

# LAOCOONTE

RÉVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 5 • 2018 • ISSN 2386-8449

---

## CONVERSANDO CON

---

“La resistencia del documento”, Entrevista a Jorge Ribalta, por **Mar García Ranedo** y **Fernando Infante del Rosal**

---

## UT PICTURA POESIS

---

*Versos de amor insensato*, Poemas de **Antonio del Junco**

PANORAMA: FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA Sección coordinada por **Zsolt Batori**

The philosophy of photography: From ontological and epistemic status to interpretation, **Zsolt Batori**

TEXTO INVITADO: El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo), de **Robert Hopkins** (Trad. **Andrés Luna**)

Is photography really limited in its capacity to communicate thought? A response to Hopkins, **Paloma Atencia-Linares**

What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives? **Guilherme Ghisoni da Silva**

La importancia de llamarse Aylan. Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados, **Esther González Gea**

Fotografía y Post-Realidad, **Adolfo Muñoz García** y **Ana Martí Testón**

Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica, **Hasan G. López Sanz**

La “cosa étnica” ¿está de moda? Performatividad indoamericana en el discurso gráfico de Vogue (2000-2017), **Julimar Mora Silva**

Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género, **Mar García Ranedo**

El asco en la fotografía documental, **Mª Jesús Godoy Domínguez**

Hágase con luz y con luz se hizo. El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy, **Milagros García Vázquez**

Una transgresión incómoda. Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia, **Eunice Miranda Tapia**

A imagem-enigma na fotografia contemporânea, **Mônica Zarattinia**

La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter, **Víctor Murillo Ligorred**

---

## MISCELÁNEA

---

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

---

## RESEÑAS

---

EDITA

---

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

---

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

## COORDINACIÓN EDITORIAL

**Anacleto Ferrer** (Universitat de València)  
**Francesc Jesús Hernández i Dobon** (Universitat de València)  
**Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla)

## SECRETARÍA DE REDACCIÓN

**Lurdes Valls Crespo** (Universitat de València)  
**Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València)

## COMITÉ DE REDACCIÓN

**Tamara Djermanović** (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **Ana María García Varas** (Universidad de Zaragoza), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid), **Gerard Vilar** (Universitat Autònoma de Barcelona).

## COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

**Rafael Argullol\*** (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle\*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez\*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño\*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (University of Sharjah, United Arab Emirates), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

\*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

## DIRECCIÓN DE ARTE

**El golpe. Cultura del entorno**

## REVISIÓN DE TEXTOS Y TRADUCCIONES

**Antonio Cuesta**



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

**SEyTA.**  
 SOCIEDAD ESPAÑOLA  
 DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 5 • 2018

PRESENTACIÓN .....	7-8
CONVERSANDO CON .....	9
“La resistencia del documento”, Entrevista a Jorge Ribalta, por <b>Mar García Ranedo</b> y <b>Fernando Infante</b> .....	11-21
UT PICTURA POESIS .....	23
Poemas y fotografías de Laocoonte n. 45, <b>Antonio del Junco</b> .....	25-26
<i>Versos de amor insensato</i> , Poemas de <b>Antonio del Junco</b> .....	27-47

PANORAMA

## FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA .....

The philosophy of photography: From ontological and epistemic status to interpretation, **Zsolt Bátori** (Coord.) 51-55

TEXTO INVITADO .....

El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo), de **Robert Hopkins**.  
Traducción de **Andrés Luna Bermejo** .....

ARTÍCULOS .....

Is photography really limited in its capacity to communicate thought? A response to Hopkins,  
**Paloma Atencia-Linares** .....

What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives? **Guilherme Ghisoni da Silva** .....

La importancia de llamarse Aylan. Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados, **Esther González Gea** .....

Fotografía y Post-Realidad, **Adolfo Muñoz García** y **Ana Martí Testón** .....

Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica, **Hasan G. López Sanz** .....

La “cosa étnica” ¿está de moda? Performatividad indoamericana en el discurso gráfico de Vogue  
(2000-2017), **Julimar Mora Silva** .....

Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género, **Mar García Ranedo** .....

El asco en la fotografía documental, **Mª Jesús Godoy Domínguez** .....

Hágase con luz y con luz se hizo. El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy,  
**Milagros García Vázquez** .....

Una transgresión incómoda. Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia, **Eunice Miranda Tapia** .....

A imagem-enigma na fotografia contemporânea, **Mônica Zarattinia** .....

La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter, **Víctor Murillo Ligorred** .....

MISCELÁNEA .....	277
En la periferia de las estéticas de lo virtual. Un análisis de la integración del cuerpo en la poética digital de Charlotte Davies, <b>Alejandro Lozano</b> .....	279-293
Invencción: arquitectura sin Arquitectura, <b>José Antonio Ruiz Suaña</b> .....	294-311
RESEÑAS .....	313
Frente a frente: los dos Cioran, <b>Joan M. Marín</b> .....	315-316
Retazos de una estética no escrita, <b>Francesc J. Hernández i Dobon</b> .....	317-319
La autonomía del diseño. Diseño como categoría estética, <b>Jorge Martínez Alcaide</b> .....	320-322
De la ficción como método de conocimiento. <b>Áurea Ortiz Villeta</b> .....	323-326
Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento, <b>César Moreno-Márquez</b> .....	327-331
Crear en tiempos digitales o cómo vivir a base de méritos, <b>Guillermo Ramírez Torres</b> .....	332-335
Ernst Friedrich y el entusiasmo por la paz, <b>Raquel Baixauli</b> .....	336-338
La Novena Elegía. Lo decible y lo indecible en Rilke, <b>Javier Castellote</b> .....	339-342
Pensar problemáticamente. Un ensayo sobre Gilles Deleuze, <b>Raimon Ribera</b> .....	343-345
Y tú, ¿por qué eres negro? <b>Carlos García Martínez</b> .....	346-350

Fotografías de **Antonio del Junco**.

Fotografía de portada de **Tamara Djermanovic** intervenida con fotografía de **Antonio del Junco**.

Fotografías de 'Conversando con': **Antonio Cuesta**.









## El asco en la fotografía documental

### *Disgust in documentary photograph*

M<sup>a</sup> Jesús Godoy Domínguez\*

#### Resumen

Este trabajo se enmarca en la restitución de las llamadas “emociones negativas” por la estética actual; en concreto, el asco, despreciado en la estética moderna por su excesivo carácter corporal y escasa dimensión reflexiva. Su estudio se acomete aquí mediante un tipo de imagen, infravalorada también en la estética por su inadecuación al concepto kantiano de desinterés, como es la fotografía de prensa o documental. Se trata de la imagen de Sergei Ilnitsky, *Kitchen table*, ganadora del *World Press Photo* en 2015; escena de guerra, con restos de sangre y suciedad, cuyo análisis desde la experiencia de lo repugnante permite advertir que su vivencia epidérmica y superficial es en realidad el medio por el que acceder a su hondo contenido moral y político.

*Palabras clave:* fotografía documental, emociones negativas, asco, experiencia estética

#### Abstract

This paper fits within the restitution of the so-called “negative emotions” by the current aesthetics; specifically, disgust, disregarded in modern aesthetics due to its excessive bodily nature and its scant thoughtful dimension. The study of this emotion is undertaken here with the help of a kind of image, undervalued in the aesthetics field too, because of its unsuitability to the Kantian notion of *disinterest*, as the documentary or press photograph. The image in question is *Kitchen table*, by Sergei Ilnitsky, the winner of the *World Press Photo* in 2015. The analyzing of this war image from its revolting experience –because there are remains of blood and dirt in it– allows us to realize that our skin and superficial feeling is, in fact, the means to figure out its deep moral and political content.

