

Asco y belleza: hacia el deshielo de una relación estética

María Jesús Godoy Domínguez

Universidad de Sevilla
godoydom@us.es



Fecha de recepción: 12-3-2018
Fecha de aceptación: 22-2-2019

Resumen

Este trabajo se enmarca en la tendencia de la estética actual a restituir, incluso dignificar, las llamadas «emociones negativas», en especial el asco, despreciado en la tradición estética moderna por la imposibilidad de reconciliarlo con el placer y, por ende, con la belleza. Nuestro objetivo es concretamente el análisis comparativo de las dos formulaciones estéticas principales sobre el asco hasta el día de hoy, como son la de la francesa Carole Talon-Hugon y la norteamericana Carolyn Korsmeyer. Gracias a ellas, el estado afectivo de la repugnancia ha empezado a tener presencia y notoriedad en la reflexión estética —frente a su completa ausencia anterior—, acorde con las que viene ostentando en el arte contemporáneo. Este procedimiento de corte dialéctico permitirá arrojar luz sobre cada una de las posturas y demostrar que, aun tratándose de dos enfoques distintos de la misma problemática, mantienen entre ellas importantes puntos de confluencia.

Palabras clave: estética; emociones negativas; asco; belleza; placer; experiencia estética; Korsmeyer; Talon-Hugon

Abstract. Disgust and beauty: Towards the thawing of an aesthetic relationship

This paper fits within the tendency of the current aesthetics to restore, even dignify, the so-called “negative emotions”; specifically, disgust, which has been disregarded in modern aesthetic thought due to the impossibility of reconciling it with pleasure and therefore with beauty. The objective here is a comparative analysis of the two main aesthetic formulations about disgust until today, those of the French philosopher Carole Talon-Hugon and the North American philosopher Carolyn Korsmeyer. Thanks to them, the affective state of disgust has gained attention in aesthetic reflection—as opposed to its complete previous absence—in accordance with its presence and importance in contemporary art. This dialectical procedure will shed light on each of these positions and will show that, even though they are two different approaches to the same problem, both share important points in common.

Keywords: aesthetics; negative emotions; disgust; beauty; pleasure; aesthetic experience; Korsmeyer; Talon-Hugon

Sumario

- | | |
|--|----------------------------|
| 1. El asco, ¿un afecto como otro cualquiera? | 4. Acortando distancias |
| 2. Diagnóstico común del problema | Referencias bibliográficas |
| 3. Vis a vis de posturas | |

1. El asco, ¿un afecto como otro cualquiera?

En las últimas décadas venimos asistiendo a un creciente interés hacia las mal llamadas «emociones negativas» desde disciplinas tan distintas y alejadas entre sí como la psicología, la filosofía, la neurociencia, la teoría del arte y, por supuesto, también la estética. Más allá de la simple atención, o del mero propósito de describir y explicar un aspecto de nuestra vida afectiva hasta cierto punto descuidado en el pasado, parece existir en ello una tendencia a restituir, incluso dignificar, emociones como la pena, el horror, la vergüenza, el remordimiento o el enfado, que nunca tuvieron una especial buena acogida. Para entender la envergadura de este fenómeno, es preciso considerar a la vez la reformulación, igualmente reciente, de los afectos en sentido amplio, lo que ha llevado a entenderlos como una parte inteligente y perceptiva del individuo —lejos así de aquella antigua consideración como fuerzas oscuras e irreflexivas—, íntimamente ligada además a sus creencias y a sus juicios. Una manera, por tanto, de conocer y evaluar objetos y situaciones¹.

En el dominio específicamente estético, esa voluntad de ennoblecer emociones como las referidas ha permitido otorgarles un nuevo estatuto en la recepción estética frente al desprecio y la minusvaloración de que fueron objeto por lo general en la estética moderna, que, al trasladar la belleza a la interioridad subjetiva, la identificó con el sentimiento de placer, quedando este convertido así en «positivo», y en «negativo», en cambio, todo lo que entrañara displacer o dolor². Los afectos negativos recibieron, pues, esa etiqueta en el terreno de la experiencia estética —cargaron desde entonces con ese estigma, para ser exactos— simplemente como «no placenteros», esto es, como reverso de las emociones que tuvieron las de ganar y con las que nunca estuvieron en igualdad de condiciones. Fueron desterrados, en última instancia, de la belleza, aunque ninguno en una situación de tanta ignominia como el asco, que,

1. Aunque no podemos detenernos en este asunto, mencionamos, siquiera de pasada, la labor de Martha C. Nussbaum (2008). Se encuadra también aquí toda la teorización actual —especialmente en el ámbito de la psicología— sobre la inteligencia emocional.
2. Entre los muchos esfuerzos de dignificación estética de los afectos, destacamos los de Jerrold Levinson (2014 y 2015), Alex Neill (1992 y 2003), Susan Feagin (1996) y Noël Carroll (2005). Por otra parte, en el menosprecio de estos afectos hubo excepciones, como el terror en la experiencia de lo sublime y el miedo y la pena en la tragedia, que gozaron, en cambio, de mejor trato, como veremos en su momento.

dentro de los afectos negativos, fue el más negativo de todos. En las demás emociones de su misma índole, la experiencia dolorosa o desagradable de la que se hacían acompañar podía ser de un modo u otro superada, el dolor llegaba a reconciliarse con el placer, como tendremos ocasión de ver, pero no en el supuesto del asco, que se convirtió así en el gran proscrito de la estética moderna, en un *paria* y un *desheredado*³, de ahí que el intento de rehabilitación resulte en su caso especialmente destacable. Es lo que cabe señalar, ni más ni menos, de los dos estudios pioneros de la estética actual sobre el asco, el de Carole Talon-Hugon, por un lado —*Goût et dégoût: L'art peut-il tout montrer?* (2003)—, y el de Carolyn Korsmeyer, por otro —*Savoring disgust* (2011)—, gracias a los cuales dicho estado afectivo, antaño desaparecido prácticamente de la reflexión estética, ha empezado a adquirir notoriedad y a tener una mayor presencia en ella, acorde con la que viene ostentando en la práctica artística contemporánea y de la que se han ocupado —dicho sea de paso— los teóricos del arte desde bastante temprano⁴.

