

## **Del arte abyecto o la estetización de los yacentes. Una aproximación desde las sensibilidades**

*About the abject art or the estetization of the recumbent. An approximation from the sensibilities*

**Jorge Luis Duperré**

Universidad de Palermo, Argentina  
jlduperre@gmail.com

**Diego Quattrini**

Universidad de Palermo, Argentina  
diegoquattrini@gmail.com

**Recibido:** 02/06/2021

**Aceptado:** 23/08/2021

### **Formato de citación:**

Duperré, J.L., Quattrini, D. (2022). “Del arte abyecto o la estetización de los yacentes. Una aproximación desde las sensibilidades”. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 92, 120-136, <http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/quattrini2.pdf>

### **Resumen**

En este trabajo investigamos la relación entre arte, muerte y sensibilidades. En concreto, nos centraremos en una corriente estética particular, denominada “arte abyecto”. Su singularidad está ligada a los recursos expresivos-compositivos (fluidos corporales, cuerpos en descomposición, etc.) y a las reacciones corporales y emocionales (escalofríos, horror, náuseas, atracción, excitación, etc.). Nuestra hipótesis de partida considera que la vocación perturbadora de este tipo de manifestación y las lógicas de intervención/representación del cuerpo inanimado y sus fluidos pueden explicarse en el marco de la “política de los sentidos” vigente (Scribano, 2015). De acuerdo con ello, se observarían parámetros de aceptabilidad respecto a lo que se puede ver, oler, degustar, tocar, ver, oír y lo que no, respecto de la muerte representada.

### **Palabras clave**

Sensibilidades, arte abyecto, política de los sentidos, muerte.

### **Abstract**

In this paper we investigate the relationship between art, death and sensibilities. Specifically, we will focus on a particular aesthetic current, called “abject art”. Its

singularity is linked to the expressive-compositional resources (bodily fluids, decomposing bodies, etc.) and to the bodily and emotional reactions (chills, horror, nausea, attraction, excitement, etc.). Our starting hypothesis considers that the disturbing vocation of “abject art” and the logics of intervention/representation of the inanimate body and its fluids can be explained within the “politics of the senses” (Scribano, 2015). In this framework, parameters of acceptability would be established with respect to what can be seen, smelled, tasted, touched, seen, heard and what not, with respect to the represented death.

## Keywords

Sensibilities, abject art, politics of the senses, death.

## 1. Introducción

Quizá no hallemos en la historia del arte una manifestación con el potencial interpelante que ha sabido ostentar la *vanitas*. Se trata de un subgénero artístico secular<sup>1</sup>, que “nos hablan del paso del tiempo, de todo lo que el tiempo nos va a quitar, de la muerte y de la pérdida” (Olivares, 2005: 17). Entre los motivos más recurrentes, aparecen los cráneos (sinécdoque mortuoria por excelencia), alimentos en descomposición (alusión a la inexorable corrupción de lo orgánico) y relojes de arena (símbolo del agónico desenlace luctuoso).

En este caso, otorgamos esta importancia a la *vanitas* porque su insistencia en lo vacío (he ahí su etimología) y fútil que resultan las preocupaciones mundanas vino a cuestionar muchos de los preceptos morales, religiosos y filosóficos más trascendentes, desde su irrupción en la Roma precristiana. El valor alegórico del despojo mortal o lo categórico de advertencias tales como la del *memento mori*, nos enrostra con una crudeza inusitada el “sinsentido” de nuestra existencia (si es que acaso alguna vez se sospechó de que lo tuviese), y lo inevitable de nuestra condición finita. También podríamos pensar que aquel movimiento (fundamentalmente pictórico y literario) encuentra su correlato contemporáneo en lo que se conoce como “arte abyecto”, el cual pereciese reivindicar, de alguna manera, el “período húmedo” de la representación luctuosa, que atravesó la *vanitas* durante gran parte de la Baja Edad Media.

A partir de este proceso, nos disponemos a reflexionar sobre las vinculaciones existentes entre arte, muerte y sensibilidad. Específicamente, nos ocupamos de esta última corriente estética abyecta, la cual se caracteriza por los recursos expresivos-compositivos que pone en juego (fluidos corporales, cuerpos en descomposición, etc.), y por las reacciones corporales y emotivas que pretende estimular (escalofrío, horror, náuseas, excitación, etc.).

Nuestra indagación parte de la hipótesis de asumir a esta expresión artística y sus lógicas de representación del cuerpo inanimado<sup>2</sup> y sus “inmundicias” como una forma

<sup>1</sup> La *vanitas* se encuadra dentro de un movimiento pictórico conocido como “bodegón” o “naturaleza muerta”. Al respecto, Legido-García (2016: 419) señala que el término “fue acuñado en España y provenía de la palabra bodega, es decir el lugar donde se guardaba la comida junto con la bebida”. Su origen antiguo estaba impregnado de un fuerte simbolismo religioso. Ya para el siglo XVI aquella tradición es paulatinamente reemplazada por una iconografía naturalista (representación de alimentos y pequeños animales y otros objetos que formaban parte de la cotidianidad de la época). Algunos antecedentes de este género pueden hallarse en el paisajismo y el retrato.

<sup>2</sup> Es importante apuntar que con este término nos referimos a aquel “individuo-que-ya-no-es”; a aquella entidad que, pese a haber perdido inexorablemente sus facultades motoras, psíquicas y emocionales, preserva la cualidad corporal de agenciamiento (*sensu* Deleuze), o, mejor aún, la capacidad de gravitar en las dinámicas interrelacionales que explican todo proceso de estructuración social (*sensu* Giddens). Se

de *provocación perturbadora* que se constituye a partir de una “política de los sentidos” hegemónica vigente (Scribano, 2015). Política que se reproduce bajo la existencia de un régimen de sensibilidad que posee una serie de parámetros de aceptabilidad respecto de lo que se puede ver, oler, gustar, tocar, ver, oír y lo que no, en cuanto la muerte se “preanuncia”.

Para acercarnos al análisis del arte como provocador de sensibilidades incómodas (verbigracia el arte abyecto), proponemos un diseño metodológico basado en una concepción de tipo cualitativo que nos permita bucear en las sensibilidades que provoca la muerte, privilegiando las expresiones sobre los sentidos. Buscamos poner de manifiesto las propuestas artísticas de dos autores contemporáneos, quienes trabajan sobre la temática en cuestión. Nos referimos al artista argentino Carlos Herrera y al afro-latino-estadounidense Andrés Serrano (ambos provienen de las artes visuales, más específicamente, del mundo de la escultura, en el primer caso, y de la escultura y la fotografía en el segundo).

Vale aclarar que, tanto la elección de ambos autores, como la de sus trabajos concretos, responde a un criterio estrictamente analítico –sesgado al considerarlos útiles de acuerdo a los propósitos trazados para el presente estudio–, antes que por el “valor artístico” o el recibimiento que pudieran haber tenido sus obras por parte del público.

