

Maria Moreno Cano
mariamorenoub@gmail.com
NIUB: 14739480
DNI: 47277927R

HURGANDO EL SUSTRATO

Prácticas artísticas escatológicas contemporáneas



Màster Oficial en Estudis Avançats en Història de l'Art
Universitat de Barcelona
Trabajo de Fin de Máster
Director: Dr. Pere Salabert Solé
Fecha de entrega: 1 de septiembre de 2014

Yes, art can be, quite literally, crap.

MILLET, C.: «Plûtôt le fumier que le trésor. Modern Art's Excrement Adventure». *Art Press*, 242, 1978.

La gente pregunta: ¿Por qué sacas fotografías a los muertos?
Pero para mí, la pregunta no es tanto ¿por qué? Como ¿por qué no?
Simplemente, se me ocurrió.

SERRANO, A. en RUBIO, O. M.: *Andres Serrano habla con Oliva María Rubio*, 2006.

Ilustración de cubierta [Fig. 19]: Andres Serrano: *Handsome Shit (Shit)*, 2007. Cibachrome, silicona y plexiglás, 173 x 146,4 cm. París: Yvon Lambert Galerie. Fuente: www.google.es

Ilustración de contracubierta [Fig. 20]: Teresa Margolles: *Vaporización*, 2001. Agua vaporizada de la morgue, medidas variables. Nueva York: MoMA PS1. Fuente: www.google.es

TABLA DE CONTENIDOS

7	ABSTRACT
9	PRÓLOGO
11	INTRODUCCIÓN
17	ESTADO DE LA CUESTIÓN
23	CONSIDERACIONES ACERCA DEL ESTATUS Y LA CATEGORÍA DE LAS MATERIAS ESCATOLÓGICAS
26	LA EXPERIENCIA DE LA ABYECCIÓN
31	SISTEMATIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ESCATOLÓGICAS CONTEMPORÁNEAS
31	ASUNCIÓN DE LA CONSTRUCCIÓN BIOLÓGICA DEL CUERPO
34	DE LA REPRESENTACIÓN A LA LITERALIDAD
34	Experimentación indirecta
36	Sustitutiva
36	Convencional
37	Representación de la ejecución de los límites
38	Experimentación directa
38	Cuerpo de la firma
39	Cuerpo tubular
39	Cuerpo presente
42	Cuerpo molde
43	Cuerpo estampado
47	Cuerpo-tampón
48	Cuerpo productor
48	Hacer de cuerpo
50	Dar muerte
51	UNA APROXIMACIÓN DESDE LA TEORÍA PSICOANALÍTICA FREUDIANA
54	Expresiones de las transmutaciones del instinto del erotismo anal
61	Simultaneidad de roles en el artista: analista y paciente
63	El chiste
67	Un caso de desequilibrio: David Nebreda
71	La muerte y el tabú de los muertos
83	REFLEXIONES A MODO DE CONCLUSIÓN
87	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS
87	BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA
91	OTRAS LECTURAS RECOMENDADAS
CD	ANEXO DIGITAL
	PDF TRABAJO DE FIN DE MÁSTER MARIA MORENO CANO

ABSTRACT

HURGANDO EL SUSTRATO. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ESCATOLÓGICAS CONTEMPORÁNEAS

Desde la década de los años sesenta del siglo pasado hasta la actualidad han proliferado las prácticas artísticas escatológicas, es decir, aquellas que se sirven del uso directo o indirecto del excremento y del cadáver. El objetivo del presente estudio es establecer una primera sistematización en torno a los procesos de creación y recepción de tales manifestaciones, que deben entenderse como fruto de la construcción biológica del cuerpo. Asimismo, se analizan, a la luz de la teoría freudiana del psicoanálisis, la regresión al objeto de la represión primaria, el chiste, la esquizofrenia y el tabú de los muertos con tal de demostrar que el rol del artista escatológico será el de analista y paciente.

Palabras clave: escatología, excremento, cadáver, cuerpo, psicoanálisis

RUMMAGING THROUGH THE SUBSTRATE. SCATOLOGICAL AND ESCHATOLOGICAL CONTEMPORARY ARTISTIC PRACTICES

From the decade of the sixties of the last century to the present day, scatological and eschatological artistic practices have proliferated, that is to say, those that use the excrement or the corpse, either in a directly or in an indirectly way. The aim of this study is to establish a first systematization of the creation and reception processes of such manifestations, which should be understood as the result of a biological body building. Also, the regression to the object of primary repression, the joke, the schizophrenia and the taboo of the death are analyzed taking into account Freud's psychoanalytic theories, just to demonstrate the role of the artist as an analyst and patient.

Keywords: scatology, eschatology, excrement, corpse, body, psychoanalysis

PRÓLOGO

Recuerdo la estupefacción de la primera vez que me enfrenté ante la fotografía de un muerto, hará apenas dos años en el transcurso de una de las clases de la asignatura «Miquel Àngel i la Manera Romana», impartida en el Grado en Historia del Arte de la Universitat de Barcelona por el Dr. Joan Sureda. Se trataba de *Jane Doe Killed by a Police* (1992) [Fig. 39], de la serie *The Morgue* de Andres Serrano. Entonces, presa de la repulsión, nunca habría imaginado la importancia que la escatología acabaría teniendo en mi futuro académico. Paralelamente, gracias a la realización de un trabajo optativo para la misma asignatura en la que investigaba el uso de las prácticas apropiacionistas contemporáneas de las obras de *Il divino*, tuve ocasión de escudriñar en la producción de Serrano. Fue así como di con su serie fotográfica sobre los excrementos, *Shit* (2007) [Fig. 19].

Desde entonces y hasta ahora, el primer rechazo se tornó en profunda fascinación. La curiosidad por lo que es desconocido pero a la vez tan íntimo y familiar, el interés por una parte de la producción artística de la que nunca se nos había hablado, el asombro y admiración por la dignificación de lo que socialmente se encubre... me condujeron, como en una historia de seducción y casi de manera obligada, a que no pocas veces me reencontrara con lo escatológico. Tanto es así que, en el seno de varias asignaturas del Máster,¹ me he aproximado a algunos aspectos vinculados, como el planteamiento de su investigación, los modelos para la creación artística, la categoría estética de la abyección y hasta incluso llegué a plantear un proyecto editorial sobre la escatología artística contemporánea.

¹ Las asignaturas a las que me refiero, por orden de aparición, son: Perspectives d'Investigació i Tendències Metodològiques, Models i Creació a l'Art, Pensament Estètic i Valoració de l'Art y El Món Editorial de l'Art. Todas ellas han sido impartidas en el Máster Oficial en Estudios Avanzados en Historia del Arte de la Universitat de Barcelona durante el curso académico presente, 2013-2014.

Estas primeras aproximaciones tan sólo eran eso, por lo que definitivamente me planteé desarrollar el Trabajo de Fin de Máster (TFM) en torno a la escatología en el arte. Después de comentar con mi tutor las posibilidades que habría que barajar en cuanto al acercamiento al tema, entre ellas la de hacer una pequeña retrospectiva o tratar los orígenes, decidí que lo más acertado era establecer un primer panorama de las manifestaciones artísticas escatológicas en la contemporaneidad.

Ya en la tesis doctoral, que justo dará comienzo en septiembre de 2014 y se prevé finalizar en un plazo de tres años, me planteo realizar una genealogía de las presencias y usos del excremento y del cadáver a lo largo de la Historia del Arte. Será dirigida también por el Catedr. y Dr. Pere Salabert. La presente investigación, por lo tanto, deberá entenderse como una primera aproximación, seria y consecuente, al objeto de estudio de mi tesis.

Por último, no querría finalizar este prólogo sin antes dedicar unas palabras de reconocimiento y gratitud a aquellas personas que han formado parte, de una manera u otra, de esta investigación. En primer lugar, a mi director, el Dr. Pere Salabert Solé, por su sabiduría, exigencia y confianza que han hecho dar lo mejor de mí. Espero no haberle decepcionado. Mi especial reconocimiento a Tania Alba, Eva Gregori y Antonio Sustaita por su generosidad al brindarme su ayuda y conocimientos. A los departamentos de Publicaciones y Medios Digitales del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) por su constante apoyo. A mi maestra, Blanca Soler Guasch, un recuerdo muy especial. También a mis amigos y compañeros de viaje (Ariadna, Celia, Jordi, Paquita, Gemma, Carolina, Sara, Rosita, Mont y Margarita) de los que nunca me han faltado ánimos. A mi madre, hermanas y abuelos a los que todo les debo. Y, por último, a Xavi por su infinita paciencia y compañía, que han sido fundamentales para mí. A todos ellos y a vosotros que me leéis, muchas gracias.

INTRODUCCIÓN

Tan señalada es la abundancia de artistas que utilizan el excremento, directa o indirectamente, en sus prácticas artísticas a partir de las llamadas segundas vanguardias (c. 1960) que se ha llegado a considerar éste un ámbito definido del arte contemporáneo. Y nos atrevemos a decir lo mismo, si no con la misma intensidad, del uso del cadáver, sea éste humano o animal. En ambos casos se trata de la manifestación de lo que llamamos lo escatológico, palabra con dos distintas acepciones que, según el Diccionario de la RAE, se refiere a:

escatológico¹, ca.

(De *escatología*¹).

1. adj. Perteneciente o relativo a las postrimerías de ultratumba.

escatológico², ca.

(De *escatología*²).

1. adj. Perteneciente o relativo a los excrementos y suciedades².

Si prestamos atención a su origen etimológico, nos daremos cuenta de que aquella escatología que se refiere al cadáver (puesto que si trata de las cosas últimas o finales del hombre, como la muerte, su materia prima no es otra que el cadáver) proviene del griego *éskatos* (ἔσχατος), que significa último, extremo, final. Por otra parte, la relativa a la deyección tiene origen en *skor* (σκῶρ) o *skatós* (σκατός), esto es, desecho o excremento. En resumen, ambos casos de escatología se ocupan de la naturaleza del hombre, o lo que es lo mismo, de lo propiamente humano que, por otra parte, y por muy denostado que sea, interviene en el proceso de civilización.

Definimos entonces lo escatológico como un ámbito del arte contemporáneo cuya principal característica es el uso del cadáver y del excremento.

² REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: «Escatológico». *Diccionario de la lengua española* [en línea]. Madrid: Real Academia Española, 2014 [consulta: 19 agosto 2014]. Disponible en: <<http://lema.rae.es/drae/?val=escatologico>>.

Pero, ¿a qué responde el uso de tales materiales? ¿Cuáles son sus motivaciones? ¿Todos los artistas de lo escatológico trabajan por igual? ¿Existe un mecanismo que explique la creación artística escatológica? ¿Por qué es ahora y no antes que hay tal afluencia de prácticas escatológicas? ¿Qué aportan de nuevo éstas respecto a otras manifestaciones coetáneas? ¿Cuál es su lugar respecto al arte contemporáneo? ¿Cómo se enfrenta el espectador frente a un arte excrementicio y cadavérico? ¿Existe alguna categoría estética a la que lo podamos asociar? ¿Y cuáles son sus implicaciones culturales, antropológicas o psicoanalíticas? Contaminados por el interés de responder estas cuestiones, decidimos llevar a cabo una investigación acerca de las manifestaciones del arte contemporáneo escatológico en el seno del Trabajo de Fin de Máster.

Hurgando el sustrato. Prácticas artísticas escatológicas contemporáneas responde a un primer objetivo, ya insinuado anteriormente, que es el de establecer la noción de lo escatológico en referencia al excremento pero también al cadáver. De todos los autores de la bibliografía tan sólo es Jean Clair³ quien parte de este presupuesto, aunque no es su intención la de asentarlo ni tampoco da cuenta de la importancia que supone. Además, apenas habla de una estética de lo estercóreo –vinculado de nuevo a la deyección– más que de lo escatológico. Partiendo, entonces, de nuestra premisa, de lo que trataremos en nuestro estudio es de dar forma a lo que entendemos por lo escatológico en el arte contemporáneo a partir de 1960, encontrando, para ello, caminos paralelos entre las manifestaciones excrementicias y las cadavéricas. En concreto, no es nuestra intención establecer una progresión cronológica, ni hacer una catalogación exhaustiva de artistas que experimentan con la materia escatológica, ni tampoco hacer un análisis exhaustivo de todas las obras existentes. Antes al contrario, nuestra intención es la de establecer transversalmente unas primeras coordenadas en relación a la construcción de lo escatológico en el arte en pos de una sistematización que atienda a su creación, recepción e interpretación cuya validez aúne el mayor número posible de prácticas artísticas escatológicas. Así, encontrar patrones de creación artística partiendo de la materia escatológica o identificar su valor artístico en la contemporaneidad serán algunos de los objetivos específicos a tener en cuenta. Asimismo, nuestro interés se amplía hacia las implicaciones sociales, ideológicas, antropológicas y culturales que le son adyacentes, de modo que será nuestro acometido el vincularlas con lo escatológico artístico contemporáneo. Una vez hayamos convenido las coordenadas en torno a la creación de lo escatológico en el arte, y tomando en consideración las conclusiones a las que lleguemos en el estado de la cuestión, nos creemos en la obligación de ofrecer nuevos análisis, reflexiones y propuestas metodológicas interpretativas que puedan servir humildemente a nuevas investigaciones, sea para confirmarlas o rechazarlas. A la postre,

³ CLAIR, J.: *De Immundo: apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy* (tr. cast. de S. E. Espinosa). Madrid: Arena Libros, 2007.

todo esto nos conducirá a comprender y –quizás lo que sea más relevante– a dignificar la creación artística contemporánea atendiendo a la presencia del excremento y del cadáver, por otra parte silenciados u obviados por estudios anteriores.

En conclusión, y en referencia al carácter de la investigación, presentamos, desde un punto de vista descriptivo, comparativo y causal, un estudio panorámico de un tema monográfico de alcance temporal actual, con un desarrollo experimental y de naturaleza teórica y metodológica.

Esto, que puede llegar a parecer confuso e ininteligible a ojos del lector, se ve reflejado en la estructuración de los contenidos de la propia investigación. Así, por una parte, se ha estimado preciso iniciar nuestro discurso con un epígrafe que aborde las materias escatológicas, excremento y cadáver, en relación con su consideración social respecto de la cual dependerán el sentido y la intencionalidad de las prácticas artísticas escatológicas. También para contextualizar tales manifestaciones, se ha dedicado un subapartado que explora la categoría estética de la abyección como resultado del proceso de recepción de tales materias y prácticas artísticas que las toman, sea mediante su experimentación directa o indirecta. A continuación, se sucede el bloque que se constituye como fundamental para nuestro estudio en tanto en cuanto se trata de una propuesta de sistematización propia. En primer lugar, se presentan las prácticas artísticas escatológicas vinculadas a la construcción biológica del cuerpo, con posteriores derivaciones que indagarán acerca del proceso creativo y su repercusión en el universo simbólico y la abyección de sí. Más tarde, se sigue un apartado que pretende establecer una clasificación de tales manifestaciones artísticas tomando en consideración el uso que se hace de la materia escatológica. Así, se establecerá un recorrido que comprende desde la representación del excremento y del cadáver hasta su manipulación directa e incluso su límite, el de la producción de los mismos. Finalmente, hemos creído conveniente hacer una propuesta de interpretación a partir de la teoría psicoanalítica freudiana: son muchos los autores que han insistido en la importancia de la regresión en el proceso creativo del arte escatológico, por lo que Freud constituye una referencia obligada. Aún así, entendemos que esta metodología interpretativa no es la única aproximación posible, del mismo modo que sabemos que las tesis del psicoanalista han sido superadas y/o matizadas con el paso del tiempo. No obstante, lo que proponemos, aun siendo limitado, se adecúa a los objetivos de la investigación, y, en todo caso, lo que ahora es una falta, será debidamente resarcido durante el desarrollo del Doctorado, en el que nos proponemos establecer una genealogía de lo escatológico a lo largo de la Historia del Arte. Volviendo a nuestra propuesta, se tomarán como objeto de estudio las transmutaciones del instinto del erotismo anal (lo que nos llevará a considerar al artista como analista y paciente), el chiste, la esquizofrenia del artista David Nebreda y la muerte y el tabú de los cadáveres. Por último, la investigación culmina con unas últimas reflexiones a modo de conclusión, que se

verán sucedidas por las referencias bibliográficas, tanto de aquéllas que han sido consultadas como las que recomendamos al lector por su estrecha vinculación a la materia de estudio o a alguno de los temas surgidos durante el desarrollo del trabajo.

Por otra parte, para la confección de la investigación ha sido necesario plantear un diseño metodológico que comprendiera algunos aspectos de los que daremos cuenta a continuación. La técnica de investigación que se ha seguido ha sido documental, sin necesidad de precisar estancias extraordinarias. De hecho, el estudio se ha llevado a término en el área metropolitana de Barcelona. Por una parte, seguramente el lugar más concurrido haya sido la facultad de Filosofía, Geografía e Historia de la Universitat de Barcelona, de cuyo servicio de préstamo interbibliotecario (PI) nos hemos beneficiado en muchas ocasiones. En este sentido, hemos 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, hemos tenido acceso a otras fuentes documentales gracias al préstamo consorciado (PUC) con otras instituciones, entre las que destacamos la Universitat Pompeu Fabra (UPF), la Universitat de Girona (UdG), la Universitat de Lleida (UdL), la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC) y la Universitat Rovira i Virgili (URV). Por otra parte, hemos acudido a la biblioteca de la Fundació Tàpies i a la de la Fundació Joan Miró (biblioteca Jacques Dupin), y con más asiduidad, a la del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Precisamente, destacamos los ricos conocimientos obtenidos de su departamento de Publicaciones, del que soy becaria desde febrero de este mismo año. Además, también hemos desarrollado nuestra investigación en las bibliotecas Can Casacuberta y Singuerlín, de los municipios de Badalona y Santa Coloma de Gramenet. Por otra parte, debido a la imposibilidad de realizar un eventual desplazamiento a Madrid, tuvimos que gestionar la obtención del ensayo de Hélène Cixous para el catálogo *Shit: an investigation*⁴ con la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Eventualmente, el tutor de la presente investigación y de nuestra futura tesis doctoral, Pere Salabert, nos prestó y donó muy cortésmente algunos libros, referenciados en el apartado de bibliografía consultada. Por último, las bases de datos han sido un complemento fundamental para el acceso y descarga de determinados documentos, básicamente de artículos de revistas internacionales. Por lo que respecta a las fuentes bibliográficas, de carácter primario y secundario, éstas han sido en su mayoría impresas y de tipo mayor, esto es, libros, monografías, artículos y catálogos de exposición.

Cuatro últimas consideraciones vinculadas a los criterios de edición: en primer lugar, se ha optado por insertar las imágenes, siempre que han sido consideradas como relevantes para su

⁴ CIXOUS, H.: *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, 2008.

inclusión, en el propio texto –y no en un anexo– y lo más próximas a su llamada con tal de facilitar y agilizar la lectura del texto. En segundo lugar, hemos creído innecesario traducir las citas que aparecen en otros idiomas, puesto que suponemos la suficiencia de su manejo por parte del lector a la vez que tampoco presentan ninguna dificultad de comprensión. Por otra parte, los pies de imagen contienen el máximo de información que hemos podido obtener sobre las mismas, sea su ficha técnica, fuente o crédito fotográfico. Cualquier omisión en este aspecto no deberá considerarse, pues, intencionado sino de resultas de la limitación de los datos obtenidos. Finalmente, para facilitar al lector la búsqueda de las referencias documentales en los pies de página, se citará el autor y el título de la obra junto a la página que corresponda en el caso que la última referencia esté demasiado lejos (con una diferencia de diez páginas o diez notas más allá).

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Aunque la proliferación de las prácticas artísticas escatológicas pueda detectarse ya a partir de 1960, habrá autores, como Hal Foster, 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.⁵ Precisamente, las fuentes documentales en las que reconocemos un interés por nuestro objeto de investigación datan de ese momento.

Por ejemplo, y aunque no haga referencia explícita al uso del cadáver en el arte contemporáneo sino a principios del siglo xx mediante su representación gráfica, *Over her death body: death, femininity and the aesthetic* (1992⁶) se ocupa de la recepción en tanto que toma de posición estética (ficcionalización) o empática (respecto al dolor del muerto).⁷ Algo que, por cierto, apenas será citado por *L'image de la mort. Aux limites de la fiction: l'exposition du cadavre* (1995), las actas de un congreso que se centró de manera casi exclusiva en la fotografía artística de cadáveres, con especial interés sobre la obra de Andres Serrano, concebida como una suerte de mortificación⁸ y apuntando con especial ahínco a su recepción. Un año más tarde llegarían el artículo «Obscene, Abject, Traumatic»⁹ y la publicación *El retorno de lo real: la Vanguardia a finales de siglo* (1996), seguramente las primeras aportaciones relevantes en el campo de lo escatológico excrementicio artístico. En ellos, Hal Foster sitúa el inicio del movimiento

⁵ FOSTER, H.: *El retorno de lo real: la Vanguardia a finales de siglo* (tr. cast. de A. Brotons Muñoz). Madrid: Akal, 2001, pp. 164-165.

⁶ Los años de publicación que se indicarán harán referencia a su primera edición y versión original.

⁷ BRONFEN, E.: *Over her death body: death, femininity and the aesthetic*. Mánchester: Manchester University Press, 1993.

⁸ MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL: *L'image de la mort. Aux limites de la fiction: l'exposition du cadavre* [act. Congr. Montreal Musée d'Art Contemporain de Montréal 13 noviembre 1994]. Montreal: Musée d'Art Contemporain de Montréal, 1995, p. 18.

⁹ FOSTER, H.: «Obscene, Abject, Traumatic». *October*. Cambridge: The MIT Press, otoño 1996, vol. 78, pp. 106-124.

de la mierda en los noventa, e introducía tres aserciones de especial interés, pues al menos la primera será compartida por posteriores autores. Son las siguientes: en primer lugar, el arte excrementicio es una inversión simbólica de la represión anal y olfativa en la que la regresión desempeña un papel fundamental; en segundo lugar, debe entenderse como un desafío a la sublimación visual y a la forma vertical de la visualidad fálica del cuerpo erecto como modelo (formaría parte, así, de lo que llama el «malestar de la visualidad»); y, por último, es la burla a la cultura museística y al narcisismo del artista de vanguardia.¹⁰ No tan deudora de Lacan o de Freud –como lo era Foster– pero sí de Bataille es Rosalind Krauss, quien en *L'Informe: mode d'emploi* (1996) habla de una imaginería fecal y del cadáver también como parte del arte abyecto. Constituiría su facción de degradación, una estética de lo bajo, con el uso de sustancias corporales de desecho. Cercana a la teoría de Foster, las prácticas escatológicas serían un desafío (*procès jésuvien*) a lo que se cree que es digno mediante una fuerza invasora horizontal.¹¹ En 1998 se sucedería de nuevo otra de las aportaciones más destacadas en torno al arte excrementicio, en esta ocasión de manos de Catherine Millet con su artículo «Plûtôt le fumier que le trésor. Modern Art's Excrement Adventure». En él, además de detectar un campo específico en el arte sobre lo excrementicio, introduce dos ideas fundamentales que seguramente beban de Foster: estas prácticas artísticas consisten en una regresión al estadio anal y apuntan a una crisis simbólica.¹² Además de esto, explica varios ejemplos con cierta profundidad, y subraya el interés de la equivalencia del oro y la mierda así como el uso del excremento por parte de los esquizofrénicos. De hecho, esto último será pocas veces recordado con posterioridad a Millet a pesar de su rotundo interés.

Al cambiar de siglo, continuamos encontrando publicaciones que reflexionan acerca de las prácticas artísticas escatológicas. Un buen ejemplo son las de Pere Salabert, *Pintura anémica, cuerpo succulento* (2003) y *La redención de la carne: hastío del alma y elogio de la pudrición* (2003). Su principal aportación, además de destacar aspectos que ya encontrábamos en otros estudios como la regresión simbólica, la desimbolización o la abyección, es la de situar este tipo de manifestaciones en la tendencia artística hacia la materia, el cuerpo físico y sus funciones y la carnalidad.¹³ Son de especial interés también sus explicaciones en torno a la creación artística, por ejemplo sobre el acto defecatorio como equivalente al creador en un «hacer de

¹⁰ FOSTER, H.: *El retorno de lo real: la Vanguardia a finales de siglo* (tr. cast. de A. Brotons Muñoz). Madrid: Akal, 2001, p. 165. También son interesantes las opciones que plantea el arte abyecto en relación con la pantalla-imagen lacaniana y lo real (Ibid., p. 161).

¹¹ BOIS, Y-A.; KRAUSS, R.: *L'Informe: mode d'emploi* [cat. exp. París Centre Georges Pompidou 22 mayo al 26 agosto 1996]. París: Éditions du Centre Pompidou, 1996, p. 237.

¹² MILLET, C.: «Plûtôt le fumier que le trésor. Modern Art's Excrement Adventure». *Art Press*. París: Art Press, enero 1978, nº 242, p. 28.

¹³ SALABERT, P.: *La redención de la carne: hastío del alma y elogio de la pudrición*. Murcia: Cendeac, 2004, p. 71.

cuerpo» en Miró, y sus teorías acerca del cadáver en relación al sacrificio de animales en el arte, como espectáculo de la podredumbre y exposición de la vida por su lado más inmundado.¹⁴ Muy cercano a las reflexiones de Salabert se encuentra Jean Clair, quien en *De Immundo: apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy* (2004) da una explicación al éxito de la estética del estercolero en función del interés manifiesto por el cuerpo y sus funciones. Además de insistir en aspectos ya manidos como la infancia del arte o la inversión dialéctica a la higienización, lo interesante en sus teorías son varios aspectos: los datos que aporta en cuanto a exposiciones celebradas sobre el arte escatológico (de hecho, insiste en el apoyo institucional que recibe), la retrospectiva histórico-artística de dichas prácticas, la noción de reliquia como resto del cuerpo y como sugerencia de la presencia corporal y, finalmente, el paso de lo simbólico a lo real, aspecto este último en el que insistirán expertos con posterioridad a él.¹⁵ Si comparamos estos dos últimos autores con Cixous, el trabajo de ésta no adquiere apenas relevancia en su ensayo para el catálogo *Shit: an investigation* (2008): vuelve a ideas tan sobadas como la resistencia a la sublimación, el valor subversivo o el proceso de recepción de las obras excrementicias¹⁶ sin aportar reflexiones interesantes y/o novedosas. De hecho, creemos que la mayoría de las publicaciones que se siguen, aun teniendo un afán multidisciplinar con el que enriquecer el conocimiento en torno a la escatología, contienen escritos de poca relevancia. Es el caso, verbigracia, de *Fragmentos para una historia de la mierda. Cultura y transgresión* (2010), en el que se insiste sobre su poder de denuncia, aunque esta vez aminorado por la integración del excremento en el orden debido a su trivialización a manos de la televisión.¹⁷ Menos deficiente es *La materia oscura. Historia cultural de la mierda* (2011), que pese a insistir en la rebelión anal contra la autoridad paterna y el desafío del tabú, argumenta las cualidades de la mierda que la hacen apta al uso como material artístico.¹⁸ Por otra parte, nos encontramos con dos libros de Fernando Castro a los que podríamos tildar de destructivos. *Contra el Bienalismo. Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual* (2012) y *Mierda y catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo* (2014) atacan la proliferación del uso artístico del excremento, ya que bajo esa fachada rebelde se esconde el orden, la ley y la economía. El arte excrementicio es entonces

¹⁴ SALABERT, P.: *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Barcelona: Laertes, 2003, p. 323.

¹⁵ CLAIR, J.: *De Immundo: apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy* (tr. cast. de S. E. Espinosa). Madrid: Arena Libros, 2007, pp. 71-73.

