incluso, resurrección (Íd.).

También, en este proyecto destinado a desarrollar la obra de arte total, los cinco sentidos deben ser excitados mediante experiencias sensoriales directas como, por ejemplo, esparciendo fragancias, produciendo ruidos, o tocando y derramando sustancias reales como la sangre. En este sentido, el propio Nitsch ya advirtió de que «*Al meu teatre [...]*

³⁹⁸ «El arte tiene que ser bello. Que es como decir que ha de ser formal. Sin forma no hay arte; todo está en la forma. [...] El arte es forma» (Traducción de la autora).

³⁹⁹ «el objetivo deseado era experimentar puro goce / la demostración ideal de la constelación de colores y las relaciones armoniosas» (Traducción de la autora).

tot és real. Els objectes que utilitzo són reals, per exemple la sang, els animals [...]. No es tracta de representacions de qualsevol altra cosa» (Mekas 1987: 59).⁴⁰⁰

Para acabar de desarrollar este proyecto colosal, faltaba un elemento fundamental, y era que las acciones se llevaran a cabo en la ubicación soñada por Nitsch desde un principio: su deseo se cumplió cuando, en 1971, su mujer Beate compró el castillo de Prinzendorf, sito al norte de Viena.⁴⁰¹ A partir de entonces, la ubicación se convirtió en el principal emplazamiento de las acciones del artista, que cada vez eran más ambiciosas en cuanto a su duración.

Tanto es así que, por ejemplo, *Maria Empfängnis* o *Inmaculada Concepción* (1969) [Fig. 201], su trigésimo primera acción, alcanzó las diez horas de duración.⁴⁰² Esta se llevó a cabo en el estudio del pintor Hans Peter Zimmer, en Múnich, justamente el 8 de diciembre de 1969, es decir, el día en que se celebra la festividad de la Inmaculada Concepción, coincidiendo así con el título de la obra. En este caso, y como cabe esperar por la denominación de la acción, Nitsch hace uso de los símbolos cristianos, y más concretamente, del imaginario relativo a la eucaristía. Por ejemplo, el artista utilizó una custodia –como también lo haría años después Jordi Benito en *Baiard, jaç impacient. Opus II* (1981)– y una casulla, lo que hace que se pueda interpretar que Nitsch represente el papel de sumo sacerdote. No obstante, aquí sumó la iconografía del sacrificio animal con la del humano, puesto que, además de emplear el cadáver de un cordero, usó el cuerpo de una mujer, sobre el que igualmente dispuso vísceras y vertió sangre, entre otras sustancias. Por si esto fuera poco, el artista empleó un arnés erótico con un consolador, performando un acto sexual con la modelo, Hanel Koeck, atada a una cruz. Si Koeck representara a la Virgen María, se podría decir que, en este punto, Nitsch contradiría el dogma de la Purísima Concepción, que sostiene que la madre de Jesús estuvo libre del pecado original. Asimismo, se ha comentado la posibilidad de que Nitsch se hubiera inspirado en las investigaciones acerca de la estética de la sexualidad de Peter Gorsen, autor del libro publicado en 1969 *Das Prinzip Obszön: Kunst,*

⁴⁰⁰ «En mi teatro [...] todo es real. Los objetos que utilizo son reales, por ejemplo, la sangre, los animales [...]. No se trata de representaciones de cualquier otra cosa» (Traducción de la autora).

⁴⁰¹ De hecho, ya en el tercer estatuto de su *Manifiesto del Teatro de Orgías y Misterios* (1962), Nitsch establecía Prinzendorf como el emplazamiento más adecuado para llevar a cabo su proyecto (Parcerisas (com.) 2008: 419).

⁴⁰² Esta acción fue fotografiada por Ludwig Hoffenreich y Knut Nievers, así como filmada por Peter Kubelka (Badura-Triska; Klocker (eds.) 2012: 388).

Pornographie und Gesellschaft, y a su vez marido de Koeck (Badura-Triska; Klocker (eds.) 2012: 388).



Fig. 201: Hermann Nitsch, 31. Aktion (*Maria Empfängnis*), 1969, acción en el estudio de Hans Peter Zimmer, Múnich

En este punto donde la simbología cristiana y el contexto orgiástico confluyen, cabría recordar que, ya en su *Manifiesto del Teatro de Orgías y Misterios* (1962), Nitsch consideraba la blasfemia y la profanación como medios para acceder a los símbolos más profundos y sagrados, e incluso señalaba que «el grial y el falo son dos extremos mutuamente dependientes» (Parcerisas (com.) 2008: 418). En cualquier caso, el artista afirma que en sus obras no pretende ofender a la religión sino que, por el contrario, lo único que hace es usar una simbología ancestral que luego actualiza. Según el artista,

la religió [...] la considero una cosa molt seriosa. Jo faig servir símbols (sempre concrets, com per exemple la sang menstrual) que tenen una tradició de 2000 anys i els confronto amb símbols del nostre temps, i això no s'entén. La relativització de valors que faig és jutjada com una desmitificació religiosa (Mekas 1987: 60).⁴⁰³

⁴⁰³ «la religión [...] la considero una cosa muy seria. Yo uso símbolos (siempre concretos, como por ejemplo la sangre menstrual) que tienen una tradición de 2000 años y los confronto con símbolos de nuestro tiempo, y esto no se entiende. La relativización de valores que hago es juzgada como una desmitificación religiosa» (Traducción de la autora).

Sea como fuere, lo cierto es que, mediante esta obra, Nitsch cumple el objetivo que perseguía su proyecto y que ya exponía por escrito en el *MANIFEST das lamm* (1964): provocar una abreacción de los impulsos sexuales reprimidos, llegando a un estado de desenfreno y frenesí, de éxtasis orgiástico que llevase al descuartizamiento del dios Dioniso, o, en este caso, al destripamiento del cordero. Las fuerzas sexuales son, pues, redirigidas hacia la agresividad desplegada en el ritual del sacrificio.

Sin embargo, las diez horas de duración de *Maria Empfängnis* se verían superadas por otras acciones, como la llevada a cabo en 1975 durante veinticuatro horas (*24-Stunden-Spiel*), en 1984 durante tres días (*Drei-Tage-Spiel*) y en 1998 a lo largo de seis días y seis noches (*Sechs-Tage-Spiel*).⁴⁰⁴ En realidad, todas las acciones hasta ese momento no eran más que preparativos o realizaciones parciales de esta larga acción,⁴⁰⁵ ejecutada del 3 al 9 de agosto en el castillo de Prinzendorf. Así pues, *Sechs-Tage-Spiel* (1998) puede verse como la culminación del magno proyecto de Teatro de Orgías y Misterios, la constatación del culto del misterio del ser y de la existencia.

Esta acción, cuya duración refleja la historia de la creación, arranca con el sacrificio de un toro al amanecer: si en anteriores acciones el sacrificio era de carácter simbólico, aquí se lleva hasta sus últimas consecuencias; es sangrante, real. Según algunos estudiosos, este rito sacrificial, que también se repetiría al tercer y al quinto día, podría remitir a las fiestas de Delfos y al culto a la diosa Cibeles (Badura-Triska; Klocker (eds.) 2012: 203), o incluso al sacrificio mitraico del toro (Badura-Triska (ed.) 2016: 98). También en este punto convendría recordar a Mauss y Hubert (1995: 58): estos autores indican que, en el ritual de sacrificio, la víctima tenía que cumplir ciertas condiciones para poder ser consagrada (por ejemplo, no tenía que padecer ninguna enfermedad ni presentar defectos). Las exigencias de Nitsch (1999) por cuanto respecta a los toros sacrificiales es que estos hayan sido criados por ganaderos «*with a sense of genuine responsibility towards them*»,⁴⁰⁶ al mismo tiempo que se opone a las condiciones de transporte y de matanza de estos animales practicadas por la ganadería

⁴⁰⁴ Nitsch llegó a fundar en 1973 una sociedad para la promoción del Teatro de Orgías y Misterios en aras de promover la realización de los *Sechs-Tage-Spiel*, esto es, acciones de seis días de duración (*Ibid.*: 389).

⁴⁰⁵ En este sentido, estas acciones previas podrían verse como rituales de iniciación o incluso como rituales de entrada.

⁴⁰⁶ «con un sentido genuino de responsabilidad hacia ellos» (Traducción de la autora).

intensiva.⁴⁰⁷ De hecho, el propio Nitsch (1998) aclara que los toros serían sacrificados durante las acciones y bajo estricto control veterinario por matarifes profesionales. No será ninguna sorpresa, afirmar, entonces, que la intención del artista en este punto es concienciar al público, hacerlo conocedor de lo que se oculta detrás de la cotidianidad: en este caso, que, para el sustento humano –o, mejor dicho, para que el consumo de carne sea posible– es necesario el sacrificio de algún animal. Así lo expresaba Nitsch en una entrevista:

Nosaltres encara mengem carn. En canvi, no veiem mai com es maten animals; perquè això molesta a la nostra consciència i li produeix un sentiment de culpa. Si nosaltres mengem carn, hauríem de saber què és un animal, i que l'animal és sacrificat per produir carn (Mekas 1987: 59).⁴⁰⁸

Una vez inaugurada la acción, a lo largo de seis días y seis noches se suceden diversas acciones que conforman un ritmo interno que podría aludir, según Hubert Klocker, a los cultos místéricos de la antigüedad como las fiestas apolíneas y dionisiacas del templo de Delfos y a la tragedia griega como ritual colectivo de purificación (Parcerisas (com.) 2008: 25). En este sentido, por cuanto respecta a su configuración interna, se podría decir que la acción se estructura a partir de diversas fases rituales que, con una organización espacial y temporal determinadas, revelan un ritmo interno basado en la alternancia entre episodios con más movimiento y otras situaciones más estáticas.⁴⁰⁹ Entre las acciones de más actividad cabría incluir el desplazamiento entre espacios, mientras que entre las más calmadas podrían destacarse la satisfacción de necesidades básicas como el consumo de alimentos, el descanso y la práctica sexual, así como la contemplación de la naturaleza u otros momentos de relajación. Por lo tanto, la experiencia mística invade todas las actividades humanas, tanto los rituales sacrificiales como los quehaceres corrientes que los participantes realizan a diario. En este sentido,

⁴⁰⁷ En una entrevista con Jonas Mekas (1987: 59), Nitsch dijo que era contrario al maltrato y consumo de animales. Esta conciencia animalista ya se hacía notar en el quinto estatuto del *Manifiesto del Teatro de Orgías y Misterios* (1962), donde Nitsch comentaba lo siguiente: «el teatro o.m. criará su propio ganado. no se matará ningún animal por mí. en el teatro o.m., sólo los animales muertos de viejos o que se han tenido que sacrificar serán destripados y desgarrados» (Parcerisas (com.) 2008: 419).

⁴⁰⁸ «Nosotros todavía comemos carne. En cambio, no vemos nunca cómo se matan animales; porque eso molesta a nuestra conciencia y le produce un sentimiento de culpa. Si nosotros comemos carne, tendríamos que saber qué es un animal, y que el animal es sacrificado para producir carne» (Traducción de la autora).

⁴⁰⁹ En este aspecto se podría establecer un paralelismo con el ritmo interno de la acción de Günter Brus *Zerreißprobe* (1970).

ya Nitsch comentaba en el *Manifiesto del Teatro de Orgías y Misterios* (1962) que «el rito [...] practicado y presentado por el teatro o.m. debe extenderse por la totalidad de la vida y convertirse en una guía sistemática para el misticismo» (*Ibíd.*: 420).

En cualquier caso, las acciones se desarrollan en Prinzendorf y sus alrededores: el patio del castillo, los establos, las bodegas y espacio natural en general devienen los escenarios donde tiene lugar la acción. A lo largo de estos seis días y otras tantas noches, los *performers* (hay sobre unos cien) se reúnen para llevar a cabo los actos sacrificiales de desgarramiento y desollamiento de la víctima. Asimismo, los actores, que siguen un guion, también llevan a cabo acciones pictóricas y performan escenas que ya vienen siendo habituales en el repertorio artístico de Nitsch, como son el embadurnamiento del cuerpo con las vísceras del animal (cerdos y corderos) y las crucifixiones animales y/o humanas [Fig. 202] (en este último caso, los *performers* portan vendas en los ojos aludiendo al motivo de la ceguera edípica). Según Nitsch, la fiesta, en el contacto con la carne, las vísceras, la sangre o las heces, desencadena reacciones sensoriales extremas que llevan a la regresión a la sensualidad anal (Nitsch 2019). Incluso, para el artista, «*the very act of – for instance – grabbing with both hands the intestines, the guts or something is a new erotica and sexual experience*» (Ramírez Tur 2018: 727).⁴¹⁰ No por casualidad, la fiesta representa para el individuo «el tiempo de las emociones intensas y de la metamorfosis de su ser» (Caillois 2013: 103).



Fig. 202: Hermann Nitsch, *100. Aktion*, 1998, acción en el castillo de Prinzendorf, Prinzendorf

⁴¹⁰ «el acto mismo de –por ejemplo– agarrar con ambas manos los intestinos, las tripas o algo es una nueva experiencia erótica y sexual» (Traducción de la autora).

Justamente, otra de las actividades emparentadas con este embadurnamiento corporal es el hecho de machacar frutas y uvas. En este caso, un grupo de *performers* agrupados formando un círculo remueven y pisan una mezcla formada con uvas, tomates, sangre, vísceras y agua [Fig. 203]: se trata, precisamente, de uno de los rituales de humedecer y ensuciar con capacidad para la abreacción a que hacía referencia el *Manifiesto del Teatro de Orgías y Misterios* (1962) (Parcerisas (com.) 2008: 420). Como resultado de este pringue corporal, los actores parecen haberse sometido a una suerte de bautismo con sangre, que remitiría al rito del *taurobolio*, practicado por el iniciando en el seno del culto a la diosa Cibeles y que consistía en el baño o bautizo con la sangre de un toro sacrificado (Badura-Triska (ed.) 2016: 90).



Fig. 203: Hermann Nitsch, *100. Aktion*, 1998, acción en el castillo de Prinzendorf, Prinzendorf

Mientras tanto, los participantes –alrededor de unos mil– pueden moverse de manera libre por todo el espacio disponible: de esta forma, se les permite entrar en contacto con el espacio circundante y con el resto de individuos, lo que contribuye precisamente a conformar un sentido de unidad y de espíritu comunitario entre ellos (Badura-Triska; Klocker (eds.) 2012: 209). No obstante, se les indican ciertas recomendaciones, como agruparse para la celebración de la comida totémica, que, como es señalado, debe tener lugar dentro del recinto sagrado para evitar que los restos de la víctima entren en contacto con los elementos profanos (Maus; Hubert 1995: 72). Aquí, la comida del toro sacrificado se sirve para ser consumida entre todos en un acto de comunión que recuerda a la omofagia, esto es, al consumo de carne cruda en el contexto del culto al dios Dioniso. También se puede vincular al totemismo, puesto que el animal divino se sacrifica y posteriormente se come su carne para adquirir el poder del dios. Al mismo tiempo, este acto es paralelo a la Eucaristía en el cristianismo, donde simbólicamente se

ingere el cuerpo y se bebe la sangre de Dios. En el caso de la *Sechs-Tage-Spiel*, aparte de la carne del toro, también se sirven platos regionales, e incluso hay un lugar destinado para que los amigos del artista preparen sus especialidades a modo de cocina para aficionados. Como sucedía con la libre circulación y comunicación en la acción, también en este banquete o ágape ritual se fomenta, mediante la convivencia compartida, el espíritu comunitario que aspira a la felicidad, a la realización existencial y a la transformación del individuo y de la sociedad. Aparte de la comida, se sirve vino para llevar a los participantes a los estados de embriaguez exigidos por el guion. En suma, en la *Sechs-Tage-Spiel* confluyen el exceso y la francachela que se presuponen a toda fiesta, que se caracteriza por «la danza, el canto, la agitación, el exceso de comida y de bebida. Hay que darse el gusto, hasta agotarse, hasta caer enfermo. Es la ley misma de la fiesta» (Caillouis 2013: 102). Finalmente, se destina un espacio en el patio del castillo para la experimentación sinestésica, donde los sabores y los olores de las esencias y las especias allí dispuestas deberían vincularse con las acciones realizadas.⁴¹¹

Otra ocasión en la que los invitados participan conjuntamente es en las caminatas o en las procesiones. En relación con estas últimas cabe destacar, por una parte, la procesión nocturna con antorchas [Fig. 204] y, por otra, la diurna, en la que los participantes llevan un paso procesional en una suerte de romería [Fig. 205]. Al parecer, en ambos casos se trataría de una alusión al emperador Heliogábalo, que dispuso que el dios Sol fuera procesionado en un carro tirado por caballos y acompañado de un cortejo de ciudadanos que portaban antorchas y lanzaban flores (Badura-Triska (ed.) 2016: 92).



Figs. 204 y 205: Hermann Nitsch, *100. Aktion*, 1998, acción en el castillo de Prinzendorf, Prinzendorf

⁴¹¹ Cabe destacar que, en casi todas las acciones de Nitsch, se reparten entre los participantes tiras de papel secante de hasta cuarenta y cuatro aromas diferentes, como los de la lila, la resina o la miel (Hegyi; Corominas (com.) 1996: 43).

Por otra parte, en este proyecto místico de afirmación de la existencia, la música juega un papel fundamental. Y es que, si las acciones anteriores recibían la influencia de la Segunda Escuela de Viena, y más concretamente de Schönberg y Webern, ahora, debido a la magnitud de la *Sechs-Tage-Spiel* se requieren otros modelos, en este caso de Wagner, Bruckner o Skriabin. De hecho, incluirá hasta ciento ochenta músicos⁴¹² y, como si de una fiesta popular se tratara, se escucha música *beat*, música tradicional austríaca (*heurigenmusik*) y baile tirolés (*ländler*) (Hegyi; Corominas (com.) 1996: 52). Así describe el artista las necesidades musicales para esta gran acción:

very different sound dimensions were needed for the length of a 6-day play. enormous blocks and walls of sound were employed. the orchestration tends towards the gigantic. almost a turn back to wagner, bruckner and scriabin emerges. an orgiastic music is to transpose us to an intensive state wherein we find being. the o.m. theatre is comparable to a giant symphony with six movements (Nitsch 1999).⁴¹³

En conclusión, tanto esta acción como su proyecto en general pretenden ser una gran celebración ritual de la vida (Mekas 1987: 60). Con un revestimiento de festival folclórico, se lleva a cabo una glorificación ritual y mística de la existencia y del individuo. En palabras del artista:

the paramount aim and purpose of this festival is a profound affirmation of our existence, our life and our creation. it should bring about an intense affirmation of being that will allow the ego to become self. the mysticism of being leads to a permanent festival of life (Nitsch 1998).⁴¹⁴

Como tal festival de la existencia, la celebra en su dualidad de dolor y belleza,⁴¹⁵ de muerte y vida, de crucifixión y resurrección. La acción dramática deviene, entonces, una fiesta que abraza todas las experiencias que conforman la realidad trágica humana:

⁴¹² La acción contó con sesenta instrumentos de viento y metal, veinte de cuerda, treinta de percusión, dos bandas de música, un cuarteto de cuerda, un coro mixto, otro para cantar música gregoriana y un sintetizador (Nitsch 1998).

⁴¹³ «se necesitaron dimensiones de sonido muy diferentes para una acción de seis días de duración. se emplearon enormes bloques y muros de sonido. la orquestación tiende hacia lo gigantesco. prácticamente se da un giro hacia wagner, bruckner y scriabin. una música orgiástica nos traspone a un estado intenso donde encontramos el ser. el teatro o.m. es comparable a una sinfonía gigante con seis movimientos» (Traducción de la autora).

⁴¹⁴ «el objetivo y propósito de este festival es una profunda afirmación de nuestra existencia, nuestra vida y nuestra creación. debería provocar una afirmación intensa del ser que permitirá que el ego se convierta en yo. el misticismo del ser conduce a un festival permanente de la vida» (Traducción de la autora).