De esta manera, vamos a analizar los efectos sensitivos que producen en las tramas de sentir sus obras seleccionadas. Estas expresiones artísticas serán asumidas como soportes expresivos al servicio de la producción y la tensión de una política de regulación (moral) de las sensibilidades. La presentación visual nos permite generar un efecto social narrativo que dé cuenta de una producción de experiencia sensorial (en otras palabras, experiencia provocadora en tanto desarrollada como una manera de generar modos expresivos de sensibilidades). En este marco, la expresividad de emociones/sentidos es considerado como un momento sociológico que permite observar la conexión entre los estados cognitivos/sensibles y las formas de regulación constituyentes/estructurantes de una sociedad basada en ciertas reglas hegemónicas (Scribano, 2014). En el caso de estos artistas, su relato se construye a partir de posicionarse en sus intervenciones de forma instigadora, lo que termina comunicando tanto los grados de aceptabilidad, como de los límites que poseemos al encontrarnos con el cuerpo vulnerado socialmente, ya sin vida. En este sentido, las presentaciones visuales (videos e imágenes) resultan un instrumento valioso que nos llevan hacia un extrañamiento (Lins Ribeiro, 1989), en tanto proceso de des-cotidianización de la propia consciencia práctica, constituido a partir de vivenciabilidades que poseemos sobre la experiencia con el cuerpo occiso. Esto provoca un momento de “ruptura” que promueve cierta reflexión de un auto-conocimiento sobre este proceso.

Desde la perspectiva de la sociología de los cuerpos y las emociones, iremos avanzando en el proceso de análisis construyendo “núcleos de sentido temáticos” a partir de categorías propias del marco teórico escogido. Por ello, la propuesta aquí no es desarrollar conceptualizaciones que se refieran al campo de la teoría del arte y la estética, ni asumir reseñas puntuales sobre aspectos técnicos, tales como la composición de los elementos visuales de las obras artísticas, sino más bien recuperar aquellos recursos expresivos que –desde un criterio sociológico, antes que estético– guardan algún tipo de vínculo con la noción de muerte humana, y con su “encarnación”, el cadáver. La tarea emprendida consiste en comprender las maneras en que se re-utilizan y se resignifican las “inscripciones” corporales de la muerte.

---

trata, en última instancia, de un actor que deviene en objeto de las más variadas consideraciones: ora de estima, dolor y dignificación, ora de lucro, ornamentación y eliminación. Lo cierto es que su presencia no deja de resultar perturbadora.

El plan expositivo que hemos previsto para este trabajo se organiza a partir de los siguientes ejes: a) una conceptualización de las sensibilidades y su relación con el abordaje de la muerte y sus representaciones desde las sensibilidades; b) historización de las manifestaciones artísticas que tienen como objeto a la muerte, en general, y al cadáver humano, desde la Edad Media hasta la Modernidad; c) una posible conceptualización de lo abyecto y las singularidades de su reapropiación en el ámbito del arte; y d) propuesta analítica de dos obras que se encuadran dentro de esta corriente, a la luz de las formulaciones teóricas desarrolladas en los apartados anteriores. Las obras son: “Autorretrato sobre mi muerte” (2009), una escultura realizada por Carlos Herrera, y “La Morgue” (1992), serie fotográfica de Andrés Serrano.

## **2. Hacia una propuesta de conceptualización de las sensibilidades y la política de los sentidos**

La propuesta aquí es colocar en discusión la noción de sensibilidad desde la perspectiva de la sociología de los cuerpos y emociones a fin de realizar una aproximación al fenómeno de la expresión estética de lo abyecto.

Un aspecto relevante del que debemos prevenimos tiene que ver con las confusiones que, en materia teórica y metodológica, suelen presentarse a la hora de intentar definir el concepto de sensibilidad, sus alcances/límites y las dimensiones subjetivas/colectivas que involucra.

En este último sentido, se asume una visión del cuerpo y las emociones inscriptas dentro de una trama relacional. Esta sociología del cuerpo y las emociones comienza por reivindicar lo que Le Breton (2012: 11) llama las “modalidades físicas de la relación del hombre con el medio social y la cultura que lo rodea”. Este autor enfatiza la diferencia de la perspectiva social de las emociones de los enfoques naturalistas que consideran a la emoción como una sustancia nacida del cuerpo, a la vez íntima y orgánica. Por esta razón, para estos últimos la expresión de las emociones no es una sustancia ni un estado fijo e inmutable, sino más bien puede ser considerada en su matiz afectivo, que se extiende por todo el comportamiento y no cesa de cambiar cada vez que la relación con el mundo se transforma, que los interlocutores cambian o que el individuo modifica su análisis de la situación.

Siguiendo este razonamiento, cada trama de la vida cotidiana implica la intervención de la corporeidad. Aun cuando más no sea por la actividad perceptiva, se despliega un proceso de percepción que le permite ver, oír, saborear, sentir, tocar y establecer significaciones precisas del mundo que lo rodea. La corporeidad y la emocionalidad es el eslabón de una existencia significativa y trascendente.

En esta línea, Scribano (2015) sugiere un modelo triádico para analizar las relaciones afectivas/cognitivas en el cual la noción de sensibilidad se encuentra articulada con otras dos categorías: la sociabilidad y la vivencialidad. A la primera de ellas, la asocia con los modos organizativos y reglas de comportamiento que se instituyen en una sociedad, en un momento dado; a la segunda, con las múltiples posiciones que sus integrantes ocupan en las experiencias determinadas por aquellas sociabilidades; “los vectores existenciales que cada sujeto reproduce/produce de los entramados institucionales, las contingentes maneras de estar siendo en dichos entramados” (Scribano, 2015: 4). La sensibilidad se traduce así en “prácticas del sentir y de querer”, como en una “política de los sentidos” que limitan y potencian las sociabilidades y vivencialidades, constituyéndose en una trama del sentir (aceptadas/aceptables):

Las sensibilidades se arman y rearman a partir de las superposiciones contingentes y estructurales de las diversas formas de conexión/desconexión

entre las múltiples maneras de producir y reproducir las políticas de los cuerpos y las emociones. Así, la política de los cuerpos, es decir, las estrategias que una sociedad acepta para dar respuesta a la disponibilidad social de los individuos es un capítulo, y no el menor, de la estructuración del poder (Scribano, 2015: 5).

Desde aquí se puede pensar a las políticas de los cuerpos y las emociones (junto con las sensibilidades resultantes de ese proceso), como parte de los dispositivos que se reproducen en las prácticas, conteniendo parámetros de regulación de la aceptabilidad que garantizan la reproducción social.