¹⁶ CIXOUS, H.: *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, 2008, p. 6. Un apunte acerca de este catálogo: gestionamos el pago y la obtención del ensayo de Cixous con la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Nos llegaron las fotocopias por correo electrónico, pero no contenían paginación alguna. Por eso, hemos decidido numerarlas correlativamente según el número de páginas total del escrito: dieciséis.

¹⁷ GÓMEZ CANSECO, L. (ed.): *Fragmentos para una historia de la mierda. Cultura y transgresión*. Huelva: Universidad de Huelva, 2010, p. 287.

¹⁸ WERNER, F.: *La materia oscura. Historia cultural de la mierda* (tr. cast. de A. López Fernández). Barcelona: Tusquets, 2013, p. 161.

para el pensador algo previsible e idiota fruto de la banalización de lo artístico, de la maravilla por lo desmesurado y por la institucionalización de lo escandaloso.¹⁹ Nada brillante tampoco es *La huella escatológica. Metáforas del excremento y el residuo en el espacio social* (2013), de Alberto Álvarez. Extremadamente deudor de las teorías de Kristeva sobre la abyección así como de la aportación de Hal Foster, vuelve a citar el rechazo del ilusionismo y de la sublimación con tal de provocar alguna reacción en el espectador,²⁰ limitándose a resumir lo que ya está más que trillado. Finalmente, habremos de citar *Imagen y muerte* (2013), que se acoge de nuevo a la reflexión de Barthes sobre la mortificación de la fotografía. No obstante, en el caso de la fotografía de cadáveres, que se comprende como modo de conmemorar la experiencia humana y como fetiche con valor emocional, no se da una mortificación sino una reanimación del cadáver.²¹

Hasta aquí advertimos una relativa falta de estudios acerca de las prácticas artísticas escatológicas. Si bien es cierto que no es un tema inexplorado, el número de publicaciones no deja de ser bajo y, además, con una trayectoria que apenas comienza en la década de los noventa del siglo pasado. Pero, sin duda, es la escatología cadavérica la perjudicada. Aunque hemos podido reconocer varias publicaciones relevantes en torno al uso del excremento en el arte contemporáneo, no se puede decir lo mismo del cadáver. Y es que si bien es cierto que sí existen estudios en los que se hace referencia, tan sólo es algo secundario y no llegan a abordarlo con suficiente profundidad.

Son más bien exigüos los trabajos dedicados exclusivamente a este tipo de prácticas; por el contrario, se refieren al arte abyecto o a la tendencia a lo material y al cuerpo biológico de manera general y comentan –algunos muy someramente– el uso del excremento y del cadáver como particularidad. Tampoco existe ningún tipo de tesis al respecto y creo no equivocarme si aseguro que recibe poco apoyo por parte del mundo académico.

Asimismo, detectamos la presencia repetida de temas de estudio, como la regresión y la represión, la abyección o la recepción escandalosa. En este caso, el error no se encuentra tanto en la insistencia como en el hecho de no aportar observaciones novedosas, con lo que contribuyen al estancamiento de la investigación acerca de lo escatológico. Además, echamos en falta la relación con otro tipo de prácticas artísticas, ya sea aquéllas con las que comparten un gusto por la carnalidad, ya sea aquéllas a las que se oponga. Incluso también sería interesante reflexionar acerca de los procesos y mecanismos de creación artística, así como aplicar una metodología

¹⁹ CASTRO, F.: *Mierda y catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo*. Madrid: Fórcola Ediciones, 2014, pp. 112-157.

²⁰ ÁLVAREZ, A.: *La huella escatológica. Metáforas del excremento y el residuo en el espacio social*. Barcelona: Laertes, 2013, p. 144.

²¹ GONDRA, A.; LÓPEZ, G. (eds.): *Imagen y muerte*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013, p. 56.

interpretativa rigurosa que pueda aportar nuevos resultados al conocimiento.

En el caso de los estudios multidisciplinarios, si bien representan una iniciativa que podría llegar a ser muy satisfactoria, pues establece contactos entre diferentes disciplinas con tal de enriquecer sus conocimientos de forma mutua, finalmente cada aportación es tratada con independencia de la otra, resultando de ellos varios artículos totalmente autónomos. 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 el campo del estudio de la escatología artística. Lamentablemente, esto último es también aplicable a otras publicaciones más extensas.

Actualmente, y aunque sólo se trate de tres ejemplos, existen al menos en los cuatro últimos años voces reactivas y desencantadas con las prácticas artísticas que son objeto de nuestra investigación. Lejos de obviarlas, creemos que también merecen ser tenidas en cuenta y reflexionar acerca de por qué se ha llegado a tales consideraciones.

En resumen, el estudio de la escatología en el arte contemporáneo presenta aún vacíos de conocimiento que tan sólo podrán ser llenados mediante una investigación rigurosa que se sirva de unos objetivos claros y metodología interpretativa adecuada, que presente, al fin, un buen protocolo de investigación.

CONSIDERACIONES ACERCA DEL ESTATUS Y LA CATEGORÍA DE LAS MATERIAS ESCATOLÓGICAS

Antes de dar comienzo a la presente investigación, creemos necesario ofrecer al lector un panorama más o menos sucinto que desarrolle algunas de las principales consideraciones acerca del estatus y la categoría del excremento y del cadáver. Se establecerá entonces un marco teórico a partir del cual podrán comprenderse las vicisitudes que conciernen a las materias prestadas en las prácticas artísticas escatológicas, a la vez que lo tomaremos como punto de partida para nuestras observaciones.

Seguramente las reflexiones más destacadas en torno al excremento sean las de Sigmund Freud, a las que posteriormente tendremos la oportunidad de analizar con más detenimiento de lo que podremos hacer ahora. En este punto nos interesa resaltar la represión que se ha ejercido, en nombre de la educación, la civilización y la cultura, sobre las tan naturales tendencias coprófilas.²² Lo que llama Freud el «residuo de tierra»²³ recuerda demasiado al hombre su condición animal, y es por ello que será considerado como materia vil. Por una parte, lo mantendremos en el secreto de la intimidad, y, por otro, experimentaremos vergüenza y desagrado frente a él. Queda así desviado el individuo de lo que forma parte esencial de su naturaleza.

Pero a pesar del desdén de que ha sido objeto la materia fecal a lo largo de la historia, también ha sido tomada como objeto de estudio de varias investigaciones (entre ellas, se encuentran algunas muy recientes, como las recogidas en *Fragmentos para una historia de la mierda. Cultura y*

²² FREUD, S.: «Nota preliminar». En BOURKE, J. G.: *Escatología y civilización* (tr. cast. de J. Marfá). Madrid: Guadarrama, 1976, p. 9.

²³ Ibid., p. 8. En edición de las *Obras completas*, el «residuo de tierra» se traduce por «vergonzoso resto terreno». FREUD, S.: «Prólogo para un libro de John Gregory Bourke. 1913». *Obras Completas* (tr. cast. de L. López-Ballesteros de Torres). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, vol. 2, p. 1939.

*transgresión*²⁴) de áreas del conocimiento y disciplinas muy distintas entre sí: biología, reflexión lingüística, literatura, religión, cultura clásica o psicología. Muy a nuestro pesar, y como ha quedado demostrado en el estado de la cuestión que precede a este apartado, los trabajos sobre el arte escatológico (tanto excrementicio como cadavérico) son más bien exigüos.

De estos estudios de carácter más general, el de Dominique Laporte, *Historia de la mierda*²⁵, seguramente sea el más destacado. Retomando a Freud, Laporte confirmará la instalación de la mierda en la esfera de lo privado fruto de una compulsión higienista que llegó a elaborar un proceso de represión que se remonta al siglo XVI y que alcanza una gran intensificación a la llegada del capitalismo.²⁶ La función excretora será desde entonces, y entre todas las fisiológicas, la más baja y privada. Laporte añade algo interesante, y es que lo que se consideró pernicioso del excremento era su presencia no corporificada, todavía no sometida a la explotación. Y es que la deyección como tal es controlada desde el Estado-Cloaca Máxima, que ve una clara equivalencia entre la mierda y el dinero: canaliza las heces con tal de hacer de ellas un negocio. En este aspecto, la mierda, sometida a una «alquimia del desperdicio», a una «química purificadora»,²⁷ es buena porque es nutritiva, fecundante y principio de vida.

Otros autores, como Piero Meldini, continuarán cavilando acerca de la manía del aseo que llega, en casos extremos, a considerarse rupofobia (miedo a la suciedad). La obsesión por la pulcritud no es más, pues, que el producto de un modelo histórico-cultural asentado sobre los cimientos de la renuncia compulsiva. Y a pesar de no responder a ninguna tendencia biológica y/o instintiva, la pulcritud se verá como un indicio de progreso. Mientras tanto, se produce la fecalización del ambiente y de los demás, considerando desde la posición hegemónica a la clase subalterna como lo más bajo.²⁸

De acuerdo con las teorías que afirman el excremento como manifestación inferior de la sustancia material, está Salabert, quien, además, la contempla como una metáfora del fin.²⁹ El excremento sería, bajo su punto de vista, la sustancia límite, únicamente equiparable en esto al cadáver, y debería verse como elemento integrante de una taxonomía de lo vil.

Matizando la idea de represión cultural del excremento, se encuentra Rafael Andújar, pues suma a esto los procesos de aprendizaje en la adopción de hábitos destinados a la interacción

²⁴ GÓMEZ CANSECO, L. (ed.), op. cit.

²⁵ LAPORTE, D.: *Historia de la mierda* (tr. cast. de N. Pérez de Lara). Valencia: Pre-Textos, 1988 (1980).

²⁶ Ibid., p. 44.

²⁷ Ibid., p. 40.

²⁸ MELDINI, P.: «Nota preliminar». En BOURKE, J. G., op. cit., p. 16.

²⁹ SALABERT, P.: *La redención...*, op. cit., p. 69. Pensamos, entonces a partir de lo que expone Salabert, que si la mierda es la materia orgánica residual y la metáfora del fin, ¿no será el cadáver el residuo de la materia orgánica, el fin en sí mismo?

social.³⁰ Serían, por tanto, estos dos elementos los que constituirían las causas de la aversión a las heces, exclusivamente propia de los humanos. Andújar afirma, además, que el excremento es transculturalmente aceptado como el objeto universal del asco.³¹ Por otra parte, de lo que no cabe duda para Luis Gómez Canseco es que la mierda desempeña un papel de delineador de fronteras entre lo que es conveniente y lo que no, lo civilizado y lo bárbaro, el nosotros y los otros.³²

Una suerte distinta a la del excremento ha tenido nuestro otro objeto de estudio, el cadáver: su caso, a lo largo del tiempo, ha sido dignificado. Laporte detecta el acontecimiento de este hecho justo en el paso del osario a la fosa común: gracias a ello, el cadáver fue individualizado y podía ser identificado, lo que lo aislaba de la amnesia a que se había visto sometido. No sería ya nunca más considerado un simple y burdo desperdicio maloliente. Prueba de ello es que Laporte lo llama «el buen excremento que hay que conservar piadosamente».³³ Al fin y al cabo, el cadáver es la muestra de nuestra condición de mortales destinado a ser enterrado (entiéndase tanto en su sentido literal como figurado).

Para Bataille, la muerte es el paradigma de la abyección, con lo que su corolario natural, el cuerpo inerte, es imagen de la abyección en el orden de lo representado a la vez que constituye el límite de la razón. Con él, todo sentido y significación quedan aniquilados. A esto habría que añadirle su «virtud contagiosa»³⁴, pues la presencia del cadáver descompone al ser vivo que lo contempla tanto a nivel físico como mental. Cercano a estas consideraciones está Pere Salabert, quien, en correspondencia con la idea de contagio, cree que el cadáver, contaminado, sucio, viciado y corrupto, provoca una «adherencia» que se traduce a nivel de repulsión fascinante, pues es repulsivo y atractivo a la vez.³⁵

Por otra parte, Julia Kristeva relaciona la palabra cadáver con su significado etimológico: caer, del latín *cadere*. Cadáver, por tanto, como lo que ha caído, lo que está muerto, pero a la vez perturba y trastorna la identidad de aquél que se le confronta.³⁶ Frente a él, el yo es expulsado porque es el límite que todo lo ha invadido, y al hacerlo, se ha convertido en objeto. Es lo que nos excede y con lo que el sujeto se identifica: es «ese otro que yo soy».³⁷ De entre todos los desechos posibles, el cadáver es el más repugnante de todos, y en él se da la concentración

³⁰ ANDÚJAR, R.: «Psicología de la mierda». En GÓMEZ CANSECO, L. (ed.), op. cit., p. 189.

³¹ Ibid., p. 188.

³² GÓMEZ CANSECO, L.: «Más allá de la mierda». En Ibid., p. 270.

³³ LAPORTE, D., op. cit., p. 64.

³⁴ BATAILLE, G.: *Œuvres Complètes. Écrits posthumes: 1922-1940*. París: Gallimard, 1970, vol. 2, p. 439.

³⁵ SALABERT, P.: *La redención...*, op. cit., p. 115.

³⁶ KRISTEVA, J.: *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis F. Céline* (tr. cast. de N. Rosa y V. Ackerman). Buenos Aires: Catálogos Editora, 1988, p. 10.

³⁷ Ibid., p. 198.

máxima de fascinación y abyección.

Llegados a este punto, y para enlazar con el siguiente epígrafe, creemos interesante rescatar la experiencia del artista Andres Serrano la primera vez que se enfrentó a la visión de un cadáver en su visita a la morgue para la toma de fotografías. Relata, con toda seguridad, esa ambivalencia de sensaciones que oscilan entre lo repugnante y lo atrayente, o lo que es lo mismo, la abyección:

Por otro lado, cuando fui al depósito, el hombre que trabajaba allí me dijo: ¿Ha visto algún muerto alguna vez? Yo le dije: No, nunca. Y él dijo: En los años que llevo aquí, han venido dos personas a fotografiar a los muertos. En una ocasión fue un hombre y, en otra, una mujer. Y aunque les dije que podían venir cuanto quisieran, después del primer día nunca volvieron.

Era su forma de advertirme de que no todo el mundo podía soportarlo. Cuando llegué, nada más abrir la puerta, vi el cadáver de una niña sobre la mesa de autopsias. Cuando vi que 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. [...] Creo que la clave fue la curiosidad, sí, la curiosidad.³⁸

LA EXPERIENCIA DE LA ABYECCIÓN

Es mediante la experiencia de la recepción que se puede llegar a considerar algo como abyecto. En lo que concierne a nuestra investigación, el excremento y el cadáver se han venido considerando como materias abyectas, de modo que lo que aquí proponemos es trazar un esbozo de la categoría estética que ayude a comprender un poco más y mejor todo lo que atañe a nuestros objetos de estudio. Para ello, partiremos de tres fuentes principales (citados por orden de publicación): en primer lugar, los escritos póstumos de Georges Bataille;³⁹ en segundo, *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis F. Céline*, de Julia Kristeva;⁴⁰ y, finalmente, *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*, de Pere Salabert.⁴¹

Según Salabert, la abyección puede ser definida como una categoría estética vinculada a la predilección por lo informe, así como por aquello exacerbado y por la cruda presencia matérica (que incluiría opciones tales como la inmundicia, la suciedad o la basura). Asimismo, puede referirse al estado en el que la integridad física o moral se ve alterada mediante sentimientos o reacciones tales como el desasosiego, el rechazo, el miedo, la angustia, el horror o la contrariedad frente al deterioro de lo fresco. Por último, puede ser aquella situación, acto o proceso, siempre en tránsito, en el que predomina la instancia obscena del objeto. Es por eso que lo abyecto, asegura Salabert, deberá comprenderse como el reverso del objeto respecto al cual el sujeto se siente atraído a la vez que rechazado.⁴²

Bataille, que vincula lo que llama «naturaleza abyecta» con la muerte y lo que ella provoca,

³⁸ RUBIO, O. M.: *Andres Serrano habla con Oliva María Rubio*. Madrid: La Fábrica, Fundación Telefónica, 2006, pp. 67-68.

³⁹ BATAILLE, G.: *Œuvres Complètes...*, op. cit.

⁴⁰ KRISTEVA, J., op. cit.

⁴¹ SALABERT, P.: *La redención...*, op. cit.

⁴² Ibid., p. 112.

esto es, fobia, náusea, asco y horror,⁴³ presenta la abyección como el resultado de una inversión (*renversement*) de los valores en el plano social. De hecho, esta visión responde a una clara intencionalidad por parte de Bataille de relacionar el hecho social que concierne a los conceptos de homogeneidad y heterogeneidad con la abyección entendida como categoría estética. Por esto, se refiere a la abyección como sinónimo de lo miserable, de la masa amorfa e inmensa oprimida, explotada y excluida que se corresponde con lo heterogéneo. Esto último es ese ámbito de la descomposición y de la destrucción,⁴⁴ y se define por oposición a lo homogéneo, del que forman parte los organizadores de la producción y la clase noble soberana. Lo que de aquí se desprende es que la noción de aversión vinculada a la masa humana impura es aplicable a la repulsión frente a los desechos: en ambos casos se produce una exclusión que conlleva la prohibición de contacto respecto al objeto que provoca la repugnancia.

En relación con esto, Werner observa de manera acertada que tradicionalmente el excremento, considerado como material ofensivo, no ha tenido buena fama, y sólo es desde hace medio siglo que los artistas occidentales usan las heces como material convencional habitual.⁴⁵ Ahondar en este proceso de inversión así como en sus razones es uno de los objetivos que se plantea la presente investigación. Quién sabe si, quizás, una de las causas deba buscarse en la educación en los valores higienistas que el estamento opresor se empeña en imponer. De hecho, es por todos conocido que la vida humana utilitaria (*dépensée*) tiende a la exclusión de lo abyecto e innoble.

Por otra parte, por bien que la abyección sea víctima de una exclusión, esto es, de un acto imperativo de negación en el plano de las cosas, su interdicto es estéril y está destinado al fracaso, puesto que el humano se siente totalmente incapaz de acatarlo. Y es que lo abyecto, según afirma Bataille, constituye el fundamento de la existencia colectiva⁴⁶: de aquí lo ineludible del contacto. ¿Y qué son los excrementos, junto con el cadáver, sino los cimientos del ser humano, su sustrato⁴⁷? Como consecuencia de esto, no nos tiene que extrañar la exteriorización del instinto regresivo al plantearse lo podrido, según Bataille, como un límite por franquear.⁴⁸

⁴³ BATAILLE, G.: *L'Histoire de l'érotisme; Le surréalisme au jour le jour; Conférences 1951-1953; La souveraineté; Annexes*. París: Gallimard, 1976, vol. 8, p. 70. No es difícil ver en las consideraciones de Kristeva en torno a lo abyecto una clara dependencia y deuda respecto a las ideas expuestas por Bataille.

⁴⁴ BATAILLE, G.: *Œuvres Complètes...*, op. cit., p. 217.

⁴⁵ WERNER, F., op. cit., p. 160.

⁴⁶ BATAILLE, G.: *Œuvres Complètes...*, op. cit., p. 219. Bataille veía la exclusión como un aspecto correlativo al erotismo anal, que se manifiesta en el interés infantil por los excrementos. Ibid., p. 220.

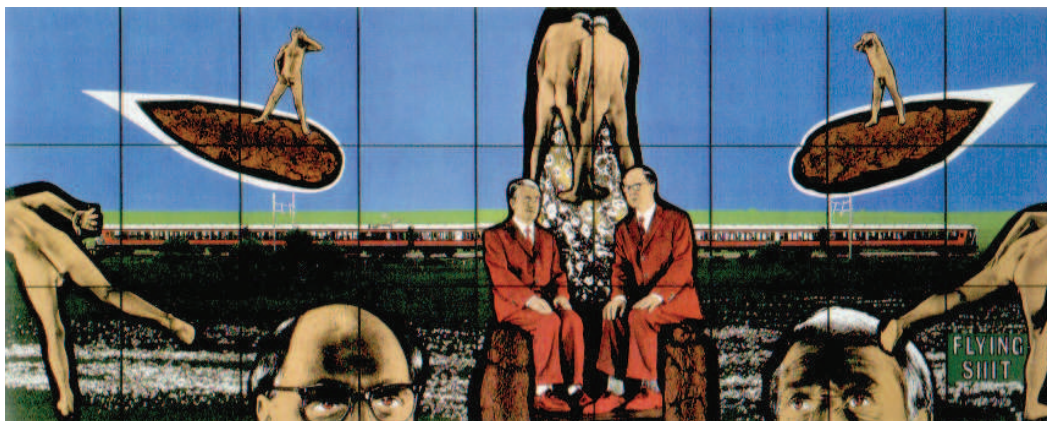
⁴⁷ La palabra «sustrato» nos ofrece una rica variedad en significaciones, cosa que demuestra su pertinencia en nuestro discurso. Por una parte, se refiere al fundamento (en este caso, de la existencia colectiva); por otro, mantiene una relación intrínseca con el abono, como aporte de materia orgánica al asiento que sirve de soporte (a la planta, pero en cierto sentido trasladable al humano); finalmente, el vocablo parte de la misma raíz que el verbo sustraer, cuyo significado etimológico (del latín *subtrahere*) es «sacar de debajo» (del mismo modo que se nos ha hecho pensar que lo abyecto no forma parte de nuestro fundamento y se nos ha hurtado de la vista y del contacto).

⁴⁸ BATAILLE, G.: *Œuvres Complètes...*, op. cit., p. 439.

Aplicado a nuestra disciplina, comenta Salabert:

Su «historia» [la del Arte] será entonces, hacia el final, una trayectoria curva que cierra con el retorno al propio origen en lo que éste tuvo de negación y de malogro.⁴⁹

No obstante, bien advierte Bataille, sólo será mediante un retorno a lo podrido sin acercarnos a ello como algo inferior que le será posible al hombre cumplir y satisfacer su propia naturaleza.⁵⁰



[Fig. 1] Gilbert & George: *Flying Shit (The Naked Shit Pictures)*, 1994. Composición fotográfica, 253 x 639 cm.
Fuente: www.google.es

Ya tendremos tiempo más adelante de examinar uno de los ejemplos prácticos que expongan la idea que acabamos de expresar al analizar el mecanismo de la risa en las obras de Gilbert & George [Fig. 1]. Lejos de interpretar la risa como lo hace Kristeva, esto es, como una manera de situar o desplazar la abyección sin querer reconocerla pero sin dejar de ignorarla,⁵¹ lo que hace esta pareja de británicos no es más que, por medio de una representación que combina lo antinómico y lo análogo, aceptar lo fecal como parte de la constitución misma del hombre.

Por otra parte, lo abyecto provoca en el espectador lo que Salabert llama una «repulsión fascinante⁵²», que se manifiesta, por una parte, en repulsión, rechazo, miedo, horror y malestar (escatofobia), y, por otra, en atracción morbosa (escatofilia) en relación a la materia abyecta. Es por esto que Bataille habla de una transformación de la repulsión en atracción puesto que se produce un desplazamiento de la carga afectiva vinculada a lo abyecto a un elemento adyacente, dando como fruto un valor positivo que provocará reacciones afectivas del mismo signo.⁵³ Para Kristeva, este espasmo tan tentador como condenado perturba la identidad del espectador y lo

⁴⁹ SALABERT, P.: *La redención...*, op. cit., p. 71.

⁵⁰ BATAILLE, G.: *Œuvres Complètes...*, op. cit., p. 439.

⁵¹ KRISTEVA, J., op. cit., p. 16.

⁵² SALABERT, P.: *El Cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración una serpiente enfurecida: Marcel·lí Antúñez Roca, cara y contracara*. Murcia: CENDEAC, 2009, p. 339. Salabert también tilda la misma expresión de «repugnancia seductora», y, además, vincula lo que place a la vista con la *curiositas* agustiniana (Ibid., p. 477).

⁵³ BATAILLE, G.: *Œuvres Complètes...*, op. cit., p. 163.

vuelve fuera de sí, viéndose atraído hacia allí donde el sentido se desploma.⁵⁴ Asimismo, para la filósofa, la repulsión que se siente hacia la cosa abyecta ha de entenderse como una posición de defensa, puesto que nos protege de ella. A su vez, lo abyecto concedería la posibilidad de una elaboración sublimatoria (estética o mística) del mismo.⁵⁵



[Fig. 2] Marcel·lí Antúnez: *Sistema necrosi. Mapa Poètic*, 2004. Bioinstalación. Barcelona: Galeria Metrònom.
Fuente: www.marceliantunez.com. Crédito fotográfico: Carles Rodríguez

Dicho esto, atendamos aquí a la diferencia entre objeción y abyección: si en el primer caso se da una oposición entre el sujeto y el objeto en una zona de confort asegurando el establecimiento del sentido del objeto; en el segundo, el objeto sobrepasa su densidad habitual y desborda al sujeto, de tal forma que desemboca en una pérdida de sentido. A la postre, según Salabert, la abyección se podrá manifestar desde su faceta más radical de ruina semántica o, como sucede en el caso de *Sistema necrosi, Mapa poètic* (2004) de Marcel·lí Antúnez [Fig. 2], superando los límites y reconstruyendo su sentido en aras de un retorno a la objeción.⁵⁶ Si es así, ¿no intentarán los artistas reconstruir el sentido perdido de lo ahora abyecto para tornarlo como objeto en una suerte de inclusión social?

Pero nos preguntamos: ¿cómo presenta el arte lo abyecto? Kristeva 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.»⁵⁷ Lo abyecto es así la desviación de una

⁵⁴ KRISTEVA, J., op. cit., pp. 7-9. Si bien comprobamos en Bataille que se refiere al objeto abyecto, para Kristeva no existe objeto definible de la abyección, sino que es una cosa indefinida y sin sentido.

⁵⁵ Ibid., p. 15.

⁵⁶ SALABERT, P.: *La redención...*, op. cit., p. 113-127.

⁵⁷ KRISTEVA, J., op. cit., p. 280.

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. Reafirmando esta teoría, el artista hispano Andres Serrano parece proceder de esta guisa según comenta: «Para mí, todo es siempre una tensión entre lo bueno y lo malo, lo sagrado y lo profano, lo bello y lo inaceptable.»⁵⁸



[Fig. 3] Andres Serrano: *Piss Christ (Immersion)*, 1987. Cibachrome, silicona y plexiglás. Nueva York: Paula Cooper Gallery. Fuente: www.google.es

Como resultado, los códigos religiosos, morales e ideológicos son desenmascarados⁵⁹, y el reposo al que tiende todo individuo se ve perturbado. Eso es precisamente lo que sucedió, por ejemplo, con *Piss Christ* (1987) del recientemente citado Andres Serrano [Fig. 3], que se trata de la fotografía de un crucifijo de plástico sumergido en un recipiente lleno de la orina del propio artista. Según su autor, su intención era la de experimentar con el uso de los fluidos corporales.⁶⁰ No obstante, la obra le valió, en 1989, una denuncia delante del Senado de Estados Unidos, pues los senadores conservadores Alphonse M. D'Amato, de Nueva York, y Jesse Helms, de Carolina del Norte, la consideraron como una grave provocación y la profanación de un icono religioso.

⁵⁸ RUBIO, O. M., op. cit., p. 30.

⁵⁹ Freud habla sobre el mecanismo de desenmascaramiento en relación al despojo de la dignidad y autoridad de que alguien se ha investido por medio de un engaño en FREUD, S.: «El chiste y su relación con lo inconsciente. 1915». *O. C.*, vol. 1, p. 1145.

⁶⁰ RUBIO, O. M., op. cit., p. 38.

SISTEMATIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ESCATOLÓGICAS CONTEMPORÁNEAS

Siendo conscientes de la imposibilidad que supondría, por lo inabarcable de la empresa, un análisis detallado de las obras artísticas escatológicas, lo que nos hemos propuesto en este apartado es establecer un panorama general que sistematice con cierta flexibilidad las diferentes muestras de arte escatológico. Consideramos que, lejos de intentar abarcar una gran muestra de ejemplos a modo de coleccionables y sin sentido alguno, lo más conveniente y sensato es encontrar puntos de unión, encuentros y conexiones que acaben por facilitarnos la comprensión de las prácticas artísticas escatológicas. A cambio, hemos asumido los riesgos que conlleva toda generalización, entre ellos, que aún habrá obras que escapen a nuestra clasificación.

ASUNCIÓN DE LA CONSTRUCCIÓN BIOLÓGICA DEL CUERPO

Decía Belting que durante el siglo xx se llevó a cabo la construcción ideológica del cuerpo. No obstante, se ha visto reemplazada, asegura, por una construcción de índole biológica⁶¹, y es precisamente esa tesis la que pretendemos defender.

El objetivo último del arte es el cuerpo. Bien lo demostró Pere Salabert en *Pintura anémica, cuerpo succulento* (2003) y luego en *La redención de la carne: hastío del alma y elogio de la pudrición* (2004). Durante siglos, arrastrando la losa del cuerpo como cárcel proclamada por Platón y seguida por el cristianismo, se buscaba trascender la forma temporal de la representación artística y acceder a algo así como a una elevación espiritual. Ahora las cosas han cambiado, y el artista no busca penetrar *más allá* del cuerpo; al contrario, centra su interés en lo que hay y en lo único que tiene: la materia y su cuerpo. Un cuerpo, dice Salabert, «consciente de sí, que

⁶¹ BELTING, H.: *Antropología de la imagen* (tr. cast. de G. M. Vélez Espinosa). Madrid: Katz, 2007, p. 136.

se sabe sin entenderse».⁶²

Este cuerpo pues, no es visto como contenedor de un alma –si es que la hay–, sino que se reduce a su condición orgánica objetivada e inmediata, se aproxima a un cientifismo biológico de dominante antropológica. Lo que prima es desvelar al cuerpo en sus secreciones y funciones más elementales (por ejemplo, la excreción). El yo es una conciencia somática actuante, operativa: comemos, cagamos, morimos. Todo el esfuerzo se concentra, para Salabert, en

propiciar un repliegue de la conciencia humana sobre sí misma en una renaciente atención a la máquina corporal, cuya más estricta literalidad es yo, es decir –una vez más–: yo-cuerpo.⁶³

Seguramente en esto algo tenga que ver que lo abyecto (cuyas materias más representativas son el excremento, por una parte, y el cadáver por otra) constituya, según palabras de Bataille, el fundamento ineludible de la existencia.⁶⁴ Sea como sea, de esta construcción biológica del cuerpo se desprende la formación y el valor del excremento y del cadáver en el arte contemporáneo, que, asimismo ya posee algunos antecedentes.⁶⁵ Por otra parte, es importante manifestar que la construcción biológica del cuerpo funciona las veces de causa pero también como consecuencia de las prácticas artísticas que son objeto de nuestro estudio.

En este punto, habremos de recordar que, bajo el punto de vista de Freud, la civilización –o, mejor dicho, el principio de realidad– se sustenta en tres pilares fundamentales: la belleza, el orden y la limpieza (y, con ella, la higiene).⁶⁶ Y es evidente que tanto el excremento como el cadáver escapan a tales categorías. Parece entonces que la supervivencia del artista contemporáneo bajo este paraguas puede ser complicada. No obstante, nada es tan idílico para unos ni tan catastrófico para otros como parece. En este sentido, según Millet, han sido los artistas los primeros en advertir la crisis simbólica que, afirma, padece nuestra sociedad (*«Society becomes a sewer clogged up with everyone's waste»*⁶⁷). Así, las prácticas artísticas escatológicas deberán ser comprendidas como síntoma de nuestro tiempo que, en busca de una reestructuración simbólica, recurren a la memoria como refugio. Una de las estrategias que se ha seguido, dice Millet, ha

⁶² SALABERT, P.: *Pintura anémica...*, op. cit., p. 280.

⁶³ Ibid., p. 291.

⁶⁴ BATAILLE, *Œuvres Complètes...*, op. cit., p. 219.

⁶⁵ Creemos que la investigación que se realizará en el marco de nuestra tesis doctoral en torno a una genealogía de lo escatológico en el arte puede arrojar mucha luz en los procesos de formación de estas mismas prácticas artísticas en la contemporaneidad, que por otra parte la mayoría de ocasiones se ve reducida a una explicación psicoanalítica y antropológica. En este sentido, hemos de reconocer nuestra inevitable dependencia de estos dos puntos de vista y, por tanto, y aunque resulte paradójico, nuestra carencia en lo que a lo histórico del arte se refiere. Por otra parte, hubiera sido interesante hacer una aproximación analítica interdisciplinaria de lo escatológico, pero los objetivos de esta investigación no eran esos ni tampoco tenemos espacio suficiente para desarrollarlos aquí. De momento, contentémonos con algunas aproximaciones (GÓMEZ CANSECO, L. (ed.): *Fragmentos para una historia de la mierda. Cultura y transgresión* y WERNER, F., op. cit., únicamente por poner dos ejemplos), aunque pecan de dispersión y de una falta de conclusiones conjuntas evidente.

⁶⁶ FREUD, S.: «El malestar en la cultura. 1929 [1930]». *O. C.*, vol. 3, p. 3035.

⁶⁷ MILLET, C.: «Plûtôt le fumier que le trésor. Modern Art's Excrement Adventure», p. 32.

sido la de la regresión a una etapa presimbólica, con la que pretendían provocar el retorno a lo reprimido de su naturaleza instintiva.⁶⁸ ¿Y qué es lo reprimido sino la mierda, engranaje de la construcción biológica del cuerpo? Lejos de verse esto como señal de decadencia, los esfuerzos para una reparación del sistema simbólico ya se han puesto en marcha.

De todo esto se desprende el concepto de *urgencia*:⁶⁹ la situación, el orden simbólico está tan obstruido que tiene que descargar ya; tanto es así que corre peligro de muerte. Es esa la urgencia de la escatología en el arte contemporáneo. Los artistas se han dado cuenta de que la mayor cloaca que existe es el Estado (Cloaca Máxima), y que la única alcantarilla que había se ha embozado y está a punto de desbordar. De igual manera, el cementerio desterrado regurgita sus muertos de *allá donde estén*. Lo único podrido es el sistema simbólico, y con él, también nosotros. La situación es crítica; la *corrupción*, insostenible. ¿Qué tipo de manifestación artística podría surgir entonces sino la proclamación de la escatología? La mierda y el muerto funcionan así como espejos en los que nos vemos reflejados; quizá por eso sea una experiencia tan intensa la de someterse a su contemplación. ¿Será eso a lo que se refería Kristeva cuando hablaba de abyección de sí?

El sujeto encuentra lo imposible en sí mismo: cuando encuentra que lo imposible es su *ser* mismo, al descubrir que él no *es* otro que siendo abyecto. La abyección de sí sería la forma culminante de esta experiencia del sujeto a quien ha sido develado que todos sus objetos sólo se basan sobre la *pérdida* inaugural fundante de su propio ser. Nada mejor que la abyección de sí para demostrar que toda abyección es de hecho reconocimiento de la *falta* fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo.⁷⁰

Además de esto, y teniendo en cuenta que lo podrido es la *conditio sine qua non* de lo fresco, podremos convenir entonces en que somos naturalmente abyectos a la vez que portadores de la abyección. No obstante, nos vemos continuamente sometidos y reprimidos por los dictámenes de la cultura burguesa higienista,⁷¹ cuya culminación es la incineración, o, lo que es lo mismo, la muerte sujeta a las leyes del mercado poscapitalista neoliberal en la que la limpieza y el ahorro constituyen sus criterios fundamentales. Y, ¿cómo nos tiene que resultar familiar algo (comenta Kristeva que «la abyección se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos: nada le es familiar»⁷²) si vivimos bajo un constructo artificial? Ahora seguramente podamos entender por qué algunos artistas se amparen en sus mierdas y se rebocen en ellas para su felicidad, o que

⁶⁸ Ibid., p. 28.

⁶⁹ Salabert también usa el término urgencia (mejor dicho, emergencia) en el sentido de la perentoriedad del propósito, que es lo que determinará su alcance en el universo simbólico. Para más información, véase SALABERT, P.: *Teoría de la creación en el arte*. Madrid: Akal, 2013, p. 97.

⁷⁰ KRISTEVA, J., op. cit., p. 12

⁷¹ Si bien es cierto que cada artista reivindica una situación conveniente a las circunstancias personales y contextuales en las que se ve envuelto, el signo bajo el que se resguardan es el de la cultura higienista. Asimismo, hay también otras instituciones opresoras para algunos artistas, como la propia Iglesia, el Estado o el poder judicial. No obstante, cuando nos referimos a la cultura burguesa higienista (término por otro lado usado insistentemente por Laporte) nos referimos a todo esto que, creemos, queda sobreentendido.

⁷² KRISTEVA, J., op. cit., p. 13.

otros sacrifiquen animales con tal de salvar la situación presente. Para Salabert

el arte nunca destruye, a lo sumo acusa la destrucción; tampoco atenta al sentido, expone su debilidad o hace espectáculo de su bancarrota. No hay crisis del arte o de la creatividad; lo que hay es desequilibrio social, crisis en la cultura.⁷³

Estas nuevas vías de realización que omiten lo establecido, que desobedecen, son las creaciones artísticas que atienden a una desimbolización.⁷⁴ Sin duda, la intención de estos artistas es la de ampliar y diversificar los límites del universo simbólico vigente (resimbolizar); pero habría que cuestionarse, al menos partiendo desde un examen realizado a día de hoy, si lo que resultará no será un estrechamiento de tales límites.

Pero, nos preguntamos, y aquí llega nuestro escepticismo ante estas prácticas, ¿de verdad es posible concebir un principio de realidad sin represión? ¿Acaso en la propuesta artística escatológica queda algo reprimido? ¿O es que su apuesta no es tan radical sino más bien conciliadora con el universo simbólico vigente?

DE LA REPRESENTACIÓN A LA LITERALIDAD

De entre la amplia variedad de propuestas artísticas que trabajan lo escatológico, es posible establecer un recorrido —como lo ha hecho Salabert— desde el uso indirecto de la materia (excrementicia o cadavérica), presentada ésta como objeto de la representación, hasta su experimentación directa, en la que se convierte en material manipulable⁷⁵ [Tabla 1]. O lo que es lo mismo, desde su mera apariencia hasta una realidad matérica en su literalidad, estrechándose cada vez más la distancia entre la plasmación y el objeto plasmado, según Nochlin.⁷⁶ Para llevarlo a cabo, tomaremos como marco de referencia el estudio de Pere Salabert en *Pintura anémica, cuerpo succulento* del que adoptaremos algunas soluciones por bien que otras habrán de entenderse como propias.

Experimentación indirecta

Del abanico de posibilidades que nos ofrece la materia escatológica como objeto de la representación, señalamos tres variantes distintas: el sustitutivo, el uso convencional y la representación de la excreción. En cada uno de los casos, el artista se aproximará a la materia

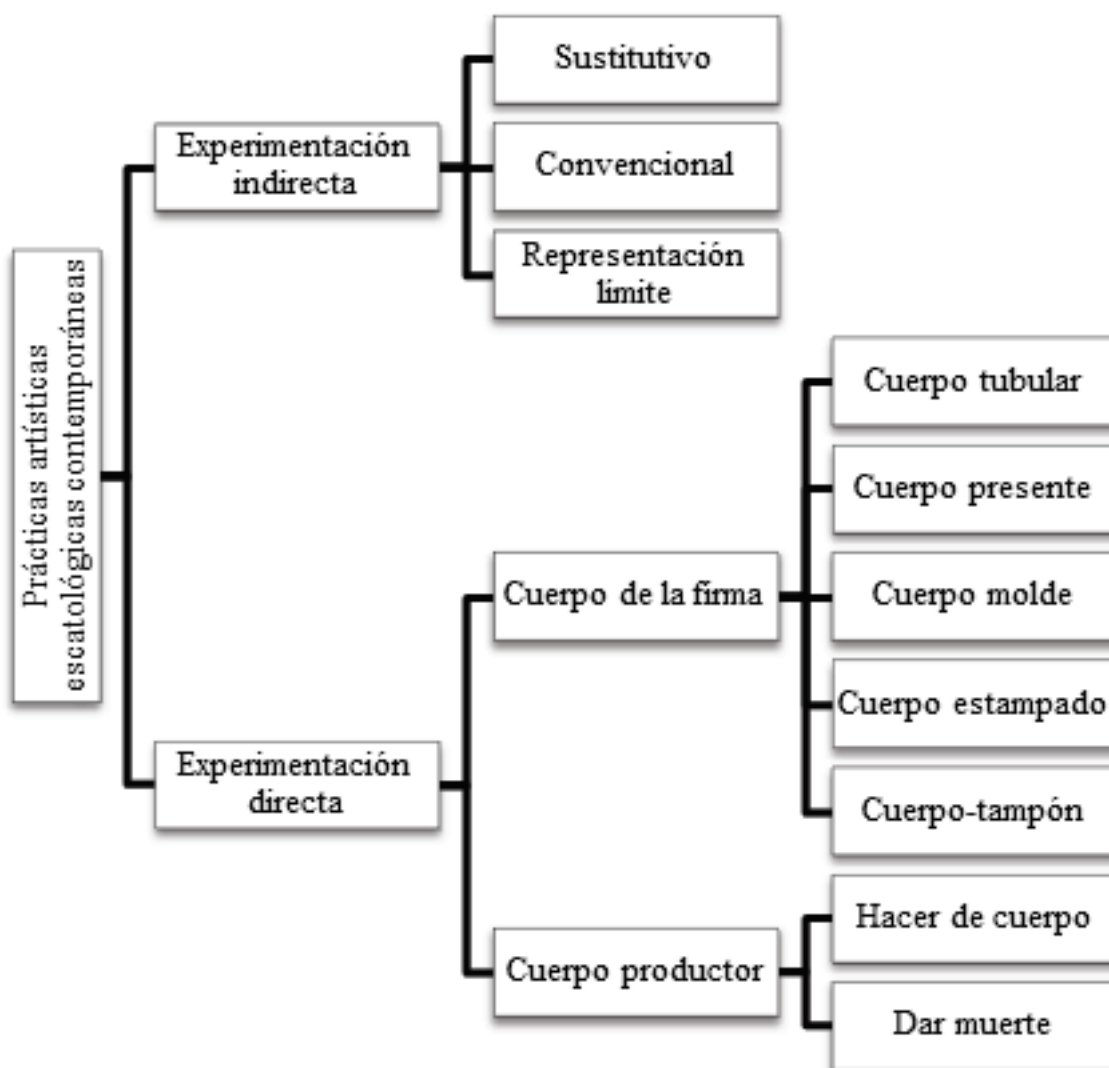
⁷³ SALABERT, P.: *Teoría de la creación...*, op. cit., p. 62.

⁷⁴ Id.

⁷⁵ SALABERT, P.: *Pintura anémica...*, op. cit., p. 298. En el mismo sentido, Jean Clair habla del paso de lo simbólico a lo real. Véase, para más información, CLAIR, J., op. cit., p. 70.

⁷⁶ Nochlin se refiere a Platón cuando contrapone la realidad verdadera a la mera apariencia. NOCHLIN, L.: *El realismo* (tr. cast. de J. A. Suárez). Madrid: Alianza, 2004 (1991), pp. 11-12.

escatológica evitando el contacto directo con ella, pero imitándola mediante varios simulacros y recursos que le ofrecen la técnica y el material con los que trabaje.



[Tabla 1] Esquema de las prácticas artísticas escatológicas. Fuente: Maria Moreno

SUSTITUTIVA



[Fig. 4] Paul McCarthy y Mike Kelley: *Heidi*, 1992. Videoinstalación y performance con madera, diversos utensilios de madera, relojes de cuco, paja, figuras de látex de caucho, ropa, cabra de peluche, tela, pintura acrílica, mesa plegable, surtido de objetos encontrados, fotografías, postales, collages de recortes. Viena: Galerie Krizinger. Fuente: www.google.es

Hay artistas, como Paul McCarthy, que en repetidas ocasiones han hecho referencia a la materia fecal pero acercándose desde lo que podríamos llamar un sustitutivo o sucedáneo. Es el caso, por ejemplo, del uso de jarabe de chocolate para imitar su aspecto y color; o incluso madera y pintura acrílica en *Heidi* (1992) [Fig. 4] para emular la apariencia y textura del excremento, se encuentre éste en estado sólido o semilíquido.

CONVENCIONAL



[Fig. 5] Richard Hamilton: *Flower-Piece II* (izq.), 1973-1974. Aguafuerte y aguatinata sobre papel. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fuente: www.museoreinasofia.es; [Fig. 6] Richard Hamilton: *The Citizen* (der.), 1981-1983. Pintura al óleo sobre dos lienzos, 206,7 x 210,2 x 32 cm. Londres: Tate Modern. Fuente: www.tate.org/uk

Algunas prácticas artísticas escatológicas se limitan a la representación de la materia abyecta

siguiendo las convenciones artísticas tradicionales. Entre ellas citamos, por ejemplo, dos de las obras de Richard Hamilton: *Flower-Piece* (1973-1974) [Fig. 5] y *The Citizen* (1981-1983) [Fig. 6]. En la primera incluye una deyección en mitad de una convencional representación de flores, casi, como asegura Millet, a la manera de una calavera de una *vanitas*.⁷⁷ Por otra parte, en la segunda pinta de fondo un dibujo abstracto de color marrón simulando la pared de mierda del «ciudadano», un prisionero del IRA que manchó las paredes de su celda con sus propias heces cuando decidió hacer una huelga de su aseo personal.

REPRESENTACIÓN DE LA EJECUCIÓN DE LOS LÍMITES



[Fig. 7] Günter Brus: *Nitsch*, 1970. Lápiz sobre papel, 29,6 x 20,8 cm. Múnich: Colección Klewan. Fuente: www.google.es; [Fig. 8] Günter Brus: *Mühl, Brus*, 1970. Lápiz sobre papel, 29,6 x 20,8 cm. Múnich: Colección Klewan. Fuente: www.google.es

En cambio, la tercera vertiente en los usos indirectos de la materia escatológica tiende a la representación de los actos mismos de dar muerte y de la excreción, que precisamente serán los límites a los que se alcanzará en las prácticas artísticas escatológicas directas. Como ejemplo del primer caso, encontramos *Nitsch* (1970), de Günter Brus [Fig. 7], un dibujo en el que se representan las muertes –no se sabe si intervenidas o no por el accionista, que de momento sólo observa– del animal y de la persona que cuelgan de la cruz.

En nombre de la representación del acto mismo de la excreción citamos varias obras, entre ellas *Marta* (1940) [Fig. 27] y *La cagona* (1993-1998) [Fig. 29], ambas de Carol Rama, o *La Grande défécation* (1977), de Dufour, pintura en la que una mujer mea encima del excremento

⁷⁷ MILLET, C.: «Plûtôt le fumier...», op. cit., p. 32.

que acaba de expulsar de su ano. Parecido a ésta encontramos el dibujo de Günter Brus, *Mühl, Brus* (1970) [Fig. 8]: en él vemos al propio Brus retratado de espaldas, cagando, mientras su compañero Otto Muehl mea encima de los excrementos.

Podríamos reconocer en este último tipo de representaciones lo que Hal Foster llama la «inversión simbólica de la visualidad fálica del cuerpo en el movimiento de la mierda»⁷⁸, 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. En estos casos, no se da una asegurada primacía de la masculinidad, y todavía menos el cuerpo aparece erguido. Justamente se da todo lo contrario: se representa de espaldas al espectador ocupado con el cumplimiento de la función fisiológica de la defecación. Es este un motivo poco usual en la historia del arte y que ahora se dará con cierta frecuencia. A esto también cabría añadirle el cambio que supone en el centro compositivo, ahora afectivo: según Salabert, la focalidad abstracta de la perspectiva racional (punto focal) se ve reemplazada por la fecalidad (punto fecal) figurativa del contenido emocional.⁷⁹

Experimentación directa

Por otra parte, en cuanto a la experimentación directa de la materia escatológica, podemos establecer dos categorías diferenciadas según sea el grado de manipulación (o, mejor dicho, de producción) del excremento y/o el cadáver. Así, por un lado, recuperamos de Salabert el concepto de «cuerpo de la firma»; y, por otro, podríamos hablar del cuerpo productor.

CUERPO DE LA FIRMA

Bajo el cuerpo de la firma, Salabert engloba todas aquellas prácticas artísticas en las que se une lo que el autor 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 (ahora ya sí que podremos hablar de la materia escatológica como *physis* aristotélica), entre el cuerpo del modelo que depone su forma sobre una superficie y el cuerpo del soporte depositario.⁸⁰ O, lo que es lo mismo, representación e impronta se unen, y el cuerpo es simultáneamente modelo matricial e imagen.

⁷⁸ FOSTER, H.: *El retorno...*, p. 165.

⁷⁹ SALABERT, P.: *Pintura anémica...*, op. cit., p. 146.

⁸⁰ Ibid., p. 272.

Cuerpo tubular

En primer lugar, señalamos el cuerpo tubular o cuerpo-tubo. Para comprender esta tipología habremos de referirnos a Millet, quien habló de producir obras con excrementos como si fuera uno mismo el tubo de pintura.⁸¹ En este caso, nos referimos únicamente al uso del excremento como pintura sobre tela con la ayuda de las manos (los dedos sustituyen a los pinceles y a las brochas).



[Fig. 9] Gérard Gasiorowski: *La petite fille (Jus d'excrément)*, 1979. Líquido de excremento sobre papel. París: Galerie Maeght. Fuente: www.google.es

El ejemplo al que se refiere es el de Gasiorowski, quien, con sus *Jus d'excrément* (1979) [Fig. 9] pintaba directamente sobre la superficie un dibujo realizado untando su dedo en el jugo de los excrementos usados para la realización de sus otras obras, los *Tortues*. Como veremos, 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 también puede entenderse como un tubo que ingiere y expulsa.

Cuerpo presente

Otra de las tipologías que detectamos en la experimentación indirecta es la del cuerpo presente, de nuevo tomando el término de Salabert. Aquí de lo que se trata es de la presencia de la representación, «aquello que de real parece emerger desde el fondo de los signos, de su carnalidad».⁸² Englobamos aquellas obras en las que, aún sin traspasar el límite hacia el cuerpo productor, contienen en ellas –o son, en sí mismas– el cadáver. Dentro de esta clase podemos englobar el uso de cuerpos de animales y de personas en diversos formatos en lo que nos parece algo paradójico: mediante la conservación incorrupta del cuerpo se niega el

⁸¹ MILLET, C.: «Plûtôt le fumier...», op. cit., p. 35.

⁸² Por este motivo comenta Salabert que estas obras devendrían «inimágenes» en el sentido de la figuración de una materia obscena. SALABERT, P.: *Pintura anémica...*, op. cit., p. 315.

proceso natural de putrefacción del cadáver. De hecho, hasta incluso en alguna ocasión estos «cadáveres inmortalizados», concepto prestado de Salabert,⁸³ simularán mantenerse aún con vida, consiguiendo unos resultados creíbles en unos, inverosímiles en otros.



[Fig. 10] Carol Rama: *Bricolage* (izq.), 1966. Técnica mixta y materiales diversos sobre tela. Berlín: Galerie Isabella Bortolozzi. Fuente: www.google.es; [Fig. 11] Carol Rama: *La tagliole* (der.), 1966. Técnica mixta y materiales diversos sobre tela. Turín: colección privada. Fuente: www.google.es

El primero de los cuerpos presentes de los que podemos hablar son las pieles, por las que se siente cierta predilección. Aquí se pegan a la superficie de la tela, y pueden ir acompañadas incluso de otras partes del cuerpo, como las uñas. Éste es el caso de Carol Rama, quien incorpora secciones de pieles de zorro en *Bricolage* (1966) [Fig. 10] o *La tagliole* (1966) [Fig. 11].

En lo que venimos llamando *cuerpo presente* también hallamos la taxidermia, técnica consistente en disecar animales. Aprovechamos aquí para hacer notar al lector de la acusada presencia del cadáver animal en las prácticas artísticas a partir de la segunda mitad de siglo. Siguiendo a Nochlin, «la muerte del hombre hoy, en el pensamiento universal, es como la de un animal.»⁸⁴ Volviendo a la taxidermia, seguramente los ejemplos más célebres sean los de Maurizio Cattelan [Fig. 12]. Precisamente él, que trabajó en una morgue, dice no poder concebir sus obras sino como muertas:

*Quando lavoravo all'obitorio avevo a che fare coi cadaveri, cadaveri veri, e mi sembravano così sordi, distanti. Forse è tutta colpa di quel lavoro, ma quando penso a una scultura la immagino sempre così: lontana, per certi versi già morta. Resto sempre sorpreso quando la gente ride di alcune mie opere: forse di fronte alla morte il riso è una reazione spontanea.*⁸⁵

⁸³ SALABERT, P.: *La redención de la carne: hastío del alma y elogio de la pudrición*, p. 31.

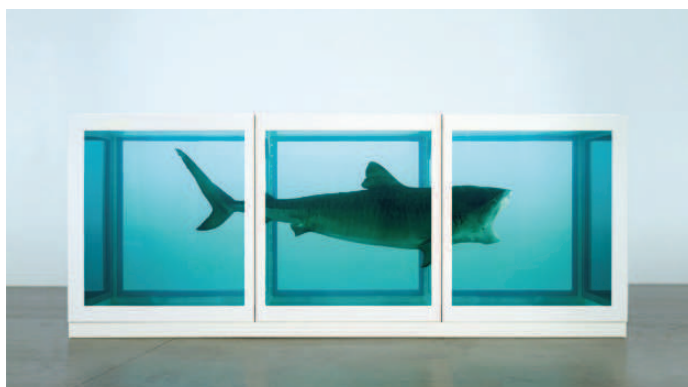
⁸⁴ NOCHLIN, L., op. cit., p. 52.

⁸⁵ SPECTOR, N. (ed.): *Maurizio Cattelan: All* [cat. exp. Nueva York Solomon R. Guggenheim Museum 4 noviembre 2011 al 22 enero 2012]. Nueva York: Guggenheim Museum Publications; Milán: Skira Editore, 2011, p. 63.



[Fig. 12] Maurizio Cattelan: *Untitled*, 1998. Instalación con burro, perro, gato y pájaro disecados, 165 x 120 x 40 cm. Fuente: www.google.es

Otros artistas optan por la conservación del cuerpo mediante su inmersión en formaldehído, como es el caso de Damien Hirst [Fig. 13]. En alguna ocasión, los animales sumergidos aparecen seccionados por la mitad, otras veces, como comenta Salabert, «con las vísceras al aire, exponen la vida por el lado que se nos antoja más inmundo, hacen espectáculo de la podredumbre en el tiempo de todas las miradas».⁸⁶



[Fig. 13] Damien Hirst: *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991. Tiburón tigre, acero, vidrio y formol. Nueva York: Metropolitan Museum of Art. Fuente: www.google.es

Por último, la «plastinación» de los cuerpos que practica el médico von Hagens [Fig. 14] con los cadáveres, tanto humanos como animales, debe comprenderse bajo lo que venimos llamando el cuerpo presente. Su práctica, entre el arte y la ciencia, consiste en inyectar al cadáver desollado un polímero reactivo que reemplaza la grasa y los fluidos corporales.

⁸⁶ SALABERT, P.: *Pintura anémica...*, op. cit., p. 323. Si bien estamos de acuerdo con el autor en la mayoría del discurso de su cita, creemos que su intención no es la de exponer un cuerpo podrido. Si hubiera sido así, no lo hubiera sumergido en formol y lo hubiera dejado descomponerse de manera natural. Por el contrario, es una manera de congelar el instante de la muerte en un momento retorno, pero tampoco con ningún fin.



