

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
LICENCIATURA EN FILOSOFÍA E HISTORIA DE LAS IDEAS

**“Una relación asquerosamente fascinante: Joel-Peter Witkin y una nueva
categoría estética”**

TRABAJO RECEPCIONAL
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN FILOSOFÍA E HISTORIA DE LAS IDEAS

P R E S E N T A
MARÍA DANIELA LIMA GONZÁLEZ

D I R E C T O R A
Mtra. Luz Beleguí Gómez López

Ciudad de México, Julio 2019

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.



Para mis padres, gracias a ustedes esto fue posible.

*Para Santiago, todo lo que hago es para ti.
Para Daniel, por siempre estar y ser parte de esto.
Para Jorge, por escucharme.*

Para Belegui, por creer en mi.

*Para el IEMS y la UAQM
Gracias a todas las profesoras y los profesores que
construyeron lo que ahora soy.*

Índice

Introducción

| | | |
|-------|---|----|
| 1 | Una nueva categoría estética | 6 |
| 1.1 | Hipótesis | |
| 1.1.2 | Objetivo general | |
| 1.1.3 | Objetivos específicos | 8 |
| 2 | Un camino hacia lo asquerosamente fascinante..... | 9 |
| 2.1 | Resultados esperados..... | 13 |
| 3 | Capítulo 1 | |
| | Desde dónde se configura una categoría estética..... | 15 |
| 3.1 | Sensatio, Sentire, Emotio..... | 20 |
| 3.1.1 | Emotio..... | 22 |
| 3.1.2 | Escharosus, fascinatio..... | 24 |
| 3.1.3 | Katēgoría..... | 28 |
| 4 | Capítulo 2 | |
| | Un recorrido histórico por las definiciones de las categorías estéticas: lo feo, lo trágico, lo siniestro, lo grotesco y lo terrorífico. | |
| 4.1 | Lo feo..... | 35 |
| 4.2 | Lo trágico..... | 38 |
| 4.3 | Lo siniestro..... | 42 |

| | | |
|-------|---|----|
| 4.4 | Lo grotesco..... | 45 |
| 4.5 | Lo terrorífico..... | 49 |
| 5 | Capítulo 3 | |
| | Análisis fenomenológico de las fotografías de Joel-Peter Witkin: <i>Mujer a punto de castrar a un hombre y Dioses de la tierra y el cielo</i> | |
| 5.1 | Nota sobre el autor..... | 54 |
| 5.2 | <i>Mujer a punto de castrar a un hombre</i> | 55 |
| 5.2.1 | Análisis formal de la fotografía..... | 56 |
| 5.2.2 | Análisis fenomenológico de la fotografía..... | 57 |
| 5.3 | <i>Dioses de la tierra y el cielo</i> | 64 |
| 5.3.1 | Análisis formal de la fotografía..... | 65 |
| 5.3.2 | Análisis fenomenológico de la fotografía..... | 66 |
| 5.4 | Lo asquerosamente-fascinante..... | 70 |
| 6 | Conclusión..... | 77 |
| 7 | Bibliografía..... | 79 |

Introducción

Con esta investigación se busca configurar una categoría estética que conjugue la sensación de asco y la emoción de fascinación como un híbrido provocado por la colección fotográfica *Witkin & Witkin*, de Joel Peter Witkin.

La investigación se encuentra dividida en tres partes, las cuales están pensadas progresivamente:

En primer lugar, se realizará un recorrido histórico a través de la definición de distintas categorías estéticas con las que los críticos de Witkin, como Massy Zayter, Moira Pérez y Marisol Monroy, entre otros, han clasificado a la colección fotográfica de Witkin, las cuales son: lo trágico, lo grotesco, lo feo, lo siniestro y lo terrorífico; esto con la intención de conocer la estructura de dichas categorías estéticas, saber cómo se han configurado, cómo se aplican a la obra en cuestión y por qué resultan insuficientes en el momento de intentar dar nombre a la experiencia estética que se vive al estar frente a la obra del fotógrafo.

En segundo lugar, se configurará lo asquerosamente fascinante como categoría estética, utilizando el método kantiano de categorización.

Para finalizar se realizará un análisis de la estructura simbólica de la obra de Witkin, haciendo una deconstrucción de las fotografías seleccionadas, con la intención de llevar a cabo un análisis detallado de sus elementos y determinar el significado de cada fotografía

como un todo, para así aplicar a dicha selección lo asquerosamente-fascinante como categoría estética.

Una nueva categoría estética

Existen conceptos, llamados categorías estéticas, que clasifican los fenómenos estéticos partiendo de la composición de la obra, de las emociones y de las sensaciones que evocan dichos fenómenos en el espectador.

En este sentido, cuando se habla de categorizar, se debe entender una relación comunicativa entre el espectador y el fenómeno, que no sólo implica el gusto, sino que incluye a cada uno de los elementos del fenómeno, a los sentimientos y/o a las sensaciones que provoca el fenómeno en cuestión. Dentro de las categorías estéticas más comunes se encuentran lo bello, lo terrorífico, lo trágico, lo pintoresco, lo grotesco y lo feo, las cuales pueden ser aplicadas a las producciones humanas y a las de la naturaleza.

Este proyecto se enfoca específicamente en dos obras de la colección fotográfica *Witkin & Wintkin* de Joel-Peter Wtkin: *Mujer a punto de castrar a un hombre, 1982* y *Dioses del cielo y de la tierra, 1988*. Estas fotografías se eligieron por su contenido discursivo y visual, cada una de las fotografías presentan escenas no cotidianas, descritas con elementos cotidianos que en conjunto se denomina como lo *asquerosamente-fascinante*.

Las composiciones serán analizadas en tres niveles, fenomenológicamente, semióticamente y estéticamente, lo que dirigirá a la separación de cada uno de los elementos de las fotografías, al análisis de estos elementos por sí solos y en su relación con los demás, al análisis del fenómeno como un todo y finalmente al de las emociones y sensaciones que producen en el espectador.

Existe una necesidad epistémica que no sólo dirija su mirada a las producciones visuales, sino que también considere como elementos de la misma importancia a las emociones y las sensaciones del espectador.

Con este trabajo, de ninguna manera se busca reconfigurar categorías estéticas existentes, sino plantear un concepto que ayude a los espectadores a nombrar lo que sienten y a clasificar lo que están viviendo en la experiencia estética, ofrecidos por las obras de Witkin y que de esta manera el sujeto llevará al entendimiento una parte de sí mismo y de su contexto.

Con la configuración de una nueva categoría estética no se busca la imposición de la misma a las producciones visuales, sino como ya se dijo, se trabaja por la inclusión de las producciones que no han podido ser explicadas totalmente desde las categorías existentes. Al no poder identificar con un concepto la experiencia estética que se vive, el conocimiento obtenido no es entendido y se cataloga con otros conceptos que le restan cualidades, lo que resulta un problema, en el sentido de que este nuevo conocimiento puede desaparecer.

Asimismo, se deja claro que este proyecto parte de la idea de que la realidad rebasa constantemente a la teoría, lo que otorga el derecho a proponer nuevas teorías que ayuden a entender el mundo, a nombrarlo y a dar a cada sujeto y a cada producción un lugar en él. Este derecho filosófico lleva consigo la gran obligación de conocer, de poner en duda lo que ya está dicho e invita a abandonar lo ortodoxo que limita la transformación del conocimiento, obstaculizando el acceso a nuevas construcciones comunicativas.

Hipótesis

Con esta investigación se analizará la necesidad epistémica de ampliar las categorías estéticas, con base en el hecho de que los discursos filosóficos, las necesidades comunicativas y las experiencias estéticas cambian con el paso del tiempo, de lo cual no se exime a las producciones visuales.

A partir de dicho análisis se determinará que es posible la creación de una nueva categoría estética que nombre a las nuevas producciones, como es el caso de las dos fotografías seleccionadas de la colección *Witkin & Witkin*, de Joel-Peter Witkin.

Objetivo general

Configurar una nueva categoría estética a partir del análisis de la colección fotográfica *Witkin & Witkin*, de Joel-Peter Witkin, en este caso, la categoría lo *asquerosamente-fascinante*.