De acuerdo con esta formulación, sostenemos que estas prácticas de reproducción conforman la representación de un cuerpo inanimado y presentable para una idea de muerte conforme a las lógicas de “estetización abyecta”. Esta estetización de un cuerpo imaginado y aceptado (e inclusive mercantilizado para el consumo) queda regulada por la presencia de una política de los sentidos establecida sobre reglas sociales reconstruidas sistemáticamente. Es decir, esta “política” queda inscrita en la instancia de la formación de un “cuerpo imagen”, un “cuerpo piel” y un “cuerpo movimiento” (Scribano, 2015). El cuerpo imagen da cuenta de la posibilidad de producir efectos emocionales regulados a partir de la mirada propia y de los otros. El cuerpo piel muestra la posibilidad de construir la presencia del otro a sentidos a partir de lo que experimentamos en nuestra piel (en tanto un lugar íntimo donde lo social confronta con lo subjetivo)<sup>3</sup>. Y el cuerpo movimiento da cuenta de nuestras posibilidades y limitaciones de acción en función de las maneras o prácticas de sentir.

Este es un punto de partida para tratar de comprender cómo el cuerpo individuo deviene actualmente en mercancía, incluso cuando se encuentra muerto. Es por ello que un cuerpo abyecto queda regulado a partir de la aceptación de una imagen corporal adecuada. Es un cuerpo que muestra y oculta partes sociales, en tanto componentes físicos materiales que se subjetivizan a partir de las prácticas culturales e históricas contextuales. Es un cuerpo que debe estar “para la mirada” mercantilizada por el consumo. En términos de interacción, cobra preeminencia cómo se decide mostrar un cuerpo inanimado y qué se busca resaltar/ocultar en su escenificación. Aquí operan las representaciones corporales/emocionales y formas de regulación sobre la atracción y el rechazo del cuerpo sin vida. En tanto que las reacciones cercanas a la repugnancia, a la indignación o a la tristeza generada por la textura del cuerpo abyecto queda estructurada en su piel: hay una taxonomía en su cromatización (en su tonalidad del cuerpo descolorido), en su olor (en su constitución desagradable); en su distancia frente al tacto (se convierte en cuerpo intocable o evitable); en su escucha (el no comunicar lo vuelve un incoherente con las sociedades hipercomunicadas), y en el gusto (en una impresión/sabor estética des-encantadora). Esto genera una “geometría corporal” que circunscribe y normaliza un accionar y un esquema emocional adecuado frente a la valorización de la muerte.

### **3. Un recorrido fragmentario por el arte *vanitas* y la imagería de la muerte**

El historiador francés Philippe Ariès (1914-1984) –quien supo documentar con rigor y minuciosidad los cambios actitudinales frente a la muerte en Europa, desde el

---

<sup>3</sup> La importancia de la piel también es asumida por Bourdieu, quien afirma, que las “disposiciones” quedan incorporadas en la “piel” luego de enfrentar los “peligros afectivos” que producen las experiencias sociales. Es decir, que la existencia de “emociones junto con la vulnerabilidad, el dolor, y la muerte” hace que los actores “reproduzcan” las prácticas instituidas y “tomen en serio” el mundo social (Bourdieu, 1999: 186).

Medioevo hasta el siglo pasado–, nos aporta una primera clave para reflexionar sobre el devenir histórico de las prácticas artísticas orientadas a la representación de la muerte, en general, y del cadáver humano, en particular. En su célebre libro *Morir en Occidente* (2012), Ariès señala que a partir de la Baja Edad Media (siglos XI al XV) la concepción colectiva sobre la muerte es desplazada por otra personal y de índole más dramática: la otrora familiaridad y naturalidad del destino colectivo son reemplazadas por una preocupación relativa a la particularidad de la “muerte propia” de cada individuo. Prueba de ello son, sostiene el autor, el interés en esa época por los temas macabros y las imágenes de la descomposición física y la personalización de las sepulturas. Es así que, en aquellos años, cobró una inusitada visibilidad lo que luego se denominaría *ars moriendi*: una corriente artística que convierte al fenómeno de la muerte humana y a su materialización (el cuerpo inanimado) en tópicos predilectos para su manifestación estética. Lo curioso aquí es que, contrario a las tradiciones que antecedieron y sucedieron a esta etapa, el cuerpo representado no es cualquier cuerpo, sino uno que atraviesa diferentes estados de descomposición; se trata de un cadáver putrefacto, corrupto. Por este motivo, Ariès concluye que el período en cuestión constituye un hiato en que la presencia de la *morte secca* (que se caracteriza por la representación de restos cuyo tiempo de conservación es mayor, tales como cráneos y huesos) cede momentáneamente su lugar a la *morte umida* (que apela a tejidos blandos, fluidos, etc. como recurso expresivo). Esto nos conduce a pensar que, en la baja Edad Media (especialmente durante el siglo XV, subraya el autor) el horror ante la descomposición del cuerpo y ante lo perecedero de la vida se encontraba atenuado. Las razones de este viraje parcial en la estetización de la muerte no están del todo explicitadas por el autor. Más aún, no queda claro si dicha estetización es el resultado o acaso una de las causas que explique la irrupción de esa nueva conciencia que personalizaba la finitud, a la que Ariès designa como “muerte propia”.

Un poco más atrás en la historia se remonta la portuguesa Teresa Lousa (2016) para indagar sobre el aparente deseo *voyeurista* que, desde sus orígenes, el ser humano habría manifestado hacia los cadáveres. Al respecto, destaca el aporte de Aristóteles quien, en su obra *Poética*, establecía una relación entre lo ameno y reflexivo que, a su juicio, resultaba la contemplación de una obra de arte y la avidez por atenuar el horror generado por la presencia del cuerpo inanimado. En otras palabras, la estetización de la muerte, leída en clave aristotélica, permitiría el distanciamiento necesario para una introspección tolerable y creativa sobre nuestro carácter finito. Tal vez este sea el fundamento que Lousa encuentra para afirmar que la muerte ha constituido un tópico con cierta omnipresencia en la esfera del arte a lo largo de los siglos, aspecto que, a su criterio, queda de manifiesto por las innumerables obras enmarcadas dentro de las expresiones *vanitas* y *memento mori*. En ese contexto, la autora subraya que:

La representación de la muerte ocupa algún lugar entre la fascinación y la repulsión y puede parecerse a la abyección y su efecto paradójico: el vínculo del ser humano con su propio cuerpo y su materialidad, un sentido del que la civilización de alguna manera ya se ha desvinculado (Lousa, 2016: 372).

En cuanto a las manifestaciones artísticas contemporáneas –cuyo principal insumo es el cadáver humano o partes de él–, Lousa señala que en la actualidad pueden estar direccionadas hacia fines diversos: ora para resaltar la belleza del cuerpo inanimado, dotándolo de una halo romántico, ora para transformarlo en un objeto que permita satisfacer inquietudes de índole científicas o estéticas, o bien exponerlo sin que medie ningún tipo de intervención, en su crudeza natural; lo que también responde –por qué no– a un genuino recurso artístico.

