

FACULTAT DE BELLES ARTS DE SAN CARLES
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**

LA INFORMIDAD DEL OBJETO
MATERIALIZACIONES A PARTIR
DE LO ABYECTO

Autora: Mireia Donat Melús
Tutor: Alberto Gálvez Giménez
TRABAJO FINAL DE MASTER
Tipología 4



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER en
PRODUCCió ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

RESUMEN

La deformidad del objeto, materializaciones a partir de lo abyecto, es un Trabajo de Fin de Máster que trata de manera escultórica, fotográfica e instalativa la incapacidad del individuo para asimilar aquello que no hace referencia a nada en concreto; habla de lo informe partiendo de un conjunto de formas orgánicas que inquieta y a la vez fascina. Las obras producidas están realizadas con nylon y miraguano, entre otros materiales como el pelo o el aluminio, plantean una indeterminación del objeto y abocan al público a la confusión a través de esta clásica representación de lo abyecto.

Los conceptos principalmente tratados –lo informe y lo abyecto- son aquí contextualizados en un entorno hostilmente médico que atribuye una nueva definición de la abyección en nuestra línea de investigación. Los proyectos que aquí se exponen están respaldados por una argumentación teórica que ajusta y acota los objetivos propuestos, la cual secunda nuevas líneas de investigación.

PALABRAS CLAVE

Abyecto, Informe, Indeterminado, Agujero, Pelo, Atracción-Repulsión, *Freak show*, Quirúrgico, Aséptico, Carne, Grotesco.

ABSTRACT

The shapelessness of the Object, materializing from the abject, is a master's Thesis which deals with the inability by individuals to assimilate things that make no reference to anything specific through sculptures, photographs and installations; It discusses the shapeless, based on a number of organic shapes that cause concern whilst at the same time are fascinating. These pieces of work made in nylon and silicone coated hollow fibre, among other materials like hair or aluminium, put forward indetermination of the object and cause confusion in the public through this classical expressions of abjection, the shapelessness of objects.

The mostly treated concepts on this project are the abject and the shapelessness, which are contextualized in a hostile medical environment. This attributes a new field of research in our work direction. The projects presented here are supported by a theoretical argument that limits the proposed objectives, which at the same time gives rise to new projects and contexts.

KEYWORDS

Abject, Shapelessness, Indeterminate, Hole, Hair, Attraction-repulsion, Freak show, Surgical, Aseptic, Flesh, Grotesque.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
--------------------	---

PRIMERA PARTE.

REFERENTES CONCEPTUALES DE LA INFORMIDAD DEL OBJETO,
MATERIALIZACIONES A PARTIR DE LO ABYECTO.

1.1 De lo abyecto en el arte	10
1.1.1 Horror en la comida	
1.1.2 El cuerpo grotesco	
1.2 Lo abyecto como constructo social	20
1.2.1 El oxímoron de lo abyecto	
1.2.2 Surgimiento y concatenación de lo abyecto en lo sociocultural	
1.2.3 Lo ominosos y la razón de ser del <i>freak show</i>	
1.3 De lo informe en lo abyecto	28
1.3.1 El bajo materialismo y lo informe	
1.3.2 La informidad del objeto como materialización del asco o la repugnancia	
1.4 El agujero como ejecutor de la abyección	32
1.4.1 La ambigüedad de lo sagrado	
1.4.2 El predominio del pelo	

SEGUNDA PARTE.

ANÁLISIS DETALLADO DE LA OBRA

2.1 <i>TROU</i>	39
2.2 <i>MORGUE</i>	53
2.3 <i>OBJETOS DE ESTUDIO</i>	64
2.4 <i>ESTUDIO DE UNA OTREDAD ESPECÍFICA</i>	73
CONCLUSIONES	83
BIBLIOGRAFÍA	85
ÍNDICE DE FIGURAS	89

INTRODUCCIÓN

La informidad del objeto, materializaciones a partir de lo abyecto es el título de este Trabajo Final de Máster, el cual se inscribe dentro de la tipología cuatro, y que por tanto consiste en la producción de obra multidisciplinar inédita basada en una fundamentación teórica.

Dividido en tres grandes bloques este trabajo tiene el objetivo de exponer unas determinadas bases conceptuales en las cuales la obra presentada se sustenta, con la intención de que estos ofrezcan al lector la clave para la comprensión de los proyectos ejecutados.

La investigación que aquí se expone ha sido dividida en tres grandes bloques; en el primero se asientan las bases teóricas del trabajo, apoyándonos en referentes filosóficos y literarios, así como en referentes relacionados con el ámbito artístico, se ha procedido al desglose de varios puntos pertenecientes al concepto estudiado para una mejor acotación de los campos tratados, que aluden a las obras aquí presentadas. Desde un enfoque artístico partiremos de lo abyecto como concepto madre, se ahondará en lo abyecto como moldeador de lo sociocultural, y como representación clásica de la fascinación y la repugnancia haremos hincapié en lo informe. De esta forma profundizaremos en esta primera parte en varios aspectos relacionados con lo corpóreo a través de los cuales se irá planteando la obra.

Lo abyecto y lo informe como principal hipótesis de trabajo nos lleva a adoptar un enfoque regido por terminologías filosóficas y análisis de carácter semántico y etimológico. Debido a la riqueza axiomática y polivalente que envuelve la terminología de estas “palabras mayores” hemos visto apropiado regocijarnos en las definiciones y acogernos a los orígenes determinadores del significado y la simbología. Abjecto e informe se retroalimentan en una misma espiral, la cual hemos querido materializar a través de la escultura, la instalación y la fotografía. Lo abyecto -fascinación y repugnancia-, y lo informe como aquello que no tiene forma o que la ha perdido.

La segunda parte que sigue a esta primera y rigurosa argumentación teórica, contiene, organizada en orden de producción, los cuatro proyectos que componen este TFM, los cuales han sido numerados y analizados individualmente resaltando el nexo de concatenación que mantienen los unos con otros. Este segundo bloque se compondrá de

cuatro puntos donde se expone el tipo de proyección teórica sobre cada una de las instalaciones y series fotográficas, en las cuales se resalta una informidad del objeto estrechamente relacionada con lo orgánico, utilizando esta vía de marcadas características corporales para abordar la abyección del cuerpo en relación con la muerte, la enfermedad o lo sucio. Nylon, miraguano, pelos y aluminio serán los materiales que contextualicen estas obras y las vinculen a los escenarios propuestos.

Lo multidisciplinar de *Informidad del objeto, materializaciones a partir de lo abyecto* no radica en el medio fotográfico o en el instalativo, sino que habita en el carácter escultórico a priori de la producción y resultado de dichas imágenes o instalaciones, con el cual también se unifica en cierto modo una misma praxis.

En primer lugar -y procediendo a detallar los puntos que conforman el segundo bloque- tenemos la instalación interactiva *Trou*, la cual se ambienta en un entorno relacionado con lo médico, el tipo de interacción que realiza el espectador remite al examen de lo desconocido, juega con la idea del agujero y la indiscernibilidad de dos mundos (dentro y fuera).

En segundo lugar, una de las series fotográficas, *Morgue* (secuela de *Trou*), se basa en el ámbito de lo mortuario, frío y aséptico. Tres imágenes conforman este proyecto bidimensional escenificado en un espacio hostil y desapasionado, en el que lo abyecto viene medido de nuevo por una apariencia de fuerte fisicidad corpórea que a su vez no posee una forma determinada.

La tercera obra es también una serie fotográfica, ésta, tal y como su título indica, *Objetos de estudio*, reúne características similares a *Morgue*, pero el concepto principal en el que se apoya es el cuerpo enfermo, la mutilación y la cosificación de aquello que es fotografiado a modo de metáfora de lo raro o particular, que por no tener hechos similares que lo anteceda, es estudiado en un ambiente quirúrgico y clasificatorio.

El último proyecto que cierra la parte práctica consiste en un *site-specific*, cuyo objetivo es la intervención de un espacio considerado sucio en el que ya existen unas connotaciones de uso. El espacio, unos servicios de uso público, es invadido por varios elementos escultóricos que, debido a sus características y al ambiente en el que se exponen, aluden a una suciedad vinculada a los desechos del cuerpo, las excreciones y el pelo, referenciando una otredad medida por “aquello que se deja atrás”.

PRIMERA PARTE:
REFERENTES CONCEPTUALES DE
LA INFORMIDAD DEL OBJETO,
MATERIALIZACIONES A PARTIR DE LO ABYECTO

1.1 DE LO ABYECTO EN EL ARTE

Los primeros atisbos de este “arte del horror” aparecen durante un periodo caracterizado por la gran transformación de géneros que conforma y que surge cronológicamente entre el siglo XVII y XVIII, el Barroco, que siendo más prematuro o alargándose en el tiempo según el país, se manifiesta mayormente en la Europa occidental y aborda numerosos campos artísticos. Es una época en la que paralelamente surge también la atracción por lo *Freak*, véase el caso de obras como *La mujer barbuda* (1631) de José de Ribera o los retratos de Pedro González¹ y su familia, pues ejemplifican muy bien las modas palaciegas desarrolladas durante los S.XVI y XVII en la España de los Austrias, donde era muy normal retratar enanos y demás seres anómalos para el disfrute y entretenimiento de las cortes europeas, siendo estas personas en la mayoría de las ocasiones propiedad de la corte. Así nace una moda del retrato que nada tiene que envidiar a los *freak shows* del S.XIX, y con ello observamos que lo abyecto se introduce en el panorama artístico mucho antes al conocido *Abject Art, Repulsion and Desire*².

Se puede catalogar el Barroco como una suerte de *disturbing art* en pleno S.XVI que supone una nueva forma de concebir el arte, en el que también aparecen otras simpatías alejadas de este tipo de retrato de lo grotesco y que son más cercanas al bodegón. Dichas simpatías surgen del interés por mostrar aquello horroroso, y no lo bello, representando así la belleza de lo feo. Otros estilos y preferencias, a destacar sobre todo en el ámbito pictórico, son las representaciones de deseo y vicio bajo un ambiente bucólico y popular, donde la grotesca distorsión que produce la exageración permite la creación de tópicos y refleja de alguna forma también la expansión de los centros urbanos y la abundancia de ambientes degenerados. Es el caso de *The Crazy Lovers*, del italiano manierista Bartolomeo Passerotti, de mediados del siglo XVI, de la cual no tenemos fecha exacta y en la que se aprecian estas características folclóricas anteriormente expuestas, se trata de una pintura que muestra una escena de sinvergonzonería en la cual están implicados una vieja -con un arrugado pecho

¹ Pedro González y su familia nunca dejaron de ser una propiedad, González padecía de hirsutismo, al igual que lo padeció su descendencia. Su mujer no sufría esta anomalía y de ellos se dice que inspiraron el famoso cuento de La Bella y la Bestia. La familia al completo vivía en la corte de Margarita de Austria y fue heredada cual posesión a los descendientes de la susodicha.

² *Abject Art, Repulsion and Desire in American Art*, Whitney Museum, New York, 1993.

fuera-, un hombre que le sujeta la desgastada mama y un tercero, un poco apartado parece gritar en medio del auge de la embriaguez.

Se trata de una obra convulsa, con particularidades como son las uñas largas y descuidadas de estos comensales que, sentados frente a una mesa en la que yacen restos de comida, comparten espacio y libertinaje con un perro y dos esclavos; el fondo oscuro provoca que estos dos últimos no sean del todo apreciables.

1.1.1 Horror en la comida

La vejez es muy utilizada en este periodo como mecanismo de repulsa, así como los alimentos mostrados en un contexto de resto o residuo, una evolución proveniente de los clásicos bodegones donde la comida lucía lustrosa y las piezas de caza contenían educadamente sus entrañas. Este paradigmático cambio del bodegón, así como la representación de la carne desollada o ensangrentada en la pintura, son perfectamente apreciables en las obras que inevitablemente vamos a incluir aquí como principales protagonistas; el *Cerdo desollado* de Beuckelaer y el *Buey desollado* que un siglo después pintaría Rembrandt.

Pere Salabert hace una observación de ello en *Pintura anémica, cuerpo succulento* en la cual clasifica esta etapa de "toma de consciencia de los derechos de la carne", y puntúa acerca de ello: "El arte quiere ser presencia, y el cuerpo deposición",³ y posteriormente hace una argumentación sobre dicha situación pictórica marcada por la corta validez de la carne.

Durante siglos se habían cantado los beneficios del arte para la sensibilidad. Ya era hora de preocuparse de sus posibles perjuicios para la salud. Y mientras la fisiología nos dice la inestabilidad de las formas, la materia orgánica al descomponerse nos advierte que el arte ha llegado ya a la vida para hacer de ella un espectáculo.⁴

³ Salabert, P., *Pintura anémica, cuerpo succulento*, Laertes S.A., Barcelona, 2003, pág.64.

⁴ *Ibidem*, pág.67.



Figura 1. Cerdo desollado, Beuckelaer (1563).



Figura 2. Buey desollado, Rembrandt (1655).

Recordando que nos situamos en una época que marcó un antes y un después en cuanto a la escena pictórica del bodegón se refiere, esta tendencia de representación coge verdadera fuerza mostrando la comida a priori de cuando la tenemos en la mesa, tal y como la clase burguesa no sabía verla, tal y como estos no la conocían; al fin y al cabo, todo lo que quedaba detrás de la comida emplataada era trabajo y saber de la plebe.

Este *disturbing art* se desarrollará de dicha manera hacia una representación de aquello que no debe ser visto, convulsionando las conciencias e interesándose en una belleza muy distinta a la conocida y defendida por las clases pudientes, el arte deja de ser bello, deja de ser perfecto y pasa a plasmar la sanguinolenta carne.

Beuckelaer y Rembrandt caracterizan la carne y la belleza de ésta, cristalizan ese momento repulsivo que producen ciertos alimentos antes de ser transformados para presentarse en nuestra mesa. Esta problematización de lo desmesurado en el arte, especialmente en esta representación de la res, produce un cuestionamiento sobre la cosificación, la podredumbre y la decadencia de un cuerpo, es decir, que la concepción del alimento cambia y ahora degrada a el espectador que la observa. La muerte toma aquí protagonismo y muestra insultante nuestros límites y la verdad sobre la carne que antes fue cuerpo y ahora es alimento. Se abre así una fisura conceptual que repercutirá muy notablemente en los llamados artistas del cuerpo del S.XX, quienes retomarán esta brecha. Existe una evolución

clara de este fenómeno en distintos artistas siglos más tarde, como es el caso del pintor Chaïm Soutine, con su *Buey desollado* (1926) de pinceladas expresionistas y distorsionadas, o el de Francis Bacon, En obras como *Pintura* (1954) o *Figura con carne* (1952), justamente aquí se ve representada la atracción nata de Bacon por la contemplación de la carne cruda en las carnicerías, así como se refleja en otras tantas obras pictóricas posteriores.

Otras versiones contemporáneas y un tanto postmodernas de la comida como base del horror aparecen de la mano de Damian Hirst (*This little piggy went to market, this Little piggy stayed at home*, 1996) o por parte de la artista cubana Tania Bruguera (*El peso de la culpa*, 1997), donde se exponen diferentes materializaciones y conceptualizaciones de la carne, ésta siempre vinculada al asco o la repulsión de manera metafórica, cruda y simbólicamente crítica en el caso de Bruguera, y en un modo cosificado en la obra de Hirst. Otro ejemplo de esta magnífica evolución del arte contemporáneo es el caso de Herman Nitsch y su *Teatro de orgías y misterio* (1970), controvertida obra entre el juego escénico, lo sensual y la sangre. El sentimiento de horror y misterio del público al observar el desollamiento de un carnero y la acción poco común de recrearse en sus vísceras añade a esta obra cierto aspecto perversamente ceremonioso. Este artista austriaco nos habla de lo importante que es el ser sentido y percibido intensamente, la felicidad de la existencia liberada de las reglas establecidas. Renovación y reconstrucción, pero, al igual que la burguesía con el *Buey desollado*, el público se mostró reaciamente horrorizado también en este caso, en el que se le invitaba a beber la sangre del carnero. Espectadores extrañamente consternados por la manera en la que el equipo de Nitsch hurga en órganos tibios, suaves y correosos, y es que este era el objetivo de Nitsch, que el público sintiese lo perversamente sensual del tacto – visual- de unas tripas demasiado frescas. Es de nuevo el asco por los alimentos en crudo, por la carne sanguinolenta que nos pervierte, perturba y nos recuerda a nuestras propias entrañas, nuestra condición de ser y existir, es la insoportable idea de lo vulnerable y perecedero, los límites del *yo* frente a *otros cuerpos*. La reacción de una sociedad poco vinculada y alejada ya de dichos sucesos de desollamiento de ir y venir de órganos que ya quedan entre las paredes del matadero. Podemos hacer a partir de esto y junto con una fantástica reflexión de Teresa Aguilar ⁵ una consideración de la carne como prueba de lo

⁵ "La carne sin el cuerpo del que forma parte es una entidad inexplicable salvo si es circunscrita al mundo animal como mero amasijo de órganos y sangre representando la visceralidad del interior corpóreo, pero también de las tendencias instintuales reprimidas que afloran al exterior del cuerpo para simbolizar lo culturalmente reprimido, que sale a la luz de los escenarios bienpensantes de la pintura del arte boicoteando el derecho de lo sublime imputado al arte y del concepto de

abyecto en lo referido a un cuerpo sacado de su contexto, de su envoltura, quedando este como carne en imprecisa, es decir, sin ser contenido, fuera de su espacio y representando inevitablemente otros significados, evocando otros sentimientos y pulsiones.

...para no pocos en la cultura contemporánea la verdad reside en el sujeto traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o dañado. Sin duda, este cuerpo constituye la base de prueba de importantes atestiguaciones de la verdad, de necesarios testimonios contra el poder.⁶

Y es en esta etapa del arte contemporáneo en la que de verdad nos interesa ahondar, concretamente en las últimas décadas de este siglo que marca el avance del arte contemporáneo a través del *shock art* que dará un vuelco al paradigma artístico y sociocultural del siglo, la necesidad del arte abyecto.

1.1.2 El cuerpo grotesco

Al principio del punto anterior nombrábamos el Whitney Museum de Nueva York, y es precisamente a razón de lo que acabamos de puntualizar sobre finales de siglo que hemos decido nombrar esta exposición debido a su gran importancia a la hora de abordar el tema tratado hasta ahora, *Abject Art, Repulsion and desire in the american art* (1993), consideramos consiste en una continuación, sin duda, de un diálogo precedido por *The Physical self* (1992, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam) y *Post Human* (1992, Musée D'art Contemporain Pully, Lausanne), exposiciones que juntas forman el grupo de tres que ayudó a definir el arte de los 90. Tomamos *Abject Art, Repulsion and desire in the american art* con el objetivo de ejemplificar lo contemporáneo de lo tratado en el punto previo. A partir de una introducción contextual nombraremos algunos artistas participantes de esta exposición para encauzar algunos referentes conceptuales. Así como abordaremos la obra

belleza asimilado al mismo como conceptos de belleza que hay que impugnar de pleno, pues el arte ya no tiene que ver tanto con la recreación de lo bello y lo pudiente cuanto la exaltación de lo reprimido y lo abyecto, largamente ausente en el panorama artístico occidental." Aguilar García, T., *Cuerpos sin límites, Transgresiones carnales en el arte*, Casimiro, Madrid 2013, pag.115.

⁶ Foster, H., *El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo*, Ediciones Akal S.A., Madrid, 2001, pag.170.

de otros artistas no incluidos en la exposición con el objetivo de desmembrar su concepto y de esclarecer modos de actuación frente a una idea tan general como es la abyección.