⁴¹⁵ Nitsch considera que su proyecto se asemeja a un parto puesto que estos componentes de dolor y belleza se encuentran en su misma constitución (Mekas 1987: 60).

desde el dolor, la violencia,⁴¹⁶ el sufrimiento y la crueldad hasta la felicidad y el goce. Es así, en su profundo drama interior, donde la humanidad regenerada podrá reconocerse y donde habrá de producirse la purificación comunitaria, la purga de las pasiones individuales y colectivas. No en vano, la fiesta es aquel acto positivo que tiene como misión regenerar la naturaleza y la sociedad, así como restituir el orden, proveer una estabilidad nueva (Caillois 2013: 99). Fruto de esta experiencia, contaminada de crueldad y agresión –que alcanza su punto álgido en el desgarramiento de la víctima–, la persona es capaz de sentir alegría, satisfacción y placer: la fiesta convierte el drama en celebración. El artista lo describe en los siguientes términos:

the joy at splashing around, spattering, pouring, smearing, soiling escalates into a joy in tearing raw flesh, a joy in trampling on the bowels. the dionysic dismemberment situation arises (the dismembered abreaction god dionysos enters the associative field). the dramatic rummages around in the joy in cruelty. chaos, an orgiastic intoxication, erupts and breaks in over us. the intensity of the experience gives rise to a mystic of aggression and cruelty (Nitsch 2019).⁴¹⁷

Este disfrute de alegre jovialidad⁴¹⁸ debe impregnar todas las áreas del ser, extenderse a todas las actividades de la vida diaria y convertirse en amor altruista. En definitiva, esta experiencia vital mítica, en su descarga catártica de alegría y lujuria⁴¹⁹ mediante acciones libres de tabúes, permite al individuo tomar conciencia de sí, de sus impulsos y de las represiones y restricciones del orden social a las que se encuentra sometido. En este sentido, no hay que olvidar que, en la fiesta, los excesos de los arrebatos colectivos aparecen como «una deflagración brusca tras una compresión larga y severa» (Caillois 2013: 105). Como celebración de purificación y abreacción, una vez el exceso básico orgiástico o éxtasis voluptuoso libera a los instintos y energías reprimidas de las profundidades de la psique, estos se llevan a la conciencia en un movimiento

⁴¹⁶ El empleo de dos carros de combate el quinto día simboliza, precisamente, la destrucción y la violencia.

⁴¹⁷ «la alegría de chapotear, salpicar, verter, manchar, ensuciarse se convierte en un goce al desgarrar carne humana, un goce al pisotear las entrañas. surge la situación del desmembramiento dionisiaco (el desmembrado dios de la abreacción dioniso entra en el campo asociativo). los dramáticos hurgan en el goce en la crueldad. el caos, una embriaguez orgiástica, irrumpe e interrumpe sobre nosotros. la intensidad de la experiencia da lugar a una mística de la agresión y la crueldad» (Traducción de la autora).

⁴¹⁸ En su *Manifiesto del Teatro de Orgías y Misterios* (1962), Nitsch hablaba de esta fiesta en los siguientes términos: «un FESTIVAL de júbilo, un FESTIVAL universal, la realización litúrgica del FESTIVAL de la vida» (Parcerisas (com.) 2008: 420).

⁴¹⁹ Precisamente, para Nitsch, la lujuria se disuelve en el festival primordial (*Ibíd.*: 419).

regenerativo y liberador. De esta forma, se aspira a alcanzar un estado místico del ser que llegue a la conciencia del todo, al logro de la identidad, a la realización de la existencia. O, como Nitsch ya expresaba en su *Manifiesto del Teatro de Orgías y Misterios* (1962): «el hombre se vuelve *más firmemente arraigado en su existencia* por medio de un reconocimiento consciente y analítico de su propio ser» (Parcerisas (com.) 2008: 420).

CONCLUSIONES

El presente apartado de conclusiones se propone, por un lado, resolver la conveniencia y oportunidad de las hipótesis planteadas en el capítulo introductorio. Su justificación servirá asimismo para recoger los resultados más significativos y las aportaciones más relevantes de la presente investigación. Y, por otro, en esta sección se señalarán futuras líneas de trabajo que, o bien todavía no han sido iniciadas o que, aun siendo ya conocidas y exploradas, necesitan ser estudiadas con más profundidad u ocuparse de otros aspectos todavía desatendidos.

CONVENIENCIA Y OPORTUNIDAD DE LAS HIPÓTESIS PLANTEADAS

A continuación, se recapitularán cada una de las hipótesis planteadas en la introducción para, posteriormente, argumentar si estas primeras intuiciones finalmente se confirman, si, por el contrario, se refutan o, si en cualquier caso requieren ser matizadas.

- La relación que se establece en el arte contemporáneo entre el artista y las sustancias de desecho corporal es de carácter lúdico.

Partiendo de la consideración de Huizinga (2010: 7-8) según la cual la cultura se desarrolla en el juego y como un juego, así también ciertas manifestaciones del arte escatológico de la contemporaneidad adoptan rasgos lúdicos, pues se presentan bajo la forma y con el ánimo de un juego.

En primer lugar, según el filósofo holandés, el juego es una actividad libre cuya necesidad surge del placer que se experimenta a raíz de ser practicado. En este sentido, artistas como Kren o Creed manifestaron la necesidad de llevar a cabo obras en las que

se empleaban los productos de desecho corporal. Como el juego, entonces, se trata de actividades desinteresadas que se practican por la satisfacción que produce su desempeño. Además, se presupone que la actividad lúdica no se vincula con la satisfacción directa de necesidades físicas o de un deber moral, ni tampoco se obtiene ningún provecho de ella. Sin embargo, alguien podrá objetar que, en ocasiones, la dimensión lúdica del arte escatológico se vincula con la satisfacción de una necesidad vital, y más concretamente, con la excreción. O incluso, como en el caso de Nebreda, habrá prácticas artísticas que sirvan a fines terapéuticos. Lo que de aquí se desprende es que las manifestaciones artísticas escatológicas no son juegos *stricto sensu* sino que desarrollan o manifiestan rasgos de carácter lúdico.

En segundo lugar, el juego es aquella acción situada fuera de la vida corriente: se trata de escapar de ella para ser trasladado a una esfera temporal o provisional donde rigen un orden o reglas determinados. Por ello, los usos y leyes de la vida social ordinaria no tienen validez en el juego. Esta es la razón por la cual los artistas pueden llevar a cabo, dentro de la esfera lúdica, acciones que no podrían realizar en la vida cotidiana. Mientras que la civilización es el espacio de las normas sociales y morales destinadas a combatir la excreta y a promover el asco por ella, el juego –y más todavía, la dimensión lúdica del arte– es el telón de fondo que posibilita la expresión de lo escatológico. En este punto, la actividad artística de Nebreda vuelve a plantear un problema, ya que, en su caso, el contacto con la excreta se da en el seno de los rituales de la experiencia cotidiana que luego testimonia su práctica fotográfica, por lo que no está tan clara la delimitación entre espacio lúdico y vida ordinaria y la validez de la acción no se limita únicamente a la esfera del juego. Sea como fuere, lo cierto es que el espacio lúdico proporcionado por la práctica artística, al permitir ciertos actos que van más allá de las reglas y preceptos, es el que acoge la violación de la norma, lo que garantiza que esta no se produzca en la vida corriente, evitando así tensiones y conflictos en la convivencia social. Sin embargo, los valores y los efectos que esta dimensión lúdica del arte escatológico contemporáneo proporciona reclaman traspasar la esfera de juego y, precisamente, llegar a penetrar en la vida corriente.

En este aparte que crea el juego, la acción lúdica se desarrolla dentro de unos límites de tiempo y de espacio determinados, que son, ni más ni menos, los que proporciona el proceso de creación y recepción artísticas. Esta exigencia de apartamiento en una

situación artificialmente aisladora se revela en alto grado en el juego sagrado, como en las acciones de Benito o Nitsch, que suponen una clara abstracción del curso de la vida corriente y requieren una demarcación y separación específicas del espacio y del tiempo respecto del ambiente cotidiano.

Por otra parte, las acciones que se desarrollan en el juego se ejecutan «como si», es decir, son simuladas. El jugador tiende a representar otro ser, juega a ser otro, en ocasiones con la ayuda de la máscara o del disfraz: en definitiva, se es de otro modo que en la vida corriente. En este sentido, cabría recordar que, en sus obras, Gilbert & George aparecen ataviados como distinguidos gentilhombres ingleses, Benito adopta varias personalidades, Nebreda busca otra identidad en la que reconocerse, o McCarthy interpreta el papel de niño que juega con sus desechos corporales.

Finalmente, al mantenerse fuera de las exigencias de la vida corriente, el ánimo del juego varía de la alegría y la espontaneidad como ocurre con la actitud de Brus en *16/67 20. September*, al arrebató y entusiasmo como sucede con los *performers* de las obras de Kelley, hasta la altísima y santa seriedad que manifiestan Gilbert & George. Asimismo, el gozo del juego se transmite en tensión e incertidumbre, también presente en las *performances* de Benito, y en abandono y éxtasis, experimentados por los participantes de las acciones de Nitsch.

En resumen, la dimensión lúdica del arte escatológico de la contemporaneidad se justifica tanto por la forma que adopta la propia obra de arte como por el comportamiento o el estado de ánimo del artista o de quien disfruta de la obra. El elemento lúdico se despliega, entonces, en la obra de arte así como en su dimensión creativa y receptiva.

- En el arte escatológico contemporáneo se produce un regreso, mediante el elemento lúdico, a la condición infantil, resituando al artista en las experiencias tempranas con su propio cuerpo.

El primer escenario del juego es la infancia y, para el niño, el primer objeto de juego es su propio cuerpo. Precisamente, durante la etapa infantil, el niño examina con disfrute y encuentra placer en el ejercicio de sus funciones corporales. En el caso de la excreción, al estar plenamente constituida cuando aparece, el niño no la explora con vistas a su

desarrollo o perfeccionamiento, sino que, en este caso, la función deriva en el juego. Así, del mismo modo que el juego funcional se corresponde con aquella actividad que ejercita las funciones corporales, obras como *16/67 20. September* de Kren o *Scheißkerl* de Muehl no hacen más que mostrar las funciones vegetativas, en este caso la excreción de materia fecal. Por lo tanto, estas obras podrían verse como actualizaciones o formas de evocar las experiencias tempranas de la niñez en relación con los juegos funcionales vinculados con las sustancias de desecho. Por otra parte, en este juego infantil con las actividades del propio cuerpo, los niños compiten por la calidad y la cantidad de sus productos de desecho. De manera similar, McCarthy pretende que sus piernas queden impregnadas por la mayor cantidad posible de saliva en sus *Spit Dicking*. Incluso, en el ejercicio de sus funciones corporales, los niños encuentran goce en la exploración de sus límites. También ocurre así en ciertas manifestaciones del arte escatológico contemporáneo que muestran un interés por la exploración de las capacidades y límites de las actividades orgánicas, como sucede con la provocación voluntaria del vómito en *Work No. 610 – Sick Film* de Creed.

Si los niños tomaban su propio cuerpo como primer objeto de juego y lo sometían al desempeño de la estimulación sensoriomotriz, también durante la infancia, y más concretamente, durante la fase sádico-anal de la organización pregenital del desarrollo de la libido, se produce una exploración erótica del propio cuerpo en el seno de los juegos sensoriales o hedonísticos. Ahora, el niño busca procurarse un disfrute sensorial mediante una sensación, como puede ser tocando, palpando o acariciando. Por ello, en la vida sexual del niño, de esencia autoerótica, el cuerpo se toma como objeto sexual y el placer reside en la vida activa del mismo. Para el niño, el excremento constituye una fuente de excitación sexual, razón por la cual se procura placer a sí mismo mediante la actividad anal y el manejo de los restos fecales. Expeler, tocar, ver, palpar, oler, restregar, manosear, manejar, en definitiva, tener contacto y jugar con los productos de excreción proporciona goce al niño, pero también al artista, que encuentra en el excremento un instrumento para procurarse placer. Esto es justamente lo que sucede en *Shit Painting 28/8/97*, de Quinn: el artista, en un acto que recuerda al juego del niño con sus propias heces, restregó sus excrementos sobre el lienzo. Como el niño, el artista también encontró placer en tal actividad, pues, según él mismo manifestó, el empleo artístico de las propias deyecciones le reportó fruición sensorial y deleite por el resultado final.

Además, determinadas manifestaciones artísticas recrean escenas infantiles en las que la manipulación de las heces y el juego con sus cualidades perceptivas es fuente renovada de placer. Es el caso de *Shit Face Painting*, de McCarthy, que, adoptando la conducta de un niño en relación con la manipulación de la materia fecal, restriega su excremento por toda la superficie de su cuerpo. De esta forma, mediante una acción que se podría calificar de regresiva, se simula un retorno a una condición infantil en la que la estimulación de la zona erógena anal y la experimentación con las propiedades físicas de la materia fecal ocasionaban al niño una fruición de carácter sensorial. De un modo similar, en las obras *Manipulating Mass-Produced, Idealized Objects* y *Nostalgic Depiction of the Innocence of Childhood* de Kelley se recrean escenas de placer primordial: por una parte, mediante la actividad onanista y, por otra, por medio de la estimulación del área anal y el contacto con los excrementos. Los actos que se representan, pues, exploran las potencialidades eróticas del cuerpo del mismo modo que lo hacen los niños durante la infancia. Así pues, el suceso escenificado, es decir, la representación de una sexualidad perversa cuyo propósito es la consecución de placer, actúa a modo de recuerdo reprimido y deviene el motivo del juego. Al mismo tiempo, en la expresión de dichas tendencias eróticas anales reprimidas, habría que ver una analogía con los juegos de destrucción infantiles, en tanto que en ambos casos se cuestionan y se desobedecen las reglas sociales, que entonces son cambiadas por otras impuestas por el artista o por el niño en un acto de afirmación de la propia voluntad.

Finalmente, en esta experiencia del manoseo con su propio excremento, el niño realiza lo que se podría llegar a llamar su primera escultura, pues la materia fecal se presta como masa a modelar. En este sentido, también las esculturas de Gasiorowski, Roth y Hammons están creadas a partir del modelado de heces.

Sin embargo, no sólo es posible establecer nexos entre las manifestaciones del arte escatológico contemporáneo y los juegos infantiles que resultan del descubrimiento de nuevas sensaciones fruto de la exploración del propio cuerpo, sino que también se pueden vincular con otras clases de actividad lúdica infantil. Por ejemplo, en los juegos de exploración, el niño practica el ejercicio lúdico para ver qué sucede: así también Warhol, Quinn o Serrano, con una clara actitud experimental, tratan de buscar nuevos efectos en sus obras y explotar las posibilidades expresivas y creativas de los productos de desecho corporal. Incluso, los efectos de color que el empleo de estas sustancias

produce en la obra son valorados muy positivamente por los artistas, que hasta los llegan a ver como triunfos personales y recordarían al gusto de los niños por algunas propiedades del excremento como el color, la humedad o la viscosidad. En cualquier caso, como los juegos de exploración infantil, aquí también la razón de la actividad lúdica reside en una necesidad de afirmarse, de demostrar su valía y de descubrir las potencias propias. El artista trata de expresarse en su obra como el niño mediante su juego.

Del mismo modo, hay artistas que parecen emplear los procedimientos del juego de imitación, que consisten en la reproducción, por parte de los niños, de personas, escenas de la vida diaria, modelos animales o seres inanimados vinculados a su medio familiar o social. Así, por ejemplo, los dibujos que Gasiorowski realiza con excremento representan los elementos de su universo más inmediato, e incluso estiliza y simplifica el modelo a partir de formas geométricas y figuras de palo, como también hacen los niños en sus dibujos.

Finalmente, es posible establecer una relación de afinidad entre los juegos abstractos de reglas arbitrarias propios de los niños y ciertas prácticas artísticas: mientras que tal actividad lúdica infantil consiste en la sumisión a una disciplina y a un orden propios como forma de autoafirmación, algunas manifestaciones artísticas que emplean la sangre menstrual –y que, en especial, se aprovechan de su regularidad– operan de modo similar. Así, si en el orden que se imponía, el niño hallaba un elemento en el que encontrarse a sí mismo, artistas como Schneemann descubren en la menstruación el fundamento a partir del cual construir la identidad femenina.

Además de la categoría de juego infantil, también el juego con el lenguaje y el juego sagrado comparten aspectos en común con la actividad lúdica de los niños, tanto de manera general como de modo particular por cuanto respecta a las experiencias con el propio cuerpo. Así, por ejemplo, en la infancia surgen los llamados juegos ascéticos, en los que los niños se pellizcan, se muerden, se arrancan costras de las heridas, se pinchan con agujas, se estiran de los cabellos y se someten a tantas otras torturas o prácticas dolorosas. Como sucede también en las prácticas artísticas de Benito o Brus, no se busca el dolor por el dolor, sino que este es algo accesorio al juego puesto que no actúa como fin sino como medio. Asimismo, se trata de un sufrimiento real pero tolerable que también reporta al niño un disfrute no sensorial sino moral al constituir una prueba de

afirmación de su yo, de su personalidad, de la fuerza de su carácter (Château 1979: 39). En este caso, el hecho de hacerse valer motiva un sentimiento de dignidad y de orgullo propios. Los juegos ascéticos, pues, como también sucede en ciertas manifestaciones del juego sagrado, han de verse como formas de exploración de la voluntad, como pruebas de resistencia gracias a las cuales el sujeto se crece tanto para sí como para el resto de individuos.

Por otra parte, ciertos juegos reglados de los niños se asemejan a determinadas manifestaciones de la categoría de juego sagrado, puesto que comparten el mismo grado de seriedad, el respeto místico por las fórmulas y ritos definidos y, finalmente, la participación de un oficiante (conductor, sacerdote o maestro de ceremonias como también sucedía en las obras de Benito o Nitsch) y un coro.

Finalmente, también los juegos cómicos de los niños pueden vincularse con la categoría de los juegos con el lenguaje, si bien seguramente es la relación que menos paralelismos presenta. Por ejemplo, como sucede con los engaños visuales de la serie *Shit* de Serrano, también los niños tienen la capacidad de proceder a asimilaciones, esto es, de ver la imagen de otro ser en un objeto cualquiera (Château 1973: 104). Sin embargo, los niños pequeños no comprenden el mecanismo de la parodia: de ahí su imposibilidad para formular bromas, chistes y juegos de palabras, o que únicamente hagan reír con bufonadas que algún día hicieron reír sin saber por qué. La ingenuidad de los juegos cómicos de los niños dista mucho, pues, de los chistes intelectuales, como los empleados por Gilbert & George en sus obras. No obstante, en este punto merece la pena señalar dos factores compartidos entre los juegos con el lenguaje y la etapa infantil. Uno de ellos es el uso de palabras groseras y lenguaje malsonante, como el propio título de la serie *Shit* atestigua: la coprolalia, o la tendencia a proferir palabras obscenas, se hace también presente en niños de siete a diez años (Gaignebet 1986: 12), y constituye una suerte de liberación emocional que tiene como finalidad volver a establecer el contacto, aunque de manera simbólica, con aquellos elementos relativos a la sexualidad infantil y la excreción que han sido revestidos de censura moral. Por último, el segundo factor en común entre los juegos con el lenguaje y la infancia se encuentra en la risa: esta debe considerarse como la descarga placentera de energía psíquica impuesta por una coerción. Así, por ejemplo, la risa que sigue tanto a los chistes escatológicos de Gilbert & George como al niño que vuelve a tener contacto con

sus heces o que pronuncia palabras tabú en relación con los residuos corporales, es producida con motivo de la liberación de lo reprimido. Entonces, las manifestaciones artísticas clasificadas bajo la categoría de juegos con el lenguaje proporcionan un reencuentro con las tendencias reprimidas en la infancia y, pues, ofrecen un estado de ánimo próximo al del juego infantil con los desechos corporales. De este modo, hacen rebrotar la satisfacción por los productos de excreción: allí donde el niño disfrutaba y encontraba placer, ahora el adulto descubre la risa.

En definitiva, y tomando las palabras de Kofman (1973: 158) en relación con el arte, el modo con el que opera el corpus de obras del arte escatológico contemporáneo aquí estudiado se puede calificar de «actividad regresiva y regrediente, repetición de la actividad lúdica infantil». De ahí que en esta investigación se hable de regresión creativa al juego infantil, pues el artista se comporta o hace *como si* jugara como cuando era un niño, y especialmente con las sustancias de desecho corporal, con las que establece un vínculo lúdico. Si en su juego, el niño representaba el comportamiento y la vida del adulto copiándolos e imitándolos, aquí sucede a la inversa: el adulto –o, mejor dicho, el artista– representa el papel del niño, juega a ser niño otra vez. El modelo del adulto en esta actividad regresiva es, pues, el juego del infante con sus desechos corporales: el artista toma prestado su juego a los niños, de modo que las reglas de la actividad lúdica tienen un valor que no tienen en el mundo de los adultos, y por esta razón lleva a cabo acciones que no están permitidas en la vida corriente del mayor. Sin embargo, si bien el arte escatológico contemporáneo puede adoptar y desarrollarse bajo una forma lúdica y con el ánimo de un juego –y más concretamente, de carácter infantil–, esto no significa que sea *de facto* un juego infantil. Al contrario, las implicaciones y las consecuencias que se desprenden del empleo lúdico de las sustancias de desecho en el arte escatológico contemporáneo no son equivalentes ni tienen la misma trascendencia que las del juego infantil con los productos corporales.

