

A PROPÓSITO DEL ARTE ABSTRACTO: ¿ARTE PURO E INSENSIBLE?

ABOUT ABSTRACT ART: PURE AND INSENSITIVE ART?

M^a JESÚS GODOY DOMÍNGUEZ

María Jesús Godoy Domínguez
Universidad de Sevilla

Resumen: *Con Greenberg, la abstracción pictórica resultó ser un arte liberado de su condición mimética y su carga afectiva. Pero con Adorno, la dimensión comprometida y emocional artística asomaría en este arte con carácter encriptado, atenuado hoy al afirmarse que la no figuración puede causar un dolor abierto y explícito. Dada la reciente rehabilitación además de las emociones negativas, este trabajo explora los medios por los que la abstracción expresa el asco, que como afecto físico y poco racional, sería contrapuesto a ella. El aspecto cognoscitivo últimamente reconocido desmiente esta suposición y la del arte abstracto como arte puro e insensible.*

Palabras clave: *Abstracción, Emotividad, emociones negativas, conocimiento*

Abstract: *With Greenberg pictorial abstraction turned out to be an art liberated from its mimetic condition and affective charge. But with Adorno the committed and emotionally artistic dimension would appear in this art with an encrypted character, toned down today when it is affirmed that non-figuration can cause an open and explicit pain. Given the recent rehabilitation of negative emotions, this work explores the means by which abstraction expresses disgust, which as a physical and unsound rationality, would be opposed to it. The recently recognized cognitive aspect denies this assumption and that of abstract art as pure and insensitive art.*

Keywords: *Abstraction, Emotivity, Negative Emotions, Knowledge*

1. LA PURGA GREENBERGIANA DE LA REALIDAD Y EL AFECTO

El paradigma estético de la modernidad a partir del siglo XVIII y el de la historia y la crítica de arte del modernismo desde inicios del siglo XX, erigieron la libertad en valor supremo del arte. Ello supuso reconocerle al arte la facultad de definir un territorio propio en base, sobre todo, a la belleza; un reino independiente, que al romper con el mundo funcional y de los asuntos prácticos, adquiriría entidad suficiente como para no tener que remitir a nada externo, según el modelo desarrollado por movimientos como el cubismo, el suprematismo o el neoplasticismo. No en vano, las vanguardias artísticas fueron consideradas la mejor plasmación de ese ideal de autonomía, del ideal del arte en realidad, de acuerdo con los influyentes planteamientos de Greenberg, quien como autor del relato canónico del modernismo a finales de los años treinta¹, dejó perfectamente asentadas las bases de toda su reputación posterior².

En efecto, se debe a Greenberg la creencia generalizada en que las vanguardias eran el único arte realmente de la sociedad contemporánea —frente al arte engañoso, al no-arte o simplemente *kitsch* que entrañaba el arte de masas—, pues apartándose de todo —“retirándose totalmente de lo público”³, decía Greenberg—, preservaba su pureza del contacto con los valores dominantes, en especial la utilidad, pero también el mercado en el caso de las sociedades capitalistas. Se trataba así de un arte que ya no miraba hacia fuera, como había hecho el arte clásico, o como seguía haciendo el arte de masas, sino hacia adentro, hacia sí mismo; un arte que abandonaba el referente externo porque se volvía su propio referente. El arte de vanguardia era, por tanto, un arte que, desdénando su antigua condición mimética, su tradicional señal de identidad, se encaminaba hacia una abstracción cada vez mayor y, de paso, hacia una calidad estética insuperable, como demostraba en pintura —*sum-mum* del arte para Greenberg— la evolución del cubismo al expresionismo abstracto, de Picasso a Pollock o Rothko⁴. De lo que hablaba entonces este arte introvertido era de sí mismo, de sus posibilidades como medio y, por eso, en

¹ “El narrador más grande del modernismo”, en definición de Arthur C. DANTO, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 30.

² En su conocido ensayo *Vanguardia y kitsch*, de 1939 (en *Arte y cultura*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 15-33).

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ Lo que venía haciendo que el arte fuera arte desde el mundo antiguo era, efectivamente, su carácter representativo, primero a través de Platón, quien dejó establecido una especie de teoría natural del arte, en virtud de la cual el arte era esa habilidad especial para copiar la realidad de la manera más exacta posible, que en su caso quería decir de la manera más idealizante posible, como recoge su obra la *República* (en especial, el capítulo X); y, después, a través de Aristóteles, que repararía igualmente en la condición imitativa del arte, vinculada estrechamente al aprendizaje humano por imitación, como puede leerse en las primeras páginas de su *Poética*.

tanto *arte sobre arte*, era un arte devenido reflexión, o mejor, autorreflexión, porque era encuentro del arte consigo mismo y su identidad. Ello explica que la abstracción pictórica —volviendo al ejemplo estrella de Greenberg— indagara en la especificidad de la pintura, en los colores, los contrastes, las superficies y las texturas; que hiciera visible la planitud del cuadro en definitiva, cuando hasta entonces había permanecido oculta tras el protagonismo detentado, en cambio, por el fondo⁵.

Lógicamente, un arte analítico e introspectivo como éste, adulto al fin y al cabo —los infantilismos habían quedado reducidos básicamente al arte figurativo, incapaz de desasirse del mundo de fuera⁶—, exigía un espectador que hubiera alcanzado también la mayoría de edad, esto es, que hubiera superado el disfrute fácil e inmediato, la respuesta emocional a la que desde siempre había incitado el arte y perseguida, todavía entonces, por el arte accesible y transparente del *kitsch*. Para un arte, sin embargo, opaco formalmente y de extraordinaria complejidad como el de la abstracción moderna era preciso poner en funcionamiento las capacidades cognitivas, siendo así un arte fuera del alcance del receptor común —“el arte se convierte en algo demasiado bueno para que lo aprecie cualquiera”⁷, decía el crítico norteamericano—; de manera que sólo un receptor reflexivo, consciente y crítico, equiparable al nuevo arte, por tanto, podía desentrañarlo. De algún modo, pues, el arte de vanguardia, en su tendencia al replegamiento, proyectaba en el espectador la misma libertad de la que él hacía gala al obligarle a utilizar su intelecto; fomentaba sujetos racionales y libres frente a los emotivos y serviles que alentaba, por el contrario, el arte de masas, estando como estaba al servicio de la cultura establecida y sus valores de mercado.