Desde un abordaje más próximo a nuestra realidad regional, el antropólogo Claudio Lomnitz (2006) se ocupa del vínculo histórico que el arte local ha sabido establecer con la muerte, puntualmente en la inabarcable e inagotable cultura mexicana. Sus indagaciones lo han llevado a constatar que, si bien en las últimas tres décadas del siglo XX se observó un renovado interés por el fenómeno de la muerte a nivel global, la producción académica de ese entonces resulta hoy día vetusta (“rancia” y con “tufo” a universalidad, son las adjetivaciones que el autor hace al respecto), que poco dice de lo fragmentaria y compleja que es la historia de la muerte en América Latina (desde la era precolombina hasta la modernidad). No quedan exentos de esta categorización, naturalmente, los trabajos de Philippe Ariès. A modo de ejemplo, Lomnitz señala que en Europa y EEUU la actitud ante la muerte en el siglo pasado fue caracterizada como de denegación, en tanto que en México y otros tantos rincones de nuestra vasta región lo que ha predominado es una “alegre familiaridad” con ella, lo que colaboró con la constitución de su identidad nacional (nacionalización de una “intimidación irónica” y jocosa con la muerte). Frente a esta carencia que denota la literatura foránea (eurocentrista y anacrónica, denuncia), el autor asevera que “la producción de una obra genuinamente (latino) americana sobre la muerte requiere plantearse ciertos interrogantes sobre las premisas mismas de la ahora clásica historiografía de las actitudes hacia la muerte” (Lomnitz, 2006: 15).

Retomando el eje del arte, Lomnitz observa que las manifestaciones estéticas asociadas con la muerte forman parte de un todo cultural híbrido, mestizo y festivo; una identidad que ha sabido fusionar las seculares tradiciones precolombinas con los elementos de la modernidad popular y revolucionaria, particularidades éstas que tienen directa incidencia sobre la producción artística. El autor, entre otros antecedentes, destaca el movimiento impulsado por los “muralistas” mexicanos a partir de la década del 20 del siglo XX (entre cuyos representantes se destacaban Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, entre otros), quienes recuperarían la obra del célebre grabador decimonónico José Guadalupe Posada, consagrándolo como el precursor del arte moderno de México. De este modo se refiere a Posada y su obra:

Su empleo del esqueleto como personaje clave para el comentario social y la crítica política en la mayoría de sus más de veinte mil grabados publicados respaldó el vínculo especial que la generación revolucionaria estableció entre el uso humorístico, y frecuentemente irónico, de la imaginería de la muerte y el nacionalismo mestizo mexicano [...] el coqueteo y la familiaridad de los mexicanos con la muerte fueron también el reconocimiento de un *modus vivendi* [nadie escapa a la muerte] la utilización icónica del esqueleto y de cierto número de prácticas relacionadas con los ‘días de muertos’ de México había sido influida de igual manera por la sensibilidad indígena, por el catolicismo español y, en particular, por la imaginería y el espíritu de la *danse macabre* europea (Lomnitz, 2006: 47-50).

Y es por lo anterior que Lomnitz se atreve a afirmar que lo que existió en el país azteca desde sus albores modernos fue una perdurable intimidad de su gente con la muerte, o bien indiferencia hacia ella, difícil de encontrar en otras latitudes.

Antes de poner fin a la reseña del trabajo Lomnitz deseamos centrarnos en otro aspecto importante para aproximarnos al problema del presente artículo. Nos referimos a la reestructuración de las sensibilidades frente a lo macabro, que el autor atribuye al desplazamiento de la Iglesia católica por el reformismo ilustrado en la administración de la muerte, a partir del siglo XVIII. Así lo explica:

(...) el asalto en contra de lo barroco implicó refrenar al clero y reformar o clausurar sus instituciones [...] y reformar o destruir las corporaciones populares que estaban dedicadas únicamente a hacer fiestas. Desde el punto de vista de la educación, las reformas ilustradas redujeron al anterior énfasis en la teología, la oratoria y la gramática, y aumentaron las inversiones en las ciencias y las artes prácticas [...] Las nuevas políticas fueron descritas como un intento radical por separar la muerte de la vida, como una nueva forma de aversión por la muerte y rechazo de la muerte, como una denegación [...] Esta prohibición social recae, en primer término, sobre los cadáveres, que después de haber convivido durante siglos con los vivos ahora son vistos con espanto y horror (Lomnitz, 2006: 254).

Se produjo así un combate por los muertos que tuvo como resultado (ya en el siglo XIX) una “diversificación y difusión de la imaginería de lo macabro en la esfera pública [...] el surgimiento de una modernidad característicamente macabra” (*ibíd.*) Pronto, destaca Lomnitz, el recurso del temor a la muerte –mediante el que el clero buscaba monopolizar las facultades relativas al destino de los muertos (sus cuerpos y almas), a la celebración de exequias y demás oficios (lo que representaba un cuantioso ingreso para las arcas de la institución), y a la sucesión testamentaria de los bienes de los difuntos, entre otras–, dejó lugar a una política pública (el higienismo) que buscaba acentuar el horror causado por la putrefacción y lo macabro, como forma garantizar ciertas condiciones de salubridad mínima para la población. A partir de entonces, agrega el autor, el liberalismo secular y el positivismo científico se encargarían de recordar a la muerte (su olor, su imagen podrida, etc.) como medio para llevar a cabo sus planes modernizadores.

La reforma de las prácticas funerarias resultó ser fundamental para la transición a la modernidad, dado que dichas prácticas conjuntaban actitudes hacia la responsabilidad individual, una crítica de las formas externas de la expresión religiosa como el espectáculo barroco, y nuevas ideas médicas con respecto a los vapores fétidos (el miasma) y su función en las enfermedades epidémicas.

Esto se tradujo, a su vez, en una transformación radical en las prácticas funerarias hasta entonces vigentes (algo que sería, según el autor, fundamental para la transición a la modernidad. Estas reformas funerarias se produjeron a la luz de la hegemonía secular (1780-1850) que encarnaron las élites ilustradas y que se oponían a las actitudes tanto eclesiásticas, como populares ante la muerte.

No será solo el proyecto modernizador mexicano el que echará manos al cadáver en descomposición como expresión orientada a la secularización, sino que lo propio ocurrirá también con lo que se denominó imaginería *vanitas* (término que, como adelantábamos en la parte introductoria, puede traducirse como vacío, y que, desde el arte barroco, es reinterpretado como la insignificancia de los placeres mundanos frente al angustioso e inevitable desenlace que nos acometerá tarde o temprano a todos: la muerte). Lomnitz observa que una mirada bastante singular sobre el cuerpo pútrido poseían los artistas románticos, quienes lo asociaban, no sólo con la constatación de la futilidad y brevedad de la vida, sino también con la materialización de una “sublimación romántica” del temor a la muerte ante los despojos del ser amado.