*Keywords:* documentary photograph, negative emotions, disgust, aesthetic experience

### 1. Reformulando la estética moderna

La estética más reciente ha planteado la necesidad de redefinir la *modernidad* como paradigma estético-filosófico y, con ella, el *modernismo*, paradigma a su vez de la historia y la crítica de arte. El motivo es haber contribuido ambos a la formulación de un discurso que con el tiempo se ha descubierto unilateral e interesado en la medida en que llevó al centro de la escena estética y artística, respectivamente, a unos actores, que hizo creer que eran los únicos, y a los que volvió por eso singularmente visibles, mientras condenó a otros a la marginalidad y la inexistencia.

Uno de los pensadores más comprometidos con ese espíritu revisionista es Jacques Rancière, cuya labor ha consistido en la denuncia de los relatos vencedores, los relatos elaborados precisamente por la estética idealista moderna –la de Kant, sin ir más lejos– y el formalismo artístico moderno –el de Greenberg, básicamente–, que en nombre

\* Universidad de Sevilla, España. [godoydom@us.es](mailto:godoydom@us.es)  
 Artículo recibido: 27 de abril de 2018; aceptado: 31 de octubre de 2018

de la libertad, excluyeron las expresiones artísticas que no se ajustaban a ella. De ahí que en un intento de corregir ese desajuste, de generar –cuando menos– distorsiones e interferencias en los relatos dominantes, Rancière haya articulado otro relato, en este caso el de los vencidos, aunque no con fines revanchistas –para relegar a un segundo plano lo que en otro tiempo estuvo en el primero–, sino para reestablecer el equilibrio y la igualdad que se vieron arrasados por el “régimen estético de identificación del arte” (Rancière, 2009: 7), que en definición del autor es el régimen de comprensión y disfrute de lo artístico inherente a la modernidad estética. Es lo que ha permitido, por ejemplo, *resitu*ar el diseño, que por efecto del papel tan decisivo desempeñado en las transformaciones de lo sensible en el tránsito del siglo XIX al XX (Rancière, 2011: 113-114), ha acabado poniéndose al nivel, ni más ni menos, de la pintura de caballete, en los puestos de honor desde siempre en la crónica de hechos suscrita mano a mano por el pensamiento estético y la historia del arte, y asumiendo de ese modo un valor y una dignidad de los que hasta este momento carecía.

Dentro de esa tendencia reconfiguradora de los grandes relatos, nuestro objetivo es la experiencia estética, pues en torno a ella se escribió también una crónica sesgada de hechos, debido a que la estética moderna premió el sentimiento de placer –castigando, por tanto, el de dolor– al recepcionar el juicio de gusto o juicio sobre lo bello en la interioridad subjetiva<sup>1</sup>. Luego salvo honrosas excepciones, que se redujeron básicamente al sentimiento de miedo en la experiencia de lo sublime y al de pena o conmiseración heredado de la antigua teorización aristotélica de la tragedia –donde también se había abordado el miedo–, las –mal– llamadas emociones negativas tuvieron las de perder; fueron desterradas por lo general como respuesta legítima al arte al no haber forma posible de *redimirlas* y redireccionarlas hacia el disfrute, como ocurría, por el contrario, en lo sublime y lo trágico, explicándose así que en estos dos casos sí fueran *consentidas*<sup>2</sup>. Derrotadas e infravaloradas, así, en todos los demás, como su propio calificativo indica –son “negativas” en tanto “no-placenteras”–, para ellas, se viene reclamando del mismo modo un nuevo estatuto que dé cuenta de la importancia que detentan realmente en la recepción estética, sobre todo con motivo de la obra de arte contemporánea, que a menudo enfada, indigna e incluso repugna<sup>3</sup>; reivindicación que hay que encuadrar dentro de la reconsideración general de los afectos en las últimas décadas, de su defensa como parte inteligente y perceptiva del individuo –y ya no como fuerzas oscuras e irreflexivas–, estrechamente vinculada además a sus creencias y sus juicios, y una manera, por consiguiente, de acercarse a los objetos con

1 En efecto, desde Addison (1991), para quien la belleza nada tenía que ver con la razón sino con el sentimiento de complacencia despertado en el espectador por obra de la imaginación, hasta Kant (2001: §5), en quien el juicio de gusto, relacionado estrictamente con el sujeto libre y la forma de su representación en la imaginación subjetiva, se desligaba de toda dependencia externa, la experiencia de gozo triunfó de lleno en la estética moderna.

2 Esta *redención* la hacía posible el conocimiento al que era conducido, en última instancia, el espectador: en lo sublime, según la caracterización kantiana de esta experiencia, por el descubrimiento de lo infinito desmesurado, inicialmente terrorífico, en la propia interioridad subjetiva, ya no de manera física, sino racional y moral; y en lo trágico, por medio de la catarsis que, de acuerdo con Aristóteles, hacía que tras la identificación inicial con los personajes, tras experimentar pena y dolor con ellos, se produjese cierto distanciamiento, fruto del cual el espectador se liberaba del peso del estado afectivo y reflexionaba sobre ello.

3 La literatura sobre las emociones negativas en el arte contemporáneo es cada vez más extensa. Junto a la obra clásica de Kristeva sobre *lo abyecto* (1988), son de mencionar también los textos de Clair (2007) y Virilio y Baj (2010); y en el ámbito hispano, los estudios de Bozal (2005) y Aguilar García (2013).

discernimiento y atribuirles valor<sup>4</sup>. Prueba de que empieza a ser otra, ciertamente, la sensibilidad hacia este tipo de experiencias es que empieza a cambiar también la denominación para referirse a ellas, hablándose así, de forma bastante más aséptica, de emociones “inusuales” (Silvia, 2009) o emociones “difíciles” (Korsmeyer, 2014: 47).

## 2. Un afecto *sin afecto*

Ahora bien, del amplio muestrario de afectos *poco o nada confortables*, nos fijaremos en uno en particular, con el que el relato estético vencedor, cuando ha reparado en él –porque la mayoría de veces simplemente lo ha ignorado y relegado a la invisibilidad–, se ha ensañado de manera ostensible. Es el afecto del asco, que entre los poco apreciados, es el que menos o ninguna estima cosechó en la reflexión estética moderna y, por ende, en la práctica artística coetánea, por varios motivos: primeramente, por estar asociado a los sentidos –despreciados frente a la razón desde los orígenes de la reflexión filosófica, desde el mismo Platón– y, dentro de ellos, a los considerados inferiores por físicos y epidérmicos, como son el gusto, el olfato y el tacto, por contraposición a la vista y el oído, más profundos y más intelectuales; en segundo lugar, por su carácter excesivamente corpóreo y visceral –lo repulsivo remueve ciertamente el estómago, cuando no aboca directamente a la náusea–, que relacionado con su también exorbitante naturaleza emocional, impide advertir rastro alguno de actividad reflexiva en él; y finalmente, por estar frecuentemente asociado a productos de desecho o en proceso de descomposición, a lo que comúnmente conocemos como basura o porquería, en las antípodas –claro está– de los objetos de interés estético. Todo ello, como es fácil suponer, acabó llevando el asco hasta el último puesto de las emociones ya de por sí degradadas –en Kant, por ejemplo, se trató de una línea roja que la experiencia estética nunca debía rebasar<sup>5</sup>–, hasta que recientemente ha sido rescatado por estetas como Carolyn Korsmeyer (2011). Sus planteamientos son los que seguiremos fundamentalmente en estas páginas, pues con su estrategia de inclusión de lo anteriormente descartado por el relato dominante de la estética, son los que mejor se ajustan a los nuestros<sup>6</sup>. No en vano, en esa historia *a contrapelo* que la autora parece estar escribiendo *a lo Rancière*, ha recuperado ya, junto a la experiencia de lo desagradable, el sentido físico del gusto, que aunque íntimamente ligado al estético y siendo fuente para él, ha quedado fuera históricamente de la indagación filosófica por su pronunciado anclaje en la percepción sensorial (Korsmeyer, 2002); también a la mujer, excluida asimismo de los supuestos de la creación artística y, por tanto, de la figura kantiana del genio (Korsmeyer, 2004).