Fue así como a través de la autoridad de Greenberg, la pintura abstracta quedó convertida en el arte más apreciado socialmente, en la mejor expresión del arte como tal en tanto arte exonerado al fin —*purgado*, al decir de Danto⁸— de su tradicional naturaleza representativa y del pesado lastre afectivo emanado de ella, vistos desde ese momento como elementos *extraestéticos* o *extraartísticos*, elementos extraños y distorsionantes del verdadero arte. Quedó caracterizada como arte puro e insensible y en esas dos señas de identidad radicaría en adelante toda su grandeza.

⁵ Ello daría pie a Danto a definir la historia del modernismo como una “historia de purgación” (Arthur C. DANTO, *Después del fin del arte*, p. 92) al entender que lo característico del arte en ese momento fue desprenderse de lo inesencial, en el arte en general y en cada una de las artes en particular.

⁶ Con todo, es obligado señalar como excepción la tradición infantil que dentro de la pintura abstracta arranca con Klee.

⁷ Clement GREENBERG, *op. cit.*, p. 29.

⁸ Arthur C. DANTO, *Después del fin del arte*, p. 92.

2. A CONTRAPELO: LA ABSTRACCIÓN COMPROMETIDA Y EMOCIONAL DE ADORNO

Ahora bien, aunque estos postulados marcaron sin duda una época, no tardaron en ser desmentidos, o al menos, matizados, como se aprecia ya en Adorno, quien tres décadas más tarde y de manera un tanto paradójica según veremos, ponía el acento en que ni la autonomía era tanta como se decía — como decía Greenberg, claro—, ni tampoco la depuración sentimental⁹. En relación a lo primero, explicaba que si el arte se había vuelto retraído no era por despreocupación hacia lo que había más allá de sus fronteras o por entrega a un mundo puramente formal, sino como afirmación de una diferencia y una distancia respecto a la lógica de funcionamiento de la cultura contemporánea, respecto al dominio en que se había resuelto definitivamente la racionalidad moderna y el carácter totalitario de una tecnología que extendía la anulación desde la naturaleza al propio sujeto humano. Como resulta que todo arte nacía con el “pecado original” de su adscripción a esa cultura, sólo podía lavar su culpa impidiendo su absorción por ella, negándola en último extremo; de ahí que la distancia hiciera aparecer dialécticamente su contrario, la interacción, y que la diferencia, la afirmación radical de la autonomía o la búsqueda de un lenguaje no contaminado por las relaciones de dominación —como el generado por las vanguardias al rechazar la mimesis—, fuera el único procedimiento para restablecer lazos con la realidad. Es decir, que desde la asociabilidad, el arte podía ser, sin embargo, extremadamente social, o como diría Adorno de manera contradictoria: “el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esa posición no la adopta hasta que es autónomo”¹⁰.

En cuanto a la depuración sentimental, aclaraba también que sólo en apariencia podía considerarse el arte moderno un arte *desafectivizado*: adoptando un lenguaje inexplorado que la racionalidad dominante no podía dominar, es cierto que evitaba las emociones, pero sólo las corrientes, las que haciendo del arte un objeto de recepción confortable, lo volvían inofensivo y disponible para su utilización como pura mercancía, como ocurría, sin ir más lejos, con los productos de la cultura de consumo, con el *kistch*. Filtradas por la nueva forma pictórica, de manera *transfigurada*¹¹, las emociones seguían, en cambio, estando presentes, sobre todo cuando había que evocar todo el dolor social

⁹ Justo en esas fechas, a finales de los años sesenta, sitúan Harrison y Wood el inicio de la crítica al modernismo a lo Greenberg, en su dogmatismo formalista constitutivo (“Modernidad y modernismo”, en Paul Wood, Francis FRASCINA y otros, *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, Madrid, Akal, 1999, pp. 174-262).

¹⁰ Theodor W. ADORNO, *Teoría estética. Obra Completa 7*, Madrid, Akal, 2004, p. 298.

¹¹ Traemos a colación el término de Danto para aludir al arte contemporáneo y su capacidad para elevar lo ordinario a la extraordinaria condición artística y, por ende, al dominio de lo superior (*La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2002). En sentido parecido y al frente del neoplasticismo, Mondrian había hablado del “hombre nuevo” que con una nueva sensibilidad —nuevas emociones para nosotros— afronta “la realidad viviente de lo abstracto” (*Neue Gestaltung*, Múnich, Bauhausbücher 5, 1925, p. 8).

acumulado por el desarraigo de una vida más justa y más humana; cuando había que implicar al hombre como totalidad y sin escisiones —como razón, a lo Greenberg, pero también como sensibilidad y afecto— en la construcción de un mundo más solidario. Un arte aparentemente frío e indiferente a las emociones, deshumanizado, como parecía ser el de vanguardia, se revelaba así extremadamente cálido y sensible, como el más humano de todos incluso, porque en el fondo se levantaba como un muro contra la verdadera indiferencia emocional y la verdadera deshumanización, las practicadas por la cultura industrializada.

Resumiendo, que para Adorno, en la abstracción moderna asomaba la dimensión comprometida y emocional del arte mejor que en ningún retrato de la humillación o el sufrimiento, el discurso referencial y sensiblero de toda la vida; discurso, en ese sentido, netamente político que confiaba las posibilidades críticas del arte al contenido explícito de la obra, al apego al mundo real de los objetos y los afectos cotidianos suscitados por ellos. Siendo la forma ahora el sitio estratégico para el contenido de tipo social, para la labor de denuncia a la que estaba llamado el arte en las nuevas condiciones de vida, la clave estaba en prescindir de la realidad, de su imitación, como símbolo de rechazo y posicionamiento absolutamente en contra, en la línea de artistas como Kandinsky, Mondrian o Malevich. En palabras del propio Adorno: “Socialmente decide en las obras de arte el contenido que habla desde sus estructuras formales”¹²; estructuras que seguían siendo así inhibidas, cerradas en sí mismas, que se negaban a ser descifradas con los códigos empleados para descifrar todo lo demás y que por eso mismo entraban en confrontación directa con el sistema de dominación social; estructuras en cuyo carácter encriptado y su dificultad seguía residiendo, después de todo, después de la superación del modernismo *al estilo Greenberg* que se advierte ya en Adorno, toda su valía.