#### **4. Una definición (inacabada) de lo abyecto**

En el apartado anterior recuperábamos algunos antecedentes históricos que se vinculan directamente con lo que, desde nuestra perspectiva, concebimos como expresión estética abyecta. Julia Kristeva (2004) afirma que *lo abyecto* se relaciona al



rechazo a una manifestación perturbadora, la cual es una condición necesaria para la formación sexual, psicológica y social de la identidad. En este sentido, el niño debe renunciar a una parte de sí (por ejemplo, a las sustancias corporales “sucias”) para la constitución de su “yo”. En clave freudiana, se identifica al arte abyecto como una forma de sublimación de la pulsión sexual. Pero lo que nos resulta más relevante para los fines del presente trabajo es la conceptualización que ella hace del cuerpo humano inanimado, en tanto “colmo de lo abyecto”. Al respecto afirma que:

El cadáver (*cadere*, caer), aquello que irremediablemente ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente aún la identidad de aquel que se le confronta como un azar frágil y engañoso. Una herida de sangre y pus, o el olor dulzón y acre de un sudor, de una putrefacción, no *significan* la muerte. Ante la muerte significada –por ejemplo un encefalograma plano– yo podría comprender, reaccionar o aceptar. No, así como un verdadero teatro, sin disimulo ni máscara, tanto el desecho como el cadáver, me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, *cadere*-cadáver. Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo [...] El límite se ha vuelto un objeto [...] arrojado, abyectado, en ‘mi mundo’ [...] El cadáver –visto sin Dios y fuera de la ciencia– es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida. Abyecto. Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real [...] No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden (Kristeva, 2004: 10-12).

Más adelante Kristeva añade:

Lo abyecto está emparentado con la perversión. El sentimiento de abyección que experimento se ancla en el superyó. Lo abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe (Kristeva, 2004: 24).

Por su parte, Carlos Figari (2009) hace hincapié en el carácter preponderantemente emotivo de la abyección que, en términos sociales, suscita reacciones cercanas a la repugnancia y la indignación. El autor explica lo repugnante que suele generar la presencia de lo pútrido de la muerte; de lo que resulta ajeno, lo inmoral, lo obscuro o hediondo. Siguiendo a Nussbaum (2006), esta sensación nos emplaza en el marco del “campo de lo asco” en tanto emoción construida a partir de sentidos corpóreos que genera una sensación intensa, y que remite a la falta de humanidad. El asco, según esta última autora, es la forma primordial de reacción humana a lo abyecto. Representa una manera de sentir que produce una apreciación, y que impone límites de sentidos entre lo humano y no humano. Esta sensación debe ser impedida y, si sucede, rápidamente eliminada corporalmente; ya que el asco no sólo es una sensación “inaguantable” sino también el productor de un orden moral: da cuenta de un mundo escabroso. En continuidad con este planteo, Figari conjetura que acaso lo más significativo que abriga la noción de repugnancia es su carácter contaminante:

Lo que repugna puede ser capaz de contagio e instala la distinción pureza-impureza [...] La menstruación, las heces, y en general casi todo tipo de fluidos corporales, no son solo asquerosos en la percepción de todos los sentidos, sino también contaminantes. Son los deshechos del cuerpo, lo muerto que sale de nosotros. Lo que nos recuerda a nosotros mismos y a nuestra insoportable fetidez como futuros deshechos también. Las mujeres, dada su relación con sus fluidos corporales, están también animalmente más sesgadas. El semen es también motivo de rechazo e impureza y de interdicción su derramamiento fuera de la vagina (Figari, 2009: 136).

Esta des-corporalidad, constituida a partir de fluidos que emanan del cuerpo (el semen que no llega a la vagina, la sangre menstrual, la orina, inclusive la saliva), se basa en elementos regulados a partir de una sensación de rechazo y una construcción simbólica perceptiva, que da cuenta de lo que es la indecencia y repugnancia. Salvo las lágrimas, constituidas bajo la noción del llanto (Nussbaum, 2006), estos son componentes del cuerpo contruidos y contaminados socialmente que interfieren como ordenadores de las políticas de los cuerpos y emociones –en la piel/imagen– dando lugar a la imposibilidad de la asimilación, o como diría Mandel (2013), a una represión estrictamente primaria.

En lo que respecta específicamente al arte abyecto, a sus recursos expresivos y compositivos, nos resultan de suma utilidad las formulaciones que elabora la historiadora del arte holandesa Marga van Mechelen (2015), quien sostiene que dicha corriente se caracteriza por ser una tendencia artística que impone, como modo de significación, reacciones físicas involuntarias en el espectador: escalofríos, náuseas, [a partir] de obras que usan fluidos corporales [heces, sangre, esperma, etc.] o aluden a ellos. Esta autora, además, sostiene que las expresiones que se encuadran dentro de esta corriente tienen la siguiente particularidad: “Desafían al público mediante lo feo y lo horrendo [...] muestran ‘el lado trasero’ del arte, especialmente, del arte modernista”. (*ibíd.*) Por su parte, Clair (2007: 29) se asombra al constatar que “nunca la obra de arte había sido tan cínica ni le había gustado tanto rozar lo escatológico, lo que mancha y la basura”.

Nos parece relevante también recuperar el repaso que Mandel (2013) hace por algunas de las obras más relevantes del siglo XX que, a su criterio, forman parte de este movimiento. Reproducimos a continuación un extracto del mismo, a los efectos de graficar la variedad de procedimientos y técnicas puestos en juego:

*La Fuente* de Marcel Duchamp (1917); la obra de Piero Manzoni, *Merda d'artista* (1961), una lata llena de excremento del autor; o las *Pinturas oxidadas* de Andy Warhol, hechas con orina y pigmentos metálicos [...] la performance *Seedbed* (1972) de Vito Acconci, durante la cual el artista, acostado bajo una rampa especialmente construida en la Sonnabend Gallery, hablaba a los visitantes mientras se masturbaba [...] *The red flag* (1971), de Judy Chicago, es una fotografía que muestra un primer plano de una mujer extrayéndose un tampón y en *Blood work diary* (1972), Carolee Schneeman exhibe sangre menstrual sobre tela. *Exploración interior* (1975) es un performance en donde Schneeman, completamente desnuda extrajo una tira de papel doblada del interior de su vagina, donde tenía impreso un diálogo con un “productor de cine estructuralista”, que la artista leyó al público [...] En los años noventa, la artista francesa Orlan recrea el mito de Frankenstein recurriendo a la cirugía estética en *Omnipresencia* (1993), para quebrar las leyes de la naturaleza. Cindy Sherman introduce en su obra *Cadáver* (1985)

el horror de la muerte, el horror a lo que ya no es humano [...] En su obra *Untitled 250* (1992), expresa la perversión de lo abyecto utilizando prótesis y/o maniquíes (Mandel, 2013: 8-9)<sup>4</sup>

Lo singular que hay de abyección como motivo artístico conlleva una transgresión de las normas que han delineado los contornos exhibibles del *body art*; a observar los criterios acerca que reproducimos sobre lo bello/feo, honroso/grotesco. Visto así, lo corporal –su potencial expresivo, sus fluidos y desechos– se vuelve un espacio de disputa que excede los límites estéticos, en tanto y en cuanto interpela, conjeturamos, a los regímenes comportamentales, al imperativo “cosmetizante” y a los preceptos higienistas que han regido a las sociedades modernas. Como señala Kristeva (2004), lo abyecto da cuenta de las maneras en que estas subjetividades/sociabilidades occidentales expulsan/repudian lo impuro. Esto implica una regulación de lo íntimo, un des-funcionamiento corporal, en tanto sensación que nos lleva hacia el límite de lo social o directamente a mostrarnos lo antisocial.