Abject Art, Repulsion and desire in the american art: Selections from the permanent collection (Arte Abyecto, Repulsión y deseo en el arte americano: selección de la colección permanente), dirigida por Simon Taylor en el aspecto general de lo abyecto en el arte contemporáneo, Jack Ben-Levi en la parte que abordaba el sadomasoquismo, y Lesley C. Jones y Craig Houser en el contenido en función de hablar sobre la mujer transgresora de los 60 y 70 y la auto-representación de la comunidad gay y lesbiana en el video arte, respectivamente.

Inaugurada en junio de 1993 esta exposición plantea el análisis de cuatro tipos de géneros artísticos que aúnan este arte del deseo y la repulsión. Especialmente nos interesa de esta variada muestra la tarea realizada por dos de sus curadores y autores, Simon Taylor y Lesley C. Jones, quienes tal y como hemos indicado tratan el aspecto de lo abyecto y el despertar del arte feminista. Prestamos atención a esta parte de la muestra no porque vayamos a ahondar en ella y en sus cincuenta participantes, sino que nos servimos de ella como punto de partida en el análisis del porqué de lo abyecto en artistas como Louise Bourgeois es motivo de representación del horror o porqué se vuelve más evidente en las obras de artistas como Cindy Sherman. Pero deberíamos puntualizar y explicar brevemente antes que afirmar el carácter abyecto de las obras de estas artistas, el porqué de su naturaleza y necesidad de serlo, así como la consecuencia conceptual de su enfoque. Para ello recurriremos a la confrontación de sus obras con obras de otros/as artistas, pues tal y como hemos resaltado estas dos artistas nos van a servir como anclaje visual y conceptual para formar un marco teórico sobre lo abyecto en arte.

Durante los 60 y 70 el caldo de cultivo feminista que venía gestándose desde los años 50 da sus frutos no solo en el ámbito literario y filosófico, sino que también el arte contemporáneo se ve enriquecido por una fuerte reivindicación y denuncia a propósito de la construcción del género, lo que provoca una intensificación de su estudio y una abundante presencia de mujeres artistas. Entre las artistas que encontramos en *Abject Art* destacamos a Louise Bourgeois y Cindy Sherman, las cuales son esenciales para nosotros no solo por su obra de carácter feminista sino porque precisamente el hecho de que su trabajo se adentre en el ámbito de lo abyecto juega un papel referencial para el concepto del proyecto que aquí presentamos. El arte femenino que surge en estos tiempos tiene este carácter

contestatorio por defecto, debido a la opresión social del cuerpo femenino, los tabúes que lo rodean y la falta de representación que estas tenían. Precisamente su arte es poco correcto porque en él se reivindican experiencias del sexo femenino que socialmente no deben ser expuestas al público, tales como la menstruación, el parto, los fluidos femeninos, la violencia de género, la reivindicación del género como constructo sociocultural innecesario o la cosificación. Si en estos tiempos de arte abyecto los artistas masculinos como Piero Manzoni y su *Mierda de artista* (1961) o Andy Warhol y su cuadro pintado con orina mostraban un lado, sino una intención, un tanto infantiloides, no este el caso sin duda de obras como la de Ana Mendieta en *Rape Scene* (1973) -donde apreciamos el cuerpo de la artista desparramado sobre una mesa, atado de pies y manos, semidesnudo de cintura hacia abajo y con las piernas y el trasero manchados de sangre-. Estas comparaciones nos demuestran la situación privilegiada del hombre (en base a las distintas representaciones y conceptos aquí expuestos) frente a la posición oprimida de la mujer. Volviendo a la obra de Mendieta *Rape scene*, y a la utilización de la sangre en esta, podemos hacer otro pequeño contraste, pues muy diferente es el concepto de la sangre en la obra de arte por parte de artistas como Andrés Serrano en su serie *The Morgue* (1992) o el autorretrato que Mark Quinn se hizo con su propia sangre congelada, una escultura que imitaba la cabeza del propio artista, *Self* (1991), un tanto menos ingenuas pero muy alejadas de lo que plantea el arte fascinante y a la vez repulsivo de las artistas, lo que demuestra de nuevo los privilegios sociales perpetrados por una sociedad patriarcal. No queremos con esto mostrar una postura menospreciativa, si no más bien de análisis y evidencias conceptuales que nos parecen curiosas de recalcar, pues el cuerpo femenino siempre ha estado rodeado de misterios para el patriarcado, que a lo largo de la historia lo ha demonizado, reprimido y mutilado. El miedo que este ha infundido a lo largo de la historia y sigue infundiendo hoy en día mantiene una clara conexión con lo abyecto y es digno de un análisis en el que recientemente hemos ahondado.⁷

Reanudando lo referente a Bourgeois y Sherman, ya contextualizado el arte femenino y feminista, vamos a tratar de analizar concisamente sus inclinaciones artísticas a través de

⁷ Para lo abyecto en el cuerpo de la mujer, véase la reciente aportación de Amparo Latorre Romero en el capítulo primero de su Tesis: *De lo abyecto en el cuerpo humano y sus relaciones con el Arte y la Semiótica*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia-Roma, 2013.

su obra, haciendo hincapié en lo grotesco de sus diferentes representaciones del cuerpo. Comenzando por Bourgeois, su obra posee una fuerza autobiográfica muy peculiar, que sacude y conmueve, su técnica a la hora de trabajar el textil, heredada de la tienda de tapicería de sus progenitores ayudan a formar un lenguaje artístico rico y complejo, que la artista desarrolla también en diversos medios expresivos. En obras como *Arco de Histeria* (1993) la evidencia de ideas inspiradas en inclinaciones emocionales y relaciones físicas vinculadas con su condición de mujer son obvias, así como lo es también la influencia del psicoanálisis. Otras obras que componen su serie de acuarelas como *The Feeding* (2007) o *Breasts* (2008), representan, aunque en un contexto artístico ya situado en el período postmoderno, figuras atribuidas al cuerpo de la mujer -como son los pechos- representadas con un rojo aguado, de color sanguinolento, algunas de ellas hacen alusión a la menstruación, al parto o a la maternidad. En *The Birth* (2008), Bourgeois muestra un primer plano muy diluido y de nuevo en color rojo sangre, la figura de lo que parece la cabeza de un bebé saliendo de una distorsionada vagina. No es una imagen clara, pero transmite con fuerza este acto del alumbramiento como algo dramático y sanguinolento, pero a la vez de una hermosura sublime. Es sabido que el parto en nuestra sociedad sigue siendo un acontecimiento que se oculta con recelo bien entre las paredes de los hospitales, y aunque cada vez son más numerosos los tipos de alumbramientos alternativos, cabe decir que la imagen del bebé saliendo de la madre o la misma madre ensangrentada y sonriente a posteriori del parto (Ana Álvarez Errecalde, *El nacimiento de mi hija*, 2005) sigue consternando al público por sus características catalogadas por algunos de asquerosas, sucias o grotescamente innecesarias. Diamela Eltit – en un contexto literal y metalingüístico de la palabra- explica que el “término abyección proviene del latín, lanzar (iacere) desde (ab), lanzar a fuera. Y apunta a que el parto, en este sentido, representa un acto de abyección extrema. Y destaca que el parto también evidencia un momento crítico a partir del cual los límites del –yo- (madre) se cuestionan. Si para la madre el parto es un acto de supervivencia, para el hijo/a supone un desgarramiento; constituye un momento de oscilación materna entre dos ansiedades: individualización y unidad.”⁸ No es de extrañar que muchas artistas se hayan molestado en representar esta catarsis de desembarazo tan necesaria para concretar en final del mismo embarazamiento, es decir el parto -o en el peor de los casos el aborto- con un propósito reivindicativo o de simple visualización de dicho

⁸ Eltit, D., *Redes locales, Redes globales*, Ediciones Rubí Carreño Bolívar, Chile, 2009, pag.149.

acto. Es inevitable que nos aborden aquí las obras *Mi nacimiento* o *Frida* y *La operación cesárea* (1932) de Frida Kahlo, pionera en este tipo de visión sobre el cuerpo femenino y el dolor, hay muchos a los que les fascinó a la vez que les perturbó. Sus obras condensaban gran cantidad de sufrimiento físico, en su trabajo abundaban los calvarios del amor y la figuración de la enfermedad, evocando fascinación y encantando a las altas clases sociales de Nueva York.

Ahora bien, después de este breve análisis, y volviendo a los cuerpos rampantes y deformes de la obra de Bourgeois, hemos considerado oportuno comparar éstos con los creados por Cindy Sherman, con el objetivo de seguir ahondando en el estudio de los conceptos de estas tres artistas. Por su parte Bourgeois emociona de una manera mucho más subyacente, y en el caso de Sherman ésta juega mucho más con lo grotesco gracias al ensamblado de piezas humanas, creando entes con apariencia autónoma (al exhibir éstos un sexo). Su obra está marcada con un peculiar trabajo escultórico preliminar, por ejemplo en obras fotográficas como *Untitled #250*, donde apreciamos una vieja exhibiendo una enorme vagina roja penetrada por dos morcillas, o *Untitled #263* en la que vemos una especie de palíndromo que tiene dos muslos cortados y dos pubis (dos arriba y dos abajo), la parte de abajo de esta extravagante figura posee una vagina en la que se aprecia el hilo de un tampón y la de arriba una especie de pene semi-flácido anillado. Sherman consigue a través de estos seres perversos evocar fantasía y temor en el público, esta perversidad y trabajo escultórico que requieren las fotografías nos remite a lo que ya en los años treinta ejecutó Hans Bellmer a partir de maniqués, aquella serie de sexo y pavor, *La Poupée* (1936). El concepto de Sherman básicamente se trata de contradecir todo lo impuesto por los cánones de belleza o por una sociedad binarista, juega con los límites del canon, dilatándolos o distorsionándolos según el caso. El cuerpo grotesco es algo distorsionado, deformado, que no tiene capacidad de encajar en lo denominado normal y que dentro de los límites estéticos predominantes no tiene parangón. Pero al igual que no existe el negro sin el blanco, no hay cuerpo grotesco si este no se comprara con el cuerpo que sigue el orden canónico, es decir, que no es hasta que estos dos cuerpos son comparados cuando lo grotesco se revela y se vuelve exagerado, defectuoso y cambiante en sus interpretaciones, de esta manera se revela claramente como tal.

El semiólogo ruso Mijaíl Bajtín ya puso de manifiesto la fascinación por el tipo de cuerpo representado por artistas como Sherman o la artista americana Orlan, esta última lo hizo

convirtiéndose en la primera artista en utilizar cirugía estética en una performance, *La reencarnación de Santa-Orlan o Imágenes, Nuevas imágenes* (1990) fueron las primeras de una larga serie que supuso toda una metamorfosis para la artista, y que mostraron en su momento el lado más sublime de lo grotesco. Y es de este lado sublime del que nos habla Bakhtin, en su obra *Rabelais y su Mundo*, en la que hace un brillante análisis sobre lo que vendría a ser un cuerpo clásico o canónico, y expone que para él lo grotesco tiene que ver con la idea de totalidad y los límites de dicha totalidad. Haciendo también alusión al carnaval como un potenciador de las capacidades transgresivas de lo grotesco en lo social, bajo su enfoque y su tono de alegría caricaturesca, Bakhtin especifica una serie de condiciones para que un cuerpo (en contraste con uno grotesco) sea perfecto, lo que vendría a ser dado el caso de nuestra línea de investigación, un cuerpo no abyecto, en el cual se incluiría según Bakhtin la ocultación de las funciones intracorporales, esto implica el cerramiento de sus orificios, tales como nariz, boca, orejas, ano, etc., la no existencia de lo relacionado con el semen y demás fluidos relacionados con la fecundación, gestación y embarazo. Un cuerpo surrealista que Bahktin cataloga de completo, impenetrable (no contaminable por las fronteras del asco), racional e individual, y que nos es de mucha utilidad para mostrar lo grotescos –abyectos- que somos todos sin excepción, y de lo necesario y exitoso de lo abyecto en el arte debido a la atracción que este sentimiento invoca.



Figura 3. Cindy Sherman, *Untitled #263* (1992).



Figura 4. Cindy Sherman, *Untitled #250* (1992).

1.2 LO ABYECTO COMO CONSTRUCTO SOCIAL

El término abyección proviene del latín *lanzar (iacere) desde (ab)*, lanzar fuera. Lo abyecto se semantiza partir de la exclusión y el rechazo y es considerado aquello que el sujeto no ha podido asumir y que por lo tanto cuestiona su Yo. Su presencia trastorna y desordena la propia identidad del individuo en una dimensión donde el significado colapsa. Lo abyecto no respeta fronteras, posiciones o roles, es *lanzado* fuera del Yo porque su presencia supone un vaciamiento del sentido, es un silencio sonoro que perturba el orden de lo previsto. Si proponemos abordar lo abyecto como cuestión estética nos deberemos remitir a ello como término psicoanalítico para deconstruir este complejo concepto y de esta manera llegar a comprender su funcionamiento en nuestra psique. Julia Kristeva explica en *Poderes de la Perversión* lo abyecto como algo necesario de ser expulsado para una formación de la psique, para la formación sexual y la identidad social. Kristeva lo describe así:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de una fuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está muy cerca pero inasimilable. Esto solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir [...] Incansablemente como un búmerang indomable, un polo de atracción y de repulsión coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí.⁹

1.2.1 El Oxímoron de lo abyecto

Lo abyecto supone todo un compendio de ambivalencias y contradicciones que ponen de manifiesto un sentido metafórico de este poderoso sentimiento que Kristeva califica de *ni sujeto ni objeto*, y que William Ian Miller cataloga de oxímoron en su libro de ensayos *Anatomía del Asco*, haciendo este último referencia a la capacidad de este sentimiento de infligir dos sensaciones de significado opuesto en una sola pulsión, haciendo hincapié en lo abyecto como espacio o punto en el que el lector o interlocutor que lo percibe es forzado a comprender la metáfora de esta particular ambivalencia. Confirmando que “el oxímoron es

⁹ Kristeva, J., *Los poderes de la Perversión, Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, Siglo XXI Editores, 2013, pág.7.

una realidad psicológica y no solo una figura retórica.”¹⁰ En cuanto a su carácter ambivalente cabría insistir en que a la hora de profundizar será más apropiado hablar de una capacidad más bien plurivalente, hay que recalcar que lo abyecto, aunque principalmente está caracterizado por la fascinación y el rechazo, posee en su *background* un amplio abanico de sensaciones, evocaciones, percepciones, impresiones y representaciones. Ello se hace visible en sus campos tanto léxicos como semánticos. Su significante es la repugnancia, el vestigio que lo sintomatiza es el asco y su signo: la abyección.

Como decíamos, no hay duda de que lo abyecto presenta una gran afinidad de sentimientos, así como un dilatado compendio de maneras de materializarse, llamémoslas por ahora *metáforas de asco o repugnancia*, las cuales trataremos en el siguiente punto con la intencionalidad de ahondar en el campo de investigación concreta de este proyecto. Ahora bien, para resolver un poco el enigma de lo abyecto, el asco y la repugnancia nos disponemos antes a analizar, a modo de segunda introducción de esta primera parte del TFM, el comienzo y modelaje de lo abyecto como entidad sociocultural.

1.2.2 Surgimiento y concatenación de lo abyecto en lo sociocultural

Podría decirse que desde el inicio de los tiempos el cuerpo ha sido siempre un espacio lleno de significancias e incógnitas para el ser humano. Tanto en los orígenes primitivos de la cultura y la religión como en los de la medicina siempre se ha intentado descifrar y desglosar esa cascara de carne que nos envuelve. Su interior, así como el funcionamiento y las utilidades de este, fueron un auténtico misterio para la humanidad durante miles de años.

Estos aspectos se acentúan todavía más cuando el ser humano toma consciencia de su propia existencia como ser racional superior, es entonces cuando surgen cuestiones sin respuestas, y con ello necesidades como la metafísica. Algo que ligado al surgimiento de la agricultura y la domesticación de la naturaleza condujo al alejamiento del mundo animal. Con esta humanización surgen normas a las que todo individuo se habitúa y somete, creándose un primer modelo de civilización en el que cada ente comparte los mismos saberes, creencias y pautas de conducta, nace la cultura. Surgimiento que Kristeva enlaza

¹⁰ Ian Miller, W., *Anatomía del Asco*, Grupo Santillana, 1998, pág.50.

con lo abyecto, explicando que, *con la abyección, las sociedades* “primitivas marcaron una zona precisa de su cultura para desprenderla del mundo amenazador del animal o de la animalidad imaginados como representaciones del asesinato o del sexo.”¹¹ Kristeva evidencia así la confrontación que supone este nacimiento de la cultura recalcando también la necesidad de separación de lo animal antes del nuevo comienzo.

Nace de la misma manera una formación política del cuerpo, esta viene medida por aquello que es aceptado y lo que no (lo animal -objeto- y lo humano -sujeto-). Las variaciones y cambios de esta valoración varían según la época, la sociedad y la cultura en la que el individuo se desarrolla. Podría decirse que los límites del cuerpo vienen medidos por lo que se considera humano y lo que no, es decir que cualquier presencia de lo animal en lo humano es rechazada *in situ*. ¿A qué se debe esto? Hay varios aspectos ligados a este sentimiento de repugnancia hacia lo que primitivamente fuimos.

Haciendo hincapié en los *orígenes* antes mencionados cabe destacar que en el campo religioso el cuerpo ha significado un verdadero ejemplo del proceso de *domesticación* del ser humano, la más grande instauración de las normas sociales de nuestra cultura a través de la prohibición y el castigo de la carne. Desde tiempos inmemorables ha sido así, empezando por el chamanismo y terminando por el catolicismo o el islam (entre otros). Buen ejemplo es la paradoja de que un grupo social tan reducido como lo eran los clérigos en la religión católica se ocupasen de la condición carnal, es irónico que alguien negado a los placeres del cuerpo sea el que delimite y determine su uso en sociedad, abarcando así el poder total y prácticamente gubernamental del estado social. Todo esto, claro está, antes de la aparición de formaciones científicas de profesionales y técnicas que pudiesen dar mejor respuesta a estos supuestos pecados de la carne. Visto de esta manera, lo abyecto como constructo social se elabora de manera compleja a través de la intersección de múltiples grupos de diferentes culturas, corrientes y criterios. Y Aunque hoy día la ciencia nos proporciona acceso a mucha información sobre la naturaleza del cuerpo, las sociedades siguen altamente dirigidas y reñidas por las religiones y su sentido de la moral, la abyección persiste como exclusión o tabú en la mayoría de las religiones y en muchos casos esto se traslada a formas más primarias de transgresión, quebrantamiento de la ley en unos casos y de la norma social en otros. No obstante, recalcando lo antes observado en los deslices hacia violaciones de la norma social y volviendo a ese sentimiento de repugnancia a lo que

¹¹ Kristeva, J., *Op. cit.*, pág.21.

primitivamente fuimos, cabe decir que también hoy en día y ya fuera de lo religioso, seguimos clasificando qué es lo correcto y qué está más allá de la frontera del asco. Es decir que otro punto que debería analizarse es cómo este alejamiento de la animalidad ha desembocado en un rechazo a todo aspecto, representación, acción o proceso que haga referencia a nuestra mortalidad, a nuestra vulnerabilidad animal (independientemente de que se pertenezca a una religión o no). Así lo expone desde el psicoanálisis Julia Kristeva en su asociación de la animalidad humana como una de las bases emotivas de lo abyecto, en la que hace hincapié en lo abyecto como “esos estados frágiles en donde el hombre yerra en los territorios de lo animal.” ¹²

1.2.3 Lo Ominoso y la razón de ser del *Freak Show*

Es ineludible hacer referencia a lo ominoso, al *Das Unheimliche*, acuñado por Sigmund Freud precisamente bajo la necesidad de nombrar aquello terrorífico que justamente lo es porque no es consabido ni familiar, y que es ampliamente acotado por él en *Das Unheimliche* (1919). Parafraseando su significado diremos que lo ominoso se debe a lo nuevo y lo no familiar, a lo que se le añade la extrañeza de ser algo en lo que uno no se puede orientar por falta de experiencia y/o conocimientos empíricos bajo los que actuar. Esto nos brinda un molde perfecto donde encajar el motivo de las reacciones de la sociedad de los tiempos del *Freak Show*.