Queda totalmente perfilado así nuestro objetivo: abordar la noción de *rechazado* de la estética de Rancière en la experiencia estética del asco rescatada por Korsmeyer, valiéndonos para ello de una imagen concreta, la instantánea del fotógrafo de prensa ruso Sergei Ilnitsky, titulada *Kitchen table –Mesa de cocina–*, cuya recepción obedece,

4 No nos podemos detener en este asunto, pero descartamos la labor, por ejemplo, de Nussbaum (2008). La autora defiende que la emoción es un modo más –el modo afectivo– por el que evaluamos objetos y situaciones.

5 En su discusión sobre la belleza en la *Crítica del juicio*, asegura el filósofo: “sólo una clase de fealdad no puede ser representada conforme a la naturaleza sin echar por tierra toda satisfacción estética, por lo tanto, toda belleza artística, y es, a saber, la que despierta *asco* (...)” (2001, §48) (énfasis nuestro).

6 Así, pues, aunque otra reputada esteta como Talon-Hugon (2003) ha reflexionado asimismo sobre esta emoción, su respaldo a la acostumbrada reticencia a otorgarle validez estética al asco impide su adscripción a la propuesta inclusiva que aquí defendemos.

como veremos, a este tipo de experiencia; imagen actual –es en el presente, hemos dicho, cuando los artistas acuden más abiertamente y con mayor asiduidad esta emoción–, que comparte además con el asco la condición de segregado. Porque, si bien la fotografía goza hoy, en términos generales, de buena acogida dentro del selecto grupo de las bellas artes –las mismas en torno a las cuales la estética moderna levantó, según Danto (1999: 31), una especie de muralla china o muro de Berlín para preservar su pureza e impedir el paso a cualquier otra forma expresiva susceptible de contaminarla–, no puede decirse lo mismo de su variante documental o periodística. La razón es que, al servicio de algo distinto de sí mismo –de la información y la noticia– y en su incapacidad así para romper con el mundo utilitario, el fotoperiodismo no responde en principio al ideal de libertad gracias al cual las artes conformaron un reino propio e independiente en el siglo XVIII. Esa libertad, en tiempo ya de las vanguardias –que es cuando alcanzó su punto álgido– significó dejar de tener el referente en el mundo de fuera para volverse su propio referente y conducirse así por la senda de una abstracción cada vez mayor, según el portavoz en aquel entonces más autorizado en la materia, como era Clement Greenberg (2002), de cuyas propuestas seguimos siendo hoy, en cierta medida, herederos. Desde este enfoque, la imagen de prensa sería una excepción dentro del ámbito fotográfico y, como tal, permanecería a las puertas de este arte, en el vasto e indeterminado páramo de lo no-artístico<sup>7</sup>.

Pero por importantes que sean la libertad, la autonomía o la autosuficiencia, no son los únicos factores en este caso a tener en cuenta. Otro factor es que la escena en cuestión fue ganadora en 2015 del *World Press Photo*, en la categoría de “Noticias de actualidad”, lo cual nos remite a su hondo contenido político, referente al enfrentamiento entre las milicias prorrusas y las tropas gubernamentales por el control del este de Ucrania en el verano de 2014, tras haberse autoproclamado independiente unos meses atrás<sup>8</sup>. Gracias a ese prestigioso galardón, la imagen ha pasado a figurar en los anales de la historia del periodismo gráfico, pero sobre todo y para nuestro interés, ha accedido al espacio sacrosanto del museo, al lugar específicamente reservado para el arte y su contemplación desinteresada –tal y como fue fijada por la estética moderna–<sup>9</sup>, ya que las instituciones museísticas de medio mundo se abren para albergar y dar a conocer este tipo de representaciones, de tan alto reconocimiento social. De manera que, aunque informando de un acontecimiento del mundo exterior, de los daños causados en una cocina cualquiera de un hogar cualquiera de la ciudad de Donetsk durante el fuego cruzado entre ambas fuerzas militares, a la escena se le ha acabado dando tratamiento de objeto desprovisto de utilidad tan pronto como se la ha apartado de ese mundo donde tenía y sigue teniendo su razón de ser y se la ha recluido en el recinto cerrado del museo; o dicho de otro modo, se le ha otorgado la autosuficiencia

7 En otras palabras, que dada su finalidad práctica, no es posible leer la imagen fotoperiodística en los términos del “mensaje denotado” o “mensaje sin código” de Barthes (1986), mensaje privativo y autosuficiente, puro, en la medida en que le han sido arrancadas –ilusoriamente– todas las *impurezas* inherentes al código y a la connotación, sobre todo cultural.

8 La autoproclamación sería el colofón a unas protestas cada vez más radicalizadas que habían llevado antes a derrocar al presidente ucraniano Viktor Yanukovich y a sustituirlo por el líder pro-europeo –por tanto, progubernamental– Petro Poroshenko. Para más información, véase la ficha adjunta de la foto en dicho certamen (<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2015/general-news/sergei-ilynitsky>. Consulta: 27/IV/2018).

9 Primero, por el conde de Shaftesbury –en su *Characteristics of men, manners, opinions, times*, de 1711– y, después y muy especialmente, por Kant en su *Crítica del juicio* de 1790.

y la autorreferencialidad típicamente artísticas de las que en principio carecía.

Aún hay otro factor más, relacionado esta vez con la configuración formal, porque la fotografía de Sergei Ilnitsky guarda evidentes similitudes con el género pictórico del bodegón –llamado también “naturaleza muerta”–, como indica su propio título, alusivo a una temática intrascendente, doméstica y supuestamente anti-narrativa, como es una simple mesa de cocina con varios objetos depositados encima<sup>10</sup>. Este parecido tiene para nosotros una especial trascendencia, al devolvernos una vez más a la condición de *olvidado* de Rancière, puesto que el bodegón ha ido tradicionalmente a remolque también de los grandes géneros artísticos –la pintura de historia y el retrato sobre todo<sup>11</sup>–. El motivo es precisamente ése, haberse ocupado siempre de asuntos triviales –frutas, flores, utensilios de cocina y cosas por el estilo–, en los que la mirada sagrada del arte no podía detenerse; un desaire que iba a extenderse, más allá incluso, del ennoblecimiento del género a manos de los pintores barrocos españoles y holandeses. Lo cierto, de todos modos, es que a través de esa evocación a las imágenes del arte puro –de primer o segundo orden, pero arte puro y desinteresado, en terminología kantiana–, la imagen *Kitchen table*, sin perder en ningún momento su naturaleza aplicada y su vinculación así con el mundo de fuera –ni siquiera por haber sido expuesta en un museo, que sólo suspendería temporalmente esa filiación–, demuestra unas propiedades formales que la hacen digna de una contemplación reposada y atenta, que es como ha venido siendo la contemplación del arte bajo los supuestos estéticos modernos.