[Fig. 14] Gunther von Hagens: *Elegance on Ice (Body Worlds)*, 2001-2008. Cuerpos humanos plastinados, tamaño natural. Fuente: www.google.es

Cuerpo molde



[Fig. 15] Marc Quinn: *Shit Head March 1997, 1998*. Escultura exenta realizada con excrementos humanos, 208 x 63 x 63 cm. Fuente: www.marcquinn.com

Salabert se refiere a los moldes interiores para hacer referencia a una determinada faceta del acto de esculpir mediante la técnica del moldeado. Su particularidad está 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, como ocurre en *Catafalco* (1963) de Margolles, el molde de un cadáver adherido al yeso. 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.⁸⁷ Marc Quinn [Fig. 15] parece así, someterse a su desollamiento y mostrar su interior literalmente, revistiendo su matriz de la mierda que hay dentro de su cuerpo. Lo interior, hacia lo exterior; lo exterior, hacia lo interior.

⁸⁷

Ibid., p. 271.

Cuerpo estampado

Un cuerpo estampado es aquél que ha quedado impreso en alguna superficie, ya sea como huella fijada o como rastro en su desplazamiento. Para Salabert, «el pintor *se estampa* en él [el soporte]: deposita sus huellas, deja rastro.»⁸⁸ Al fin y al cabo, la estampa es signo icónico indexical que remite al cuerpo, que es su objeto, por relación de contigüidad.⁸⁹ Con su gesto, el artista se deposita somáticamente en la superficie de la obra; su cuerpo está en el lugar de la brocha.



[Fig. 16] Paul McCarthy: *Shit Face Painting*, 1974. Vídeo monocal. Fuente: www.google.es

Es, por ejemplo, lo que hizo Paul McCarthy [Fig. 16] pringando su cuerpo con mierda y restregándose luego sobre una tela. Lo que ahí sucedía era la creación de una figura por contacto. La mierda se concibe, así, en palabras de Salabert, como «continuidad del cuerpo que pinta a la pintura»⁹⁰, que adquiere un valor somático icónico de deposición y de depósito.

De hecho, ya nos recuerda Werner que no hemos de desdeñar las propiedades del excremento como material artístico: es de una gran plasticidad, fácilmente moldeable y con textura y especificidad propias que, a veces, hacen llegar a confundirlo con el barro o la arcilla. Además, es muy accesible y se puede conseguir por un buen precio en grandes cantidades (en caso de necesitar pocas unidades, el artista puede abastecerse a sí mismo, siendo, según Millet, autárquico⁹¹)⁹². Si bien estas cualidades lo presentan como material apto para la pintura y para la escultura, en el caso de las *performances*, acciones o *happenings* el excremento se presenta con cualidades visuales, olfativas y táctiles que comportan una percepción de integración de todos los sentidos, más allá de las reacciones de asco o fascinación que pueda provocar su presencia en vivo.

También son cuerpos estampados los cadáveres de los que se sirve Teresa Margolles en sus

⁸⁸ Ibid., p. 349.

⁸⁹ Ibid., p. 271.

⁹⁰ SALABERT, P.: *Teoría de la creación...*, op. cit., p. 159.

⁹¹ MILLET, C.: «Plûtôt le fumier...», op. cit., p. 35.

⁹² WERNER, F: *La Materia oscura: historia cultural de la mierda*, p. 161.

«reliquias», término que usa Sustaita para hacer referencia a este tipo de obras y que sin ningún género de dudas le debe a Belting y, sobre todo, a Jean Clair⁹³. Como sostiene el profesor de la Universidad de Guanajuato (México), la reliquia puede hacer referencia tanto a la parte del cuerpo de un santo como a aquello con lo que éste ha mantenido un contacto somático.⁹⁴ Sus cuerpos estampados (o, mejor dicho, sus estampas), por tanto, son signos indiciarios que nos informan sobre la certeza de la corporalidad del cadáver.



[Fig. 17] Teresa Margolles: *Así está la cosa: instalaciones y arte objeto en América Latina*, 1997. Instalación de 5 piezas de ropa en caja de luz, 280 x 70 x 60 cm. México D. F.: Centro de Arte Contemporáneo Televisa. Fuente: www.google.es

La mexicana hace uso de los humores que abandonan el cuerpo en descomposición para ponerlos en contacto con superficies diversas (de ahí el concepto de reliquia), la mayoría de las veces telas, creando así una impresión del rastro como resto tangible del cadáver. Podríamos hablar de la presencia de la ausencia de la muerte. En *Dibujos efímeros* (1996) las manchas se corresponden a los fluidos que expelen los cadáveres quedando así impresos sobre la superficie de la pieza. Otros soportes también impregnados de flujos son las prendas de vestir de los occisos, como en *Así está la cosa: instalaciones y arte objeto en América Latina* (1997) [Fig. 17]. Integrada en una dimensión política, los cadáveres de Margolles son las víctimas de la violencia y el narcotráfico mexicano en la frontera con Estados Unidos. Mediante el silencio de la muerte, critica el silencio de las víctimas. En relación con esto, en el catálogo de la exposición *Frontera* se dice:

El cuerpo ausente, que ya no está, que no vive más, presentado de forma sobria y como (no) está (ausente), se convierte en herramienta para abordar una realidad que es cruel a la par que dramática.⁹⁵

La artista se convierte ella misma, de este modo, en sicaria: hace sangrar el espacio mediante la

⁹³ Belting comenta que la reliquia rechazó la analogía entre imagen y cuerpo, atendiendo a que la presencia de los santos ya no se establecía mediante una imagen (BELTING, H., op. cit., p. 119). Para Jean Clair, la reliquia puede entenderse como resto del cuerpo y como sugerencia de la presencia corporal. Véase, para mayor información, CLAIR, J.: *De Immundo: apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy*, pp. 65-77.

⁹⁴ SUSTAITA, A.: «¿De qué reliquia hablamos? La sacralidad infausta en la obra de Teresa Margolles». En ALBA, T.; CIURANS, E.; POLO, M. (eds.): *L'accionisme: en els límits de l'art contemporani*. Barcelona: GREGA-Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2014, p. 132. Para Sustaita, el uso que hace Margolles del término reliquia se corresponde a una estrategia de deconstrucción dislocadora de la figura del santo.

⁹⁵ KUNSTHALLE FRIDERICIANUM: *Frontera* [cat. exp. Kassel Kunsthalle Fridericianum 4 diciembre 2010 al 20 febrero 2011; Bolzano Museion 28 mayo al 28 agosto 2011]. Colonia: König, 2011, p. 102.

monumentalización de la herida, comenta Sustaita.⁹⁶



[Fig. 18] Teresa Margolles: *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Narcomensajes*, 2009. Telas impregnadas de sangre recogidas de las escenas del crimen en México bordadas con hilos de oro, dimensiones variadas. Fuente: www.google.es

Por el año 1990 Margolles fundaría SEMEFO, un colectivo artístico que elaboraría propuestas a partir de cadáveres animales y humanos. Margolles, que se diplomó en Medicina Forense por aquel entonces en el Instituto de Ciencias Forenses, tomaba los cadáveres no identificados de la morgue y les construía una identidad, dignificándolos y elevándolos a obra no sólo a ellos sino también a los marginados por el Estado mexicano. Del mismo modo, cree Sustaita, al ser entendidas estas obras como reliquias, sus objetos devienen sagrados, y las víctimas alcanzan la santidad.⁹⁷ Ahora, con una carrera individual, aborda el conflicto de las redes del narcotráfico mexicano como problema social, político y económico, como ya comentábamos [Fig. 18].

La fotografía también tiene su lugar en la variante del cuerpo estampado debido a que requiere la presencia física del objeto en el momento de la realización de la instantánea. Para Belting, reproduce el cuerpo pero lo fija como índice⁹⁸, no *está* sino que *aparece*. Según Barthes, «mortifica»⁹⁹ al sujeto («*La mort est représentée au moyen du procédé photographique, mais celui-ci est lui-même une sorte de mort*»¹⁰⁰); nunca una expresión había sido tan acertada. Quizás podríamos decir incluso que, en el caso de la fotografía realizada al cadáver, éste, ya muerto, vuelve a experimentar la muerte. Hans Belting va más allá y habla de una experiencia de la muerte en la propia fisicidad de la fotografía: el papel amarillea y pierde su cuerpo a medida que avanza el tiempo.¹⁰¹

⁹⁶ SUSTAITA, A.: «¿De qué reliquia...», op. cit., p. 135.

⁹⁷ Ibid., p. 134.

⁹⁸ BELTING, H., op. cit., p. 227.

⁹⁹ BARTHES, R.: *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989, p. 37. En la experiencia de la fotografía, comenta Barthes, el sujeto vivo fotografiado no es ni sujeto ni objeto, sino que un sujeto que se siente devenir objeto en una microexperiencia de la muerte (Ibid., p. 42).

¹⁰⁰ LUSSIER, R.: «Andres Serrano et l'exposition de la mort». En MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL: *L'image de la mort. Aux limites de la fiction: l'exposition du cadavre* [act. congr. Montreal Musée d'Art Contemporain de Montréal 13 noviembre 1994]. Montreal: Musée d'Art Contemporain de Montréal, 1995, p. 18.

¹⁰¹ BELTING, H., op. cit., p. 93.



[Fig. 19] Andres Serrano: *Handsome Shit (Shit)*, 2007. Cibachrome, silicona y plexiglás, 173 x 146,4 cm. París: Yvon Lambert Galerie. Fuente: www.google.es

En el caso del cadáver, pero también en el del excremento [Fig. 19], pese a que el cuerpo y/o materia que han sido fijados tienen entidad corpórea efectiva, al presentarse bajo el formato de película fotográfica —que, por otro lado, es lo único a lo que tiene acceso el espectador— deberá entenderse como objeto y como ficción.¹⁰² No obstante, y como hace notar Johanne Villeneuve, la representación de la muerte no puede ser más que tautológica y ficcional: al no poder acceder nunca a su conocimiento, puesto que es la misma supresión de la experiencia, actúa ella misma, igual que la ficción, como límite, pantalla y distancia.¹⁰³ Se produce, por tanto, una transformación ontológica, el cuerpo se convierte en imagen.¹⁰⁴ Aún así, y según Nochlin, la fotografía está cerca de cumplir la transparencia entre realidad y ficción.¹⁰⁵

Otra reflexión acerca de la muerte en la fotografía vuelve a venir de Hans Belting, quien cree que la inmortalidad medial que se produce en la captura fotográfica, que *inmortaliza* al objeto (en este caso, al cadáver), no es más que una nueva ficción para ocultar la muerte.¹⁰⁶

¹⁰² Bronfen comenta que, en el proceso de recepción de la representación de un cadáver, pueden desarrollarse dos respuestas: una posición estética, entendiendo la obra de arte como ficción, o una empática en la que se comprende el dolor del muerto. Véase, para más información, BRONFEN, E.: *Over her death body: death, femininity and the aesthetic*. Manchester: Manchester University Press, 1993, p. 45.

¹⁰³ VILLENEUVE, J.: «L’histoire du cadavre (essai sur la rencontre du regard et de l’événement de la mort)». En MUSÉE D’ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL, op. cit., p. 51.

¹⁰⁴ BELTING, H., op. cit., p. 181.

¹⁰⁵ NOCHLIN, L., op. cit., p. 13.

¹⁰⁶ BELTING, H., op. cit., p. 230. Belting habla entonces de cuerpo inmortal o simbólico dispuesto a la socialización. Justamente en ese momento, en el de presentarse, lo hace como si fuera el cadáver mismo (no debemos confundir esto, que atiende al cadáver como imagen del cuerpo, con el concepto de ficción, vinculado a la imagen del cadáver). En este punto, recuerda las palabras de Blanchot: «el cadáver es su propia imagen» (Ibid., p. 179).

Cuerpo-tampón

[Fig. 20] Teresa Margolles: *Vaporización*, 2001. Agua vaporizada de la morgue, medidas variables. Nueva York: MoMA PS1. Fuente: www.google.es

El cuerpo-tampón difiere del cuerpo estampado por una razón esencial, y es que son procesos totalmente contrapuestos. Ahora, el cuerpo-tampón se concibe en tanto en cuanto son el espacio y el cuerpo de los espectadores los que devienen superficie donde la materia escatológica trabaja. Tampón doble: es la materia –en el caso de Teresa Margolles, cadavérica– la que se fija en nosotros y en nuestro alrededor, que ejercen a su vez de tampones en su capacidad absorbente.



[Fig. 21] Teresa Margolles: *En el aire*, 2003. Burbujas hechas con agua de la morgue, dimensiones variables. Fuente: www.google.es

Vaporización (2001) [Fig. 20] y *En el aire* (2003) [Fig. 21] desmaterializan el cadáver de su estado sólido para convertirlo en algo gaseoso. En la primera, se vaporiza el agua con el 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. Dice al respecto Antonio Sustaíta que son obras intangibles,¹⁰⁷ pero nosotros añadimos y matizamos que es el contacto más directo que se pueda tener con el cadáver. Si Kristeva decía que la abyección perturbaba la identidad del espectador, Margolles perturba la identidad de la obra: comparte lugar y cuerpo

¹⁰⁷ SUSTAITA, A.: «¿De qué reliquia...», op. cit, p. 129.

con el público, son lo mismo, ahora es obra-espectadora. Los límites se han *esfumado*. Es un *all over* que ha cubierto la totalidad de la extensión física y mental donde se produce la recepción estética. Para el de la Universidad de Guanajuato,

El desecho corporal es consumido no sólo en términos visuales. Se establece una transustanciación que pone en duda y riesgo las categorías tradicionales que marcaban distinciones entre la obra, el espectador y la interacción en el ejercicio de apreciación del arte plástico.¹⁰⁸

CUERPO PRODUCTOR

Finalmente, el cuerpo productor, como su propio nombre indica, haría referencia a la producción de la materia escatológica por parte del artista. El interés ahora no está en la pintura corporal, huellas o rastros, sino en el interior del cuerpo y sus funciones. Entre ellas encontramos lo que Salabert denomina el cuerpo escatológico en los dos sentidos: *skatós* y *éskatos*, como evacuación de los excrementos y como exaltación postrera de la materia.¹⁰⁹ Precisamente, explica el catedrático que es a esta significación que se acoge Miró cuando defecaba encima de sus lienzos: para el artista la mierda era un objeto de valor mediante el cual podría 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.¹¹⁰

Hacer de cuerpo

Un buen ejemplo del cuerpo productor es el uso directo de la mierda en tanto que excremento como puro acto, como límite en el que el artista se incorpora en su obra en una acción desimbolizadora del –como advierte astutamente Salabert– «hacer de cuerpo».¹¹¹ Este acto creador defecatorio lo encontramos ya en una acción que data del verano del año 1968, en la que en la que el accionista Günter Brus, en una asamblea política del salón de actos de la Universidad de Viena y ante cuatrocientas personas, realizó lo que Según Herbert Stumpf relata y se recoge en el catálogo de la exposición celebrada en el MACBA sobre el accionista:

Brus se desnuda. Con una cuchilla de afeitar se hace cortes en el pecho y en sus muslos. Orina, bebe sus orines y vomita. Mientras entona el himno nacional austriaco muestra el proceso de la excreción anal. Se

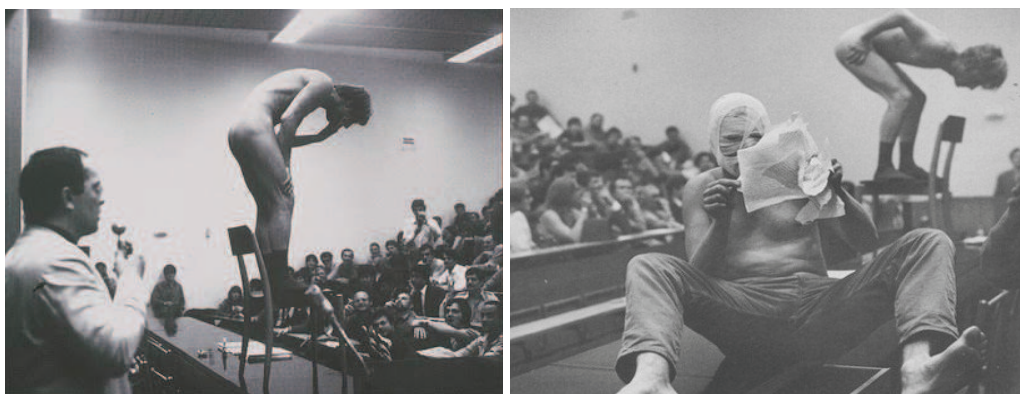
¹⁰⁸ Id.

¹⁰⁹ SALABERT, P.: *Pintura anémica, cuerpo suculento*, p. 306.

¹¹⁰ Ibid., pp. 336-347. Para un análisis detallado de la mierda (cualitativa o ubuesca, cuantitativa o plástica, y simbólica o exclamativa) en la obra de Miró, véase SALABERT, P.: «Apéndice. Joan Miró. Pequeña semiótica del excremento». En Ibid., pp. 329-350.

¹¹¹ Ibid., p. 305. Salabert concibe la acción desimbolizadora de lo que nosotros llamamos el cuerpo productor como un rechazo del arte para empezar todo de nuevo, como una *tabula rasa*, en una acción radical libre (Ibid., p. 308). Nosotros no creemos que esta apuesta sea tan radical.

unta el cuerpo con sus heces. Luego se tumba y empieza a masturbarse.¹¹²



[Fig. 22] Günter Brus: *Kunst und Revolution*, 1968. Acción llevada a cabo en la Universidad de Viena (Mühl, Wiener, Weibel, Kaltenbäck y el Direct Art Group). Graz: Bruseum. Crédito fotográfico: Siegfried Klein (Khasaq). Fuente: www.google.es

Kunst und Revolution (1968) [Fig. 22] fue concebida por la Asociación Austríaca de Estudiantes Socialistas (SÖS) como debate en el que también participaron Otto Mühl, Peter Weibel u Oswald Wiener. Causó tal impacto y revuelo, no sólo en el público, que la acción saltó a la prensa. A raíz de esto, Brus se vería involucrado en un malentendido, pues se asoció su acción con las reivindicaciones de la izquierda política, e incluso fue detenido junto con sus compañeros. Finalmente, fue condenado a seis meses de prisión que evitó emigrando del país. Brus se convirtió así en el enemigo del Estado y del público austríacos, y su acción fue vista como aportación a las protestas internacionales estudiantiles. Fruto de la presión judicial y social que rodeó al suceso son los cuadernos *Patent Merde* y *Patent Urinoir*, ambos del mismo año 1968. Brus ya llevaba un año trabajando en la idea del «análisis del cuerpo»¹¹³ (véase si no la acción cinematográfica *20 September* de 1987 realizada en compañía de Kurt Kren en la que se repiten escenas de defecación), un tipo de acción corporal radical cuyo objetivo era violar los tabúes asociados tradicionalmente a la secreciones y excreciones humanas. Cabe ver, pues, su acción(ismo) vinculado a la reivindicación de la supresión de barreras corporales en un contexto sociopolítico. De esto no cabe duda en *Der Staatsbürger Günter Brus betrachtet seinen Körper* (1968, local HipHop de la Judenplatz de Viena): micciona y excreta, vestido con ropa interior de mujer y acompañado por la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, en el interior de un frasco de pepinillos lleno de sangre, dos yemas de huevo y pelos púbicos. La intención no era otra que reivindicar las «perversiones razonadas» y las obsesiones sexuales secretas que la religión y la sociedad burguesa excluían.¹¹⁴

¹¹² DÁVILA, M. (ed.): *Günter Brus. Quietud nerviosa en el horizonte* [cat. exp. Barcelona Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) 12 octubre 2005 al 15 enero 2006]. Barcelona: MACBA, 2001, p. 178.

¹¹³ Ibid., p. 60.

¹¹⁴ Ibid., p. 62.

Como decimos, *Kunst und Revolution* no fue, ni mucho menos, la única acción en la que Brus defecaba. Del mismo año 1968 data *Der helle Wahnsinn – Die Architektur des hellen Wahnsinns*, desarrollada en el Reiffmuseum de Aquisgrán: será la primera vez que defeque (y orine) delante del público. Parecía que no pusiera límites formales ni de contenido. Criticó las represiones corporales, las normas sociales, así como a la pseudomoral burguesa y a instituciones como el Estado, la Justicia o la Iglesia. Pero los análisis del cuerpo de Brus apenas duraron dos años. Se dice que ciertamente su interrupción era del todo necesaria; de no ser así, las posibilidades estéticas de la reducción al cuerpo le hubieran conducido al suicidio.¹¹⁵ Aún así, todavía tendremos material del que hablar: en 1971 saldrá publicado *Irrwisch*, un volumen de la editorial Kohlkunstverlag en el que documenta sus acciones pasadas y las acompaña con dibujos en los que los personajes representados excretan y miccionan.

Dar muerte

El cuerpo que da muerte deviene, en tanto que cuerpo productor, 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, para Salabert y también para nosotros, 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.¹¹⁶ De hecho, si bien encontrábamos en las prácticas artísticas del cuerpo de la firma los cadáveres de las bestias conservados de la degradación de su cuerpo, ahora éste se exhibe 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»¹¹⁷ en su más estricta literalidad. De esto se desprende la constatación del poder corrosivo del arte que causa un efecto en el espectador.¹¹⁸

Lejos de citar las celeberrimas acciones de Hermann Nitsch, creemos interesante hacer referencia a Jordi Benito. Sus víctimas propiciatorias no son otras que toros, a los que sacrifica, por ejemplo, en *Barcelona Toro Performance* (1979) [Fig. 23] o en *Barcelona Brutal Performance*. Para Lombao, estas acciones, condenadas por la moral liberal del momento, se justifican por la intención de acabar con una situación no deseada (dictadura y moral católica seguida de una

¹¹⁵ Esta reflexión fue planteada por Peter Gorsen en «Von der Selbstverletzung zur Weltliebe». En *Feuilleton* (suplemento) *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Bonn: Mikro Press GMBH, 25 febrero 1986, p. 27. Aparece referenciada en DÁVILA, M. (ed.): *Günter Brus...*, op. cit., p. 66.

¹¹⁶ SALABERT, P.: *La redención de la carne: hastío del alma y elogio de la pudrición*, pp. 318-320.

¹¹⁷ Ibid., p. 323.

¹¹⁸ Id.

moral liberal socialdemócrata)¹¹⁹ y comenzar una etapa nueva: hacer *tabula rasa*, destruir para construir. Mientras que el accionismo vienés señalaba directamente la hipocresía de la sociedad vienesa que evadía su implicación con el bando nazi durante la Segunda Guerra Mundial, Jordi Benito canalizó en sus acciones el desasosiego de una parte de la sociedad española que necesitaba (y necesita) salvarse.¹²⁰



[Fig. 23] Jordi Benito: *Barcelona Toro Performance*, 1979. Acción llevada a cabo en la Fundación Miró, Barcelona. Fuente: www.jordibenito.cat

UNA APROXIMACIÓN DESDE LA TEORÍA PSICOANALÍTICA FREUDIANA

Existe un gran número de prácticas artísticas que experimentan con lo fecal que pueden razonarse mediante varios de los conceptos que se desprenden del método psicoanalítico de Freud. En este punto, nuestra tarea no es otra que la de examinar algunas de las presencias más destacadas bajo las teorías desarrolladas por el padre del psicoanálisis. Antes bien, tendremos que familiarizarnos con algunos de los conceptos más relevantes que nos permitirán entender el desarrollo de nuestra exposición.¹²¹

La aparición en escena de los excrementos en la teoría psicoanalítica freudiana se da en la llamada «organización pregenital»¹²² de la organización sexual infantil, que es de esencia autoerótica. Dentro de la etapa que corresponde a nuestro análisis, en la que, por cierto, las zonas genitales no han alcanzado su papel predominante, debemos atender a su segunda fase, esto es, la sádico-anal. En ella, la mucosa intestinal aparece como zona erógena pasiva¹²³ y,

¹¹⁹ Sonia Lombao realiza un análisis del marco legal, político y moral de la época en las que realizó tales acciones. En nuestro caso, nos vemos limitados tanto por los objetivos que nos hemos propuesto en esta investigación como por la extensión de la misma, a definir marcos contextuales semejantes. Para ella, la acción de estos sacrificios responden a lo que Jung llamaba «arte simbólico o visionario», fruto de las imágenes del inconsciente del artista que surgen y se imponen a la voluntad del artista. Para más detalles, véase LOMBAO, S.: «Un caso de arte extremo en Cataluña. El accionismo de Jordi Benito». En ALBA, T.; CIURANS, E.; POLO, M. (eds.), op. cit., pp. 101-114.

¹²⁰ Ibid., p. 114.

¹²¹ Nuestra intención aquí no es ahondar en dichos conceptos sino en aplicarlos a las prácticas artísticas excrementicias. Es por ello que el desarrollo teórico que se expondrá será limitado, e incluso puede reconocerse como demasiado simplista y/o exagerado. Reconociendo este obstáculo, referenciaremos en notas a pie de página, como lo hemos estado haciendo hasta ahora, las fuentes directas a las que acudir para mayor información.

¹²² FREUD, S.: «Teorías sexuales infantiles. 1908». *O. C.*, vol. 2, pp. 1209-1210.

¹²³ Freud señala que el excremento, al excitar la mucosa gástrica erógena, actúa como un antecedente del pene, que hará lo mismo en relación con la mucosa vaginal. FREUD, S.: «Historia de una neurosis infantil (Caso del “Hombre de los lobos”». 1914 [1918]». *O. C.*, vol. 2, p. 1987.

aunque todavía no se pueda hablar de función reproductora, sí que aparecen tanto la polaridad sexual como el objeto exterior.

La zona anal se convierte para los niños en una fuente de excitación sexual. Entre los actos que desarrollan o lo que sucede con dicha zona erógena, encuentra Freud aquellos niños que sufren trastornos intestinales o que retardan expresamente el acto de excreción¹²⁴ con tal de acumular la máxima cantidad de heces en su interior para que su paso por el esfínter y las contracciones musculares que se produzcan sean de lo más placentero y voluptuoso.¹²⁵ Precisamente, según asegura el psicoanalista, aquéllos que en su infancia gustaban de retener sus deposiciones porque les producía placer, tardaron en dominar la incontinencia alvi infantil y, además, presentaron una especial intensidad del instinto¹²⁶ parcial anal, así como desarrollaron unos determinados rasgos o cualidades que son resumidos bajo el apelativo de «carácter anal». Estas personas se caracterizan por ser ordenadas (en lo que a pulcritud y escurpulosidad se refiere), económicas (en tanto que ahorradoras y, a veces, avariciosas) y tenaces (obstinadas, con tendencia a la venganza y a la cólera).¹²⁷ Como veremos, estos rasgos pueden encontrar equivalencias en las transmutaciones del instinto del erotismo anal.

Para Freud, en los primeros tiempos del niño, las tendencias coprófilas le eran permitidas, hasta incluso se podía hablar de la defecación sin asco. Será a partir del periodo de latencia sexual de infancia –que comprende desde los cinco años de edad hasta las primeras manifestaciones de la pubertad, aproximadamente hacia los once años– que los componentes sexuales anales serán reprimidos al entrar en conflicto con las representaciones culturales¹²⁸ y éticas del individuo. De las diversas exigencias culturales, ya hemos señalado que Freud subraya la importancia de la belleza, el orden y la limpieza (en lo que a nosotros nos incumbe en relación a la limpieza, habrá que tomar igualmente en consideración la higiene).¹²⁹ La condición de la representación se debe entonces a la inadecuación frente al ideal –individual y social– que ha construido el yo. Una represión que el padre del psicoanálisis entiende como proceso psíquico que impide a una serie

¹²⁴ Catherine Millet considera que no puede verse el proceso de enlatado de Manzoni como la retención de materia fecal. Antes al contrario, al tratarse de una edición múltiple de 90 ejemplares, tendríamos que hablar de una propagación (¿tal vez diarreica?, nos preguntamos). MILLET, C.: «Plûtôt le fumier que le trésor. Modern Art's Excrement Adventure», p. 34.