## 5. Lo abyecto y su provocación sensible

Finalizado ya el recorrido por las conceptualizaciones relativas a los ejes analíticos sensibilidad y arte abyecto (y sus posibles articulaciones con el fenómeno de la muerte humana), nos proponemos analizar dos expresiones estéticas concretas que se inscriben dentro de esta corriente con vocación perturbadora: Las obras de las artes visuales del artista argentino Carlos Herrera (del mundo de la escultura) y del afro-latino-estadounidense Andrés Serrano (del mundo de la escultura y la fotografía).

Comencemos por Herrera. Oriundo de la Ciudad de Rosario (Santa Fe), en el año 2011 cobraría notoriedad al hacerse acreedor del premio “arteBA” (certamen nacional que impulsa la ONG homónima), gracias a su obra “Autorretrato sobre mi muerte” (con el cual luego representaría a la Argentina en la Bienal de Estambul). Es precisamente esta escultura la que nos interesa recuperar para el análisis actual.

**Imagen 1. Carlos Herrera, *Autorretrato sobre mi muerte* (2011)**



<sup>4</sup> Sobre estas producciones Massó Castilla (2010: 335) concluye que lo que las caracteriza “es, precisamente, que permiten que irrumpa en el orden simbólico o pantalla-imagen lo ominoso, lo más material de nuestro cuerpo que habíamos reprimido”.

Veamos ahora cómo caracteriza el propio Herrera a su trabajo:

En la bolsa hay un par de zapatillas mías, una remera que compré en mi cumple 34 y un par de medias. Dentro de las zapatillas, un par de calamares en descomposición. La propuesta es estar seis días muerto en la feria y el séptimo ser basura. La obra indaga la muerte en su estado material, de lo que dejamos. Una mirada sobre los metros cuadrados que ocupa el olor a muerte.

Y agrega que la concibió como “un clip en vivo sobre la descomposición y la muerte”, como “una serie de esculturas hecha con objetos fuertemente unidos pero no adheridos entre sí, que podían leerse como retrato de su poseedor, de un modo que remite tal vez a los ritos funerarios”. A su vez se puede observar en el sitio web de la Galería de Artes Ruth Benzacar donde está cargada la obra la siguiente presentación<sup>5</sup>:

Herrera presenta fósiles de lo cotidiano, pero el encuentro con ellos no es sólo fúnebre sino también interrogativo y vital. Hay una pregunta por una forma de vida (el ser de las cosas y los cuerpos en el tiempo) que la costumbre, el uso y el fetichismo velan [...] En estas obras de Herrera, suerte de colección enigmática de vanitas, ese momento parece estar sucediendo ahora.

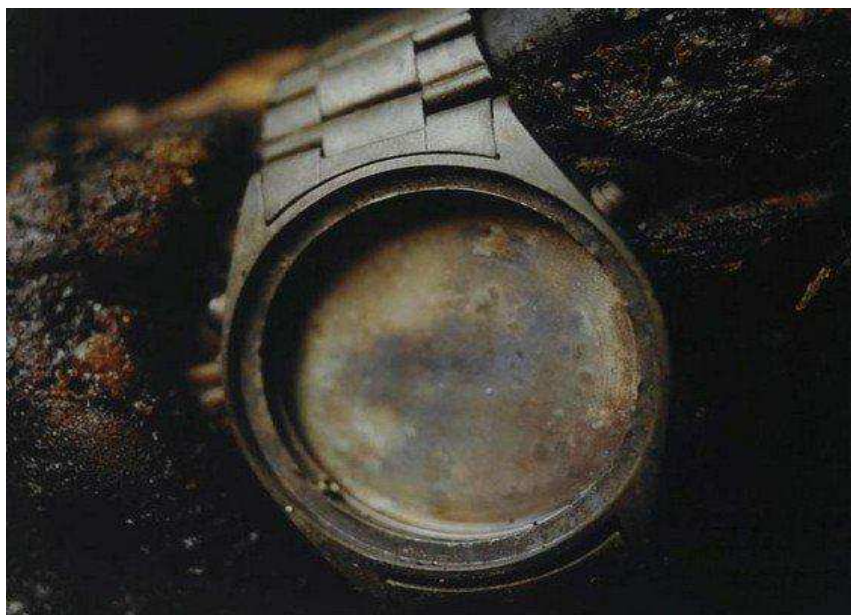
En lo que respecta a la obra de Andrés Serrano, la misma cobraría reputación a partir del revuelo que causó la exposición de su célebre trabajo *Piss Christ* a mediados de 1980. El mismo consistía en un frasco transparente, dentro del cual se hallaba un crucifijo inmerso en la propia orina de Serrano. Escapa a los objetivos de nuestro trabajo las posibles interpretaciones que pudieran hacerse de esa obra; sí nos interesa señalar que la misma formaba parte de una muestra mayor en la que el autor recurría a aquél y otros fluidos (como el semen, la sangre o la leche materna) para sus composiciones. Sin embargo, la propuesta de Serrano que nos interesa abordar aquí es aquella que recibe el título *The Morgue* del año 1992, para cuya realización decidió fotografiar a una serie de cadáveres, en una morgue de Nueva York.

**Imagen 2. Andrés Serrano, *Incendio* (1992)**



<sup>5</sup> <https://www.ruthbenzacar.com/>

**Imagen 3. Andrés Serrano, *Choque de avión* (1992)**



**Imagen 4. Andrés Serrano, *Asfixia* (1992)**



La historiadora del arte Andrea Fitzpatrick (2008) considera que lo destacable de esta producción es que no solo pone de manifiesto la “vulnerabilidad de los muertos”, sino que además invita a reflexionar sobre cómo la reificación de los cuerpos inanimados eterniza, en algún sentido, un modo póstumo de subjetividad. En continuidad con esta observación, agrega:

El enmarcado y el enfoque, los títulos, las elecciones estéticas, la fragmentación de los cuerpos (que a veces oculta, a veces favorece la cara), así como la naturaleza ofensiva de una intervención sigilosa en un entorno mortuario: todos estos elementos afectan los tipos de identidad que emanan de la especificidad de los sexos y de las diversas connotaciones que otorgan

una importante participación a la patología y la criminalidad. La habilidad de Serrano para actuar se revela indirectamente en sus obras, cuando el artista transgrede el orden de poder, generalmente otorgado a los vivos y retirado de los muertos (esto como efecto de la presencia de los cuerpos, capacidad de contacto, de acceso visual). Al extender a los muertos una noción de subjetividad [...] los cadáveres de Serrano siguen siendo extremadamente vulnerables a la violencia que implica cualquier representación (Fitzpatrick, 2008: 28).