### 3. Bodegones y falta de apetito

En definitiva, que hay argumentos de peso para ubicar esta imagen en el dominio artístico. Aun así, por lo que nos interesa realmente es porque la experiencia estética que brinda no es una experiencia estética al uso; no, se sobreentiende, desde el enfoque del juicio de gusto moderno, que hizo prevalecer, hemos dicho, la fruición sobre cualquier otra posible respuesta. De ahí que los bodegones con los que puede ponerse en relación no sean tampoco los convencionales, repletos de alimentos sabrosos y listos para ser consumidos, para “alargar la mano hacia ellos”, como dijera Diderot (1994: 52) de los de Chardin, de los que hay miles de ejemplos en la historia del arte<sup>12</sup>. Frente a ese bodegón prototipo, contra el que se rebeló el mismo Schopenhauer al estimar que apelaba al disfrute meramente corporal –al apetito o gusto físico de Korsmeyer (2002)– y no al intelectual –o gusto específicamente estético–<sup>13</sup>, los bodegones a los que remite esta escena son de un cariz diferente y bastante menos comunes, ya que

10 “Supuestamente” porque, como intentaremos demostrar, la imagen encierra una historia *stricto sensu*.

11 Esta subordinación comenzó al amparo de la Academia, en pleno siglo XVII, con el francés André Félibien y su jerarquía de la temática pictórica, donde la representación de alimentos y objetos domésticos ocupaba el lugar inferior. También con el inglés Sir Joshua Reynolds, para quien esas escenas no pasaban de mera decoración (Barasch, 2010: 275-277).

12 Sobre todo, considerando que son alimentos al margen del deterioro y la generación de residuos. Esta manera representativa idealizada, viniendo de lejos –de la mimesis platónica–, tendría en el arte pop uno de sus momentos álgidos, con los bodegones de artistas como Tom Wesselmann reflejando la imagen de esa realidad cotidiana a cargo de los medios de masas y la industria de la alimentación y el consumo; imagen embellecida y, por eso, irreal que puede verse como precedente del simulacro de Baudrillard, el cual se impone, según el autor, a la propia realidad –al alimento que se agota y se degrada con el consumo– y la suplanta. Ver Baudrillard, 2005.

13 Para Schopenhauer, todo lo que estimula los sentidos corporales –la comida, pero también el desnudo femenino–, todo *lo seductor*, como él lo define, en la medida que concede satisfacción inmediata, excita la voluntad, privándola así de la calma y la serenidad necesarias para la contemplación estética que sólo se dan en *lo bello* y *lo sublime* (Schopenhauer, 1987: 168-169).

habiendo también comida en ellos, lo que provocan es, sin embargo y hasta cierto punto como veremos, desagrado e incomodidad. Se produce en ellos, al igual que en nuestra fotografía, como dice Norman Bryson de las naturalezas muertas de Sánchez Cotán al desplazar las frutas y verduras del espacio de la cocina o el comedor al de la despensa, una disociación de los objetos representados respecto de su esperada función alimenticia por la búsqueda a conciencia de una mirada *sin deseo* o *anoréxica* (Bryson, 2005: 71).

Los bodegones a los que nos referimos aquí son los holandeses, pero no los que cantan las glorias de los Países Bajos tras convertirse en la nación más próspera del mundo en el siglo XVII, como los de Willem Kalf; tampoco los que intentan prevenir de esa opulencia desde un hondo sentido ético calvinista, como los de Pieter Boel por ejemplo, sino aquellos otros que Bryson ha llamado “bodegones del desorden” (2005: 127), como vienen a ser los de Willem Claesz. Heda y Maerten Boelema de Stomme. La denominación obedece a la suerte de devastación doméstica que representan, estando presididos como están por copas de cristal hechas añicos, restos de viandas, objetos mal colocados y platos a punto de caerse de la mesa sobre la que descansan. Son bodegones así, que saliéndose de la pauta del orden y la armonía acostumbrados –como en el propio Sánchez Cotán, pero especialmente en Zurbarán– y de la invitación al placer gustativo, están bastante más próximos a la escena de destrucción que nos ocupa, donde de forma aún más caótica se entremezclan trozos de cristal con alimentos –los cuales, pese a todo, se hallan intactos, a la manera de los bodegones estándares– y aparecen también recipientes caídos y cuchillos rotos; todo ello, además, sobre una mesa con mantel que, en contraste con los bodegones descritos, permanece sorprendentemente bien puesto y estirado. Este detalle, junto a otro que pudiera parecer asimismo irrelevante, como la cortina del cuadrante superior izquierdo, al más puro estilo teatral barroco<sup>14</sup>, demuestra que aunque entre ambos tipos de imágenes hay semejanzas, existen también diferencias, entre ellas y de manera singular, la concerniente a la experiencia estética.

Y es que, por mucho desconcierto formal que se aprecie en estas naturalezas muertas, acaba imponiéndose al final el decoro y el equilibrio representativos; no en vano, el desorden señalado por Bryson es en realidad un desorden controlado o dentro de unos límites bien definidos. En efecto, percibiéndose también una preparación y un cuidado en la colocación desarreglada de los objetos, una limpieza y un sentido del pudor incluso en los desperdicios, el desagrado inicial acaba volviéndose finalmente agrado; sobre todo, si se accede además al mensaje aleccionador que está en la base, muchas veces, de estas imágenes, pues el descuido de las tareas domésticas hacia el que apunta tan esmerada desorganización compositiva, funciona a menudo como metáfora pictórica del desgobierno moral, o del tema clásico de la *vanitas*, de la inutilidad de los placeres y los logros humanos ante el advenimiento de la muerte<sup>15</sup>. No ocurre así en nuestra instantánea, donde el desbarajuste y la suciedad –polvo de explosión en

14 Teatralidad barroca que seguimos viendo en los bodegones posteriores de Cézanne, como *Naturaleza muerta con mantel* (1895), *Naturaleza muerta con manzanas* (1898) y *Naturaleza muerta con manzanas y melocotones* (1905).

15 Este profundo significado, junto a la atención dispensada por pensadores contemporáneos como Heidegger o Merleau-Ponty, ha llevado a ver el bodegón, pese a toda su infravaloración histórica, como el más filosófico de los géneros artísticos (Grootenboer, 2005: 5).

realidad, dado el suceso bélico al que alude— lo son en toda regla<sup>16</sup>. Lejos, pues, de una experiencia satisfactoria como en la pintura holandesa, se recaba aquí una impresión bastante menos grata, acorde con el mensaje que se desea transmitir, que también es otro, como tendremos ocasión de ver.

#### 4. Repulsión viva y corporal

En este punto, la pregunta que asalta de inmediato y que urge responder es otra: ¿por qué avivar en el espectador un afecto áspero como el asco, *hostil* según la clasificación de la psicología estética<sup>17</sup>, sabiendo de antemano el poco aprecio que siempre se le ha profesado, que es tenido incluso por el más negativo de los afectos ya de por sí negativos? Encadenada a esta pregunta, otra más: ¿qué puede llevar a exponer en museos y galerías de arte una imagen de estas características, que al igual que otras muchas —dentro y fuera del ámbito temático de la *nature reposée* y a lo largo y ancho de la historia del arte—, lo que genera perceptivamente es malestar, una imagen que cuestiona el fin gratificante último para el que fueron pensadas estas instituciones? De lo que se trata, en última instancia, es de explicar la conocida como “paradoja de la tragedia” o “paradoja de la aversión”, la cual, surgida en torno a un fenómeno sumamente curioso detectado ya por la filosofía antigua —por Aristóteles en particular<sup>18</sup>— y reflexionado en profundidad por la estética moderna —por Dubos, Hume y Burke sobre todo<sup>19</sup>—, consiste en que si bien los seres humanos tendemos a evitar las emociones fastidiosas en la vida real, disfrutamos, sin embargo, de ellas y hasta parece que las buscamos cuando es el arte el que las procura.