Objetivos específicos

Partiendo de la propuesta de investigación, los objetivos específicos son:

- 2) Analizar las categorías estéticas: lo feo, lo trágico, lo siniestro, lo grotesco y lo terrorífico.
- 1) Analizar cómo se configura una categoría estética.
- 2) Analizar cómo se aplican las categorías estéticas.
- 3) Analizar la configuración de la obra de Joel-Peter Witkin.
- 4) Analizar por qué no son suficientes las categorías existentes al aplicarlas a la obra de Witkin.

- 5) Aplicar cada una de las categorías estéticas anteriores a la obra de Joel-Peter Witkin.
- 6) Configurar la categoría estética lo *asquerosamente-fascinante*

Un camino hacia lo asquerosamente fascinante

La investigación requiere un acercamiento a la Estética, rama de la Filosofía que se dedica al estudio del conocimiento por medio de lo sensible (Ferrater Mora, 2014), para realizar un análisis y un recorrido histórico por las categorías estéticas que han sido aplicadas a la obra del fotógrafo y así lograr configurar una nueva.

También se realizará un análisis fenomenológico, método cualitativo utilizado por la Estética, el cual permitirá separar, analizar y dar significado a las partes de las dos imágenes que se utilizarán, esto con la intención de sistematizar una categoría adecuada.

El método fenomenológico es cualitativo, parte de un mundo ya conocido del que se realiza un análisis descriptivo de las experiencias del espectador. De este mundo y de las experiencias intersubjetivas se obtienen los datos e indicaciones que permiten la interpretación de la diversidad de los símbolos. A partir de esta metodología es posible interpretar los fenómenos, procesos y estructuras sociales (Husserl, 1982). Se requiere un análisis de este tipo al estar frente a las fotografías de Witkin, debido a que es necesario ir más allá de las interrelaciones funcionales objetivas, optando por la interpretación de los significados del mundo en un sentido subjetivo del pensamiento, ya que éste dará las pautas para acercarse al pensamiento científico.

Husserl afirmó que la fenomenología es una ciencia enfocada en descubrir las estructuras esenciales de la conciencia y estudia al mundo bajo la manifestación de los seres y sus

acciones (Husserl, 1982). Para esto partió de la afirmación de que entre nosotros existe un medio vital cotidiano, el cual interviene constantemente en dimensiones valorativas prelógicas y funcionales, por lo cual un método cualitativo que conduce a lo subjetivo también hace referencia al conocimiento, ya que todo conocimiento teórico es un soporte vital y natural del ser humano.

En otro contexto, Husserl considera que la Fenomenología es una filosofía, un enfoque y un método (Husserl, 1982); del mismo modo, enfatiza la intuición reflexiva para describir la experiencia tal como se vive y, desde su punto de vista, todas las distinciones de nuestra experiencia deben carecer de presuposiciones y prejuicios; en cambio, se deben buscar los fundamentos teóricos que permitan crear una base segura para describir la experiencia y concebir la realidad del mundo tal y como es.

Heidegger, por otra parte, postula que la fenomenología es la ciencia de los fenómenos, la cual “permite ver lo que se muestra, tal como se muestra a sí mismo y en cuanto se muestra por sí mismo” (Heidegger, 2006), lo que convierte al objeto de estudio en un fenómeno objetivo.

La intención de este método es mostrar de manera inequívoca los estados de las cosas o situaciones objetivas, los cuales corresponden directamente a la experiencia estética de una manera universal y necesaria. Según Husserl, los estados de las cosas se encuentran en la estructura esencial de la experiencia humana, es decir, en su esencia. En el caso de la Estética, el método está enfocado en evidenciar qué estados de las cosas corresponden al objeto o a la experiencia estética, por lo cual el método fenomenológico permitirá al espectador saber, en tanto a la obra, qué estados corresponden necesariamente a lo universal y cuáles son subjetivos.

En este sentido, si una persona sintiera placer o displacer al estar frente a un fenómeno estético, el hecho, por ejemplo de reír (en caso de sentir placer) o llorar (en caso de sentir displacer), sería un estado particular de las cosas o del fenómeno, y no universal y necesario, ya que puede darse en algunas personas y en otras no, es decir que no en todos los casos las personas llorarán a causa del displacer o reirán a causa del placer.

A diferencia de lo anterior, cuando la experiencia estética pone en juego lo afectivo espiritual del hombre, o cuando no se da la experiencia estética, aún sin que intervenga la dimensión cognitiva, se tratará de un estado de las cosas universal y necesario, ya que en todos los sujetos se darán estos estados de la misma manera. Es decir, que los hechos de que no se dé o sí se dé la experiencia estética, dejando fuera las afecciones que puedan darse en el espectador, son estados universales de las cosas.

Cuando se hacen evidentes los estados de las cosas relativos a la experiencia estética, se desvela la relación inteligible que hay entre estos y la esencia misma del objeto o de su estructura interna, los cuales pueden ser captados y entendidos intelectualmente (captación de la esencia), ya que dichos estados son universales, necesarios e inherentes al objeto.

El momento cognitivo del método es el estado intelectual fundamental o, tal como lo entiende la fenomenología, la “intuición de la esencia”. En este momento es cuando se hace la aprehensión de la esencia de la experiencia estética, es decir, que el objeto se le es entregado completamente al espectador, ya que la mente es capaz de ver la esencia del objeto. De esta manera, en algún momento nace la “intuición de la esencia” entre el objeto (la experiencia estética) y el sujeto (la mente del espectador); de no ser así, no será posible que el espectador viva una captación o una comprensión de la obra.

En tanto al objeto, es importante decir que en la fenomenología no se hablará de objetos o de cosas, sino que siempre se utilizarán las palabras datos, ofrecimientos o dones de la realidad.

Ahora bien, ya que se dio el momento cognitivo, sigue a éste el momento analítico, en donde se deconstruye meticulosamente la esencia del objeto o de la experiencia estética, es decir, el sujeto procede ante la esencia de la experiencia estética de manera meticulosa, ya que de esta forma podrá evidenciar los estados de las cosas necesarios y universales, es decir, se realiza un detallado análisis de la esencia, en el que se obtiene cada uno de los elementos en sí mismo y se interpreta simbólica, gramatical y semióticamente.

Aunque hablamos de un método descriptivo, la intención de la fenomenología no es sólo describir el objeto o la experiencia estética, sino llegar a una evidencia apodíctica sobre los estados de las cosas que resultan universales y necesarios, es decir, llegar hasta la relación más pura entre los aspectos del objeto que funcionan como una constancia fenoménica que le permiten al sujeto conjeturar una naturaleza del objeto, pero no su esencia.

Por otra parte, resulta imperativo aproximarse a la crítica que se ha realizado en torno a la colección fotográfica de Witkin, ya que esto guiará directamente hacia las categorías estéticas con las que se ha clasificado la obra del fotógrafo. De esta manera se tendrá una perspectiva delimitada de las categorías que deben analizarse.

También es necesario hacer una búsqueda de las categorías estéticas más recientes, ya que esto mostrará la forma en la que actualmente se configuran éstas, además de que dicha búsqueda sustentará el hecho de que existe una necesidad epistémica que da lugar a otras más, pero de índole comunicativa.

Resultados esperados

A partir de la estructura y/o metodología que utiliza la estética al articular una categoría, se obtendrá una categoría aplicable a la obra de Joel-Peter Witkin, la cual será llamada lo *asquerosamente-fascinante*.

CAPÍTULO 1

Desde dónde se configura una categoría estética

Capítulo I

Desde dónde se configura una categoría estética

Con el paso del tiempo algunos aspectos del contexto social van desapareciendo, enriqueciéndose o empobreciéndose, tal es el caso de los valores morales, tradiciones, formas de expresión, condición política y económica, entre otros; es decir, las condiciones de existencia cambian. Es bien sabido que las nuevas producciones visuales no se libran de estos cambios, lo cual interactúa directamente con el público receptor, esto lleva a la necesidad de revisar dos tipos de fuentes, primaria y secundaria. Las fuentes primarias serán todos aquellos textos que se relacionan directamente con los temas de estética y de categorías estéticas; mientras que las secundarias están conformadas por las críticas a las obras de Witkin y los textos en donde se categoriza dicha colección fotográfica.