El objetivo de estas páginas es, así, un análisis comparativo de las que son, por el momento, las dos formulaciones estéticas principales sobre el asco⁵. Varias razones nos llevan a ello: una es la escasa repercusión —por no decir ninguna— de las propuestas de Talon-Hugon en contraste con las de Korsmeyer, pese a haber sido realmente la primera en introducir una temática, más que olvidada, inexistente hasta esa fecha dentro de la disciplina estética y haber servido por ello mismo a Korsmeyer de punto de partida de sus reflexiones⁶. Nos proponemos, en ese sentido, recuperar y poner en valor unos planteamientos que han pasado en gran medida desapercibidos en el marco del vigente dominio generalizado de la estética anglosajona. Otra razón es el propio hecho en sí de la confrontación como procedimiento dialéctico por el que arrojar luz sobre cada una de las posturas y demostrar que, aun tratándose de dos enfoques distintos de la misma problemática, no deja de haber entre ellos importantes puntos de confluencia. Y una última razón es la propia actualidad del tema, pues, sobre todo tras el trabajo de Korsmeyer, ha seguido vivo el

3. El siglo XVIII alemán fue decisivo en este sentido, empezando por los hermanos Schlegel, siguiendo por Mendelssohn y Lessing, hasta culminar con Kant (Menninghaus, 2003). Desde Kant en adelante se produjo ya, sin embargo, un abandono generalizado del tema hasta prácticamente nuestros días (Contesi, 2016: 69-70).
4. Al ensayo ya clásico sobre lo abyecto de Julia Kristeva (1998) desde el ámbito del psicoanálisis, hay que añadir aquí, como estudio artístico más relevante, el de Jean Clair (2007).
5. Las únicas en realidad, pues los trabajos de otros autores a los que nos referiremos aquí se limitan a confirmar o a desmentir lo ya dicho por estas dos teóricas. Aprovechamos para indicar además que los textos en los que nos centraremos son los mencionados de 2003 y 2011, respectivamente, pero sin excluir otros —casi todos— posteriores de las mismas autoras, donde se vuelve sobre las mismas cuestiones.
6. Korsmeyer no habla de influencia como tal, sino de afinidad entre las dos posturas (2011: 9). El que sí habla de ascendencia y enraizamiento de las tesis de Korsmeyer en las de Talon-Hugon es Contesi cuando escribe: «It is however worth noting that Carole Talon-Hugon's *Goût et dégoût* anticipates many of the themes later developed in Korsmeyer's book» (2016: 88, nota XII).

debate acerca de la posibilidad de conjugar asco y experiencia estética, aportando así nuevos aspectos y nuevas lecturas que no hacen sino enriquecer aún más una cuestión que hasta hace poco ni siquiera figuraba en la agenda estética (Contesi, 2012: 113; Clowney, 2012: 233).

Guiados por este afán, emezaremos nuestra exposición intentando desgranar las semejanzas y coincidencias entre los dos posicionamientos, aunque recalando al mismo tiempo en los matices particulares de cada uno de ellos. Pasaremos, a continuación, al debate propiamente dialéctico, o sea, a explicar y desentrañar las principales diferencias y puntos de fricción, que veremos que son numerosos como consecuencia de la entidad y la singularidad específica de cada discurso. Con todo ello buscaremos dejar constancia, finalmente, de que ambas pensadoras están en el fondo más próximas una a la otra de lo que en principio pudiera parecer⁷.

2. Diagnóstico común del problema

El problema que abordan y sobre el que discurren Korsmeyer y Talon-Hugon en sus respectivos ensayos podemos establecerlo así: teniendo en cuenta el papel relevante que viene desempeñando el asco en la escena artística contemporánea y, sin embargo, la —escasa— reflexión permanentemente en contra a la que ha tenido que hacer frente en la tradición estética —antigua y moderna, aquí es indiferente—, parece llegado el momento, no solo de profundizar en los pormenores de este afecto desde una perspectiva estética seria, sino de plantearse incluso su posible conciliación con la belleza; supuesto este del todo impensable en la tradición, según dijimos con anterioridad. Ahora bien, siendo este el problema en las dos autoras y aunque anticipándonos a lo que veremos en el apartado correspondiente a los desencuentros entre ellas, es posible aludir aquí a cómo la simple manera ya de titular las obras nos pone tras la pista del enfoque utilizado en cada caso: en Talon-Hugon el modo interrogativo sugiere indefinición de postura *a priori*⁸, siendo así el objetivo del libro llegar a establecer una, tras pasar revista a las distintas teorías al respecto —todas ellas desfasadas, por cuanto son del siglo XVIII— e intentar su extrapolación al arte de hoy en día. En Korsmeyer, por el contrario, el modo aseverativo apunta, con un claro y rotundo posicionamiento desde el principio, a la existencia de una verdad de partida que, dando respuesta afirmativa ya a aquella pregunta, se pretende demostrar a lo largo de este otro texto. Así, y debido muy probablemente a su carácter precursor, el análisis del problema se queda en Talon-Hugon en una primera tímida fase, esto es, en un estudio consistente del asco como emoción estética —o estudio de «lo abyecto», como lo presenta exactamente la autora para indicar que se trata del asco planteado

7. Dado que ninguno de los dos textos que estudiaremos aquí han sido vertidos aún al español, todas las traducciones a partir de ahora, tanto del francés como del inglés, son propias.

8. Al menos en apariencia, porque la presunta neutralidad acaba desvelándose al final engañosa: se acaba descubriendo que la pregunta tenía respuesta negativa de antemano y que la interrogación era, por tanto, puramente retórica.

artísticamente con la intención de ser mostrado—, que no es poco, atendiendo a lo hecho hasta entonces, que era prácticamente nada. Con este decisivo precedente, Korsmeyer se lanza a una segunda fase, bastante más arriesgada, por cuanto en ella se pretende justificar ya que existe algo que puede ser denominado propiamente «asco estético».

Coincidencia hay, pues, en la formulación del problema —el asco y su legítima presencia o no en el dominio artístico— y coincidencia hay igualmente en la manera de delimitarlo, puesto que en ambos casos se especifica también que el interés se centra exclusivamente en el asco físico o material, que es el asco como respuesta visceral a objetos repulsivos, o sea, como emoción primaria e inmediata, al igual que lo son otras emociones como la ira, el miedo, la alegría o la tristeza. Queda descartado de antemano así el asco moral —aunque a veces sea difícil separarlos, se señala también—, que es el que, provocado por personas o conductas que transgreden las normas sociales (Korsmeyer, 2011: 4), es también un afecto más complejo (Talon-Hugon, 2003: 10). La caracterización de este asco de rango básico y corporal sigue siendo bastante similar en las dos teóricas, dado que ambas basan sus argumentos en los del fenomenólogo Aurel Kolnai, quien puso el acento a comienzos del siglo xx en la propiedad universal de este estado afectivo, en su naturaleza pancultural —vino a decir algo así como que el asco está inscrito en el código genético humano—, al ser el mismo tipo de objetos el que genera el mismo tipo de respuesta aversiva en todas las culturas. Fruto de la adaptación de la especie humana al medio en que vive, el asco sería la reacción automática de protección —traducida en términos fisiológicos de escalofríos, náuseas, incluso vómitos— frente a sustancias contaminantes y peligrosas al contacto con ellas (Korsmeyer, 2011: 25), sustancias restringidas al campo de lo orgánico y, dentro de este, al tránsito de la vida a la muerte exactamente (Talon-Hugon, 2003: 95). Esta dimensión psicósomática no excluiría, sin embargo, una dimensión más social o un condicionamiento cultural, que en todo caso sería una ventaja desde el punto de vista artístico: así como nuestro sentido del asco cambiaría por acción de la cultura, así cambiaría también, podría desaparecer incluso, nuestra primera reacción de rechazo al toparnos con él en el terreno de la representación artística (Talon-Hugon, 2003: 96).