Para responder al primer interrogante, hay que empezar confirmando que quien mira esta fotografía, no se siente especialmente *bien recibido*. No llega a la náusea, que sólo se da en el grado extremo de lo repugnante, pero tampoco tiende a alargar precisamente la mano, como dijera Diderot, para coger algún alimento del recipiente situado ligeramente a la derecha. Lo que ve, aun siendo comestible, no le abre el apetito porque aparece rodeado de dos de las grandes sustancias incitadoras del asco, como son, según Korsmeyer (2011: 17), la suciedad y la podredumbre. Gracias al elevado punto de vista desde el que está tomada la escena —con cierta semejanza a los objetos volcados hacia el espectador de los bodegones de Cézanne—, se aprecia cómo, efectivamente, el polvo y los escombros se extienden por toda la superficie de la mesa principal y de la que parece asomar en el extremo superior derecho. Es cierto que, de manera aislada, la suciedad no produce necesariamente rehuída corporal, pero

16 Tanto, que es difícil imaginar la mano del fotógrafo interviniendo en la imagen para colocar los objetos antes de retratarlos, al revés de lo que se intuye en los cuadros.

17 Según esta rama de la psicología, el subgrupo de las *emociones hostiles*, dentro del agrupamiento general de las emociones inusuales, está integrado por asco, enfado y desprecio. Ver Silvia, 2009.

18 Sosteniendo en la *Retórica* que el miedo y la pena son emociones dolorosas de las que huímos a toda costa (II 5, II 8), Aristóteles aconseja, sin embargo, en la *Poética* construir el argumento de la tragedia de modo que sean esas dos emociones precisamente las que entren en liza y las que se activen en el espectador en su capacidad de generar placer a través de su representación artística (1453b3-13).

19 Para Dubos, la necesidad de mantener la mente ocupada y matar el aburrimiento es lo que induce a buscar emociones dolorosas en el arte: “viviendo sin pasiones las personas sufren más de lo que las hacen sufrir las pasiones” (Dubos, 2007: 42). Burke ve motivos de esta misma naturaleza en la tendencia a lo que calificaríamos hoy de *emociones fuertes*: “un estado de reposo e inacción, por mucho que halague nuestra indolencia, debe producir muchos inconvenientes” (Burke, 2010: 170). Por su parte, Hume, aunque secundando en principio a Dubos, se decanta al final por el carácter ficticio de la representación artística, que evita que la emoción sea dolorosa *in extremis* (Hume, 2011).

sí, y mucha, cuando aparece con comida, sobre ella o sobre los utensilios que han de tratarla, como aquí –donde se halla sobre el recipiente con tomates y pepinillo, y sobre la tabla de cortar y los cuchillos que están a su lado–, porque entonces sugiere la idea de contaminación. De ahí que el mero hecho de pensar en tocar, y no digamos ya en probar, en introducirnos en la boca, alguno de esos alimentos provoque auténtica repulsión. Así, una imagen susceptible de adscribirse compositivamente al género artístico del bodegón, donde los objetos renuncian de por sí a todo movimiento, llega a mover, paradójicamente –y de qué manera–, al espectador.

Respecto a la podredumbre, la decadencia, la muerte en general que rodea a la comida y la desposee de su propiedad atrayente, se hacen presentes, nada más y nada menos, que a través de la sangre de la cortina y el mantel; nada más y nada menos, porque la sangre ha sido y es, ciertamente, uno de los elementos más detestables desde el punto de vista de la recepción estética. Lo dice en nuestros días Korsmeyer, pero lo pusieron ya de manifiesto en otro tiempo Hume y Diderot. En el caso de Hume, lo hizo al hilo de su reflexión sobre la tragedia, donde en un intento por conciliar la belleza con la incitación a la pena y al miedo, por permitir obtener, a fin de cuentas, placer de la aflicción, puso como límite –a la manera de las líneas rojas de Kant– el mero espectáculo, identificado para él con una puesta en escena, deliberadamente sangrienta y atroz, de la acción teatral<sup>20</sup>. Por el ejemplo ofrecido –el anciano, que preso de la furia, estrella su cabeza contra un muro y lo pone todo perdido de sangre y de sesos (Hume, 2011: 217)–, es probable que el escocés tuviera en mente algo parecido al *cine gore* actual, el que para recrear visualmente la violencia extrema sobre el cuerpo acude a exagerados efectos especiales y uso desmedido de sangre artificial<sup>21</sup>. En cuanto a Diderot, expresó su opinión al respecto en su comentario del cuadro de Chardin *La raya* (1728), obra insólita dentro de la tónica doméstica amable de este pintor, tanto desde el punto de vista del continente como del contenido: desde el punto de vista del continente, porque los restos de comida, el mantel arrugado y los objetos sobresaliendo de la mesa recuerdan a los desordenados bodegones holandeses; desde el punto de vista del contenido, al presentar en pleno centro de la composición el pez que le da nombre abierto en canal y, de ese modo, desangrándose y dejando a la vista sus vísceras. Para Diderot, la maestría de Chardin, la “magia” del cuadro, está precisamente en salvar la repugnancia que despierta el animal representado mediante la manera realista de representarlo, que consigue desviar la atención del plano del fondo –del despedazamiento y el desangramiento como tales– al de la forma –asimilada a embellecimiento–; al contrario de lo defendido por Hume, quien en línea con las tesis aristotélicas, concede toda la importancia al contenido, al que debe someterse el

20 Una cuestión sobre la que ya se había pronunciado Aristóteles, aunque sin referencia en su caso a la sangre. Para el estagirita, el espectáculo, o aquello que en la representación teatral está pensado sólo para la vista, “es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores” (*Poética*, 1450b17-19). Es decir, según el filósofo, todo lo que entraña un énfasis excesivo en el plano de la forma atenta directamente contra el fondo, que es donde está la grandeza de la obra y lo que lleva, en última instancia, a la catarsis (1453b1-3).

21 Pese a lo atrevido que puede parecer el símil, nos apoyamos para establecerlo en la extrapolación realizada por Dadlez de las tesis humeanas y aristotélicas sobre la tragedia –sobre la ficción, en último término– al cine contemporáneo (Dadlez, 2005); pero si Dadlez se queda en las películas de ciencia-ficción –donde unos asombrosos efectos especiales y, de ese modo, el simple espectáculo compensa la inconsistencia argumental o la débil caracterización de los personajes–, nosotros damos un paso más y llegamos a esta otra variante cinematográfica, más minoritaria y “menos selecta”.



componente visual para alcanzar la satisfacción pretendida<sup>22</sup>.

En nuestro caso, la irritación que produce la sangre se aproxima más a los supuestos del pensador escocés, dado que, por la inminencia de los objetos al plano de visión, puede comprobarse que está particularmente fresca –véase sobre todo el reguero de gotas sobre el mantel– y eso la vuelve aún más *intratable*, más *gore* y *efectista*, pese a tratarse de sangre real –recuérdese que estamos ante una fotografía documental, que como su nombre indica, es un documento gráfico o registro exacto de la verdad–. Ello se debe a que a su vínculo habitual con el daño y la lesión del cuerpo, en sí mismos aversivos, se une en este caso la suposición imaginaria de que esa herida está abierta, supurante y en riesgo potencial quizás de infección, lo que redundará en una mayor animosidad si cabe.