3. UN AFECTO ABIERTO Y EXPLÍCITO

La tendencia iniciada por Adorno a corregir los excesos formalistas del crítico norteamericano y prolongada en el tiempo por pensadores como Danto y Rancière¹³, ha llevado en nuestros días a entender la emoción codificada y oculta en el arte abstracto, según la fijara el representante de la Escuela de Fráncfort, como una emoción bastante más abierta y explícita, de manera que dicho arte ha devenido a su vez menos huidizo y *excluyente*, menos *huraño* en

¹² Theodor W. ADORNO, *op. cit.*, p. 304.

¹³ El primero, en *Después del fin del arte*, *op. cit.*; el segundo, en obras como *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Buenos Aires, Prometeo, 2015, y *El malestar en la estética*, Madrid, Clave Intelectual, 2012.

definitiva¹⁴, de lo que ha venido siéndolo en su breve historia¹⁵. La razón es el convencimiento de que la abstracción no supuso realmente una imposición de nuevos medios al arte, de la que habría surgido su replegamiento —como se observa en Greenberg, en Adorno y otros tantos teóricos de la vanguardia—, sino más bien un ejercicio de desvelamiento de algo que ya estaba en el arte tradicional, de sus estructuras y esquemas más recónditos, que al aflorar por entonces a la superficie, al desplegarse, despertaron también de manera ostensible las mismas afecciones —no otras distintas, ni transformadas, como en Adorno— que cuando estaban implícitas en el arte clásico¹⁶.

Se ha afirmado, en este sentido, que por medios formales no representativos —ya no necesariamente figurativos por tanto— fue y sigue siendo posible causar dolor —dolor del de verdad, *del que duele*¹⁷—, como puso de manifiesto en su momento la abstracción no-geométrica, especialmente dramática y expresiva, pero también la geométrica, más sobria y racionalista. En el primer caso, gracias al reconocimiento por el receptor del esfuerzo, la acción y la lucha del artista hasta conseguir alumbrar su obra —Kandinsky por supuesto, pero sobre todo Pollock, Kline, Motherwell o De Kooning—. El dolor aquí, asociado al del propio artista, teniendo mucho de físico y de sensación, era hondamente sentido, por lo que no se distinguía mucho en realidad del generado durante siglos por el arte descriptivo. En el segundo caso, por el contrario, bloqueada toda posibilidad de reconocimiento, el dolor recorría un camino más intrincado: el encuentro con ciertos rasgos perceptivos —la diagonal de El Lissitsky, por ejemplo, dentro del suprematismo ruso— producía la experiencia afectiva, la vivencia dolorosa, que derivaba finalmente en un significado —siguiendo con la diagonal, la idea de desequilibrio e inestabilidad por su desviación de la cuadrícula cartesiana¹⁸—. En esta otra variante

¹⁴ Aun así, a considerable distancia de la dimensión implicativa e inclusiva desde la que siempre operó el arte naturalista, que a través de la figuración, favoreció el reconocimiento y la identificación del receptor con lo representado en el plano compositivo.

¹⁵ En este apartado, seguimos el trabajo de Fernando INFANTE DEL ROSAL, "El dolor en la abstracción", en *Cauce: Revista internacional de filología y su didáctica* 39 (2017) 371-392.

¹⁶ Esta revisión del arte abstracto tiene como antecedentes, por un lado, las tesis clásicas de Wilhelm WORRINGER en *Abstracción y Naturaleza* (México, Fondo de Cultura Económica, 1975), donde el autor estableció las que consideraba las dos grandes líneas de la estética y los dos polos de la sensibilidad artística del hombre a lo largo de la historia; por otro, los planteamientos más próximos, en nuestro país, de Juan Eduardo CIRLOT en *El espíritu abstracto* (Barcelona, Labor, 1993), quien entroncó las formas de la abstracción contemporánea con las de culturas remotas como la celta o la vikinga.

¹⁷ Aludimos al título reciente de José Antonio DURÁN QUINTANA, *El dolor duele* (Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2015). Pero el dolor duele, dentro de lo que puede llegar a doler en el arte, por cuanto es siempre un dolor *diferido* o *por delegación*, bien porque se trate de una actualización del dolor de otro —empatía—, bien por proyección de una pena propia en ese otro —simpatía—, o bien por usurpación del lugar de ese otro que se duele —identificación—.

¹⁸ Rudolf ARNHEIM, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 2001, pp. 425-426.

abstracta, pues, el dolor procedía también del cuerpo y los sentidos, aunque a través de la experiencia emocional acababa en intelección; se percibía y se sentía, como en la primera variante, pero también se entendía. Desde un conocimiento mínimo de las leyes de la Gestalt —de la clausura, la semejanza, la serialidad, etc.— era posible conectar, vía afectiva, la forma percibida con un concepto determinado, que es lo que hace, ni más ni menos, el diseño gráfico contemporáneo¹⁹. El hecho precisamente de que este diseño, en su necesidad comunicativa universalizable, de llegar a un público masivo —a diferencia del público restringido en el que pensaban Greenberg y Adorno—, opere a menudo con parámetros compositivos abstractos —geométricos, además, por regla general— confirma el carácter más expuesto de la emoción, así como el más *afable* de las vanguardias responsables de ella.

4. RECUPERACIÓN ESTÉTICA DE LOS AFECTOS NEGATIVOS: EL ASCO DE KORSMEYER

Para entender en todo su alcance esta revisión actual del arte abstracto, conviene tener presente además la reciente rehabilitación de las emociones negativas por parte de la reflexión estética anglosajona²⁰. Gracias a ella, aparte del dolor, la pena, el miedo, la indignación o el enfado han visto mejorar su estatuto en el ámbito de la recepción estética —ante las características, sin duda, de la obra de arte contemporánea—, frente al menosprecio y la infravaloración de los que fueron objeto por lo general en la estética moderna, que premió el sentimiento de placer —y castigó, por tanto, el displacer— cuando recepcionó el juicio de gusto o juicio sobre lo bello en la interioridad subjetiva²¹. La propia etiqueta de “negativos”, empleada para referirse a este tipo de afectos —negativos, se sobreentiende, en tanto “no placenteros”—, informa ya del escaso aprecio que siempre se les ha tenido; de ahí que poco a poco, conforme van alcanzando otra consideración, vayan encontrando también otras denominaciones, más asépticas y justas, como cuando se las ha llamado emociones “insuales” o “difíciles”²².

¹⁹ Leyes de la Gestalt que datan de principios del siglo XX, pero cuya intuición se había dejado sentir desde largo tiempo atrás en los análisis compositivos de la pintura tradicional, que contaban cómo ciertas líneas, determinados agrupamientos, etc. producían sensaciones concretas en el receptor.