Habría discrepancia, no obstante, entre las dos filósofas al concretar si ese asco físico se queda en una mera respuesta aversiva a un estímulo hostil —que será la opción de Talon-Hugon, conforme con el propio Kolnai y cierta vertiente de la investigación contemporánea sobre el afecto— o si encierra además un componente cognitivo —opción, por el contrario, de Korsmeyer, siguiendo a Jenefer Robinson y Martha Nussbaum, entre otros, como referentes de la vertiente más cognitivista del estudio de las emociones.

De momento nos quedamos con que ambos trabajos insisten también en que el asco corporal es inducido por vía sensible, siendo el olfato, el gusto y el tacto los sentidos directamente implicados en su percepción, siempre que se trate —eso sí— del mundo real. Porque en el universo artístico los sentidos que intervienen por asociación sinestésica e imaginativa son la vista y, en

menor medida —ninguna prácticamente en Kosmeyer (2011: 57 y 95)—, el oído, es decir, los sentidos propiamente estéticos, los considerados históricamente superiores por profundos e intelectuales frente a los inferiores restantes, en tanto físicos y epidérmicos (Korsmeyer, 2002: 16)⁹. Pero que concurran los sentidos más distinguidos no implica modificación alguna del afecto, como ya advirtiera Kant en el siglo XVIII¹⁰: la repugnancia experimentada ante el objeto artístico es tan vívida y tan intensa como la generada por el objeto real, lo que quiere decir que esta emoción en particular anula el efecto de pantalla intrínseco a la imagen artística y que hace que el espectador se sienta a salvo de todo peligro¹¹, o, dicho de otro modo, la representación deviene aquí presentación (Talon-Hugon, 2003: 89). Esta inigualable «transparencia del asco» (Korsmeyer, 2011: 47) cobra después distinto significado en cada autora: mientras que en Talon-Hugon, de acuerdo con los planteamientos del siglo XVIII, es el motivo principal de expulsión de este afecto de la experiencia estética, en Korsmeyer deviene la razón precisamente de su aceptación. En el primer supuesto, la imposibilidad de debilitar el afecto por el realismo extremo de la obra impide realizar una lectura estética en los términos de distancia y exclusividad en los que esta se vino entendiendo en la tradición moderna; en el segundo supuesto, como resulta que el afecto conserva intacta toda su fuerza, facilita justamente esa lectura, solo que en los términos cognitivos en los que esta queda aquí codificada.

Por otro lado, al abordar el desprecio expresado desde siempre hacia este afecto, las dos pensadoras sitúan por igual la cuestión dentro de la conocida como «paradoja de las emociones negativas», que, dicho sucintamente, consiste en que aquellas emociones que tendemos a evitar en la vida real por fastidiosas, parece que las buscamos y que hasta disfrutamos con ellas cuando es el arte, por el contrario, el que las procura debido al efecto de pantalla —al carácter ficticio, en última instancia— con el que suele trabajar la representación artística. Es Korsmeyer quien informa que cuando esta paradoja adquiere pleno sentido es cuando en el siglo XVIII la belleza queda identificada definitivamente con el placer. Consumado este hecho, llama aún más la atención que aquello que en la vida real es fuente de dolor y desagrado, como ocurre con la pena, el miedo o el terror, pueda llegar a ser fuente de disfrute y com-

9. Asociación sinestésica e imaginativa porque se percibe con la vista —o con el oído— un objeto que como es repugnante realmente es percibiéndolo con el olfato, el gusto o el tacto. Pero, como dice Korsmeyer, tan poderosa es la repugnancia que incluso imaginada produce aversión (2012: 755).

10. Asegura Kant que, como en el asco, «el objeto es representado como si, por decirlo así, nos apremiara para gustarlo, oponiéndonos nosotros a ello con violencia, la representación del objeto por el arte no se distingue ya, en nuestra sensación de la naturaleza, de ese objeto mismo, y entonces no puede ya ser tenida por bella» (Kant, 2001: §48, 268).

11. Es lo que se conoce como «paradoja de la ficción» y que consiste en la capacidad que tenemos de experimentar emociones ante objetos o situaciones —sus imágenes— que sabemos que son falsos. En la invalidación de esta paradoja reside para Korsmeyer la diferencia principal entre el asco y el miedo, dado su parecido, sin embargo, en tanto emociones absolutamente reales (2011: 45).

placencia estética (Korsmeyer, 2011: 44). En virtud precisamente del placer que confieren, la pena y el miedo dan lugar a la categoría estética de «lo trágico», y el terror o el miedo extremo, a la de «lo sublime». Pero como en el asco hemos dicho que no funciona el efecto de pantalla, esa posibilidad resulta del todo desechada: el placer se resiste —nunca llega, en realidad— porque el dolor persevera; o lo que es igual, el asco no deja de ser en ningún momento fastidioso, ni siquiera en el terreno artístico; de ahí el repudio estético de esta emoción frente a la hospitalidad dispensada, en cambio, a sus compañeras, y de ahí que haya sido también una excepción en la tradición teórica de los afectos negativos, desde Aristóteles, en el contexto de la estética antigua, quien lo relacionó expresamente con «lo patético» (Talon-Hugon, 2003: 47-48)¹², hasta Kant, quien, por rebajarlo y descalificarlo, en el contexto ya de la estética moderna, hasta lo expulsó de algo ya de por sí rebajado y sin calificación alguna, como era entonces «lo feo» (Talon-Hugon, 2003: 86)¹³.

En consonancia con la tendencia general actual a dignificar los afectos y según se desprende de los dos textos de los que aquí nos venimos ocupando, no cabe duda de que a nuestras teóricas las mueve un mismo deseo de rescatar las emociones «negativas» de esa negatividad que se les ha venido suponiendo en tanto emociones dolorosas. Afirma en ese sentido Talon-Hugon que el que se les haya imputado ese carácter porque lo que procuran es un malestar no quiere decir que carezcan de utilidad o no reporten un beneficio de otra naturaleza (Talon-Hugon, 2003: 63). El desacuerdo lo hallaremos, sin embargo, en la cobertura de ese rescate en el supuesto concreto del asco. Más reducida en Talon-Hugon, que no llega a ver rasgo positivo alguno cuando ese afecto se presenta con las artes más realistas de nuestro tiempo; más generosa, en cambio, en Korsmeyer, que hasta subvierte su valencia negativa en positiva precisamente en tanto que negativa, según veremos más adelante.

3. Vis a vis de posturas

La divergencia entre Korsmeyer y Talon-Hugon tiene indudablemente su génesis en su concepción desigual del afecto —el afecto en general, no solo el asco—, dentro de la reciente formulación que lo ha reivindicado como parte activa e inteligente del sujeto y en la que confluyen las dos estetas, de entrada, sin problema. Una vez que las emociones, gracias a esa actuación, han dejado de tener que estar gobernadas por la razón porque ellas mismas encierran cierto componente racional, el conflicto se origina al determinar hasta dónde da de sí dicho componente; conflicto que mantiene escindidos aún hoy a los

12. «Lo patético» en Aristóteles nace de la importancia concedida —erróneamente, a juicio del filósofo— al plano de la forma, en lugar del fondo, a fin de que la tragedia infunda miedo en el espectador por medio de «una acción destructora o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes» (1999: XI, 1452b).