Resulta curioso, por otro lado, cómo el autor elige titular las fotografías que forman parte de esta colección: cada una de ellas recibe como nombre la causa de muerte de quien es retratado. A modo descriptivo, podemos señalar que en las tres fotografías seleccionadas (imágenes 2, 3 y 4) se observan un claro correlato entre la causal de la muerte y los rasgos que presentan la dermis de los difuntos; una suerte de testimonio de la pérdida violenta de la vida, inscripto en la superficie corporal, y preanunciado en el título de la obra.

En cuanto al valor artístico de la obra, quizá éste no radique preponderantemente en la dimensión gestual o postural de los retratados. Si convenimos en que es el rostro el *locus* de “expresividad afectiva” por excelencia de la vida (Quattrini, 2016), construida bajo una superficie y una representación simbólica social, en los ejemplos que traemos a colación, no aparece retratada la cara del cuerpo inanimado. Aparece aquí una clara intención del nuestro artista: la cara hace recordar a la vida, ocultarla (a veces) o no producir ningún contacto visual con ella nos confronta hacia la formación de una sensibilidad necesaria para la aceptación de la muerte.

A su vez, uno puede intuir que estos se hallan dispuestos de forma yacente (recordemos que las capturas fueron realizadas en una morgue), no obstante en la mayoría de las fotos es imposible concluir que esto es efectivamente así, dado que Serrano opta por tomas con “plano detalle” (la mayor proximidad posible entre cámara y objetivo) de fragmentos precisos de esos cuerpos (una muñeca o el bajo vientre y el pene). Por todo ello, consideramos que la preocupación estética que se manifiesta en la serie *The Morgue* se concentra en las huellas que la muerte violenta traza en la superficie corporal, a cuyo realce contribuye el recurrente fondo de inexpugnable oscuridad.

Asumiendo la idea de cuerpo imagen, en la caracterización de los trabajos de Herrera y Serrano, podemos reconocer que existen en aquéllos una selección de ciertos componentes físicos disruptivos, respecto de las imágenes que predominan en las gramáticas presentes: los calamares (¿en reemplazo de los pies?), en el primer caso, y los “planos detalles” carentes de rostro (vale aclarar que, en el resto de la serie, las pocas caras que aparecen están retratadas de manera parcial, por lo general ocultadas por algún objeto), realzan la crudeza de un cuerpo corruptible, presentado con diseccionada minuciosidad. Asimismo, ese estar para la mirada relativo al “cuerpo ahí”, adquiere un sentido singular, puesto que promueve una vinculación entre espectador y autor, mediada por la presencia/ausencia “no volitiva” de un otro “no animado” (¿será posible hablar aquí de una “interacción triunvira”?).

Goffman (1970) nos recuerda que la propia cara y la de los demás son construcciones necesarias para la reproducción del orden social. En la cara se observa el componente social, y mediante sus expresiones vivas produce el (co)-presente afectivo de la interacción. Es el eje del cuerpo imagen por el cual se conserva y se manifiesta el orden normativo expresivo y se establece la regulación tanto de los movimientos corporales y sus sensaciones como de la separación geométrica entre los cuerpos. Ocultar la cara significa en este contexto impedir el surgimiento de una reacción emocional inmediata

que produciría lo muerto en la vida trivial, colocando otro cuerpo imagen, uno más vulnerable donde la reificación y el protagonismo expresivo se basa en otras partes corporales: se procura experimentar a la muerte ya no con la cara viva sino con un cuerpo “emotivo abyecto”. Para aceptar la muerte, nuestro artista (Herrera) aquí nos hace asumir una trama de sentir con ella a partir de sentimientos negados por la política de los sentidos social vigente: nos invade una idea de lo impuro, de lo repugnante, de lo contaminado. Se reconstruye así un cuerpo imagen de la muerte, reelaborando un marco social ritualizado de la muerte que produce otras manifestaciones afectivas.

Mientras que la piel aparece como una parte central de la imagen. En la escultura de Herrera prima la apelación perturbadora a dos sentidos concretos: a) la vista y la asignación de tonalidades como forma de valoración colectiva de nuestro entorno: en este caso, la viscosidad tegumentosa (emulando la dermis humana) y la coloración, que abarca la gama cobriza y rosácea, responderían a la voluntad del artista de representar la fetidez abyecta, aun ante quienes contemplan la obra a través de una fotografía (tal como sucede con el lector de estas páginas); b) el olfato y la clasificación de lo corporal: recordemos que el artista se proponía, según sus palabras, representar “los metros cuadrados que ocupa el olor a muerte”, a partir de la exposición de los calamares en descomposición durante seis días. Los objetos personales que acompañaban esa materia putrefacta completaban el significado de la escultura: no se trataba de muerte “animal”, sino de un “autorretrato sobre mi propia muerte” (tal es el título de la propuesta de Herrera).

Contrario a lo que se podría pensar, en la serie de Serrano lo perturbable no solo opera convocando al sentido de la vista sino también al del tacto. En el primer caso, se destacan la “crudeza” de la muerte “hecha piel”, la obstinación corporal por preservar su forma, la postural violencia reposada y la presencia del artificio que ostenta u ornamenta la muerte –el tatuaje en la imagen 2, el reloj obsoleto en la 3, en la que se observa una metáfora del tiempo imposibilitado que produce la muerte, y el rosario en la 4. En cuanto a lo perturbablemente táctil, si nos detenemos sobre las texturas que desafían la bidimensionalidad propia de la superficie fotográfica, creemos que el espectador de la serie de Serrano puede “palpar” las impresiones que cada muerte violenta dejó sobre su víctima: la rugosidad de la carne carbonizada en la imagen 2, la sedosidad del pellejo que amenaza con desprenderse en la imagen 3, o el frío de la piel pálida y exangüe puesta al descubierto en la imagen 4, dan testimonio de ello. Todas estas sensaciones, en última instancia, reafirman la censura de lo corporalmente “intocable”, en tanto distanciamiento frente a la violencia encarnada. Como la presencia de un cuerpo vulnerado que se expone ante una sensibilidad no apta para acercarse a un cuerpo abyecto.