²⁰ Buen exponente de ello es el libro dirigido por Jerrold LEVINSON, *Suffering art gladly. The paradox of negative emotion in art*, Londres, Palgrave MacMillan, 2014. Reflexión estética y también psicológica, pues en realidad se trata de una tendencia rehabilitante general, como demuestran estudios recientes como los de Paul J. Silvia en el ámbito de la psicología del arte.

²¹ Subrayamos lo de “en general” pues, como en todo, hubo excepciones, como ocurrió con el sentimiento de miedo en la experiencia de lo sublime y el de pena o conmiseración heredado de la antigua teorización aristotélica de la tragedia, que sí gozaron, en cambio, de mejor trato.

²² Paul J. SILVIA, “Looking past pleasure: anger, confusion, disgust, pride, surprise and other unusual aesthetic emotions”, en *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts* 3 (2009), 48-51 (énfasis nuestro). De igual modo, Carolyn KORSMEYER, “Curiosity and Aversion in Eighteenth-Century British Aesthetics”, en Jerrold LEVINSON (ed.), *op. cit.*, pp. 45-67.

Pero entre todos esos estados anímicos, hubo uno especialmente agraviado que de manera inesperada ha empezado a adquirir hoy singular notoriedad. Es lo que ha ocurrido con el asco a manos de Korsmeyer, quien despojándolo de toda la pátina negativa que lo recubría —era el “negativo” entre los “negativos”, que ya es decir—, ha acabado otorgándole una nueva dignidad²³. Porque el asco, ligado desde tiempos inmemoriales a los sentidos y, dentro de éstos, a los más físicos y epidérmicos —dígase el olfato, el gusto y el tacto—, y con un anclaje por eso mismo excesivamente corpóreo y visceral, fue situado a años luz de la actividad intelectual y de los sentidos directamente vinculados a ella, como eran la vista y el oído²⁴. Por si fuera poco y como consecuencia de todo lo anterior, ya en el marco de la estética moderna Kant lo excluyó expresamente de la grata experiencia estética, convirtiéndolo así en una especie de línea roja que ésta nunca debía rebasar²⁵. Para Korsmeyer, en cambio, en su mayor inconveniente, en lo que se le ha venido reprochando históricamente a la repulsión, está su mayor virtud, pues justo porque produce una experiencia vívida y somática, porque llega a remover incluso el estómago, permite conocer realidades que de otro modo no conoceríamos, realidades concernientes a nuestra naturaleza mortal; es más, el asco funcionaría como una especie de recordatorio de que estamos todos abocados, tarde o temprano, a un final y a un, todavía peor, desenlace posterior: a la muerte y la putrefacción. Adscribiéndose así a la defensa cognitivista de los afectos en los últimos tiempos²⁶, la autora sostiene que son necesarias estas experiencias estéticas desagradables para acceder a contenidos igual de incómodos: es el precio que pagamos por tomar conciencia de ellos.

Al descender al terreno de la práctica artística, Korsmeyer argumenta además que a lo largo de toda la Historia del Arte, desde la Antigüedad al presente y desde el ámbito del arte elevado al popular, ha habido obras que, pese a tener la reflexión teórica permanentemente en contra, han querido despertar esa afección²⁷. Lo que ocurre es que —de manera involuntaria, probablemente—, todos los ejemplos que brinda la autora hacen recaer ese empeño en el

²³ Véase su *Savoring disgust. The foul and the fair in aesthetics*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 2011.

²⁴ Korsmeyer explica con todo lujo de detalle esta circunstancia en *El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía*, Barcelona, Paidós, 2002.

²⁵ Dice textualmente Kant en la *Crítica del juicio*: “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* (...)” (Madrid, Espasa-Calpe, 2001, § 48) (énfasis nuestro).

²⁶ Entre otros muchos autores, destaca Martha C. NUSSBAUM en *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*, Barcelona, Magnum, 2008. La autora defiende que la emoción es un modo más —el modo afectivo— por el que discernimos objetos y situaciones, y les atribuimos valor.

²⁷ Korsmeyer afirma que es una categoría estética transversal y, por lo tanto, homologadora tanto de los distintos géneros como de las distintas artes. *Savoring disgust*, p. 95.

plano del fondo, por lo que el asco guarda relación en todos los casos con el carácter descriptivo del arte, con lo que éste reproduce del mundo de fuera al que se halla supeditado. No se facilita ni un solo ejemplo entonces donde el asco pueda estar inducido por las características formales de la obra, o sea, casos del arte introvertido y tímido que venimos abordando y en los que el espectador no dispone de motivo representativo al que agarrarse para responder con desagrado a lo que percibe; obviándose por completo, es fácil dar por hecho que no existen, que es imposible causar repugnancia por medios artísticos no referenciales. Sin embargo, nada más lejos de la realidad: nuestro objetivo aquí es precisamente hacer constar que el arte abstracto puede llegar a ser tan molesto y desapacible, tan repugnante, como el arte mimético en el que sí repara Korsmeyer. Para ello, exploraremos diferentes medios formales y materiales a través de los cuales la abstracción consigue expresar ese estado afectivo, al igual que hemos visto que hace con el dolor de una manera más palpable de lo que se pensaba, de lo cual es de esperar también una consideración todavía menos esquiva y retraída de este tipo de arte.

5. EL ASCO EN LA ABSTRACCIÓN

A tal efecto, hay que empezar recordando que el asco, la repugnancia, siendo el afecto más corporal que existe según la caracterización de Korsmeyer, ha de aparecer formalmente en la abstracción de una manera también bastante evidente, luego apelando a los sentidos muy directamente —al gusto, el tacto y el olfato, hemos dicho—, aunque al contacto después con ellos, acabe provocando su rehuída inmediata. Lo descubrieron pronto y explotaron algunas de las vanguardias pictóricas —dentro aún de los límites del naturalismo, pero con una cierta impronta abstracta ya, según veremos— en su deseo de abrir el abanico de las emociones, restringido hasta ese momento al puro deleite como sabemos. Es lo que se desprende del agresivo uso del color en el fauvismo, que como movimiento dependiente aún del mundo objetivo pero con un grado incipiente también de abstracción²⁸, decidió no sólo desvincular este elemento formal del referente externo sino elevar su temperatura, intensidad y saturación hasta niveles poco tolerables para los ojos de aquella época —no así para los de la nuestra, más acostumbrados y, en esa medida, también más *anestesiados*—. Los rojos, los naranjas y los amarillos encendidos, *chillones*, de

²⁸ Según los grados de La Rubia en “Apuntes fenomenológicos: la abstracción y el arte en el Paleolítico y las vanguardias”, en Fernando HERNÁNDEZ ROJO y Leopoldo LA RUBIA, *Arte y geometría*, Granada, Comares, 2010 (p. 96). En este primer estadio, contemplamos el movimiento fauvista, atendiendo a la “representación figurativa deformada” que el autor aplica, dentro de las vanguardias, al expresionismo alemán, deformación que nosotros hacemos extensible aquí al color en el sentido descrito.

un Matisse o un Vlaminck confirman que eran realmente *feros* —“fauves”—, que eran bárbaros y salvajes desde el punto de vista perceptivo²⁹.