Al tiempo que las nuevas producciones visuales reformulan sus configuraciones, se provocan ciertos cambios en lo que evocan, es decir, la experiencia estética se transforma, dejando así un espacio vacío que no permite entender del todo ese juego entre la obra y la experiencia estética, porque puede ocurrir que no exista una manera de llamar a lo que se está viviendo, ya que la realidad rebasa a la teoría.

En este sentido Danto, en su obra *El final del arte*, afirma que en tanto al arte “todo está ya inventado” (Danto, 1984), abriendo paso así a una reconfiguración del espectador, lo cual es fundamental para esta investigación, ya que se realizará una reconfiguración de la estética witkiniana con la intención de crear una nueva categoría estética.

Retomando lo dicho por Danto, el ser humano está en un momento estético en el que se puede pensar que ya todo está dicho, pero lo que sucede es que se vive un antagonismo conceptual que impide entender lo que se siente. De esta manera, la obra de Witkin se ha

visto enmarcada en categorías estéticas que han sido utilizadas durante décadas, así como lo siniestro, lo terrorífico, lo feo, lo grotesco y lo trágico, siendo Trisha Ziff, curadora de la obra de Witkin, la que en más de dos ocasiones ha vinculado estas categorías estéticas con la obra del fotógrafo. Esta situación coloca a esta investigación en una posición en la que también tendrá que discutir con los críticos de la colección fotográfica.

La configuración de una categoría estética requiere no sólo de un análisis teórico sobre cómo se conformaron las categorías que hasta hoy conocemos, como son lo bello, lo sublime, lo feo, lo cómico, lo siniestro, entre otras; sino que también resulta necesario un análisis visual de los elementos que conforman a las producciones artísticas que se utilizarán para crear una nueva configuración.

El método de categorización que se utilizará será kantiano, se entiende que dicho método no es visual sino sensorial y cognitivo, por lo que se realizará una adaptación de este método con la intención de llevarlo al terreno de lo visual. Esta adaptación estará planteada bajo los márgenes que suscribe la teoría kantiana, ya que ésta proporciona las pautas específicas que responden a las necesidades epistémicas del proyecto para poder configurar lo *asquerosamente-fascinante* como una categoría estética.

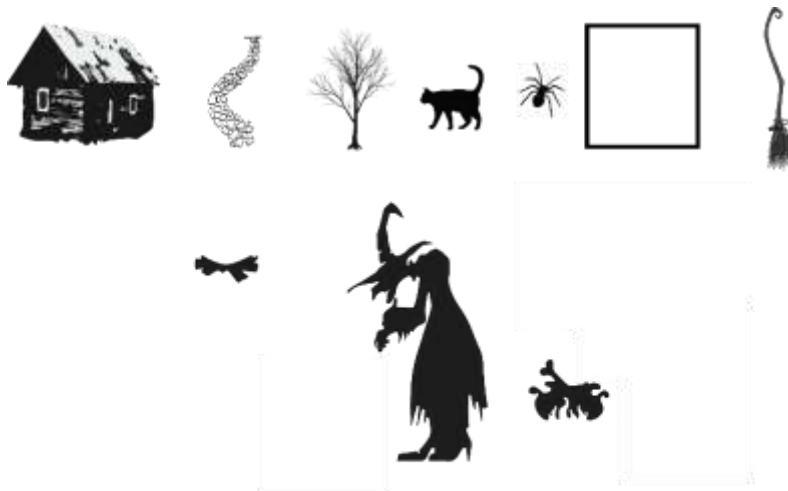
Como ya se planteó anteriormente, el método que se utilizará para analizar la selección fotográfica de la obra de Witkin será fenomenológico, de esta manera se logrará un análisis cualitativo que permita eliminar la presencia de vacíos estructurales en lo *asquerosamente-fascinante* como categoría estética.

El término fenomenología viene del griego antiguo φαινόμενον (apareciendo), aparición, manifestación, y λογος (logos), estudio, tratado. Es una forma de filosofía que estudia el mundo respecto a la manifestación (Ferrater M. J., 2014).

La fenomenología ha adquirido un significado más preciso a través de Husserl y Pierce. Para Pierce, la fenomenología es el estudio que, apoyado en la observación directa de los fanerones (totalidad de lo que se ve) y mediante la generalización de sus observaciones, señala varias clases de fanerones, describe los caracteres de cada uno, muestra que aunque hayan sido mezclados (el fenómeno en sí), sus caracteres son dispares, lo cual permite su separación para el análisis. De esta manera se puede tomar como ejemplo cualquier elemento de la tabla periódica, el fanerón o fenómeno en sí, podría ser el agua por sí misma, al verla como se presenta ante el mundo, sería inseparable, en tanto que resultará imposible observar los elementos bajo los que se muestra como totalidad, pero al ser analizada desde la química, es posible separar sus elementos y observar que el agua está compuesta por dos átomos de hidrógeno y uno de oxígeno, que en conjunto se presentan como H₂O, es decir el agua (Pierce, 2011). En cuanto a los fenómenos estéticos, es posible utilizar una imagen como ejemplo. De esta manera, la imagen en su totalidad, es el fanerón:



Los caracteres separables del fanerón:



Por otra parte, partiendo de que la fenomenología es la descripción de lo que se muestra por sí mismo, debemos tener en cuenta que la intuición es una fuente de conocimiento, la cual funcionará para el análisis de lo que se muestra, siempre y cuando estemos dentro de sus límites. De esta forma podremos analizar un fanerón, en su totalidad y en sus partes, sin añadir o amputar algo.

Cuando se habla de fenomenología, se entiende que se trata del método que utiliza la Estética para el análisis cualitativo de los fenómenos estéticos, de esta manera la fenomenología facilita el acceso al léxico de la estética, permitiendo un contacto directo con su finalidad, el entendimiento de lo sensible (Husserl, 1982).

Existen distintos géneros de estética, de los cuales utilizaremos la estética por sí misma, la estética axiológica y la estética semiótica, ya que cada una aportará rigor analítico, cuestión que evita la existencia de huecos teóricos.

La palabra estética deriva de la palabra griega *aisthesis*, que significa sensación y, actualmente, conocimiento obtenido a través de la experiencia sensible (Ferrater Mora, 2014).

Aunque ya se había reflexionado sobre la belleza en la Grecia antigua, durante el siglo XVII surgió una nueva rama de la filosofía a la que Baumgarten definió como la ciencia del conocimiento de los sentidos, la estética (Bayer, 1982). Por otra parte, Kant postuló la estética moderna o estética trascendental como disciplina filosófica autónoma, en donde enfatiza la importancia que tiene la sensibilidad en el arte y la intervención que tiene la razón, de lo cual habla en *Crítica de la razón pura* (creencia), *Crítica de la razón ética* (práctica) y *Crítica del juicio* (estética), siendo esta última donde analiza la facultad del gusto de la que dependen los juicios estéticos.¹

En este sentido, la estética conduce al análisis del entendimiento sensible, a partir del cual se conocen los fenómenos que presenciamos. Es también la sensibilización de la razón, ya que dicho entendimiento lleva como principal fuente cognitiva, el sentimiento (Kant, *Crítica del juicio*, 2005).

Alrededor del año 1850, el filósofo Wilhelm Windelband comenzó a introducir el concepto de valor con fines estéticos, por lo que la estética axiológica considera a la estética como un grupo de valores, es decir, se enfoca en valores como lo bello, lo feo, lo ordenado, lo desordenado, etcétera. Dicha forma de la estética describe e interpreta los juicios valorativos, además de que se enfoca en analizar por qué el ser humano se inclina más por

¹ Son los románticos del siglo XIX los que desarrollan todo el plan teórico expuesto por el filósofo en la *Crítica del Juicio*.

unos que por otros, es decir, por qué son deseables por sí mismos, ya que estos valores son inherentes al hombre (Chávez Calderón, 1992).