## **6. Algunas conclusiones provisionarias**

A lo largo de estas líneas hemos identificado las tramas de sentir que se ponen de manifiesto a la luz de lo que se designa “arte abyecto”. Centrándonos en los indicadores corporales-afectivos, en tanto vía preferencial para poder aproximarnos a la problemática de las sensibilidades relativas a la muerte, hemos podido avanzar en las razones que hacen de este movimiento algo singular y novedoso: por un lado, los recursos expresivos-compositivos a los que echa mano (fluidos corporales, cuerpos en descomposición, etc.), y, por otro, a las reacciones corporales y emotivas que pretende provocar (escalofrío, horror, náuseas, atracción, excitación, etc.). De allí que colegimos que la estetización abyecta posee una marcada vocación perturbadora. Ahora bien, inmediatamente caemos en la cuenta de ello, nos acometen los siguientes interrogantes: ¿Qué viene a perturbar lo abyecto? ¿Qué lo torna incómodo, o, peor aún, inmundado,

inmoral, repulsivo? Para responder a esto no podemos sino recurrir a lo que más atrás definimos como “política de los sentidos” y que, recordemos, refiere a un conjunto de mandatos sociales que establecen parámetros de aceptabilidad, respecto de lo que se puede ver, oler, gustar, tocar, ver, oír y lo que no (en este caso asociados a la “inscripción” de la muerte a través de su materialidad cadavérica). A una conclusión similar arribaba Kristeva (2004), cuando afirmaba que no es la carencia de salubridad o higiene lo que hace de un objeto algo abyecto, sino su capacidad de turbar una identidad, una estructura o un orden.

En este marco, podemos pensar que las obras de Herrera y Serrano vienen a interpelar a ciertas sensaciones y emociones que tensionan el régimen de sentidos vigente: la obliteración de la expresividad (ausencia de rostros en la escultura y las fotografías) y su carácter empático; la ostentación de lo pútrido (recurso que se emparenta, según nuestra óptica, con los de la *morte umida*, que caracterizó a la tradición *vanitas* de la Edad Media); la apelación al silencio que opera como marco de los objetos retratados (fundamentalmente en el vacío del recurrente fondo de *La Morgue*). En fin, todas estas escenificaciones resultan “disonantes” respecto de lo que, en términos corporales y afectivos, se nos impondría como lo legítimamente sentible.

Si esto fuera cierto, aún quedan otros puntos problemáticos, que nos limitaremos a enunciar porque escapa a los propósitos de este texto: ¿cuál es la gravitación real, en términos de visibilidad y circulación, que tiene este movimiento dentro del mundo del arte contemporáneo, desde su reconocimiento como tal? Sea cual fuere la respuesta, consideramos que esta corriente estética constituye un emergente relevante para complejizar nuestra mirada sobre cómo se estructuran las sensibilidades presentes vinculadas con la muerte.

## 7. Bibliografía

- Ariès, P. (2012). *Morir en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Bericat Alastuey, E. (2000). “La sociología de la emoción y la emoción en la sociología”. *Papers Revista de Sociología*, 62, 145-176.
- Bourdieu, P. (1999). *Meditaciones Pascalianas*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- Clair, J. (2007). *De Immundo*. Madrid. Arenas Libros Editorial.
- Figari, C. (2009). “Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación”. En Figari, Carlos y Adrián Scribano (comp.) *Cuerpo(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s). Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*, Buenos Aires, Ciccus-CLACSO.
- Fitzpatrick, A. (2008). “Reconsidering the Dead in Andres Serrano's ‘The Morgue’: Identity, Agency, Subjectivity”. *RACAR: revue d'art canadienne*, 1/2 (33), 28-42.
- Goffman, E. (1970). *Sobre el trabajo de la cara. Ritual de la interacción*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Le Breton, D. (2012). “Por una antropología de las emociones”. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad (RELACES)*, 10, 69-79.
- Le Breton, D. (2008). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Legido-García, M. V. (2016). “Del bodegón a la basura. Representaciones de alimentos en la historia del arte desde la perspectiva de la fotografía contemporánea”. *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, 28(3). 415-427.



- Lins Ribeiro, G. (1989). “Descotidianizar, extrañamiento y conciencia práctica. Un ensayo sobre la perspectiva antropológica”. *Cuadernos de antropología social*, 3 (1), 65-69.
- Lomnitz, C. (2006). *Idea de la muerte en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lousa, T. (2016). “Estetización de la muerte en las prácticas artísticas contemporáneas”, *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, 2 (28), 371-385.
- Mandel, C. (2013). “Notas sobre la categoría de ‘lo abyecto’ en las artes visuales contemporáneas”. *ESCENA Revista de las Artes*, 36 (72-73), 7-12.
- Massó Castilla, J. (2010). “Del arte abyecto al arte de la comunidad”. *Pasajeros. Revista de ideas, artes y letras contemporáneas*, 332-337.
- Nussbaum, M. (2006). *El ocultamiento de lo humano. Repugnancia, vergüenza y ley*, Katz, Buenos Aires.
- Olivares, R. (2005). “Naturaleza Muerta”. *Revista EXIT Imagen y Cultura*, 18, 17-18.
- Quattrini, D. (2016). “Sin-vergüenza. Análisis goffmaniano de la capacitación en un programa de empleo”. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14 (2), 1291-1302.
- Scribano, A. (2015). “Sociabilidades, vivencialidades y sensibilidades: aproximar, alejar, suprimir”, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad (RELACES)*, 17, 4-5.
- Scribano, A. (2014). “Indagando sensibilidades: aproximaciones metodológicas desde la expresividad y la creatividad”, en Magallanes, G., Gandia C. y Vergara G eds.: *Expresividad, Creatividad y Disfrute*: 103-119. Buenos Aires, ESEditora.
- Scribano, A. (2012). “Sociología de los cuerpos/emociones”, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad (RELACES)*, 10, 93-113.
- Vignoli, B. (2011). “El autorretrato funerario”, sección Cultura y Espectáculos, en *Página 12*, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-28813-2011-05-25.html>
- Van Mechelen, M. (2015). “Las excreciones corporales en el arte: El arte abyecto”, *Relaciones. Revista al tema del hombre*, Serie Signos V, disponible en: <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/9909/signos.htm>

\* \* \*

**Jorge Luis Duperré** es docente e investigador, Especialista en Investigación en Ciencias Sociales y Humanas (Universidad Nacional de San Luis) y alumno del Doctorado en Estudios Sociales de América Latina (Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba).

**Diego Quattrini** es sociólogo. Doctor en Ciencias Sociales (mención en Sociología) por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales Universidad Nacional de Cuyo (Argentina). Es miembro del CICSEC (Centro de Investigación sobre Consumo, Sensibilidad y Creatividad). También es Docente/investigador de la Universidad Nacional de Villa María y de la Universidad Provincial de Córdoba (Argentina).