Dentro ya de la primera modalidad genuinamente abstracta, la geométrica —con un sistema de representación alternativo al tradicional, basado en la forma perfecta—, la incitación sensorial al asco también tiene lugar, sólo que más atenuadamente, porque la primacía que ostenta en este caso la faceta intelectual del receptor relega a un segundo plano su experiencia corporal, cuando sabemos que en esta emoción es un componente de primer orden. No es entonces que el sentido físico no sea el adecuado, pues como en el fauvismo es la vista la afectada —aunque en virtud de las relaciones sinestésicas a las que se presta este afecto en su enraizamiento corporal, acabe remitiendo a alguno de los otros tres sentidos más implicados³⁰—, sino que esa vista apenas resulta atraída —para ser luego rechazada, como es obvio—. Sumamente sutil, el asco adquiere aquí una de sus expresiones más livianas, quedándose en un mero incordio bastante *llevadero*, que es lo que se siente exactamente cuando se ve infringir las leyes de la Gestalt que sustentan nuestro concepto de percepción —y, por ende, este modelo de abstracción pictórica— por lo que supone de salirse precisamente de los cánones perceptivos habituales. Fuera de la percepción común —no digamos ya de la condición imitativa del arte hasta esas fechas—, estuvo, por ejemplo, el *Cuadrado blanco sobre blanco* (1918) de Malévich: a la indistinción cromática entre el fondo y la figura, de por sí molesta por no saberse bien a dónde hay que dirigir la mirada del todo representado, se añade la desubicación de la figura más adelantada —presuntamente así la principal—, que girada deliberadamente hacia la derecha, o hacia la mitad de la imagen donde ésta deviene más pesada por efecto de la lectura occidental, da la sensación de ir a precipitarse de un momento a otro hacia ese lado, con el consiguiente fastidio adicional, garante, sin embargo, de la idea de falta de equilibrio y estabilidad³¹. Algo parecido sucede en *Composición en rojo, azul y amarillo* (1937-1942) de Mondrian, donde la maraña de líneas ortogonales expulsa del centro visual las únicas referenciales perceptivas que

²⁹ John ELDERFIELD, *El fauvismo*, Madrid, Alianza, 1987, p. 17.

³⁰ Hablamos así del *amarillo chillón* o del *verde ácido* —mezclando fenómenos visuales con percepciones auditivas y gustativas, respectivamente— pero también de un *sonido duro* —donde un fenómeno auditivo se pone en relación con una percepción de naturaleza táctil—. Al abordar el efecto espiritual de los colores, Kandinsky trató esta propiedad sinestésica, en especial del amarillo, del que diría: “Estas característica del amarillo, que tiende siempre a los tonos más claros, puede acentuarse hasta un grado de fuerza y *estridencia* insoportables para el ojo y el alma. Así potenciado, el amarillo *suen*a como una *trompeta tocada con toda la fuerza* o un *tono de clarín*” (*De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 2011, p. 73. Énfasis nuestro). En un sentido parecido, Goethe había conectado también colores y sabores, en concreto el azul con el alcalino y el amarillo, con el ácido (*Teoría de los colores*, Madrid, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 2008, especialmente, § 696 y 799).

³¹ Rudolf ARNHEIM, *op. cit.*, pp. 43-46.

suponen las áreas cromáticas, por lo que la imagen, sin orden ni concierto, acaba generando también cierta insatisfacción sensible³².

Por sorprendente que parezca, la sensación de asco aumenta al hacerlo también el nivel de abstracción, lo que significa que la modalidad no-geométrica —la abstracción *stricto sensu* como se la ha llamado³³— constituye su mayor estímulo artístico debido al papel tan destacado que en ella desempeñan el cuerpo y su sensorialidad. Es lo que se observa en la pintura matérica, que al dejar del todo atrás la reproducción de la realidad pero presentarse como un fragmento o jirón suyo, hizo de los materiales y su textura, de su aspereza y tosquedad, de su propiedad repelente al tacto a fin de cuentas, su principal razón de ser. Preludiada por Miró y sus pinturas al alquitrán sobre papel de lija —donde la repulsión era doble al ser convocado también el sentido del olfato y, acto seguido, sin embargo, repelido³⁴—, esta corriente informalista empezó a gestarse en los *hautes pâtes* de Fautrier, densos y grumosos por su amalgama de témpera y cola, pero culminó en las estratificaciones de Dubuffet y los *collages* de Tàpies, en los que a fin de degradar y *embrutecer* la materia pictórica³⁵, tuvieron cabida sustancias verdaderamente repulsivas que iban desde betún, cemento y lodo —especialmente, en Dubuffet—, pasando por tierra, arena, guijarros y piedra pómez, hasta paja, incluso pelos —sobre todo, en Tàpies—. De la mezcla alquímica de todo ello, se obtenía una pasta espesa y rugosa, *arisca* al contacto con la piel, al igual que ocurría —esta vez sin necesidad de recurrir a amalgama alguna—, en las arpilleras sin tratar, en *bruto* otra vez, de Millares. En realidad, cualquier material de desecho y sucio era bien recibido y, como vulnerando los códigos de higiene más elementales, estos materiales figuran entre los grandes incitadores del asco³⁶, no es ya que se tratase de un *arte de mendigos*³⁷, susceptible en sí mismo de rechazo, es que se elevaba la inmundicia humana y la porquería al rango artístico, con lo que el retroceso del espectador ante la obra estaba sobradamente garantizado.