Finalmente, según Umberto Eco, la estética semiótica utiliza al objeto estético como vehículo de comunicación. La estética semiótica analiza los posibles niveles de lectura de los distintos objetos estéticos dentro de sus diversas técnicas o disciplinas. Es decir que esta rama de la estética estudia detenidamente cómo es que la obra de arte se comunica con su espectador según la forma en la que está hecha (Eco, *Obra Abierta*, 1992).

Las diferentes sensaciones de placer o displacer no obedecen tanto a la condición de las cosas externas que las suscitan sino a la sensibilidad propia de cada ser humano para ser agradable o desagradablemente impresionado por ellas. De ahí que algunos sientan placer con los que a otros produce repugnancia

(Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, 2008).

Sensatio, Sentire, Emotio

Existen distintas sensaciones y emociones que se presentan al estar frente a un objeto, a este juego entre el objeto y el espectador se le llama experiencia estética. Kant, en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (2008), afirma que dicha experiencia no se encuentra vinculada a un interés hacia lo que se está observando, es decir, que la experiencia no está racionalizada ni está en el entendimiento, ya que es algo que se vive de un momento a otro, inconscientemente.

En un inicio, cuando se está frente al fenómeno estético, se vive la experiencia estética, después de esto el espectador lleva al entendimiento las afecciones que le produjo dicho fenómeno, a esto se le llama racionalizar la experiencia estética, momento en el que se conceptualiza, es decir, el espectador recurre a las categorías estéticas con el fin de clasificar

lo que vivió a partir de las emociones, sensaciones y/o sentimientos que le produjo presenciar el fenómeno estético.

Cuando se habla de lo *asquerosamente-fascinante* como categoría estética, se hace referencia a la emoción primaria de asco y al sentimiento de fascinación.

En tanto al sentimiento, el término viene del latín *sensatio, sentire*, que significa acción de sentir. También hace referencia al “dato bruto”, ése que no está elaborado por los contenidos de la conciencia, ya que es inmediato y causado por la excitación fisiológica, la cual es capaz de condicionar una modificación consciente (Chávez Calderón, 1992).

Según Bossuet, la sensación es la primera percepción que tiene el alma ante la presencia de los cuerpos a los que llamamos objetos, la cual no es más que una impresión que dichos objetos hacen sobre los órganos de nuestros sentidos (Bossuet, *La sensación* , 2017)

Por otra parte, para Hegel la sensación es una agitación del espíritu, la cual se encuentra carente de conciencia y entendimiento.

Para Merleau-Ponty, la sensación es la manera en la que algo afecta² a un sujeto, lo que lo lleva a la vivencia de un estado de sí mismo, esta vivencia será un choque inidentificado, instantáneo, puntual y no tiene nada que ver con la experiencia (Merleau-Ponty, 1993).

² Al utilizar la palabra “afecta”, no se hace referencia al hecho de “afectar” o “hacerle mal”, sino a que mueve los afectos en el sujeto.

Por otra parte, en tanto al sentimiento se utilizará el concepto desde la perspectiva kantiana, ya que ésta es la que se apega a la intención de la investigación, estableciendo como pauta que el sentimiento es una impresión consciente y subjetiva, la cual no lleva consigo ningún tipo de conocimiento o representación de algún objeto. El sentimiento puede presentarse de dos formas distintas, ya sea como placer o como dolor. Como mencioné anteriormente, los sentimientos no representan al objeto, pero sí a la condición del sujeto que está frente a él. Durante el sentimiento, se da una inclinación del sujeto hacia el objeto, después éste es aprehendido por la razón, provocando un movimiento de la voluntad. Finalmente hay una deliberación en la conciencia que será juzgada y aprobada por la razón, la que llevará al sentimiento a la razón y le otorgará un concepto como referente, ya sea amor, tristeza, melancolía, nostalgia, felicidad, angustia, incertidumbre, entre otros.

Por otra parte, Alberto León, en su *Tratado sobre el asco* (2013), advierte que la emoción no es solamente algo de índole fisiológico o de mecanismos cerebrales, llevándola así al terreno de lo psicológico. Para explicar, el autor cita a Richard S. Lazarus, quien señala que las emociones son lo primero que detecta el humano al presenciar un fenómeno, y que parte de éstas para realizar una evaluación automática e inconsciente de lo que está ocurriendo en ese momento y de lo que podría ocurrir después de la emoción, es decir que el humano primero siente, después lleva al entendimiento y al final reacciona (León, 2013).

Emotío

La palabra emoción suele utilizarse para hacer referencia a la afección positiva que vive el ser humano al presenciar un fenómeno, es decir, cuando una persona siente alegría por algún suceso, se dice estar emocionada. Esta idea no es del todo cierta, ya que no toma en cuenta

que las emociones son un estado de los afectos, razón por la cual pueden ser positivas o negativas, según la percepción del espectador.

Emoción viene del latín *emotio, emotionis*, el cual se deriva de la palabra *emovere*. Dicho verbo proviene de la palabra *movere*, que significa, mover, trasladar o impresionar; y del prefijo *e- ex* (de- desde), el cual significa desalojar, retirar de su sitio o hacer mover. Por lo que la emoción saca al sujeto de su estado habitual (*Diccionario Soviético Filosófico*, 1984).

Las emociones, según Freud en su obra *The Psychopathology of Everyday Life* (*Psicopatología de la vida cotidiana*), son la percepción de los cambios fisiológicos y de los movimientos corporales, por lo que son secundarias y no derivan de ninguna impresión original o de la interposición de una idea, ya que no tienen que ver con la conciencia o el cogito, es decir, las emociones son secundarias porque son el resultado de una afección que vive el espectador al presenciar un fenómeno, de esta manera, se produce un cambio en el estado del sujeto que lo lleva a experimentar ya sea una emoción positiva o una emoción negativa (Freud S. , 1915).

La emoción contiene dos elementos distintos, los cuales son sus características esenciales: el primero se trata de las descargas de energía física (acciones motrices), mientras que en el segundo están presentes los sentimientos de placer o desagrado.

Cabe mencionar que las emociones positivas son aquellas que llevan al espectador a estar a la expectativa de que algo placentero sucederá, mientras que las emociones negativas lo harán sentir incómodo ante el fenómeno que está presenciando.

Por otra parte, David Hume en *Disertación sobre las pasiones y otros ensayos morales* dice que “lo que comúnmente se entiende por pasión es una emoción sensible y violenta del espíritu cuando se presenta algún bien o mal o algún objeto³ que por la estructura originaria de nuestras facultades es adecuado para excitar un apetito” (Hume, 1990). De esta manera, Hume asume que la emoción es una afección externa que se vive en el nivel interno, modificando el estado en el que el sujeto se encontraba antes de presenciar algún fenómeno. Esta afección se explica como una alteración que coloca al sujeto a la expectativa de un momento placentero o desagradable.

Escharosus & Fascinatio

Cuando se habla de emociones, el asco no es considerado como algo agradable, por ello no ha sido un tema que se toque cotidianamente con una intención analítica, debido a que no se suele hablar de temas que en ocasiones provocan incomodidad o desagrado, lo que lleva a evadirlos o velarlos. Esto resulta un problema, ya que el hombre vive bajo una gama amplia de sensaciones y sentimientos, siendo así que al momento de descartar situaciones o fenómenos que le provocan aversión, los evade, resultando de esto la amputación de ideas que en dado caso podrían llevarlo a entenderse a sí mismo y a su contexto.

Paul Rozin hace una distinción entre el miedo y el asco, en la que el miedo surge ante una amenaza corporal (Rozin, 2008), mientras que el asco aparece ante un peligro espiritual. Esta definición es un tanto difícil de abordar debido a la noción espiritual del autor, pero

³ Según Aristóteles, la presencia de un objeto y de un motivo sirve para distinguir la emoción de las sensaciones físicas, como el dolor de estómago o el hambre, a la vez que implica la conexión entre conocimiento y emoción (Corrales, 2012).

resulta un buen inicio para hablar del tema, ya que propone una separación de dos términos que usualmente se comprenden dentro de la misma línea significativa.

Cuando se habla de asco, se hace referencia directa a un mecanismo de defensa de nuestra naturaleza animal, así como defecar, escupir, oler nuestras secreciones, entre otros, mecanismos que tienen como finalidad la supervivencia.