¹²⁵ FREUD, S.: «Teorías sexuales...», op. cit., p. 1203.

¹²⁶ Un instinto es la representación psíquica de una fuente de excitación, continuamente corriente o intrasomática. Su fin más próximo es el de hacer cesar la excitación del órgano, que es precisamente su fuente. FREUD, S.: «Tres ensayos para una teoría sexual». *O. C.*, vol. 2, p. 1191.

¹²⁷ FREUD, S.: «El carácter y el erotismo anal. 1908». *O. C.*, vol. 2, p. 1354.

¹²⁸ Según Freud, 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 hombre contra la Naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí (FREUD, S.: «El malestar en la cultura. 1929 [1930]», p. 3033). En cierto modo pues, las expresiones artísticas excrementicias se corresponderían a un retorno a lo que en el hombre hay de animal.

¹²⁹ Ibid., p. 3035.

de tendencias, deseos y procesos alcanzar su normal exutorio mediante la actividad anímica consciente.¹³⁰ Una resistencia que intenta despojar al instinto de su eficacia. Como resultado, estos complejos psíquicos quedan relegados y retenidos en estado inconsciente.

También, paralelamente a la represión se crean lo que Freud llama «productos de reacción», entre los que se encuentran el pudor, la repugnancia y la moral, que tienen por cometido principal el obstaculizar la actividad de los instintos sexuales.¹³¹ Como deberá suponer el lector, éstos serán los principales rivales de las prácticas artísticas excrementicias.

Como hemos observado, a lo largo del crecimiento y desarrollo humano, la energía de los impulsos sexuales se asimila transformándose en rasgos de carácter. De hecho, de esta transformación de los instintos depende nuestra capacidad de civilización. Aún así, en otras ocasiones, esta misma energía, si bien sucumbe progresivamente a la represión, a su vez se desvía hacia otro fin que no sea el de la satisfacción sexual. A este proceso Freud lo llama sublimación¹³², y debe verse en relación al estímulo y exigencia que parte del yo ideal. No obstante, en este caso se tratan de cumplir sus exigencias sin recurrir a la represión.

En los casos que analizamos, pero, parece no cumplirse dicha sublimación. También Hélène Cixous lo encuentra así: «*the artist [...] will have been led ineluctably towards the Remainder which most resists sublimation.*»¹³³ No observamos ninguna desviación, ninguna diferencia entre punto de partida y de llegada. Únicamente, el instinto del erotismo anal. Esto se debe, nos comenta Freud, a la atracción existente entre lo primitivamente reprimido y lo que le es dado a entrar en contacto¹³⁴. Pero por nuestra parte, creemos que esto se da así también precisamente por la fijación que se da en la represión primitiva comentada por el psicoanalista:

Tenemos, pues, fundamentos para suponer una primera fase de la represión, una *represión primitiva*, consistente en que a la representación psíquica del instinto se le ve negado el acceso a la conciencia. Esta negativa produce una *fijación*, o sea que la representación de que se trate perdura inmutable a partir de ese momento, quedando el instinto ligado a ella.¹³⁵

Así, si los artistas experimentan, como veremos, una regresión al objeto de la represión primaria, que para Kristeva se corresponde con lo abyecto,¹³⁶ éste se presentará inevitablemente bajo la

¹³⁰ FREUD, S.: «Tres ensayos...», op. cit., vol. 2, p. 1189. La sustitución o transcripción de dichos procesos son los llamados síntomas, que se manifiestan en fenómenos somáticos mediante una descarga afectiva exteriorizada. Por otra parte, el destino del instinto puede ser muy variado: puede quedar totalmente reprimido, aparecer como afecto, o ser transformado en angustia. FREUD, S.: «La represión. 1915». *O. C.*, vol. 2, p. 2057.

¹³¹ FREUD, S.: «El carácter...», op. cit., p. 1355.

¹³² FREUD, S.: «Teorías sexuales...», op. cit., p. 1198; y FREUD, S.: «Introducción al narcisismo. 1914». *O. C.*, vol. 2, p. 2029. Los mismos rasgos del carácter deben ser entendidos como sublimaciones, continuaciones o reacciones contra los instintos primitivos.

¹³³ CIXOUS, H.: *Shit: an investigation*, p. 1.

¹³⁴ FREUD, S.: «La represión...», op. cit., p. 2054.

¹³⁵ Id.

¹³⁶ KRISTEVA, J.: *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis F. Céline*, p. 21.

forma que había tomado cuando se fijó al inconsciente. Por lo tanto, retorno de lo reprimido: «*The shock is that it gives me a shock. This shock is caused by the return of the shunned*»¹³⁷, comenta Andres Serrano. *Ergo* mierda (y en todas las expresiones de la transmutación del instinto anal). Para Kristeva,

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.¹³⁸

Según nos hace saber Freud, Lou Andreas-Salomé sostenía que la prohibición dirigida al niño que afecta a la producción de placer mediante la actividad anal y de sus productos constituye la primera represión de sus posibilidades de placer. En estas circunstancias, lo prohibido y lo que debe rechazarse no es otra cosa que lo anal.¹³⁹

Expresiones de las transmutaciones del instinto del erotismo anal

El artista vuelve, por lo que Freud llama regresión¹⁴⁰, al estadio de organización pregenital sádico-anal. El material con el que trabaja, el excremento, es el objeto con una carga psíquica (*catexis*) vinculada al instinto del erotismo anal, y, como tal, está investido de carga libidinal.¹⁴¹ En el caso de los instintos del erotismo anal, se detectan en ellos varias transmutaciones asociadas al excremento y que bien son elementos intercambiables o equivalentes a éste; son: el regalo, el niño, el pene y el dinero o el oro.



[Fig. 24] Marc Quinn: *Shit Head March* 1997, 1998. Escultura exenta realizada con excrementos humanos, 208 x 63 x 63 cm. Fuente: www.marcquinn.com

¹³⁷ CIXOUS, H., op. cit., p. 6.

¹³⁸ KRISTEVA, J., op. cit., pp. 27-28.

¹³⁹ ANDREAS-SALOMÉ, L.: «Anal und Sexual». *Imago*. 1916, IV (la referencia que se nos da es incompleta). Citado en FREUD, S.: «Teorías sexuales...», op. cit., p. 1203.

¹⁴⁰ Podemos hablar de regresión en el momento en el que existe un retroceso en el aparato psíquico desde un acto complejo de representación hasta llegar al material bruto de las huellas mnémicas. El proceso contrario es la progresión. FREUD, S.: «Psicología de los procesos oníricos». *O. C.*, vol. 1, pp. 675-676. Para Catherine Millet, los artistas de las prácticas excrementicias que crean mediante un proceso de regresión pueden ser considerados como redentores del arte, como figuras sacrificiales. MILLET, C.: «Plûtôt le fumier...», op. cit., p. 33.

¹⁴¹ FREUD, S.: «Psicoanálisis: escuela freudiana. 1926». *O. C.*, vol. 3, p. 2905. En este caso, el instinto del erotismo anal es un instinto objetual puesto que concierne a la relación con un objeto exterior.

Para el niño, asegura Freud, sus excrementos son parte de su cuerpo.¹⁴² De hecho, en la etapa infantil se producen los manejos –mejor dicho, manoseo– de las deposiciones, acompañados de la acentuación erógena de la zona anal. No es extraño encontrar artistas que recurren a la experiencia del contacto directo con sus residuos fecales, embadurnándose su rostro con sus propias heces. Un caso es el de Marc Quinn en *Shit Head March 1997* (1998) [Fig. 24], el cual realizó un molde con su cara llena de excreciones y la presentó como una escultura.



[Fig. 25] Paul McCarthy: *Shit Face Painting*, 1974. Vídeo monocal. Fuente: www.google.es

Años atrás, Paul McCarthy ya probó eso de pringarse con su propia mierda. Ya hemos visto que incluso fue un paso más allá y literalmente se rebozó en ella, untando así todo su cuerpo desnudo, de arriba abajo. Posteriormente, mediante el fregamiento directo con telas, éstas quedaban manchadas con la materia fecal, que funcionaba como pasta pictórica (¿se puede hablar, por tanto, de algo así como *poo painting*?). Hablamos de *Shit Face Painting* (1974) [Fig. 25], una videoinstalación que recogía los actos de la performance de la que hablamos. No obstante, no volverá a usar la materia fecal en *Complex Shit*, una escultura hinchable del 2008 en forma de deyección que tan sólo es eso: una imitación de su forma.



[Fig. 26] Dieter Roth: *Karnickelköttelkarnickel*, 1972. Excremento y paja. Hamburgo: Dieter Roth Foundation. Fuente: www.google.es

No ya sobre su cuerpo sino manteniendo contacto directo con el excremento, cual barro, para realizar una escultura es el caso de Dieter Roth. *Karnickelköttelkarnickel* (1972) [Fig. 26] está hecha de un mejunje de caca de conejo y paja (el propio título de la obra nos lo da todo hecho).

¹⁴² Kristeva entiende la predilección por lo abyecto como un modo de asegurar al sujeto en falta de lo que es propio. KRISTEVA, J., op. cit., p. 74.

Continuando con la teoría freudiana sobre el la etapa pregenital sádico-anal, observamos que, en este momento las heces del niño, tan suyas, adquieren la significación de «primer regalo» destinado, como prueba de su cariño, a las personas queridas o conocidas y así mostrar su docilidad.¹⁴³ En caso de ofrecerlo, tendrá que considerarse como sacrificio, pues es una parte de su cuerpo de la que se separa en favor de otra persona para así ganársela. De hecho, generalmente los niños sólo ensucian a las personas amadas, cosa que también ocurre con la orina. Por esto mismo, porque la expulsión de las heces es la primera renuncia a una parte del propio cuerpo, constituye para Freud el prototipo de la castración.¹⁴⁴



[Fig. 27] Carol Rama: *Marta*, 1940. Acuarela sobre papel, 22,3 x 16,9 cm. Turín: colección privada. Fuente: www.google.es

Referente a esta comprensión del excremento como regalo traemos a colación una de las primeras obras de la artista turinesa Carol Rama, quien proclama haciendo referencia a su arte «io faccio lo che me pare»¹⁴⁵. Si bien cronológicamente no nos correspondería su análisis, creemos interesante al menos citarla. Nos referimos a *Marta* (1940) [Fig. 27], una acuarela en la

¹⁴³ FREUD, S.: «Teorías sexuales infantiles. 1908», p. 1203.

¹⁴⁴ FREUD, S.: «Historia de una neurosis infantil (Caso del “Hombre de los lobos”). 1914 [1918]», p. 1987. El «complejo de castración» en Freud es, simplificándolo al extremo, la envidia del pene en la niña y el miedo a la pérdida del pene en el niño. FREUD, S.: «Introducción al narcisismo...», op. cit., p. 2027.

¹⁴⁵ Traducido: «Hago lo que quiero». Citado en GRANDAS, T.: «¡Todos al Infierno! Otros relatos posibles sobre Carol Rama y Turín». *La Pasión Según Carol Rama* [cat. exp. inédito Barcelona Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA) 31 octubre 2014 al 22 febrero 2015]. Barcelona: MACBA, p. 5. Este artículo no está publicado todavía, por lo que nos hemos tomado la libertad de numerarlo correlativamente sobre el documento. Anne Dressen subraya el rechazo de Rama a toda lectura normativa (*ergo* vinculable a la obra que analizamos) y una atracción política por lo que está devaluado. DRESSEN, A.: «Cuerpos extraños». *La Pasión Según Carol Rama* [cat. exp. inédito Barcelona Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA) 31 octubre 2014 al 22 febrero 2015]. Barcelona: MACBA, p. 2. Al tratarse de un artículo para, exactamente, el mismo catálogo inédito, aplicamos el mismo criterio de paginación.

que se dibujó (es habitual en ella retratarse sí misma con una corona de flores amarillas a modo de sombrero, como la que lleva) de espaldas y defecando frente al espectador. La denominación de la pieza hace referencia a su madre, Marta Pugliaro, a quien seguramente le regala el don expulsado de su cuerpo. Hemos de tener en cuenta que Pugliaro enfermó cuando Rama tenía unos diez u once años y la tuvieron que ingresar en una clínica psiquiátrica. Aquel lugar acogió constantes visitas de Carol a su madre, a quien realmente apreciaba y quería. No es de extrañar, por tanto, que el regalo con el que la obsequió fuera un autorretrato haciendo de vientre.



[Fig. 28] Mike Kelley: *Nostalgic Depiction of the Innocence*, 1990. Performance. Fuente: www.google.es

Este ensuciamiento con el excremento que comentábamos con anterioridad es también presente en la célebre performance de Mike Kelley, *Nostalgic Depiction of the Innocence* (1990) [Fig. 28]. En ella, el artista defeca gustosamente sobre sus muñecos de peluche, considerados por Winnicott como objetos transicionales,¹⁴⁶ en un completo retorno a la infancia. Por ello, es

¹⁴⁶ Concepto introducido por Donald Woods Winnicott que designa un objeto como primera posesión que no forma parte del cuerpo. Cronológicamente se sitúa en un momento posterior al apego autoerótico. SCHNEIDER ADAMS, L.: *Arte y psicoanálisis* (tr. cast. de M. L. Rodríguez Tapia). Madrid: Cátedra, 1996, p. 193.

fácil asociar en esta ocasión el excremento como primer regalo: recordémoslo, el infante sólo lo destinaba a las personas que conocía y quería –en este caso, sus compañeros de juego, los peluches– como muestra de su cariño. Vemos, además, cómo Kelley restriega con ahínco a sus peluches por el ano. Seguramente tendríamos que ver aquí también una excitación de la zona erógena anal. Se da aquí, pues, una doble satisfacción: por una parte, la de la estimulación de las mucosas intestinales al expulsar la materia fecal, y, por otra, la de la estimulación del ano por contacto con la felpa. Además, el hecho de que Kelley defeque delante –o, mejor dicho, al lado– de una mujer nos hace pensar claramente en la explicación que dan los niños sobre el matrimonio: por una parte, los casados orinan uno delante del otro y/o el marido mea en el orinal de la madre, superando así el pudor inicial e indicando el íntimo conocimiento que se tiene el uno del otro. Pero Freud también nos advierte sobre la existencia de aquella versión según la cual la pareja se enseña mutuamente el trasero, argumento más adecuado para este caso.¹⁴⁷

Pero, ¿a qué señala Kelley con el título de la obra, «Representación nostálgica de la inocencia» (*Nostalgic Depiction of the Innocence*)? Para Werner seguramente haga referencia al mito de la infancia feliz, que queda completamente arruinado con lo que posteriormente será reprimido y condenado.¹⁴⁸ Queda claro, pues, que para el artista el desarrollo humano no es más que el fruto de una imposición artificial; ése será, de hecho, el objetivo al que dispara con sus críticas. Lo que es natural en la infancia es rápidamente destinado al cajón del inconsciente y condenado a su amnesia. Y lo mismo sería aplicable en el caso de la adolescencia, sobre la cual el propio Kelley comenta lo siguiente:

*Adolescence interests me in the same way because it is about enculturation, the point at which it becomes glaringly obvious that we are unnatural and that normalcy is an acquired state. Adolescents, in being 'unsuccessful adults', reveal the lie of normal adulthood. [...] It is this quality of being 'less than' that I'm after – to reveal the idiosyncrasies of the individual as failures in regard to the ideal rather than to heroicize them.*¹⁴⁹

Para Kelley, el arte, si es destructivo, es constructivo. Mostrando a nuestros ojos el objeto de la represión primaria parece ser un método efectivo en tanto que es la simiente para una posterior reflexión desarrollada en torno a lo que está o no permitido y lo que ha sido reprimido. El artista comenta, además, que si bien el museo puede convertir algo que es considerado como bajo en alto, prefiere referirse a las cosas según si han sido reprimidas o son aceptadas.¹⁵⁰

¹⁴⁷ FREUD, S.: «Teorías sexuales...», op. cit., p. 1269.

¹⁴⁸ Werner considera que se trata de una crítica al mito de la infancia feliz pero también al de la familia como principal cédula de la sociedad norteamericana. WERNER, F: *La Materia oscura: historia cultural de la mierda*. Barcelona: Tusquets, 2013, p. 168.

¹⁴⁹ KELLEY, M.; SYLVESTER, J.: «Talking Failure». *Parkett: Art Magazine*. Zúrich: Parkett Verlag, 1992, nº 31, pp. 100-101.

¹⁵⁰ Ibid., p. 103.

Creemos interesante hacer hincapié en este punto, ya que ayuda a sostener nuestra tesis, desarrollada en el apartado que sigue a éste, según la cual concebimos al artista como analista a la par que paciente. La razón se encuentra en el hecho de que sólo será mediante la búsqueda y posterior levantamiento de represiones a través del arte que éste podrá tener alguna repercusión efectiva. De no ser así, creemos, el destino de las prácticas artísticas escatológicas (sean excrementicias o cadavéricas) serán consideradas única y exclusivamente como escandalosas. Entonces será verdaderamente cuando éstas serán engullidas por la amnesia.



[Fig. 29] Carol Rama: *La cagona*, 1993-1998. Aguafuerte. Turín: colección privada. Fuente: www.carolrama.it

Volviendo a Freud, puede darse la circunstancia de que el niño se niegue a entregar su excremento: el retenerlo responde a una disposición narcisista en aras de proporcionarse una satisfacción autoerótica.¹⁵¹ Asimismo, es una afirmación de su propia voluntad que podrá desembocar en la obstinación o desafío. Al fin, un signo de rebeldía en el que la significación de regalo ha sido transformada negativamente. En este punto, Freud lo compara con el *grumus merdae* que dejan los ladrones en el lugar del hurto.¹⁵² Otro acto de desafío y desprecio propio de esta etapa es el de volver la espalda al adversario y mostrarle su trasero. Es esto lo mismo que sucede en *La cagona* (1993-1998) (ahora ya no Marta), de Carol Rama [Fig. 29], en la que, además, se añade la acción de defecar en actitud burlesca.

Otra de las significaciones que adquiere la deyección es, después de la de regalo, la de niño. Esto se debe a que, según la segunda de las teorías sexuales infantiles (teoría de la cloaca) desarrolladas por Freud, se cree que el niño es concebido mediante la ingestión de un alimento determinado para ser posteriormente parido por el recto. El niño es entonces un excremento,

¹⁵¹ FREUD, S.: «Sobre las transmutaciones de los instintos y especialmente del erotismo anal. 1915 [1917]». *O. C.*, vol. 2, p. 2036.

¹⁵² FREUD, S.: «Historia de una neurosis...», op. cit., p. 1985. Las heces del ladrón a que Freud hace referencia son consideradas como burla a la vez que indemnización en forma regresiva.

pues ha sido expulsado cual deposición. Y aún podría surgir una nueva explicación en la que los niños nazcan por el ombligo o por una incisión en el vientre materno.¹⁵³ El excremento, junto con el niño y el pene son el concepto unitario del «pequeño» (*das Kleine*) con posibilidad de separarse respecto al cuerpo,¹⁵⁴ a la vez que los tres excitan una cavidad mucosa al entrar o salir de ella.

Para Freud, de la significación de regalo también parte la de oro o dinero (el único dinero que conoce es el que le han regalado), que es el presente más relevante e importante. El interés que se hallaba primeramente orientado hacia el excremento se verá entonces dirigido a la valiosa materia del oro, del dinero.¹⁵⁵



[Fig. 30] Piero Manzoni: *Merda d'artista*, 1961. Metal y excremento humano, 4,5 x 6,5 cm. Fuente www.google.es

Sin duda, la aproximación artística más célebre respecto a la identificación de la mierda como oro es *Merda d'artista* (1961), de Piero Manzoni [Fig. 30]. Lo destacado en este caso es que sus deyecciones enlatadas valían su peso en oro. Por decirlo de otra manera, en relación con el precio del oro, así se vendían al mercado según el peso de su contenido. No obstante, bien resalta Millet que, al entrar en el circuito de la especulación económica, ese sentido ha sido traicionado.¹⁵⁶ Es posible, además, observa Werner, que desde la mirada actual se vea una gran descompensación entre el valor del oro y el de las heces, puesto que el primero es el material más alto y sagrado mientras que lo segundo no es más que un residuo despreciable.¹⁵⁷ Siguiendo esta línea, comenta Freud:

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.¹⁵⁸

¹⁵³ FREUD, S.: «Teorías sexuales...», op. cit., p. 1267.

¹⁵⁴ FREUD, S.: «Historia de una neurosis...», op. cit., p. 1987.

¹⁵⁵ FREUD, S.: «Sobre las transmutaciones...», op. cit., p. 2036.

¹⁵⁶ MILLET, C.: «Plûtôt le fumier que le trésor. Modern Art's Excrement Adventure», p. 35. Asimismo, Millet insinúa que las latas de Manzoni podrían entenderse como regalo del artista a su público, pues en más de una acción el italiano mostró un interés en términos de intercambio con el otro. ¿Quizás podría entenderse, pues, *La boîte de Manzoni*, 1961, la lata que abrió Bazile en 1989 como la acción de un niño que abre su regalo?

¹⁵⁷ WERNER, F., op. cit., p. 162.

¹⁵⁸ FREUD, S.: «El carácter y el erotismo anal. 1908», p. 1356.

No obstante, en este caso creemos deberle contradecir. Si bien es cierto que podemos constatar esta antítesis, como de hecho acabamos de hacer, no creemos que tal relación se deba por asociación de contrarios. Antes al contrario, la causa debemos buscarla en el valor otorgado en un primer estadio pregenital. ¿No perduraba inmutable la representación psíquica del instinto reprimido? ¿Cómo iba a considerar entonces Manzoni la mierda sino como algo valioso?

Simultaneidad de roles en el artista: analista y paciente

Al cabo de desarrollar las líneas que nos preceden y reflexionar acerca de ellas, creemos que es necesario sostener la tesis según la cual el artista puede ser visto como analista y paciente a la vez.¹⁵⁹ Lichtenberg lo resume como:

*l'encontre impossible entre l'impuls i l'objecte estètic en una pantalla interior-però-exterior [...] anàleg, fins a cert punt, a l'encontre impossible entre l'impuls i l'objecte mental en una pantalla exterior-però-interior.*¹⁶⁰

Normalmente se cree que el artista es un paciente en tanto que descarga una determinada energía en beneficio de la obra (de este modo, sería el espectador, incluso el teórico y el crítico, quienes desarrollarían el rol de terapeutas). Partamos pues, de tal afirmación, y remitámonos a los análisis del apartado anterior para sostenerlo. En este punto, aún nos apoyaremos en Kristeva, quien habla de un acto de *purificación* mediante el cual sólo a base de rescatar lo abyecto la persona resistirá a éste y se protegerá.¹⁶¹

En cuanto a la afirmación según la cual el artista es también analista, de ser así, ¿en qué consistiría su terapia? Examinándola detenidamente, nos daremos cuenta de que es ciertamente particular: lo que la mierda es para el artista-niño, también lo es para el espectador. Aún así, fijémonos en una radical diferencia: aún dominados por el régimen visual en las prácticas artísticas, el público ve lo que el artista toca con sus manos. Pero lo hace desde una proximidad tan intensa a la vez que tan extraña que parece que sean sus ojos los que entren en contacto directo con la mierda. En palabras de Cixous: «*Seeing, that is, touching with the fingers of the eyes.*»¹⁶² Y, por qué no, hasta ya empezamos a sentir lo mal que huele... Es por esto que, para nosotros, el arte excrementicio demanda la necesidad de otro espectador. Sabiendo de sus limitaciones

¹⁵⁹ No será muy descabellado atrevernos a establecer un paralelismo entre nuestra teoría sobre la simultaneidad de roles del artista con la de Kristeva sobre la «identificación mimética» en cuanto a transferencia y contra-transferencia del analista en relación con los analizantes. Según Kristeva, dicha identificación permitiría regresar a los afectos y reunir lo que los hace desérticos y dolientes. Véase, para más información KRISTEVA, J.: *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis F. Céline*, p. 44.

¹⁶⁰ LICHTENBERG ETTINGER, B.: «Alguna-Cosa, Algun-Esdeveniment i Algun-Encontre entre el *Sinthòme* i el Síntoma». En DÁVILA, M. (ed.): *La Col·lecció Prinzhorn. Traces sobre el bloc màgic* [cat. exp. Barcelona Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) 26 enero al 25 marzo 2001]. Barcelona: MACBA, 2001, p. 28.

¹⁶¹ KRISTEVA, J., op. cit., p. 42.

¹⁶² CIXOUS, H.: *Shit: an investigation*, p. 6.

y de la imposibilidad de transformación de la colectividad a gran escala, no apunta tan alto. Su cometido es otro: sólo exige de él, que ya es mucho, un «sujeto del rechazo» en tanto que rechaza lo ya rechazado, aquel instinto del erotismo anal reprimido y condenado a la amnesia del inconsciente.

Más allá de las teorías relacionadas con la abyección, seguramente no se ha prestado la suficiente y merecida atención a la reacción que se produce en nosotros al enfrentarnos a una obra excrementicia. A lo sumo se ha comentado que la sensación de disgusto remite a una reacción al olor del excremento que a su vez nos reenvía a nuestros orígenes más primitivos; pero, además de eso, seguramente hay algo más. La clave, para nosotros, la tienen las siguientes afirmaciones de Serrano:

Mi obra genera conflicto en mucha gente. Algunas personas la adoran y otras, la odian. Me parece que mi obra en ocasiones hace las veces de espejo y la gente ve reflejado en ella lo que piensa de sí misma, de la vida y también, claro, de mi trabajo. Pero yo siempre he creído que uno ve en una obra lo que quiere ver y, en lo que a mí respecta, lo podría ver de dos maneras.¹⁶³

O, también, en las más que lúcidas palabras de Nebreda (aunque aplicadas en este caso a la cuestión de las autoagresiones): «Me parece que la brevedad de la envoltura carnal es más importante para Vd. que para mí.»¹⁶⁴ ¿No podría haber entonces alguna suerte de «recuerdo» que actúe en nosotros de tal forma que traiga lo inconsciente a lo consciente? ¿No podríamos sentirnos identificados con tales expresiones artísticas, vernos reflejados en ellas? ¿Tal vez se activaría algo en nosotros que aún quisiera jugar y pringarse con la mierda con la que tanto disfrutaban los artistas? Pero descuida, el niño ha reconocido su condena. Con eso no se puede jugar: es caca.

Por esto, el artista, como el analista, no sirve de mentor del público, sino que lo deja adoptar sus decisiones de manera autónoma. Al contrario de lo que nos pueda parecer, las prácticas artísticas excrementicias no tienen como objetivo, tomando las palabras de Freud, «atacar las manifestaciones de una enfermedad», el orden simbólico, sino «suprimir las causas de la misma».¹⁶⁵ Mediante la regresión, ayuda a centrar la atención del espectador-paciente sobre la resistencia que mantiene la represión. Una vez suprimida, traerá lo inconsciente a lo consciente, eliminará las represiones, llenará las lagunas mnésicas. Y será también entonces cuando la escatofobia de la abyección podrá ser entendida como síntoma de la represión primaria del instinto del erotismo anal, y la escatofilia, terapia a costa de acercar el objeto de la represión

¹⁶³ RUBIO, O. M.: *Andres Serrano habla con Oliva María Rubio*, p. 23.

¹⁶⁴ PANERA, J.; RAMÍREZ, J. A.; LUC, V.: *David Nebreda: autorretratos* [cat. exp. Salamanca Sala Patio de Escuelas Universidad de Salamanca 16 abril al 19 mayo 2002]. París: Léo Scheer; Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, p. 22.