13. Dice a propósito de ello Kant: «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, 268).

investigadores y del que se hacen eco inevitablemente nuestras filósofas. En cuanto a Talon-Hugon, su postura al respecto la manifiesta cuando, dentro del amplio muestrario de los afectos, distingue entre los complejos y los simples o, en su propia terminología, entre afectos elaborados o propiamente sentimientos y afectos puros o «tonalidades afectivas» (Talon-Hugon, 2003: 24)¹⁴. Si los primeros, los sentimientos, son portadores de un contenido cognitivo y evaluativo, o contenido proposicional, como ocurre con el remordimiento o la pena, que requieren un conocimiento y una valoración del objeto para que puedan existir, los segundos, las emociones como tales según la autora, carecen de ese contenido, pues como respuesta inmediata a un objeto que no da tiempo a procesar conscientemente —no por ello, sin embargo, respuesta irracional o estúpida—, tampoco pueden ser formulados de modo proposicional, como en el caso de la alegría o la tristeza —que no tienen que ser necesariamente alegría o tristeza *por algo*, no han de tener lo que se conoce como *objeto intencional*—. En resumidas cuentas, Talon-Hugon hace una importante diferenciación en el universo de las emociones que tendrá un peso decisivo, como es lógico, en su manera de entender el asco.

Sin mencionar para nada a su antecesora¹⁵, Korsmeyer, por su parte, sostiene que si se trata de defender las emociones del cargo acostumbrado de rivales poco fiables de la razón, si se trata de rescatarlas de esa baja consideración, todo lo que sea apartarse del cognitivismo —como se apartaría su colega francesa en el capítulo de los afectos puros— resulta una estrategia equivocada, una «defensa pobre» (Korsmeyer, 2011: 23). De todos modos y aunque adhiriéndose así a la teoría cognitiva de los afectos, la autora se instala en aquella parcela, dentro de esa teoría, donde se tiene muy en cuenta, al mismo tiempo, el aspecto corporal de la emoción (Clowney, 2012: 233). Participa así de los argumentos, por un lado, de Jenefer Robinson y Jesse Prinz, para quienes la dimensión cognitiva y evaluativa del afecto se traduce en cambios físicos automáticos de los que deviene inescindible, y, por otro lado, de Robert Salomon y Martha Nussbaum, quienes conciben la emoción como una especie de juicio o evaluación encarnada, de manera que los cambios físicos forman parte de ese juicio en tanto registro de la importancia del objeto o de la situación que los motiva¹⁶. Por caminos distintos —resaltando el carácter automático de la reacción corporal en un caso y el significado de la evaluación realizada a través de esa reacción en otro—, cree Korsmeyer que se llega al final al mismo sitio, a armonizar conocimiento y corporalidad, que es lo que ella anda buscando, al fin y al cabo, para su justificación estética del asco.

14. La autora asegura preferir esta nomenclatura de afectos a la clásica de pasiones, por la connotación peyorativa que arrastra esta última en su oposición al trabajo intelectual (2003: 20-21). Una declaración que certifica, por cierto, que suscribe sin fisuras el componente inteligible afectivo.

15. En realidad, Korsmeyer, una vez hecha la alusión a Talon-Hugon en la introducción de su libro, solo vuelve a referirse a ella una vez más por su perspicacia al detectar el asco como propósito artístico destacado del arte narrativo del siglo xx (Korsmeyer, 2011: 121).

16. Son las teorías de la evaluación afectiva y del juicio encarnado, respectivamente.

En realidad, y pese a que Talon-Hugon no extiende la idiosincrasia cognitiva a todos los afectos, no tendría por qué haber fricción con su homóloga norteamericana, siempre y cuando la francesa hubiera incluido el asco en el grupo de los sentimientos o de los afectos complejos —a propósito de los cuales escribe que «no es sentirse conmocionado sin más o perder el norte, sino un modo también de comprensión» (Talon-Hugon, 2003: 55)—. El sentido que tiene en su caso hacer una clasificación es indicar precisamente que, aun participando de la creencia generalizada en que los afectos tienen una faceta inteligible, esta se quedaría en un estadio embrionario o muy elemental en el supuesto del asco, que no alcanzaría por ello el rango de sentimiento, sino que se quedaría en el de simple emoción (Talon-Hugon, 2011: 104). Desde ese convencimiento tiende a pensar que la repugnancia nace directamente de una percepción sensible, sin que intervenga para nada el conocimiento. No es este, pues, el que justifica su activación o, como ella afirma: «no es necesario que un juicio establezca el carácter repugnante de un objeto para que sea repugnante en sí mismo» (Talon-Hugon, 2003: 109). El proceso afectivo es, así, totalmente independiente del proceso cognitivo y por eso el asco, pese a provocar reacciones corporales y psicológicas muy profundas, no supera el estatus de emoción «periférica» (Talon-Hugon, 2003: 100)¹⁷.

Sobre la naturaleza cognitiva, extendida aquí sin excepción a todos los afectos, construye Korsmeyer su apología particular del asco, donde este afecto proporciona, como cualquier otro afecto, un conocimiento que va anexo al objeto que lo despierta. Siguiendo a Kolnai pero yendo más allá de sus conclusiones, Korsmeyer explica que ese conocimiento tiene que ver con la fragilidad y con la condición mortal de todo ser viviente, incluido por supuesto el hombre, que ha de pasar así, tarde o temprano, por el trance de la muerte y, tras ella, por un proceso de descomposición y desintegración, que, haciendo surgir nuevas formas ínfimas de vida, habrá de reducirlo al final a la nada. Una verdad difícil como esta —nacida, después de todo, del miedo universal a la muerte (Robinson, 2014: 61)— requiere, para ser transmitida, del máximo impacto afectivo que solo sabe procurar el asco. Es, pues, la repulsión del encuentro sensible y corporal con el objeto, la misma *aspereza* del proceso emocional, la que nos hace aprehender esa dura realidad, la que desencadena, en consecuencia, el proceso cognitivo. Ella es la *chispa* que prende la mecha de nuestra comprensión del círculo de vida y muerte en el que todos estamos inmersos, que nos hace tomar conciencia de que «el egregio ser humano llegará a ser un día pasto de los gusanos» (Korsmeyer, 2011: 123). No es solo así que ambos procesos están estrechamente unidos, es que el asco, vehiculando esa unión, deviene un afecto de suma profundidad y mayor complejidad aún¹⁸.

17. Lo curioso es que, englobando el asco dentro de los afectos puros, se detenga la autora a distinguir, dentro de los afectos elaborados —que no tendrían en principio tanto interés para ella—, entre la simpatía y la empatía; distinción que se echa de menos, en cambio, en Korsmeyer, dada su querencia por este otro tipo de afectos.