Para algunas personas, asco de índole espiritual funciona como defensa de la dignidad humana, la cual no tiene que ver con algo que dañe al cuerpo de una manera física, sino que se vincula directamente con la ideología (lo que el otro pueda pensar de alguien), la moral, las leyes, los valores y las normas, es decir, constituye una emoción que deviene de no actuar o pensar correctamente, según el sistema cultural al que se pertenezca (Rozin, 2008). En este sentido, la persona sentirá asco al ofender a su madre, gritarle a un anciano, al pensar en las posibilidades de herir a alguien, al robar y ser descubierto, al introducir alguno de sus dedos en su nariz para extraer una secreción en público, al frotar sus genitales, entre otros.

De esta manera, el asco también forma parte de lo político, en un sentido foucaultiano, es decir, debido a una coacción social, ya que se suponen juicios históricamente elaborados por el hombre, los cuales mueven nuestros afectos hacia formas morales determinadas que rigen nuestra vida, siendo éstas las que regulan lo que debe o no provocarnos asco, cuestión que de alguna manera nos deshumaniza, ya que nos aleja de nuestra naturaleza logrando que la repudiamos (Nussbaum, 2006).

En el mundo hay situaciones o fenómenos que atraen o provocan rechazo al ser humano, dentro de estas últimas se sitúa el asco. Las afectaciones que provoca el asco suelen confundirse con las que provoca el miedo, por lo que es imperativo discernir que cuando se

trata del miedo, éste lleva a alejarse o separarse del objeto que lo provoca, al odio o a querer destruir al fenómeno que lo evoca, mientras que cuando se trata del asco, este conduce a lo vomitivo, es decir, a recorrer una o muchas formas en las que el cuerpo puede degradarse.

Después de que el espectador siente asco, deviene la repugnancia ante lo que está viendo, pensando, sintiendo, oliendo, saboreando y/o escuchando, lo cual hace que el observador rechace inmediatamente lo que le está provocando dicha sensación, es decir que si el asco está siendo provocado por una persona que come excremento frente a él, entonces se alejará y/o dejará de verla.

De esta manera, se concluye que el asco lleva a lo vomitivo, al tiempo que provoca rechazo y repugnancia hacia el fenómeno que se está viviendo, por lo que el objetivo principal de este proyecto, que es la configuración del oxímoron lo *asquerosamente-fascinante* como categoría estética, reúne dos conceptos contrarios, el asco que lleva a la repugnancia y la fascinación que lleva al apego.

Por su parte, Freud define el asco como una emoción que se distingue por provocar un fuerte desagrado y disgusto hacia personas, objetos, animales, sustancias y situaciones. El asco lleva al rechazo del fenómeno en dirección del fenómeno mismo, es decir que es simbolismo del rechazo de un fenómeno que desencadena una emoción. Este simbolismo fue naturalizado en los diques de la represión en la etapa infantil como la vergüenza y la moral. Dicha situación, es decir el fenómeno en sí, no es causal, ya que es el concepto de pulsión el que da a este tipo de fenómenos la particularidad de la que se habla. De esta manera, el asco comienza a ser “uno de los poderes que han producido la restricción de la meta sexual” (Freud S. , Carta 75 (1897), 1982).

La fascinación, por su parte, es una emoción que deviene de un sentido místico que ya no se utiliza para referirse al concepto, esto es *fascinare* (Real Academia de la Lengua Española, s.f.), del latín que significa producir mal de ojo, hechizar, encantar por medio de magia, engañar o hacer alucinar. Actualmente se entiende, según el diccionario de la Real Academia, como engañar, alucinar o atraer irresistiblemente. Así pues, la fascinación en estos términos, es la consecuencia de presenciar o ser parte de actos mágicos y/o de hechicería, de lo cual no están lejos las definiciones posteriores, ya que en éstas se habla de la fascinación como una reacción de los procesos mentales, en los que se presentan posibilidades extraordinarias, ficticias, fantásticas, entre otras, hacia las cuales el espectador experimentará un apego delirante, ya que se encontrará con la posibilidad de vivir en la imaginación escenas que nunca había imaginado, que resultan imposibles en la realidad y que le provocan placer.

En un sentido filosófico, Román de la Calle define el concepto fascinación como una emoción que provoca una atracción irresistible y a su vez produce inquietud a través de la hiperrealidad que se presenta en la composición del objeto (de la Calle, 2006). Esta inquietud lleva al espectador a no querer separarse de lo que está viendo y lo induce a imaginar o fantasear bajo sensaciones de amor, alegría y belleza.

En este trabajo, al hablar de fascinación se estará haciendo referencia a un sentimiento que se produce al vivir fenómenos que llevan al sujeto a imaginar mundos extraordinarios, lo que tendrá como consecuencia que el espectador no quiera separarse del fenómeno.

Ahora bien, resulta una tarea difícil postular una categoría estética que reúna una sensación y un sentimiento contradictorios. La forma en que nos decodificamos a nosotros mismos y

al mundo nos ha llevado a tratar de encerrarnos en teorías que se discuten interminablemente, en cambio, el hecho de producir nuevos conceptos o de reunir ideas para generar uno nuevo implica un gran esfuerzo para reconfigurar y adaptar el mundo teórico a nuestra realidad, siendo que ésta no puede ceñirse a libros releídos o ideas rediscutidas, ya que nos encontraremos con que la realidad rebasa a la teoría, siempre y cuando ésta no permita cambio alguno, de otra manera cuando la teoría es enriquecida con conceptos nuevos se da paso a la realidad, las ideas comienzan a surgir y se crea un mundo teórico y/o filosófico incluyente.

En el próximo capítulo se propondrá la configuración de una categoría estética que a primera vista podría resultar contradictoria, pero que finalmente mostrará que, a partir de una experiencia estética, es válido y posible vivir sentimientos, sensaciones y/o emociones que no están contempladas dentro de las categorías estéticas postuladas, al tiempo que incentivará al espectador a observar, analizar y a crear nuevos conceptos que le ayuden a entenderse a sí mismo por medio de los sentimientos que le evocan los fenómenos.

Katēgoría

Ahora bien, esta investigación busca configurar una categoría estética, por ello se tendrá que entender el concepto categoría, de la siguiente forma.

Categoría, del latín tardío *categoria*, y éste del gr. κατηγορία *katēgoría*, hace referencia a hablar públicamente con alguien, acusar, atribuir o imputar algo a alguien (PAGOT, 2017)⁴.

⁴ f. Gram. Propiedad gramatical que se expresa a través de los morfemas flexivos. El género, el número y el caso son categorías gramaticales. (Real Academia Española, 2017)

Aristóteles fue el primero que utilizó la palabra κατηγορία como predicado, con la intención de categorizar al ser de la siguiente manera: Substancia, Cantidad, Cualidad, Relación, Lugar, Tiempo, Situación, Posesión, Acción y Pasión.

Las categorías deben ser interpretadas gramaticalmente, siempre designan expresiones sin enlace, es decir, son una sola en sí misma; también hacen referencia a la respuesta que se puede dar a preguntas como: ¿Qué es x? ¿Cómo es x? ¿Dónde está x?, entre otras. Así mismo expresan flexiones o casos del ser, por lo que pueden ser definidas como géneros supremos de las cosas (*suprema rerum genera*⁵) (Aristóteles (.0.-2. L.-3.-3., 2006).

Las categorías como problema también fueron tratadas por filósofos medievales que fueron llamadas doctrina, a la cual, a partir de Boecio, llamaron *praedicamenta*. Dicho análisis respetó la línea aristotélica.

En 1781 Kant, en su obra *Crítica de la razón pura*, formuló una doctrina semántica para las categorías, a las cuales llamó “conceptos puros del entendimiento” (Olleta, 1998), los cuales hacen referencia *a priori* a los “objetos de la intuición en general” (Nakano, 2008, págs. 22-49).

Para Kant, las categorías no son géneros de las cosas, conceptos generales, formas lógicas o ficciones, además de que no describen la realidad pero hacen posible dar cuenta de ella, permitiendo un vínculo entre fenómenos que pueden llegar a formular leyes universales.