- La concepción del arte escatológico de la contemporaneidad desde una dimensión lúdica conlleva la exploración del cuerpo del artista como medio de conocimiento del propio individuo y como forma de aproximación y transformación de la realidad.

En la manipulación lúdica de los productos de desecho corporal bajo el contexto artístico de la contemporaneidad radica, en ocasiones, la intención de explorar las

capacidades y los límites corporales, como es el caso de *Work No. 610 – Sick Film*, de Creed. Con ello, se puede llegar a comprender cómo reacciona el propio cuerpo a determinados estímulos y, pues, establecer la estrategia más adecuada para tratar de dominarlo y disciplinarlo. Así, la dimensión lúdica del arte escatológico contemporáneo lleva a definir la relación que el individuo mantiene con su organismo y el grado de conocimiento que tiene del mismo. Precisamente, las manifestaciones artísticas que se ocupan del sangrado menstrual, como las de Schneemann o Chicago, exploran la experiencia corporal de la mujer e impulsan el conocimiento del cuerpo, la sexualidad y la identidad femeninos mediante la autoexploración y el autoanálisis.

De hecho, no serán pocos los artistas que utilicen las sustancias de desecho como medio para hallar o establecer su identidad. Por ejemplo, Nebreda tomaba la sangre y los excrementos como pilares fundamentales en la constitución de la nueva identidad válida y satisfactoria en el seno del proyecto vital de regeneración en el que se hallaba inmerso. También Benito, con el juego de personalidades al que se exponía, reconstruía tanto su retrato, su identidad personal, que le ayudaba a conocerse a sí mismo, como su identidad cultural por medio de la renovación en los usos de las imágenes de la idiosincrasia española. Por otro lado, las prácticas cercanas al ascetismo a las que se sometía Brus servían al propósito del encuentro con su yo, esto es, al autoconocimiento y autodescubrimiento. Y, finalmente, uno de los propósitos de las acciones de Nitsch era el de proporcionar al individuo un reconocimiento consciente y analítico de su propio ser haciéndolo reparar en la represión de los impulsos a manos del orden social.

Y, explorando todavía más esta vía de conocimiento de sí, la manipulación de los desechos corporales en un contexto artístico constituye un medio de liberación emocional con fines terapéuticos para exteriorizar conflictos internos y eventos traumáticos, como sucede en la producción artística de McCarthy, Quinn, Brus, Nebreda o Benito. En definitiva, el arte escatológico contemporáneo promueve el (re)descubrimiento de lo corporal como medio expresivo, pero también afectivo y cognitivo.

También, como resultado de la exploración del propio cuerpo, el individuo no sólo descubre en él una herramienta para la creación artística, sino que redescubre el placer y el disfrute sensual que se desprende del manoseo con las propias sustancias de desecho corporal. En este sentido, serán diversos los artistas que quieran reconectar con lo

abyecto de la condición humana y recuperar los procesos a los que el cuerpo se encuentra sometido y de los que ha sido abstraído. Así pues, artistas como Quinn, Muehl, Brus o Gilbert & George tratarán de dismantelar los tabúes que conciernen al cuerpo para liberarse de los mecanismos de control y represión social a los que el individuo se encuentra sujeto. Así, con un espíritu de renovación y cambio social, revelarán las vulnerabilidades y los defectos del orden social y atacarán a los valores religiosos, sociales, políticos y culturales sobre los cuales se sostiene el proyecto de civilización. Habrá incluso quien, como McCarthy o Kelley, apunte directamente hacia los agentes de socialización fundamentales, como son las estructuras familiares, en calidad de responsables de reprimir el erotismo anal y de someter al cuerpo a los mecanismos de control social. Las suyas son, pues, críticas psicosexuales que hacen emerger la violencia simbólica del condicionamiento social. Al mismo tiempo, otras violencias que se ponen de manifiesto con estas prácticas artísticas son las contextuales; por ejemplo, las atrocidades cometidas por la sociedad vienesa durante la Segunda Guerra Mundial y el nazismo, y que el accionismo vienes se encarga de purgar mediante sus obras. Igualmente, el cuerpo y sus desechos devienen un instrumento que articula una protesta en otros artistas. Por ejemplo, la asociación entre la inmundicia y la sociedad afroamericana le sirve a Hammons para realizar una reflexión crítica acerca de la experiencia social de la negritud en Estados Unidos en términos de marginación, racismo y pobreza. En su lugar, Bouchet impulsa una reflexión en clave ecológica para concienciar acerca de las consecuencias medioambientales del proceso de canalización de las inmundicias. Y, finalmente, Nitsch también pretende despertar la conciencia ecológica en sus obras o, al menos, revelar las experiencias de la realidad humana, así como alcanzar un movimiento regenerativo y liberador.

Mediante el juego con los productos de desecho corporal desde la práctica artística, los artistas canalizan malestares individuales y sistémicos. Así, por medio del uso de lo considerado repulsivo, los artistas son capaces tanto de transfigurar experiencias dolorosas personales y de encarnar crisis sociales como de alterar valores sociales en torno a los fluidos corporales.

- El juego con las sustancias de desecho corporal proporciona al artista placer, fascinación y diversión. De este modo, lo inmundado es deseable a la vez que una fuente de placer.

A causa de la concepción lúdica del arte escatológico de la contemporaneidad, los productos de desecho corporal son concebidos por el artista como fuentes de gratificación corporal, dado que su contacto proporciona una fruición sensorial. Este placer o disfrute sensual se desencadenaría por el comportamiento experimental dirigido hacia el propio sujeto, que llevaría al descubrimiento de nuevas sensaciones. Al mismo tiempo, remitiría a las experiencias tempranas del niño con su cuerpo y al gusto que este encuentra en las propiedades de ciertas sustancias como el excremento, y más concretamente por cuanto atañe a su color, humedad y viscosidad. En este sentido, Quinn, por ejemplo, manifestó sentir placer y deleite al emplear excremento en *Shit Painting 28/8/97*, y describió el uso de la materia fecal como un gesto primario análogo al del juego infantil con las propias heces. En el arte escatológico contemporáneo, el artista se procura a sí mismo una fruición de carácter sensorial al estimular las zonas erógenas y al procurarse una sensación táctil y experimentar con las propiedades físicas de las sustancias de desecho.

En esta exploración somática, el artista puede llegar a sentir goce al testar los límites y capacidades de su propio cuerpo. Así, *Work No. 610 – Sick Film*, podría verse como una competición o juego agonal por ver quién es capaz de expeler más cantidad de vómito. Al mismo tiempo, al poner a prueba al propio cuerpo, el individuo demuestra el dominio que tiene del mismo, así como la capacidad de someterlo a una disciplina que domine y controle sus reacciones. En definitiva, de la exploración corporal se desprende un placer de ser causa en el desempeño de una determinada acción: lo que place al artista no es tanto el resultado del juego como el hecho de que es él quien ha producido tal resultado. Esto es precisamente lo que sucede en obras como *Oxidation Painting* de Warhol, *Self* de Quinn o *Bodily Fluids* de Serrano, en las que los efectos de color son causa de satisfacción y regocijo de los artistas, pero lo es sobre todo el descubrimiento individual de nuevos efectos y posibilidades artísticos, pues se ven como un triunfo personal, un gesto de autoafirmación que les merece el orgullo por su obra. En definitiva, el empleo de sustancias corporales en el arte contemporáneo es visto por los artistas como un reto personal, y no son pocas las ocasiones en las que su contenido

deriva de la proeza por haber vencido tal obstáculo y haber logrado un resultado satisfactorio.

Otra forma bajo la cual se manifiesta el placer de ser causa en la dimensión lúdica del arte escatológico contemporáneo se da en la sustitución de un orden por otro en ciertas prácticas que pueden ser consideradas como ofensas o actos de protesta contra una autoridad. Así, Kelley, Gilbert & George o Brus, cuyas obras atacan directamente a los valores morales, religiosos y culturales bajo los que se sustenta la civilización occidental, obtienen un efecto de entusiasmo y arrebató —e incluso de diversión, en el caso del accionista vienés— al contradecir y desobedecer las normas y preceptos impuestos.

Al mismo tiempo, y como también sucederá en el caso del espectador, cabría encontrar el origen de este placer de naturaleza psíquica tanto en el levantamiento de la represión como en la ruptura de tabúes en torno a las sustancias de desecho corporal, producidos ambos en el seno del ámbito artístico. De hecho, diversas de las obras analizadas operan a modo de expresión de obsesiones y deseos reprimidos, como *Shit Face Painting* de McCarthy, como exutorio de tendencias reprimidas en el uso de lenguaje malsonante en la serie *Shit* de Serrano, o como levantamiento de represiones cuando Brus, Kren y Anni tratan de contener la risa en la filmación de *16/67 20. September*. Finalmente, y siguiendo esta vía de desvelamiento de lo inconsciente, el artista puede encontrar placer —o, mejor dicho, alivio— al exteriorizar conflictos, miedos y eventos traumáticos por medio de sus obras, que presentan así un efecto terapéutico. Al hilo de esto, se podría traer a colación *Self*, de Quinn, que serviría como testimonio del proceso de desintoxicación y deshabitación ética del artista. Por su parte, por medio de sus *performances*, Benito podría haber tratado de expulsar su malestar, «la angustia que le mataba», quizás en referencia al sufrimiento por los fallos hepáticos y la pancreatitis que padecía. Las acciones de Brus podían ser consideradas como rituales de psicohigiene, pues eran una forma de canalizar las críticas y de liberar el sufrimiento interno. En esta función terapéutica, sus obras le servían como vía de autoconocimiento y purificación. Finalmente, la producción artística nebreidiana también sirve a propósitos curativos, puesto que constituye un modo de liberación emocional y de búsqueda de una identidad válida en la que reconocerse. Además del sosiego proporcionado por la

expresión del malestar, sus desechos corporales también le reportan sensaciones de reconocimiento, plenitud, alegría, ternura y amor.

- Es posible una experiencia estética positiva e incluso placentera del arte escatológico contemporáneo, tanto para el artista como para el público.

Si el artista es capaz de experimentar placer con el juego con las sustancias de desecho corporal en un contexto artístico, también cabe la misma posibilidad para el público. Uno de los motivos fundamentales por los cuales el público puede llegar a tener una experiencia estética positiva con las manifestaciones del arte escatológico contemporáneo se debe al levantamiento temporal de la represión asociada al uso de los desechos corporales en el espacio del juego. Por ejemplo, la buena acogida que tuvieron entre el público las *Pissaktion* de Muehl podría explicarse por la satisfacción derivada del exutorio de energía reprimida a raíz de la observación de la ruptura del tabú asociado con los fluidos corporales. El público, así, encontraría en la acción una forma de canalizar sus deseos por violar las normas sociales establecidas. Por otra parte, mediante obras como *Shit Face Painting*, de McCarthy, el público puede elaborar situaciones traumáticas y fantasías que serían impensables de llevar a cabo en la vida ordinaria. La obra, así, funcionaría a modo de purga, como forma de expresión de tendencias, obsesiones y deseos reprimidos del espectador; en resumen: como medio de desvelamiento de lo inconsciente. En el mismo sentido, las obras de Kelley, que podrían escenificar recuerdos reprimidos que afloran a la consciencia, se pueden ver como medios de descarga emocional o exteriorización de conflictos. El efecto terapéutico de estas obras es, pues, el que proporcionaría una experiencia de carácter positivo al espectador. En este sentido, el juego constituye una forma de transformación de la angustia en placer.

Sin embargo, el efecto catártico de la liberación del material reprimido no se da únicamente a nivel individual, sino también colectivo. Y aquí es donde, a ojos de Huizinga (2010: 22), reside el valor cultural del juego: en las conexiones espirituales y sociales que crea al servir al bienestar del grupo y dar satisfacción a los ideales de convivencia. Así, por ejemplo, las obras de Brus aspiran al restablecimiento de la conciliación social y a la satisfacción de los ideales de convivencia. Si bien en un primer momento sus acciones pueden llegar a irritar al proporcionar una experiencia percibida sin tabúes, penetran en la psique humana hasta el punto de permitir al público tomar

conciencia de sus conflictos internos para así resolverlos: por medio de un ritual de psicohigiene, la excitación y la tensión de las acciones llevan a la catarsis colectiva. Las acciones de Nitsch comparten los mismos anhelos de renovación social mediante la purificación colectiva: en su caso, el estado de desenfreno y de excitación orgiástica conduce a la abreacción catártica, o lo que es lo mismo, a la descarga y liberación de los instintos, tensiones e impulsos reprimidos que tiene por resultado el alivio, la liberación emocional y la purga colectiva de pasiones. Gracias a una experiencia contaminada de agresión y crueldad, el público llega a sentir alegría, satisfacción y placer. Incluso, el manoseo de la sangre y las vísceras desencadena reacciones extremas que conducen de nuevo a la sensualidad anal. En el Teatro de Orgías y Misterios, la fiesta es el contexto bajo el cual se permite la transgresión de tabúes en una celebración jubilosa de la existencia que lleva al surgimiento del espíritu comunitario y de hermandad. Finalmente, las obras de Schneemann o Chicago también aspiran a hacer brotar un sentimiento colectivo entre el sexo femenino. Gracias al uso de la sangre menstrual, la mujer se reencuentra con lo que le es familiar pero que, sin embargo, permanece silenciado al encontrarse lleno de tabúes. Así, tanto el levantamiento de la coerción como la descarga de la vergüenza respecto de su propio cuerpo es lo que proporciona satisfacción y posibilita la experimentación de placer por parte del público. El desvelamiento y la reivindicación de la experiencia corporal compartida ofrecen la posibilidad de construir lazos sociales de comunidad y de emprender un proceso de empoderamiento.

También el humor representa una forma de liberar lo reprimido, en este caso mediante la risa. Por ejemplo, los juegos y chistes visuales de Serrano y Gilbert & George son una fuente de hilaridad, de alegría, de regocijo y de satisfacción, pues proporcionan un placer psíquico al público. Y es que, mediante el chiste tendencioso, se agreden los valores sociales, morales y religiosos que funcionan a modo de coerción y se relaja la represión ejercida por ellos. Como resultado, el malestar y la angustia producidos por los mismos se ven disminuidos y el público es así capaz de experimentar una liberación emocional de efecto terapéutico.

No obstante, a nivel formal también es posible delectarse con estas obras gracias a los efectos visuales que ofrecen, ya sea a nivel cromático, de textura o por los efectos lumínicos, como sucede en las series *Oxidation Paintings* de Warhol, *Bodily Fluids* de

Serrano o *Self* de Quinn. En este sentido, en su teoría del color, Nitsch consideraba que ciertas combinaciones armónicas llevaban a experimentar placer, así como paz, tranquilidad, vigor o alegría. Incluso, debido a ciertas cualidades sensoriales, las sustancias de desecho corporal pueden no ser identificadas como tales y llegar a ser confundidas con otros elementos y, pues, suprimir temporalmente la reacción aversiva frente a estos estímulos del asco.

En definitiva, la dimensión lúdica del arte escatológico contemporáneo posibilita una suspensión temporal de las reglas del asco, desentierra la atracción por los productos de desecho y ofrece la posibilidad de lograr una experiencia estética de lo abyecto de cariz positivo.

- El arte escatológico contemporáneo constituye una reacción contraria al proceso civilizatorio.

Elias (1993: 43) definía el proceso civilizatorio como «un proceso a largo plazo de estructuras sociales y de personalidad» dirigido a la canalización de las emociones y a la regulación y represión de los instintos individuales. Después de un período de cierta tolerancia a la hediondez en la Antigüedad y en la Edad Media, sobre todo a partir de la Edad Moderna se destinan esfuerzos para la desodorización, tanto del espacio público como de los cuerpos. Si la desodorización del espacio público finalmente derivó en la canalización y la eliminación de las inmundicias, se podría decir que el arte escatológico contemporáneo constituye una suerte de tendencia opuesta que opta tanto por el aprovechamiento de las sustancias de desecho corporal en el plano artístico como por la extracción del contenido de las alcantarillas, que además en *The Zurich Load* se lleva a cabo de manera literal.

Por otra parte, por cuanto a la desodorización de los cuerpos se refiere, esta se llevó a término mediante los códigos del aseo corporal de la llamada educación higienista, así como a partir de normas de comportamiento que de manera inevitable desembocaron en la rupofobia o manía del aseo que se viene manifestando desde principios del siglo XX (Bourke 1976: 12). En cambio, en el arte escatológico de la contemporaneidad sucede a la inversa: lo privado –es decir, los procesos de excreción que permanecían aislados y alejados de la vista y del olfato de los demás mediante la construcción del inodoro– deviene nuevamente público. El arte, al devolver a los productos de desecho corporal a

la vista y al olfato de todos, al desterrarlos de la intimidad, los somete a una regulación contraria al proceso de privatización, promoviendo así una nueva relación con estos y con el propio cuerpo. Y es que, en realidad, las manifestaciones del arte escatológico contemporáneo promueven una reflexión acerca de la relación del individuo con el propio cuerpo y, con ella, de la condición humana. Como para el niño, los productos de desecho corporal son también para el artista no sólo fuente de fruición sensual sino que son considerados como parte integrante y constitutiva de su cuerpo, productos del organismo que merecen su orgullo y aprecio narcisista. De este modo, se niega la disociación de lo corporal de la identidad humana y se reclama el autocontrol del propio cuerpo, sometido culturalmente a fuerzas externas que lo coartan. Al mostrar el cuerpo humano tal y como es y no tal y como se desea que sea, se propone una reconciliación con la condición humana, con la naturaleza biológica. Se trata, entonces, de asumir lo escatológico y lo abyecto como parte constitutiva de cada persona, como un componente esencial de la naturaleza humana. En este sentido, Bataille (1970: 439) ya advirtió que el individuo únicamente podrá realizarse y satisfacer su propia naturaleza mediante un retorno a la podredumbre, no de manera disimulada o infravalorándola, sino asintiéndola y aprobándola. El cuerpo y, con él, las sustancias de desecho que expele, dejan de ser la fuente de la vergüenza existencial humana y devienen algo de lo que el individuo se enorgullece. El cuerpo ya no es un lugar para la vergüenza sino para el placer.

Además, si el comportamiento del individuo había sido sometido a la autocoerción, el arte escatológico contemporáneo hace emerger de las profundidades de la psique los impulsos y deseos asociados a los procesos biológicos y las necesidades corporales. De este modo, se liberan los instintos y las energías reprimidas y estos son llevados a la conciencia en un movimiento regenerativo y liberador. Como consecuencia, el público, obligado a enfrentarse y a tomar conciencia de sus propios impulsos y emociones, puede reconocerse a sí mismo y comprender su propia psique, tomando conciencia de la represión cultural a la que está sometido tanto a nivel físico como mental.

También como parte de este proceso de civilización, desde una edad temprana el individuo es sometido a la educación esfinteriana, esto es, a la imposición de hábitos de limpieza. Sin embargo, en el arte escatológico contemporáneo este dominio del empuje anal se vuelve en su contra, pues deja de tener efecto su finalidad represora como

renuncia a la pulsión anal y permite al artista volver a controlar el proceso excretorio en oposición a los objetivos educativos que le son impuestos. En una vuelta al dominio de sí o en un retorno a la toma de control del propio cuerpo, el artista desobedece y se rebela contra la cultura represiva, pues se opone a la imposición de una conducta determinada y rechaza cualquier intento de frustrar su comportamiento.

Al mismo tiempo, en este contexto en el que las tendencias e instintos coprófilos son sometidos a represión bajo la influencia de la educación, cabría ver el aprendizaje del asco, o mejor dicho, de la respuesta del asco hacia ciertos estímulos. Como ya se ha desarrollado en un punto anterior, la dimensión lúdica del arte escatológico contemporáneo ofrece la posibilidad, tanto para el artista como para el receptor de la obra, de eludir la experiencia desagradable de lo abyecto y, a cambio, proveerla de significado y valor nuevos. Por otra parte, tanto el aprendizaje de la repugnancia como de la vergüenza son formas bajo las cuales se manifiesta, en el seno del proceso de civilización, la autorregulación del comportamiento del individuo conforme a una pauta social. De hecho, tanto la repugnancia como la vergüenza son expresiones del temor de ser rechazado por la sociedad al no obedecer sus reglas. El artista, en cambio, regula su comportamiento en el espacio lúdico del arte conforme a su vida impulsiva; de ahí el potencial subversivo de sus obras, mediante las cuales comete infracciones de la conducta deseable y aceptada por una sociedad moralizada.