¹⁶⁵ FREUD, S.: «Teoría general de las neurosis. 1916-7 [1917]». *O. C.*, vol. 2, p. 2394.

(pues trae a la vista lo que le ha sido retirado de ella) transformando la amnesia en recuerdo.¹⁶⁶ La clave reside, pues, no tanto en una erección del excremento como una rehabilitación del mismo y para con él.¹⁶⁷ Entonces, ¿qué será la obra sino enfermedad y remedio? ¿Qué será el arte sino un espacio de transferencia?

El chiste

Además de las manifestaciones excrementicias más estrechamente vinculadas a la organización pregenital, encontramos otras presencias de la mierda en la que ésta se presenta, gracias a su comicidad, como chiste. Entre ellas, destacamos la que consideramos la mejor aportación en este ámbito, la de la pareja de artistas británicos Gilbert & George, que en el año 1994 concibieron expresamente la serie *The Naked Shit Pictures*. Sin dejar de alejarnos de Freud, planteamos este apartado como un análisis basado en la aplicación de las aportaciones teóricas del psicoanalista en relación con el chiste.¹⁶⁸

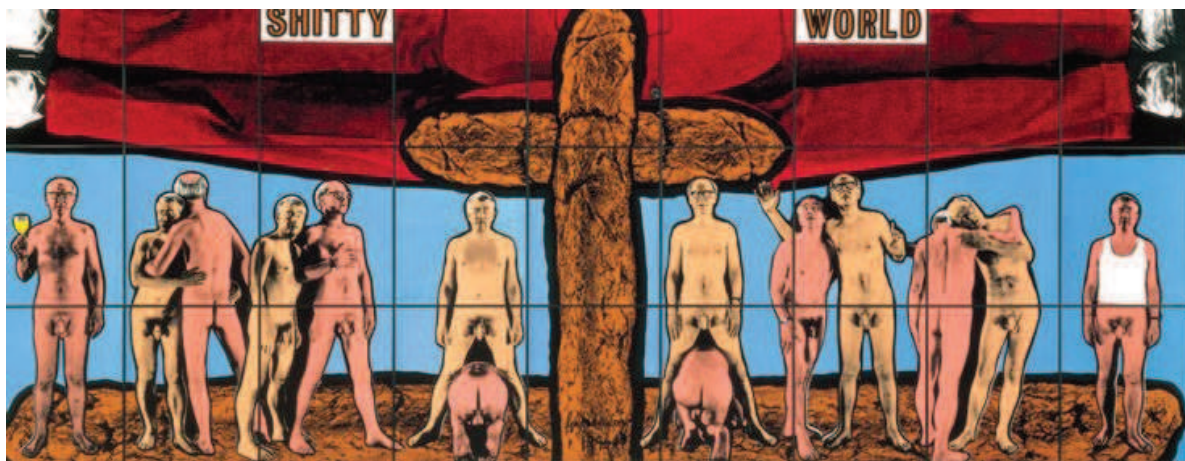
De entre los medios técnicos que enumera Freud para la elaboración del chiste, dos son los utilizados por Gilbert & George: por una parte, la representación antinómica, y, por otra, la representación por lo análogo. En relación a la primera, traemos a colación la obra *Flying Shit* (1994), en la que la mierda se presenta como medio de transporte tan rápido y efectivo como lo es el tren que hay debajo, pero, además, con la ventaja de evitar aglomeraciones en horas punta. La cosa no queda ahí, sino que también es usada como sillón en la que unos dignos gentleman parecen esperar, quizás, el tren que todavía no llega. En este sentido, el contraste de la representación debe encontrarse, además de en los nuevos e inimaginables usos de la deyección, en la comparecencia conjunta de los distinguidos gentilhombres y los excrementos, así como con los dos traseros humanos –los suyos– que aparecen en la escena. Es ésta, pues, una parodia¹⁶⁹ –en el sentido en que Freud usa el término– de lo eminente, que se ve degradado en su categoría por la sustitución de su aspecto, circunstancias y situaciones habituales por otros considerados vulgares.

¹⁶⁶ Del mismo modo, habla Kristeva sobre la abyección, esto es, como una «tierra de olvido constantemente rememorada.» KRISTEVA, J., op. cit., p. 17.

¹⁶⁷ Estas palabras corresponden a unas declaraciones de Andres Serrano en relación a su serie fotográfica *Shit* en CIXOUS, H., op. cit., p. 5.

¹⁶⁸ FREUD, S.: «El chiste y su relación con lo inconsciente. 1905». *O. C.*, vol. 1, pp. 1029-1167.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 1145.



[Fig. 31] Gilbert & George: *Shitty World (The Naked Shit Pictures)*, 1994. Composición fotográfica, 253 x 639 cm. Fuente: www.google.es

Por otra parte, en *Shitty World* (1994) [Fig. 31] ocurre algo semejante. Observamos en el centro de la composición, como también ocurre en *Shitty* (1994), lo que parece ser un crucifijo formado por la intersección de dos excrementos. Se produce así una obvia alusión al cristianismo así como a su moral, que por una parte niega el sustrato de degradación y podredumbre de los humanos y que los artistas representan literalmente mediante una deposición, y por otra desdeña al cuerpo al que concibe como ajeno al alma y carga para sus aspiraciones. De ahí que el hombre de la derecha aparezca con una camiseta puesta. En este caso, la representación antinómica deberá verse en el ensamblaje y posterior equivalencia de la mierda con la religión cristiana. Como nos hace ver Jahn:

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. [...] 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.¹⁷⁰

Llegados a este punto, advertimos algo importante, y es que es gracias a la presencia antinómica de elementos que se posibilita el surgimiento del chiste y la comicidad del excremento. De otro modo, y como veremos, el espectador se habría sentido perturbado por la presencia abyecta de la mierda, causándole, a la vez que repulsión, una clara atracción hacia la misma.

El otro medio técnico del chiste al que nos referíamos era la representación por lo análogo, homogéneo o conexo. Ya lo encontrábamos en la equivalencia que se producía entre el cristianismo y la mierda en *Shitty World* (1994). En el caso de las obras que se siguen, la relación de igualdad entre elementos se dará con el hombre, su pene y el excremento. En esta ocasión, Gilbert &

¹⁷⁰ JAHN, W.: *Gilbert & George: The Naked Shit Pictures* [cat. exp. Londres South London Art Gallery 5 septiembre al 15 octubre 1995]. Londres: South London Gallery, 1995, p. 2.

George se sirven de lo que Freud llama *doble sentido con alusión*¹⁷¹ por representación indirecta; grosera, en este caso. En él, el primero de los sentidos es el usual y más corriente, esto es, el del excremento como residuo 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 la denominación de la propia obra, deviniendo así un desplazamiento o desviación del pensamiento normal en términos de Freud.¹⁷²

Eight Shits (1994) [Fig. 32] es un claro ejemplo de lo que acabamos de exponer. Si nos fijamos en el fondo de la composición, sólo contaremos seis excrementos. Los dos restantes los habremos de encontrar pues, por la analogía de su forma fálica, en los penes de los artistas o en ellos mismos. Por extensión, Gilbert & George son una mierda más como las otras que les rodean.



[Fig. 32] Gilbert & George: *Eight Shits (The Naked Shit Pictures)*, 1994. Composición fotográfica, 253 x 355 cm. Fuente: www.google.es

La misma relación de parentesco se establece en *Naked Shit* (1994), donde la mierda, como ellos y sus penes, está desnuda. En este sentido, se va un paso más allá en *Naked* (1994) con la presencia añadida de un par de culos al aire. El reconocimiento directo de lo que se venía anunciando llegará con *Human Shits* (1994), no sólo en que el hombre se identifica con su pene, sino que, a la vez, lo hace con el excremento. Además, es fácil reconocer la forma de falo en las propias excreciones humanas. Algo semejante ocurre en *Human* (1994), donde es ahora la excreción la que 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 de mierda.

Con todo, cabe determinar la naturaleza tendenciosa, esto es, nada inocente, de dichos chistes,

¹⁷¹ FREUD, S.: «El chiste...», op. cit., p. 1049.

¹⁷² Ibid., p. 1060.

por otra parte intelectuales. En este sentido, cabe apuntar que los de Gilbert & George deben ser considerados como chistes hostiles a la par que cínicos. Y es que están destinados a la agresión y a la sátira, así como se caracterizan por una amarga y rebelde crítica dirigida a una colectividad. Para los dos británicos, el mundo es una mierda de la que todos formamos parte. Todo el mundo caga, hasta el gentleman aviado con sus mejores galas, quien precisamente sí que contribuye a que todo apeste (y no a estiércol, precisamente, sino, quizás, y entre otros, a la última transmutación de los instintos del erotismo anal). No es algo de lo que nos debamos avergonzar, creen. Sólo hay que aceptarlo y tomárselo con una sonrisa.



[Fig. 33] Gilbert & George: *Hide & Seek (The Naked Shit Pictures)*, 1994. Composición fotográfica, 253 x 355 cm. Fuente: www.google.es

No es por ello casual que todo chiste tendencioso necesite de tres personas: el emisor, en este caso la pareja de artistas; el objeto de la agresión, la sociedad higienista reprimida y prejuiciosa que insiste en esconder lo escatológico (*Hide & Seek* (1994) [Fig. 33]); y el receptor, nosotros o cualquier persona que observe sus obras y sobre el que recaiga el placer del chiste. Porque, efectivamente, la risa, que es el desenlace del chiste, debe considerarse como la reducción de una carga psíquica (*catexis*) impuesta por una coerción.¹⁷³ Se satisface, así, un instinto libidinoso y hostil contra un obstáculo que es, a su vez, objeto de la crítica implacable. Comenta Freud acerca del chiste tendencioso:

Desde el principio su función es la de suprimir coerciones internas y alumbrar fuentes que las mismas habían cegado.¹⁷⁴

Es por ello, además, que este tipo de chiste es apropiado para dirigir sus ataques, como es el caso, contra lo que se cree digno, poderoso y elevado.

No obstante, si bien es cierto que dicho placer atañe tanto al receptor como al emisor del chiste,

¹⁷³ Ibid., p. 1084. Para Kristeva, la risa constituye una manera de situar o desplazar la abyección, sin quererla reconocer pero, a su vez, sin ignorarla. KRISTEVA, J., op. cit., p. 16.

¹⁷⁴ FREUD, S.: «El chiste...», op. cit., p. 1102.

este último no puede reírse. Como Gilbert & George en sus obras, en las que se muestran serios, sin inmutarse, a lo sumo realizando alguna mueca. Freud encuentra la explicación 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.¹⁷⁵

Sea como sea, volvemos a encontrarnos con el punto de partida del que nos distanciábamos: la vinculación con lo infantil. El chiste escatológico tiene como finalidad la de hacer rebrotar la satisfacción que las heces proporcionaban al infante. La comicidad resultante del chiste debe ser considerada, según Freud, como la «perdida risa infantil»¹⁷⁶ ahora encontrada. Es éste un retorno que se debe a la conexión preconsciente con lo infantil, donde encontramos la esencia de lo cómico. Allí donde el niño disfrutaba y encontraba placer, ahora el adulto halla la risa.

Un caso de desequilibrio: David Nebreda

Del abanico de artistas que trabajan con el excremento se encuentra David Nebreda (Madrid, 1952), que si bien se licenció en Bellas Artes¹⁷⁷ y, de hecho, su obra es presente en el mercado artístico, del que se sustenta, es el estado de su salud mental el que le hace valedor de un interés tal que merece ser tratado en un apartado separado del resto.

Aquejado de esquizofrenia desde la edad de diecinueve años, y de la que él mismo confiesa no recibir ningún tipo de tratamiento médico,¹⁷⁸ recurre frecuentemente al uso de excrementos en la realización de sus fotografías. Será pues, necesario, aproximarse a su obra mediante los conocimientos que nos revelan el psicoanálisis y la psiquiatría.¹⁷⁹

Según Freud, 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.¹⁸⁰ La etiología mostraría que la causa se debería a que uno de los deseos infantiles se vería privado o incumplido por una causa externa. Como resultado, se da un embotamiento afectivo, o lo que es lo mismo, el mundo exterior pierde todo interés. Para ser más exactos, el yo se deja dominar por el Ello y

¹⁷⁵ Ibid., p. 1113.

¹⁷⁶ Ibid., p. 1160.

¹⁷⁷ Preferimos no encasillar a Nebreda dentro de lo que se ha venido llamando *art brut* bajo el cual se aglutinan obras producidas por personas «no dañadas por la cultura», en términos de Dubuffet. Antes al contrario, estaría más cerca, por su formación en Bellas Artes y su amplio conocimiento cultural y artístico, del *art culturel* (aconsejamos al lector remitirse a FOSTER, H.: «"Una terra de ningú". Sobre la percepció moderna de l'art dels malalts mentals». En DÁVILA, M. (ed.): *La Col·lecció Prinzhorn...*, op. cit., pp. 51-52.

¹⁷⁸ PANERA, J.; RAMÍREZ, J. A.; LUC, V.: *David Nebreda: autorretratos* [cat. exp. Salamanca Sala Patio de Escuelas Universidad de Salamanca 16 abril al 19 mayo 2002]. París: Léo Scheer; Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, p. 10.

¹⁷⁹ Uno de los primeros en relacionar el uso de excrementos con los enfermos mentales fue John Gregory Bourke, quien dedicó recopiló varias de estas experiencias en BOURKE, J. G.: «Utilización de excrementos humanos por parte de enfermos mentales y de otro tipo». En BOURKE, J. G.: *Escatología y civilización*, pp. 53-56.

¹⁸⁰ FREUD, S.: «Neurosis y psicosis. 1923 [1924]». *O. C.*, vol. 3, p. 2742.

se retrae de una parte de la realidad¹⁸¹. Prueba de ello es el aislamiento social y profesional que mantiene Nebreda, así como las declaraciones en las que afirmó que el contacto con el exterior anihiló su sentido de orden y le hizo conocer la vergüenza, el disgusto y el sufrimiento.¹⁸²

No obstante, en un segundo avance de la enfermedad, 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.¹⁸³ Esta nueva proyección, que será modificada internamente autoplásticamente, niega pues, la que la precede a la par que la sustituye. Por todo esto, debemos entender la obra artística del esquizofrénico como fruto de una necesidad propia, sin ver ningún otro objetivo más allá que este. El modo que tiene Nebreda de plasmar este nuevo orden simbólico es mediante la fotografía, que para él constituye lo que llama una «doble realidad».¹⁸⁴ Según el artista, es la forma de plasmación de realidad más verosímil:

*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.*¹⁸⁵

Quizás al lector le resulte en cierto modo extraña su afirmación y se pregunte por el valor de la imagen que le proporciona el espejo. En relación con esto precisamente, tenemos que tener en cuenta que, al menos en el año 2000, como advirtió el propio artista a Millet en una entrevista, se cumplían diez años que no se miraba al espejo,¹⁸⁶ por lo que a día de hoy haría 24 años. La razón debe encontrarse en el hecho que, según Nebreda, sentía su imagen reflejada como la de un extraño y, por ende, no se identificaba con la imagen percibida.

Convencido de esta «doble realidad» en la fotografía, se crea, como consecuencia, y en relación con su autorretrato, el «doble fotográfico», que devendrá, por una parte, la única y válida referencia que tiene de sí mismo, y, por otra, una identidad distinta. Asimismo, la tentativa de curación o de reconstrucción que atañe a la fotografía, también conoce otro medio, que es el de la automutilación, objeto de estudio de Favazza.¹⁸⁷ Por otra parte, la presencia del excremento en la obra de Nebreda puede explicarse por la extracción de elementos de estadios anteriores

¹⁸¹ FREUD, S.: «La pérdida de la realidad en la neurosis y en la psicosis. 1924». *O. C.*, vol. 3, p. 2743.

¹⁸² MILLET, C.: «David Nebreda et le double photographique». *Art Press*. París: Art Press, marzo 2000, nº 255, p. 54.

¹⁸³ Puede servirnos de ejemplo, verbigracia, la inscripción de uno de sus dibujos, en el que se lee: «El gran cabrón parte la manzana y saca las semillas que poblarán la tierra y el cielo e impedirán la degeneración».

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 52.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 49. Asimismo, Nebreda aceptó el autorretrato dibujado también como sistema de recreación o desdoblamiento, y afirmó que el fotográfico tenía unas características de «verosimilitud, de plasticidad y de tiempo casi paralelas a un esquema mental convencional». PANERA, J.; RAMÍREZ, J. A.; LUC, V., op. cit., p. 21.

¹⁸⁶ MILLET, C.: «David Nebreda...», op. cit., p. 52.

¹⁸⁷ FAVAZZA, A.: *Bodies under siege: self-mutilation and body modification in culture and psychiatry*. Baltimore, Londres: The John Hopkins University Press, 1996, pp. IX-XIX; citado en FIGLEROWICZ, M.: «La autoagresión en el accionismo vista en relación con su presencia en los rituales y en el teatro». En ALBA, T.; CIURANS, E.; POLO, M. (eds.), op. cit., p. 176.

del desarrollo humano –en este caso, de la organización pregenital– con tal de crear un nuevo orden simbólico en los enfermos de esquizofrenia.¹⁸⁸ Para reafirmarnos en lo dicho, traemos a colación las siguientes palabras del artista:

¿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... Mi sangre y mis excrementos [...] son los únicos elementos para establecer y reconocer la mitad de mi patrimonio.¹⁸⁹

No cabe duda pues, que su relación con su experiencia de dolor y con lo más abyecto de su realidad fisiológica está lejos de considerarse como displaciente.¹⁹⁰ En relación con esto, Juan Antonio Ramírez ha afirmado, creemos que erradamente, lo siguiente:

Se ha sometido a extremas experiencias de autocastigo que incluyen el ayuno, la flagelación, los cortes sangrantes, los pinchazos, el cosido de la piel, las quemaduras de diverso tipo, las prácticas de agotamiento físico (como caminar incansablemente por el pasillo), largos periodos de reclusión y silencio absolutos o el embadurnamiento del cuerpo con los propios excrementos.¹⁹¹

Por nuestra parte, opinamos que el error está en considerar estas prácticas como un autocastigo. Según el mismo Nebreda, las nociones de sufrimiento y dolor desaparecen, dejando de tener significado. Y es que en su caso, 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 mierda sea considerada como algo negativo. Por tanto, lo que para nosotros podría considerarse como un auténtico suplicio, para el artista es todo lo contrario.

Es por ello que, en esta vía de purificación o de regeneración, el contacto directo con el excremento (que a veces llega al embadurnamiento, como en *Cara cubierta de excrementos* (1989-1990) [Fig. 34], en motivo de la cual llegó a guardar en el frigorífico su propio excremento hasta reunir suficiente cantidad de mierda como para cubrir todo su rostro) y su uso como forma específicamente plástica han de comprenderse como una actividad necesaria enmarcada en el desarrollo de un rito concebido por el propio artista como procedimiento destinado a la huida de una angustia irracional en el proceso mental del esquizofrénico.¹⁹²

¹⁸⁸ DÁVILA, M. (ed.): *La Col·lecció Prinzhorn...*, op. cit., p. 7.

¹⁸⁹ PANERA, J.; RAMÍREZ, J. A.; LUC, V., op. cit., p. 16.

¹⁹⁰ Una explicación a esto podría dárnosla Freud, quien considera 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. FREUD, S.: «El malestar...», op. cit., pp. 3050-3052.

¹⁹¹ RAMÍREZ, J. A.: «Sangre y enfermedad. Sacrificio y resurrección». En PANERA, J.; RAMÍREZ, J. A.; LUC, V., op. cit., p. 10.

¹⁹² Ibid., p. 23.



[Fig. 34] David Nebreda: *Cara cubierta de excrementos* (*Autorretratos mayo-octubre 1989 y junio-octubre 1990*), 1989-1990. Fuente: www.google.es

De todo esto se desprende que su salud mental pende del hilo de la fotografía, pues es lo que le permite distinguir ambas realidades,¹⁹³ a la par que es el elemento que mantiene en pie el nuevo orden simbólico fruto de la enfermedad.



[Fig. 35] David Nebreda: *El espejo, el excremento y las quemaduras en los costados* (*Autorretratos mayo-octubre 1989 y junio-octubre 1990*) (izq.), 1989-1990. Fuente: www.google.es; [Fig. 36] *El espejo antiguo y el nuevo. El mensaje antiguo y el nuevo* (der.) (*Autorretratos mayo-octubre 1989 y junio-octubre 1990*), 1989-1990. Fuente: www.google.es

Asimismo, hay una indiscutible presencia de la mierda en los autorretratos que realiza Nebreda como pintor, adaptando la convención artística a sus propias necesidades. Por esto, nos encontramos con el artista junto a sus enseres de trabajo: unos pinceles, unos crisantemos secos

¹⁹³ David Nebreda reconoció, en la entrevista concedida a Millet, que era capaz de reconocer la realidad que él mismo se había creado y la realidad que pretendía sustituir. Véase, para más información, MILLET, C.: «David Nebreda...», op. cit., p. 52.

y una bolsa llena de heces en *El espejo, el excremento y las quemaduras en los costados* (1989-1990) [Fig. 35]; y con los pinceles y el espejo que hace de paleta ya pringado con la pasta pictórica excrementicia en *El espejo antiguo y el nuevo. El mensaje antiguo y el nuevo* (1989-1990) [Fig. 36].



[Fig. 37] David Nebreda: *Sin título (Autorretratos agosto-octubre 1997)*, 1997. Fuente: www.google.es

Finalmente, observamos que, efectivamente, la mierda que antes nos mostraba como utensilio de su profesión, ya ha sido descargada en la tela, presumiblemente mediante el contacto directo con los dedos. Son ejemplos de ello un *Sin título*, de la serie de *Autorretratos mayo-octubre 1989* y otro *Sin título*, ahora de la serie de *Autorretratos agosto-octubre 1997* (1997) [Fig. 37], en los que, además, sostiene por escrito haberlos hecho con sus heces. Son éstos, pues, dos ejemplos más de los que se hallan en la insistencia en la literalidad de la materia, de la carne y de los fluidos corporales que detecta Salabert en la historia de la creación artística, que avanza desde la pintura que denomina anémica hasta la suculencia de los cuerpos.¹⁹⁴

La muerte y el tabú de los muertos

Para Freud, son la guerra y la muerte los dos factores que conducen a la desorientación en el mundo. En particular, nos centraremos sobre lo que el psicoanalista llama la «perturbación de la actitud ante la muerte».¹⁹⁵ Según nos asegura Freud, nuestro inconsciente no cree la muerte propia, pues nos sobrevive a nosotros y tampoco la podemos imaginar. Este hecho conduciría a creer que somos inmortales y, pues, a negarla como algo irreal.¹⁹⁶ De hecho, por mucho que insistamos en hacer ver que aceptamos la muerte como desenlace natural e inevitable de la vida que es, en realidad queremos prescindir de ella, eliminarla.

¹⁹⁴ SALABERT, P.: *La redención de la carne: hastío del alma y elogio de la pudrición*, p. 71. Para un mayor desarrollo de esta idea, véase SALABERT, P.: *Pintura anémica, cuerpo suculento*.

¹⁹⁵ FREUD, S.: «Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte. 1915». *O. C.*, vol. 2. p. 2110.

¹⁹⁶ *Ibid.*, pp. 2110-2115.

Entonces, sólo es cuando una persona amada o, al contrario, un enemigo, mueren cuando llegamos a aceptarla, a reconocerla.¹⁹⁷ Tanto es así que, según cuenta Andres Serrano, las personas que padecen luto por la muerte de un ser querido se aproximan a su obra de una manera diferente de las que no lo han experimentado.¹⁹⁸ La razón habrá que buscarla en la experimentación de la muerte en el dolor por la pérdida irreparable. A partir de ese momento, la muerte se verá no ya como algo alejado sino como cercano, a la que incluso podemos sucumbir. Como resultado, advierte Freud, se producen dos consecuencias: la primera es la admisión de la propia muerte como posibilidad, como algo factible, de modo que el primer pensamiento de inmortalidad queda eliminado. La segunda, como contracara a la primera, es la negación del significado de la muerte, su consecuencia, esto es, la erradicación ineluctable de la vida.¹⁹⁹ ¿Será entonces que lo que se pretende es acercar la muerte y su corolario natural al espectador de tal manera (verbigracia, mediante los planos detalle y las grandes dimensiones de la fotografía) que, como resultado de su convivencia, aprenda a temerla menos, a aceptarla, al fin?

No obstante, la actitud convencional y cultural no es otra que la de negar la muerte, por mucho que Freud se empeñe en decirnos que «la muerte no se deja negar; tenemos que creer en ella.»²⁰⁰ Precisamente, uno de los hechos que nos viene a demostrar tal afirmación es el razonamiento casual –y, añadiríamos, causal– de la muerte. Como si ésta hubiera sido cosa del azar, de una casualidad no querida. Al fin y al cabo, como si necesitáramos echarle la culpa a algo o a alguien por el cese o suspensión de una vida. Comenta Freud al respecto:

Acentuamos siempre la motivación casual de la muerte, el accidente, la enfermedad, la infección, la ancianidad, y delatamos así nuestra tendencia a rebajar a la muerte a la categoría de una necesidad a la de un simple azar.²⁰¹

El ejemplo más pertinente para ilustrar las palabras de Freud lo encontramos en la serie *The Morgue* (1992), de Andres Serrano. Este trabajo consta de una serie de fotografías realizadas en un depósito de cadáveres. De los cuerpos nada se sabe, pues el artista ha decidido ocultar sus identidades, a lo cual ha contribuido, además, con la cubrición parcial o total de todos

¹⁹⁷ Jankélévitch se refiere a este tipo de experiencia sobre la muerte como vivida en segunda persona. En el caso de morir una persona anónima, será en tercera persona, y su muerte nos será indiferente. En el caso de la muerte en primera persona, es imposible conjugar el verbo morir y se trata única y exclusivamente de un presentimiento: morimos para los demás, no para uno mismo. Véase, para más información, JANKÉLÉVITCH, V.: *La Mort*. París: Flammarion, 1966, pp. 23-30.

¹⁹⁸ BLUME, A.: «Andres Serrano». *Bomb: conversations between artists, writers, actors, directors, musicians* [en línea]. Nueva York: New Art Publications, primavera 1993, nº 43 [consulta: 2 julio 2014]. Disponible en: <<http://bombmagazine.org/article/1631/andres-serrano>>, p. 7. Debido a que la fuente consultada es electrónica, hemos decidido paginarlo en función del folio que ocupa una vez el documento ha sido imprimido.

¹⁹⁹ FREUD, S.: «Consideraciones de actualidad...», op. cit., p. 2133.

²⁰⁰ Ibid., p. 2111.

²⁰¹ Ibid., p. 2110.

los rostros que aparecen en las fotografías.²⁰² Lo que vemos pues, sólo son cuerpos con sus respectivas señales de la muerte.