El sistema categórico kantiano comprende las categorías: cantidad (unidad, pluralidad, totalidad), cualidad (realidad, negación, limitación), relación (substancia y

⁵ Tomás de Aquino: *Praedicamenta* Sum: *suprema rerum genera; ergo sunt decem Praedicamenta*.

accidente, causalidad y dependencia, comunidad y reciprocidad, agente y paciente), modalidad (posibilidad-imposibilidad, existencia-no existencia, necesidad y contingencia) (Coffa, 2005).

En este sentido, las categorías son constitutivas, ya que constituyen el objeto del conocimiento, permitiendo así un saber sobre la naturaleza y una verificación de la verdad, como verdad trascendental. Dicho sentido tiene su justificación en que sólo por medio de las categorías el sujeto puede pensar los objetos de la naturaleza y concebirla como una unidad sometida a leyes (Ferrater, 2014).

Retomando a Kant, la deducción trascendental de las categorías es la explicación del modo como se refieren a los objetos, conceptos *a priori*, mientras se distingue de la deducción empírica, que indica cómo es que un concepto se ha adquirido a través de la experiencia y la reflexión, es decir, se da una aprehensión total del fenómeno estético.

Por tanto, para Kant las categorías son modos *a priori* de ordenar y conceptuar los fenómenos; lo cual permite que al estar frente a un fenómeno estético, el espectador cuente con conceptos cotidianos y previamente naturalizados dentro de su contexto, a los que pueda recurrir para nombrar lo que está viviendo.

Durante 1794 en la obra *Fundamento de toda la doctrina de la ciencia*, Fichte afirmó que las categorías las genera el Yo durante el curso de su actividad, por lo que son conceptos que hacen referencia a un absoluto. De esta manera, hay una comunicación entre el mundo inteligible y el mundo sensible, es decir, el espectador presencia un fenómeno estético (lo inteligible), mientras que su Yo (lo sensible) actúa determinando un concepto, el cual estará dado en función de la libertad del sujeto (Fichte, 2005).

Por su parte, Hegel distingue entre formas del ser y formas del pensar⁶ ambas son momentos del absoluto, aunque las categorías le son más importantes. Se pueden considerar categorías del ser a la cualidad, la esencia y el concepto.

Schopenhauer reduce todas las categorías kantianas a la de causalidad, argumentando que es la única verdaderamente *a priori* (Wicks, 1993), ya que los juicios pueden solamente devenir de la combinación del espacio y del tiempo. De esta manera es posible afirmar que las categorías surgen de la causalidad de los fenómenos estéticos y no del objeto en sí, colocando así a la categorización dentro de un espacio subjetivo (Shopenhauer, 2004).

Por otra parte, William James afirma que las categorías son algo que pertenece a la cosa misma, es decir, que no dependen del espectador, ya que están sujetas al objeto o fenómeno estético.

En este caso, la definición de categoría que se utilizará será la kantiana, ya que este proyecto está enfocado en configurar una nueva categoría.

Después de lo anterior podemos decir que una categoría puede ser considerada como la noción más general de cada una de las formas del entendimiento, por lo que requiere de un proceso de separación y organización, según sus características o ejes principales, al igual que un nivel de abstracción que ayude a identificar cada uno de los elementos del fenómeno a categorizar.

⁶ Posteriormente Trendelenburg las llamará Categorías modales.

Para hablar sobre el método de categorización kantiano, recurriré a la obra *La tradición semántica de Kant a Carnap* (Coffa, 2005), en donde Alberto Coffa realiza una detenida explicación sobre cómo se debe establecer una categoría, según Kant.

Coffa explica que para categorizar, se debe comenzar por el todo y analizar esta totalidad en sí misma, posteriormente ese todo se tiene que descomponer en sus partes, es decir, separar cada una de ellas, para después analizar cada parte y su relación con cada una de las demás, finalmente se juntan nuevamente todas las partes y se analiza el todo resultante, sin restar o sumar partes. A partir de esto se realiza un trabajo argumentativo que defina a esta totalidad, sus partes y la relación de cada una de éstas con las demás, como el referente de un concepto, en este caso, una categoría. En este sentido se entiende que la totalidad primera, cada parte, la relación entre sus partes y la totalidad resultante, serán las características que en conjunto configurarán la categoría.

Partiendo de que una categoría es la noción más general de las formas del entendimiento y que al hablar de estética nos estamos refiriendo, según Kant, a la ciencia de todos los principios *a priori* de la sensibilidad, es decir, a esa forma de aprehender a partir de lo que se siente en el momento de presenciar un fenómeno estético, podemos concluir que cuando hablamos de categoría estética nos estamos refiriendo a la noción más general, es decir, a un concepto final determinado por una serie de características que actúan por sí solas y relacionándose entre ellas, que éstos a su vez aluden al juego sensible entre un fenómeno y el espectador, por lo que estamos hablando de una composición que se relaciona con un sentimiento o sensación determinada.

Ahora bien, después de haber explicado qué es y cómo se crea una categoría, se hará un recorrido por las categorías estéticas que se han utilizado al hablar de la experiencia estética que se vive al estar frente a las fotografías de Witkin, las cuales son: lo feo, lo trágico, lo siniestro, lo grotesco y lo terrorífico.

Es importante realizar este recorrido porque permitirá conocer las diferentes definiciones que se han universalizado a lo largo del tiempo; de esta manera también se podrá comenzar con un análisis en torno a su composición, su aplicación y su configuración.

CAPÍTULO 2

**Un recorrido histórico por las definiciones de las categorías estéticas: lo feo, lo trágico,
lo siniestro, lo grotesco y lo terrorífico**

Lo feo

Un sinnúmero de autores han basado sus obras y artículos en la categoría estética “lo bello”, desplazando de esta manera a un conjunto de categorías que están presentes en la cotidianidad, lo cual ha dado paso a que no haya suficientes investigaciones sobre otras, tal es el caso de “lo feo”.

Feo proviene del latín *foedus*, falta de belleza. Según el *Diccionario soviético de filosofía* (1965), lo feo es lo contrario a lo bello, es antinatural, ya que siempre deforma y degrada el ideal estético. Lo feo siempre provoca una actitud negativa en el ser humano y siempre reafirmará la importancia del ideal de belleza (*Diccionario filosófico*, 1965).

Para los griegos, haciendo especial referencia a Platón y al diálogo “El banquete”, lo feo es equivalente a lo malo, por lo que, en dicho momento histórico, la belleza y la fealdad tendrán que ver con el bien o el mal, en tanto valores morales y/o el uso de la técnica. Dicho lo anterior, podemos advertir que en el momento en que la belleza tiene que ver con lo bueno y con lo bien hecho, es decir, con el equilibrio, también podemos decir que para los griegos la fealdad no sólo era aquello que tenía que ver con lo malo, sino también con lo que “está mal hecho”.

En la obra *Estética de lo feo* (1992) Rosenkranz afirma que la fealdad no implica la falta de belleza, ya que como buen hegeliano, para él las características estéticas tienen una relación dialéctica, es decir, la fealdad es la antítesis de la belleza (Rosenkranz, 1992). En este sentido, Rosenkranz supone que la fealdad existe como posibilidad de mostrar la belleza sin unilateralidad, dejando a lo feo como algo con falta de gracia, lo incorrecto, sin forma y falta de libertad (esta falta de libertad implica el rebase de los límites de la misma). Así que

para Rosenkranz, lo feo ya no es sólo la ausencia de belleza, sino que pasa a ser, básicamente, un referente de lo no bello y lo mal hecho.

Por su parte Nietzsche, en *El crepúsculo de los ídolos*, define lo feo como señal o síntoma de degeneración (Nietzsche F. , 2004), así como de agotamiento, pesadez, senilidad, falta de libertad, descomposición, etcétera. En su teoría, el hombre parte de sí mismo como modelo, para juzgar algo como feo y todo lo que lo degenera puede ser considerado feo. Esto significa que la fealdad comienza a ser predicado cuando existe una sensación tipificada dentro de las diferentes formas de decadencia humana, es decir, que dice algo sobre aquello que se está experimentando.