Sin embargo, hay que tener en cuenta un factor esencial, y es que estos nuevos estándares, reglas y objetivos propuestos por el artista tienen validez únicamente en el espacio de juego, mientras que para la vida cotidiana son del todo inapropiados. Y es que, mientras que la vida corriente es el espacio donde se ratifican las normas y reglas del proceso civilizatorio, el juego es aquel espacio, constructo, contexto o lugar donde estas entran en suspensión temporal. En este sentido, habrá que recordar que, para Huizinga, el juego es una

acción libre ejecutada “como si” y sentida como situada fuera de la vida corriente, [...] que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas (Huizinga 2010: 27).

Entonces, las reglas que son válidas en la vida corriente dejan de serlo en este nuevo telón de fondo que brinda lo artístico, y todavía más: son sustituidas por otras. De ahí que en el juego con las sustancias de desecho corporal en un contexto artístico se tomen

ciertas libertades que no estarían permitidas en lo ordinario del día a día, como por ejemplo suspender momentáneamente las reglas del asco, deshacer los mecanismos civilizadores de los códigos sociales, subvertir la moralidad o violar y transgredir las normas destinadas a regular los impulsos. Dicho esto, concebir el arte escatológico contemporáneo desde una dimensión lúdica conlleva asumir que la validez de sus reglas se reduce a una parcela espaciotemporal definida: la suspensión del proceso civilizatorio es únicamente temporal ya que, de lo contrario, sería imposible garantizar una convivencia social pacífica.

Por último, cabrá decir que, más que afirmar que el arte escatológico contemporáneo constituye una reacción contraria al proceso civilizatorio, es síntoma de su fracaso y desgaste. De hecho, Elias (1993: 181) ya se encargó de advertir que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, se produjo cierta relajación de las pautas de comportamiento en lo que respecta a hablar de las necesidades corporales. Aparte, también desde esa cronología el cuerpo comenzó a emanciparse de la condena a la que había sido sometido, así como las sustancias de desecho corporal comenzaron a poblar otros lugares como medios de comunicación. Así pues, después de siglos de rechazo y represión de lo inmundito, este vuelve a tener un lugar en la vida gracias al arte.

- En la experiencia artística directa con las sustancias de desecho corporal se da una revalorización de los sentidos que habían sido denostados en el proceso de civilización.

Una de las consecuencias que trajo consigo el proceso de civilización que arrancó en la Edad Moderna fue la reestructuración de la jerarquía de los sentidos. Con la construcción de un Estado centralizado, que adoptó medidas edilicias e invirtió en infraestructuras para la canalización y eliminación de las inmundicias, se comenzó a combatir la intensidad olfativa del espacio público y, con él, se comenzó a librar una batalla contra el sentido del olfato. Arrojando los desechos hacia el subsuelo de la ciudad, se conseguía la eliminación absoluta de los excrementos, que de este modo desaparecían de la vista y su olor quedaba suprimido. De manera paralela, aparte del espacio público, también el espacio privado será sometido a un proyecto de desodorización. Las infraestructuras del aseo destinadas a la privatización del desperdicio asegurarán que los olores del excremento queden confinados en los espacios privados destinados a tal efecto, de modo que la excreción quedará desterrada

definitivamente del campo visual público. Con todo, la desodorización de los espacios público y privado que se llevó a cabo conllevó una auténtica revolución perceptiva que derivó en el aumento de los niveles de sensibilidad olfativa. Si hasta entonces existía una incapacidad por percibir las emanaciones nauseabundas con las que las personas convivían de manera habitual, el panorama cambiará a partir de la segunda mitad del siglo XVIII: la prevención contra el mefitismo y los olores del cuerpo, así como los edictos cortesanos, los tratados de cortesía y las prescripciones de la educación higienista promoverán una vigilancia olfativa que desembocará en una acentuación de la sensibilidad y en un descenso de los umbrales de la tolerancia olfativa. Desde entonces, lo que huele perturba a la vista. Así, la desinfección olfativa de los espacios público y privado condujo de manera definitiva, entre otros factores, a la desacreditación del sentido del olfato y, junto con él, del tacto, mientras que, por el contrario, la vista y el oído se ganarán el calificativo de sentidos intelectuales, pues se considerará que sus sensaciones contribuyen en mayor medida al conocimiento.

Frente al desprestigio de los sentidos del olfato y del tacto, así como de los olores corporales y, más concretamente, de los excrementosos, emerge el arte escatológico contemporáneo, que manifiesta un renovado interés por la experiencia directa con los productos de la excreción. En esta revalorización de los sentidos denostados como fruto del proceso de civilización, el olfato se toma en consideración tanto en la producción como en la recepción de la obra artística. Si el proceso de la civilización tendía al ocultamiento de los olores de las secreciones, los artistas, que niegan el silencio olfativo, los traen de vuelta. Por ejemplo, las *Oxidation Paintings* de Warhol conservaban el olor a orines. Por otra parte, el fuerte olor de la sangre y de las vísceras de la vaca sacrificada en sus *performances* le sirve a Benito para experimentar en sus propias carnes la reacción aversiva del asco, que se manifiesta mediante el mareo, la arcada, el esputo, el eructo o el sudor. Asimismo, es uno de los factores fundamentales para provocar en el público reacciones sensoriales extremas. Precisamente, las acciones de Nitsch también tienen como propósito causar en el público una excitación sensorial mediante la activación de los cinco sentidos. En su caso, la confusión de fragancias, entre las que se encuentra asimismo el aroma que desprenden la sangre y las vísceras animales, contribuye a la intensificación de las impresiones sensoriales olfativas. Finalmente, el olor que desprenden los adoquines de excreta en *The Zurich Load*, de Bouchet, son fundamentales para la comprensión del propósito de la obra, pues al

reactivar el sentido del olfato, el público se ve obligado a confrontarse tanto con los olores excrementosos, por los que el individuo manifiesta intolerancia, como con sus propios residuos y los que la ciudad genera. El hedor de las aguas residuales, pues, contribuye a impulsar una reflexión, en clave ecológica, acerca del consumismo y sus consecuencias medioambientales. Mediante esta instalación, se produce un proceso inverso al de la canalización de las inmundicias en el proceso civilizatorio, pues literalmente regurgita el contenido de las alcantarillas. Si el proceso de civilización promovía la desinfección olfativa de los cuerpos y de su espacio circundante, el arte contemporáneo hará lo contrario.

Pero, todavía más que el olfato, el tacto es, sin lugar a dudas, uno de los sentidos que más activación experimentan en el arte escatológico contemporáneo. Por una parte, el artista toma las sustancias de desecho corporal como material artístico con el que realizar sus obras. Así, por ejemplo, el artista, en lugar de optar por utilizar los pinceles y la paleta con los pigmentos, toma con sus dedos y sus manos las excreciones y las deposita sobre la superficie de un lienzo: su cuerpo es, como diría Gasiorowski, un tubo de pintura. Precisamente, *Les Jus* están realizados de este modo, y también se ejecutan del mismo modo *Couleur Chocolat* de Lizène o *Shit Painting 28/8/97* de Quinn. En cambio, Benito y Nitsch optarán por pintar con sangre en vez de con excremento. Sin embargo, el propio cuerpo del artista también puede devenir una suerte de lienzo sobre el que extender los productos de desecho corporal. Así, por ejemplo, algunos artistas embadurnan su cuerpo –e incluso su cara– con excrementos, como es el caso de Brus, Nebreda o McCarthy. Por cuanto respecta al campo escultórico, el artista toma las heces con sus manos y las moldea hasta realizar obras como las *Tourtes* de Gasiorowski, *Karnickelköttelkarnickel* de Roth o *Untitled (dung)* de Hammons. Sea cual fuere la manera de proceder, se trata de una actividad análoga al gesto primario del juego y la manipulación de la materia fecal por parte de los niños y que, también en este caso, a menudo produce un disfrute o fruición sensorial en el propio artista. Aparte de las deyecciones, también la sangre se extiende por el cuerpo del artista: Benito se revuelca en la sangre de la vaca sacrificada para adquirir sus virtudes purificadoras, o, en las acciones de Nitsch, los cuerpos son embadurnados ritualmente con sangre y vísceras para propiciar una experiencia sensorial intensa capaz de sondear las profundidades de la psique y de regresar a la sensualidad anal. Finalmente, el fluido vital también puede correr por el cuerpo del artista cuando este se somete de manera deliberada a rituales

526

ascéticos que contemplan la autopunición, como se da en la producción artística de Brus, Nebreda o incluso Benito.

En cambio, según los casos de estudio analizados, la activación del oído, sentido que goza de una mejor consideración, se llevará a cabo con menor intensidad. Por ejemplo, si bien en el magno proyecto del Teatro de Orgías y Misterios de Nitsch la música de ruido tenía como objetivo la intensificación de la acción e incluso se le atribuían propiedades sinestésicas, no se tratará de un sonido que pueda ser producido por las excreciones. En cambio, este sí es el caso de *Work No. 610 – Sick Film*, de Creed, en la que los ruidos de las arcadas que se suceden fuera de plano contribuyen a acrecentar la idea del vómito. Algo similar sucede con *Pissing, Microphone* de McCarthy, donde se amplifica el sonido que produce la orina al caer en un recipiente metálico. De este modo, refuerza y hace todavía más evidente el proceso de la micción, sumándose así a la imagen del filme que viene a evidenciar dicha acción. En esta ocasión, lo que debería ocurrir detrás de las paredes del aseo se expone al oído y a la vista de todos.

Por cuanto atañe al sentido del gusto, este también es activado en las manifestaciones escatológicas contemporáneas. Su estimulación, vinculada con la ingestión de sustancias de desecho corporal, en ocasiones quedará supeditada a la finalidad nutritiva, a la alimentación. Así, por ejemplo, en las *Sechs-Tage-Spiel* de Hermann Nitsch se invita a los asistentes a participar del ágape ritual. En este banquete, que toma forma de comunión, se lleva a cabo la comida totémica del animal sacrificado. Sin embargo, otras veces la estimulación de los receptores gustativos se producirá por medio de la ingestión de excrementos y de orina: en lugar de servir al propósito de sustento o subsistencia, la coprofagia y la urofagia –como se da en las *Pissaktion* de Otto Muehl– se vinculan con una actividad de carácter erótico. No obstante, no sería justo reducir este tipo de acciones a esta finalidad, sino que la ingesta voluntaria de las excreciones puede servir a otros fines. Por ejemplo, las obras tanto de David Nebreda como de Günter Brus, quienes se llevan a la boca su excreta, pueden interpretarse como ejercicios terapéuticos en los que no sólo se pone a prueba la propia resistencia a la reacción aversiva del asco, sino que también se promueve una ruptura de tabúes y de normas sociales establecidas.

Finalmente, lo visual vuelve a reclamar su lugar en este tipo de prácticas artísticas. Así, por ejemplo, es evidente el valor de exhibición de los *Reliktcollagen* de Nitsch, expuestos en un espacio museístico destinados únicamente a ser contemplados. Otros

artistas como Warhol o Serrano buscan experimentar con las cualidades visuales de los productos de desecho, como son el color y las texturas, hasta el punto de estimular la imaginación del espectador, que incluso se imagina cómo huelen. Pero, más allá de eso, las obras del arte escatológico contemporáneo lanzan un reto al público, al que desafían a mantener la mirada sobre el desecho corporal. En este sentido, Nitsch pretendía que sus acciones fueran observadas con intensidad, que los ojos no se apartasen de ellas para así poder provocar en el espectador una suerte de éxtasis sensorial que le condujera a encontrar la abreacción o liberación emocional y, con ella, la catarsis. Por otra parte, en este tipo de manifestaciones artísticas se muestra a la vista lo que de otro modo queda relegado al espacio privado y personal. Es lo que sucede con la defecación y la micción en obras como *16/67 20. September* de Kren, *Transformació d'una acció* de Benito, *Scheißkerl* de Muehl y *Work No. 660 (Shit Film)* de Creed. En un sentido similar, Schneemann y Chicago, mostrando a la luz pública lo que sucede periódicamente entre las paredes del baño de una mujer, hacen visible lo que permanece invisible. E incluso hay quien, como Acconci en *Seedbed*, juega con la privación de los sentidos: el público que asiste a la *performance* no ve al artista masturbándose, pero sí que lo supone y se lo imagina al escuchar su voz a través de los altavoces. Posteriormente, el vídeo que documenta la *performance* muestra el acto onanista, de modo que el juego de miradas se invierte: Acconci se hace accesible al espectador, quien lo observa en actitud de voyeur. De nuevo, lo privado e íntimo es devuelto al campo visual público.

En definitiva, más que una revalorización del olfato y el tacto, que habían sido denostados en el proceso de civilización, en el arte escatológico contemporáneo se produce una activación multisensorial completa de los cinco sentidos tradicionales de exterocepción. Pero, por si esto fuera poco, también se procede a la excitación de otros sentidos somatosensoriales o tipos de sensación física del cuerpo. Por ejemplo, el contacto con los productos de desecho —especialmente con la sangre y los excrementos— en el seno de la práctica artística estimula el sentido del calor o termorrecepción. Así, por ejemplo, Benito expresaba la necesidad de impregnarse con sangre, y más concretamente de sentir su calor y su hedor para procurarse a sí mismo una experiencia sensorial intensa en el transcurso de la producción artística. De esta manera, «*amb l'escalfor i la ferum d'aquella carn sangonosa, suaré i em marejaré de veritat*» (Hac

Mor 1987: 51).¹ Nebreda (2000: 16), por su parte, decía sentir vértigo y calor al impregnar su cara con sus excrementos: *«J'ai recouvert et plongé mon visage et mes mains dans mes excréments ce qui me produisit une sensation de vertige et d'ineffable chaleur»*.²

Asimismo, en ciertas manifestaciones del arte escatológico contemporáneo, especialmente las vinculadas con lo que se ha convenido en llamar juego sagrado, se activa el sentido de alerta del peligro. Por ejemplo, la práctica artística nebrediana tiene como finalidad evitar la degeneración del trastorno mental que padece, la pérdida de control y la enajenación propias del sistema delirante accesorio. Incluso, el peligro que conlleva la práctica de la autolesión es totalmente controlado, puesto que, en primer lugar, es Nebreda quien decide cuándo comenzar y cuándo dar por terminada la actividad, y, en segundo lugar, la autoagresión no tiene como propósito el suicidio. Otro artista que es especialmente consciente del peligro que entrañan sus obras es Benito, quien se expone al riesgo al introducir un animal en sus *performances*. A pesar de ello, Benito procura medir los efectos y calcular las eventualidades que se puedan suceder para prevenir posibles peligros. Del mismo modo, Nitsch también controla el peligro de la embriaguez dionisiaca de sus acciones por medio de la reglamentación de su Teatro de Orgías y Misterios. Además, también evita el dolor que pueda entrañar cualquiera de las actividades que se llevan a cabo.

Precisamente, y para finalizar, el sentido del dolor o nocicepción, es decir, la percepción del dolor, también entra en juego en las prácticas artísticas escatológicas contemporáneas. Sin embargo, en este caso no se trata tanto de su estimulación como de su prevención –como en el caso de Nitsch o Benito– o incluso de su anulación. Y es que, como se ha podido observar, en el seno de las prácticas artísticas que incorporan procedimientos análogos a los rituales ascéticos, los artistas se resisten al dolor. Por ejemplo, en *Zerreißprobe*, Brus, después de propinarse varios cortes sobre su cuerpo, cose la incisión de su pierna con aguja e hilo e incluso orina sobre ella sin mostrar ninguna mueca de dolor. En el mismo sentido, Nebreda también controla la sensación de dolor al autoinfligirse las lesiones que luego fotografía. Pero en su caso, todavía va

¹ «con el calor y el hedor de aquella carne sanguinolenta, sudaré y me marearé de verdad» (Traducción de la autora).

² «He cubierto y hundido mi cara y mis manos en mis excrementos, lo que me produjo una sensación de vértigo y de inefable calor» (Traducción de la autora).

más allá que Brus: no sólo se resiste a la sensación molesta y aflictiva, sino que, incluso, llega a calificar al dolor de «necesario y alegre» (Collado (com.) 1998: 45). Sea como fuere, en ambos casos el dolor traspasa lo meramente físico y cutáneo, pues estas heridas que se manifiestan en el plano corporal proyectan un dolor interno: no son sino modos de exteriorización de conflictos o formas de liberación emocional.

FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN POSIBLES

A lo largo de las páginas precedentes se ha pretendido arrojar luz y generar nuevos conocimientos acerca del proceso de creación y recepción artísticas en el arte escatológico contemporáneo partiendo de un análisis que centraba su atención en la dimensión lúdica de tales manifestaciones. Y, a pesar de que, para llevarlo a cabo, ha sido necesario partir de conocimientos que brindaban diferentes disciplinas —desde la teoría del juego, la psicología, la teoría psicoanalítica o la antropología—, todavía son muchos los vacíos de conocimiento que quedan por colmar en futuras investigaciones.

Por ejemplo, ya se advertía en el estado de la cuestión acerca de la necesidad de realizar una genealogía de estas prácticas. A menudo, los autores que se han aventurado a hacerlo se han limitado únicamente al ejercicio más fácil, esto es, el de recopilar cierto número de piezas que en muchas ocasiones describían formalmente. Ahora bien, la autora de esta investigación considera un error no atender a la diferencia fundamental entre el uso directo e indirecto de las sustancias de desecho corporal en el plano artístico. En realidad, se trata de dos vías diferentes, y habría que ver cuál es la evolución de cada una: si una precede a la otra, si se dan de manera simultánea o si una deriva de la otra. En resumen: es necesario ver cuál es la relación entre ambas vías y qué caracteriza a cada una, más allá del empleo directo o no de las sustancias de desecho. Asimismo, para tratar de analizarlas con mayor precisión, es necesario atender al contexto histórico, artístico, social y político. Pero no únicamente a esos factores, sino que, para tratar de comprenderlas en toda su complejidad, sería conveniente ponerlas de lado e imbricarlas con las normas, costumbres y mecanismos psicológicos de regulación del comportamiento del individuo propios de la etapa del proceso de civilización con el que se correspondan. Sólo así será posible comprender de manera más rigurosa su significado e intencionalidad. Dicho esto, la de realizar una genealogía de las prácticas artísticas escatológicas se presume como una tarea no tan sencilla como podría aparentar.

De igual modo que la autora de esta investigación cree fundamental tener en cuenta las implicaciones del proceso de civilización para futuros análisis de estas prácticas, también lo es el tomar en consideración la delimitación de los distintos marcos geográficos, culturales y temporales. En este sentido, ya se advertía en el capítulo introductorio que la consideración acerca de estas sustancias de desecho corporal varía según la época, la cultura e incluso las circunstancias personales de cada sujeto. Establecer, entonces, comparaciones interculturales pasa por considerar los contextos históricos, culturales, artísticos, sociales y políticos de cada ambiente social. E, incluso, se haría necesario examinar si las sustancias de desecho corporal son también estímulos potenciales de la emoción del asco o no. Así, siempre y cuando se preste atención a estas variables, se podrán realizar análisis comparativos entre manifestaciones artísticas de carácter escatológico en distintos marcos geográficos y temporales, aunque nunca serán del todo equiparables entre sí. En cualquier caso, podría ser interesante ver las particularidades, afinidades y discrepancias entre ellas.

Otra línea de trabajo que todavía no ha sido lo suficientemente investigada es la vinculación de estas prácticas artísticas con las humanidades medioambientales, y más concretamente, con cuestiones asociadas a la ecología y la sostenibilidad. De hecho, ciertas obras, como la de Mike Bouchet, *The Zurich Load* (2016), trabajan en esta línea. De nuevo, podría ser provechoso incorporar en los análisis que se realicen ciertos conocimientos derivados del aspecto social del proceso de civilización, y más concretamente, acerca del aprovechamiento de las inmundicias, que ya Dominique Laporte pasó a concretar en su célebre *Historia de la mierda* pero que ahora cabría extender hasta la actualidad.