18. Korsmeyer se desmarca aquí de esa otra versión del cognitivismismo —el de Noël Carroll, por ejemplo— que separa expresamente emoción y cognición: «it would be a mistake to con-

Esta concepción asimétrica del asco justifica las posiciones encontradas que van a mantener asimismo las autoras de cara a su avivamiento en el arte y a su consiguiente relación con la belleza. Como respuesta violenta y superficial, sin nada más que ofrecer, era de esperar que el asco, su displacer intrínseco, estuviera llamado a ser redimido, de un modo u otro, en el discurso de Talon-Hugon; a ser vencido y superado por el placer que se ha venido vinculando, a lo largo de los dos últimos siglos, con la belleza. De sus razonamientos se deduce así que, para el caso concreto de la repugnancia, la explicación a la paradoja de las emociones negativas que suscribe la autora es la de la compensación —o «regla del equilibrio», como aparece en sus escritos (Talon-Hugon, 2003: 130)¹⁹—. Según esta explicación, la emoción negativa del asco, dolorosa y aversiva en sí misma, acaba siendo contrarrestada por el disfrute que, a pesar de todo, se logra recabar gracias al talento del artista. Aflorando en la manera en la que está planteada la obra, dicho talento es el que consigue, ciertamente, que la forma se imponga y «sofoque» el fondo donde estaría el origen del problema. En otras palabras, el realismo de la representación artística, elevado a nivel de excelencia, logra neutralizar la repugnancia suscitada por el objeto representado. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el cuadro de Chardin titulado *La raya* (1728), comentado por Diderot en su salón de 1763 y referido por Talon-Hugon en varias ocasiones (2003: 113-115; 2011: 37-38). Para Diderot, la maestría de Chardin, la «magia» de su tela, reside en su capacidad para «salvar» el objeto representado, el pez que da nombre al lienzo abierto en canal y, de ese modo, desangrándose y dejando a la vista sus vísceras, mediante el modo absolutamente fiel de representarlo, que se las arregla para desviar la atención del plano del fondo —del despedazamiento y el desangramiento como tales— hacia el de la forma, asimilada aquí a belleza²⁰. Por efecto de esa «extraña alquimia» (Talon-Hugon, 2011: 100), el dolor acaba volviéndose placer, se reconcilia con él, pero solo en la medida en que acaba sometido y reducido a él y, por eso, desactivado dentro de la experiencia estética.

A la teórica francesa le satisface esta solución porque debilita la carga afectiva del asco (Talon-Hugon, 2003: 119), o sea, porque lo depura de su negatividad y lo pone así en la senda de las emociones positivas. De todos modos, reconoce la autora también que ese debilitamiento del afecto por el asombroso realismo de la obra funciona con expresiones artísticas clásicas como la pintura, dado el clasicismo que nuestra mirada contemporánea proyecta en ellas y que es el que consigue amortiguar el efecto, pero no con expresiones artísticas más actuales como la fotografía, el cine o las instalaciones y las *performances*, que han vuelto, a su vez, a ese realismo más sofisticado (Talon-

sider the emotion separate from the cognition. It is the emotion itself that delivers insight in its own intimate, visceral manner» (2012: 760).

19. Para las diferentes explicaciones a la paradoja de las emociones negativas, seguimos a Levinson (2014: 68 y s.). La explicación de la compensación que suscribe la autora es la de Aristóteles, Dubos y Diderot, entre otros.

20. Señala al respecto Diderot: «El objeto es repugnante, pero es la carne misma del pescado, es su piel, es su sangre; el aspecto real de la obra no impresionaría más» (1994: 54).

Hugon, 2011: 105). En esas otras artes, debido a la transparencia del medio —inexistencia, en el caso de instalaciones y *performances*— y al efecto inminente que ejerce en nosotros, no hay posibilidad de atenuar el impacto emocional, de reconducir el dolor hacia el placer. Así, el realismo es extremo en la fotografía como huella o testimonio gráfico del objeto que ha estado ante el objetivo de la cámara; en el cine, por hacer creer que el objeto ha existido, ha podido existir o podría existir, y en las instalaciones y *performances*, porque el objeto artístico y el objeto real son la misma cosa. Ese realismo, de alta intensidad en estos tres supuestos, hace que el dolor devenga tan fuerte que nada puede ya compensarlo: no hay ningún beneficio, ninguna «recompensa» que lo vuelva más soportable. Es imposible reconciliar entonces asco y belleza, porque el asco se crece en este caso tanto, que es él el que ahora se impone y doblega a la belleza —al revés de lo que sucedía en el realismo moderado—, con lo cual la experiencia de conjunto, atrapada en la ausencia de confort, no deja de ser negativa. De ello se desprende lo siguiente: cuando el asco mantiene su valencia negativa o persevera en su dolor connatural, deja de tener cabida en el arte, a ojos de Talon-Hugon, porque no hay manera de extraer de él el menor atisbo de placer o de belleza²¹; de donde se infiere a su vez que la idea de arte, de acuerdo con la tradición más clásica, es inseparable para la autora de la idea de belleza. Es lo que explica que el asco esté llamado a buscar perentoriamente el placer y a diluirse de un modo u otro en él.

Pasando ahora a Korsmeyer, como resulta que el asco tiene en su caso tanto que decir, siendo como es un afecto cargado normalmente de honda significación (Clowney, 2012: 234), la autora quiere evitar a toda costa su reconciliación con el placer —puesto que supone, como sabemos, ser absorbido por él—. En igual medida, quiere que conserve intacta toda su fuerza aversiva, a fin de que pueda comunicar así todo lo que tiene que comunicar; lo que no significa, sin embargo, entrar en confrontación con la belleza. El asco debe ser entonces asco como tal, aunque puede ser a la vez un poderoso aliado de la belleza, al ser entendida esta también de la manera particular en la que la entiende la norteamericana y que procedemos a detallar²².

Dado que las explicaciones más comunes a la paradoja de los afectos negativos han consistido generalmente en acomodar el dolor al placer mediante su sometimiento a él —como en la compensación refrendada por Talon-Hugon²³—, Korsmeyer ofrece otro tipo de explicación conocida indistintamente como *organicista* (Levinson, 2015: 68) e *integracionista* (Robinson, 2014: 72). En ella, el afecto negativo es un elemento capital dentro de la experiencia de conjunto o del todo orgánico donde se integra —de ahí su

21. La filósofa establece aquí una máxima: «plus les pouvoirs du médium en matière de réalisme sont faibles, plus il est possible d'aller loin dans la représentation de l'abject. Inversement, plus ces pouvoirs sont grands, plus la représentation de l'abject interdit l'expérience esthétique» (Talon-Hugon, 2003: 130).

22. Que pueda ser no significa que tenga que ser siempre, según deja asentado la autora desde las primeras páginas de su libro: «not all disgusting art can be savored» (Korsmeyer, 2011: 11).

23. También en la explicación de la conversión, la de Hume y Burke, por ejemplo.

doble designación—, que por eso mismo se valora y se desea tal cual, en su negatividad intrínseca (Contesi, 2012: 115). No hay sacrificio entonces en nombre del disfrute, de manera que la emoción negativa, el asco para nosotros, sigue conservando todo el desagrado que lo caracteriza, sigue siendo negativo, aunque se le da, paradójicamente, un uso estético positivo. Este es el rasgo verdaderamente novedoso de la propuesta de la autora, el valor estético de la repugnancia, que se hace descansar en el conocimiento o en la revelación acontecida durante su experiencia²⁴. En este punto, Korsmeyer recupera, por un lado, la acepción original del término *estética* de la formulación moderna, con el significado de ‘conocimiento sensible’, abandonado, sin embargo, poco después por el énfasis excesivo en la complacencia desinteresada (Korsmeyer, 2011: 126)²⁵ y, por otro, por la noción de placer de las tesis aristotélicas —ratificadas, ya en nuestro tiempo, por Noël Carroll—, a modo de absorción y concentración máxima en el objeto (Korsmeyer, 2011: 118), más que placer en el sentido frecuente del término. Con lo uno y con lo otro es como asco y placer pueden darse, según Korsmeyer, en la misma experiencia, pero como coexistencia o cohabitación en pie de igualdad, manteniendo los dos sus respectivas identidades (Korsmeyer, 2012: 756), y no como derrota del asco a manos del placer, según el modelo acostumbrado —el de Talon-Hugon, sin ir más lejos.