Hubo un aspecto además en este modelo de abstracción, como fue el tratamiento temporal de la materia, que resulta especialmente interesante desde

³² Respecto a este tipo de lienzos de Mondrian, explica Rudolf Arnheim: “En consecuencia, el centro de gravedad no cumple función compositiva alguna. Los ojos no pueden localizar con precisión el centro del lienzo y, en realidad, si trataran de hacerlo no acertarían con la esencia de la composición” (*El poder del centro*, Madrid, Alianza, 1998, p. 155).

³³ Leopoldo LA RUBIA, *op. cit.*, p. 96.

³⁴ Como es fácil de comprobar, el olor del alquitrán es tan penetrante —y tan molesto— que perdura aun después de haberse secado.

³⁵ *Embrutecimiento* es el término que utiliza expresamente Maurizio CALVESI en “El camino de Burri”, en *Alberto Burri*, catálogo de exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, p. 19.

³⁶ En la jerarquía que establece Korsmeyer, la suciedad figura exactamente en el puesto tercero de un total de ocho (*Savoring disgust*, p. 32).

³⁷ Dore ASHTON, “Millares”, en *Millares. Luto de oriente y occidente*, catálogo de exposición, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 2003, p. 31.

el enfoque que nos ocupa. Términos así como coagulación, desgarró, encostamiento, calcinación, erosión, oxidación, resquebrajamiento, hendidura o desconchadura, utilizados para referirse a la transformación progresiva de la materia en el yute recosido de Millares, los plásticos quemados de Burri o los lienzos agujereados de Fontana, evocaban el proceso de degradación, ruina y muerte que afecta a todo organismo vivo y, al hacerlo, invitaban asimismo a la repugnancia³⁸: daban a entender que la pintura, dotada de vida orgánica, estaba destinada a la tierra, a la descomposición y la podredumbre, como cualquier ser mortal. De ahí también que los cortes, las abrasiones, las laceraciones y perforaciones practicadas sobre la materia, el mismo acto de horadar, mellar y traspasar con la aguja, aunque fuera para cauterizar o cicatrizar, para sanar, cobrara nuevo significado: era una intervención artística violenta y cruel que, ejercida sobre el *cuerpo* pictórico, *abriéndole las entrañas*, lo hacía supurar, llagarse, infectarse —nótense las elocuentes manchas de color rojo en muchas de las obras de Millares— y conducirlo, en cierto modo, a su final, haciendo por eso que la sensación de asco fuera aún mayor: al que de entrada suscita el daño corporal —la herida, para entendernos—, se sumaba el daño moral —resultado de violar, aunque de modo metafórico como aquí, todos los códigos éticos de conducta—, que en explicación de Korsmeyer puede llegar a ser tan nauseabundo o más que el primero³⁹.

Pero la abstracción extrema, más allá de su expresión eminentemente pictórica, es característica asimismo de la música, la más abstracta de las artes, por lo que también con relación a ella hay que abordar el asco. Urge aclarar, en este sentido, que si bien suele entenderse que a mayor grado de representación, más denotativo, externo y físico es este arte y, a menor, más connotativo, interno y psíquico en cambio⁴⁰, esta máxima se incumple cuando es aversión lo que se suscita en el oyente, pues aunque débilmente y como sabemos ya a través de la abstracción geométrica, esta emoción tiene que poder sentirse siempre y ante todo en propia piel —en el oído aquí, para ser exactos—, aunque después tenga implicaciones además de orden íntimo, como veremos más adelante. Consideramos así que la música *absoluta* o música *pura*, tomada aquí como música rotundamente expresiva⁴¹, puede producir una respuesta

³⁸ Carolyn KORSMEYER, *Savoring disgust*, pp. 17, 31, 35-38.

³⁹ *Ibid.*, pp. 32-33.

⁴⁰ Alejandro ROMÁN, *El lenguaje musivoisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*, Madrid, Visión Libros, 2008, p. 44.

⁴¹ Nos posicionamos así del lado del expresionismo musical frente al del formalismo de herencia kantiana, que escudándose en la autonomía de lo estético, rechaza cualquier referencia extra-estética de la música, incluidas las emociones. Una variante de ese formalismo es el llamado "formalismo enriquecido" —el de Peter Kivy, por ejemplo—, que si bien acepta la emoción, sigue sin aceptar una parte importante de la misma como es su significado. Véase Gerard VILAR, "¿Qué clase de experiencia es una experiencia 'puramente musical'?", en M^a José ALCARAZ y Francisca PÉREZ CARREÑO (eds.) *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2010, pp. 43-62.

tan epidérmica como la tierra, por escéptica que se muestre al respecto Korsmeyer, amparándose en la normalmente escasa participación del sentido del oído en la activación de este afecto⁴². Frente a esta suposición, nos atrevemos a sugerir que un caso ilustrativo de música *aversiva* es la música atonal, ya que fue concebida en paralelo a la abstracción pictórica, de acuerdo a un mismo proyecto⁴³: desde el placer al que quedó supeditado el arte en la tradición y que en el caso de la música llevó a suponer que no podía existir más código que el tonal que lo provocaba —al igual que en pintura no podía haber más arte que el de índole representativa—. Buscando así otro tipo de emociones, la música atonal se constituyó como un lenguaje distinto, presidido por la *disonancia* —fruto del rechazo de la escala diatónica y la incorporación de todas las notas en la composición—, concepto éste para nosotros de gran interés, no tanto en su acepción común, como antítesis de la armonía y consonancia clásicas, sino en su significado nuevamente de *aspereza*, según recogen numerosos tratados actuales de teoría de la música⁴⁴, indicativo una vez más del carácter hosco y desabrido de su percepción sensible.

Para desarrollar este concepto, debemos recuperar a Adorno, quien, adaptando a este arte en particular sus tesis generales sobre la vanguardia, afirmaba que la nueva música, la de la escuela de Schönberg, era la única música legítima, por cuanto desde sí misma y su clausura, hablaba de la realidad externa del sufrimiento, a diferencia de la música planificada industrialmente como el jazz o el pop —el *kitsch* de la expresión artística musical—, que a merced de esa realidad, contribuían al sufrimiento atentando contra el individuo y su libertad. Siendo la situación civilizatoria extrema, el arte se veía obligado a adoptar medidas igualmente extremas: en el caso de la música, a negar todo lo que venía definiéndola hasta ese momento —su estructura armónica, básicamente— para asimilarse así al grito desgarrado del hombre en el opresivo sistema social de las primeras décadas del siglo XX⁴⁵. Resultando por ello insoportable, como resulta al fin y al cabo todo grito al oído humano, todo alarido, la disonancia cobraba pleno sentido: “A la música avanzada no

⁴² Carolyn KORSMEYER, *Savoring disgust*, p. 95. Un argumento como este sólo se sostiene prestando toda la atención al plano artístico del fondo —como hace la autora— y descuidando, en cambio, el de la forma, esto es, anteponiendo el contenido de la música —la letra acompañante, si es que la tiene—, a la música propiamente dicha. Como nuestro interés aquí es precisamente este otro plano, el formal, concluimos justo lo contrario.