Asimismo, sería interesante llevar a cabo algún estudio que, por ejemplo, desde la sociología del arte versara acerca de la práctica del coleccionismo de estas obras, tanto a nivel público como particular o privado. La cuestión de si se puede o no hablar de mecenazgo, así como cuál es el perfil de los compradores o inversores de este tipo de obras serían aspectos a tener en cuenta. Se podrían añadir otras cuestiones a desentrañar en relación con este último aspecto, como por ejemplo con qué propósito o por qué adquieren estas obras y cuál es el interés que encuentran en ellas.

Igualmente, se puede optar por investigar las prácticas artísticas escatológicas contemporáneas partiendo de marcos conceptuales distintos de los aquí escogidos. Por

ejemplo, se podrían realizar lecturas desde el feminismo; de hecho, no son pocas las obras en las que se hace un uso directo de la sangre menstrual o incluso de heces de recién nacido. También es posible elegir otros autores, como Lacan o Andreas-Salomé si se quiere analizar desde la teoría psicoanalítica, o Winnicott o Melanie Klein si se pretende seguir con la teoría de los juegos. Las opciones son realmente inagotables.

Sea como fuere, no sólo merece la pena prestar atención a las líneas de trabajo que todavía no han sido exploradas, sino que también hay ciertos aspectos que, a pesar de haber sido examinados en esta investigación, deberían ser analizados todavía con más profundidad en estudios de carácter monográfico. Así, sería menester ahondar en la finalidad terapéutica de estas prácticas, sobre todo por cuanto atañe a aquellas manifestaciones artísticas resultantes de una autoagresión o al vínculo entre los trastornos mentales y las sustancias de desecho corporal como material artístico. También sería de particular interés considerar el estudio de estas prácticas no tanto bajo la teoría del ritual o de la fiesta sino del carnaval. Por no mencionar la más que pertinente dimensión del humor de ciertas de estas prácticas, que en la mayoría de casos no emplean de manera directa los desechos corporales sino que optan por su representación, y que sin duda merecen ser examinadas en ulteriores investigaciones.

Asimismo, y si se quiere abordar con más rigor el estudio de la creación y la recepción de estas obras (y todavía más si se les quiere poner en relación con su experiencia estética), sería imprescindible partir de estudios no sólo de carácter cualitativo sino también cuantitativo. Y es que actualmente el investigador puede contar con testimonios tanto de parte del artista como del público en forma de declaraciones en entrevistas o noticias en periódicos donde se expresan sus opiniones acerca de la manipulación y uso directo de sustancias corporales en el arte escatológico contemporáneo. Sin embargo, en el caso de las entrevistas realizadas a los artistas, los comentarios acerca de esta cuestión tienden a ser dispersos, escasos e incluso superficiales: esto se podría deber a que habitualmente no se les pregunta por ello y, en cualquier caso, son ellos mismos quienes creen pertinente hacer alguna mención o referencia como parte de la respuesta a otra pregunta. De aquí se desprende, por lo tanto, la necesidad de realizar nuevas entrevistas que aborden estas cuestiones. Por otro lado, las noticias que aparecen en los periódicos y que informan acerca de la reacción del público hacia una obra determinada lo hacen de manera genérica, y en muchas ocasiones no es posible averiguar hasta qué punto

estas explicaciones son sesgadas. Además, a esto se le añade la dificultad de que la recepción de una obra determinada puede diferir según la geografía, las distintas sensibilidades del público, de perfiles variados, e incluso con el paso de los años. Finalmente, y si esta disertación viene a reconocer la posibilidad de tener una experiencia estética satisfactoria en relación con el arte escatológico de la contemporaneidad, habrá que plantearse hasta qué punto la larga y/o continuada exposición al estímulo –es decir, a estas obras– tiene la capacidad de anular o desplazar la reacción aversiva del asco. A modo de confesión personal, la autora de la presente investigación se planteó esta pregunta al dejar de sentir repulsión por estas obras tras varios años estudiándolas. Incluso, se podría decir lo mismo de las noticias e imágenes de fallecidos y heridos que diariamente bombardean nuestras pantallas –de la televisión, del ordenador, del móvil o de la tableta electrónica–. Convendría, pues, realizar una investigación de carácter cuantitativo y cualitativo examinando las respuestas del asco en relación con las manifestaciones del arte escatológico contemporáneo.

Si bien únicamente se han apuntado algunas posibilidades para el estudio de estas prácticas artísticas, lo cierto es que todavía queda mucho por investigar. Sin embargo, lamentablemente, uno de los obstáculos con los que se encuentra el investigador todavía hoy es con la necesidad de justificar la dignidad de este ámbito de estudio, por no hablar del riesgo, ya advertido por Freud (1981f: 1939) hace más de cien años, de ser «considerado casi tan “indecente” como el que efectivamente realiza lo indecente».

FUENTES CONSULTADAS

FUENTES ACERCA DEL ARTE CORPORAL, DEL ARTE ABYECTO Y DEL ARTE ESCATOLÓGICO

ALCOY, Rosa (2006): «Del cuerpo de Dios al cuerpo-como-Dios», en SALABERT, Pere; PARRET, Herman; CHATEAU, Dominique (dirs.): *Estética plural de la naturaleza*, Barcelona, Laertes, pp. 224-250.

ARDENNE, Paul (2001): *L'Image corps: figures de l'humain dans l'art du 20e siècle*, París, Regard.

ARYA, Rina (2014): «Taking Apart the Body. Abjection and body art», en *Performance Research*, Londres, Routledge, vol. 19, nº 1, On Abjection, pp. 5-14, ISSN: 1352-8165, DOI: 10.1080/13528165.2014.908079.

ARYA, Rina; CHARE, Nicholas (2014): «Introduction», en *Performance Research*, Londres, Routledge, vol. 19, nº 1, On Abjection, pp. 1-4, ISSN: 1352-8165, DOI: 10.1080/13528165.2014.908078.

BEN-LEVI, Jack; HOUSER, Craig; JONES, Leslie C.; TAYLOR, Simon: «Introduction», en CRAIG, Houser; JONES, Leslie C.; TAYLOR, Symon (com.) (1993): *Abject art: repulsion and desire in American Art, selections from the permanent collection* (cat. exp. Nueva York Whitney Museum of American Art 23 junio al 29 agosto 1993), Nueva York, Whitney Museum of American Art, pp. 7-14.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind (1996a): *L'Informe: mode d'emploi* (cat. exp. París Centre Georges Pompidou 22 mayo al 26 agosto 1996), París, Éditions du Centre Pompidou.

_____ (1996b): «A User's Guide to Entropy», en *October*, Cambridge, The MIT Press, vol. 78, pp. 38-88, ISSN 0162-2870, DOI 10.2307/778906.

CANNING, Susan M. (1993): «The Ordure of Anarchy: Scatological Signs of Self and Society in the Art of James Ensor» en *Art Journal*, Nueva York, College Art Association, vol. 52, nº 3, Scatological Art, pp. 43-53, ISSN 0004-3249, DOI 10.2307/777368.

CASTRO, Fernando (2012): *Contra el Bienalismo. Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual*, Madrid, Akal.

_____ (2014): *Mierda y catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo*, Madrid, Fórcola Ediciones.

CELANT, Germano (1977): *Ambiente/arte: dal futurismo alla body art*, Venecia, La Biennale di Venezia.

CLAIR, Jean (2007): *De Immundo: apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy*, trad. cast. de Santiago Espinosa, Madrid, Arena Libros [2004].

CLOWES, Erika Katz (2008): *The Anal Aesthetic: Regressive Narrative Strategies in Modernism*, tesis doctoral dirigida por Dra. Dorothy Hale, Berkeley, University of California.

CORTÉS, José Miguel G. (1996): *El cuerpo mutilado: la angustia de muerte en el arte*, Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Direcció General de Museus i Belles Arts.

_____ (2003): *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama [1997].

CRAIG, Houser; JONES, Leslie C.; TAYLOR, Symon (com.) (1993): *Abject art: repulsion and desire in American Art, selections from the permanent collection* (cat. exp.

Nueva York Whitney Museum of American Art 23 junio al 29 agosto 1993), Nueva York, Whitney Museum of American Art.

CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. (2004): *La vigilia del cuerpo: arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*, Murcia, Tabularium.

CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A.; HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel (eds.) (2004): *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Murcia, Cendeac.

FOSTER, Hal (1996a): «Obscene, Abject, Traumatic», en *October*, Cambridge, The MIT Press, vol. 78, pp. 106-124, ISSN 0162-2870, DOI 10.2307/778908.

_____ (1996b): *The Return of the real: the avant-garde at the end of the century*, Cambridge, MIT Press.

GEORGELOU, Konstantina (2014): «Abjection and *Informe*. Operations of debasing», en *Performance Research*, Londres, Routledge, vol. 19, nº 1, On Abjection, pp. 25-32, ISSN: 1352-8165, DOI: 10.1080/13528165.2014.908081.

GUASCH, Anna Maria (1996): «El arte de los ochenta en las exposiciones. Reflexiones en torno al fenómeno de la exposición como medio para establecer los significados culturales del arte», en *D'Art*, Barcelona, Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, nº 22, pp. 143-159.

_____ (2000): *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma.

_____ (2002): «El cuerpo humano. Lo traumático y lo abyecto en el arte de la posmodernidad», en SUREDA, Joan (dir.): *Summa Pictorica: historia Universal de la pintura*, Barcelona, Planeta, vol. 10 De las Vanguardias a la Posmodernidad, pp. 403-419.

_____ (2004): «Los “cuerpos” del arte de la posmodernidad», en CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A.; HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel (eds.): *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Murcia, Cendeac, pp. 59-75.

_____ (2009): *El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-2007*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

HOPKINS, David (2000): *After Modern Art: 1945-2000*, Oxford, Oxford University.

ILES, Chrissie (1996): «Catharsis, violence et aliénation de soi: la performance en Grand-Bretagne de 1962 à 1988», en VERGNE, Philippe (com.): *L'art au corps: le corps exposé de Man Ray à nos jours* (cat. exp. Marseille MAC Galeries Contemporaines des Musées de Marseille, Musée de la Mode de Marseille 6 julio al 15 octubre 1996), Marsella, Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, pp. 285-323.

JONES, Amelia (1998): *Body art: performing the subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

_____ (2000): «Survey», en WARR, Tracey (ed.): *The artist's body*, Londres, Phaidon, pp. 16-47.

JONES, Leslie C. (1993): «Transgressive Femininity: Art and Gender in the Sixties and Seventies», en CRAIG, Houser; JONES, Leslie C.; TAYLOR, Symon (com.): *Abject art: repulsion and desire in American Art, selections from the permanent collection* (cat. exp. Nueva York Whitney Museum of American Art 23 junio al 29 agosto 1993), Nueva York, Whitney Museum of American Art, pp. 33-57.

KUSPIT, Donald B. (2004): *The End of art*, Nueva York, Cambridge University Press.

_____ (2008): «The Triumph of Shit», en *Artnet* [Disponible en: <https://bit.ly/2SODU2V>. Última consulta: 07-03-2019].

MALEN, Lenore (1993): «Postscript: «An Anal Universe», en *Art Journal*, Nueva York, College Art Association, vol. 52, nº 3, Scatological Art, pp. 79-81, ISSN 0004-3249, DOI 10.2307/777373.

MARCHÁN FIZ, Simón (2009): *Del arte objetual al arte del concepto: 1960-1974*, Madrid, Akal (1986).

- MILLER, John (1993): «The Fig Leaf Was Brown», en *Art Journal*, Nueva York, College Art Association, vol. 52, nº 3, Scatological Art, pp. 76-78, ISSN 0004-3249, DOI 10.2307/777372.
- MILLET, Catherine (1999): «Plûtôt le fumier que le trésor. Modern Art's Excrement Adventure», en *Art Press*, París, Art Press, nº 242, pp. 27-35.
- MORENO, Maria (2014): *Hurgando el sustrato. Prácticas artísticas escatológicas contemporáneas*, trabajo de fin de máster dirigido por Dr. Pere Salabert Solé, Barcelona, Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona [Disponible en: <http://hdl.handle.net/2445/60141>. Última consulta: 04-02-2018].
- _____ (2016): «El excretor de monedas. Presencias del modelo bosquiano en el arte escatológico contemporáneo», en *Matèria. Revista internacional d'Art*, Barcelona, Departament d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona, nº 10-11, pp. 309-325, ISSN 1579-2641, DOI: 10.1344/Materia2016.10-11.14
- OBRIST, Hans-Ulrich (1994): *Cloaca maxima* (cat. exp. Zúrich Museum der Stadtentwässerung 10 junio al 30 octubre 1994), Ostfildern, Cantz.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (2003): *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela.
- ROSS, Christine (2006): «The Paradoxical Bodies of Contemporary Art», en JONES, Amelia (ed.): *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Malden, Blackwell Publishing, pp. 378-400.
- SALABERT, Pere; PARRET, Herman; CHATEAU, Dominique (dirs.) (2006): *Estética plural de la naturaleza*, Barcelona, Laertes.
- SILK, Gerald (1993): «Myths and Meanings in Manzoni's Merda d'artista», en *Art Journal*, Nueva York, College Art Association, vol. 52, nº 3, Scatological Art, pp. 65-75, ISSN 0004-3249, DOI 10.2307/777371.
- TALON-HUGON, Carole (2006): «De lo sublime a lo abyecto», en SALABERT, Pere; PARRET, Herman; CHATEAU, Dominique (dirs.): *Estética plural de la naturaleza*, Barcelona, Laertes, pp. 105-115.

TAYLOR, Simon (1993): «The Phobic Object: Abjection in Contemporary Art», en CRAIG, Houser; JONES, Leslie C.; TAYLOR, Symon (com.): *Abject art: repulsion and desire in American Art, selections from the permanent collection* (cat. exp. Nueva York Whitney Museum of American Art 23 junio al 29 agosto 1993), Nueva York, Whitney Museum of American Art, pp. 59-84.

VERGINE, Lea (2000): *Body art e storie simili: il corpo comme linguaggio*, Milán, Skira [1976].

VERGNE, Philippe (com.) (1996): «En Corps!», en VERGNE, Philippe (com.): *L'art au corps: le corps exposé de Man Ray à nos jours* (cat. exp. Marseille MAC Galeries Contemporaines des Musées de Marseille, Musée de la Mode de Marseille 6 julio al 15 octubre 1996), Marsella, Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, pp. 13-37.

VERRIPS, Jojada (2017): «Excremental Art. Small Wonder in a World Full of Shit», en *Journal of Extreme Anthropology*, Oslo, Extreme Anthropology Research Network, vol. 1, n° 1, pp. 19-46, ISSN 2535-3241, DOI <http://dx.doi.org/10.5617/jea.4335>.

WEISBERG, Gabriel P. (1993a): «Scatological Art», en *Art Journal*, Nueva York, College Art Association, vol. 52, n° 3, Scatological Art, pp. 18-19, ISSN 0004-3249, DOI 10.2307/777363.

_____ (1993b): «In Deep Shit: The Coded Images of Traviès in the July Monarchy», en *Art Journal*, Nueva York, College Art Association, vol. 52, n° 3, Scatological Art, pp. 36-40, ISSN 0004-3249, DOI 10.2307/777363.

WEISBERG, Gabriel P.; MALEN, Lenore (eds.) (1993): «Scatological Art», en *Art Journal*, Nueva York, College Art Association, vol. 52, n° 3, Scatological Art, ISSN 0004-3249.

FUENTES ACERCA DEL ASCO Y DE LA ABYECCIÓN

ALBA, Tania (2015): *Genealogías de lo siniestro como categoría estética*, tesis doctoral dirigida por Dr. Pere Salabert Solé, Barcelona, Universitat de Barcelona.

ARYA, Rina (2017): «Abjection Interrogated. Uncovering the Relation Between Abjection and Disgust», en *Journal of Extreme Anthropology*, Oslo, Extreme Anthropology Research Network, vol. 1, nº 1, pp. 48-61, ISSN 2535-3241, DOI <http://dx.doi.org/10.5617/jea.4337>.

BATAILLE, Georges (1970): *Œuvres Complètes. Écrits posthumes: 1922-1940*, París, Gallimard, volumen II.

_____ (1976): *L'Histoire de l'érotisme; Le surréalisme au jour le jour; Conférences 1951-1953; La souveraineté; Annexes*, París, Gallimard, vol. 8 [1957].

_____ (1991): «Informe», en *Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, París, Jean-Michel Place, nº 1, p. 382 [1929].

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind (1996a): *L'Informe: mode d'emploi* (cat. exp. París Centre Georges Pompidou 22 mayo al 26 agosto 1996), París, Éditions du Centre Pompidou.

_____ (1996b): «A User's Guide to Entropy», en *October*, Cambridge, The MIT Press, vol. 78, pp. 38-88, ISSN 0162-2870, DOI 10.2307/778906.

DAGOGNET, François (1997): *Des détritius, des déchets, de l'Abject: une philosophie écologique*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance.

DARWIN, Charles (1965): *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, Chicago, University of Chicago Press [1892].

DIDI-HUBERMAN, Georges (1995): *La ressemblance informe, ou le gai savoir visual selon Georges Bataille*, París, Macula.

FOSTER, Hal (1996a): «Obscene, Abject, Traumatic», en *October*, Cambridge, The MIT Press, vol. 78, pp. 106-124, ISSN 0162-2870, DOI 10.2307/778908.

- _____ (1996b): *The Return of the real: the avant-garde at the end of the century*, Cambridge, MIT Press.
- _____ (2008): *Belleza compulsiva*, trad. cast. de Tamara Stuby, Buenos Aires, Adriana Hidalgo [1993].
- FOSTER, Hal; BUCHLOH, Benjamin; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; HOLLIER, Denis; MOLESWORTH, Helen (1994): «The Politics of the Signifier II: A Conversation on the “Informe” and the Abject», en *October*, Cambridge, The MIT Press, vol. 67, pp. 3-21, ISSN 0162-2870.
- HOLLIER, Denis (ed.) (1982): *El Colegio de Sociología (1937-1939)*, trad. cast. de Mauro Armiño, Madrid, Taurus [1979].
- _____ (1995): *Against architecture: the writings of Georges Bataille*, trad. ing. de Besty Wing, Cambridge, MIT Press (1989) [1974].
- JONES, Caroline A. (2006): «Form and Formless», en JONES, Amelia (ed.): *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Malden, Blackwell Publishing, pp. 127-144.
- KOLNAI, Aurel (2013): *Asco, soberbia, odio: fenomenología de los sentimientos hostiles*, trad. cast. de Ingrid Vendrell Ferran, Madrid, Ediciones Encuentro [1929-1935].
- KRAUSS, Rosalind (1996): «Informe without Conclusion», en *October*, Londres, MIT Press, nº 78, pp. 89-105.
- KRISTEVA, Julia (1988): *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis F. Céline*, trad. cast. de Nicolás Rosa y Viviana Ackerman, México D. F., Siglo XXI Editores [1980].
- LEIRIS, Michel (1991): «Crachat», en *Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, París, Jean-Michel Place, nº 1, pp. 381-382 [1929].
- LOUDON, J. B. (1977): «On Body Products», en BLACKING, John (ed.): *The Anthropology of the Body*, Londres, Academic Press, pp. 161-178.

- McGINN, Colin (2016): *El significado del asco*, trad. cast. de José Manuel Annacondia López, Madrid, Cátedra [2011].
- MENNINGHAUS, Winfried (2003): *Disgust: the theory and history of a strong sensation*, trad. ing. de Howard Eiland y Joel Golb, Nueva York, State University of New York Press [1999].
- MILLER, Ian (1998): *Anatomía del asco*, trad. cast. de Paloma Gómez Crespo, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones [1997].
- NUSSBAUM, Martha C. (2006): *El ocultamiento de lo humano: repugnancia, vergüenza y ley*, trad. cast. de Gabriel Zadunaisky, Buenos Aires, Katz Editores [2004].
- ROZIN, Paul; HAIDT, Jonathan; MCCAULEY, Clark (2016): «Disgust», en FELDMAN BARRETT, Lisa; LEWIS, Michael; HAVILAND-JONES, Jeannette M. (eds.): *Handbook of Emotions*, Nueva York, Guildford Press, pp. 815-834.
- SALABERT, Pere (2003): *Pintura anémica, cuerpo succulento*, Barcelona, Laertes.
- _____ (2004): *La redención de la carne: hastío del alma y elogio de la pudrición*, Murcia, Cendeac.
- _____ (2009): *El Cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración una serpiente enfurecida: Marcel·lí Antúnez Roca, cara y contracara*, Murcia, CENDEAC.
- _____ (2013): *Teoría de la creación en el arte*, Madrid, Akal.
- SARTRE, Jean-Paul (1984): *El Ser y la nada: ensayo de ontología fenomenológica*, trad. cast. de Juan Valmar, Madrid, Alianza, Buenos Aires, Losada [1943].
- _____ (1992): *El existencialismo es un humanismo*, trad. cast. de Victoria Praci de Fernández, Barcelona, Edhasa [1946].
- _____ (2001): *La Náusea; Las palabras*, trad. cast. de Aurora Bernárdez, Barcelona, RBA (1947) [1938].
- TYLER, Imogen (2009): «Against Abjection», en *Feminist Theory*, Londres, Sage Publications, vol. 10, pp. 77-98, ISSN 1741-2773, DOI 10.1177/1464700108100393.