Tal y como hemos puntualizado anteriormente, la repugnancia es una emoción que atañe a los límites del cuerpo, de lo que es familiar, normal y cierto. Basada en las políticas del cuerpo, esta ominosidad representa la separación de las fronteras entre el hombre y el mundo, entre sujeto y objeto, interior y exterior; todo aquello que se considera inferior y por lo tanto debe ser eliminado. En el caso de los *freaks shows* este sujeto es considerado objeto y como tal se exhibe sin tener en cuenta sus derechos o sus sentimientos como humano. Acontece aquí un proceso muy curioso de deshumanización del individuo a consecuencia de la presencia de la abyección en éste mismo. Este individuo-objeto problematiza su propio devenir, mostrando un origen incierto, y es aquí donde se desarrolla la duda del “ser” o “no ser” del sujeto u objeto, que está ocupando un espacio donde el significado queda vacío. En la abyección se pierde el respeto por la vida, y la compasión queda reducida a un sentimiento

¹² *Ibidem*, pág.21.

de atracción y asco en igual medida; el objeto en cuestión queda desmarcado, repudiado e infravalorado. La exclusión y el rechazo dan significado y forma a este visceral concepto.

Y Buen ejemplo de ello sería el curioso y particular compendio de rarezas y fenómenos que llenaron las filas de estos circos del horror, el conocido caso de Joseph Carey Merrick¹³, más conocido como *El Hombre Elefante*, ejemplifica la barbarie vivida por estas personas y nos sirve de introducción a lo que la abyección provoca en el ser humano civilizado. Es sabido que lo abyecto rompe con el buen gusto, es una emoción poderosa ligada a el aspecto formal del objeto-sujeto que se emparenta con lo grotesco y el esperpento; relacionado a menudo con un cuerpo enfermo, mutilado, muerto o inútil, herido.

La tendencia del espectáculo *freak*, la cual ya da tempranas señales durante el S. XVI en Europa, se desarrolla más específicamente y de forma novedosa en la Inglaterra del S.XVII, encontrando su mayor auge en la época Victoriana, es entonces cuando se convierten en un componente fundamental de espectáculos viajeros como circos y carnavales -habría que añadir que el inicio de la época colonial a finales del S.XV y su posterior desarrollo sumó gran cantidad de personajes a estos grotescos espectáculos así como la animalización de aborígenes-. Entre los más conocidos personajes de esta sátira encontramos al anteriormente citado *Hombre Elefante*, a la famosa *Venus Negra*¹⁴ y la mexicana Julia Pastrana¹⁵, También denominada como *la mujer más fea del mundo*.

¹³ Joseph Carey Merrick (Leicester, Inglaterra 1862 – Londres, Inglaterra 1890), se hizo famoso debido a las terribles malformaciones que padeció desde el año y medio de edad. Condenado a pasar la mayor parte de su vida trabajando en circos, sólo encontró sosiego en el doctor Frederick Treves, quién lo acogió y cuidó.

¹⁴ Saartjie Baartman (1789 – 1815), su biografía remite a una historia que tuvo un triste destino de explotación, subyugación y esclavitud explícita y velada en Londres y París. La vida de la Venus Negra muestra algunos indicios de la fascinación de los europeos de aquella época por la constitución corporal y racial de los no europeos y, en ese caso específico, por la particularidad de los atributos anatómicos de los hombres y de las mujeres de aquella etnia bosquimana (Khoikhoi). El caso de esta mujer fue muy popular debido a su esteatopigia (entre otros). La esteatopigia es la condición por la cual se acumulan grandes cantidades de grasa en las nalgas, más frecuente en mujeres que en hombres.

¹⁵ Julia Pastrana (1834 - 1860) fue una mujer mexicana nacida con hipertrichosis en algún lugar de la sierra de Sinaloa. Su rostro y su cuerpo estaban cubiertos totalmente de pelo negro y lacio; sus orejas y la nariz inusualmente grandes y sus dientes irregulares. Cuando murió fue embalsamada junto con su hijo para que el show no decayera. Darwin la incluye en el capítulo 25 de su obra *La variación de animales y plantas domesticados* (1868) .



Figura 5. Joseph Carey Merrick, Fotografiado tras su admisión en el *London Hospital* en 1886.

Estas dos últimas, junto con las abundantes mujeres barbudas y otros fenómenos como el de la pequeña tailandesa Krao¹⁶, encabezan la vertiente femenina de este horroroso e injusto espectáculo de fenómenos enfocado al entretenimiento social. Estos *Shows* del horror surgen debido a que la presencia dichos personajes infundía en el público un sentimiento ligado a la extrañeza y a la incertidumbre de lo que éste estaba viendo, una mezcla de asco y atracción infligido por la otredad, es decir, por aquello que como la palabra indica, ayuda a distinguir entre lo familiar y lo lejano, entre lo incierto y lo verdadero, lo válido y lo desechable.



Figura 6. Julia Patra, Imagen de un libro del 1900.



Figura 7. Krao Farini en brazos de Guillermo Farini.

La razón de esta reacción social frente a estos personajes, esta pulsión, que frente a dichas apariencias físicas parece surgir de la nada, fue determinada y analizada por Freud bajo el nombre de represión primaria (antes del surgimiento del Yo) o represión secundaria (a posteriori del surgimiento del Yo)¹⁷. El Yo es considerado el constructo de normas sociales por las cuales se rige un individuo, la represión es, según Freud, un concepto central del psicoanálisis, que designa el mecanismo o proceso psíquico del cual se sirve un individuo para rechazar representaciones, ideas, pensamientos, recuerdos o deseos y mantenerlos

¹⁶ Krao Farini (1876 – 1926), Original de Tailandia, nació con hipertrichosis, o *síndrome del hombre lobo*, su cuerpo estaba completamente cubierto de pelo. Fue *adoptada* por el entonces famoso empresario de espectáculos Guillermo Farini.

¹⁷ Freud, S., *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1996.

en el inconsciente, es decir, mantenerlos en los límites impuestos por la llegada del Yo. Dicho concepto sirve también –tal y como lo desarrolló a Kristeva en *Poderes de la perversión*- como punto sobre el que reflexionar acerca de lo abyecto como lo que no queremos ver y luego, además, como algo que nos invita a una reflexión que rompe con los/nuestros esquemas establecidos. Alejándonos del aspecto tan *borderline* de “represión primaria” de Freud sí podemos hacer una relación de significados para con lo abyecto como síntoma y significante. Al fin y al cabo la represión primaria no es más que “un intento de vaciamiento de la psique”¹⁸, para cuya explicación recurriremos de nuevo a Kristeva en su ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline, *Poderes de La perversión*, concretamente en el apartado *En el límite de la represión primaria*, donde la psicoanalista nos habla específicamente de estos dos términos de represión, exponiéndolos en comunión con lo abyecto y con los cuales cerramos este apartado sobre lo abyecto como constructo social.

*Sin en virtud de este Otro se delimita un espacio que separa lo abyecto de aquello que será sujeto y sus objetos, es porque se opera una represión a la que podría llamarse **primaria** antes del surgimiento del yo (moi), de sus objetos y de sus representaciones. Estos, a su vez, tributarios de otra represión, **secundaria**, recién llegan a posteriori sobre un fundamento ya marcado, enigmático, y cuyo recuerdo fóbico, obsesivo, psicótico, o, de una manera más general e imaginaria, bajo la forma de **abyección**, nos significa los límites del universo humano.*¹⁹

¹⁸ Freud, S., *Ibidem*.

¹⁹ Kristeva, J., *Op. cit.*, 2013, pág.19.

1.3 DE LO INFORME EN LO ABYECTO

Lo informe se caracteriza por aquello que no tiene forma, figura o perfección que le corresponda, se dice de aquello que tiene forma vaga o indeterminada. No sabemos cómo interpretar, ni a qué conocimiento acudir para resolver ese nuevo objeto, y esto es lo que ocurre en las obras planteadas en este trabajo, las cuales nos muestran una de las clásicas expresiones de lo abyecto: la informidad del objeto.

Si enmarcamos este concepto en un contexto artístico se establece de esta manera un diálogo entre el espectador y la obra, en el cuál el individuo busca una autoafirmación concluyente de lo que está viendo. Tenemos un ejemplo de lo fluido de este diálogo y su éxito en el ámbito artístico en la exposición dirigida por Rosalind Krauss y Yve Alain Bois en el centro Pompidou de París, en mayo de 1996, cuyo título: *L'informe, mode d'emploi*, hace alusión al objetivo de ésta, la lectura del arte moderno a través de la informidad del objeto. Esta exposición- contemporánea de otras anteriormente mencionadas, como *Abject Art*- es un indicador de lo informe como una manera más de representación de lo abyecto, de hecho, la informidad del objeto está presente en exposiciones precursoras del rechazo y la fascinación en el arte contemporáneo de los 90 como lo fueron en su momento *Abject Art*, *The Physical Self* o *Post-human*, junto con las cuales hay que tener inexcusablemente en cuenta *L'informe, mode d'emploi*, muestra que reúne un amplio compendio de artistas comprendidos entre los años 1930 y 1975.

1.3.1 El *bajo materialismo* y lo Informe

La exposición se organiza en cuatro secciones, cada una de éstas centradas en torno a cuatro conceptos, ideas y/o términos distintos de pensadores modernistas, la intención es subvertir o bien rebatir determinadas posturas del modernismo como una clase de superioridad visual. *L' horizontalité* (La horizontalidad), *Le battement* (El pulso), *Le Bas matérialism* (El bajo materialismo) y *L' entropie* (La entropía), tan sólo ahondaremos en uno de ellos, en *El bajo materialismo*, que a nuestro juicio es el que más se adecúa a nuestra línea de investigación. El denominado *bas matérialisme*, término empleado por Bataille que se basa en las nociones escatológicas de éste, hace una clara referencia a lo informe como algo desestructurante y de desorden, y es por esta particularidad que decidimos profundizar en él. Bataille describe el *bajo materialismo* como un sinsentido dentro de una sociedad

estructurada, es decir dentro de un orden en el que la materia sólo existe para el hombre si ésta posee una forma determinada.

En 1929, George Bataille se pone al frente de la dirección de una atrevida revista de arte: *Documents, (Doctrines, Archéologie, Beaux- Arts, Ethnographie)*²⁰. Lo que nos interesa de la revista es que el pensador francés incluye un apartado llamado *Diccionario*, y *lo informe* será uno de los términos de esta parte de la revista que en cada número incorpora una palabra diferente. Este particular diccionario, aunque luce el diseño clásico de lo que vendría a ser un diccionario convencional, es un diccionario crítico que tiene el objetivo de hablar sobre el sin sentido de la palabra tratada, infligiendo una paralización del significado y a su vez dándole una “tarea” a dicha palabra. Al situar Bataille la palabra *Informe* como nombre del artículo y en el lugar donde debería rezar el título *Diccionario*, le atribuye a un término definido por su falta de sentido y determinación, un sentido absoluto y conciso, que en este caso es comparado con el mismísimo universo atribuyéndole sensibilidad a lo inasible.

INFORME

*Un diccionario comenzaría a partir del momento en que no diera ya el sentido sino las tareas de las palabras. Así, informe no es solamente un adjetivo que tiene tal sentido sino un término que sirve para desclasificar, y que exige comúnmente que cada cosa tenga su forma. Lo que designa no tiene derecho de poseer ningún sentido y se hace aplastar por todos lados como una araña o un gusano. Haría falta, en efecto, para que los académicos estuvieran contentos, que el universo tomara forma. No es otra la finalidad de toda la filosofía: Se trata de dar una levita a lo que es, una levita matemática. Por el contrario, afirmar que el universo no se parece a nada y no es más que informe viene a querer decir que el universo es algo así como una araña o un escupitajo.*²¹

Tal y como dice un comunicado de prensa del Centro Pompidou del mismo año sobre la exposición en cuestión, esta sección está basada en las teorías acuñadas por Bataille sobre la *escatología* o el denominado *bajo* materialismo o bien -como reza el texto- “todo lo que se rechaza abiertamente como demasiado bajo (baja materia) para el universo con arquitectura de razón.”²² Y es que tal como nos recuerda Bataille en otro de los términos representados

²⁰ *Documents (Doctrines, Archéologie, Beaux- Arts, Ethnographie)*. revista fundada en 1929 por Georges Wildenstein, marchante de cuadros antiguos y editor de la *Gazette des Beaux- Arts*. George Bataille ejercerá la dirección efectiva a partir de cuarto número.

²¹ Bataille, G., *La conjuración sagrada, ensayos 1929-1939*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2003, pág.55.

²² Extracto del comunicado de prensa para evento expositivo./ Krauss, R., Bois, Y. A., *L'informe, mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, 26 mayo-22 agosto, París, 1996, pág.3.

en su Diccionario crítico, concretamente en *Arquitectura*, “La arquitectura es la expresión de ser de las sociedades, del mismo modo que la fisonomía humana es la expresión del ser de los individuos.”²³ Ateniéndonos a esta metafórica comparación y ya alejándonos de Bataille para centrarnos en nuestro análisis, podemos concretar que lo informe precisamente ataca a estas arquitecturas sociales, porque desclasifica y deconstruye el orden/pensamiento social. Lo informe como la paralización del sentido.

1.3.2 La informidad del objeto como materialización del asco o la repugnancia.

Retomando la idea de lo informe como término de indeterminación y a la vez de alusión a algo inconcluso detallaremos que cuando un cuerpo, un objeto o alguna forma predeterminada abandona su estado natural automáticamente éste influye sobre nosotros desafiando nuestra lógica, produciendo un sentimiento de duda (desafiando nuestra arquitectura corporal y a su vez la social). Lo que queremos decir con esto es que estas características también pueden causar rechazo dentro de un particular desconcierto.

La psicoanalista Julia Kristeva ya expresa muy acertadamente en *Poderes de la Perversión* ese extrañamiento que lo informe infunde en nuestros cuerpos y mentes:

*(...) el surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un algo que no reconozco como cosa. Un peso de no sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras.*²⁴

Informe es en sí misma una palabra que exige -ya desde su significado- que cada cosa tenga una forma, causando lo deforme asco, disgusto o decepción. Es un término que también se

²³ Bataille, G., *Op. cit.*, pág.19.

²⁴ Kristeva, J., *Op.cit.*, pag.9.

usa para desdeñar aquello que no es preciso, está íntimamente relacionado con lo corpóreo, aquel cuerpo mutilado que ha perdido su forma o bien no posee una que lo determine. Lo enfermo y amorfo es representado sutilmente con el objetivo de lograr una fisicidad corpórea que nunca revela un origen cierto. Se personifica una otredad que infunde en el espectador un extrañamiento hacia lo ajeno, en torno a lo que parece serle familiar sin llegar a serlo.

Nos ha parecido apropiado -dado el punto a desarrollar- señalar la reflexión que hace El escritor y filósofo Colin McGinn acerca del *Dasein* y *Sosein* de Kolnai en su trabajo *El significado del asco*²⁵ en la cual plantea una justificación del asco en la apariencia del objeto. Utilizamos esta cavilación para enmarcar este punto y resaltar que McGinn nos brinda una moldura en la que justificar la informidad del objeto en nuestro proyecto.

McGinn recalca a través de esta teoría -que en su momento el filósofo húngaro acuñó- que “el asco se centra en la esencia, es decir, en las cualidades fenomenológicas que posee el objeto, y explica que la realidad (existencia) de un objeto es esencial para su capacidad de ser temido u odiado, mientras que la apariencia sensorial del objeto es irrelevante para ello. Y acto seguido concluye que, en el caso del asco, por el contrario, la apariencia del objeto pasa a un primer plano, mientras que su existencia se ve relegada a un papel secundario.”²⁶ Las obras (tanto escultóricas como fotográficas) que engloban este proyecto se caracterizan por su controvertida “no existencia”, es decir, por su informidad. Y es debido a su informidad que encajan en esta característica del asco en el que la posible existencia del objeto en sí no influye en su totalidad en los sentimientos que despierta. Gracias a esta consideración hecha por Colin McGinn afirmamos el funcionamiento de la obra como objeto informe que, al no remitir a nada en concreto reniega de su existencia a la vez que la reivindica con una fisicidad real. Esta ambivalencia objetual es lo que le atribuye una naturaleza deshonesta que a nuestros sentidos aparenta, lo importante aquí no es lo que puede ser en sí misma la obra, sino el peligro o confusión que pueda suponer en el espectador.

²⁵ McGinn, C., *El significado del asco*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2016, pág.17.

²⁶ *Ibidem*, pág.17.

1.4 EL AGUJERO COMO EJECUTOR DE LA ABYECCIÓN

El agujero suele estar relacionado con lo secreto y lo sagrado, estrechamente vinculado a la comida y el sexo, todo lo que comemos entra por nuestra boca y sale de manera homogeneizada y maloliente por el otro extremo, nuestro ano -territorio peligroso por el tipo de función escatológica que ejecuta- es comparado con los demás agujeros que conforman el paisaje de nuestro cuerpo, él es el más arriesgado en lo referente a su capacidad de contaminación. Está muy arraigado socialmente como fuente de la secreción más invasora, y la práctica sexual que a él va ligada suele ser –pese a las numerosas variaciones de asco y repulsa pertinentes a cada época o cultura- condenada por las normas sociales de conducta, sobre todo si son dos hombres los que la practican, llegando a considerarse como una práctica ilícita a nivel legislativo; así esta praxis cambia respecto a la variación moral y/o religiosa del individuo que la realiza o la sentencia, moralizándose y politizándose este orificio.

No hay que olvidar que orificios como los ojos, la boca, la nariz, los oídos o los genitales también aportan aquí en mayor o menor medida su grano de arena. El sexo y sus fluidos pueden llegar a ser igualmente repugnantes pasado el momento del clímax, cuando procedemos a la higiene de las zonas convirtiendo lo que en su momento es venerado en una suciedad que hay que eliminar para retomar el control de nuestro cuerpo. Algo parecido pasa con la boca, evitamos el orificio bucal de las demás personas pero, sin embargo, bajo una pulsión sexual o de atracción no nos asquea besar; el control del cuerpo está regido por esta obligación de mantenerse limpio e inmaculado, no contaminado por la otredad o lo desconocido, verificando una y otra vez que la suciedad visible no habite ni penetre en nuestra piel, nuestros oídos, ojos, narices, etc. o al menos si lo hace, que sea nuestra, pues es sabido que no nos es tan desagradable nuestra propia excrecencia que la del otro, siempre y cuando ésta se pierda de vista con prontitud.