En dicho modelo recordemos que se entendía además que había belleza como consecuencia de la inhabilitación del afecto negativo. La belleza se daba así *a pesar* de la emoción negativa, *a pesar* del dolor, que resultaba en último extremo aniquilado. El modelo que propone Korsmeyer se basa, sin embargo, en que la belleza se da *a través* justamente del afecto negativo, que se vuelve de ese modo condición *sine qua non* de la misma. Hay belleza, por tanto, en la medida en que hay dolor. Sin él no hay belleza posible. Pero esta belleza, como cabe suponer, es muy distinta de la belleza clásica: es una belleza difícil o terrible, puntualiza la autora, porque exige la activación de una emoción incómoda o desagradable, una emoción asimismo difícil (Korsmeyer, 2014: 47)²⁶ —como lo es, sin duda, el asco—, con lo que se lleva la belleza también más allá de sus límites habituales (Korsmeyer, 2011: 163): por encima de los aspectos formales con los que se asoció históricamente la belleza —unidad, proporción y simetría, como señas principales de identidad—, por encima de este nivel puramente superficial que hizo de la belleza algo fácil y accesible, agra-

24. Valor estético que Contesi cuestiona al desmontar la conexión semántica entre el asco y la mortalidad establecida por Korsmeyer (Contesi, 2016). Algo parecido sucede con Robinson cuando, en referencia explícita al libro de la autora, sostiene: «savoring the disgusting – reveling in the disgusting smell or taste or touch – seems to be possible only for those who enjoy the pleasure of deviance [...]» (Robinson, 2014: 66-67).

25. Recordemos que para Baumgarten, padre de la estética moderna, el término *estética*, enraizado en el verbo griego *aisthonomai*, de donde surgía a su vez el sustantivo *aisthesis*, indicaba percibir o conocer activamente a través de los sentidos.

26. La autora prefiere, de hecho, esta denominación de «emociones difíciles» a la marcada peyorativamente de «emociones negativas».

dable a todo el mundo en tanto proporcionaba un placer directo, los aspectos que priman aquí son los aspectos de fondo, el mensaje de tipo existencial (Korsmeyer, 2012: 755), que conduce a una belleza más profunda, una belleza que, oponiendo barreras a su apreciación, muchas personas no son capaces de desentrañar y, por eso, la rechazan. Es la belleza que encontramos, por ejemplo, en el lienzo de Caravaggio *La duda de Santo Tomás* (1602), al que se refiere la autora: aun sin haber sangre en la escena, el hecho de que el discípulo Tomás introduzca su dedo sucio en la llaga de Cristo resucitado, en la herida abierta de su costado, para comprobar su identidad, provoca cierta repulsión en el espectador, que sin embargo, permitiendo entender mejor el misterio de la muerte de Jesús devenido hombre del que habla la doctrina cristiana, se reviste de indudable belleza, belleza difícil o terrible, porque nos acerca a nuestra condición mortal a través de la del personaje, pero al fin y al cabo belleza (Korsmeyer, 2011: 175-176).

Para Korsmeyer esta belleza supone, siguiendo al filósofo Bernard Bosanquet, una intensificación en sí misma de la belleza mediante un afecto particular como el asco (Korsmeyer, 2011: 171), que lo que hace con ella es *aderezarla*, potenciar su *sabor*. No por casualidad establece la autora una aproximación entre el asco estético y el culinario —al que le dedica, por cierto, todo un capítulo de su libro— en su defensa del primero: al igual que hay comidas deliciosas cuyo sofisticado y potente sabor depende del grado de repugnancia que encierran —como el queso roquefort, tanto más sabroso cuanto más fermentado y hediondo—, habría también un tipo de experiencia estética especialmente sabrosa y significativa, bella en definitiva, donde esa belleza dependería de la repulsión que llega a provocar (Korsmeyer, 2011: 72).

Pero la explicación organicista a la paradoja de la aversión donde interviene el asco —o «paradoja del asco» sin más (Robinson, 2014: 55 y 65)— no termina aquí para Korsmeyer. A partir de ella, la autora da el salto y formula una nueva categoría estética —positiva, por supuesto, a la luz de toda la argumentación anterior—, en línea con esas otras categorías articuladas también en torno a un afecto negativo, en especial la de lo sublime, con la que se establece un paralelismo al aparejar igualmente conciencia de la propia mortalidad —en este otro caso, por la amenaza física que supone para la propia integridad contemplar objetos de proporciones gigantescas—. Arguye en este sentido la autora que, del mismo modo que el miedo funda lo sublime, el asco genera lo que ella da en llamar «lo depuesto» (*the sublate*) (Korsmeyer, 2011: 130) y que, de acuerdo con su acepción (al)química originaria, entrañaría el fenómeno inverso (Contesi, 2012: 115)²⁷: mientras que en la sublimación una sustancia pasa de estado sólido a gaseoso sin pasar por el líquido, en la deposición el cambio es de gaseoso a sólido. El primer proceso lo asocia metafóricamente Korsmeyer, en el terreno estético, al tránsito que experimenta asimismo el

27. Traducimos la expresión inglesa *the sublate*, basándonos en el ámbito de la termodinámica, donde la «sublimación inversa o regresiva», como proceso inverso a la mera «sublimación», es llamada también «deposición».

individuo humano, en tanto ser corpóreo y terrenal, a ser etéreo y elevado cuando toma conciencia de su superioridad espiritual —racional y moral— frente al objeto desmesurado que lo amenaza físicamente; el segundo proceso lo asocia a la recuperación de toda su esencia material y tangible, al descenso vital, por tanto, de ese ser devenido espíritu, cuando al contacto con el objeto repugnante se sabe llamado a un destino de defunción primero y de podredumbre y desaparición posterior. El detonante en ambos casos es la superación del individuo por un agente externo que despierta la emoción desapacible y, con ella, la conciencia de muerte y aniquilación. Esa muerte es asimilada, sin embargo, a simple destrucción en lo sublime y a desintegración, en cambio, en «lo depuesto» o, más concretamente, a rebajamiento de existencia noble a organismo infecto y pútrido, sin la menor traza ya de individualidad (Korsmeyer, 2011: 134). Provisto así de su propia categoría estética, de su rol intelectual (Korsmeyer, 2012: 758), el asco acaba dotado para Korsmeyer del más alto estatuto estético.