FUENTES ACERCA DE LA SOCIOGÉNESIS DE LO ESCATOLÓGICO

ÁLVAREZ AURA, Alberto (2013): *La huella escatológica. Metáforas del excremento y el residuo en el espacio social*, Barcelona, Laertes.

BACHELARD, Gaston (1984): *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*, trad. cast. de José Babibi, México D. F., Siglo veintiuno [1938].

BONNET, Jocelyne (1990): «L’homme et le parfum», en POIRIER, Jean (dir.): *Histoire des mœurs*, París, Gallimard, vol. 1, pp. 679-722.

BOURKE, John Gregory (1976): *Escatología y civilización*, trad. cast. de Jordi Marfá, Madrid, Guadarrama [1891].

CORBIN, Alain (1987): *El Perfume o el miasma: el olfato y lo imaginario social: siglos XVIII y XIX*, trad. cast. de Carlota Vallée Lazo, México D. F., Fondo de Cultura Económica [1982].

DOUGLAS, Mary (1978): *Símbolos naturales: exploraciones en cosmología*, trad. cast. de Carmen Criado, Madrid, Alianza [1970].

_____ (2007): *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, trad. cast. de Edison Simons, Buenos Aires, Nueva visión [1966].

ELIAS, Norbert (1982): *La Sociedad cortesana*, trad. cast. de Guillermo Hirata, México D. F., Fondo de Cultura Económica [1969].

_____ (1993): *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, trad. cast. de Ramón García Cotarelo, México D. F., Fondo de Cultura Económica [1939].

GÓMEZ CANSECO, Luis (ed.) (2010): *Fragmentos para una historia de la mierda. Cultura y transgresión*, Huelva, Universidad de Huelva.

GREENBLATT, Stephen J. (1990): «Filthy Rites», en GREENBLATT, Stephen J.: *Learning to Curse, Essays in Early Modern Culture*, Nueva York, Londres, Routledge, pp. 58-79.

- LAPORTE, Dominique (1988): *Historia de la mierda*, trad. cast. de Nuria Pérez de Lara, Valencia, Pre-textos [1978].
- LEVEQUE, Pierre (comp.) (1991): *Education et hygiène du corps à travers l'histoire* (actas del coloquio de la Association interuniversitaire de l'Est, Dijon, 26 -27 septiembre 1989), [s. l.], Editions Universitaires de Dijon.
- NDONKO, Flavien Tiokou (1993): *Représentations culturelles des excréments: étude comparative des déchets du corps chez populations de la savane et de la côte du Cameroun*, Münster, Hamburgo, Lit.
- PRAEGER, Dave (2007): *Poop Culture. How America Is Shaped By Its Grossest National Product*, Los Angeles, Feral House.
- RAUCH, André (1983): *Le Souci du corps: histoire de l'hygiène en éducation physique*, París, Presses Universitaires de France.
- REMOLÀ, Josep Anton; ACERO, Jesús (eds.) (2011): *La gestión de los residuos urbanos en Hispania: Xavier Dupré Raventós (1956-2006): In Memoriam*, Madrid, Instituto de Arqueología de Mérida.
- WALTNER-TOEWS, David (2013): *The Origin of Feces: What Excrement Tells Us About Evolution, Ecology, and a Sustainable Society*, Toronto, ECW Press.
- WERNER, Florian (2013): *La materia oscura. Historia cultural de la mierda*, trad. cast. de Aránzazu López Fernández, Barcelona, Tusquets [2011].

FUENTES ACERCA DE LA PSICOGÉNESIS DE LO ESCATOLÓGICO

- ABRAHAM, Karl (1973): «Contribuciones a la teoría del carácter anal», en *Contribuciones a la teoría de la libido*, trad. cast. de Daniel Ricardo Wagner, Buenos Aires, Hormé [1921].
- ANDREAS-SALOMÉ, Lou (1982): *El narcisismo como doble dirección: obras psicoanalíticas*, trad. cast. de Juan del Solar, Adán Kovscsics y Cristina Grisolia, Barcelona, Tusquets [1921].

BROWN, Norman O. (1967): *Eros y Tanatos: el sentido psicoanalítico de la historia*, trad. cast. de Francisca Perujo, México D. F., Joaquín Moritz [1959].

FERENCZI, Sándor (1959): *Sexo y psicoanálisis*, trad. cast. de Santiago Duvcofsky, Buenos Aires, Ediciones Hormé [1916].

_____ (1981): *Obras completas*, trad. cast. de Francisco Javier Aguirre, Madrid, Espasa-Calpe, vol. 2 [1968].

_____ (2001): *Teoría y técnica del psicoanálisis*, trad. cast. de Enrique Kennedy, Buenos Aires, Lumen, Hormé [1926].

FREUD, Sigmund (1981): *Obras completas*, trad. cast. de Luis López-Ballesteros de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 3 vols (1922-1945).

_____ (1981a): «El chiste y su relación con lo inconsciente. 1905», en *Obras completas*, trad. cast. de Luis López-Ballesteros de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, vol. 1, pp. 1029-1167 (1922-1945) [1905].

_____ (1981b): «Tres ensayos para una teoría sexual», en *Obras completas*, trad. cast. de Luis López-Ballesteros de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, vol. 2, pp. 1169-1237 (1922-1945) [1905-1920].

_____ (1981c): «Teorías sexuales infantiles», en *Obras completas*, trad. cast. de Luis López-Ballesteros de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, vol. 2, pp. 1262-1271 (1922-1945) [1908].

_____ (1981d): «El carácter y el erotismo anal», en *Obras completas*, trad. cast. de Luis López-Ballesteros de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, vol. 2, pp. 1354-1357 (1922-1945) [1908].

_____ (1981e): «Análisis de la fobia de un niño de cinco años (caso “Juanito”)», en *Obras completas*, trad. cast. de Luis López-Ballesteros de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, vol. 2, pp. 1365-1440 (1922-1945) [1909].

_____ (1981f): «Prólogo para un libro de John Gregory Bourke», en *Obras completas*, trad. cast. de Luis López-Ballesteros de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, vol. 2, pp. 1939-1940 (1922-1945) [1913].

- _____ (1981g): «Historia de una neurosis infantil (Caso del “Hombre de los lobos”）」, en *Obras completas*, trad. cast. de Luis López-Ballesteros de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, vol. 2, pp. 1941-2009 (1922-1945) [1918].
- _____ (1981h): «Sobre las transmutaciones de los instintos y especialmente del erotismo anal», en *Obras completas*, trad. cast. de Luis López-Ballesteros de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, vol. 2, pp. 2034-2038 (1922-1945) [1917].
- _____ (1981i): «Lecciones introductorias al psicoanálisis», en *Obras completas*, trad. cast. de Luis López-Ballesteros de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, vol. 2, pp. 2123-2412 (1922-1945) [1917].
- _____ (1981j): «Neurosis y psicosis», en *Obras completas*, trad. cast. de Luis López-Ballesteros de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, vol. 3, pp. 2742-2744 (1924) [1923].
- _____ (1981k): «Psicoanálisis y teoría de la libido. Dos artículos de enciclopedia», en *Obras completas*, trad. cast. de Luis López-Ballesteros de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, vol. 3, pp. 2661-2676 (1922-1945) [1923].
- _____ (1981l): «La organización genital infantil. Adición a la teoría sexual», en *Obras completas*, trad. cast. de Luis López-Ballesteros de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, vol. 3, pp. 2698-2700 (1922-1945) [1923].
- _____ (1981m): «Psicoanálisis: escuela freudiana», en *Obras completas*, trad. cast. de Luis López-Ballesteros de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, vol. 3, pp. 2904-2909 (1922-1945) [1926].
- _____ (1981n): «El malestar en la cultura», en *Obras completas*, trad. cast. de Luis López-Ballesteros de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, vol. 3, pp. 3017-3067 (1922-1945) [1930].
- FROMM, Erich (1986): *El miedo a la libertad*, trad. cast. de Gino Germani, Barcelona, Paidós [1941].
- GAIGNEBET, Claude (1986): *El Folklore obsceno de los niños*, trad. cast. de Assumpció Arranz Griñán, Joan Antoni Martínez Schrem y Margarida Rodríguez Riverola, Barcelona, Alta Fulla [1980].

GRODDECK, Georg (1973): *El libro del Ello. Cartas psicoanalíticas a una amiga*, trad. cast. de Vicente Rodríguez Carro, Madrid, Taurus [1923].

HASLAM, Nick (2014): *Psychology in the Bathroom*, Houndmills, Palgrave Macmillan.

JONES, Ernest (1918): «Anal-Erotic Character Traits», en *The Journal of Abnormal Psychology*, vol. 13, nº 3, pp. 261-284.

LACAN, Jacques (1966): «Le stade du miroir comme formateurs de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique», en LACAN, Jacques: *Écrits*, París, Éditions du Seuil, pp. 93-100 [1949].

_____ (1990): *Els quatre conceptes fonamentals de la psicoanàlisi (El Seminari. Llibre XI)*, trad. cat. d'Antoni Vicens, Barcelona, Edicions 62 [1973].

_____ (2006): *El seminario de Jacques Lacan. Libro X. La Angustia. 1962-1963*, trad. Enric Berenguer, Buenos Aires, Barcelona, México D. F., Paidós [1962-63].

LEWIS, Michael (2016): «Self-Conscious Emotions. Embarrassment, Pride, Shame, Guilt, and Hubris», en FELDMAN BARRETT, Lisa; LEWIS, Michael; HAVILAND-JONES, Jeannette M. (eds.): *Handbook of Emotions*, Nueva York, Guilford Press, pp. 792-814.

RANK, Otto (1991): *El trauma del nacimiento*, Barcelona, Paidós [1924].

ŽIŽEK, Slavoj (2003): *Las Metástasis del goce: seis ensayos sobre la mujer y la casualidad*, trad. cast. de Patricia Willson, Buenos Aires, Barcelona, Paidós [1994].

_____ (2007): *El acoso de las fantasías*, trad. cast. de Clea Braunstein Saal, Buenos Aires, Siglo XXI [1997].

FUENTES EN TORNO AL JUEGO Y DE LOS MARCOS TEÓRICOS DE LAS CATEGORÍAS LÚDICAS

BAÑERAS CAPELL, Ignacio (2015): *El cuerpo situado: una ascética del cuidado*, tesis doctoral dirigida por Dr. Santiago López Petit, Barcelona, Universitat de Barcelona.

BERGSON, Henri (2014): *La risa: ensayo sobre el significado de la comicidad*, trad. cast. de Rafael Blanco, Buenos Aires, Ediciones Godot [1900].

CAILLOIS, Roger (1950): *L'homme et le sacré*, París, Gallimard [1939].

_____ (1958): *Teoría de los juegos*, trad. cast. de Ramón Gil Novales, Barcelona, Seix Barral [1958].

_____ (1986): *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*, trad. cast. de Jorge Ferreiro, México D. F., Fondo de Cultura Económica [1967].

_____ (2013): *El hombre y lo sagrado*, trad. cast. de Juan José Domenchina, México D. F., Fondo de Cultura Económica (1942) [1939].

CHÂTEAU, Jean (1973): *Psicología de los juegos infantiles*, trad. cast. de Helena Voldan, Buenos Aires, Kapelusz (1958) [1950].

_____ (1979): *Le Jeu de l'enfant après trois ans, sa nature, sa discipline: introduction a la pédagogie*, París, Librairie philosophique J. Vrin [1947].

FLOOD, Gavin (2004): *The Ascetic Self: Subjectivity, Memory and Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.

GADAMER, Hans-Georg (1977): *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*, trad. cast. de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Ediciones Sígueme [1960].

_____ (1999): *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*, trad. cast. de Antonio Gómez Ramos, Barcelona, Paidós, Bellaterra, I.C.E. de la Universitat Autònoma de Barcelona (1991) [1977].

- GARCÍA PÉREZ, Beatriz (2012): *La teoría estética del juego. De Schiller a nuestros días*, trabajo de fin de máster dirigido por Dr. Miguel Cereceda, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- GILI, Edgardo; O'DONNELL, Pacho (1978): *El juego: técnicas lúdicas en psicoterapia grupal de adultos*, trad. cast. de , Barcelona, Gedisa.
- GIRARD, René (2002): *El chivo expiatorio*, trad. cast. de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1986 [1982].
- _____ (2016): *La violencia y lo sagrado*, trad. cast. de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama (1983) [1972].
- GREGORI, Eva (2011): «El reposo en agitación y el impulso de juego: algunas reflexiones sobre las teorías de B. Pascal y F. Schiller acerca del fracaso del proyecto humano», en *Observar*, Barcelona, Observatorio sobre la Didáctica de las Artes, nº 5, pp. 95-116, ISSN 1988-5105.
- HUIZINGA, Johan (2010): *Homo ludens*, trad. cast. de Eugenio Imaz, Madrid, Alianza, Buenos Aires, Emecé Editores (1972) [1938].
- KANT, Immanuel (2007): *Crítica del juicio*, trad. cast. de Manuel García Morente, Madrid, Espasa-Calpe (1977) [1790].
- LEBOVICI, Serge; DIATKINE, René (1962): «Fonction et signification du jeu chez l'enfant», en *La psychiatrie de l'Enfant*, París, Presses Universitaires de France, vol. 5, pp. 207-253, ISSN 0079-726X.
- LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso (1977): *Estética de la creatividad: juego, arte, literatura*, Madrid, Cátedra.
- MAISONNEUVE, Jean (1991): *Ritos religiosos y civiles*, trad. cast. de Maria Colom de Llopis, Barcelona, Herder [1988].
- MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri (1995): *Assaig sobre la naturalesa i la funció del sacrifici*, trad. cat. de Manuel Delgado, Barcelona, Icaria [1899].

SCHILLER, Friedrich (1990): *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. cast. de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Barcelona, Anthropos [1795].

URTASUN, Aitziber; MORAZA, Juan Luis; GONZÁLEZ DEL CAMPO, Julio (2010): *Homo ludens: el artista frente al juego* (cat. exp. Alzuza Fundación-Museo Jorge Oteiza 11 noviembre 2010 al 13 febrero 2011), Alzuza, Fundación-Museo Jorge Oteiza.

FUENTES ACERCA DE LOS ARTISTAS

ABRAMS, Amah-Rose (2016): «Mike Bouchet's Contribution to Manifesta 11 Is an 80-Ton Mountain of Poo», en *Artnet News* [Disponible en: <https://bit.ly/1V1COQw>. Última consulta: 10-04-2019].

ACCONCI, Vito (2019): «Seedbed (1972)», en *Vito Acconci* [Disponible en: <https://bit.ly/2Ull3x4>. Última consulta: 15-04-2019].

ACCONCI, Vito; BASTA, Sarina; RICCIARDI, Garrett (eds.) (2006): *Vito Acconci: diary of a body, 1969-1973*, Milán, Nueva York, Charta.

ALTAIÓ, Vicenç (2015): *Jordi Benito: idees com a imatges / documents com a obres d'art: 1971-1984* (cat. exp. Granollers Museu de Granollers 26 marzo al 27 septiembre 2015), Granollers, Museu de Granollers.

BADURA-TRISKA, Eva (ed.) (2016): *Body, Psyche, and Taboo: Vienna Actionism and Early Vienna Modernism* (cat. exp. Viena Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 4 marzo al 16 mayo 2016), Colonia, Verlag der Buchlandlung Walther König, Viena, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien.

BADURA-TRISKA, Eva; KLOCKER, Hubert (eds.) (2012): *Vienna Actionism. Art and Upheaval in 1960's Vienna*, Colonia, Verlag der Buchlandlung Walther König, Viena, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien.

BLANCH, Andrea (2012): «Meet the Photographer: Andres Serrano», en *Musée Magazine* [Disponible en: <https://bit.ly/2EJLcQo>. Última consulta: 07-03-2019].

BONITO OLIVA, Achille; CODOGNATO, Mario; TECCE, Angela (1998): *Gilbert & George: New Testamental Pictures* (cat. exp. Nápoles Museo di Capodimonte 12 diciembre 1998 al 7 febrero 1999), Milán, Charta.

BRASA, Camino (coord.) (2006): *Andres Serrano habla con Oliva María Rubio*, Madrid, La Fábrica, Fundación Telefónica.

BRUNO, Paul (2012): «Andres Serrano: Pushing Buttons», en *Dirt* [Disponible en: <https://bit.ly/2NMwr3z>. Última consulta: 07-03-2019].

CANNON, Steve; JONES, Kellie; FINKELPEARL, Tom (1991): *David Hammons: rousing the ruble* (cat. exp. Nueva York Institute for Contemporary art 16 diciembre 1990 al 10 febrero 1991; Filadelfia Institute for Contemporary Art 15 marzo al 28 abril 1991; San Diego Museum of Contemporary Art San Diego 17 agosto al 10 noviembre 1991), Nueva York, The Institute for Contemporary Art, Cambridge, MIT Press.

CARPIO, Francisco (2000): «Verdades (in)soportables», en *Lápiz: revista internacional de arte*, Madrid, Ediciones L, nº 168, pp. 38-47.

CELANT, Germano (2013): «About Change and Life», en CELANT, Germano: *Marc Quinn: Memory Box* (cat. exp. Venecia Fondazione Giorgio Cini 29 mayo al 29 septiembre 2013), Milán, Skira, pp. 9-33.

CHICAGO, Judy (2007): *The Dinner Party: from creation to preservation*, Londres, Nueva York, Merrell.

CIXOUS, Hélène (2008): *Shit: an investigation* (cat. exp. Nueva York Yvon Lambert 4 septiembre al 4 octubre 2008, París Yvon Lambert 12 septiembre al 11 octubre 2008), París, Galerie Yvon Lambert.

COLLADO, Gloria (com.) (1998): *David Nebreda: Autorretratos Autoportraits* (cat. exp. París Galerie Xippas 1998), Madrid, Doce Notas.

CONZEN, Ina (2000): *Dieter Roth: die Hault der Welt* (Stuttgart Staatsgalerie 17 junio al 3 septiembre 2000; Barcelona Museu d'Art Contemporani de Barcelona 12 abril al 10 junio 2001), Colonia, Walter König, Stuttgart, Staatsgalerie.

- COOMER, Martin (2014): «What's on Martin Creed's mind?», en *TimeOut* [Disponible en: <https://bit.ly/2IcdG9I>. Última consulta: 09-04-2019].
- CORBET, Rachel (2016): «Mike Bouchet Brings “The Zurich Load” to Manifesta 11», en *Blouin Artinfo* [Disponible en: <https://bit.ly/2uYHjm8>. Última consulta: 10-04-2019].
- CRESPO MACLENNAN, Gloria (2017): «Andres Serrano, el creyente blasfemo», en *El País* [Disponible en: <https://bit.ly/2EJBihG>. Última consulta: 07-03-2019].
- DAVVETAS, Demosthenes (1997): *Dialogues*, Montreuil, Au Même Titre.
- DISERENS, Corinne; WAVELET, Cristophe; MOORE, Thurston; MOKHTARI, Sylvie; BÉAR, Liza (2004): *Vito Hannibal Acconci Studio* (cat. exp. Nantes Musée des Beaux-Arts 16 julio al 17 octubre 2004, Barcelona Museu d'Art Contemporani de Barcelona 18 noviembre 2004 al 20 febrero 2005), Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Actar.
- DZIEWIOR, Yilmaz (ed.) (2003): *Paul McCarthy, videos 1970-1997* (cat. exp. Hamburgo Kunstverein 10 noviembre 2001 al 27 enero 2002, Haarlem Frans Hals Museum 7 septiembre al 27 octubre 2002, Oslo, Museet for Samtidskunst 23 marzo al 25 mayo 2003), Colonia, König.
- ENRICI, Michel; MARCADE, Bernard; LAMARCHE-VADEL, Bernard; LOISY, Jean de (1995): *Gérard Gasiorowski: c'est à vous, Monsieur Gasiorowski* (cat. exp. París Centre Georges Pompidou 8 marzo al 29 mayo 1995), París, Centre Georges Pompidou.
- FABER, Monika (com.) (2005): *Quietud nerviosa en el horizonte* (cat. exp. Barcelona Museu d'Art Contemporani de Barcelona 12 octubre 2005 al 15 enero 2006), Barcelona, Actar, Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- FAERNA, José María (ed.) (1997): *Warhol*, Nueva York, Cameo/Abrams.
- FURLONG, William (2010): *Speaking of Art: four decades of art in conversation*, Londres, Phaidon.