[Fig. 38] Andres Serrano: *Fatal Meningitis (The Morgue)*, 1992. Cibachrome, silicona, plexiglás, 125,7 x 152,4 cm. Nueva York: Paula Cooper Gallery. Fuente: www.google.es

De hecho, en cada uno de los títulos se nos informa de la causa de la muerte (es ésta la única información que tenemos sobre el traspasado). Entre ellas, la mayoría se deben a un deceso violento, sea por una enfermedad grave (*Fatal Meningitis*²⁰³, *Infectious Pneumonia*, *Pneumonia Death*, *Aids Related Death*), porque han sido víctimas de algún accidente o suceso de especial brutalidad en particular (*Burnt to Death*, *Knifed to Death*) o bien porque ellos mismos se han quitado la vida (*Rat Poison Suicide*, *Shotgun Suicide*). También se da algún caso en el que la muerte ha sido natural (*Cardiac Arrest*). Con esto, lo que pretendía Serrano era advertir que la idea de la muerte que tenemos es ideal. Muchos de nosotros pensamos que moriremos más o menos plácidamente, pero, como advierte el propio artista, muchos de los casos de deceso son precisamente a causa de una violencia ejercida sobre el cuerpo.²⁰⁴

Asimismo, será preciso subrayar, en relación a la insistencia sobre la casualidad-causalidad de la muerte que la pretensión de Andres Serrano, según Arasse, no es la de realizar una fotografía clínica, forense, científica; antes al contrario, podríamos considerarla estética por su búsqueda constante de la belleza en unos cuerpos en los que creamos que no la hay.²⁰⁵ En el caso de *Fatal*

²⁰² Habremos de encontrar una única excepción en *Jane Doe killed by Police* [Fig. 39], en la que se muestra completamente su rostro. Aún así, esto queda mitigado por dos razones: la primera, porque aparece de perfil, y la segunda, porque se encuentra en un visible estado de descomposición. No obstante, debemos tener en cuenta que el apelativo de «Jane Doe» se aplica a aquellas personas que han fallecido pero de las que no se sabe su identidad. De hecho, muchos de estos casos se pueden encontrar en la morgue. Así pues, el hecho de revelar su rostro deberá entenderse en relación a que, esté o no cubierto, su identidad continúa siendo desconocida.

²⁰³ Todas las obras que se citan en este párrafo datan del año 1992. Para no entorpecer la lectura, hemos decidido únicamente en este caso no indicarlo.

²⁰⁴ BLUME, A., op. cit., p. 5.

²⁰⁵ ARASSE, D.: *The morgue* [cat. exp. París Galerie Yvon Lambert 17 octubre al 18 noviembre 1992]. París: Galerie Yvon Lambert, 1992, p. 64.

Meningitis (1992) [Fig. 38], podríamos establecer un paralelismo con el imaginario de la bella muerte: ésta se presenta bella, como un ángel que duerme.²⁰⁶



[Fig. 39] Andres Serrano: *Jane Doe killed by Police (The Morgue)*, 1992. Cibachrome, silicona, plexiglás, 125,7 x 152,4 cm. Nueva York: Paula Cooper Gallery. Fuente: www.google.es

Quizás también Andres Serrano coopere, aunque indirectamente, en la dignificación del fallecido sirviéndose de dos métodos de los que ya hemos hablado: por un lado, la indicación en la denominación de la fotografía de la causa de la muerte; y, por otro, fotografiando expresamente las señales que han conducido al retratado a su muerte (en el caso de *Jane Doe killed by Police* (1992), el balazo en la sien de la occisa [Fig. 39]).



[Fig. 40] Andres Serrano: *Knife to death I (The Morgue)* (izq.), 1992. Cibachrome, silicona, plexiglás, 125,7 x 152,4 cm. Nueva York: Paula Cooper Gallery. Fuente: www.google.es; [Fig. 41] *Knife to death II (The Morgue)* (der.), 1992. Cibachrome, silicona, plexiglás, 125,7 x 152,4 cm. Nueva York: Paula Cooper Gallery. Fuente: www.google.es

En este sentido, relacionamos, aunque quizás se nos pueda tachar de exagerados, esta observación con la que hace Freud sobre la actitud que se tiene ante un muerto. Para ello, se sirve de la expresión latina «*mortuis nil nisi bonum*», o lo que es lo mismo, que lo creemos bueno y lo honramos (pese a que incluso pueda haber cometido los crímenes más perversos).²⁰⁷ ¿Quién podría pensar que las manos de *Knifed to death I* (1992) [Fig. 40] y *Knifed to death II* (1992) [Fig. 41] se corresponden, según informa Serrano, a las de un criminal al que la policía tuvo

²⁰⁶ Para una mayor información sobre el imaginario de la bella muerte, véase MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL, op. cit., p. 32. La práctica de fotografiar a los niños muertos como si estuvieran dormidos fue muy común en la Inglaterra de la época victoriana.

²⁰⁷ FREUD, S.: «Consideraciones de actualidad...», op. cit., 2111.

que tomarle las huellas dactilares para identificarlo?²⁰⁸ No obstante, también podría darse que, a causa del impacto que producen tales fotografías en nosotros, no podamos ni siquiera llegar a pensar en la supuesta bondad o maldad del fallecido.



[Fig. 42] Maurizio Cattelan: *Morto stecchito*, 1997. Instalación con perro disecado, tamaño natural. Turín: Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea. Fuente: www.google.es

Según Freud, la ficción es el único método bajo el cual podemos llegar a reconciliarnos con la muerte: gracias a ella revalorizamos nuestra vida y nos procura una segunda oportunidad de vivir.²⁰⁹ Ahora bien, ¿de qué modo revalorizamos nuestras vidas al contemplar, por ejemplo, al pobre cánido de Cattelan [Fig. 42]? ¿De verdad es tal el poder del uso del cadáver en el arte, o no lo podemos reconocer porque todavía no lo comprendemos como una ficción sino que respondemos ante ella empáticamente?²¹⁰

Aprovechamos la ocasión, ahora que citamos a Cattelan, para referirnos a otra reflexión de Sigmund Freud, que, por cierto, nos hará recordar lo ya expuesto acerca de las obras de la pareja de artistas Gilbert & George. Hablamos del chiste cínico en relación a la muerte:

Estos chistes cínicos no serían posibles si no tuvieran que comunicar una verdad negada y que no nos es lícito reconocer como tal cuando es expuesta en serio y sin velos. Sabido es que en broma se puede decir todo, hasta la verdad.²¹¹

Hagamos memoria, los chistes cínicos son aquellos que están destinados a la agresión y a la sátira, y su amarga y rebelde crítica se dirige a toda una colectividad. Según la explicación en relación a la muerte, parece que los chistes cínicos presenten una apariencia desenfadada, incluso ciertamente cómica, al servicio de aseverar algo que de otro modo se habría ocultado.

²⁰⁸ BLUME, A., op. cit., p. 7.

²⁰⁹ FREUD, S.: «Consideraciones de actualidad...», op. cit., p. 2111.

²¹⁰ Ya hemos hecho referencia a esta cuestión cuando comentábamos lo que denominábamos como cuerpo presente. Para una mayor información sobre el tema, véase BRONFEN, E.: *Over her death body: death, femininity and the aesthetic*. Manchester: Manchester University Press, 1993, p. 45.

²¹¹ FREUD, S.: «Consideraciones de actualidad...», op. cit., p. 2116.



[Fig. 43] Maurizio Cattelan: *Bidibidobidiboo*, 1996. Instalación con ardilla disecada, cerámica, hormiga, madera, pintura y acero. Londres: Laure Genillard Gallery. Fuente: www.google.es

¿Y qué hace Cattelan sino precisamente esto? Para él, los animales que presenta disecados nos hablan sobre una ausencia, una pérdida, la muerte,²¹² pero lo hacen, por ejemplo, mediante una instalación desenfadada en la que una ardilla se ha suicidado en su humilde cocina con la ayuda de una pistola en *Bidibidobidiboo* (1996) [Fig. 43]. Si bien el tema tratado sería el del suicidio, y por ende, el de la muerte, también habría una crítica a las promesas de redención y progreso de la Iglesia y de los medios de comunicación que han llevado a la desesperación del animal.²¹³

En relación con el tabú de los muertos, que es el segundo tema que aquí nos ocupa, éste es desarrollado por Freud en *Tótem y tabú*.²¹⁴ Pero antes de entrar en materia y presentar nuestras conclusiones, creemos necesario introducir al lector algunos puntos fundamentales. Así, por lo que respecta al término «tabú», lo podemos definir como una formación social que se ha desarrollado como prohibición o prescripción a algo determinado. Dicha restricción, lejos de tener fundamento, es de origen desconocido y se presenta como incomprensible a la vez que aparentemente natural. En cuanto a su significado, Freud detecta dos: por una parte, hace referencia a lo sagrado o consagrado, y, por otra, a lo impuro, prohibido, inquietante o peligroso.²¹⁵ En ambos casos, la relación que los vincula es el temor a su contacto.

Dícese que aquello que es objeto de un tabú presenta un gran poder de propagación, de contagio

²¹² BONAMI, F.: *Maurizio Cattelan*. Londres: Phaidon, 2013, p. 26.

²¹³ SPECTOR, N. (ed.), op. cit., p. 77.

²¹⁴ FREUD, S.: «Tótem y tabú. Algunos aspectos comunes entre la vida mental del hombre primitivo y los neuróticos. 1912-3». *O. C.*, vol. 2, pp. 1745-1850. Las teorías que aquí desarrolla están basadas, como él mismo reconoce, en el libro de Frazer, *The Golden bough*, de 1911. De este libro existe una edición bastante reciente: FRAZER, J. G.: *The Golden bough: a study in magic and religion*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

²¹⁵ FREUD, S.: «Tótem y tabú...», op. cit., p. 1758.

por contacto. Una transmisibilidad que, en el caso de producirse, trae consigo las consecuencias más terribles y virulentas. Como recoge Freud, se creía que la violación del tabú atraería los peores castigos para el infractor, quien, además, se convertiría, a su vez, en interdicto y prohibido.²¹⁶ Aún así, siempre quedaría el resquicio de eludir el tabú y levantar su prohibición mediante ceremonias de expiación, purificación, arrepentimiento o defensa.²¹⁷

Frente al tabú, opina Freud, se da una actitud ambivalente: por un lado, en el inconsciente se halla el deseo de su violación, mientras que, por otro, se siente temor hacia ésta (contradeseo). De hecho, es necesario el castigo del infractor, ya que su acción impulsa a la imitación, incitando a los demás a que sigan su ejemplo. De no ser así, desembocaría en la disolución de la sociedad.²¹⁸ Pero entonces, ¿qué ocurre cuando el infractor no sólo no es castigado sino que su obra es premiada siendo elevada a la categoría de arte?

En el caso del tabú de los muertos, se trata de un tipo de tabú permanente cuya finalidad es la de preservar al sujeto de los peligros que conciernen al contacto con cadáveres. En efecto, según Freud, el cadáver es, junto con la mujer enferma y el recién nacido, aquello que, por su indefensión, es susceptible de atraer al individuo deseoso (*délire du toucher*) que ve en él una posible fuente de nuevos goces.²¹⁹ Pero, ¿a qué se debe este tabú de los muertos? En un primer momento, Freud lo atribuye al horror instintivo que el cadáver y sus alteraciones anatómicas inspiran al sujeto. Pero, además de esto, añade, el origen del tabú habrá que encontrarlo en la oposición ocasionada por la muerte entre la satisfacción inconsciente y el dolor consciente. Como resultado, podemos señalar una doble significación de las prohibiciones tabú: la primera, que es la más evidente, la manifestación del dolor ante el fallecimiento del ser al que amábamos, y la segunda, la percepción de la hostilidad (que se quería ocultar) hacia el muerto.²²⁰

El tabú de los muertos concierne, por un lado, al contacto con el cadáver, y, por otro, al hecho de pronunciar el nombre del muerto. Como relata el padre del psicoanálisis, en varias tribus y pueblos se castiga aquél que ha tocado al muerto considerándolo impuro y boicoteándolo al dejarle incomunicado. Y no sólo eso, sino que, además, se evita hablar en torno a lo que se refiere al muerto y en lo que él intervino.²²¹ En este punto nos vemos obligados a citar, de nuevo, la serie fotográfica de Andres Serrano, *The Morgue* (1992). Para nosotros, constituye, en

²¹⁶ Ibid., p. 1761.

²¹⁷ Ibid., p. 1765.

²¹⁸ Ibid., p. 1768.

²¹⁹ Ibid., p. 1768.

²²⁰ No es por ello casual que Freud detecte una actitud hostil hacia el muerto, al que se le considera, más que un amigo, un enemigo. Ibid., pp. 1786-1787. A esto habría que añadirle la actual represión de la hostilidad inconsciente hacia los muertos mediante la piedad: al sujeto, una vez ha traspasado, se le honra y cree bueno («*de mortuis nil nisi bonum*»). Ibid., p. 1789.

²²¹ Para más información, véase Ibid., pp. 1780-1783.

cierta medida y con algún matiz, el mantenimiento del tabú en la práctica artística. Como hemos visto, la información de que disponemos del muerto tan sólo hace referencia a las causas de su muerte. Por lo demás, su identidad es para nosotros una incógnita que tampoco la fotografía, con el uso de planos detalle y sin mostrar sus rostros, ayuda a desvelar. ¿No podríamos entender entonces esto como una reafirmación en el rechazo de hacer referencia a algo que aluda al muerto? Pero, en realidad, afirma Serrano, el mantenimiento de la identidad bajo secreto era una de las cláusulas impuestas por el forense de las que dependía la autorización de realizar las instantáneas.²²² ¿Son entonces ambos, Serrano y el médico, quienes mantienen en pie la coerción?

Por otro lado, y en relación a la prohibición de tocar al cadáver, sabemos que Serrano procuró en todo momento no mantener un contacto físico (a excepción de alguna ocasión en la que se vio obligado a hacerlo por la construcción compositiva del plano) a pesar de que el propio forense le autorizó a hacerlo:

*I didn't touch them too often. They would tell me at the morgue, if a body has not been autopsied, and is a matter of a police investigation, then don't touch anything. But after the autopsy, you can touch anything you want, just be sure to wear two pairs of gloves. But, I pretty much left the bodies as they were, except to move an occasional arm here or there. I wanted for my hand to be felt as little as possible. Except for putting the blindfolds on those faces, I left everyone as I found them.*²²³

Pero aún añadiríamos algo más. ¿No es también una violación del tabú el que el artista, para poder fotografiar el cadáver, tenga que, como el propio Serrano relata, «buscarlos, mirarlos y olerlos»²²⁴? ¿Y qué decir del público, del que creemos que sólo mira la fotografía pese a que, en realidad, y según palabras de Cixous, citadas anteriormente: «*Seeing, that is, touching with the fingers of the eyes.*»²²⁵?

También nos interrogamos si en la realización de la serie *The Morgue* no podríamos detectar un caso de sublimación, en este caso del deseo de violar el tabú de contacto con el cadáver. Para reflexionar en torno a esto, traemos a colación unas declaraciones del propio artista:

*It's a process of discovery for me too. [...] Discovery of what I can find there for myself as a human being and as an artist. I don't particularly set out with an agenda for my work except to make it somewhat aesthetically pleasing and emotionally charged. [And these are] absolutely [aesthetically pleasant].*²²⁶

Recordemos en este punto que la sublimación freudiana²²⁷ era el proceso mediante el cual la

²²² BLUME, A., op. cit., p. 1. Con estas preguntas no hacemos más que cuestionar la aplicación de la teoría psicoanalítica al arte, que si bien puede desvelar aspectos que de otro modo habrían quedado ocultos, es insuficiente como método analítico (o, al menos, no hemos sabido o podido ir más allá en nuestras reflexiones).

²²³ Ibid., p. 2.

²²⁴ RUBIO, O. M.: *Andres Serrano habla con Oliva María Rubio*, p. 45.

²²⁵ CIXOUS, H.: *Shit: an investigation*, p. 6.

²²⁶ BLUME, A., op. cit., p. 4.

²²⁷ FREUD, S.: «Teorías sexuales infantiles. 1908», p. 1198; y FREUD, S.: «Introducción al narcisismo. 1914», p. 2029.

energía de un impulso se desvía del fin de la satisfacción sexual hacia otro considerado más elevado y más digno, como pudiera ser, en nuestro caso, el arte. Si la sublimación debe verse en relación al estímulo y la exigencia que parte del yo ideal, de igual manera es para la conciencia tabú, percepción interna de la repulsa del *délire du toucher*.²²⁸ Así, las exigencias de dicho impulso escapan a la represión y toman forma, en este caso, de fotografía de un niño que, por bien que nos parezca que está durmiendo, ha fallecido de una *Fatal Meningitis* (1992) [Fig. 38].



[Fig. 44] Joel-Peter Witkin: *Glassman*, 1994. Gelatinobromuro de plata sobre papel, 80 x 64,3 cm. Nueva York: ClampArt. Fuente: www.google.es

Por otro lado, nos encontramos frente a un caso bastante dispar al de Serrano, que aunque comparten el uso del cadáver humano en sus fotografías, el modo de proceder con el modelo es completamente distinto. Nos referimos al artista Joel-Peter Witkin. Este fotógrafo americano, quien casualmente también visitó un depósito de cadáveres —en su caso, de México— con tal de fotografiar su contenido, manipula totalmente los cuerpos con tal de adecuarlos a una composición claramente premeditada con anterioridad (incluso existen muchos dibujos preparatorios de la escena). En *Glassman* (1994) [Fig. 44], el fotógrafo colocó al cadáver, al que recientemente se le había practicado la autopsia, encima de una estructura metálica a modo de silla con correas.²²⁹ Algo parecido realizó en *Hombre sin cabeza*, al que asimismo aposentó

²²⁸ FREUD, S.: «Tótem y tabú...», op. cit., p. 1791. Freud considera que la conciencia tabú es la forma más antigua de la conciencia moral. Y es que la forma de coerción exterior que toma el tabú viene a prohibir una opresión interior, en este caso, el *délire du toucher*.

²²⁹ Salvador Olguin compara el concepto introducido por Barthes del fotógrafo como embalsamador y las técnicas de «reanimación» practicadas por Witkin con los cadáveres, la primera de las cuales consistiría en trasladar y mover el cadáver de su ubicación de la morgue hasta el escenario montado para su pose. OLGUIN, S.: «Más allá del horror: fotografiando a los muertos en México». En GONDRA, A.; LÓPEZ, G. (eds.), op. cit., p. 56.

y fotografió de la misma guisa, ahora sobre un taburete tapado con una tela negra.

Parece que el camino dibujado por Witkin hasta la violación del tabú de los muertos sigue un itinerario parecido al de un Mike Kelley o un Paul McCarthy cuando hacían retornar el objeto reprimido mediante la regresión. Ahora, el mancillamiento del cadáver puede ser descubierto también como un desplazamiento del deseo inconsciente de tocarlo a la conciencia en aras de la creación artística. Casi a modo de aquella ceremonia de expiación de la que Freud hablaba cuando se refería al levantamiento de la prohibición. Una suerte de exorcismo que queda reflejada en las palabras que se recogen en el catálogo de la exposición que el MNCARS dedicó al fotógrafo:

En estas imágenes turbadoras queda patente la ambigüedad de una intención que siendo comentario a la relación entre el arte y el mal, puede también interpretarse como catarsis purificadora y a un tiempo como parábola de la humana condición.²³⁰

En conclusión, más decididamente o menos, el artista que trabaja con el cadáver levanta una prohibición de igual modo que el que usa el excremento trae a la conciencia lo que permanecía en el inconsciente. Más aún, lo que nos ofrecen las imágenes de la escatología cadavérica es una suerte de contacto con el muerto, y, mediante él, con la muerte. Huyen de la muerte mediatizada transmitida por televisión y otros medios de comunicación, en la que, como bien señala Castro, la exhibición de lo atroz se ha convertido, mediante su estetización, en nuestro pan de cada día, en lo más común.²³¹ Las miles de personas que mueren al día se han convertido en imagen corporativa destinada a su comercialización y domesticación. Pero, y haciendo recordatorio de las voces críticas actuales frente a las prácticas artísticas escatológicas que recogíamos en el estado de la cuestión, ¿cuál será el alcance de lo escatológico, su potencialidad crítica, si la materia abyecta misma se ha trivializado? ¿Qué sentido tienen, pues, las manifestaciones escatológicas artísticas? Para tratar de responder a estas quizás debamos tener en cuenta no tanto qué se usa sino cómo se usa.

Si la mierda había sido apartada de la vista, el cadáver ha sido sobreexpuesto. El resultado de ambos procesos ha sido el mismo: la invisibilidad de la materia escatológica. Ante la insensibilidad frente a las imágenes del dolor, por otro lado detectada por Pedro Cruz,²³² se alzan las manifestaciones del arte escatológico. Según palabras del autor:

Toda ocultación de la muerte –como valor– constituye, en sí mismo, un ejercicio de esteticismo, en virtud del cual la «medida del objeto» se transmuta en la «excedencia de la manera».²³³

²³⁰ MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA (MNCARS): *Joel-Peter Witkin* [cat. exp. Madrid Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) abril a junio 1988]. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988, p. 77.

²³¹ CASTRO, F.: «Prólogo: el arte en la era del pánico». En CRUZ, P. A.: *La Muerte (in)visible: verdad, ficción y posficción en la imagen contemporánea*. Murcia: Tabularium, 2005, p. 9.

²³² CRUZ, P. A., op. cit., p. 28.

²³³ Ibid., p. 40.

Con las imágenes escatológicas no se puede ya cambiar de canal, tan sólo enfrentarse a ellas, experimentar la abyección y esperar una respuesta reactiva. Las manifestaciones artísticas cadavéricas y excrementicias están al margen de lo religioso; la muerte y la mierda que se presentan son literales, asimbólicas, cuerpos, materias, desechos. Con ellas, regresamos al fundamento de la existencia. El arte trata, pues, de (re)encontrarse.

REFLEXIONES A MODO DE CONCLUSIÓN

Si, como advierte Andújar, lo escatológico es un elemento esencial del sujeto en tanto que se sirve de ello para interactuar e integrarse en su entorno, civilizado y culturizado,²³⁴ el uso que hace el artista del excremento y del cadáver definirán su espacio y posición en el seno de tal medio. Pero si este medio es comprendido por el artista como opresor, como entidad que excluye lo que huele (mal) y lo que recuerda demasiado tanto a lo que de animal hay en el hombre como la finitud humana, el creador entonces se alza como abanderado por la causa escatológica. Así, más allá de dignificar y devolver el valor a las materias escatológicas, mediante la violencia de la abyección la mirada se centra en lo que Butler llama el «marco coercitivo de la exclusión».²³⁵ Como si se produjera una suerte de intromisión del fuera de campo, el papel crítico que le corresponde al artista es el de dirigir la mirada a la prohibición deshumanizadora pero aún ir un paso más allá y traspasar los límites e ir afuera de la norma.²³⁶

Asimismo, comprendíamos que el abordaje artístico de las materias escatológicas respondía a una determinada reflexión sobre la condición humana. En este sentido, la reivindicación de la materialidad orgánica, así como de los desechos corporales, había de verse en relación con la asunción del cuerpo biológico. El cuerpo natural es el del resto, el del desecho, el de la excrecencia, el de la putrefacción. Un cuerpo que, lejos de entenderse como frontera u obstáculo, fundamenta la existencia humana de igual modo que lo hacen la vida y la muerte. En suma, comprendiendo, en palabras de Cortés, no que *tenemos* un cuerpo sino que *somos* un cuerpo.²³⁷

²³⁴ ANDÚJAR, R.: «Psicología de la mierda», p. 186.

²³⁵ BUTLER, J.: *Marcos de guerra: las vidas lloradas* (tr. cast. de B. Moreno Carrillo). Barcelona: Paidós, 2010, p. 143.

²³⁶ Agradezco a mi tutor, el Dr. Pere Salabert, que me haya hecho esta observación acerca de traspasar los límites normativos, que sin duda comparto.

²³⁷ CORTÉS, J. M. G.: *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, 1996, p. 36.

Éste, que es el único patrimonio que tenemos, será llevado a su ostentación y afirmación más radical. Por lo tanto, las prácticas escatológicas contemporáneas actúan en un doble registro: por una parte, cuestionan las fronteras dictaminadas por las normas sociales, y, por otro, redefine los límites propios que han sido alterados por la violencia de la opresión social.

Pero para proceder a su protesta, el arte busca sus orígenes, lo que ha dejado atrás: hurga en el sustrato. Y es que tanto las prácticas artísticas excrementicias como cadavéricas parecen trasladarnos a un cierto origen vinculado a un instinto que ansía satisfacerse. Así, por una parte, por medio de la regresión desde el principio de realidad al de placer —en los términos de Freud—, parece revivirse la etapa pregenital, donde el niño satisfacía los instintos del erotismo anal y podía jugar con el excremento porque nadie aún le había dicho que era malo. De la hilaridad del chiste de Gilbert & George a la creación de un nuevo orden simbólico en el seno de la esquizofrenia de David Nebreda, espectador y artista satisfacen un impulso que de otro modo habría sido reprimido, tal vez sublimado. No obstante, este regreso a la infancia no es, ni mucho menos, el redescubrimiento de la inocencia. De hecho, esto de inocente tiene poco o nada: de lo que se trata es de sondear en la memoria, de revivir aquel momento en el que del contacto con el propio excremento resultaban los primeros límites entre lo que es el cuerpo y lo que no. Precisamente, lo que se pretende es redefinir el cuerpo que somos. En cuanto al artista que trabaja con el cadáver, éste levanta la prohibición de su contacto, por otra parte fundada en el deseo inconsciente de cometer tal infracción. Ya sea mediante la teatralidad forzada en los cuerpos de Witkin, Von Hagens y Cattelan, o en los casi inmaculados de Serrano, su uso y manipulación constituye algo así como una vía de purificación y expiación para el propio artista. En suma, tanto en el caso de lo excrementicio como en el de lo cadavérico, el artista trata de retomar el control sobre sí mismo para así restablecer las fronteras que le son propias pero a las que había renunciado a favor de las normas y restricciones sociales.

A lo largo de las páginas que nos preceden hemos podido observar un recorrido de las prácticas artísticas escatológicas contemporáneas, desde la simbolicidad de la imagen hasta lo real inmediato, o lo que es lo mismo, de la representación de las materias abyectas a su literalidad. Un destino que, por otra parte, parece inevitable dado que es genuino y connatural al excremento y al cadáver ser experimentado mediante el olfato. Precisamente, una de las víctimas de la exclusión fue el sentido del olfato, pues daba demasiada cuenta del residuo de animalidad del hombre, mientras que, como compensación, fue la vista la que se vio beneficiada. Será gracias a lo que hemos llamado cuerpo productor que el espectador asiste a una experiencia sensorial completa, no ya ceñida al régimen de lo visual sino abierta a todo tipo de sensaciones, principalmente de tipo olfativo (como en Günter Brus) y táctil (en Teresa Margolles), puestas en valor por las palabras de Jean Clair:

Una obra que no huele ni se tira pedos no nos sumerge en la animalidad de la cloaca de la que el hombre apenas ha salido, sino sobre todo en el universo esterilizado del laboratorio.²³⁸

Por otro lado, ¿qué es sino una experiencia que retoma el sentido del olfato y rechaza el *non olet* artístico que se había impuesto sino la mejor prueba de la hostilidad frente a lo socialmente admitido? Si para Belting la encarnación de los muertos en la imagen (fotografía *post-mortem*) fue sustituida por el recuerdo de sus seres queridos ya traspasados,²³⁹ ahora los cadáveres son expuestos mediante su presencia física, la ilusión de la misma, o en el límite de contemplar la misma experiencia; y lo mismo será también aplicable en el caso del excremento. Lo que permanecía oculto e invisible a nuestros ojos, ahora se desvela, se hace visible mediante su plasmación artística, y de qué manera.

De hecho, será gracias a este exceso de realidad no idealizada que colma la mirada que el espectador experimente la abyección, de modo que él también, como el artista lo hizo antes, deberá reconstruir los límites y la identidad que se han visto desbordados y perturbados por la obscenidad de las imágenes. Recuperemos aquí las palabras de Kristeva, que decía que «nada mejor que la abyección de sí para demostrar que toda abyección es de hecho reconocimiento de la *falta* fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo.»²⁴⁰ Es aquí donde artista y espectador se encuentran.