Esta respuesta en gran medida *esquiva* viene propiciada además por lo que acontece en la escena desde un enfoque narrativo, pues en el bodegón, a diferencia de lo que siempre han aducido los detractores de este género artístico<sup>23</sup>, existe muchas veces una historia, trazada en torno a las cosas cotidianas representadas, a la comida, pero hay una historia, y en ocasiones como ésta, sustanciosa, trágica incluso, como procedemos a explicar<sup>24</sup>. Para ello, será útil retomar el paralelismo entre esta imagen y los cuadros holandeses, fijándonos ahora en los indicios temporales que se advierten en el espacio representado en uno y otro caso. Así, mientras en la fotografía la acción se desarrolla en la cocina –el mismo título lo dice expresamente, *Kitchen table*–, en las piezas de Heda y De Stomme acontece en el comedor, donde las sobras de los platos hablan de *un después* o una sobremesa<sup>25</sup>: alguien ha disfrutado de un apetitoso refrigerio y se ha marchado acto seguido, dejándolo todo patas arriba. Por muy poco higiénico o incivilizado que ello pueda parecer, hay detrás una sucesión de hechos –consumo y abandono posterior de la sala– que está dentro de la normalidad; la vida sigue su curso dentro de un orden –o desorden ordenado, como lo hemos caracterizado previamente– y eso transmite reposo y sosiego al espectador, quien de ese modo se siente bien ante lo que ve. En cambio, la fotografía recoge *un antes*, el de los preparativos quizás de un almuerzo –según se deduce de las verduras del recipiente, y de los cuchillos y la tabla de cortar–, que pudiendo aparejar una sucesión de hechos igual de organizada y metódica –preparación, consumo y recogida final–, todo hace suponer que no ha sido así: que un acontecimiento inesperado, un bombardeo, una explosión, ha irrumpido bruscamente en la vida de alguien –de hecho, acaba de hacerlo porque las manchas de sangre sabemos que son recientes– y le ha obligado a huir apresuradamente; si es que le ha dado tiempo a hacerlo, pues las manchas hacen temer lo peor<sup>26</sup>. Ese

22 En palabras de Diderot: “El objeto es repugnante, pero es la carne misma del pescado, es su piel, es su sangre; el aspecto real de la cosa no impresionaría más” (1994: 54).

23 Detractores y, a veces, también defensores, ya que un autor como Grootenboer, en su ensayo laudatorio sobre este tipo de pintura, la define como el “arte de describir”, por contraposición al “arte de contar” de los géneros aparentemente “mayores” (Grootenboer, 2005: 6 y 22).

24 Suscribimos así el argumento de Korsmeyer, según el cual, la comida, aparte de servir como ornamento formal y resultar por eso agradable y atractiva, funciona también como un poderoso vehículo comunicativo de lo peligroso, lo horrendo y lo terrible (Korsmeyer, 2002: 203).

25 Seguimos a Schneider, cuando habla de “mesa servida” (1992: 102 y 105).

26 El día exacto en que fue tomada la imagen, el 26 de agosto de 2014, algunos distritos de la autoproclamada independiente ciudad de Donetsk cayeron bajo el fuego de las fuerzas gubernamentales, por lo que es de suponer que es este momento concreto del conflicto el aquí representado.

acontecimiento que se intuye tremendamente violento y de gran impacto –no sólo ha roto cristales y derribado objetos, sino que ha podido incluso con la dureza del acero de los cuchillos–, hace preguntarse por la magnitud del daño en el(los) presunto(s) ser(es) humano(s) herido(s) y, lo que es más importante aún, hace condenarlo. Se explica así el desconcierto del espectador frente a la escena, su espanto y desafección.

En realidad, como vemos, no hay personas –está claro que no visualizamos a las víctimas–, que son quienes supuestamente hacen que haya historia, quienes la ennoblecen y le dan prestancia<sup>27</sup>. Pero tampoco hacen falta porque está su rastro, que hablando dramáticamente de daño y destrucción para ellas –es un rastro de sangre, según sabemos–, aporta a esa historia tintes trágicos y la llena de hondo significado, alusivo al atentado contra la vida humana que a todas luces aquí se ha producido; es más, invita a descubrir en ella un trasfondo ético, el que derivado de ese significado, nos alerta de que se han infringido todos los códigos humanos elementales de conducta, se han vulnerado los derechos humanos en nombre, paradójicamente, de esos mismos derechos<sup>28</sup>. De ahí el horror y la repulsión que experimentamos por partida doble, primero de manera física, sintiendo escalofríos, poniéndonos tensos, quedándonos sin habla incluso, y después y sobre todo de manera moral, porque la violencia ejercida sobre el ser humano por otros seres humanos nos hace abominar de la barbarie y la crueldad a la que somos capaces de llegar con nosotros mismos o nuestros semejantes en un momento dado. He aquí entonces la respuesta a la pregunta que nos hacíamos antes: Sergei Ilnitsky incita al asco porque avivando esa emoción, sobrecogiendo, repeliendo en definitiva, facilita el acceso a ciertas verdades de la existencia; verdades generales como el respeto y la defensa de la vida humana por encima de todas las cosas, pero verdades generales también como la necesidad de hacer valer el orden político democráticamente elegido o de cambiarlo pero siempre por medios legítimos; verdades, al fin y al cabo, de las que normalmente no hablamos ni sobre las que pensamos mucho pero que nos conectan con nuestros iguales, como ha resaltado Iskra Fileva (2014); verdades que nos conciernen a todos, porque se basan en un código o sistema de valores que todos compartimos, y que requieren para ser comunicadas del máximo impacto estético, esto es, de experiencias que nos remuevan por dentro y lleguen a lo más profundo de nosotros mismos<sup>29</sup>. Lo expresa muy bien Korsmeyer cuando, suscribiendo la opinión actual sobre el carácter cognitivista de las emociones, asegura que sólo saboreando el asco, o sólo al contacto con nuestro paladar y la yema de los dedos, llegamos a entender el verdadero alcance del objeto que lo despierta (2011); en nuestro caso, alcance de tipo ético-político.

27 No hay por eso personajes en los que proyectarse y de los que aprehender –por empatía o identificación–, sus emociones, como ha puesto de relieve, mejor que nadie, Noël Carroll (1990 y 2006).

28 Tanto las fuerzas gubernamentales con respaldo occidental como las separatistas apoyadas por Rusia acudieron a la guerra para restablecer supuestamente la paz y el orden, el bienestar de la población, en la zona en conflicto.

29 Jenefer Robinson insiste en la necesidad de sentirse personalmente concernido –por intereses, creencias o valores– en el vínculo afectivo con la obra de arte: “If I am going to respond emotionally to the character Anna Karenina, what happens to her has to be important to me in some way” (Robinson, 2005: 114). La psicología estética lo ha corroborado además en su análisis empírico de las emociones negativas; en el caso concreto del asco, sostiene que, para su activación, es preciso que la persona perciba alguna incongruencia del objeto o la situación con sus propios valores o aspiraciones, aparte del desagrado por sus cualidades perceptivas (Silvia y Brown, 2007).