⁴³ Suscribimos la creencia de Antoni Gomila en la cualidad afectiva de este tipo de música frente a quienes se empeñan en verla como inexpresiva, algo inaceptable en su opinión, dada la preocupación general por la expresión, por encontrar nuevos medios expresivos ante el agotamiento de los lenguajes artísticos vigentes, en el arte de vanguardia en general y en la música atonal en particular. Antoni GOMILA, “La expresión emocional en la música desde el expresionismo musical”, en *Estudios de psicología* 29 (2008) 117-131.

⁴⁴ María DE ARCOS RUS, *Aplicación del lenguaje atonal a la música cinematográfica*, tesis doctoral inédita, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003, p. 23, nota 17.

⁴⁵ Gerard VILAR, “Música, lenguaje y filosofía”, introducción a Theodor W. ADORNO, *Sobre la música*, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 9-23.

le queda más que persistir en su *endurecimiento*⁴⁶. Con estas palabras, venía a decir Adorno que la auténtica música era la que, siendo aborrecible para la mayoría, la que a base de “sonidos indómitos”⁴⁷, se oponía al consumo masivo y evitaba ponerse a su servicio. La superación de la tonalidad y de las emociones comunes asociadas a ella desembocaba, por tanto, en un nuevo lenguaje, un lenguaje difícil, que era signo de emergencia social, de protesta contra el nuevo sistema responsable de la nueva forma de opresión humana.

De este discurso, nos interesa especialmente el que Adorno, a la hora de referirse al poder expresivo que él advertía en la disonancia, en la música dodecafónica a la que ella daba forma, recurrió a una metáfora, de cariz auditivo además: el verbo “crepitar” [*knistern*]⁴⁸, que es posible poner en relación con la vivencia emocional del asco, por cuanto crepitar es sinónimo de crujir y de rechinar, acciones todas ellas que significando la producción de sonidos agudos y punzantes, en ocasiones simples ruidos, vuelven a incidir en la idea de disgusto sensitivo. Por tanto, definir la música atonal como música crepitante, según leemos en Adorno, era tildarla automáticamente —queriendo o sin querer— de música chirriante y estridente, detestable en última instancia. No era para menos desde luego, teniendo en cuenta algunos de los recursos de los que solían hacerse acompañar las nuevas piezas musicales: *clústers* —tres o más notas contiguas tocadas al mismo tiempo para formar un nuevo tipo de acorde—, *glissandos* —paso de un sonido a otro más agudo o más grave haciendo que se escuchen todos los intermedios—, notas sobreagudas y trémolos —temblor o variación periódica en la intensidad del sonido—, a menudo en los graves. Estos recursos, conjugados con los generales de pérdida del eje gravitatorio de la tónica, inexistencia de melodía y variación continua daban como resultado una experiencia, ciertamente, poco o nada comfortable —para la mayoría, como es lógico—.

Tal era la efectividad de la nueva música, la reacción adversa que producía en el oyente, que incluso un arte de masas como el cine —donde debido a ese carácter masivo ha habido siempre gran reticencia⁴⁹— terminó incorporándola, sobre todo el de terror o suspense y el de ciencia-ficción, que era al que mejor se adaptaba por sus mayores dosis de tensión y mayor número de momentos disruptivos. Ello permitió renovar, también aquí, el limitado espectro afectivo vinculado al conocido como “sinfonismo clásico cinematográfico”, cuyas estructuras musicales, de fuerte impronta romántica —tonales, a fin de cuentas—, estaban ya desfasadas, a juicio del propio Adorno y de Eisler: “La nueva música puede expresar la inexpresividad, la indiferencia y la apatía en

⁴⁶ Theodor W. ADORNO, *Filosofía de la nueva música. Obra Completa 12*, Madrid, Akal, 2003, p. 27. Énfasis nuestro.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁸ Theodor W. ADORNO, *Sobre la música*, p. 48.

⁴⁹ Russell LACK, *La música en el cine*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 421.

una forma que resulta imposible a la música tradicional⁵⁰. Por eso, Bernard Herrmann optó por este tipo de música para la escena del asesinato en la ducha de la película *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock: la animosidad que experimentamos viene inducida, ante todo, por las imágenes —contemplamos, al fin y al cabo, el apuñalamiento de una joven y su cuerpo desnudo, bañado después en sangre—, pero ayudadas en todo momento por la música que oímos simultáneamente, esto es, el efecto de glissando de acordes disonantes en registro agudo de cuerdas —imitado luego, por cierto, hasta la saciedad—⁵¹. Se explica así también el insólito empleo de cacerolas de acero inoxidable que, entre otros muchos efectos sonoros, complementa a la atonalidad principal en *El planeta de los simios* (1968), de Franklin J. Schaffner: tras descubrir Jerry Goldsmith el sonido agudo que producían al ser golpeadas por el borde y el grave, al serlo por la base, hizo que fueran tocadas por ambos sitios, alternativamente y a gran velocidad, a fin de generar un extrañísimo —y, de paso, molestísimo— sonido percusivo en escenas de gran dramatismo como la frenética carrera de los astronautas hacia la cascada de agua⁵².

Pero nada comparado con la película *Sola en la oscuridad* (1967), de Terence Young, donde el efecto disonante de la música —sin nada que ver ya con la atonalidad— hace que la *dentera* sea verdaderamente inaguantable⁵³: para escenificar el sentimiento de angustia de una joven ciega acosada por un psicópata, Henry Mancini utilizó dos pianos, desafinado uno respecto al otro un cuarto de tono, de donde es fácil deducir el propósito, ya desde el principio, del autor de la banda sonora de desagradar al oído. Esta insatisfacción sobrevinía cuando, como ocurría a lo largo del film, uno de los pianos tocaba un acorde que inmediatamente repetía el otro. Con este desacople o deformación tímbrica del sonido, se pretendía representar la sensación de extravío y desubicación de la protagonista, algo que se conseguía mostrándola a la vez en pantalla caminando desorientada de un sitio a otro dentro de su casa. Pero la falta de sentido y dirección trascendía el puro ámbito de la ficción y afectaba al oyente real, en quien la respuesta fisiológica a lo que escuchaba llegaba en ocasiones a ser tan fuerte, le causaba tanto mareo, que terminaba teniendo arcadas. Prueba de ello es que los mismos intérpretes encargados de grabar la banda sonora, del vértigo y el desequilibrio experimentado durante la grabación, debieron interrumpir ésta más de una vez por las náuseas que les

⁵⁰ Theodor W. ADORNO y Hanns EISLER, *El cine y la música*, Madrid, Fundamentos, 1981, p. 59.