Todavía es posible añadir una desavenencia más a la lista, que no por traída en último lugar es menos importante, sobre todo porque tiene que ver con el tipo de arte susceptible de inducir el estado afectivo de la repugnancia. Vaya por delante que, para desarrollar este aspecto, procederemos a la inversa de como hemos venido haciéndolo hasta ahora, por lo que nos ocuparemos, en primer lugar, de Korsmeyer y, en segundo lugar, de Talon-Hugon, quien —sorprendentemente— amplía bastante el horizonte respecto al presentado después por su sucesora. La falta de entendimiento en esta cuestión arranca, una vez más, de la visión polarizada del afecto. En Korsmeyer, la necesidad de procurar conocimiento a través del afecto le hace sostener que las formas artísticas especialmente indicadas para trabajar con el asco son las narrativas, las de naturaleza figurativa o representativa, es decir, las artes que permiten reproducir el objeto o la situación cuya valoración suscita esta emoción en particular. Aporta así una enorme variedad y plasticidad de ejemplos que, recorriendo prácticamente toda la historia del arte, desde el pasado clásico hasta la actualidad y desde la alta cultura hasta la cultura popular —aclara, a propósito de ello, la autora que el asco tiene la facultad de nivelar géneros y expresiones artísticas (Korsmeyer, 2011: 95)—, documenta, efectivamente, la activación afectiva a partir de la historia que se relata —artes literarias— o se describe —artes visuales—. Al ser excluidas las artes no figurativas o no narrativas de este amplio repertorio —donde hasta se incluye un capítulo entero para el motivo artístico del corazón—, el lector acaba considerándolas incompatibles con el asco.

Una impresión muy distinta se recaba, en cambio, del texto de Talon-Hugon, en la medida en que da cabida también a ese otro arte menos descriptivo. Recordemos que, para la teórica francesa, los afectos estaban escindidos en *elaborados* y *simples*, según vinieran acompañados o no de procesos cognitivos. Aunque dejando claro, con relación a ello, que el único arte cualificado para despertar sentimientos, o afectos complejos, es el narrativo —donde quedan integradas, para la autora, la literatura, la pintura, la escultura y la música descriptiva—, atribuye igualmente al arte no narrativo, sinónimo aquí del arte

de vanguardia, cierta propiedad afectiva, si bien de naturaleza muy distinta, porque lo que se provocan en su caso son emociones puras en tanto desprovistas de todo contenido proposicional o emociones simplemente estéticas (Talon-Hugon, 2003: 126). Figurando el asco en este grupo de «tonalidades afectivas», es de suponer que puede ser activado por expresiones artísticas como la pintura abstracta y la música instrumental o absoluta (Talon-Hugon, 2003: 29-31), incluso la arquitectura (45-46). No habiendo en ninguna de estas variantes artísticas historia, narración o referencialidad, nada que haga pensar en definitiva en un contenido, el estado afectivo del asco solo puede estar inducido por el componente formal, es decir, por elementos específicamente artísticos. Recurriendo en el plano teórico especialmente a Gombrich —cabe pensar que a la psicología de la Gestalt en general, aunque esta no sale a relucir en verdad en ningún momento del libro— y en el plano práctico a artistas de la talla de Kandinsky, Talon-Hugon asegura que los colores, las formas y los sonidos poseen una carga emocional propia, independiente del mundo de fuera y su representación, que, lejos además de ser arbitraria, es constante en casi todas las culturas (2003: 43).

Sin embargo, y a diferencia de lo que hemos visto en Korsmeyer, esta disertación teórica no se hace acompañar —como probablemente cabría esperar— de su concreción práctica correspondiente, es decir, del nutrido número de ejemplos con el que certificar que la forma artística por sí misma puede llegar a remover, ciertamente, un afecto como la repugnancia. Aun careciendo, no obstante, de ese estudio pormenorizado del asco en el arte no referencial, queda claro que Talon-Hugon se adscribe a la corriente actual de pensamiento, según la cual incluso en el arte moderno, en el formalismo presuntamente desafectivizado desde el que operaron ciertas vanguardias —cubismo, suprematismo y expresionismo abstracto, entre ellas²⁸—, estuvo presente la emoción, solo que depurada y alejada de su acepción corriente, sin dejar de ser emoción, por tanto, en ningún caso²⁹. Hacia ella, hacia esa emoción poco común o emoción estrictamente estética, apuntaron precisamente algunas de las composiciones más logradas de Rothko, Mondrian o Malevich.

4. Acortando distancias

La estética de las emociones negativas vive en la actualidad uno de sus mejores momentos, tanto por la cantidad de investigadores relevantes dedicados a ella, como por la consiguiente calidad de sus trabajos, que se suman así a los lega-

28. Formalismo desafectivizado, según la visión imperante de Greenberg, que asoció la madurez alcanzada entonces por el arte, el de vanguardia —como resultado de un proceso complejo de reflexión y repliegue sobre sí mismo—, a la superación del disfrute fácil e inmediato, característico, por el contrario, del no arte o *kitsch* (Greenberg, 2002).

29. Lo que buscaban las vanguardias era superar la tiranía de los afectos *extraestéticos* o *extraartísticos*, la primacía, al fin y al cabo, de lo psicológico y lo moral, como refleja muy bien Malevich cuando define el *suprematismo* como la supremacía del sentimiento puro en el arte creativo (Infante del Rosal, 2017).

dos, de una manera esporádica y asistemática, por la estética antigua y la moderna. En esta área cada vez más engrosada y significativa de la estética contemporánea, la parcela relativa al asco venía estando pendiente de desarrollo: desde que Kant trazara una especie de línea roja en torno a su perímetro —una especie de frontera que la belleza no podía rebasar si quería seguir siendo belleza—, era considerado demasiado bajo y ruin como para poder ser objeto de reflexión filosófica, no digamos ya para aparecer en conjunción con la belleza. Tan pronto como el arte contemporáneo, irreverente y transgresor, quiso que la repugnancia figurase en el catálogo de posibles respuestas aversivas a sus realizaciones —respuesta, en su caso, no simplemente aversiva, sino extremadamente aversiva—, ese vacío teórico empezó a volverse cada vez más acusado, hasta que Carole Talon-Hugon y Carolyn Korsmeyer se lanzaron a llenarlo. Sus estudios al respecto son, por eso, documentos estéticos de gran valor porque comportan, para empezar, una necesaria actualización de la disciplina estética, que, anclada en postulados del pasado, se resistía a afrontar una forma de experiencia estética puesta de relieve por el arte de nuestro tiempo —el arte que nos caracteriza y nos define, al fin y al cabo—, de manera similar a como el arte moderno puso de relieve, en su momento, la experiencia estética de lo feo; pero después también porque esa misma actualización ha permitido, a su vez, ampliar el estrecho enfoque que ha venido presidiendo a esta disciplina hasta que no solo nuevas formas de experiencia, sino también nuevas expresiones artísticas y nuevos sujetos creadores han logrado abrirse hueco en ella tras un largo y difícil proceso de reivindicación y afirmación de sí mismos³⁰.