En este sentido, Nietzsche del momento en el que el hombre está frente a una persona indigente que lleva de la mano a dos niños mal vestidos, mal olientes, hambrientos y un rebozo en la espalda con el que carga un bebé de pocos meses de haber nacido, pidiendo limosna. Esto habla de una decadencia económica, educativa, entre otras, lo cual lleva a una serie de sentimientos que en conjunto dan vida, según la definición nietzscheana, a lo feo.

Estéticamente, lo feo no necesariamente se relaciona con los valores morales, lo ético y/o con lo cognitivo, es decir, con lo bueno, lo malo o el uso acertado de la técnica. Para Sánchez Vázquez, lo feo representa los límites de la belleza ya que tiene que ver con la negación de la belleza, es decir, con lo imperfecto, el desorden, la descomposición, la falta de armonía y la desmesura.

Emocionalmente lo bello nos atrae, lo feo nos retrae, la belleza nos hace abrir los ojos, la fealdad no los cierra. Lo bello induce al cuerpo a la quietud, a la contemplación estática y relajada. Por el contrario, los sentimientos negativos que sobre el ánimo provoca la fealdad se exteriorizan ostensiblemente a través de la expresión del rostro,

los gestos y los movimientos generalizados del cuerpo; la reacción de rechazo puede incluso traducirse en el alejamiento físico. (Estrada, 1988)

David Estrada, en su tratado sobre estética (1988), trata lo feo como una de las estrategias que tiene el artista para llamar la atención o crear impacto en su espectador. En este caso, la fealdad es nuevamente tratada como lo contrario a la belleza, aunque afirma, al igual que Kant, que su percepción es subjetiva, ya que lo que es bello para uno, puede ser feo para el otro. De esta manera, el filósofo propone que la belleza y la fealdad, a pesar de ser conceptos opuestos, se encuentran dentro del mismo nivel estético (Estrada, 1988).

Para Estrada, lo feo tiene relación con lo que el hombre rechaza y crea una sensación de disgusto y tensión, ya que los fenómenos que provocan estos sentimientos normalmente representan partes negativas del hombre o de la sociedad, son tan rechazados por el ser humano, que siempre deforman la expresión del que los presencia.

Para concluir este apartado, es importante mencionar que cuando se habla de estética, es común que la primera palabra en la que se piensa es, belleza. Los estudios sobre la fealdad han demostrado que ésta suele ser considerada como un referente opuesto a lo bello, pero la fealdad ha ocupado un lugar importante dentro de las categorías estéticas, al grado de que ha logrado colocarse en el nivel de lo bello.

Lo feo, dentro de la historia de la estética, ha sido un mecanismo que representa lo que no se quiere ver, lo que se oculta, lo que se calla, entre otras cosas, ya que representa, como dice Nietzsche, la degeneración del hombre, es decir, a lo que él no quisiera llegar o lo que rechaza de sí mismo. Esta categoría está acompañada de sentimientos de rechazo y cansancio.

Lo trágico

Otra de las categorías estéticas con la que se ha tratado de comprender la obra de Witkin es lo trágico. El término procede de la voz griega tragoedia o “canto del macho cabrío” (τραγωδία, palabra griega compuesta de τράγος, “carnero”, y ᾠδή “canción”; y de la palabra τραγεδία), relacionada en su origen con el culto al dios Dionisos (*Diccionario Soviético Filosófico*, 1984).

Aristóteles

Lo trágico como categoría estética habla de las más graves vivencias, del sufrimiento del héroe y de la muerte. Lo trágico no sólo engendra dolor en el corazón de las personas, sino también catarsis, la cual tiene que ver con la capacidad de manifestar los sentimientos ocultos. Esta categoría va más allá de una lucha entre lo bello y lo feo (*Diccionario Soviético Filosófico*, 1984).

Lo trágico también fue abordado por los griegos durante el siglo IV a.C., específicamente por Aristóteles, pero bajo el concepto de tragedia.

La tragedia es un género teatral originado en la antigua Grecia y era una de las costumbres recreativas más importantes de la época:

Es, pues, la tragedia, una imitación no sólo de una acción completa, sino también de incidentes que provocan piedad y temor. Tales incidentes tienen el máximo efecto sobre la mente cuando ocurren de manera inesperada y al mismo tiempo se suceden unos a otros; entonces resultan más maravillosos que si ellos acontecieran por sí mismos o por simple casualidad. En efecto, hasta los hechos ocasionales parecen más asombrosos cuando tienen la semejanza de haber sido realizados a designio; así, por ejemplo, la estatua de Mitis en Argos mató al hombre que había causado la muerte de aquél al caer sobre éste en una ceremonia. Hechos de tal tipo no parecen sucesos casuales. Por eso las fábulas de esa clase resultan necesariamente mejores que las otras

(Aristóteles P. T.-2., 1974)

La tragedia es una forma de poesía que lleva consigo un trabajo de mimesis. Para Aristóteles la condición del poeta no proviene del tema sino de la imitación, es decir mimesis, la cual se establece a partir de tres criterios: los medios que se usan para imitar, el objeto de la imitación y el modo en el que es representada (Aristóteles P. T.-2., 1974).

De esta forma, en la tragedia se realiza la mimesis por medio del lenguaje, el ritmo y la armonía, estas imitaciones no giran en torno a los hombres, sino a hombres que actúan, lo que implica que lo más importante, dentro de la tragedia, son las acciones y no los personajes, ya que la tragedia hace especial énfasis en si estos son felices o desdichados.

Cuando Aristóteles habla de la tragedia no sólo hace mención de la poética, sino que habla también de la catarsis, la cual consiste en la purificación de las pasiones del ánimo a través de los sentimientos y/o emociones que provoca la contemplación de una situación trágica, es decir, que el espectador libera sus sentimientos al contemplar el hecho de que alguien más los viva por él. Por otra parte, la tragedia griega siempre tendrá que ver con cuestiones pasionales que giran en torno al drama de la desdicha, que no se mencionarán aquí, ya que no tienen relación con lo que se está trabajando (Aristóteles P. T.-2., Poética, 1974).

Al llevar estas ideas a lo categórico, se puede concluir que lo trágico, para Aristóteles, es la dramática desdicha (imitada siempre de la realidad), la cual lleva a la catarsis a su dramático y desdichado espectador; de esta manera, el público que observa el fenómeno estético libera sus sentimientos a través del recuerdo de situaciones que en algún momento de su vida le aquejaron.

Kant, Hegel, Schopenhauer y Nietzsche

Aunque no hace referencia directa a lo trágico, en *Observaciones sobre lo bello y lo sublime* (2008), Kant dice lo siguiente: “Según yo, la tragedia se distingue de la comedia en que la primera despierta el sentimiento de lo sublime”, de esta forma, Kant alude a que lo trágico se relaciona con lo sublime en el sentido de que lo sublime es un sentimiento que deviene de la conjugación de lo bello con lo terrorífico, lo cual significa que, para Kant, lo trágico es un fenómeno estético que se vincula con aquello que es capaz de provocar en el espectador un gran placer por la belleza que está admirando, pero al mismo tiempo un terror por el peligro que corre ante dicha belleza.

Por su lado, Hegel afirma que en lo trágico hay tres elementos, el conflicto, el sufrimiento y en ocasiones un fin desdichado. Los dos primeros tienen que ver con la antinomia en la que a veces se encuentra el ser humano y la frustración que le provoca la incapacidad para realizarse íntegramente. Es por esto que lo trágico está unido a la desolación y a la muerte, al igual que con esa lucha que debe librar el hombre al momento de elegir el camino que quiere seguir. Se podría decir que Hegel considera que lo trágico tiene que ver con el enigma de la vida, es por eso que cuando se trata de lo trágico en el arte, se alcanza lo sublime, ya que poner el dolor cerca de lo humano y jamás renunciar a la grandeza constituye un híbrido contradictorio que eleva a la naturaleza humana (Henrích, 1990).

En este caso, se puede decir que lo trágico en su forma más pura habla del heroísmo y la muerte, un híbrido que coloca al hombre en una posición trágica, en la que se descubre

finito; después de enfrentarse a esta finitud es cuando llega lo sublime, ya que la idea de lo infinito como algo grande y bello le impide aceptar su condición humana.