Como ya hemos dicho no todos los orificios son asquerosos al mismo nivel, y como ejemplo nombraremos el fluido considerado más romántico y puro: las lágrimas. Ese fluido incoloro, inodoro y de un sabor refrescantemente salado, no perturba ni estremece los límites de nadie, las lágrimas pueden transmitir dolor, tristeza o alegría, pero nunca transmitirán la desazón de una mucosidad cetrina saliendo de una nariz. Durante el S.XIX surgieron los

llamados lacrimatorios, pequeños frascos destinados a guardar las lágrimas derramadas por la muerte de un ser querido, esta secreción era almacenada y encerrada en estos recipientes. La particularidad es que poseían un tapón especial que dejaba que el preciado líquido se evaporara poco a poco, dado por finalizado el luto cuando este desaparecía del envase. Ahora imaginemos la idea de “guardar” nuestras propias heces, tan solo pensarlo nos sacude, no es algo que se ejecute fuera de un contexto médico y si tan sólo fuese posible equiparar el lacrimatorio a ello pensaríamos antes en la *mierda de artista* de Manzoni. Esto evidencia lo que anteriormente exponíamos sobre las distintas connotaciones que posee cada cavidad corporal.

1.4.1 La ambigüedad de lo sagrado

Volviendo a el ano como parte sagrada e intangible, no hemos podido evitar preguntarnos en qué momento el término sagrado pasó a definir algo tan fausto e intocable. Basándonos en el ensayo de Jean Clair en *De Immundo*²⁷ descubrimos que la clave está a finales del S.XIX y ha sido considerado el ahondamiento de ésta para entender algunas interpretaciones y significados que rodean este orificio corporal como algo impuro, es decir, como lo sucio u obsceno y a la vez sacro por su poder contaminante.

La ambivalencia de lo sagrado como algo digno de ser venerado o como algo horroroso es tratada desde los últimos años del siglo XIX por numerosos historiadores, filósofos y ensayistas, pero no es hasta después de esta profusión de investigaciones cuando Rudolf Otto publicará en 1917 *Das Heilige (lo sagrado)*, cuya versión en castellano se tradujo como *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, con la cual acuña el término numinoso (misterioso) para referirse a aquello que es terrorífico y a la vez fascinante, un primo cercano de lo abyecto que, seguido de otras teorías sobre esta ambigüedad, reflejará el disgusto de la sociedad victoriana que expresa su decepción por una iglesia que se exalta insustancialmente ante lo impenetrable y lo oscuro. El surrealismo utiliza esta irritación social como filón para expresar su odio por la religión, ejemplo de ello es la expresión de Marcel Duchamp cuando dijo que “había colgado los hábitos del arte”- para indicar que se retiraba de su carrera artística-.

²⁷ Clair.J., *De Immundo*, Arena Libros, Madrid, 2007, Pág. 43-47.

Se observa toda una transmutación de lo sagrado como algo exclusivamente *holy* a lo largo de las primeras décadas del S.XX -en las que cabe incluir a Bataille con su *Historia del Ojo* (1928) y a Jean Paul Sartre con *La Náusea* (1938)- como testimonios de la transformación de lo sagrado en maldito, sucio o inmundo. Estas indagaciones nos sitúan en un marco social en el que la biopolítica está en alza y en el que la iglesia se ve gravemente afectada por el triunfo del liberalismo europeo –que ya viene encabezado por las ideas ilustradas del S.XVIII- y que incrementa la indiferencia religiosa debido a una serie de cambios políticos y sociales. Y de este modo es como el *sacer* - palabra de origen latino a la que los romanos atribuían un doble sentido: lo sagrado, restringido o lo maldito y abominable - se convierte en definidor de “lo sagrado”, y como consecuencia lo sagrado se transforma en lo impuro y definitorio, como ocurre en nuestro caso, del ano.

1.4.2 El predominio del pelo

Anteriormente nombrábamos los orificios corporales y hablábamos de las características y funciones que algunos de ellos desempeñan en nuestra fisiología y en nuestro “yo”. Cuando se observa un agujero fuera del contexto biológico se intenta discernir si estamos dentro de él o fuera, o si este cumple una función de entrada o de salida; en la arquitectura de lo corpóreo estos parámetros quedan bien definidos, pues tan sólo podemos observarlos desde fuera, y es por este hecho de acceso a lo desconocido que se les atribuye cierta simbología de paso a lo misterioso. Algunas de estas entradas a lo “inexplorado” están dotadas de otros aspectos que añaden a su condición excretora más preponderancia sobre nuestras emociones, acrecentando el sentimiento de suciedad. El pelo es un elemento corporal que -si bien tan solo abunda en zonas específicas- según donde se sitúe es considerado de mal gusto e incluso desaseado o asqueroso no retirarlo, sobre todo en lo que respecta al género femenino, sobre el cual las normas sociales de la estética dictaminan que sea largo en la cabeza, y prácticamente inexistente en zonas como los genitales, las axilas y ciertas zonas del rostro –por supuesto estas “exigencias” han ido transformándose acorde con las tendencias o el canon de cada época-. La feminidad se ve menguada -si no es firme con estas demandas patriarcales- hacia una masculinidad aberrante por estar presente una característica masculina (hipertriosis, S.O.P. o mujer barbuda) en un cuerpo que debería ser considerado femenino; de nuevo lo abyecto y la moralización de este recae con más fuerza sobre el género femenino.

Aunque hoy en día estos prejuicios han cambiado y es bastante normal que se acepte el cabello corto en una mujer y el largo en un hombre, siguen arraigadas ciertas exigencias estéticas perpetuadas por el binarismo. Desde tiempos muy tempranos el pelo es masculino, visto en la mujer como motivo de perversión e impureza, incluso de monstruosidad o desprecio. A principios del S.XIX la mujer barbuda se alza como el ideal estético de la aberración sexual, y por lo tanto abunda en las filas del *freak show*, donde la mayoría de ellas llevaba una vida marginal. La mujer velluda o barbuda como símbolo de “lo bajo” en lo femenino tiene un origen mucho más lejano, ya en siglo XVI se la representa en pinturas con el objetivo de inmortalizar y resaltar su particularidad pilosa. En el ámbito eclesiástico también se ha utilizado el pelo como indicador de impureza, tenemos el ejemplo de la figura de María Magdalena cubierta de un espeso pelaje. Que de manera abundante –teniendo en cuenta la rareza- aparece durante los siglos XV y XVI como una tendencia de clasificación de la santa como mujer promiscua, sin moral y aliada con el diablo; probablemente la apariencia que presentan estas representaciones está ligada al pensamiento que se tenía en la época sobre el “hombre salvaje” (el eslabón perdido del ser humano), el cual se representaba cubierto de pelo y en un contexto de naturaleza silvestre. Por otro lado, a ellas, como mujer salvaje, se las representaba igualmente cubiertas de pelo, pero mostrando una evidente promiscuidad y relación con el pecado. Así que esta figuración de María Magdalena –dominante en el centro de Europa- no era más que una grotesca metáfora referente a su erróneamente interpretada profesión de prostituta, simbolizando el pelo la faceta penitente de ésta.



Figura 8. *Santa María Magdalena*, relieve policromado, Catedral S. Juan Bautista y S. Juan Evangelista, Toruń, Polonia, S. XV.

El caso de esta santa velluda²⁸ nos traslada a una concisa reflexión de Teresa Aguilar sobre las interpretaciones del cabello, en la cual destaca “el universo de significados atribuidos al cabello”²⁹ y resalta el carácter predominante de éste exponiéndolo como espacio de significados: “Sexo/género, fortaleza/virilidad, vejez/juventud, virilidad/feminidad, libertad/esclavitud, moda, **limpieza/suciedad, puro/impuro**, religión, poder adquisitivo, estamento social, ideología político filosófica y belleza”³⁰. Esta extensa pero directa clasificación interpretativa de las simbologías del cabello que hace Aguilar nos muestra un lenguaje a través del pelo que apunta hacia el abanico sociocultural del ser humano. Hemos destacado dos de estos significados con el objetivo de hacer hincapié en el cabello como lugar de actuación de lo repugnante, ya que lo que nos interesa es su especificidad impúdica.

Con la idea del pelo como algo sucio y aberrante -y volviendo al predominio del pelo en nuestros agujeros- hagamos ahora un segundo ahondamiento en esta extensión corporal que es el cabello, con el objetivo de analizar su carácter perturbador cuando éste no ocupa su lugar de procedencia, es decir, cuando este queda descontextualizado del cuerpo y enmarcado en otros ámbitos externos. En ellos está implicada la importancia de su origen, convirtiéndose la procedencia de éste en calibrador de la cantidad de asco que ese pelo provocará. Naturalmente el peor de estos enemigos es aquel que nos advierte su procedencia con su aspecto ensortijado y característicamente corto. La separación del cabello del cuerpo podría considerarse algo así como cortarse las uñas, pero debido a la carga simbólica que mantiene no son comparables, aun siendo igualmente asqueroso el encuentro con una sección de uña.

Jean Clair hace referencia al pelo como algo confrontable a los residuos expulsados por el cuerpo, se pregunta acerca de todo aquello que dejamos atrás sin importarnos su destino – heces, orina, restos de uñas, pelo y demás fluidos-, y clasifica “pelo, suciedad, el residuo, la mierda” como “la cara repugnante de la sociedad”³¹ haciendo posteriormente alusión a una sociedad modernista que no aguanta su propio hedor.

²⁸ Véase: Pedraza, P., *Venus barbuda y el eslabón perdido*, Siruela, Madrid, 2009.

²⁹ Aguilar, T., *Op. Cit.*, pág. 249

³⁰ *Ibidem*, pág. 249.

³¹ Clair, J., *Op. Cit.*, pág. 35.

Las comparaciones de Jean Clair sitúan el pelo en un contexto de desecho que lo vuelve abyecto por haber sido separado del cuerpo, y encauzan el cabello en el concepto que nos interesa tratar en este TFM.

Cabe destacar que el pelo, como evocador de lo repugnante, tiene una fuerte presencia en el territorio artístico de finales del S. XX. Ana Mendieta con su *Implante de vello facial* (1972), artistas como Itziar Okariz en *Costuras de 9 a 4,50cm de pelo humano sobre la piel* (1993), o Jana Sterbak en *Camiseta de Pelos* (1993), son un claro ejemplo de reivindicación de lo previamente destacado sobre el vello como diseño de masculinidad.

Por otra parte y muy diferenciado de las artistas anteriores, tenemos a Robert Gober, con sus confusas segmentaciones del cuerpo en esculturas de cera de abeja y cabello humano, Gober utiliza el pelo a modo de confrontación con las normas sociales desde un punto de vista vinculado al trauma o al sexo, que hace en muchas ocasiones referencia a la muerte desde un punto de vista tanto kitsch, velas acompañadas de pelos para simbolizar el Sida o la representación de una sexualidad segmentada a través de piezas como *Untitled (Coming Out of a Woman)*, (1994).



Figura 9. Ana Mendieta durante la performance *Implante de vello facial* (1972).



Figura10. Robert Gober, *Untitled (Man Coming Out of a Woman)*, (1994).



Figura 11. Itziar Okariz en *Costuras de 9 a 4,50cm de pelo humano sobre la piel* (1993), o Jana Sterbak en *Camiseta de Pelos* (1993).

SEGUNDA PARTE:

ANÁLISIS DETALLADO DE LA OBRA

2. 1 TROU



Figura 12. *Trou* (2016), instalación, medidas variables.

Tal y como hemos ahondado en la primera parte, lo abyecto es algo repudiado, que no nos gusta pero que sin embargo nos atrae. Y es porque nos vemos reflejados en él, porque nos pertenece, porque el morbo lo envuelve y porque la curiosidad mató al gato. Somos vida y somos muerte, y muchas veces no nos gusta verlo. *Trou* es un proyecto que recoge esas sensaciones de forma sutil y admirada - perturbadora y a la vez bella- de este concepto tan transversal y ramificado como es la abyección.

Trou ha sido una reflexión necesaria llevada a cabo para cumplir con los requisitos de la asignatura de Instalación Audiovisual. Tiene su origen en la intencionalidad fundamental de que el público interactúe con la obra, objetivo no contemplado en obras o proyectos pasados

y que en este trabajo se han querido materializar a partir de una ambivalencia -controvertida e introspectiva- en la cual se crea un vaciamiento del sentido que actúa directamente y de manera empática sobre el individuo. La introspección desde lo abyecto, lo informe y lo que se percibe, pero que no se puede resolver sino ser interpretado por partes.



Figura 13. *Trou* (2016), parte trasera de la instalación.



Figura 14. Detalle de la parte trasera.

Esta instalación gira en torno a una interesante etimología que, a la vez que titula este proyecto bajo el nombre de *Trou*, designa y desvela una característica fundamental de la obra en cuestión, así como aporta información conveniente sobre el funcionamiento de ésta. *Trou*, tal y como Marta Segarra lo expone en *Teoría de los cuerpos agujereados*, “es un término que designaba una abertura que atraviesa el cuerpo, y más tarde una herida profunda, además de referirse a una cavidad en la que se refugia un animal”³². Segarra concluye con una reflexión que pone dicho término en relación directa con los orificios anatómicos, pues ésta señala que este término, proveniente del francés y originario del latín popular *-traucum-*, “adquirió un significado sexual, designando el sexo de la mujer, así como otros orificios anatómicos de reputación dudosa y placer asegurado”³³.

Este pequeño análisis etimológico que hace la autora razona sobradamente el título escogido para la instalación que aquí presentamos, nuestro argumento concreto en relación a todo esto se basa en que hablamos de una palabra cuya función designativa de algo negativo no ha cambiado notablemente a lo largo de la historia, sino que ha ido metamorfoseándose dentro de una misma terminología. Este aspecto es significativo para ahondar en la intencionalidad de la obra, pues ésta se organiza –en parte- entorno a los orificios corporales como algo que, pese a causar rechazo, no dejan de ser foco saciador de curiosidad y de placer, como lo es también en este caso, de introspección. Concretamente, en lo citado anteriormente, la frase “...otros orificios anatómicos de reputación dudosa y placer asegurado” enmarcan un aspecto formal de la obra que más que inevitable es obligatorio. Hablamos del agujero situado en la parte delantera de *Trou*, que abre una brecha en el aparente hermetismo de la informe figura que descansa en la gran mesa de aluminio, inaccesibilidad y oscuridad rotas también con la ayuda de una cámara interna que, expectante, espera la mano que fracture la barrera entre lo público y lo privado, entre el exterior y el interior.

*El agujero es un lugar idóneo para pliegues, surcos y capas, todas ellas formas que lo acercan a la transc corporalidad, entendida como aquello que nos hace trascender los límites marcados por el cuerpo individual.*³⁴

³² Segarra, M., *Teoría de los cuerpos agujereados*, Editorial Melusina, Madrid, 2014, pág.11.

³³ *Ibidem*, pág.11.

³⁴ *Ibidem*, pág. 90.

Vista la multiplicidad semántica de tal término como título de la obra, nos parece adecuado enlazar ahora la idea de agujero con lo introspectivo, desde las condiciones formales de la obra. Porque si hablamos de la interacción del público y de las pulsiones incitan a éste a hurgar en dicha cavidad de nylon, es imprescindible tener en cuenta que tanto la abyecto, la informidad del objeto y la transcorporalidad -como aspecto turbador de la entereza de nuestro cuerpo- juegan aquí un importante papel y conforman una serie de singularidades que a posteriori de que el espectador se adentre en las formas que sutilmente claman a la exploración de lo abyectamente agradable, nos trasladan a un espacio donde en cierto modo se experimenta una catarsis provocada por una endopatía, la cual anima al público a querer vislumbrar qué está pasando. Una curiosidad particular, producida por algo que subconscientemente pensamos tiene que ver con nosotros, este aspecto introspectivo nos hace recurrir a una terminología filosófica concretada por Robert Vischer a finales del S.XIX, que bien nos sirve para expresar las intenciones y el objetivo de esta instalación; el *Einfühlung*³⁵ o *Endopatía* –traducción habitual (del prefijo *endo-*, hacia adentro, y *pathos*, sufrimiento o sentimiento)- es un concepto estético y filosófico que Vischer utiliza en la época del romanticismo para referirse a la sensación que tiene el espectador cuando contempla una obra artística y éste se ve reflejado en ella. Podemos con esto considerar el *Einfühlung* como el flujo de pensamientos entre el espectador y la obra, una suerte de diálogo silencioso aplicable a esta instalación, en la que dicha plática acontece debido al tipo de ejecución interactiva a la que este proyecto instalativo da pie y a las características formales que ofrece. *Trou* busca atravesar ese velo sin romperlo y provocar en el público esta empatía estética -que aquí queda razonada- pero de una forma íntima, interior y reflexiva, concibiéndose una especie de semiología clínica de lo abyecto. Un encuentro con lo orgánico, con el yo, con aquello que no remite a nada en concreto pero que nos perturba y del cual queremos saber más.

El resultado de estos propósitos *a priori* ha sido una instalación interactiva que posee cierta apariencia quirúrgica y fría, pero al mismo tiempo mantiene un lado muy escultórico cargado de evocación, que nos enlaza su fuerte fisicidad corporal difícil de definir. Su aspecto de

³⁵ *Einfühlung*: Teoría que explica el hecho estético como una proyección del yo en los objetos. Robert Vischer basó sus ideas sobre la empatía en el estudio de Karl Albert Scherner *Das Leben des Traums* (1861), precursor de la interpretación freudiana de los sueños. La teoría del *Einfühlung* tuvo muchos seguidores, pero de todas las corrientes e interpretaciones que se formaron cabe aclarar que la de R. Vischner es la que mejor representa nuestro concepto aquí expuesto.

conglomerado carnosos, deforme y a la vez informe nos revuelve los sentidos, lo que parece su parte delantera la ocupa un intrigante orificio y una parte trasera con numerosos manojos de cabello negro, los cuales no conseguimos discernir de dónde salen, culminan nuestra extrañeza. Estos elementos parecen obsequiar cierto orden en el caótico y aglutinado convoy de figuras retorcidas – parte delantera, parte trasera, agujero, pelos -, pero lo cierto es que no terminan de definir la razón de existir de esta “mole”, si no que la función de éstos es más bien enrevesarlo todo y crear un lugar en el que delante y detrás o interior y exterior sean indiscernibles. El agujero, que atesora la fatídica apariencia de un enorme ano, roza con lo inmundo y lo inaceptable –aún más cuando el espectador interviene- traspasando en cierta medida lo infranqueable.

Por otra parte, el exterior con aspecto de entraña gigante con un recoveco adornado con pelo en la parte posterior, hace referencia a una evidente indiscernibilidad que también nos recuerda Helen Chadwick en *Loop My Loop* (1991), donde la artista logra crear una fotografía de gran belleza con un trozo de intestino entrelazado con un acicalado y abundante mechón rubio. Entendiendo el cabello como una prolongación del cuerpo humano y como tal representación de la conexión entre dos mundos – exterior/interior- se le ha considerado un aspecto necesario en esta instalación. De hecho, cabe destacar que la presencia del pelo juega su papel a lo largo de todo este TFM.

Por otra parte, los materiales que constituyen la instalación se han escogido y trabajado atentamente con el fin preciso de causar estas sensaciones anteriormente expuestas. Se ha decidido explicar por partes la instalación debido a la importancia y conjugación de cada uno de ellos entre sí. A continuación, dedicamos una breve explicación de los elementos y los materiales que conforman *Trou*, debido a la complejidad funcional y conceptual de algunos de estos ha sido conveniente compendiarlos a través de una enumeración y explicación respectiva, ahondando tanto en los propósitos y objetivos de cada uno, así como profundizando en el concepto que aportan individualmente.