GOODYEAR, Frank Henry (2009): *Oral history interview with Andres Serrano, 2009 July 29-30*, Washington D.C., Smithsonian Institution, Smithsonian Archives of American Art.

GROSSMAN, Andrew (2012): «An Actionist Begins to Sing: An Interview with Otto Mühl», en *Bright Lights Film Journal* [Disponible en: <https://bit.ly/2VxAMux>. Última consulta: 09/04/2019].

HAC MOR, Carles (1987): «Conversa amb Jordi Benito», VV.AA.: *Sacrifici*, Barcelona, Centre de Documentació d'Art Actual, Fundació Privada d'Art Contemporani Tous-de-Pedro, pp. 51-52.

HEGYI, Lóránd; COROMINAS, María J. (com.) (1996): *Hermann Nitsch: el teatre d'orgies i misteris* (cat. exp. Palma de Mallorca Casal Solleric 1996), Palma de Mallorca, Ajuntament de Palma.

HOBBS, Robert (1996): *Andres Serrano: fotografiska arbeten: works 1983-1993* (cat. exp. Malmö Konsthall 30 marzo al 19 mayo 1996), Malmö, Konsthall.

IGLIORI, Paola (1991): *Entrails, heads & tails: photographic essays and conversations on the everyday with ten contemporary artists*, Nueva York, Rizzoli.

JAHN, Wolf (1995): *Gilbert & George: The Naked Shit Pictures* (cat. exp. London South London Art Gallery 5 septiembre al 15 octubre 1995), Londres, South London Gallery.

KELLEIN, Thomas (1992): *Mike Kelley*, Ostfildern, Cantz.

KENT, Sarah (2006): «Martin Creed: private view», en *TimeOut* [Disponible en: <https://bit.ly/2I9dnwn>. Última consulta: 09-04-2019].

KREN, Kurt (2019): «Films 1967-76», en *Kurt Kren* [Disponible en: <https://bit.ly/2OZmwIv>. Última consulta: 08-04-2019].

LAFONT, Isabel (2007): «"Mi fotografía es religiosa y blasfema a la vez», en *El País* [Disponible en: <https://bit.ly/2NNMs9a>. Última consulta: 07-03-2019].

LAMARCHE-VADEL, Bernard; KAEPPÉLIN, Olivier (2012): *Gasiorowski XXe peintre: «vous êtes fou Gasiorowski, il faut vous ressaisir...»* (cat. exp. Saint-Paul-de-

Vence Fondation Marguerite et Aimé Maeght 30 junio al 26 septiembre 2012), Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght.

LEBRERO STALS (ed.) (2017): *Andy Warhol: el arte mecánico* (cat. exp. Barcelona CaixaForum 13 septiembre 2017 al 1 enero 2018; Madrid CaixaForum 31 enero al 6 mayo 2018; Málaga Museo Picasso 30 mayo al 16 septiembre 2018), Madrid, la Fábrica, Málaga, Fundación Museo Picasso Málaga.

LIZÈNE, Jacques; RENWART, Marc (1990): *J. Lizène: petit maître liégeois de la seconde moitié du XXème siècle, artiste de la médiocrité* (cat. exp. Bruselas Atelier 340 20 noviembre 1990 al 20 enero 1991) , Bruselas, Atelier 340.

LOMBAO, Sonia (2015): *El arte de acción en Catalunya. Jordi Benito y su contexto*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Pere Salabert Solé, Barcelona, Universitat de Barcelona.

MALLETT, Whitney (2016): «Entrevistamos a Andrés Serrano, el fotógrafo que vuelve estética la violencia», en *Vice* [Disponible en: <https://bit.ly/2tUW2xZ>. Última consulta: 07-03-2019].

MEACHAM, Rose (2010): «Artist Andres Serrano on Bravo's "Work of Art"», en *GQ* [Disponible en: <https://bit.ly/2C6v9vC>. Última consulta: 07-03-2019].

MEKAS, Jonas (1987): «Entrevista a H. Nitsch, feta per Jonas Mekas», VV.AA.: *Sacrifici*, Barcelona, Centre de Documentació d'Art Actual, Fundació Privada d'Art Contemporani Tous-de-Pedro, pp. 59-60.

MICHALAROU, Efi (2016): «INTERVIEW: Andres Serrano», en *Dream Idea Machine* [Disponible en: <https://bit.ly/2Tk3Fxb>. Última consulta: 07-03-2019].

MILLER, John (1992): *Mike Kelley*, Nueva York, Art Press.

_____ (2015): *Mike Kelley: educational complex*, Londres, Afterall Books.

MILLET, Catherine (2000): «David Nebreda et le double photographique». *Art Press*. París: Art Press, n° 255, pp. 49-55.

MORENO, Maria (2018): «The disturbing allure of the abject: experiencing pleasure in contemporary scatological art», en RAMÍREZ TUR, Víctor; MANONELLES, Laia;

LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel (eds.): *Corporalidades desafiantes: reconfiguraciones entre la materialidad y la discursividad*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 21-34.

MOURE, Gloria (ed.) (2001): *Vito Acconci: Escritos, Obras, Proyectos*, Barcelona, Polígrafa.

NEBREDÁ, David (2000): *David Nebreda: autoportraits*, París, Léo Scheer.

_____ (2002): *David Nebreda: autorretratos* (cat. exp. Salamanca Sala Patio de Escuelas Universidad de Salamanca 2002), París, Léo Scheer, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

_____ (2004): *Chapitre sur les petites amputations*, París, Léo Scheer.

_____ (2006): *Sur la révélation*, París, Léo Scheer.

NITSCH, Hermann (1998): «100. Aktion», en *Hermann Nitsch* [Disponible en: <https://bit.ly/2M8QVWX>. Última consulta: 22-05-2019].

_____ (1999): «The music of the Orgies Mysteries Theatre», en *Hermann Nitsch* [Disponible en: <https://bit.ly/2Hxlam2>. Última consulta: 22-05-2019].

_____ (2007): «Color theory», en *Hermann Nitsch* [Disponible en: <https://bit.ly/2YNTGi5>. Última consulta: 22-05-2019].

_____ (2019): «The Orgies Mysteries Theatre», en *Hermann Nitsch* [Disponible en: <https://bit.ly/2HAEuz1>. Última consulta: 22-05-2019].

OBRIST, Hans-Ulrich (2007): *Gilbert & George*, Colonia, Walther König.

_____ (2016): *Lives of the artists, lives of the architects*, Londres, Penguin Books.

OBRIST, Hans-Ulrich; KOOLHAAS, Rem (2012): *London Dialogues: Serpentine Gallery 24-Hour Interview Marathon*, Milán, Skira.

OBRIST, Hans-Ulrich; VIOLETTE, Robert (eds.) (1997): *The Words of Gilbert & George: with portraits of the artists from 1968 to 1997*, Londres, Thames & Hudson, Violette Editions.

- OKAFOR, Udoka (2014): «Exclusive Interview with Andres Serrano, Photographer of ‘Piss Christ’», en *HuffPost* [Disponible en: <https://bit.ly/2tWAIsm>. Última consulta: 07-03-2019].
- PARCERISAS, Pilar (1992): *Idees i actituds, entorn de l’art conceptual a Catalunya, 1964-1980* (cat. exp. Barcelona Centre d’Arts Santa Mònica 15 enero al 1 marzo 1992), Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- _____ (2007): *Conceptualismo(s): poéticos, políticos y periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid, Akal.
- _____ (com.) (2008): *Accionismo vienés: Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarz-Kogler* (cat. exp. Sevilla Centro Andaluz de Arte Contemporáneo 13 marzo al 15 mayo 2008), Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Barcelona, Actar.
- PETERSENS, Magnus af; BLAZWICK, Iwona; MCEVILLEY, Thomas (2006): *Paul McCarthy: head shop - shop head: works 1966-2006* (cat. exp. Estocolmo Moderna Museet 17 junio al 3 septiembre 2006, Aarhus ARoS 3 febrero al 6 mayo 2007, Gante Stedelijk Museum voor Actuele Kunst 12 octubre 2007 al 17 febrero 2008), Gotinga, Steidl.
- PINCUS-WITTEN, Robert (1972): «Vito Acconci and the Conceptual Performance», en *Artforum*, Nueva York, Artforum, vol. 10, nº 8, p. 47-49, ISSN 00043532.
- POMERY, Victoria (2002): *Marc Quinn: Tate Liverpool* (cat. exp. Liverpool Tate Liverpool 1 febrero al 28 abril 2001), Liverpool, Tate Liverpool.
- QUERALT, Rosa (1983): «Crida, art, crida i lamenta’t, perquè ja ningú et desitja, ai de tu!», MARCHÁN FIZ, Simón; UTRILLA, Lluís; QUERALT, Rosa: *Jordi Benito: assaigs per a l’òpera Europa* (cat. exp. Barcelona Sala d’Exposicions de l’Obra Cultural de la Caixa de Pensions 18 febrer al 6 març 1983), Barcelona, Caixa de Pensions, s. p.

- RAMÍREZ TUR, Víctor (2018): *Los discursos de la abyección en la performance europea contemporánea. Desde 1945 hasta la actualidad*, tesis doctoral dirigida por las Dras. Lourdes Cirlot y Laia Manonelles, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- ROBA, Agustín (2017): «Andrés Serrano: “Lo único que hago a propósito es mi trabajo”», en *Clavoardiando* [Disponible en: <https://bit.ly/2IYW5mR>. Última consulta: 07-03-2019].
- ROSENBLUM, Robert (1997): *The Fundamental Pictures: Gilbert & George: 1996* (cat. exp. Nueva York Sonnabend Gallery 3 mayo al 28 junio 1997), Londres, Alexander Roussos.
- RUGOFF, Ralph; STILES, Kristine; DI PIETRANTONIO, Giacinto (1996): *Paul McCarthy*, Londres, Phaidon.
- SCHNEEMANN, Carolee (1997): *More than Meat Joy: performance works and selected writings*, Kingston, Documentext/McPherson & Company.
- _____ (2002): *Imaging her erotics: essays, interviews, projects*, Cambridge, MIT Press.
- SELF, Will (2009): *Bring me the the head of Marc Quinn!*, Londres, [s. e.], pp. 5-9.
- SERRANO MARTIN, Mercè (2005): «Entrevista a Jordi Benito», en *Jordi Benito* [Disponible en: <https://bit.ly/2Yu6ARZ>. Última consulta: 16-05-2019].
- SHELDON, Blythe (2008): «Shooting the Shit With Andres Serrano», en *Vulture* [Disponible en: <https://bit.ly/2SQZwM2>. Última consulta: 07-03-2019].
- SLOAT, Benjamin (2007): «An Interview with Andres Serrano», en *Big Red and Shiny* [Disponible en: <https://bit.ly/2VK0xrb>. Última consulta: 07-03-2019].
- SPENCE, Suzy; BRACK, Leslie (2014): «Menstruation Bathroom», en *Womanhouse* [Disponible en: <https://bit.ly/2XW5RbR>. Última consulta: 29-04-2019].
- TING, Selina (2012): «Interview: Andres Serrano», en *InitiArt Magazine* [Disponible en: <https://bit.ly/2CjsfE3>. Última consulta: 07-03-2019].

TORRICELLI, Orlando (2008): «Andres Serrano, el alquimista», en *El Mundo* [Disponible en: <https://bit.ly/2H5FCLI>. Última consulta: 07-03-2019].

WELCHMAN, John C.; GRAW, Isabelle; VIDLER, Anthony (1999): *Mike Kelley*, Londres, Phaidon.

YAEGER, Lynn (2008): «Andres Serrano's 'Shit' Show», en *Village Voice* [Disponible en: <https://bit.ly/2C3JqJx>. Última consulta: 07-03-2019].

OTRAS REFERENCIAS

ALBERT, Manuel J. (2005): «Terminan en Huelva las jornadas sobre la mierda», en *El País* [Disponible en: <http://bit.ly/2JbzYWE>. Última consulta: 26-05-2016].

ALIAGA, Juan Vicente (2004): «En un combate. Sexualidades, patologización del cuerpo, religión, política y arte contemporáneo (el ejemplo de Ron Athey) », en CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A.; HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel (eds.): *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Murcia, Cendeac, pp. 195-211.

ANGEL, Gemma (2016): *Thanatocorpus: a blog dedicated to the study of medical collections of human remains* [Disponible en: <http://bit.ly/2R8pzh8>. Última consulta: 05-08-2017].

BELTING, Hans (2007): *Antropología de la imagen*, trad. cast. de Gonzalo María Vélez Espinosa, Buenos Aires, Katz Editores [2001].

BRETON, André (2001): *Manifiestos del surrealismo*, trad. cast. de Aldo Pellegrini, Buenos Aires, Argonauta (1992) [1924-1930].

CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS (2019a): *Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus* [Disponible en: <https://bit.ly/2J6cHZR>. Última consulta: 11-03-2019].

_____ (2019b): *Diccionario Inglés-Español* [Disponible en: <https://bit.ly/2HFrLsY>. Última consulta: 11-03-2019].

- CIRLOT, Lourdes; MANONELLES, Laia (coords.) (2011): *Procesos creativos y trastornos psíquicos*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- DANTO, Arthur C. (2005): *El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte*, trad. cast. de Carles Roche, Barcelona, Paidós [2003].
- FAVAZZA, Armando (1996): *Bodies under siege: self-mutilation and body modification in culture and psychiatry*, Baltimore, Londres, The John Hopkins University Press.
- FLORES ARROYUELO, Francisco J. (2000): *Del toro en la antigüedad: animal de culto, sacrificio, caza y fiesta*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- JÜNGER, Ernst (2003): *Sobre el dolor: seguido de La movilización total y Fuego y movimiento*, trad. cast. Andrés Sánchez Pascual, Barcelona, Tusquets Editores.
- KELLY, Mary (1993): «Scatological Ejaculations, or, “... Letting Loose and Hitting ‘em with All We’ve Got’»», en *Art Journal*, Nueva York, College Art Association, vol. 52, nº 3, Scatological Art, pp. 6-15, ISSN 0004-3249, DOI 10.2307/777362.
- KIRK, Geoffrey Stephen; RAVEN, John Earle; SCHOFIELD, Malcolm (1987): *Los filósofos presocráticos: historia crítica con selección de textos*, trad. cast. de Jesús García Fernández, Madrid, Gredos (1970) [1957].
- KLEEBLATT, Norman L. (1993): «MERDE! The Caricatural Attack against Emile Zola», en *Art Journal*, Nueva York, College Art Association, vol. 52, nº 3, Scatological Art, pp. 54-58, ISSN 004-3249, DOI 10.2307/777369.
- KLEIN, Cecelia F. (1993): «Teocuitlatl, “Divine Excrement”: The Significance of “Holy Shit” in Ancient Mexico», en *Art Journal*, Nueva York, College Art Association, vol. 52, nº 3, Scatological Art, pp. 20-27, ISSN 0004-3249, DOI 10.2307/777364.
- KOFMAN, Sarah (1973): *El nacimiento del arte: una interpretación de la estética freudiana*, trad. cast. de Patricio Canto, Buenos Aires, Siglo XXI [1970].
- MAINARDI, Patricia (1990): «CAA 1990 Conference», en *The Newsletter of the College Art Association*, Nueva York, The Association, vol. 15, nº 2, pp. 1-2.

- MANONELLES, Laia (2008): *El Arte de acción como terapia y subversión: peregrinaciones en el arte contemporáneo*, tesis doctoral dirigida por Dr. Pere Salabert Solé, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- MENON, Elizabeth K. (1993): «Potty-Talk in Parisian Plays: Henry Somm's *La Berline de l'émigré* and Alfred Jarry's *Ubu Roi*», en *Art Journal*, Nueva York, College Art Association, vol. 52, nº 3, Scatological Art, pp. 59-64, ISSN 0004-3249, DOI 10.2307/777370.
- NOCHLIN, Linda (2004): *El realismo*, trad. cast. de José Antonio Suárez, Madrid, Alianza [1991].
- OCAÑA, Enrique (1997): *Sobre el dolor*, Valencia, Pre-Textos.
- ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (2019): «Esquizofrenia», en *Organización Mundial de la Salud* [Disponible en: <https://bit.ly/2RQa0L7>. Última consulta: 16-07-2019].
- OXFORD UNIVERSITY PRESS (2019): *Oxford English Dictionary* [Disponible en: <https://bit.ly/2eTWWVh>. Última consulta: 11-03-2019].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2017): *Diccionario de la lengua Española* [Disponible en: <https://bit.ly/18M1VQm>. Última consulta: 12-09-2018].
- RIUS DIEGO, Francisco José (2017): *Temario oposición Escala Básica Policía Nacional*, Madrid, Tecnos, vol. 2.
- RONDÓN, José María; GÓMEZ, R. (2011): «La mierda es un 'best-seller'», en *El Mundo* [Disponible en: <https://bit.ly/2JbCufG>. Última consulta: 26-05-2016].
- SUSTAITA, Antonio (2014): «¿De qué reliquia hablamos? La sacralidad infausta en la obra de Teresa Margolles», en ALBA, Tania; CIURANS, Enric; POLO, Magda (eds.): *L'accionisme: en els límits de l'art contemporani*, Barcelona, GREGA-Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 127-135.
- TEN-DOESSCHATE CHU, Petra (1993): «Scatology and the Realist Aesthetic», en *Art Journal*, Nueva York, College Art Association, vol. 52, nº 3, Scatological Art, pp. 41-46, ISSN 0004-3249, DOI 10.2307/777367.

LISTA DE ILUSTRACIONES

Fig. 1: Programa de la sesión «Scatology and Art» de la 78ª Conferencia Anual del CAA. Fuente: <http://bit.ly/2CND16m>.

Fig. 2: Cloaca Máxima (interior), s. I d.C., Roma.

Fig. 3: Letrinas públicas, s. II d.C., Ostia.

Fig. 4: Inodoro diseñado por Joseph Bramah. Fuente: Praeger 2007: 36.

Fig. 5: *Vespasienne*, c. 1865, Jardin de la Bourse, París.

Fig. 6: Paul McCarthy, *Pissing, Microphone*, 1972, vídeo, blanco y negro, 1:42 minutos.

Fig. 7: Kurt Kren, *16/67 20. September*, 1967, película de 16 mm, blanco y negro, muda, 6:53 minutos.

Figs. 8 y 9: Jordi Benito, *Transformació d'una acció*, 1973, acción en la Casa de Cultura Sant Francesc de la Fundació Maspons i Camarasa, Granollers.

Fig. 10: Martin Creed, *Work No. 660 (Shit Film)*, 2006, película de 35 mm, color, sonido, 5 minutos.

Fig. 11: Paul McCarthy, *Spit Dicking I*, 1973, vídeo, blanco y negro, 6:02 minutos.

Fig. 12: Paul McCarthy, *Spit Dicking II*, 1973, vídeo, blanco y negro, 3:22 minutos.

Fig. 13: Martin Creed, *Work No. 503 (Sick Film)*, 2006, película de 35 mm, color, sonido, 1:06 minutos.

Fig. 14: Otto Muehl, *Pissaktion*, 17 de septiembre de 1968, acción en Occam Studio, Occamstrasse 8, Múnich.

Fig. 15: Otto Muehl, *Apollo 10, Pissaktion*, 10 de marzo de 1969, acción en el Hamburger Filmschau, Hamburgo.

Fig. 16: Marc Quinn, *Shit Painting 28/8/97*, 1997, excremento del artista y resina sobre tela, Jay Jopling / White Cube, Londres.

Figs. 17 y 18: Vito Acconci, *Seedbed*, 1972, *performance* / instalación, rampa de madera, altavoz, micrófono, Sonnabend Gallery, Nueva York.

Figs. 19, 20 y 21: Paul McCarthy, *Shit Face Painting*, 1974, vídeo, blanco y negro, 19:21 minutos.

Fig. 22: Paul McCarthy, *Spit Smear Face*, 1974, vídeo, color, 2:38 minutos.