Una falta que, por otra parte, nos reenvía a la inoperatividad del universo simbólico vigente, al menos a ojos de los artistas escatológicos. Son ellos quienes primero han advertido la crisis simbólica, la desacralización de la sociedad, la invalidez de los discursos hegemónicos y las fisuras del sistema de poder. Los códigos visuales dominantes son reemplazados por los que se sitúan en la frontera física y de lo visible, como apuntan desde GREGA: arte y vida (o, mejor dicho, arte y muerte), realidad y ficción, ética y estética, visible y oculto y presencia y representación.²⁴¹

Para acabar, resolveremos con que el artista de aproximadamente estas dos últimas décadas se enfrenta a dos conflictos. El primero es que su propuesta, lejos de aumentar los límites del universo simbólico los mantenga o los estreche. De hecho, después más de cincuenta años de convivencia con las manifestaciones escatológicas en el arte, todavía a día de hoy pueden seguir siendo consideradas como transgresoras. Un hecho que lo demuestra son, como recuerda Werner, las advertencias que todavía algunos museos hacen sobre las obras.²⁴² Por otra parte, el segundo

²³⁸ CLAIR, J.: *De Immundo: apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy*, p. 24.

²³⁹ BELTING, H.: *Antropología de la imagen*, p. 178.

²⁴⁰ KRISTEVA, J.: *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis F. Céline*, p. 12.

²⁴¹ ALBA, T.; CIURANS, E.; POLO, M. (eds.): *L'accionisme: en els límits de l'art contemporani*, p. 11.

²⁴² WERNER, F.: *La Materia oscura: historia cultural de la mierda*, p. 166.

de los conflictos con los que se encuentra es que la proliferación de imágenes escatológicas se convierta en una moda pasajera. Y es que habrá quien considere que estas prácticas, lejos ya de reivindicar nada, han devenido una costumbre habitual y gratuita para el artista ansioso de fama mediante la provocación y la polémica. Además, la superabundancia de excrementos y cadáveres que pueblan las televisiones está provocando, si no lo ha conseguido ya, trivializar y domesticar las materias escatológicas de tal modo que pierden su efectividad de denuncia. En este caso, y si se cumplen las previsiones que veníamos viendo en los últimos cuatro años por parte de algunos pensadores y expertos en la materia, las prácticas escatológicas, creemos, estarán condenadas al fracaso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ALBA, T.; CIURANS, E.; POLO, M. (eds.): *L'accionisme: en els límits de l'art contemporani*. Barcelona: GREGA-Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2014.
- ÁLVAREZ, A.: *La huella escatológica. Metáforas del excremento y el residuo en el espacio social*. Barcelona: Laertes, 2013.
- ARASSE, D.: *The morgue* [cat. exp. París Galerie Yvon Lambert 17 octubre al 18 noviembre 1992]. París: Galerie Yvon Lambert, 1992.
- _____: *Andres Serrano: le sommeil, de la surface*. Arlés: Actes Sud, 1994.
- BAL, M. (ed.): *Andres Serrano: el dedo en la llaga* [cat. exp. Hospitalet de Llobregat Tecla Sala 22 junio al 8 octubre 2006]. Madrid: La Fábrica; Álava: Artium; Hospitalet de Llobregat: Tecla Sala, 2006.
- BARTHES, R.: *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.
- BATAILLE, G.: *Œuvres Complètes. Écrits posthumes: 1922-1940*. París: Gallimard, 1970, vol. 2.
- _____: *L'Histoire de l'érotisme; Le surréalisme au jour le jour; Conférences 1951-1953; La souveraineté; Annexes*. París: Gallimard, 1976, vol. 8.
- BELTING, H.: *Antropología de la imagen* (tr. cast. de G. M. Vélez Espinosa). Madrid: Katz, 2007.
- BENJAMIN, A.; OSBORNE, P. (eds.): *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*. Londres: Institute of Contemporary Arts, 1991.
- BLUME, A.: «Andres Serrano». *Bomb: conversations between artists, writers, actors, directors, musicians* [en línea]. Nueva York: New Art Publications, primavera 1993, nº 43 [consulta: 2 julio 2014]. Disponible en: <<http://bombmagazine.org/article/1631/andres-serrano>>.
- BOIS, Y.-A.; KRAUSS, R.: *L'Informe: mode d'emploi* [cat. exp. París Centre Georges Pompidou 22 mayo al 26 agosto 1996]. París: Éditions du Centre Pompidou, 1996.
- BONAMI, F.: *Maurizio Cattelan*. Londres: Phaidon, 2013.
- BOURKE, J. G.: *Escatología y civilización* (tr. cast. de J. Marfà). Madrid: Guadarrama, 1976.

- BRONFEN, E.: *Over her death body: death, feminity and the aesthetic*. Mánchester: Manchester University Press, 1993.
- BUTLER, J.: *Marcos de guerra: las vidas lloradas* (tr. cast. de B. Moreno Carrillo). Barcelona: Paidós, 2010.
- CASTRO, F.: *Contra el Bienalismo. Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual*. Madrid: Akal, 2012.
- _____: *Mierda y catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo*. Madrid: Fórcola Ediciones, 2014.
- CELANT, G.: *Witkin*. Zúrich: Scalo, 1995.
- CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA: *Alén dos límites: a fotografía contemporánea* [act. Congr. Santiago de Compostela Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) 22 septiembre al 24 septiembre 1999]. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2003.
- CIXOUS, H.: *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, 2008.
- CLAIR, J.: *De Immundo: apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy* (tr. cast. de S. E. Espinosa). Madrid: Arena Libros, 2007.
- COMBALÍA, V.: *Andres Serrano* [cat. exp. Barcelona Port de Barcelona 25 abril al 30 junio 1996]. Barcelona: Port de Barcelona, 1996.
- CORTÉS, J. M. G.: *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, 1996.
- CRUZ, P. A.: *La Muerte (in)visible: verdad, ficción y posficción en la imagen contemporánea*. Murcia: Tabularium, 2005.
- DÁVILA, M. (ed.): *La Col·lecció Prinzhorn. Traces sobre el bloc màgic* [cat. exp. Barcelona Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) 26 enero al 25 marzo 2001]. Barcelona: MACBA, 2001.
- _____: *Günter Brus. Quietud nerviosa en el horizonte* [cat. exp. Barcelona Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) 12 octubre 2005 al 15 enero 2006]. Barcelona: MACBA, 2001.
- DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente* (tr. cast. de R. Hervás). Barcelona: Paidós, 1998 (1994).
- DRESSEN, A.: «Cuerpos extraños». *La Pasión Según Carol Rama* [cat. exp. inédito Barcelona Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) 31 octubre 2014 al 22 febrero 2015]. Barcelona: MACBA.
- FOSTER, H.: «Obscene, Abject, Traumatic». *October*. Cambridge: The MIT Press, otoño 1996, vol. 78, pp. 106-124.
- _____: *El retorno de lo real: la Vanguardia a finales de siglo* (tr. cast. de A. Brotons Muñoz). Madrid: Akal, 2001.
- FREUD, S.: *Obras completas* (tr. cast. de L. López-Ballesteros de Torres). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, 3 vols.
- _____: «Psicología de los procesos oníricos». *O. C.* (tr. de L. L.-B.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, vol. 1, pp. 656-720.
- _____: «El método psicoanalítico de Freud. 1903 [1904]». *O. C.* (tr. de L. L.-B.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, vol. 1, pp. 1003-1006.
- _____: «El chiste y su relación con lo inconsciente. 1905». *O. C.* (tr. de L. L.-B.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, vol. 1, pp. 1029-1167.
- _____: «Tres ensayos para una teoría sexual». *O. C.* (tr. de L. L.-B.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, vol. 2, pp. 1169-1237.

- _____: «Teorías sexuales infantiles. 1908». *O. C.* (tr. de L. L.-B.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, vol. 2, pp. 1162-1271.
- _____: «El carácter y el erotismo anal. 1908». *O. C.* (tr. de L. L.-B.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, vol. 2, pp. 1354-1357.
- _____: «Análisis de la fobia de un niño de cinco años (caso “Juanito”). 1909». *O. C.* (tr. de L. L.-B.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, vol. 2, pp. 1365-1440.
- _____: «Tótem y tabú. Algunos aspectos comunes entre la vida mental del hombre primitivo y los neuróticos. 1912-3». *O. C.* (tr. de L. L.-B.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, vol. 2, pp. 1745-1850.
- _____: «Prólogo para un libro de John Gregory Bourke. 1913». *O. C.* (tr. de L. L.-B.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, vol. 2, pp. 1939-1940.
- _____: «Historia de una neurosis infantil (Caso del “Hombre de los lobos”). 1914 [1918]». *O. C.* (tr. de L. L.-B.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, vol. 2, pp. 1941-2009.
- _____: «Introducción al narcisismo. 1914». *O. C.* (tr. de L. L.-B.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, vol. 2, pp. 2017-2033.
- _____: «Sobre las transmutaciones de los instintos y especialmente del erotismo anal. 1915 [1917]». *O. C.* (tr. de L. L.-B.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, vol. 2, pp. 2034-2038.
- _____: «La represión. 1915». *O. C.* (tr. de L. L.-B.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, vol. 2, pp. 2052-2060.
- _____: «Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte. 1915». *O. C.* (tr. de L. L.-B.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, vol. 2, pp. 2101-2117.
- _____: «Teoría general de las neurosis. 1916-7 [1917]». *O. C.* (tr. de L. L.-B.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, vol. 2, pp. 2273-2412.
- _____: «Un paralelo mitológico a una imagen obsesiva plástica. 1916». *O. C.* (tr. de L. L.-B.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, vol. 3, pp. 2429-2430.
- _____: «Más allá del principio del placer. 1919-1920 [1920]». *O. C.* (tr. de L. L.-B.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, vol. 3, pp. 2507-2541.
- _____: «La organización genital infantil (adición a la teoría sexual). 1923». *O. C.* (tr. de L. L.-B.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, vol. 3, pp. 2698-2700.
- _____: «Esquema del psicoanálisis. 1923 [1924]». *O. C.* (tr. de L. L.-B.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, vol. 3, pp. 2729-2741.
- _____: «Neurosis y psicosis. 1923 [1924]». *O. C.* (tr. de L. L.-B.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, vol. 3, pp. 2742-2744.
- _____: «La pérdida de la realidad en la neurosis y en la psicosis. 1924». *O. C.* (tr. de L. L.-B.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, vol. 3, pp. 2745-2747.
- _____: «Psicoanálisis: escuela freudiana. 1926». *O. C.* (tr. de L. L.-B.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, vol. 3, pp. 2904-2909.
- _____: «El malestar en la cultura. 1929 [1930]». *O. C.* (tr. de L. L.-B.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, vol. 3, pp. 3017-3067.

FULLER, P.: *Beyond the crisis in art*. Londres: Writers and Readers, 1980.

GÓMEZ CANSECO, L. (ed.): *Fragmentos para una historia de la mierda. Cultura y transgresión*. Huelva: Universidad

- de Huelva, 2010.
- GONDRA, A.; LÓPEZ, G. (eds.): *Imagen y muerte*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013.
- GRANDAS, T.: «¡Todos al Infierno! Otros relatos posibles sobre Carol Rama y Turín». *La Pasión Según Carol Rama* [cat. exp. inédito Barcelona Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) 31 octubre 2014 al 22 febrero 2015]. Barcelona: MACBA.
- GRAU, I.; VIDLER, A.; WELCHMAN, J. C.: *Mike Kelley*. Londres: Phaidon, 1999.
- GRODDECK, G.: *El libro del Ello. Cartas psicoanalíticas a una amiga* (tr. cast. de V. Rodríguez Carro). Madrid: Taurus, 1973.
- GRONINGER MUSEUM: *A History of Andres Serrano: a history of sex* [cat. exp. Groninga Groninger Museum 23 febrero al 19 mayo 1997]. Groninger: Groninger Museum, 1997.
- HOBBS, R. C.: *Andres Serrano: works 1983-1993* [cat. exp. Filadelfia Institute of Contemporary Art 12 noviembre al 15 enero 1995]. Malmö: Konsthall; Filadelfia: Institute of Contemporary Art, 1996.
- HOOKE, B.; FERGUSON, B. W.; ARENAS, A.: *Andres Serrano: body and soul*. Nueva York: Takarajima Books, 1995.
- JAHN, W.: *Gilbert & George: The Naked Shit Pictures* [cat. exp. Londres South London Art Gallery 5 septiembre al 15 octubre 1995]. Londres: South London Gallery, 1995.
- JANKÉLÉVITCH, V.: *La Mort*. París: Flammarion, 1966.
- JUANPERE, S.: *Imatge de la fi: imatgeria de l'art a la fi del s. XX*. Director: Albert Valera. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009. Tesis doctoral del Programa de Doctorado Comportaments escultòrics; L'articulació de la diversitat, Bienio 1977/1999.
- KELLEY, M.; SYLVESTER, J.: «Talking Failure». *Parkett: Art Magazine*. Zúrich: Parkett Verlag, 1992, nº 31, pp. 100-103.
- KRISTEVA, J.: *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis F. Céline* (tr. cast. de N. Rosa y V. Ackerman). Buenos Aires: Catálogos Editora, 1988.
- KUNSTHALLE FRIDERICIANUM: *Frontera* [cat. exp. Kassel Kunsthalle Fridericianum 4 diciembre 2010 al 20 febrero 2011; Bolzano Museion 28 mayo al 28 agosto 2011]. Colonia: König, 2011.
- LAPORTE, D.: *Historia de la mierda* (tr. cast. de N. Pérez de Lara). Valencia: Pre-Textos, 1988 (1980).
- MEDINA, C. (ed.): *Teresa Margolles: ¿de qué otra cosa podríamos hablar?* [cat. exp. Venecia 53ª Bienal de Venecia 7 junio al 22 noviembre 2009]. México D. F.: Editorial RM, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009.
- MILLET, C.: «Plûtôt le fumier que le trésor. Modern Art's Excrement Adventure». *Art Press*. París: Art Press, enero 1978, nº 242, pp. 27-35.
- _____: «David Nebreda et le double photographique». *Art Press*. París: Art Press, marzo 2000, nº 255, pp. 49-55.
- MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL: *L'image de la mort. Aux limites de la fiction: l'exposition du cadavre* [act. Congr. Montreal Musée d'Art Contemporain de Montréal 13 noviembre 1994]. Montreal: Musée d'Art Contemporain de Montréal, 1995.
- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA (MNCARS): *Joel-Peter Witkin* [cat. exp. Madrid Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) abril a junio 1988]. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988.
- NOCHLIN, L.: *El realismo* (tr. cast. de J. A. Suárez). Madrid: Alianza, 2004 (1991).
- OBRIST, H.-U.: *Cloaca maxima* [cat. exp. Zúrich Museum der Stadtentwässerung 10 junio al 30 octubre 1994].

- Ostfildern: Cantz, 1994.
- OLIVARES, R.; OLMO, S. B.: *Diálogos: Leonel Moura – Andres Serrano*. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 1996.
- PANERA, J.; RAMÍREZ, J. A.; LUC, V.: *David Nebreda: autorretratos* [cat. exp. Salamanca Sala Patio de Escuelas Universidad de Salamanca 16 abril al 19 mayo 2002]. París: Léo Scheer; Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: «Escatológico». *Diccionario de la lengua española* [en línea]. Madrid: Real Academia Española, 2014 [consulta: 19 agosto 2014]. Disponible en: <<http://lema.rae.es/drae/?val=escatologico>>.
- RUBIO, O. M.: *Andres Serrano habla con Oliva María Rubio*. Madrid: La Fábrica, Fundación Telefónica, 2006.
- RUGOFF, R.; STILES, K.; DI PIETRANTONIO, G.: *Paul McCarthy*. Londres: Phaidon, 1996.
- SALABERT, P.: *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Barcelona: Laertes, 2003.
- _____: *La redención de la carne: hastío del alma y elogio de la pudrición*. Murcia: Cendeac, 2004.
- _____: *El Cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración una serpiente enfurecida: Marcel·lí Antúnez Roca, cara y contracara*. Murcia: CENDEAC, 2009.
- _____: *Teoría de la creación en el arte*. Madrid: Akal, 2013.
- SCHNEIDER ADAMS, L.: *Arte y psicoanálisis* (tr. cast. de M. L. Rodríguez Tapia). Madrid: Cátedra, 1996.
- SOLANS, P.: «La (no)naturaleza del cuerpo – La Muerte». *Matèria: revista d'art*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art, 2002, nº 2, pp. 223-233.
- SPECTOR, N. (ed.): *Maurizio Cattelan: All* [cat. exp. Nueva York Solomon R. Guggenheim Museum 4 noviembre 2011 al 22 enero 2012]. Nueva York: Guggenheim Museum Publications; Milán: Skira Editore, 2011.
- WERNER, F.: *La materia oscura. Historia cultural de la mierda* (tr. cast. de A. López Fernández). Barcelona: Tusquets, 2013.
- WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART: *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, 1993.

OTRAS LECTURAS RECOMENDADAS

- ABRAHAM, K.: «Contribuciones a la teoría del carácter anal». *Contribuciones a la teoría de la libido* (tr. cast. de D. R. Wagner). Buenos Aires: Hormé, 1973.
- _____: *Psicopatología y sexualidad* (tr. cast. de D. R. Wagner). Buenos Aires: Hormé, 1973.
- ANDREAS-SALOMÉ, L.: *El narcisismo como doble dirección: obras psicoanalíticas* (tr. cast. de J. del Solar, A. Kovscics y C. Grisolia). Barcelona: Tusquets, 1982.
- ANDRIEU, B.: *La nouvelle philosophie du corps*. Ramonville-Saint-Agne: Érès, 2002.
- ARIÈS, P.: *Historia de la muerte en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días* (tr. cast. de F. Carbajo y R. Perrin). Barcelona: El Acantilado, 2000.
- _____: *En face de la mort*. Toulouse: Privat, 1983.
- _____: *Bilder zur Geschichte des Todes* (tr. al. de H. Henschen). Múnich: Hanser, 1984.

- _____: *El Hombre ante la muerte* (tr. cast. de M. Armiño). Madrid: Taurus, 1992.
- BAUDRILLARD, J.: *El intercambio simbólico y la muerte* (tr. cast. de C. Rada). Caracas: Monte Ávila, 1993 (1980).
- BELLIDO, J. F.: *Al otro lado de la muerte: asalto a un tabú del siglo XX*. Madrid: Ciudad Nueva, 1994.
- BERNARD, M.: *Le corps*. París: Éditions du Seuil, 1995.
- BLANCHOT, M.: *El espacio literario* (tr. cast. de A. Poca). Barcelona: Paidós, 1992 (1969).
- BOIS, Y.-A. ; BUCHLOH, B.; FOSTER, H. *et al.*: «Conversation on the Informe and the Abject». *October*. Cambridge: The MIT Press, invierno 1994, nº 67, pp. 3-21.
- BROWN, N. O.: *Life Against Death. The Psychoanalytical Meaning of History*. Londres: Sphere, 1968.
- BUDDE, K.: *Körperwelten. Einblicke in den menschl. Körper* [cat. exp. Mannheim Landesmuseum für Technik und Arbeit 30 octubre al 1 febrero 1998]. Mannheim: Landesmuseum für Technik und Arbeit, 1997.
- BUTLER, J.: *Gender Trouble*. Nueva York: Routledge, 1990.
- _____: *Bodies That Matter*. Nueva York: Routledge, 1993.
- CHASSEGIET-SMIRGEL, J.: *Creativity and Perversion*. Nueva York: W. W. Norton, 1984.
- CLAIR, J. (dir.): *L'Âme au corps: art et sciences, 1793-1993* [cat. exp. París Galeries nationales du Grand Palais 19 octubre 1993 al 24 enero 1994]. París: Éditions de la Réunion des musées nationaux; Gallimard; Electa, 1993.
- _____: *Elogio de lo visible: fundamentos imaginarios de la ciencia* (tr. cast. de M. D. Aguilera). Barcelona: Seix Barral, 1999.
- _____: *L'an 1895. D'une anatomie impossible*. París: L'Échoppe, 2004.
- CORBIN, A.: *El perfume o la miasma. El olfato y lo imaginario social. Siglos XVIII y XIX* (tr. cast. de C. Vallée Lazo). México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- CRITCHLEY, S.: *Very little... almost nothing: death, philosophy, literature*. Londres: Routledge, 1997.
- DAGOGNET, F.: *Des détritux, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*. Le Plessis-Robinson: Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1997.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F.: *El Antiedipo: capitalismo y esquizofrenia* (tr. cast. de F. Monge). Barcelona: Barral, 1973.
- _____: *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (tr. cast. de J. Vázquez Pérez). Valencia: Pre-Textos, 1988.
- DOKA, K. J. (ed.): *Disenfranchised Grief. Recognizing Hidden Sorrow*. Lexington: Lexington Books, 1989.
- EHRENZWEIG, A.: *The Hidden order of Art: a study in the psychology of artistic imagination*. [s.l.]: Paladin, 1970.
- ELIAS, N.: *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (tr. cast. de R. García Cotarelo). México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- FOSTER, H.: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983.
- _____: *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.
- _____: «“Primitive” Scenes». *Critical Inquiry*. Chicago: The University of Chicago Press, otoño 1993, vol. 20, nº 1, pp. 69-102.
- GUIOMAR, M.: *Principes d'une esthétique de la mort: les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'Au-delà*. París: Librairie José Corti, 1967.

- JAY, M.: *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- KOLNAI, A.: *Asco, soberbia, odio. Fenomenología de los sentimientos hostiles* (tr. cast. de Í. Vendrell Ferran). Madrid: Ediciones Encuentro, 2013.
- KRAUSS, R.: *The Optical Unconscious*. Cambridge: MIT Press, 1992.
- KRISTEVA, J.: *Tales of love* (tr. ing. de L. S. Roudiez). Nueva York: Columbia University Press, 1987.
- _____: *New maladies of the soul* (tr. ing. de R. Guberman). Nueva York: Columbia University Press, 1995.
- KUNDERA, M.: *La insoportable levedad del ser* (tr. cast. de F. Valenzuela). Barcelona: Tusquets, 2008 (1986).
- LACAN, J.: «Les Écrits techniques de Freud: 1953-1954». *Le Séminaire de Jacques Lacan*. París: Éditions du Seuil, 1973-2013, vol. 1.
- _____: «Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse: 1954-1955». *Le Séminaire de Jacques Lacan*. París: Éditions du Seuil, 1973-2013, vol. 2.
- _____: «Les psychoses: 1955-1956». *Le Séminaire de Jacques Lacan*. París: Éditions du Seuil, 1973-2013, vol. 3.
- _____: «La Relation d'objet: 1956-1957». *Le Séminaire de Jacques Lacan*. París: Éditions du Seuil, 1973-2013, vol. 4.
- _____: «Les Formations de l'inconscient: 1957-1958». *Le Séminaire de Jacques Lacan*. París: Éditions du Seuil, 1973-2013, vol. 5.
- _____: «Le Désir et son interprétation: 1958-1959». *Le Séminaire de Jacques Lacan*. París: Éditions du Seuil, 1973-2013, vol. 6.
- _____: «Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse». *Le Séminaire de Jacques Lacan*. París: Éditions du Seuil, 1973-2013, vol. 11.
- _____: «Le sinthôme: 1975-1976». *Le Séminaire de Jacques Lacan*. París: Éditions du Seuil, 1973-2013, vol. 23.
- LAPLANCHE, J.: *Life and Death in Psychoanalysis*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1976.
- LAPORTE, D.: «Piero Manzoni, l'ouvrier du septième jour». *Art Press*. París: Art Press, marzo 1991, nº 156, pp. 42-51.
- LAQUEUR, T.: «Bodies, Death, and Pauper Funerals». *Representations*. Berkeley: University of California Press, febrero 1983, nº 1, pp. 109-131.
- LÉVINAS, E.: *La mort et le temps*. París: L'Herne, 1992.
- LEWIN, R. A.: *Merde, Excursions into Scientific, Cultural and Socio-Historical Coprology*. Londres: Aurum, 1999.
- LINKMAN, A.: *Photography and Death*. Londres: Reaktion Books, 2011.
- MILLER, W. I.: *Anatomía del asco* (tr. cast. de P. Gómez Crespo). Madrid: Santillana, 1998.
- MITCHELL, W. J. T.: *The reconfigured eye. Visual truth in the post-photographic era*. Cambridge: MIT Press, 1992.
- MOREIRA, H.: *Antes del asco, excremento entre la cultura y la naturaleza*. Montevideo: Trilce, 1998.
- NUSSBAUM, M. C.: *El ocultamiento de lo humano: repugnancia, vergüenza y ley* (tr. cast. de G. Zadunaisky). Buenos Aires: Katz, 2006.
- OSAKI, S. (ed.): *Traces: Body and Idea in Contemporary Art* [cat. exp. Kioto The National Museum of Modern Art

- 9 noviembre al 19 diciembre 2004; Tokio The National Museum of Modern Art 12 enero al 27 febrero 2005]. Kioto: The National Museum of Modern Art, 2004.
- PERSOLS, J.; GANIM, R. (eds.): *Fecal Matters in Early Modern Literature and Art, Studies in Scatology*. Aldershot; Burlington: Ashgate, 2004.
- RAMÍREZ, J. A.: *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela, 2003.
- READ, H.: *Imagen e idea: la función del arte en el desarrollo de la conciencia humana* (tr. cast. de H. Flores Sánchez). México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1975 (1957).
- ROMANYSHYN, R. D.: *Technology as symptom and dream*. Londres: Routledge, 1989.
- ROSSET, C.: *Lo real y su doble: ensayo sobre la ilusión* (tr. cast. de E. Lynch). Barcelona: Tusquets, 1993.
- SASS, L.A.: *Madness and Modernism. Insanity in the Light of Modern Art, Literature and Thought*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- SCHILDER, P.: *L'image du corps: étude des forces constructives de la psyché* (tr. fr. de F. Gantheret). París : Gallimard, 1977 (1968).
- SCHMÖLDERS, C.: «Das Gesicht der Toten». En MICHEL, K. M.; SPENGLER, T. : *Todesbilder*. Berlín: Rowholt, 1993, Kursbuch nº 114, pp. 19 y ss.
- SLOTERDIJK, P.: *Crítica de la razón cínica* (tr. cast. de M. Á. Vega). Madrid: Taurus, 1989.
- _____: *El sol y la muerte: investigaciones dialógicas*. Madrid: Siruela, 2004.
- SONTAG, S.: *Sobre la fotografía* (tr. cast. de C. Gardini). Madrid: Alfaguara, 2005.
- SOUZA, M.; STAUDT, C. (eds.): *The Many ways we talk about death in contemporary society: interdisciplinary studies in portrayal and classification*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2009.
- SPINELLA, M.; CASSANMAGNAGO, G.; CECCONI, M. (eds.): *La Morte oggi*. Milán: Feltrinelli, 1985.
- SUSSMAN, E. (ed.): *Catholic Tastes*. Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1994.
- THOMAS, L. V.: «La mort, objet anthropologique». *Cahiers Internationaux de Symbolisme* 37-38-39. Mons: Centre interdisciplinaire d'études philosophiques de l'Université de Mons, 1979, pp. 33-34.
- _____: *Le cadavre: de la biologie à l'anthropologie*. Bruselas: Édition complexe, 1980.
- _____: *Anthropologie de la mort*. París: Payot, 1994.
- VERGINE, L.: *Body art and performance: the body as language*. Milán: Skira, 2000.
- VIRILIO, P.: *El procedimiento silencio* (tr. cast. de J. Fondebrider). Buenos Aires: Paidós, 2001.
- VOVELLE, M.: *La mort en Occident de 1300 à nous jours*. París: Gallimard, 1983.
- _____: *Mourir autrefois*. París: Gallimard, 1984 (1973).
- _____: *L'heure du grand passage. Chronique de la mort*. París: Gallimard, 1993.
- ZIEGLER, J.: *Les vivants et la mort*. París: Éditions du Seuil, 1975.