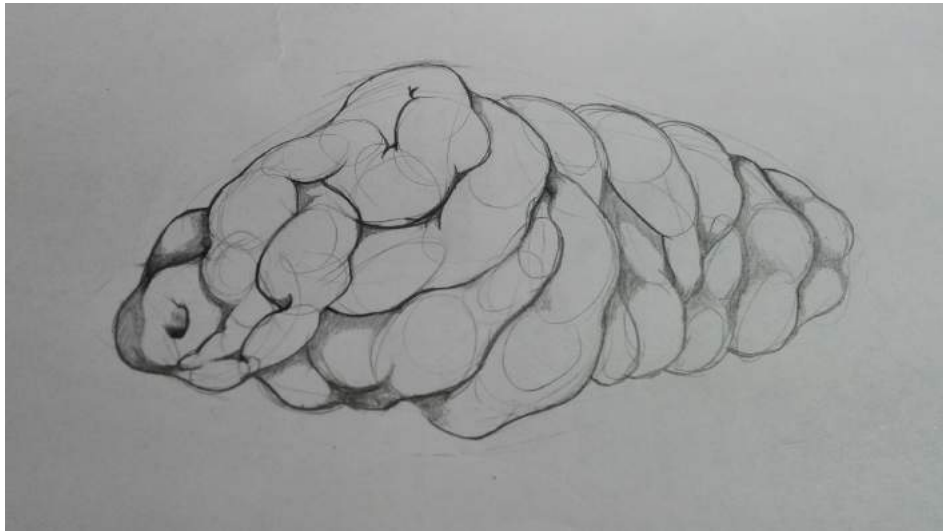


Figura 15. Boceto, idea original de la “mole”.

*La carne sale fuera del cuerpo que lo construye e invade un espacio que no le es propio adquiriendo en su representación una esfera donde el cuerpo informe deja de ser cuerpo, [...] disuelto en el mundo como una parte más del mundo inorgánico y el medio ambiente o el espacio físico en el cual se muestra en esfumato, forma irreconocible del paisaje.*³⁶

La “mole”: denominamos de esta particular manera a este primer elemento textil debido a sus formas poco concluyentes y a que su aspecto remite a una inmensa masa de material orgánico. Dada su apariencia de bulto y la necesidad de nombrar de alguna manera los elementos dispuestos en este trabajo hemos creído acertado hacer referencia a su volumen. Ésta, constituida a partir de medias de nylon rellenas de miraguano, nos traslada de cierta manera a la obra de Sarah Lucas, concretamente a su serie *Nude Cycladic (2010)*, en la que la artista trabaja el nylon en una dirección similar en cuanto a fisicidad e informidad del objeto, reposando cada una de las piezas en cubos de cemento mediante el encofrado del material. Sarah Lucas refleja así cierta abstracción y conexión sexual de las formas, así como hace una clara referencia al cuerpo. Son características que se reflejan también en *Trou*, y aunque la artista inglesa posee más obra escultórica relacionada a nivel material con nuestro proyecto y que por lo tanto son un claro referente, es la serie *Nude Cycladic* la que constituye en este caso una apariencia referencial más completa para nuestra “mole” que, a diferencia de las piezas de Sarah Lucas, reposa sobre una gran mesa de aluminio. No pretendemos con esta comparación establecer conexiones evidentes de metodología a la hora de trabajar

³⁶ Aguilar, T., *Op. Cit.*, 2013, pág.15.

un material como el nylon, sino que establecemos una comparación de similitud más cercana a una intención de paralelismo conceptual y de búsqueda de las formas con este flexible material textil.



Figura 16. Diseño formal del orificio desde el interior.



Figura 17. Estudio de medidas vs funcionalidad.

La “mole”, idea inicial de la obra, ha sido para ésta el desencadenante de los demás elementos que la componen; *Trou* se desarrolla a través de la necesidad de mostrar un ente abyecto capaz de inducir al espectador a querer visualizar el interior de éste, al igual que el espectador como individuo se siente instigado a saciar sus dudas acerca de la fisiología de sus propios órganos.

El orificio: lugar de paso, entrada/salida, y característica central de la pieza que cumple la función de acceso y que concluye el objetivo de la pieza comunicando el exterior con interior. Esta conexión de mundos que disponemos -situada en el extremo anterior del volumen en cuestión- no es alcanzada solamente por medio del agujero, sino que se logra victoriosamente gracias a un monitor con pantalla conectado a una cámara de visión nocturna. La cámara está dispuesta justo en el extremo interior opuesto a la obertura de la pieza, mediante un circuito cerrado ésta filma y reproduce en una pantalla la mano intrusa. Es mediante esta instalación de video que el espectador tiene el fasto de apreciar *in situ* qué es lo que está palpando en ese nuevo territorio interior de conjuntos orgánicos y deformes apariencias con agujeros. El individuo atraviesa de esta manera este pasivo limbo corporal rompiendo con el hermetismo entre lo que está dentro y lo que no, irrumpiendo en la tranquilidad interior, redescubriendo y saciándose en su deseo. Este aspecto transc corporal -crucial en la obra- nos plantea el hecho de que cualquier cavidad -especialmente los orificios corporales- es ambigua, ya que todo agujero conecta ambos planos. Es Inevitable dado el

caso pensar en Mona Hatoum y su obra *Cuerpo extraño* (1994) - obviamente un claro referente de este proyecto instalativo – en el cual la artista realiza un video a través de una cámara endoscópica que introduce por los distintos orificios de su cuerpo-. Hatoum evidencia el cuerpo como un territorio desconocido y rebate en cierto modo la idea del cuerpo intervenido médicamente, interviniéndolo ella misma de manera autónoma, creando un autorretrato muy peculiar. En *Trou* al contrario que Hatoum en *Cuerpo Extraño*, hablamos de un organismo intervenido, más relacionado con el cuerpo médico e inerte, no autónomo, vulnerable y dispuesto a ser escrutado.



Figura 18. Parte frontal de la "mole".



Figura 19. Orificio de entrada.



Figura 20. Detalle con pelo.

El objetivo aquí es el de exponer un cuerpo-objeto dispuesto a ser ultrajado e intervenido, sin tener el público en cuenta su condición de ser o su funcionalidad, simplemente el puro goce de acceder a la parte interna de "esa cosa" y experimentar sobre algo desconocido a la par que demasiado familiar. En nuestro caso, al igual que en el de Mona Hatoum, la acción y el resultado de la intervención del público llega a éste en el mismo momento, con la diferencia de que Hatoum grabó previamente las imágenes del vídeo que aparece en *Corps Étrangers*. Al contrario, en nuestra obra se da pie a la improvisación de movimientos por parte del espectador y al método *insitu* de recepción de video-imágenes. Hatoum nos transporta a un cuerpo que nos es extraño e incluso ajeno, cuando la cámara endoscópica se sitúa el exterior de su cuerpo podemos oír como la artista respira, cuando se introduce en el interior de este oímos los latidos del corazón, se aprecia en ellos el fluir de la sangre bombeada y demás sonidos internos, casi podemos palpar las texturas del esófago, el estómago o las tripas. La artista desarrolla todo un viaje en el interior de su propio cuerpo, nos aproxima extraordinariamente a lo que somos a través de un *reality show* en el que no podríamos vernos más identificados; hecho comparable al resultado de la instalación interactiva aquí confrontada.

Guantes de látex: muy cerca de la abertura u orificio, disponemos de guantes de látex, los cuales cumplen la función de incitar a la interacción, al examen de lo desconocido. En un dispensador éstos invitan a una exploración de la ya mencionada masa a través de la abertura que se aprecia en la parte delantera de ésta, mediante la introducción de la mano y del brazo el espectador tiene la oportunidad de explorar el recóndito interior de la “mole”. El látex es un material que además de remitir a el ámbito médico y de examen nos lleva también a apreciar desde lo sensorial táctil muchas más texturas, apreciando mucho mejor las concavidades y la sinuosidad de las formas creadas por el nylon, siendo de este modo la utilización de éstos imprescindible para la interacción. Hay que tener en cuenta que éstos además de cerrar un marco conceptual de lo médico añaden también otras interpretaciones; la acción de introducir la mano y acto seguido el brazo dentro de la “mole” -y dado el caso de que se trata de un orificio de marcadas características corporales- hace inevitable que a muchos de los espectadores les venga a la mente un *fisting* de lo más variopinto. *El fisting* o *el fist-fucking* es un término inglés con el que se designa una práctica/conducta sexual que consiste en la inserción de la mano parcial o total, así como en algunos casos la inserción incluso del brazo, en el ano o la vagina.



Figura 21. Serie de imágenes mostrando la acción del brazo en la intervención.

Es una práctica considerada BDSM, que, en este caso, es evidentemente ineludible por lo menos nombrarla -dada la reacción de buena parte del público en el momento de interacción-.

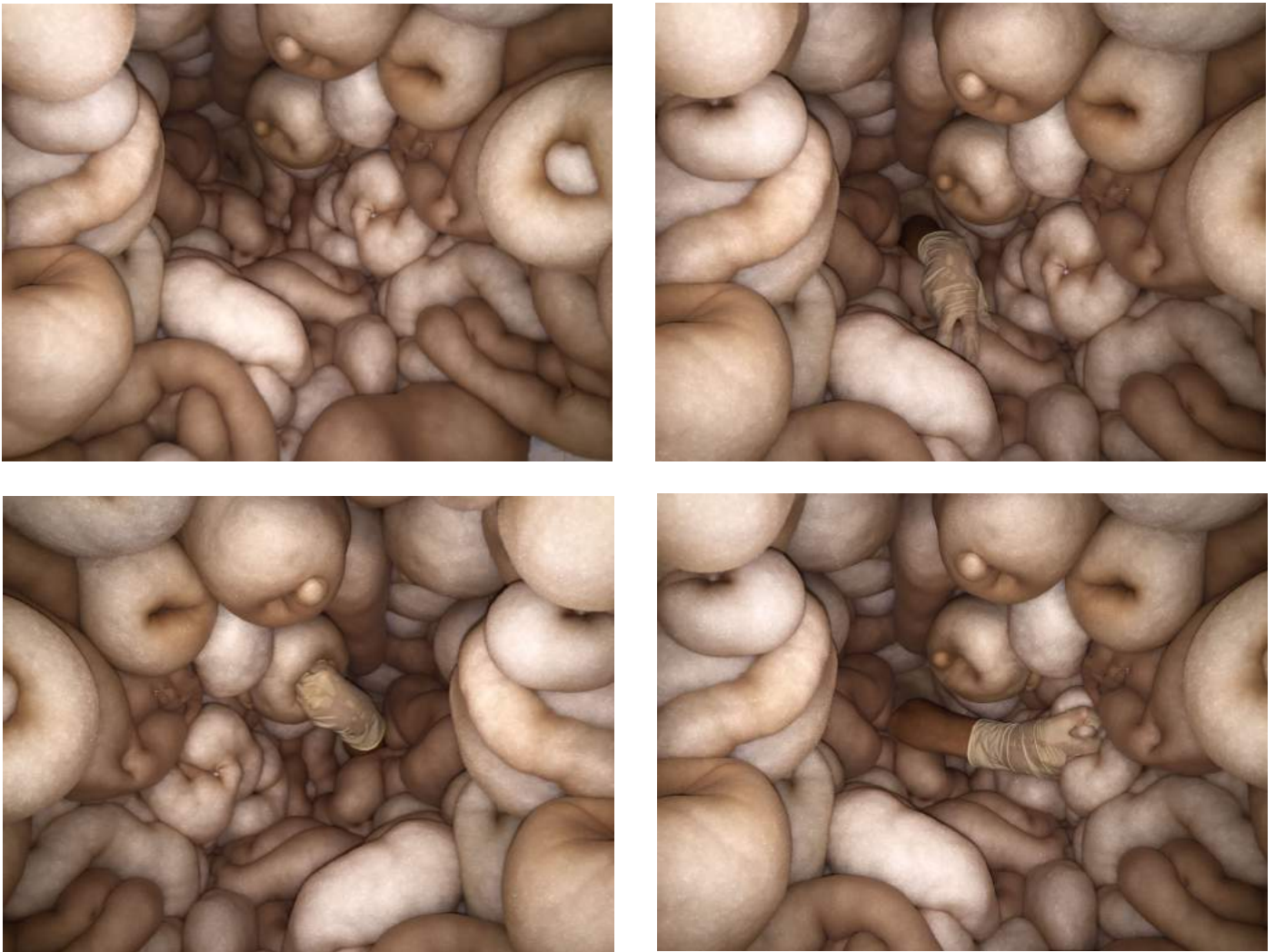


Figura 22. Serie de imágenes en las cuales se muestra la parte interna de la pieza iluminada por un dispositivo móvil.

El interior de la “mole”: En estas imágenes puede apreciarse la parte interna, las cuales han sido tomadas con un dispositivo móvil debido a que las características de la cámara interna (cámara de visión nocturna) no permitían fotografiar o grabar material de su interior. La informidad abunda en la intimidad de la “mole” al igual que lo hace en su cobertura exterior, y aunque mantiene ciertas similitudes, el propósito del diseño interno es que éste haga referencia de nuevo al universo de lo orgánico, con el fin de lograr un aspecto más intrínseco y diferenciado se ha trabajado sobre un compendio de formas variadas, retorcidas y acuminadas. Siguiendo el patrón utilizado en la parte externa se ha elaborado el interior sobre formas más pequeñas, y a base de distintas técnicas se han desarrollado agujeros, apariencias alargadas, cavidades y pequeños conjuntos ensortijados.

Diminutas figuras se adhieren al borde de los agujeros abultados, cual hemorroide asoman y nos recuerdan sutilmente las vulnerabilidades humanas, los puñados de masas intestinales nos indican un entorno interno e íntimo, los abultados volúmenes que se agolpan en la parte baja invitan al examen de quién encuentra una inofensiva tuberosidad; lo informe dando forma a lo abyecto en un clímax del tacto y la observación.



Figura 23. Proceso de materialización del diseño interior (nylon relleno de miraguano cosido sobre tela de fieltro).

La cámara interna: Como ya hemos señalado anteriormente, la instalación consta de una cámara interna, la cual debido a la oscuridad producida es una cámara de visión nocturna, esto conlleva una serie de impedimentos tales como no tener la posibilidad de grabar o almacenar material visual directamente desde el dispositivo o el inconveniente de no poder trabajar/editar posteriormente dicho material de vídeo.

Pero cabe destacar que es imprescindible que tenga estas características y que además con ellas aporta un halo todavía más misterioso, pues la tonalidad que nos brindan los infrarrojos de la cámara aporta a la imagen representada matices azulados y de claro-oscuro, con una representación un tanto mate, remitiendo a las tonalidades de la pantalla de un ecógrafo. Otra ventaja es que la alimentación de este tipo de cámaras es directamente eléctrica, sin depender de baterías, lo cual garantiza una eficiencia segura a la hora de exhibir la instalación. Se sopesó la probabilidad de adquirir una luz que iluminara el interior, pero teniendo en cuenta los materiales textiles y el riesgo de sobre calentamiento de dicha luz se descarta esta idea.

En cuanto al soporte de la pantalla destinada a mostrar la imagen captada por la cámara se ha procedido a la elaboración de una base dotada de ruedas, a partir de materiales como el aluminio y los remaches, así como la customización de un antiguo soporte de hierro. El resultado es un monitor con pantalla que remite de nuevo al ámbito de lo facultativo.



Figura 24. Imagen en pantalla sin interacción.



Figura 25. Cámara utilizada.



Figura 26. Imagen en pantalla de la "mole" (ya intervenida).

Aluminio: tal es el caso también del aluminio utilizado para conformar la mesa y el monitor de pantalla antes mencionado, que también cumplen su parte como elementos de carácter sustancial en el montaje y que a continuación podemos apreciar en las imágenes. El objetivo de crear un ambiente contextualizado en lo aséptico ha sido alcanzado de esta manera gracias a un material tan similar al acero inoxidable como es el aluminio, este metal junto con la apariencia carnosa de la “mole” ambienta la obra en un clima de intervención médica, los remaches, también de aluminio, le dan el toque escultórico. A consecuencia de esto conseguimos un ambiente que en general es frío y desapasionado pero que queda amenizado por esa voluminosa masa de color carne.



Figura 27. Mesa de aluminio (70 X 100 X 200).



Figura 28. Detalle del remachado de la mesa.



Figura 29. Monitor de pantalla (93 X 46 X 38).

Habiendo mostrado y aclarado los aspectos formales y conceptuales del proyecto, exponemos a continuación -y para finalizar este análisis- una imagen perteneciente al día de presentación del proyecto, donde se observa a un compañero interactuando con la pieza.



Figura 30. Un compañero interviene la pieza.

2.2 MORGUE

Esta serie fotográfica surge a raíz de la necesidad de desarrollar un proyecto fotográfico concreto, destinado a cumplir con los requisitos de la asignatura de Fotografía Digital y alcanzar el objetivo de ampliar el tipo de metodología y técnica artística utilizada en nuestra obra. Nos alejamos del proyecto de tipo escultórico y por lo tanto tridimensional, y trasladamos el concepto al ámbito de la fotografía. Este propósito se cumple través de la creación de obra bidimensional a partir del fotografiado de proyectos o esculturas.



Figura 31. *Morgue I* (2017), Fotografía digital sobre papel de algodón, 40X50 cm.

La fotografía es sin duda una aportación efectiva, ésta realza la simbología del elemento capturado magnificándolo y supone de esta manera una amplificación considerable del concepto tratado. En la asignatura de fotografía digital, para la que hemos realizado este trabajo se nos exigía un proyecto de carácter fotográfico orientado a la postproducción de la imagen, apoyándonos en estos requisitos y a partir de los métodos aprendidos hemos abordado la idea de lo abyecto, basándonos en su representación más clásica, lo informe. Sin extrapolarlo demasiado de su punto de origen, es decir, sin apartarlo desmesuradamente de la línea de investigación que llevamos realizada, lo hemos orientado hacia otros enfoques e interpretaciones, cuestiones sobre las cuales reflexionamos a continuación.

Es obvio que determinados lugares, espacios y superficies interfieren en la finalidad de los objetos o cuerpos que lo habitan, definen y determinan su función según sus características y dependiendo de cómo los habitamos estos tienen unas connotaciones u otras.

La intención, como ya hemos puntualizado, es trasladar lo abyecto y lo informe a otros marcos conceptuales, entrelazándolos con lo aséptico y lo impersonal. La idea original de la serie *Morgue* se basa en la búsqueda de un escenario adecuado y que, singularmente, atienda las necesidades de lo proyectado. Con la finalidad de trabajar sobre un espacio concreto, se ha seguido -en parte- la metodología propia de quien idea y planifica una instalación, al fin y al cabo, estamos hablando de la búsqueda y elección de un espacio para intervenirlo, un lugar con un determinado uso y/o apariencia que a su vez posee unas características idóneas para la creación de un nuevo escenario en un espacio anterior. En este caso –sabiendo el carácter bidimensional del proyecto- está claro que no se completaría su función instalativa, lógicamente aquí no existe recorrido alguno, pero dado el método de actuación nos ha parecido interesante hacer esta pequeña referencia.

Volviendo al espacio y las necesidades de la idea inicial, tal y como hemos destacado anteriormente, éste debe conformar una clara referencia a lo que es frío y aséptico (aun estando vacío necesitamos de estas connotaciones). En cuanto a la puesta en escena del elemento escultórico, éste determina y complementa coherentemente el tipo de escena que buscamos. Es por ello que se ha considerado apropiado, para la creación de tal panorama, utilizar un elemento perteneciente a la obra anterior, nos referimos a la instalación *Trou* (2016) –analizada en el punto previo- cuya función interactiva como ya sabemos es protagonizada por la “mole”, la cual cumple con unas condiciones idóneas para -a modo de “secuela”-, formar parte de un proyecto tan distinto como es *Morgue*. De esta manera, *Trou*,

es a su vez una suerte de “precuela” en lo referente a esta búsqueda del nexo de unión entre lo abyecto y lo aséptico, que quedan aquí claramente vinculados.