## 5. Del cuerpo a la mente

No hay duda entonces de que la experiencia que tiene lugar aquí es absolutamente real, lo que significa que el disgusto que uno siente ante este tipo de imágenes lo es en propia piel y sin paliativos. No cabe así la llamada, esta vez, “paradoja de la ficción”, que en el ámbito de la estética filosófica ha llevado a intentar esclarecer también por qué y de qué manera un objeto que sabemos de antemano que es irreal –porque no es un objeto como tal sino una representación suya–, puede llegar a activar emocionalmente a quien lo contempla. La cuestión se complica al relacionar esta paradoja con la de la tragedia, como se ha venido haciendo desde antiguo, fruto de lo cual se ha entendido que buscamos en el arte las emociones negativas que evitamos en la vida real porque, por su mismo carácter ficticio, el arte hace de escudo protector frente a ellas. Es algo que sale a relucir ya en la teoría sobre la tragedia de Aristóteles, quien intuyendo el factor empático en el sentimiento de pena o lástima, vino a decir que, gracias a que viajamos hasta el personaje que vemos sufrir –hasta su conciencia, matizará después la filosofía decimonónica de la intersubjetividad– y vivimos con él lo que él está viviendo, o gracias a que sentimos por delegación, comprendemos el dolor del otro y nos sentimos aliviados al saber que es sobre él y no sobre nosotros –al fin y al cabo, nosotros somos meros espectadores– sobre quien recae en realidad ese mal, que es lo que está en la base de la catarsis<sup>30</sup>. A ello añadirá, siglos más tarde, Dubos –ratificado además por Hume– que la emoción experimentada como espectadores no es comparable a la tenida en la vida real, ni por las fatales consecuencias que se dan en la vida real y que es posible eludir en el arte, ni por la baja intensidad ni la corta duración con la que se manifiesta en este segundo caso<sup>31</sup>; en resumidas cuentas, que el afecto provocado por la ficción artística es un afecto asimismo artificial o *no-originario*, dicho en los términos fenomenológicos posteriores de Edith Stein (2004). Pero por eso precisamente, porque es vivido de manera indirecta, a distancia o *con salvavidas*, insisten tanto Aristóteles como Dubos y Hume, obtenemos placer pese a ser *enojoso*.

Nada de eso es aplicable a la experiencia estética de lo repugnante, donde el efecto de pantalla ejercido por el arte desaparece completamente y el espectador se ve expuesto a una emoción igual de genuina y de impactante –mismas fatales consecuencias, misma intensidad y duración– que en la vida real. Es decir, el objeto resulta tan aborrecible en directo como *en diferido*, con lo cual al espectador le es indiferente si lo que tiene ante sí es una representación artística y, por lo tanto, algo imaginario, o por el contrario, algo vivo y existente, porque la reacción corporal es la misma: un fuerte repelús, llegando a veces incluso a la arcada. Esta incapacidad, en definitiva, de neutralizar el asco a

30 Planteamiento que está presente en la *Poética*, pero sobre todo en la *Retórica*, donde se define la pena como “cierto pesar por la aparición de un mal destructivo y penoso en quien no lo merece, que también cabría esperar que lo padeciera uno mismo o alguno de nuestros allegados, y ello además cuando se muestra próximo” (1385b13-16).

31 “La copia del objeto debe, por decirlo así, excitar en nosotros una copia de la pasión que el objeto habría excitado. Ahora bien, como la impresión que produce la imitación no es tan profunda como la impresión que el objeto mismo habría hecho; como la impresión producida por la imitación no es seria, en la medida en que no llega a la razón de que no hay ilusión en esas sensaciones (...); y, en fin, como la impresión producida por la imitación no afecta vivamente más que al alma sensitiva, desaparece inmediatamente. Esa impresión superficial producida por una imitación desaparece sin secuelas duraderas, tal como se tendría una impresión producida por el objeto mismo que el pintor o el poeta han imitado” (Dubos, 2007: 47-48). En cuanto a Hume, se expresa en el mismo sentido: “Al corazón le gusta, de una manera natural, sentirse movido y afectado. Le sientan bien los objetos melancólicos, e incluso el desastre y la aflicción, siempre y cuando los suavice alguna circunstancia. Es cierto que, en el teatro, la representación produce casi el efecto de ser real. Pero ese efecto no llega a ser completo” (Hume, 2011: 212).

través de la belleza, de reorientarlo hacia el disfrute, como viera Diderot en la mano *mágica* de Chardin, ha sido, de hecho, uno de los principales argumentos esgrimidos por la estética moderna contra esta forma de experiencia. En Kant, sin ir más lejos, la transformación operada por el arte en algo admirable de aquello que en la vida real es feo o doloroso –aspecto sobre el que reparara por primera vez Aristóteles<sup>32</sup>– tendría como excepción lo repulsivo, pues el objeto se presenta en su caso tan vívido a la imaginación y tan inmediato, que acaba siendo imposible cualquier valoración estética positiva, cualquier distanciamiento y discernimiento intelectual desde el que emitir un juicio que no sea negativo<sup>33</sup>. Eso sí, si para Kant esa concurrencia instintiva del cuerpo y esa intensidad, al fin y al cabo, afectiva era un inconveniente porque impedía la actividad reflexiva y, por ende, la conjunción del asco con el placer, para la estética reciente es su mayor ventaja, pues es lo que nos pone en disposición de conocer verdades que de otro modo no conoceríamos.

La respuesta al primer interrogante nos da entonces la del segundo: se lleva al espacio del museo lo que se considera digno de figurar allí, esto es, el objeto al que se da un valor muy por encima del resto de objetos porque tiene unas propiedades que lo hacen único en su género y merecedor del máximo rango estético, hasta de premio como aquí. Lo que ocurre es que ese valor es directamente proporcional en nuestro caso a la emoción *desapacible* que despierta, pues sólo porque *nos resistimos* a la escena, porque nos oponemos a ella con violencia como dice Kant en virtud de lo que vemos en ella, en virtud de los restos evidentes de daño humano –muerte quizás– y destrucción que muestra, nos adentramos en un horizonte más profundo de significado, en la denuncia de índole ético-política que encierra; o sencillamente, la *entendemos* e *interpretamos*, como escribe Jenefer Robinson (2005: 107). Esta circunstancia resulta sumamente reveladora porque ratifica, para empezar, el carácter cognitivo de los afectos –conocemos a través de ellos–, como se viene sosteniendo en los últimos tiempos, pero después también porque supone que la imagen adquiere valor y acaba expuesta en un museo, no *a pesar* de la emoción negativa que produce, sino *a causa* precisamente de ella. Esto significa, a diferencia de lo que suele pensarse por influencia de la estética moderna, que no todo el arte valioso genera satisfacción, no al menos, de entrada y a primera vista; o que placer y valor estético no van necesariamente juntos. Es más, ocurre con frecuencia que cuanto menos amable es nuestra experiencia con la obra de arte, más la apreciamos –más buscamos el contacto con ella, más la recomendamos a nuestros amigos y más resonancia social, al final, tiene–; en resumen y permitiéndonos versionar las palabras de Aaron Smuts para las obras que producen dolor, no cabe duda de que mucho del buen arte repele (Smuts, 2014: 126).

## 6. Conclusión

A la vista está que mantener la etiqueta de “negativas” para referirse a las emociones *agrias* o poco gratificantes no tiene en nuestro tiempo mucho sentido.

32 Cuando refiriéndose a la propensión humana a la imitación, habló del gusto por contemplar, representadas artísticamente y con la mayor perfección posible, cosas incómodas del mundo real como animales repugnantes y cadáveres (*Poética* 1448b10-13).