Es verdad que, en el caso de Talon-Hugon, ese documento es bastante afín a la tradición excluyente del asco de un uso estético positivo, esto es, la tradición que se ha encargado de mantenerlo escrupulosamente separado de la belleza. También lo es, sin embargo, que a ese documento le corresponde el mérito de haber inaugurado el interés por una temática hasta entonces inexplorada por desdeñada. En el caso de Korsmeyer, su valía parece más clara: no es ya que el asco alcance la visibilidad que nunca antes había tenido, es que se convierte en fundamento de la calidad artística de la obra donde se presenta, de su belleza incluso, porque remite a verdades importantes de la existencia a las que sin él no se llegaría —o no se llegaría con tanta conciencia e intensidad—. He aquí, pues, lo revolucionario de este otro documento: la misma negatividad del asco es lo que hace que su vivencia resulte al final positiva. Pero se echa en falta también, en un planteamiento tan novedoso, alguna atención al arte de vanguardia, que no por salirse de los parámetros narrativos acostumbrados dejó el asco a un lado; todo lo contrario, en ocasiones y como precedente del arte inmediatamente por venir, hasta lo acogió de buen grado³¹. De

30. Es lo que ha ocurrido, sin ir más lejos, con el arte de masas —publicidad, cómic, videojuegos, diseño gráfico, teleseries, etc.—, de la mano de Noël Carroll (2002); con la realidad cotidiana, gracias a Yuriko Saito y Thomas Leddy (2008 y 2012, respectivamente), o con la mujer, a cargo de la misma Korsmeyer (2004).

31. Es lo que cabe señalar, por ejemplo, de la pintura matérica de artistas como Tàpies —con sus collages a base de arena, piedras, paja, incluso pelos; materiales todos ellos ariscos y

todos modos, nos quedamos con que, gracias a estos dos valientes ensayos, gracias a sus autoras, el asco ha vuelto al lugar de donde nunca debió partir, al seno —a veces centro, como aquí— del debate estético.

Referencias bibliográficas

- ARISTÓTELES (1999). *Poética*. Madrid: Gredos.
- CARROLL, Noël (2002). *Una filosofía del arte de masas*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2002.
- (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- CLAIR, Jean (2007). *De immundo: Apotafismo y apocatástasis en el arte de hoy*. Madrid: Arena.
- CLOWNEY, David (2012). «Savoring disgust: The foul and the fain is Aesthetics, by Carolyn Korsmeyer». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70 (2), 233-235.
<http://dx.doi.org/10.1111/j.1540-6245.2012.01515_2.x>
- CONTESE, Filippo (2012). «Savoring disgust: The foul and the fair in Aesthetics». *British Journal of Aesthetics*, 52 (1), 113-116.
<<http://dx.doi.org/10.1093/aesthj/ayr040>>
- (2016). «The meanings of disgusting art». *Essays in Philosophy*, 17, 68-94.
<<http://dx.doi.org/10.7710/1526-0569.1544>>
- DIDEROT, Denis (1994). «Salón de 1763». En: *Escritos sobre arte*. Madrid: Siruela.
- FEAGIN, Susan (1996). *Reading with feeling: The aesthetics of appreciation*. Ithaca: Cornell University Press.
- GREENBERG, Clement (2002). «Vanguardia y kitsch». En: *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós.
- INFANTE DEL ROSAL, Fernando (2017). «El dolor en la abstracción». *Cauce: Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, 39, 371-392.
- KANT, Immanuel (2001). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe.
- KORSMEYER, Carolyn (2002). *El sentido del gusto: Comida, estética y filosofía*. Barcelona: Paidós.
- (2004). *Gender and Aesthetics: An introduction*. Londres: Routledge.
- (2011). *Savoring disgust: The foul and the fair in Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- (2012). «Disgust and Aesthetics». *Philosophy Compass*, 7, 753-761.
<<http://dx.doi.org/10.1111/j.1747-9991.2012.00522.x>>
- (2014). «A lust of the mind: Curiosity and aversion in Eighteenth-century British Aesthetics». En: LEVINSON, Jerrold (ed.). *Suffering art gladly: The paradox of negative emotion in art*. Londres: Palgrave MacMillan.

repelentes al tacto— o Millares —con sus arpilleras sin tratar, rugosas y desagradables por eso también al contacto con la piel—. Lo mismo en el caso de la música atonal, que con el lenguaje de la disonancia trabajó con la *dureza* y el carácter desabrido del sonido.

- KRISTEVA, Julia (1988). *Lo abyecto (Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis F. Céline)*. Buenos Aires: Catálogos Editora.
- LEDDY, Thomas (2012). *The extraordinary in the ordinary: The Aesthetics of everyday life*. Ontario: Broadview Press.
- LEVINSON, Jerrold (ed.) (2014). *Suffering art gladly: The paradox of negative emotion in art*. Londres: Palgrave MacMilan.
- (2015). «La emoción como respuesta al arte». En: *Contemplar el arte: Ensayos de estética*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- MENNINGHAUS, Winfried (2003). *Disgust: The theory and history of a strong sensation*. Albania: State University of New York Press.
- NEILL, Alex (1992). «On a paradox of the heart». *Philosophical Studies*, 65, 53-65.
- (2003). «Art and emotion». En: LEVINSON, Jerrold (ed.). *Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- NUSSBAUM, Martha C. (2008). *Paisajes del pensamiento: La inteligencia de las emociones*. Barcelona: Magnum, 2008.
- ROBINSON, Jenefer (2014). «Aesthetic disgust?». *Royal Institute of Philosophy Supplement*, 75, 51-84.
<<http://dx.doi.org/10.1017/S1358246114000253>>
- SAITO, Yuriko (2008). *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- TALON-HUGON, Carole (2003). *Goût et dégoût: L'art peut-il tout montrer?* Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.
- (2011). «Les pouvoirs de l'art à l'épreuve du dégoût». *Ethnologie française*, 41 (1), 99-106.
- (2014). «The resolution and dissolution of the paradox of negative emotions in the Aesthetics of the Eighteenth century». En: LEVINSON, Jerrold (ed.). *Suffering art gladly: The paradox of negative emotion in art*. Londres: Palgrave MacMilan.

María Jesús Godoy es profesora de estética en el Departamento de Estética e Historia de la Filosofía en la Universidad de Sevilla. Su trabajo de investigación se centra en estética contemporánea; estética y cultura de masas; estética y estudios de género, y estética de los afectos. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran: «Negatividad y recepción estética: Las emociones difíciles a la luz del pensamiento dialéctico de Adorno», *Contrastes: Revista Internacional de Filosofía*, 23 (1) (2018), 111-126, y «Disgust in Documentary Photography», *Laocoonte: Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 5 (2018), 202-216. También es miembro del Comité Ejecutivo de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes (SEyTA) desde su fundación en 2014.

María Jesús Godoy is a lecturer in aesthetics at the Department of Aesthetics and History of Philosophy at the University of Seville. Her research focuses on contemporary aesthetics, aesthetics and mass culture, aesthetics and gender studies, and aesthetics of affection. Her most recent publications include “Negativity and Aesthetic Reception: Difficult Emotions in Light of Adorno’s Dialectical Thought” (*Contrastes*, 2018, 23, 111-126) and “El asco en la fotografía documental” (*Laocoonte*, 2018, 5, 202-216). She is also a member of the Executive Committee of the Spanish Society of Aesthetics and Art Theory (SEyTA) since its foundation in 2014.