El sitio elegido para el desarrollo de las imágenes consiste en una sala de características peculiares, las cuales atribuyen a estas el halo de desafecto que se requiere, ya que aun estando éste despojado de todo objeto, se anexiona a ciertos entornos relacionados con el tipo de habitáculo propio de una sala de establecimiento hospitalario. Es sabido que anteriormente fue un espacio dotado de los enseres y el mobiliario adecuado y necesario de los típicos cuartos de baño de uso público, espacio que ahora permanece desprendido de todos los elementos referentes a una funcionalidad pasada. El único resto que da cuenta de su pasado son las paredes repletas de azulejos blancos, las cuales fácilmente hacen ahora alusión a todo un abanico de conceptualizaciones distintas –en las que profundizaremos en breve- que, por otra parte, nos vienen como anillo al dedo para contextualizar nuestra “mole”.

El espacio: su iluminación blanca y fría producida por cuatro luces de tubo nos recuerdan lo que -como decíamos- en su época fue, una suerte de servicios o váteres. En la actualidad, este sitio vacío y desprovisto evoca desazón y un sutil sentimiento de incomodidad que no invita a permanecer mucho tiempo en él; no hay ventanas, tan sólo un pequeño extractor en la pared del fondo que produce un leve zumbido. En la entrada –que consta de un techado más alto- hay dos escalones descendientes que agravan el sentimiento de hermetismo, pues cuando descendemos por ellos el techo se hace cerca de un metro y medio más bajo. Aunque esto último no es apreciable en las fotografías que conforman esta serie de tres, nos parece apropiado nombrarlo para una mejor comprensión de los sentimientos que dicho lugar nos ha infundido y de paso destacar los motivos de elección del mismo.



Figura 32. Habitáculo vacío a intervenir.

Es complicado -teniendo en cuenta el material utilizado para las paredes- no atribuirle un toque de almacén lúgubre, así como es igualmente difícil no pensar en un depósito de cadáveres o morgue.

La palabra morgue –de origen francés- es un término que ha atesorado curiosos y cambiantes significados a lo largo de la historia. Durante el S.XVI hacía alusión a una actitud arrogante y de ceño fruncido y en el S.XVII se incluye en el diccionario de lengua francesa como una postura de filosofía triste y severa, por otro lado, en 1694 se refiere como morgue al lugar o sala de una cárcel en el cual permanecen los presos nuevos durante unos días, con el objetivo de realizar un careo con los policías o guardias que más tarde deberán ser capaces de reconocerlos en el interior. Esta “exposición” de presos ya indica una intencionalidad en el significado de la palabra que hace alusión a lo expuesto para ser comprobado; de hecho, en 1798 se incorpora una nueva interpretación que alude al lugar donde los cadáveres que han fallecido fuera de sus domicilios son expuestos para su posterior identificación. Finalmente, a principios del S.XX *La Morgue* de París pasa a ser el Instituto de Medicina, y el término morgue es importado a España, tal y como lo conocemos hoy en día, como designación de un edificio destinado al almacenamiento de cadáveres desconocidos a la espera de ser identificados o intervenidos.

Nos ha parecido importante destacar esta transformación terminológica para sumergirnos en las simbologías que han impulsado este tipo de proyecto. La idea de trabajar con un espacio de estas características lleva tiempo considerándose en proyectos desarrollados durante estos dos últimos años, lo único es que no había surgido la oportunidad de encontrar y tener acceso al lugar ideal. La posibilidad de producir fotografía llega a la vez que hallamos el sitio perfecto en el que trabajar y del cual hacernos servir, sin olvidarnos de que a su vez finalizamos la obra interactiva *Trou* (sus características vinculadas a lo médico son el comienzo de todo), a partir de la cual florece este proyecto. Beneficiándonos de la semántica de este término puntualizaremos que, la intencionalidad del título asignado a esta serie de imágenes es precisamente hacer referencia a un habitáculo en el cual exponemos nuestra masa informe para que ésta puede ser identificada y/o interpretada por el público; reinventando de este modo dicha palabra e incluyéndola como herramienta de creación de un escenario exprofeso para reconocer lo informe, identificar lo innombrable y lo indeterminado.



Figura 33. *Morgue II* (2017), fotografía digital sobre papel de algodón, 40X50 cm.

El lenguaje fotográfico se convierte en este caso en una opción más que acertada teniendo en cuenta la fuerza que adquiere una pieza de estas características formales en un entorno tan desconsolado y estrecho. Lo que antes era un WC público se transforma en la puesta en escena y mecanismo contextualizador de la pieza a fotografiar; la informidad de la “mole”, los conjuntos de formas orgánicas que la componen, y el peculiar rechazo que causa un espacio de estas características, forman un combo ideal cuyo fruto es una poderosa visión de lo informe.

El objeto impreciso que se observa en las tres imágenes que conforman la obra hacen honor a las reglas que rigen lo informe – si es que puede decirse que lo informe mantenga unas reglas o unos límites-, estas formas que presiden inquietantemente las fotografías, atienden a la reducción de una identidad que, indefinida, extralimita la forma y en cierto modo burla

los límites de ésta. Traspasa la frontera de la lógica e infringe los principios de aquello considerado dentro de una forma original o determinada.

Tomando lo informe como estructura de un objeto, éste nuestro objeto, mantiene un orden poco dialéctico pero definido, gracias a marcadas características corpóreas (particularmente distintas al resto del cúmulo) situadas en diferentes puntos del mismo; en *Morgue II* apreciamos una de ellas, nos referimos al agujero que se distingue en la parte izquierda de la masa informe que se sitúa en el centro de la imagen, pues éste denota un rasgo transc corporal que, como ya hemos analizado previamente en *Trou*, consigue transmitir una fractura que discierne dos espacios y a la vez nos informa de la existencia de una entrada a esa cosa que yace horizontalmente en el suelo, cual cuerpo yacente que, en este caso parece estar vagamente en alerta. Se añade así cierto sentido y se ubica al espectador para que éste defina automáticamente una parte trasera –o delantera-, esta necesidad de ubicación surge de la urgencia que tenemos por discernir y definir, clasificar epistemológicamente todo aquello que vemos. Lo mismo ocurre con las obras de Jason Briggs, esculturas de tamaño mediano hechas a partir de cerámica que establecen un parecido orden caótico al que se muestra en *Morgue*; este artista inglés se hace valer de toda clase de orificios, formas y abultamientos que hacen una clara referencia al cuerpo humano, sus informes obras incluyen pelos y distintas tonalidades de colores que van del rosado al color carne pálido. Su trabajo también induce al espectador a una búsqueda del orden y la lógica de estos cuerpos deformes, que más que a cuerpos nos remiten a teratomas. Su obra es comparable al objetivo buscado en nuestro proyecto y es de hecho un referente artístico en determinadas fases de la producción de nuestra obra.

Otras características igualmente relacionadas se observan en *Morgue I*, Donde se insinúa que este particular aglutinamiento de formas ha cambiado de posición, mostrándonos una zona sutilmente distinta al resto de la configuración, ésta está un tanto ensombrecida, al acercarnos descubrimos la presencia

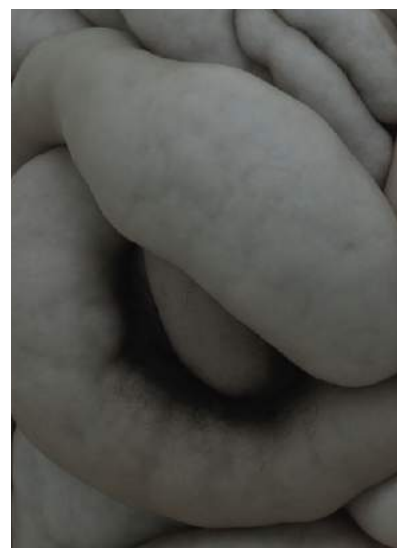


Figura 34. Detalle de Morgue II.

de pelo a lo largo de toda la cavidad improvisada. De nuevo una anomalía en lo anormal de esta argamasa nos sorprende intentando dar sentido a la posición de esta curiosa figura. Los pelos complementando la extralimitación de la forma atañen a un tipo de abyección que transgrede fronteras variables, y aunque remitentes a lo corpóreo e incluso a cavidades

corporales como son los orificios, los pelos en este caso son anexionados a una suerte de resto carnudo que perturba nuestra visión de lo aceptable... El contexto en el que uno encuentra los pelos conmuta en diferentes figuraciones de lo asqueroso o repugnante. Tal y como considera Jean Clair en *De Immundo*, trabajo en el que el autor reflexiona sobre el tiempo del disgusto, “Un cabello sobre la lengua, un cabello en la sopa, unos pelos en la mano perturban siempre la claridad del mundo.”³⁷ En cuanto a la descontextualización del cabello se refiere, podemos hacernos a la idea de que la aparición de pelo en las circunstancias formales que se dan en *Morgue I*, son sobradamente poderosas como para por lo menos turbar mínimamente al individuo que los advierte.



Figura 35. *Morgue III* (2017), fotografía digital sobre papel de algodón, 40X50 cm.

³⁷ Clair, J., *Op. cit.*, pág.13.

Sin embargo, en la figura que ocupa la tercera fotografía de esta serie, estos parámetros analizados en las imágenes anteriores se trasladan a un tipo de percepción más ligada a lo puramente informe y corpóreo. El aspecto que aporta aquí la sensación de “lo bajo” es la posición y espacio que ocupa ahora el objeto en cuestión, pues ésta varía de nuevo de pose, infundiendo cierto terror por su alusión a lo que nos parece una acumulación de gruesos intestinos entrelazados que, como un grupo de serpientes o gusanos que se agrupan adquiriendo poder y presencia, descansan verticalmente sobre la esquina izquierda del fondo de la sala. Es razonable, dado el trabajo escultórico involucrado previamente a la captura de la imagen, establecer aquí una visión paralela de esta serie fotográfica con la obra de Rosa Verloop. Las espeluznantes esculturas de nylon de esta artista holandesa mantienen una evidente conexión con nuestro trabajo escultórico, aunque casi la totalidad de su obra consiste en la representación figurativa del cuerpo humano, lo deforme impregna todo su trabajo, incluyéndose claras referencias al nacimiento, la vejez y la muerte. En algunos casos apreciamos ciertos trabajos que aluden a cuerpos informes cargados de venas (hilos rojos), como sucede una de sus obras fotográficas, *foto van een nylonobject* (foto de un objeto de nylon) 2010, éstos son los que más en contacto ponen nuestra obra con la suya. La artista trata el nylon de un modo delicado y sus formas suelen ser más “enmuñonadas”, en nuestro caso las formas son más puras y simples, jugando más con la elaboración de piezas independientes para ser estas posteriormente ensambladas; Verloop parece trabajar desde grandes masas informes con las que poco a poco, y de la misma manera que procedemos nosotros, esculpe mediante el cosido de éstas, jugando con las variables cantidades de relleno utilizado. El resultado puede ser distinto pero las sensaciones que despierten en el público son muy similares, así lo expresa la artista en una entrevista: “Es genial ver cómo la gente observa con horror mis esculturas mientras que otros se sienten increíblemente atraídos para tocarlas.”³⁸ Frase que hace una clara alusión definitoria de lo abyecto. En cuanto a artistas fotográficos que casan como referente, volvemos a destacar a Cindy Sherman y Hans Bellmer, cuya obra familiariza con la nuestra a través de la praxis utilizada.

Volviendo al análisis de las distintas composiciones fotográficas, concluiremos resaltando que hemos realizado este repaso acerca de las diferentes posiciones del objeto en cuestión

³⁸ BEAUTIFUL/DECAY, *Rosa Verloop Delightfully Fleshly Sculptures Made From Nylon Stockings* (consulta: 8-7-2017). Disponible en: <http://beautifuldecay.com>

para mostrar la manera en la que lo informe adquiere diferentes interpretaciones aun tratándose de algo indeterminado, e igualmente hacer hincapié en el objetivo de este trabajo, el cuál opera desde la variabilidad interpretativa de lo informe y la rica relación que éste mantiene con la abyección. Evocando sentimientos y pulsiones en el espectador, sumergiéndolo en este inframundo de la fascinación y el horror a través de la capacidad de interpelación de este retorcido sentimiento.

A continuación, de manera concisa y dejando de lado el análisis formal de la obra, nos disponemos a ahondar en la metodología utilizada en el proceso de fotografiado, así como a nombrar los distintos elementos de postproducción que han sido decisivos para alcanzar los objetivos. Señalaremos las razones por las cuales hemos decido usar ciertos dispositivos y/o softwares en la elaboración de las imágenes y cómo éstos han influido en el concepto tratado.



Figuras 36 y 37. *Making of Morgue* (2017).

El revelado *RAW* ha sido el proceso idóneo para la realización y postproducción de las imágenes, ya que, tal y como indica su nombre -termino anglosajón para referirse a “crudo” o “bruto”-, es un formato de archivo digital de imágenes que mantiene toda la información de dicha imagen tal y como ha sido fotografiada por la cámara utilizada, este tipo de captura permite realizar cambios a posteriori teniendo a nuestra disposición todos los datos de la captura intactos, además de la posibilidad de utilizar un software que, muchas veces y como es en este caso, pertenece específicamente a el modelo y marca del dispositivo empleado. Como decíamos, el formato *RAW* almacena de manera comprimida todos los datos de la imagen sin que se pierda información alguna y, por lo tanto, ha sido de utilidad a la hora de realizar los cambios o variaciones posteriores; cambios tales como el enderezado de la imagen, que han tenido que efectuarse debido al empleo de un objetivo gran angular. El gran angular nos brinda un ensanchamiento de campo y una mayor profundidad a la fotografía, lo que ha aportado una visión mucho más focalizada y de apariencia menos plana. Además de añadir profundidad a las imágenes ha significado un complemento indispensable dado el tamaño reducido del lugar fotografiado y los objetivos propuestos; su único inconveniente, el curvado de las líneas, que ha podido ser corregido con éxito.

Por otro lado, y acercándonos al concepto que enmarca la serie, los cambios de temperatura del color han resultado sustanciales para una cromática más acorde con la intención antes citada a propósito de la vinculación del objeto en cuestión con respecto al entorno. La idea principal de lo neutro y lo que remite a lo aséptico se verá enfatizada gracias a los tonos fríos conseguidos, tarea para la cual el revelado *RAW* resulta ser muy cómodo. Llegamos de esta manera a la contribución de la parte escultórica como elemento fotográfico, que es presentado aquí –a través de la unificación de tonalidades frías- con una fuerte e inquietante presencia.

Otro elemento de postproducción que deberíamos considerar a parte de la postproducción digital, es la elección del material con el que han sido enmarcadas las obras, aluminio bruto. Con la intencionalidad de no salirnos de la línea de conjugación de los materiales utilizados hasta ahora hemos considerado servirnos de nuevo de este metal ligero y resistente a la oxidación. El aluminio es a lo largo de todo este TFM un elemento que resulta ser indispensable para resolver y alcanzar los propósitos planteados conceptualmente. Sus características formales aportan un toque frívolo y “sanitario”, a la vez que atribuyen simbología y resolución conceptual a las fotografías.

El resultado es una serie fotográfica en la cual se muestra la situación de un voluminoso objeto anómalo que parece debatirse entre el ser y no ser, un engendro amorfo que produce expectación y desasosiego en aquel que lo observa, este interpela a su vez con la sala y ésta por su parte no ayuda a menguar el sentimiento de frivolidad y extrañamiento, en un ambiente recluso y frío esta figura extraña y a la vez familiar parece advertir nuestra presencia.

2.3 OBJETOS DE ESTUDIO

Si nuestro objetivo en la obra analizada en el punto anterior era transmitir un sentimiento de desazón ligado a lo informe en un ambiente desapasionado y alusivo a lo mortuorio, en *Objetos de estudio* el objetivo es seguir la misma trayectoria, pero con una ligera bifurcación hacia lo quirúrgico, anexionado a un contexto de cosificación del objeto que, al igual que en *Morgue* (2017), mantiene unas particularidades formales con lo corpóreo. Esta segunda serie fotográfica formada por seis imágenes –Desarrollada en y para la asignatura de Eros, violencia y pintura- se escenifica en un ambiente que sigue estando ligado a la muerte y a lo que es expuesto, pero desde una visión más relacionada con la cirugía y la apariencia de aquello que, por no tener precedentes, es fotografiado, y por lo tanto cosificado. Nuevamente son la técnica y los materiales utilizados –nylon, miraguano y aluminio-, así como el espacio que enmarca el fondo de estas imágenes, los que crean una interpelación que transgrede el buen gusto. El lenguaje fotográfico empleado aquí es desarrollado a partir de elementos escultóricos que, creados a propósito, han sido posteriormente fotografiados en un marco conceptual relacionado con la llamada *morbid beauty*³⁹ (belleza mórbida) de la fotografía de finales del siglo XIX, la cual hemos decidido citar –y en la que nos disponemos a ahondar- debido a la manifiesta relación con esta serie fotográfica.

La denominada belleza mórbida, que hoy en día es utilizada para designar distintas vertientes o estilos estéticos y/o artísticos puede oscilar desde los macabros retratos de Peter Witkin a las fotografías típicas de la escena del *freak show*. Surge a raíz de la estrecha relación que establece el ámbito médico con el medio artístico, la necesidad de los cirujanos por inmortalizar su *modus operandi* dio lugar a todo un gremio de artistas dedicados a capturar mediante el grabado, el dibujo o la ilustración todo tipo de intervenciones quirúrgicas. La técnica utilizada en cada una de sus respectivas épocas da paso a estilos y todo tipo de ornamentaciones macabras sobre la anatomía humana. Pero con la invención de la fotografía las posibilidades de aprisionar estos momentos de acciones delicadas se vuelven mucho más efectivos por la claridad de imagen que ésta aporta.

³⁹ Belleza Mórbida, se entiende por aquello cuyo placer estético está basado en un *Das Unheimliche*. Entendiéndose esto como aquello que debiendo permanecer en las sombras ha sido revelado, despertando el morbo de aquello que es bello en lo sublime; en este caso la sublimidad del objeto informe enmarcado en un lugar concreto y poseyendo éste unas marcadas características corporales.



Figura 38. *Objeto de estudio I* (2017), fotografía digital sobre papel de algodón, 30X40 cm.

Si a esto le sumamos el hecho de que los elementos de estudio no eran simples intervenciones sino también inmortalizaciones de ciertos estados de enfermedad, retratos de las secuelas de una guerra o la tradicional fotografía *post mortem* de esta época – tradición que Andrés Serrano extrapola siglos después con *The Morgue-* , ya tenemos un poderoso compendio de campos de actuación donde la captura del instante significa tanto crear o mantener unos precedentes -retrato de aquellos que sufren enfermedades anómalas y malformaciones natas y/o innatas- o bien la imagen del rigor mortis de un ser querido.