⁵¹ María DE ARCOS RUS, *op. cit.*, p. 162.

⁵² Roberto CUETO, *Cien bandas sonoras en la historia del cine*, Madrid, Nuer, 1996, p. 276.

⁵³ Según el DRAE, *dentera* es la sensación desagradable que experimentamos en los dientes y las encías al comer sustancias agrias o avinagradas; por extensión, la que sentimos igualmente al escuchar sonidos desapacibles o tocar cuerpos ásperos; sensación que es tan fuerte, además, que se activa sólo con su recuerdo.

producía la música que estaban tocando⁵⁴, música vomitiva desde este punto de vista.

6. EL ARTE ABSTRACTO, UN ARTE IMPURO Y SENSIBLE

A la vista está que un arte presuntamente ajeno a las emociones, autosuficiente y de extrema complejidad como el abstracto se ha valido de distintos medios, en el curso de su trayectoria, para transmitir, nada más y nada menos, que asco, el afecto más físico y sensorial entre los afectos y, de ese modo, el de supuestamente menor componente racional y el más perjudicial así para la alta estima de la que siempre ha gozado esta variante artística; o al menos, el que desdice o entra en contradicción con buena parte de las cualidades que habitualmente se le han atribuido. Pero precisamente porque deviene *áspera, tosca, estridente* y, en general, molesta a la percepción sensible, como *camastro de pinchos* en palabras de Millares⁵⁵, la abstracción sale del estricto recinto de la forma donde durante un tiempo estuvo confinada y se adentra en el terreno del significado, pues en verdad es mucho lo que tiene que decir, y no sobre sí misma, sobre su condición artística como se pensó, sino sobre la realidad extra-artística de la que fue considerada a salvo. Desde esta óptica, la irritación auditiva generada por las asimétricas estructuras dodecafónicas de Berg o Webern fue el modo que encontró la vanguardia musical para hacerle entender al oyente —entramos ya, pues, en el aspecto más puramente inteligible del asco— su propia irritación interna y su entripado frente a la conflictiva sociedad del momento, donde lejos de resolverse los problemas que venía arrastrando el género humano, habían aumentado. Lo mismo cabe decir del colorido de *alto voltaje* con el que trabajaron los fauvistas o las molestas formas suprematistas y neoplasticistas: mediante una turbadora experiencia visual, era posible comunicar la turbación de ánimo que sus propios autores sentían.

Pero tratándose del asco, era de esperar que la carga semántica de la abstracción fuera más allá, como demostró el informalismo, gracias al cual la excitación de nuestra sensibilidad interna y externa también se llevó a límites insospechados: el *grito de la materia* —el de los lienzos acuchillados de Fontana, los engrudos de Tàpies o los sacos andrajosos de Millares— no sólo era confirmación de que las condiciones materiales y éticas de la existencia se habían vuelto por entonces insufribles; era el grito de un mundo cuyas heridas, aún sin citracizar, *en carne viva*, por el recuerdo muy presente de los dos

⁵⁴ Jeff Smith cit. en María DE ARCOS Rus, *op. cit.*, p. 165.

⁵⁵ La cita completa ilustra a la perfección la tesis de Korsmeyer sobre el vínculo del arte supuestamente asqueroso con el fin de la vida y el advenimiento de la muerte: “El arte no puede ser el cómodo asiento de lo inteligible, sino el camastro pavoroso de pinchos donde nos acostamos todos para echarle un saludo temporal a la aguardadora muerte”. Manuel MILLARES, “El humúnculo en la pintura actual”, en *Millares. Luto de oriente y occidente*, p. 70.

grandes conflictos armados —a los que en el caso español, se sumaba además una posguerra propia—, invitaba a reflexionar sobre la vida y su reverso; sobre la vida que es desgarrar, mutilación y despedazamiento, pero también reencuentro y reconciliación; sobre la vida con todo lo que contiene de muerte, de usar y desechar, de despreciar y mancillar, pero a la vez de propia vida, de reutilizar y remendar, de acoger e integrar; sobre la posibilidad, a fin de cuentas, de construir tras haber conocido la destrucción, o sobre la necesidad misma de conocer la destrucción para poder volver a construir⁵⁶. La *descarga eléctrica* de la abstracción material⁵⁷, su carácter *erizado*, su *repelús*, tenía todas estas propiedades cognoscitivas —terapéuticas incluso— que ratifican la otra vis del asco, la cerebral y especulativa, que junto a la estrictamente corporal, hacía y hace de esta experiencia inicialmente negativa, de acuerdo con Korsmeyer, una de las más valiosas y positivas.

No es sólo entonces que el arte abstracto no sea un arte insensible como se creyó en un principio —su gestión del asco confirma que es sensible y afectivo como el que más—; es que tampoco su pureza es tal, por fortuna además, pues en su contaminación e interacción constante —algo encubierta, eso sí— con el mundo de fuera, hablando de ese mundo, pensando sobre él —aunque por medios formales desacostumbrados—, está sin duda su mayor riqueza.

María Jesús Godoy Domínguez
Universidad de Sevilla
Facultad de Filosofía
C/ Camilo José Cela s/n
41018 Sevilla
godoydom@us.es

⁵⁶ Escribe Tàpies: “Que en lo que es primordial, en lo más simple, en la paja y hasta en el estiércol y en la misma *muerte*, nos guste o no, hay en potencia toda una nueva fuente de *vida*”. Antoni TÀPIES, “Nada es mezquino”, en Youseff ISHAGHPOUR, *Antoni Tàpies. Obras, escritos, entrevistas*, Barcelona, Polígrafa, 2006, p. 124 (énfasis nuestro).

⁵⁷ Su correlato en la música sería el efecto de *shock* y de *trauma* del que habla Adorno (*Filosofía de la nueva música*, p. 43).