Fig. 23: Paul McCarthy, *Penis Dip Painting*, 1974, vídeo, blanco y negro, 17:50 minutos.

Fig. 24: Andy Warhol, *Oxidation Painting*, 1978, pintura metalizada de cobre y orina sobre lienzo.

Fig. 25: Gavin Turk, *Untitled Astrological Piss Painting*, 2008, orina oxidada sobre lienzo preparado con cobre.

Fig. 26: Andres Serrano, *Blood Stream (Bodily Fluids)*, 1987.

Fig. 27: Andres Serrano, *Piss and Blood VIII (Bodily Fluids)*, 1990.

Fig. 28: Andres Serrano, *Semen and Blood II (Bodily Fluids)*, 1990.

Fig. 29: Andres Serrano, *Frozen Semen with Blood (Bodily Fluids)*, 1990.

Fig. 30: Andres Serrano, *Frozen Sperm II (Bodily Fluids)*, 1990.

Fig. 31: Andres Serrano, *Ejaculate in Trajectory XIV (Bodily Fluids)*, 1988.

Fig. 32: Marcel Duchamp, *Paysage Fautif*, 1946, fluido seminal en astralón sobre satén negro.

Fig. 33: Andres Serrano, *Red River #6*, 1989, impresión fotográfica.

Fig. 34: Andres Serrano, *Red River #10*, 1992, serigrafía sobre papel.

Fig. 35: Paul McCarthy, *Spitting on the Camera Lens*, 1974, vídeo, blanco y negro, 1 minuto.

Fig. 36: Mike Kelley, *Manipulating Mass-Produced, Idealized Objects*, 1990, fotografía en gelatina de plata.

Fig. 37: Mike Kelley, *Nostalgic Depiction of the Innocence of Childhood*, 1990, fotografía en sepia.

Fig. 38: Mike Kelley y Bob Flanagan, *Crouching Naked Behind a Bush, I Took a Shit*, 1990, fotografía en gelatina de plata y tinta.

Fig. 39: Andres Serrano, *Blood Cross (Early Works)*, 1985.

Fig. 40: Andres Serrano, *Piss Christ (Immersion)*, 1987, cibachrome, silicona, plexiglás, Paula Cooper Gallery, Nueva York.

Fig. 41: Andres Serrano, *Milk/Blood (Bodily Fluids)*, 1986.

Fig. 42: Andres Serrano, *Blood (Bodily Fluids)*, 1987.

Fig. 43: Andres Serrano, *Piss (Bodily Fluids)*, 1987.

Fig. 44: Mike Bouchet, *The Zurich Load*, 2016, Manifesta 11, instalación, Zúrich.

Fig. 45: Gérard Gasiorowski, *Les tourtes – d'après les pommes de Cézanne*, 1977-1979, Galerie Maeght, París.

Fig. 46: Paul Cézanne, *Pommes et biscuits*, c. 1879-1880, óleo sobre lienzo, Musée de l'Orangerie, París.

Fig. 47: Gérard Gasiorowski, *Les tourtes*, c. 1977.

Fig. 48: Jean Siméon Chardin, *Le panier de fraises des bois*, 1761, óleo sobre lienzo, colección privada, París.

Figs. 49 y 50: Gérard Gasiorowski, *Les jus*, 1979, jugo de excremento sobre papel, Galerie Maeght, París.

Fig. 51: Jacques Lizène, *Couleur Chocolat*, 1973-1993, díptico, FRAC Poitou-Charentes, Angulema.

Fig. 52: Dieter Roth, *Karnickelköttelkarnickel*, 1972, escultura, excrementos de conejo, paja.

Fig. 53: David Hammons, *Untitled (dung)*, 1983-1985, escultura, excrementos de elefante, chinchetas, pintura, cacahuètes, SFMOMA, San Francisco.

Fig. 54: David Hammons, *Untitled (dung)*, 1985-1986, escultura, excrementos de elefante, pintura.

Fig. 55: Marc Quinn, *Self 1991*, 1991, escultura, sangre del artista, acero inoxidable, plexiglás y equipo de refrigeración.

Fig. 56: Marc Quinn, *Self 1996*, 1996, escultura, sangre del artista, acero inoxidable, plexiglás y equipo de refrigeración.

Fig. 57: Marc Quinn, *Self 2001*, 2001, escultura, sangre del artista, acero inoxidable, plexiglás y equipo de refrigeración.

Fig. 58: Marc Quinn, *Self 2006*, 2006, escultura, sangre del artista, acero inoxidable, plexiglás y equipo de refrigeración.

Fig. 59: Marc Quinn, *Self 2011*, 2011, escultura, sangre del artista, acero inoxidable, plexiglás y equipo de refrigeración.

Fig. 60: Marc Quinn, *Lucas*, 2001, escultura, placenta humana, cordón umbilical, acero inoxidable, plexiglás y equipo de refrigeración.

Fig. 61: Carolee Schneemann, *Blood Work Diary* (detalle), 1972, paneles con manchas menstruales sobre tejido.

- Fig. 62: Judy Chicago, *Menstruation Bathroom (Womanhouse)*, 1972, técnica mixta.
- Fig. 63: Judy Chicago, *Menstruation Bathroom*, 1995 (reinstalación), técnica mixta, MoCA, Los Ángeles.
- Fig. 64: Andres Serrano, *Bull Shit*, 2008, impresión cromogénica.
- Fig. 65: Andres Serrano, *Scary Shit*, 2008, impresión cromogénica.
- Fig. 66: Andres Serrano, *Stupid Shit*, 2008, impresión cromogénica.
- Fig. 67: Andres Serrano, *Holy Shit*, 2008, impresión cromogénica.
- Fig. 68: Andres Serrano, *Bad Shit*, 2008, impresión cromogénica.
- Fig. 69: Andres Serrano, *Deep Shit*, 2008, impresión cromogénica.
- Fig. 70: Gilbert & George, *In the Shit (The Fundamental Pictures)*, 1996, composición fotográfica, tinte y tinta sobre papel.
- Fig. 71: Andres Serrano, *Good Shit*, 2008, impresión cromogénica.
- Fig. 72: Gilbert & George, *Our Piss (The Fundamental Pictures)*, 1996, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero.
- Fig. 73: Andres Serrano, *Freudian Shit*, 2008, impresión cromogénica.
- Fig. 74: Andres Serrano, *Self Portrait*, 2008, impresión cromogénica.
- Fig. 75: Andres Serrano, *Chicken Shit*, 2008, impresión cromogénica.
- Fig. 76: Andres Serrano, *Dog Shit*, 2008, impresión cromogénica.
- Fig. 77: Andres Serrano, *Strange Shit*, 2008, impresión cromogénica.
- Fig. 78: Andres Serrano, *Fly Shit*, 2008, impresión cromogénica.
- Fig. 79: Andres Serrano, *Cuchucho Shit*, 2008, impresión cromogénica.
- Fig. 80: Andres Serrano, *Lion Shit*, 2008, impresión cromogénica.

Fig. 81: Andres Serrano, *Hairy Shit*, 2008, impresión cromogénica.

Fig. 82: Andres Serrano, *Rabbit Shit*, 2008, impresión cromogénica.

Fig. 83: Andres Serrano, *Innocent Shit*, 2008, impresión cromogénica.

Fig. 84: Andres Serrano, *Psychedelic Shit*, 2008, impresión cromogénica.

Fig. 85: Andres Serrano, *Horse Shit*, 2008, impresión cromogénica.

Fig. 86: Andres Serrano, *Cow Shit*, 2008, impresión cromogénica.

Fig. 87: Andres Serrano, *Dry Shit*, 2008, impresión cromogénica.

Fig. 88: Gilbert & George, *Pissed (The Fundamental Pictures)*, 1996, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero.

Fig. 89: Andres Serrano, *Medieval Shit*, 2008, impresión cromogénica.

Fig. 90: Andres Serrano, *Science Fiction Shit*, 2008, impresión cromogénica.

Fig. 91: Andres Serrano, *Heroic Shit*, 2008, impresión cromogénica.

Fig. 92: Joe Rosenthal, *Alzando la bandera en Iwo Jima*, 1945.

Fig. 93: Francisco de Goya y Lucientes, *Perro semihundido*, 1820-1823, técnica mixta, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Fig. 94: Andres Serrano, *Hieronymus Bosch Shit*, 2008, impresión cromogénica.

Figs. 95 y 96: Hieronymus Bosch, *Tríptico del jardín de las delicias* (pájaros y excretor de monedas), 1490-1500, óleo sobre tabla, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Figs. 97 y 98: Hieronymus Bosch, *Adoración de los Magos* (obra y detalle), c. 1475, óleo y oro sobre tabla, Metropolitan Museum, Nueva York.

Fig. 99: Andres Serrano, *Twisted Shit*, 2008, impresión cromogénica.

Fig. 100: Andres Serrano, *Landscape Shit*, 2008, impresión cromogénica.

Fig. 101: Andres Serrano, *Wild Boar Shit*, 2008, impresión cromogénica.

- Fig. 102: Andres Serrano, *Sheep Shit*, 2008, impresión cromogénica.
- Fig. 103: Andres Serrano, *Jaguar Shit*, 2008, impresión cromogénica.
- Fig. 104: Andres Serrano, *Bear Shit*, 2008, impresión cromogénica.
- Fig. 105: Andres Serrano, *Mysterious Shit*, 2008, impresión cromogénica.
- Fig. 106: Andres Serrano, *Turtle Shit*, 2008, impresión cromogénica.
- Fig. 107: Andres Serrano, *Tapir Shit*, 2008, impresión cromogénica.
- Fig. 108: Vista de la exposición *Shit*, del 12 de septiembre al 11 octubre de 2008, Galerie Yvon Lambert, París.
- Fig. 109: Andres Serrano, *Yellow Shit*, 2008, impresión cromogénica.
- Fig. 110: Andres Serrano, *Mother's Shit*, 2008, impresión cromogénica.
- Fig. 111: Andres Serrano, *Weird Shit*, 2008, impresión cromogénica.
- Fig. 112: Andres Serrano, *Cute Shit*, 2008, impresión cromogénica.
- Fig. 113: Andres Serrano, *Beautiful Shit*, 2008, impresión cromogénica.
- Fig. 114: Andres Serrano, *Pretty Shit*, 2008, impresión cromogénica.
- Fig. 115: Andres Serrano, *Handsome Shit*, 2008, impresión cromogénica.
- Fig. 116: Gilbert & George, *Flying Shit (The Naked Shit Pictures)*, 1994, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero.
- Fig. 117: Gilbert & George, *Bloody Shit House (The Naked Shit Pictures)*, 1994, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero.
- Fig. 118: Gilbert & George, *Shitty (The Naked Shit Pictures)*, 1994, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero.
- Fig. 119: Gilbert & George, *Shitty World (The Naked Shit Pictures)*, 1994, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero.

Fig. 120: Gilbert & George, *Shit on Us (New Testament Pictures)*, 1997, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero.

Fig. 121: Gilbert & George, *Piss on Us (The Fundamental Pictures)*, 1996, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero.

Fig. 122: Gilbert & George, *Spunk on Us (The Fundamental Pictures)*, 1996, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero.

Fig. 123: Gilbert & George, *Blood on Us (The Fundamental Pictures)*, 1997, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero.

Fig. 124: Gilbert & George, *Bloody Carriers (The Fundamental Pictures)*, 1996, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero.

Fig. 125: Gilbert & George, *Bloody Faith (The Fundamental Pictures)*, 1996, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero.

Fig. 126: Gilbert & George, *Piss Faith (The Fundamental Pictures)*, 1996, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero.

Fig. 127: Gilbert & George, *Shit Faith (The 1982 Pictures)*, 1982, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero.

Fig. 128: Gilbert & George, *Holy Piss (The Fundamental Pictures)*, 1996, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero.

Fig. 129: Gilbert & George, *Eat & Drink (New Testament Pictures)*, 1997, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero.

Fig. 130: Gilbert & George, *Shit (The 1982 Pictures)*, 1982, fotografía en gelatina de plata sobre tablero.

Fig. 131: Gilbert & George, *Sperm Eaters (The 1982 Pictures)*, 1982, fotografía en gelatina de plata sobre tablero.

Fig. 132: Gilbert & George, *Thirst (The 1982 Pictures)*, 1982, fotografía en gelatina de plata sobre tablero.

Fig. 133: Gilbert & George, *George the Cunt and Gilbert the Shit*, 1969, fotografía en color sobre papel impreso.

Fig. 134: Gilbert & George, *Eight Shits (The Naked Shit Pictures)*, 1994, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero.

Fig. 135: Gilbert & George, *Naked Shit (The Naked Shit Pictures)*, 1994, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero.

Fig. 136: Gilbert & George, *Naked (The Naked Shit Pictures)*, 1994, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero.

Fig. 137: Gilbert & George, *Human Shits (The Naked Shit Pictures)*, 1994, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero.

Fig. 138: Gilbert & George, *Human (The Naked Shit Pictures)*, 1994, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero.

Fig. 139: Gilbert & George, *Hide & Seek (The Naked Shit Pictures)*, 1994, composición fotográfica impresa sobre papel montada sobre tablero.

Figs. 140 y 141: Günter Brus, *Selbstbemalung 1*, 1964, acción de autopintura.

Fig. 142: Günter Brus, *Selbstverstümmelung*, 1965, acción de automutilación.

Fig. 143: Günter Brus, *10/65 Selbstverstümmelung*, 1965, película de 16 mm, blanco y negro, muda, 5:19 minutos.

Fig. 144: Günter Brus, *Sin título*, 1965, *collage* de fotografías y varios materiales sobre tablero de madera, Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo.

Fig. 145: Günter Brus, *“Der helle Wahnsinn” für Aachen: “Die Architektur des hellen Wahnsinns”*, 1968, acción en el Reiffmuseum, Aquisgrán.

Fig. 146: Günter Brus, *Kunst und Revolution*, 1968, acción en la Universidad de Viena, Viena.

Fig. 147: Günter Brus, *Mühl, Brus*, 1970, lápiz sobre papel.

Figs. 148 y 149: Günter Brus, *Körperanalyse*, 1969, película de 16 mm, blanco y negro, muda, 2:02 minutos.

Fig. 150: Günter Brus, *Zerreißprobe*, 1970, acción en la Aktionsraum 1, Múnich.

Fig. 151: David Nebreda, *Sin título (Autorretratos 1983-1989)*, 1983-1989.

Fig. 152: David Nebreda, 29-7-89. *Después de seis sesiones de cortes en el pecho y los hombros obtiene una cierta tranquilidad, una vez cumplidos el homenaje y el tributo (Autorretratos mayo-octubre 1989 y junio-octubre 1990)*, 1989-1990.

Fig. 153: David Nebreda, *La ceniza de la madre, el agujero de la madre y la cruz del hijo (Autorretratos agosto-octubre 1997)*, 1997.

Fig. 154: David Nebreda, *Sin título (Autorretratos 1983-1989)*, 1983-1989.

Fig. 155: David Nebreda, *El espejo, el excremento y las quemaduras en los costados (Autorretratos mayo-octubre 1989 y junio-octubre 1990)*, 1989-1990.

Fig. 156: David Nebreda, *Le miroir, l'ancien et le nouveau. Le message, l'ancien et le nouveau (Autorretratos mayo-octubre 1989 y junio-octubre 1990)*, 1989-1990.

Fig. 157: David Nebreda, *Sin título (Autorretratos agosto-octubre 1997)*, 1997.

Fig. 158: David Nebreda, *Cara cubierta de excrementos (Autorretratos mayo-octubre 1989 y junio-octubre 1990)*, 1989-1990.

Fig. 159: David Nebreda, *Putain de la régénération (Autorretratos enero-julio 1999)*, 1999.

Fig. 160: David Nebreda, *Autoportrait et témoin de la collision imminente de deux planètes, en témoin d'événements exceptionnels (Autorretratos 2004)*, 2004.

Fig. 161: David Nebreda, *Sin título (Autorretratos 2004)*, 2004.

Fig. 162: David Nebreda, *Sur la saleté (Autorretratos 2004)*, 2004.

Fig. 163: David Nebreda, *Autoportrait avec deux lambeaux de peau amputés de la jambe droite (Autorretratos 2004)*, 2004.

Fig. 164: David Nebreda, *Autoportrait avec deux lambeaux de peau amputés de la jambe gauche. Autoportrait en dompteur de chiens en Arcadie* (Autorretratos 2004), 2004.

Fig. 165: David Nebreda, *Sin título* (Autorretratos 2004), 2004.

Fig. 166: David Nebreda, *Autoportrait agenouillé, avec doigts coupés et deux blessures par amputation au sexe* (Autorretratos 2004), 2004.

Fig. 167: David Nebreda, *Autoportrait agenouillé à la chaîne oscillante* (Autorretratos 2004), 2004.

Fig. 168: David Nebreda, *Autoportrait reflété dans un miroir, hors champ, avec deux lambeaux de peau amputés du côté gauche* (Autorretratos 2004), 2004.

Fig. 169: David Nebreda, *Escalera del cielo* (Autorretratos mayo-octubre 1989 y junio-octubre 1990), 1989-1990.

Fig. 170: Jordi Benito, *De poder a poder. TRASA V=BPLWB 78 79*, 1979, *performance*, ELAC, Lyon. Fuente: Ramírez Tur 2018: 489.

Fig. 171: Jordi Benito, *De poder a poder. TRASA V=BPLWB 78 79*, 1979, *performance*, ELAC, Lyon.

Figs. 172, 173, 174, 175 y 176: Jordi Benito, *Sessions de Treball Performance. TRASA V=BPLWB 78 79*, 1979, *performance* en la Fundació Joan Miró, Barcelona. Fuente: Ramírez Tur 2018: 474, 475, 494, 499, 498.

Figs. 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183 y 184: Jordi Benito, *B. B. P. Romànic*, 1980, *performance* en la capilla de santa Justa y santa Rufina, Lliçà d'Amunt. Fuente: Ramírez Tur 2018: 513, 513, 514, 515, 516, 517, 517.

Fig. 185: Jordi Benito, *Papers Track VIII*, 1990, técnica mixta sobre papel y collage.

Fig. 186: Jordi Benito, *B. B. P. Romànic*, 1980, *performance* en la capilla de santa Justa y santa Rufina, Lliçà d'Amunt. Fuente: Ramírez Tur 2018: 517.

Fig. 187: Jordi Benito, *Baiard, jaç impacient. Opus II*, 1981, *performance* en el Museu de Granollers, Granollers.

Fig. 188: Jordi Benito, *Baiard, jaç impacient. Opus II*, 1981, *performance* en el Museu de Granollers, Granollers. Fuente: Ramírez Tur 2018: 529.

Fig. 189: Hermann Nitsch, *1. Aktion*, 1962, acción en la vivienda de Otto Muehl, Viena.

Fig. 190: Hermann Nitsch, *7th Painting Action*, 1962, acción en el estudio de Otto Muehl, Viena.

Figs. 191 y 192: Hermann Nitsch, *3. Aktion. Fest des psychophysischen Naturalismus*, 1963, acción en el estudio de Otto Muehl, Viena.

Figs. 193 y 194: Hermann Nitsch, *5. Aktion*, 1964, acción en el estudio de Otto Muehl, Viena.

Fig. 195: Hermann Nitsch, *Reliktmontage mit blutigen Tüchern (Montaje de reliquias con paños empapados con sangre)*, 1964, sangre, tiza, muselina y tela, Mumok, Viena.

Fig. 196: Hermann Nitsch, *Aktionsrelikt* (angarilla), 1984, madera, tela y sangre, Mumok, Viena.

Fig. 197: Hermann Nitsch, *Asolo-Raum*, 1973, Palazzo Baglioni, Asolo.

Fig. 198: Hermann Nitsch, *14. Aktion*, 1965-1988, vídeo transferido a DVD, color, sonido, 50 minutos, Mumok, Viena.

Fig. 199: Hermann Nitsch, *15. Aktion*, 1965-1988, vídeo transferido a DVD, color, sonido, 59 minutos, Mumok, Viena.

Fig. 200: Hermann Nitsch, *21. Aktion*, 1966, acción en el Destruction in Art Symposium, Londres.

Fig. 201: Hermann Nitsch, *31. Aktion (Maria Empfängnis)*, 1969, acción en el estudio de Hans Peter Zimmer, Múnich.

Figs. 202, 203, 204 y 205: Hermann Nitsch, *100. Aktion*, 1998, acción en el castillo de Prinzendorf, Prinzendorf.