El referente más influyente en la serie *Objetos de estudio* es esta colección de enfermedad y deformidad que, bajo el umbral de la belleza y el rechazo, han inspirado las formas imprecisas que dirigen este proyecto y que realzan una “belleza mórbida” nacida de la necesidad de catalogar y clasificar, siendo esta equiparable a el sentimiento casi obligado que el público sufre cuando dirige su mirada hacia esta obra bidimensional y no puede sino



Figura 39. *Objeto de estudio II* (2017), fotografía digital sobre papel de algodón, 30X40 cm.

distinguir e intentar determinar una justificación para estas formas. Al igual que los médicos observaban el resultado que les brindaban los artistas como herramienta de estudio para un buen muñón, nuestro público recibe aquí los útiles para intentar concretar lo que no podrá jamás ser interpretado con certeza.

Objetos de estudio guarda relación con esta particular belleza debido a su fuerte fisicidad corporal, pero es el entorno creado el que juega con el concepto y lo conjuga como un todo. En las distintas imágenes los elementos están situados sobre una superficie de aluminio, que haciendo una completa referencia al acero nos trasladan a una suerte de mesa de preoperatorio; al fondo apreciamos los azulejos blancos que, en *Morgue* (2017), ya remiten tal y como lo hacen aquí a un lugar desapasionadamente médico, y aunque en este caso las intenciones y el resultado mantienen un carácter más cercano a el ámbito de la intervención



Figura 40. *Objeto de estudio III* (2017), fotografía digital sobre papel de algodón, 30X40 cm.

quirúrgica o el estudio médico, cabe decir que siguen siendo estos azulejos los que afinan el ambiente solicitado. *Objetos de estudio*, como ya hemos señalado, consta de seis imágenes diferentes, las cuales se dividen en tres parejas, es decir, los elementos fotografiados se repiten una vez cada uno, enarbolando de nuevo la apabullante característica de lo informe en cuanto a representación y variabilidad de interpretación. Se trabaja de esta manera la serie para amplificar los puntos de vista y la confusión del individuo en la observación de un mismo objeto, así como también se busca acentuar ciertos aspectos de cada escultura escenificada. Otros medios utilizados y que interfieren conceptualmente sobre la simbología de la obra son las arandelas en las cuales están aprisionados los objetos de nylon que, en las imágenes *III* y *IV*, a modo de artilugio corrector o de sujeción parecen a su atornillarse a la apariencia carnal del objeto y nos sugieren la fría sujeción del acero a una supuesta estructura interna.



Figura 41. *Objeto de estudio IV* (2017), fotografía digital sobre papel de algodón, 30X40 cm.

Combinado todo ello con la apariencia y color que aporta el nylon, no podemos esquivar los pensamientos que nos inducen hacia la amputación, el dolor e incluso al frío impersonal del acero en contacto con la piel, es arduo no imaginar que este pedazo de carne atrapada entre anillas pudo formar parte de un trozo mayor; tal como se define lo “deforme” como aquello que no tiene una forma definida o que la ha perdido, podemos decir que este ente mutilado parece reflejar dicha pérdida.

La sección de un miembro siempre es motivo de horror y repugnancia, el mero hecho de visualizar la razón de ser del muñón es suficiente para que el observador se sienta asqueado y para que el que lo sufre sienta una amarga nostalgia -aunque en cuestiones de abyección la escatología y experiencia de cada individuo juega un importante papel-. La mutilación ha sido al largo de nuestra carrera artística un referente poderoso, debido a la relación de

conceptos que se reúnen en torno a este. No solo hablamos de una característica corporal adquirida, sino que también lo es desde un aspecto nato, y debido a la labor que desempeña en la arquitectura corporal del ser humano, simboliza una pérdida o ausencia del miembro que es sustituido por lo informe o tumultuoso. Convierte el cuerpo –tal y como indica el título de esta serie- en objeto de estudio, y nuestra obra se basa en esa inspección meramente visual, en el que este truncamiento del cuerpo se representa mediante pequeños bultos informes que parecen haber pertenecido a uno de mayor tamaño, vistos como algo que ha sido expulsado y repudiado por entorpecer la construcción de un cuerpo correcto y bien acabado.

El mismo concepto es tratado en *objeto de estudio I y II*, donde aparece de nuevo esta ausencia/presencia de lo deforme y perturbador, aunque en este caso la forma es menos compleja sigue presentándose desfigurada y maltratada. A modo de sarcoma el miraguano se hace evidente bajo la semitransparente media de nylon y evoca la grasa cárnica bajo la epidermis o los conjuntos de venas de un cuerpo infecto, en el centro de la superficie de aluminio, encogido sobre sí mismo, parece ajeno a lo que le rodea.

Teniendo en cuenta lo asqueroso como algo odiado y temido a la vez, o como aquello que se impone por su capacidad de contaminación, lo repugnante se hace más palpable en las dos últimas figuras de la serie, acogándose a otro tipo de estímulos más escatológicos e involucrados en lo indiscernible. De un rápido vistazo, al contrario que con las imágenes anteriores, éstas últimas expresan cierta certeza sobre la forma; este objeto, que se aprecia en las imágenes V y VI, custodia un interior que -distinguible por la transparencia del nylon- evoca cierto parecido a un estrujado conglomerado de órganos irreconocibles o tripas. La sensación de asco viene medida por la impresión de que estas formas, que se exhiben presionadas por las distintas capas del nylon y van acompañadas de un manojito de pelos que corona –junto con una especie de quistes improvisados- una pequeña hendidura un extremo de la figura. Estas características se nos antojan más comunes a la apariencia de un "teratoma" que a la de un cuerpo enfermo o mutilado. Un cúmulo un tanto fálico que parece haber quedado estancado o abandonado en el fracasado proceso de su forma original, como algo que no llega a ser lo que debería y permanece en un perpetuo estado de evolución que inspira decepción y disgusto.

Nos parece pertinente, dado la obviedad de semejanzas formales y las adecuaciones conceptuales, destacar la terminología de la palabra "teratoma", ya que habiendo hecho es-



Figura 42. *Objeto de estudio V* (2017), fotografía digital sobre papel de algodón, 30X40 cm.

-tas observaciones, su origen puede servirnos de referente explicativo, dado que esta palabra esconde una interesante morfología compuesta por la raíz *teras-* que hace alusión a *teratos*, (pesadilla, monstruo) y *-oma* (tumor, hinchazón). Hablamos de un tumor encapsulado con componentes de tejidos u órganos, que llega a contener dientes, ojos o pelo, además de tejido muscular disfuncional... Atributos que claramente expresan el porqué de esta profundización. Las alusiones que incluye esta terminología a lo horroroso dan pie a que el “teratoma” sea una comparación razonable para el análisis de esta parte de la obra, ya que ésta también posee una apariencia de contención y cierto hermetismo.

El pelo presente en la obra es mínimo, pero potente; recordemos que éste asoma entre dos quistes acuminados que parecen crecer en armonía con esta particularidad velluda que brota y se ensortija. En el lateral izquierdo de esta figura también apreciamos la presencia de cabe-



Figura 43. *Objeto de estudio VI* (2017), fotografía digital sobre papel de algodón, 30X40 cm.

-llo, pero de un modo más sutil, éste habita las formas orgánicas que se acurrucan en la parte central de la pieza-, dando una sensación de carencia. Tanto en una imagen como en otra el elemento fotografiado expresa una informidad del objeto que hace referencia de nuevo a un cuerpo cuyo rechazo a lo prescindible y desagradable es extraído para un posterior estudio. Nuevamente lo quirúrgico está presente, gracias a esta combinación de alegorías y semantizaciones vinculadas a lo abyecto contextualizando en un cuerpo enfermo.

El resultado es un conjunto de clasificaciones e interpretaciones ambiguas que no son más que una respuesta a la representación de lo que carece de identidad, la pérdida de la forma -o la búsqueda de lo que no la tiene- son objetivos y subdivisiones del concepto tratado que representan puntos de inflexión donde las fronteras son permeables y los límites se sitúan en un continuo *borderline* que deja entrever la fragilidad de aquello que intenta contener lo

informe. Lo abyecto aprovecha estas brechas de lo ambivalente y emerge bajo el embeleso de lo repugnante.

Dando por finalizado el análisis formal de la obra, y los conceptos que esta invoca, es apropiado resaltar -resumidamente- la intencionalidad de las técnicas y los dispositivos utilizados. Al igual que en la serie *Morgue*, el método RAW ha sido también para *Objetos de estudio* una forma de trabajar la fotografía muy cómodamente -tanto para el retoque del color como para corregir algunas tonalidades generales-, y aunque ha sido una postproducción más sencilla, el método de captura con un objetivo macro ha supuesto una calidad superior y muy conveniente para el tipo de trabajo fotográfico a desarrollar. Otro aspecto, que consideramos forma parte de la postproducción, es el marco de aluminio bruto que enmarca las seis imágenes, y que se ha utilizado con el propósito de crear una coherencia entre esta serie y *Morgue*.

Dado que el referente dominante de este proyecto es de ámbito médico-fotográfico y un poco rebuscado creemos oportuno terminar este análisis con algunas instantáneas pertenecientes a la colección del Mütter Museum del Instituto de Medicina de Filadelfia⁴⁰. Existe una buena recopilación por parte de dicho museo donde la *morbid beauty* que tanto nos ha embaucado en trabajar estas formas queda bien catalogada y de la cual, al habernos inspirado, queremos mostrar algunas fotografías. Nos hemos tomado la libertad de extraer de dichas imágenes solamente aquellos detalles que son de nuestro interés para con la obra.



Figura 44. Serie de imágenes que muestran deformidades corporales.

⁴⁰ *Mütter Museum Historic Medical Photographs*, Blast Books, Nueva York, 2007, pág. 63-100.

2. 4 ESTUDIO DE UNA OTREDAD ESPECÍFICA

La instalación que nos disponemos a analizar es, aparte de la última de este TFM, la que mantiene un carácter más experimental -de ahí su título- y es por esta particularidad que el análisis será un poco más escueto. Corresponde a la asignatura de *Instalaciones, espacio e intervención*, y se ha desarrollado a partir de distintos ensayos previos que han supuesto el afinamiento de este “estudio”, ya que la praxis de esta asignatura consistía en la maduración de una idea inicial a lo largo de varios ejercicios en los cuales el proyecto debía amoldarse a distintas necesidades, tanto a nivel procesual y espacial como conceptual. La solución final a estos procesos es una instalación de tipo *site-specific*, para la cual hemos creado una serie de cinco piezas escultóricas trabajadas con los materiales que caracterizan nuestra obra (nylon, miraguano y pelo), la técnica de moldeado es la ya empleada anteriormente, el cosido a mano, esencial para engendrar las informidades que componen este conjunto que, a modo de invasión, violentan de nuevo un espacio impersonal.

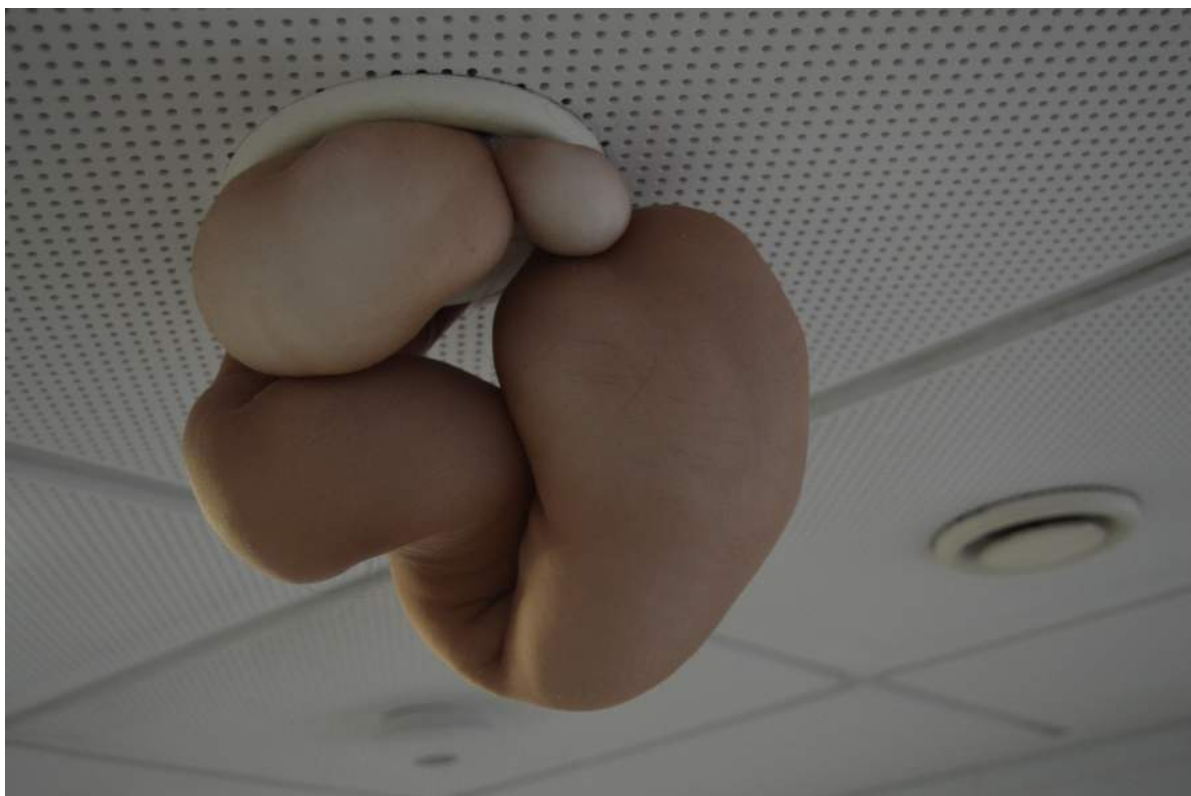
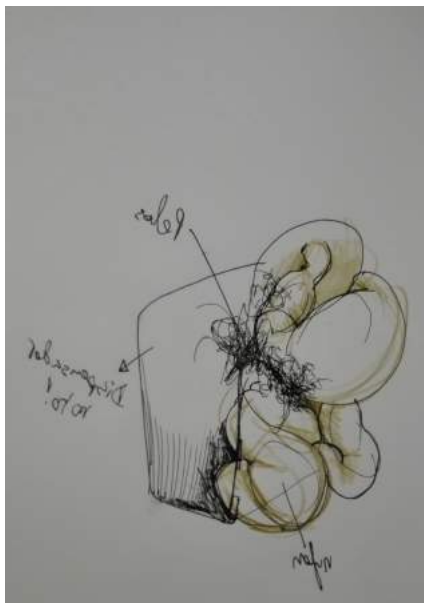
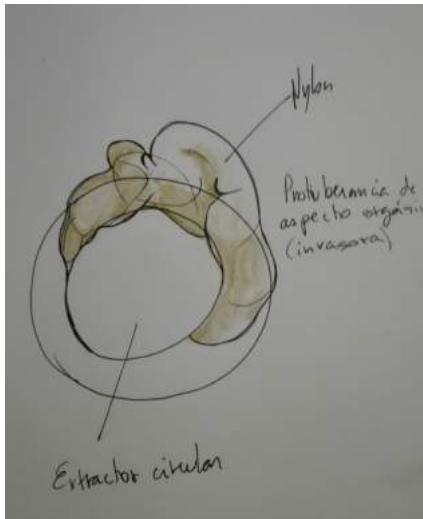


Figura 45. Elemento interviniendo uno de los extractores de aire.



En las series fotográficas *Morgue* (2016) y *Objetos de estudio* (2017), sobre las que hemos reflexionado en los puntos dos y cuatro de esta segunda parte, los elementos escultóricos habitan en todo momento un entorno hostil y frío, con unas connotaciones asépticas relacionadas con el habitáculo en el cual han sido fotografiadas, cuya funcionalidad anterior -como ya sabemos- fue la de unos lavabos públicos. *Estudio de una otredad específica* (2017) surge del objetivo que este habitáculo fotografiado cumplía con anterioridad - así como el proceso de carácter instalativo que conllevó escenificar la “mole” o los llamados elementos de estudio- nos hicieron reflexionar acerca de la posibilidad de intervenir un espacio de características similares. Se decide de esta forma desarrollar una instalación en los lavabos de la segunda planta del edificio D de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos.

La elección de este espacio se debe a su clara conexión conceptual con nuestra línea de investigación, el vínculo que este lugar mantiene con los fluidos y el desembarazo de aquello que nuestro cuerpo expulsa es aquí la razón. Por supuesto no hablamos de unos W.C. muy limpios, por lo tanto, en este caso, comparando este proyecto con las series fotográficas anteriores, apreciamos un alejamiento de lo aséptico y lo quirúrgico, y aunque las paredes siguen presentándose repletas de azulejos blancos, estos aseos están dotados del mobiliario que alude a su función y por lo tanto escenifica ya de por sí unas connotaciones impuestas a priori por el espacio.

No olvidemos que se trata de un lugar de uso público del alumnado y que ello será el desencadenante del tipo de práctica estipulada para la instalación. Los elementos escultóricos destinados a intervenir el lugar, tal y como ya

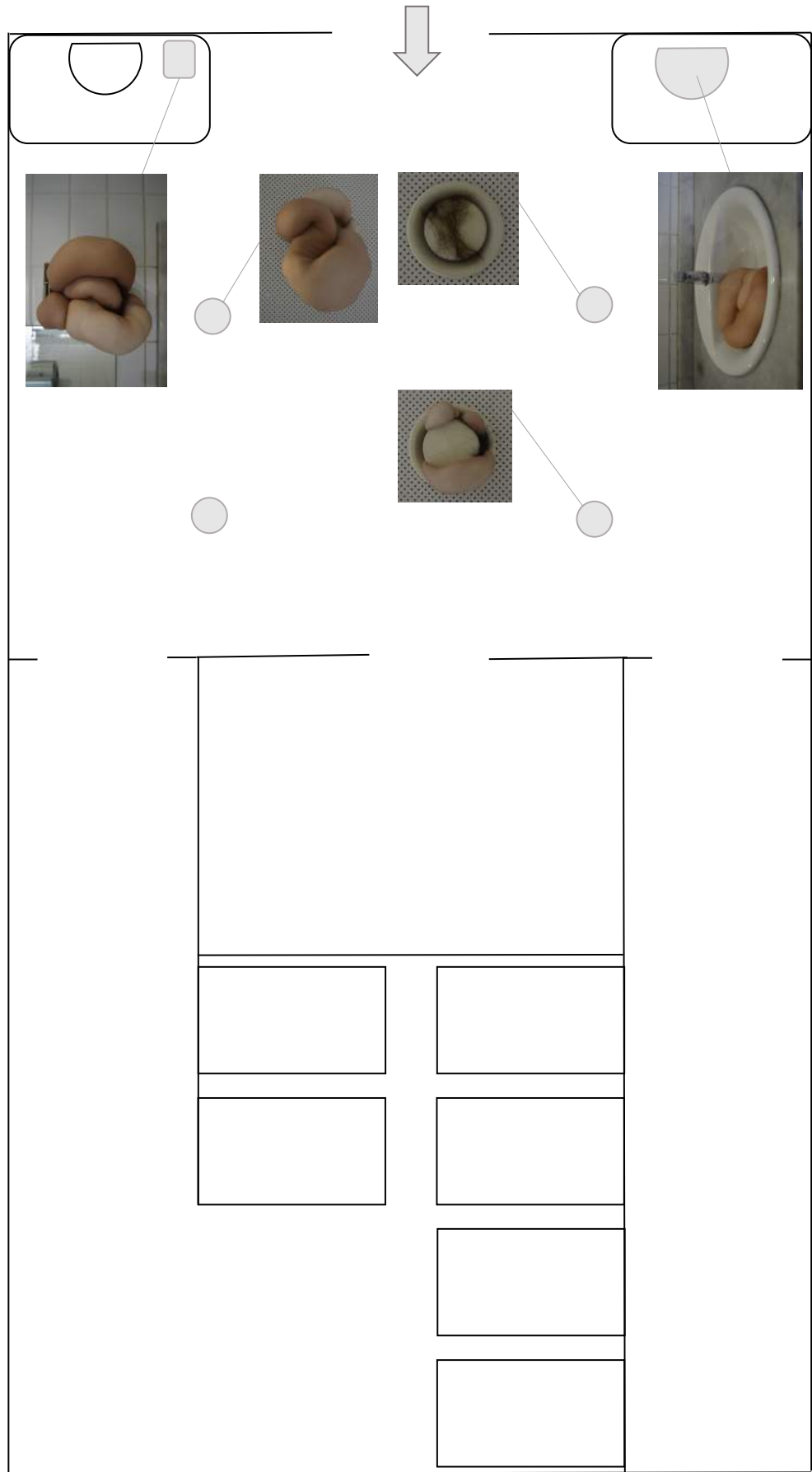
Figura 46. Bocetos de algunos de los elementos

se ha indicado, han sido trabajos exprofeso y adaptados a cada uno de sus sitios y/o rincones atribuidos dentro del proyecto. A continuación, en la siguiente página, se muestra un plano en vista planta de los aseos en cuestión, en el que exponemos los lugares que cada uno de estos “objetos invasivos” ocupa.