33 Asegura Kant que en el asco, “que descansa en una pura figuración fantástica, el objeto es representado como si, por decirlo así, nos apremiara para gustarlo, oponiéndonos nosotros a ello con violencia, la representación del objeto por el arte no se disingue ya, en nuestra sensación de la naturaleza, de ese objeto mismo, y entonces no puede ya ser tenida por bella” (2001: §48).

No lo tiene, porque esconde un prejuicio cuya génesis se encuentra en el sistema de divisiones y jerarquías establecido por la estética moderna, del que emanaron una serie de términos mutuamente excluyentes –placer/utilidad, autonomía/heteronomía, bellas artes/artesanía–, llamados desde ese momento a la confrontación, como ha sabido ver Larry Shiner (2004); de tal modo que afirmar uno, suponía negar e invalidar automáticamente el otro. Así, en el caso de los afectos, valorar positivamente el placer, como se hizo a través del juicio de gusto de cuño kantiano, apostar por un modelo inclusivo y hospitalario de relación del arte con su destinatario –tal y como se venía haciendo en realidad y en términos generales desde el mundo antiguo<sup>34</sup>–, llevó a desacreditar aquello que supusiera dolor e insatisfacción, materializado en la pieza artística que resultaba poco o nada afable.

Pero si la realidad estética hemos visto que es hoy en día otra, si resulta que atribuimos un mérito incomparable a lo que antaño despreciábamos, parece llegada la hora de adoptar una postura distinta, emulando en cierto modo lo que en otro tiempo hiciera Burke, cuando para distinguir –y, de paso, dignificar– el placer al que se llegaba en la experiencia de lo sublime mediante el rodeo del dolor, propuso el término “deleite”, que no sólo era también placer, sino que era más poderoso y subyugante que el de lo bello, más rico y completo, y por eso mismo, preferible a él (Burke, 2010). En otras palabras, va siendo hora de adoptar un posicionamiento al estilo pluralista inclusivo, quizá, del pragmatista Richard Shusterman, quien ha dejado claro que es posible afirmar dos proposiciones alternativas mientras no se compruebe que realmente son incompatibles (Shusterman, 2002). Sólo desde planteamientos así de abiertos lograremos conciliar estas dos formas de experiencia estética –el placer y el dolor, con todas sus variantes–, que nunca debieron estar reñidas, y superar una nomenclatura definitivamente anacrónica, pues volviendo una vez más a nuestro supuesto de estudio, que nos sintamos *repelidos* o incomodados por la fotografía de Sergei Ilnitsky, no quiere decir que esa emoción no sea *buena*; puede que sea poco acogedora, huidiza, *huraña* incluso, en tanto pone barreras y dificulta la apreciación del objeto, pero también es *positiva*, por cuanto nos hace descubrir valores importantes, que atañen a nuestra vida –a la de todos– y que redundan por eso en bienestar, en el propio, pero sobre todo, en el general.

### Bibliografía citada

- Addison, J. 1991 [1712]. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Madrid: Visor.
- Aguilar García, T. 2013. *Cuerpos sin límites: transgresiones carnales en el arte*. Madrid: Casimiro.
- Aristóteles. 1992. *Poética* (ed. trilingüe de Valentín García Yebra). Madrid: Gredos.
- , 1999. *Retórica* (ed. de Quintín Racionero). Madrid: Gredos.
- Barasch, M. 2010. *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza.
- Barthes, R. 1986. “Retórica de la imagen”. Pp. 29-47, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

34 De acuerdo con la tesis de Worringer sobre la proyección sentimental o *Einfihlung* como uno de los polos articuladores de la sensibilidad artística humana, junto al polo de la abstracción, que el teórico alemán veía expresada ya en el remoto arte griego, aunque su mejor plasmación y dominio efectivo estarán en la estética moderna, en especial post-romántica (Worringer, 1975).

- Baudrillard, J. 2005. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Bozal, V. 2005. *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: Machado Libros.
- Bryson, N. 2005. *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza.
- Burke, E. 2010 [1757]. *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza.
- Carroll, N. 2005. *Filosofía del horror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Carroll, N. and Choi, J. 2006. *Philosophy of film and motion pictures. An anthology*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Clair, J. 2007. *De immundo: apotafismo y apocatástasis en el arte de hoy*. Madrid: Arena.
- Dadlez, E. M. 2005. "Spectacularly bad: Hume and Aristotle on tragic spectacle". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 63, núm. 4: 351-358.
- Danto, A. C. 1997. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Diderot, D. 1994 [1759 y 1763]. "Antología de los Salones", Pp. 45-103, en *Escritos sobre arte*. Madrid: Siruela.
- Dubos, J.-B. 2007. [1719]. *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Fileva, I. 2014. "Playing with fire: art and seductive power of pain". Pp. 171-185, en J. Levinson (ed.). *Suffering art gladly*. Londres: Palgrave MacMillan.
- Greenberg, C. 2002 [1939]. "Vanguardia y kitsch". Pp. 15-46, en *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós.
- Grootenboer, H. 2005. *The rhetoric of perspective. Realism and ilusionism in 17<sup>th</sup> century Dutch still-life painting*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hume, D. 2011 [1757]. "De la tragedia". Pp. 211-218, en *Ensayos morales, políticos y literarios*. Madrid: Trotta.
- Kant, I. 2001 [1790]. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Korsmeyer, C. 2002. *El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía*. Barcelona: Paidós.
- , 2004. *Gender and aesthetics: an introduction*. Nueva York: Routledge.
- , 2011. *Savoring disgust. The foul and the fair in aesthetics*. Oxford/Nueva York: Oxford University Press.
- , 2014. "Curiosity and Aversion in Eighteenth-Century British Aesthetics". Pp. 45-67, en J. Levinson (ed.). *Suffering art gladly*. Londres: Palgrave MacMillan.
- Kristeva, J. 1988. *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis F. Céline*. Buenos Aires: Catálogos cop.
- Nussbaum, M. C. 2008. *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*. Barcelona: Magnum.
- Rancière, J. 2009. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- , 2011. *El destino de las imágenes*. Pontevedra: Politopías.
- Robinson, J. 2005. *Deeper than reason. Emotion and its role in Literature, Music and Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Schneider, N. 1992. *Naturaleza muerta. Apariencia real y sentido alegórico de las cosas*. Colonia: Taschen.
- Schopenhauer, A. 1987 [1819]. *El mundo como voluntad y representación*. México: Porrúa.
- Shiner, L. 2004. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Shusterman, R. 2002. *Estética pragmatista: viviendo la belleza, repensando el arte*. Barcelona:

Idea Books.

- SILVIA, P. J. 2009. "Looking past pleasure: anger, confusion, disgust, pride, surprise and other *unusual* aesthetic emotions". *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts*, vol. 3, núm.1: 48-51.
- Silvia, P. J. y Brown, E. M. 2007. "Anger, disgust, and the negative aesthetic emotions: expanding an appraisal model of aesthetic experience". *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts*, vol. 1, núm. 2: 100-106.
- Smuts, A. 2014. "Painful art and the limits of well-being". Pp. 123-152, en J. Levinson (ed.). *Suffering art gladly*. Londres: Palgrave MacMillan.
- Stein, E. (2004) [1917]. *Sobre el problema de la empatía*. Madrid: Trotta.
- Talon-Hugon, C. 2003. *Goût et digoût: l'art peut-il tout montrer?*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.
- Virilio, P. y Baj, E. 2010. *Discurso sobre el horror en el arte*. Madrid: Casimiro.
- Worringer, W. 1975 [1908]. *Abstracción y Naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica.

EDITA

---

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

---