Figura 47. Imagen general de la parte derecha del *hall* de los servicios.

Figura 48. Vista Planta del espacio mostrando la distribución de los elementos instalativos.



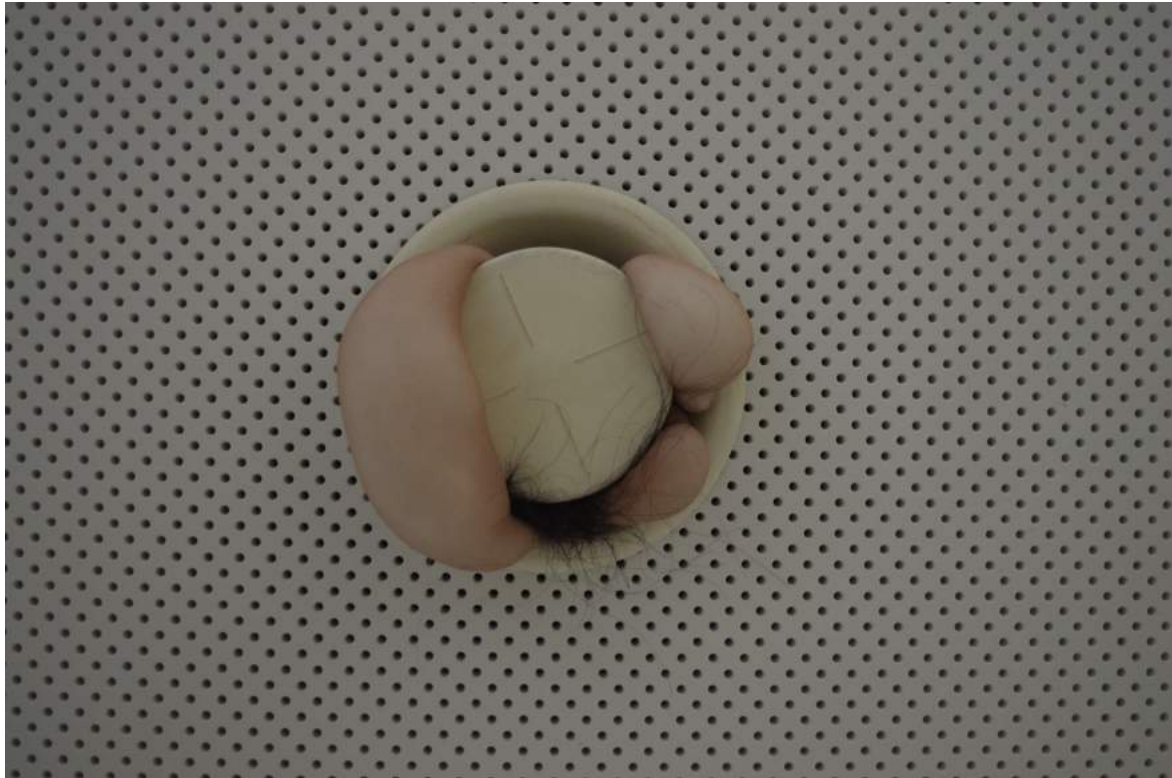


Figura 49. Detalle de los extractores intervenido.

El concepto y objetivos que enmarcan este proyecto nos recuerda lo tratado en el punto cuarto de la segunda parte de este TFM (*El orificio como ejecutor de abyección*), acerca de lo soportable de las abyecciones de nuestro propio cuerpo por un lapsus de tiempo corto pero necesario, y de cómo la otredad que representa para nuestro “yo” las excreciones del otro nos pueden resultar desgarradoramente asquerosas. Esta intervención propone ensalzar un ámbito como es el de los servicios públicos como espacio de actuación de lo abyecto. A través de una serie de elementos informes y de pronunciadas características corporales se crea una composición basada en la infirmitad del objeto, lo sucio, lo que es expulsado al exterior sin adoptar una forma concreta y que se enrolla sobre sí mismo.

En *Estudio de una otredad específica* se alude al pelo como una extensión del cuerpo, y se trata junto con lo indeterminado en un contexto de resto o de desecho. Los pelos tienen este tipo de presencia en la obra debido a que son elementos esperados en este tipo de espacios, simbolizando estos la invasión de la otredad y la irrupción del rechazo que pueden representar estos retretes y pilas cuando su uso es continuo.

Seguidamente nos disponemos a razonar el porqué de los distintos lugares intervenidos, tales como el techo (extractores), los dispensadores de jabón o los lavaderos.

Techo: Tal y como se aprecia en el plano, la entrada de los baños es tipo *hall*, en él se encuentran dispuestas un total de tres lavaderos repartidos en cada lateral - (dos en la parte izquierda y una en la derecha)- también disponemos de dos secadores de manos y un dispensador de jabón; el en techo apreciamos cuatro extractores circulares. Bajo la necesidad de cavidades donde poder acoplar e introducir -a modo de sujeción- las figuras de nylon, hemos creído conveniente y acertado intervenir tres de los cuatro extractores de la entrada. Han resultado ser idóneos dada su función de “aligerar” el cargado ambiente, al conectarse la luz, su fulgurante y continuo estruendo añaden tensión a las amenazantes deformidades que penden del techo. Lo abyecto, “lo bajo” en lo alto, se atribuye aquí cierto aire de superioridad e infunde inquietud, un desasosiego que viene medido por la visión repentinamente sucia que tenemos de estos cuerpos sin dueño, que irrumpen en lo alto de nuestras cabezas. En estas pequeñas figuras apreciamos marañas de pelo que no hacen nada más que agravar nuestra fascinación, el viento aspirado por el extractor engulle y da movimiento a un solitario mechón; pelo atrapado en una superficie circular que nos recuerda a la fuerza engullidora de un desagüe o un retrete y a los poderes de estos de llevarse lejos nuestros desechos.



Figura 50. Extractores intervenidos.



Figura 51. Detalle del extractor intervenido con cabellos.

*Sí, es cierto, un retrete aspirador. Y, del mismo modo que el ventilador del techo no es una aspiración moderada i suave. Tirar de la cadena provoca un ruido breve pero traumático, una especie de garganta sostenida en si mayor, como un trastorno gástrico a escala cósmica. Junto con este ruido se produce una succión contundente y extrañamente reconfortante: tus desperdicios no parecen tanto succionados como alejados de ti, y arrojados a una velocidad que te hace sentir que los desperdicios van a terminar tan lejos de ti que se van convertir en una abstracción, una especie de tratamiento por desagües en el nivel existencial.*⁴¹

Dispensador de jabón: primeramente, hay que destacar que el dispensador de jabón intervenido está en desuso y por lo tanto lo intervenido aquí es el espacio dejado por éste, por lo cual disponemos del soporte destinado a sujetar dicho recipiente, que pasa a servirnos de sostén del elemento de nylon trabajado para este fin. Brindándonos este recoveco la posibilidad de encajar el maleable nylon relleno. Las características de compresión, sumado a una pequeña maraña de pelo que asoma entre medias de la pequeña y conglomerada masa, transmite cierto aspecto relacionado con lo íntimo y secreto.

⁴¹ David Foster Wallace/ Barrueco, J.A., *Asco (un viaje)*, Eutelequia Narrativa, Madrid, 2011, pág. 47.



Figura 52. Dispensador de jabón intervenido.



Figura 53. Detalle.

Lavadero: en la parte izquierda de la entrada un de las pilas ha sido intervenida, en concreto la más cercana a la pared. Se ha decide que así sea por la cercanía de los azulejos y el secador de manos, los cuales ayudan a enmarcar el concepto propuesto. La idea era crear a partir de este lavabo un espacio contenedor para lo informe, y así, junto con el material cerámico y el cromado del grifo, contextualizar la aparente carne tibia y latente del nylon en un entorno desacostumbrado para el reposo, concibiéndose un sentimiento de extrañeza.



Figura 54. Detalle de la figura reposada en el lavabo.



Para finalizar este análisis, y a modo de conclusión, cabe destacar la buena correspondencia de la obra con el espacio, así como la interrelación de elementos ha sido muy positiva. Los sonidos del lugar también han aportado trama conceptual a la instalación y elementos como los extractores –tanto por su sonido como por su forma- han sido decisivos para el encuadre de las ideas y el concepto que se tenían a priori. *Estudio de la una otredad específica* deja líneas de trabajo abiertas a la intervención de otros espacios, las cuales se tendrán en cuenta para futuros proyectos y/o experimentaciones con otros materiales.

CONCLUSIONES

El desenlace de *La informidad del objeto, materializaciones a partir de lo abyecto* ha resultado ser un proyecto que ha tratado con éxito los objetivos propuestos, la representación de lo informe en el contexto de lo abyecto a través de lo aparentemente corpóreo.

Se ha conseguido cumplir con las exigencias de propósito, tales como la proyección y creación de una obra que exprese la ambivalencia de lo fascinante y lo repugnante, que anexionada a la frialdad de lo médico o lo quirúrgico y poseedora de una fuerte fisicidad, consigue trasladar un concepto que llevamos investigando durante años a un nuevo ámbito, tanto a nivel teórico como formal o disciplinar.

El Objetivo era transmitir un sentimiento guiado por las pulsiones que despierta lo abyecto en el “yo”, dirigiendo al espectador a una turbia búsqueda de la forma. El objeto informe, trabajado multidisciplinariamente a partir del nylon, el pelo, el miraguano y el aluminio como materiales conmutadores del concepto, ha procedido a alcanzar los objetivos de recepción exigidos para con el público, logrando establecer un diálogo entre sujeto y objeto, el cual se proponía obtener el beneficio de la comprensión del espectador. En lo relativo al fundamento teórico que acompaña este Trabajo de Final de Máster, hay que destacar la riqueza de fuentes consultada y recopilada desde el origen del planteamiento de dicho trabajo. La investigación hipotética que ha conllevado a construir los cimientos de esta serie de obras expuestas ha sido cuidadosamente seleccionada y destacada con el fin de proporcionar una firme coherencia, y ello es algo que se ha visto reflejado a lo largo de todo el proceso de trabajo.

La informidad del objeto, materializaciones a partir de lo abyecto deja abiertas diversas vías de investigación a la espera de ser estudiadas para un futuro ahondamiento en otros ámbitos y contextos académicos donde desarrollarlo, contextos en los que una diversa demanda exigirá nuevos campos donde encarrilar las bases y figuraciones expuestas aquí con un margen más amplio de exploración.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguilar García, Teresa, *Cuerpos sin límites, Transgresiones carnales en el arte*, Casimiro, Madrid 2013.

Barnet, Rochard, *Crucial Interventions, an illustrated treatise on the principles & practice of nineteenth-century surgery*, Thames & Hudson, Londres, 2015.

Barnett, Richard, *Disease and the art of medical illustration*, Thames & Hudson, Londres, 2014.

Barrueco, José Angel, *Asco (Un viaje)*, Eutelequia, Madrid, 2011.

Bataille, G., *La conjuración sagrada, ensayos 1929-1939*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2003.

Bataille, Georges, *Historia del ojo*, La sonrisa vertical, Barcelona, 1993.

Bellmer, Hans, *Anatomía de la imagen*, Ediciones de La Central, Barcelona, 2010.

Clair, Jean, *De Immundo*, Arena Ediciones, Madrid, 2007.

Corbin, Alain, *Historia del Cuerpo*, Volumen II, Santillana Ediciones Generales, Madrid, 2005.

De Baere, Bart; Cooke Lynne; Foele, Kate; Gorovoy, Jerry; Lorz, Juliene; Pollock, Griselda; Rpcha Watt, Dionea, Spector, Nancy; Wilmes, Ulrich, *Louise Bourgeois, Estructuras de la existencia: Las celdas*, Museo Guggenheim de Bilbao, Ediciones La Fábrica, Bilbao, 2016.

Edmonson, Jake, *Mütter Museum Historic Medical Photographs*, Blast Books, Nueva York, 2007.

Eltit, Diamela, *Impuesto a la carne*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010.

Eltit, Diamela, *Redes locales, Redes globales*, Ediciones Rubí Carreño Bolívar, Chile, 2009.

Ewing, William A., *The Body. Photoworks of the Human Form*, Thames & Hudson, Londres, 2009.

Foster, Hal, *El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Ediciones Akal S.A., 2001.

Freud, Sigmund, *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1996.

Howell, Michel; Ford, Peter, *The true history of the Elephant Man*, Penguin books, Londres, 1980.

Imbert, Gérard, *La sociedad informe. Posmodernidad, ambivalencia y juego con los límites*, Icaria Antrazyt, Barcelona, 2010.

Jelinek, Elfriede; Myles, Eileen; Vaneigem, Raoul, *Riotous Baroque, from Cattelan to Zurbarán. Tributes to Precarious Vitality*, Instituto Italiano di Cultura di Zurigo, Museum of Modern Art Kunsthaus Zürich, Zurich, 2012.

Kristeva, Julia, Poderes de la perversión, *Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, Siglo XXI Editores, 2013.

Latorre Romero, Amparo, *De lo abyecto en el cuerpo humano y sus relaciones con el Arte y la Semiótica*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia-Roma, 2013.

Mginn, C., *El significado del asco*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2016, pág.17

Miller, William Ian, *Anatomía del asco*, Grupo Santillana de Ediciones, Madrid, 1998.

Núñez Florencio, Rafael; Núñez González, Elena, *¡Viva la Muerte! Política y cultura de lo macabro*, Marcial Pons Historia, Madrid , 2014.

Pedraza, Pilar, *Venus barbuda y el eslabón perdido*, Siruela, Madrid, 2009.

Pedraza, Pilar; Bartra, Roger, *El salvaje europeo*, Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona, Fundació Bancaja, Barcelona, 2004.

Poggesi, Marta; Monika v. Düring, *Encyclopaedia Anatomica, A Collection of Anatomical Waxes*, Museo la Specola Florence, Taschen, Colonia, 2014.

Ramírez, Juan Antonio, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2003.

Rifkin, Benjamin A.; Ackerman, Michael J.; Folkenberg, Judith, *Human Anatomy. Despicting the Body from the Renaissance to Today*, Thames & Hudson, Londres, 2006.

Salabert, Pere, *Pintura anémica, cuerpo suculento*, Laertes S.A., Barcelona, 2003.

Sartre, Jean-Paul, *La náusea*, Seix Barral, Barcelona, Barcelona, 1983.

Segarra, Marta., *Teoría de los cuerpos agujereados*, Editorial Melusina, Madrid, 2014.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. *Cerdo desollado*, Beuckelaer (1563).

Figura 2. *Buey desollado*, Rembrandt (1655).

Figura 3. Cindy Sherman, *Untitled #263* (1992).

Figura 4. Cindy Sherman, *Untitled #250* (1992).

Figura 5. Joseph Carey Merrick, Fotografiado tras su admisión en el *London Hospital* en 1886.

Figura 6. Julia Patrana, Imagen de un libro del 1900.

Figura 7. Krao Farini en brazos de Guillermo Farini.

Figura 8. *Santa María Magdalena*, relieve policromado, Catedral S. Juan Bautista y S. Juan Evangelista, Toruń, Polonia, S. XV.

Figura 9. Ana Mendieta durante la performance *Implante de vello facial* (1972).

Figura 10. Robert Gober, *Untitled (Man Coming Out of a Woman)*, (1994).

Figura 11. Itziar Okariz en *Costuras de 9 a 4,50cm de pelo humano sobre la piel* (1993), o Jana Sterbak en *Camiseta de Pelos* (1993).

Figura 12. *Trou* (2016), instalación, medidas variables.

Figura 13. *Trou* (2016), parte trasera de la instalación.

Figura 15. Boceto, idea original de la "mole".

Figura 16. Estudio de medidas vs funcionalidad. Diseño formal del orificio desde el interior (arriba) y el exterior (derecha).

Figura 18. Parte frontal de la "mole".

Figura 19. Orificio de entrada.

Figura 20. Detalle con pelo.

Figura 21. Serie de imágenes mostrando la acción del brazo en la intervención.

Figura 22. Imágenes en las cuales se muestra la parte interna de la pieza iluminada por un dispositivo móvil.

Figura 23. Proceso de materialización del diseño interior (nylon relleno de miraguano cosido sobre tela de fieltro).

Figura 24. Imagen en pantalla sin interacción.

Figura 25. Cámara utilizada.

Figura 26. Imagen en pantalla de la “mole” (ya intervenida).

Figura 27. Mesa de aluminio (70 X 100 X 200).

Figura 28. Detalle del remachado de la mesa.

Figura 29. Monitor de pantalla (93 X 46 X 38).

Figura 30. Un compañero interviene la pieza.

Figura 31. *Morgue I* (2017), Fotografía digital sobre papel de algodón, 40X50 cm.

Figura 32. Habitáculo vacío a intervenir.

Figura 33. *Morgue II* (2017), fotografía digital sobre papel de algodón, 40X50 cm.

Figura 34. Detalle de Morgue II.

Figura 35. *Morgue III* (2017), fotografía digital sobre papel de algodón, 40X50 cm.

Figuras 36 y 37. *Making of Morgue* (2017).

Figura 38. *Objeto de estudio I* (2017), fotografía digital sobre papel de algodón, 30X40 cm.

Figura 39. *Objeto de estudio II* (2017), fotografía digital sobre papel de algodón, 30X40 cm.

Figura 40. *Objeto de estudio III* (2017), fotografía digital sobre papel de algodón, 30X40 cm.

Figura 41. *Objeto de estudio IV* (2017), fotografía digital sobre papel de algodón, 30X40 cm.

Figura 42. *Objeto de estudio V* (2017), fotografía digital sobre papel de algodón, 30X40 cm.

Figura 43. *Objeto de estudio VI* (2017), fotografía digital sobre papel de algodón, 30X40 cm.

Figura 44. Serie de imágenes que muestran deformidades corporales.

Figura 45. Elemento interviniendo uno de los extractores de aire.

Figura 46. Bocetos de algunos de los elementos.

Figura 47. Imagen general de la parte derecha del *hall* de los servicios.

Figura 48. Vista Planta del espacio mostrando la distribución de los elementos instalativos.

Figura 50. Extractores intervenidos.

Figura 49. Detalle de un extractor intervenido.

Figura 51. Detalle del extractor intervenido con cabellos.

Figura 52. Dispensador de jabón intervenido.

Figura 53. Detalle.

Figura 54. Detalle de la figura reposada en el lavabo.