Para Schopenhauer la tragedia tiene como finalidad presentar el lado más amargo de la vida, ya que en cada una de sus representaciones se presenta el triunfo de la maldad sobre la bondad, la caída de los justos, dolores irremediables e indescritibles, muerte, los caprichos del destino, siempre roza los límites extremos de la posibilidad, entre otros aspectos, lo cual ayuda a mirar la condición en la que se encuentra el mundo y la de la propia existencia. La presencia de lo trágico en las representaciones, es fuente de conocimiento, pero para el sujeto que sufre esto, es aún más fuerte, ya que lo hace capaz de distinguir los engaños, aquietando así su voluntad, haciéndolo renunciar no sólo a la vida, sino a la voluntad de vivir.

Así que, cuando se habla de lo trágico en este sentido, puede entenderse esa parte sublime de la que nos hablan Kant y Hegel, ya que la renuncia a la voluntad de vivir está totalmente fuera del entendimiento y en un sentido humano, puede llegar a ser contradictoria, ya que los seres vivos están en una constante lucha por la supervivencia.

Lo que alimenta a lo trágico, es la crueldad (Nietzsche). En *El crepúsculo de los ídolos*, Nietzsche parte de la crueldad para hablar de lo trágico y afirma que no se puede hablar de un sistema para abordarlo, ya que el sentido de lo trágico depende de su sensualidad (Nietzsche F. M., 2007), es decir, de la percepción de cada sujeto y de la posibilidad sensual del fenómeno. De esta manera Nietzsche afirma que en toda necesidad de conocer hay crueldad, independientemente de que esa necesidad de conocer tenga que ver con el mundo o con uno mismo (Linares, 2000).

La tragedia funciona según la sensualidad de la crueldad que la diferencia, es decir, que entre más cruel entonces más seductora resulta. En este sentido, el filósofo pregunta si en verdad es lícito que la crueldad induzca a la compasión y la duplicación del dolor, aunque en ocasiones se espiritualice dicha crueldad.

Si observamos lo trágico desde el punto de vista nietzscheano y lo llevamos a un sentido categórico, lo trágico sucede cuando el espectador se ve atraído por la crueldad que muestra el fenómeno, en este caso el espectador sentirá placer ante el horror que está percibiendo, independientemente de si este horror tiene que ver con su condición humana o con su contexto.

Dicho lo anterior, se entiende que lo trágico se vale de las circunstancias que llevan al hombre a ver su propia desdicha, a ser consciente de su condición humana, al entendimiento de su propia realidad. De esta forma, la seducción de lo trágico está conectada directamente con qué tan cruel resulte al ojo del espectador lo que está presenciando, mientras que también se vincula con su vida e infortunios, ya que todo fenómeno estético trágico estará representando una escena de la cotidianidad del hombre.

Lo siniestro

Aunque lo siniestro no tiene un origen de índole filosófico, sino psicoanalítico, se ha colocado dentro del listado de las categorías estéticas, ya que representa una de las emociones inherentes al ser humano: la angustia.

Ernst Jentsch, en *Psicología de lo siniestro*, dice que lo siniestro tiene que ver con lo novedoso, es decir, con lo que desconocemos (Freud S. , 1919). También afirma que no todos los individuos encuentran lo mismo como siniestro, ya que lo que provoca esta sensación

tiene que ver directamente con el pasado del sujeto que vive el fenómeno, tal y como sucede con los traumas.

Cuando una persona experimenta un evento traumático en su vida, desarrolla un recuerdo compuesto por imágenes, olores, sonidos, sensaciones y/o sentimientos, entre otros, los cuales son evocados por el sujeto cuando vive nuevamente un suceso igual o similar al que experimentó en alguna etapa de su pasado, a esto se le denomina trauma.

Ahora bien, no es que lo siniestro derive de los traumas, sino que para que una persona tenga una experiencia estética de este tipo se requiere que el espectador niegue o presente una imposibilidad inconsciente para enfrentar algo que nunca había visto (Freud S. , 1999).

Por su lado, Freud habla de *Unheimlich* (todo lo que, debiendo permanecer en secreto y oculto, se ha manifestado), es decir, lo espantoso, angustiante o espeluznante, debido a la persistencia de ideas primitivas y complejos infantiles reprimidos (Freud S. , *Lo Ominoso*, 2010). En este sentido, Freud afirma que lo siniestro se presenta cuando un fenómeno lleva al espectador a concientizar una vivencia que había permanecido oculta, es decir, inconsciente, y que provoca en el sujeto terror, ya que lo obliga a revivir una vivencia que le provocó algún trauma o un deseo reprimido.

En 1919 Freud publicó el ensayo *Lo siniestro*⁷ (Freud S. , *Lo Ominoso*, 2010), en el cual habla sobre la experiencia de lo ominoso. Allí puntualiza que no hay duda alguna de que lo siniestro pertenece al orden de lo terrorífico, y es aquello que provoca angustia y terror.

⁷ En algunas traducciones también llamado *Lo ominoso*

Para Freud, *Unheimlich* es una variedad de lo terrorífico que se remonta a lo antiguo, a lo no familiar y que tiene que ver con algo que sucedió tiempo atrás o con un deseo reprimido.

Aunque aún no se tiene claro si con *Unheimlich*, el psicoanalista hacía alusión a lo siniestro, cuando se hace referencia a los sentimientos que provoca, es decir, a lo espantable, lo espeluznante y lo angustiante, esta última, la principal característica de lo siniestro, suele señalarse que de no tratarse de lo siniestro en sí, entonces se estaría hablando de su núcleo. Cuando Freud habla de *Unheimlich*, lo hace como contraposición a lo *heimisch*, que significa lo íntimo, es decir, algo que es secreto, familiar, hogareño y/o doméstico. En este sentido, lo *Unheimlich* tendría que ver con aquello que se muestra y que provoca terror acompañado de angustia, ya que suscita una sensación de impotencia e incertidumbre; en muchas ocasiones no se muestra a los sentidos, es decir, resulta difícil explicarlo ya que no nos resulta conocido o familiar (Freud S. , 1999).

En su momento Freud partió de Jentsch para analizar lo siniestro. Al unir las definiciones anteriores, se muestra que para Freud lo siniestro no se separa de lo novedoso, sólo que lo siniestro es el toque que se le agrega a lo nuevo. Es decir, que no todo lo novedoso es siniestro, ya que la percepción de lo siniestro depende del sujeto.

Por su parte, Lacan en su obra *Seminario 10 (1962-1963)*, habla sobre la angustia y concluye que lo siniestro no está apartado de la belleza, ya que lo siniestro es eso que se encuentra velado u oculto tras la belleza, ya que para Lacan lo *Unheimlich*, es lo que debe revelarse, es lo que en el mundo no puede revelarse (Lacan, 1963).

Por tanto, cuando calificamos algún fenómeno como siniestro, éste siempre develará situaciones que han permanecido ocultas y que de pronto aparecen ante la mirada. Estas composiciones siempre sumirán al espectador en una continua angustia acompañada de miedo, ya que este tipo de fenómenos mostrarán algo que el ser humano no es capaz de controlar.

Lo grotesco

Lo grotesco es una de las categorías que más se ha contrapuesto a la noción de que el arte debe ser bello, ya que autores como Victor Hugo, en un acto revolucionario, han intentado colocarla sobre la belleza, mostrando que las características de lo grotesco están presentes en la cotidianidad, incluso, con la misma frecuencia que las de lo bello, siendo durante el romanticismo que dicho autor postuló a lo grotesco como objetivo que está más allá de la fantasía del artista.

En el *Prefacio a Cromwell*, Víctor Hugo define lo grotesco como un principio que genera distintas formas artísticas que juegan con realidades contradictorias, pero que poseen el mismo valor. Para él es la más rica de todas las categorías estéticas y fuente de emociones, debido a que por una parte crea lo deforme y lo horrible, mientras que por otra crea lo cómico y lo bufo (Hugo, 2000).

Según el diccionario María Moliner, lo grotesco se define como: (del it. *grottesco*, adorno arquitectónico que imita las rocas ásperas de las grutas, adjetivo.). Se aplica a las cosas que, intencionada o no intencionadamente, provocan risa o predisponen el ánimo a ella: Bufo, burlesco, chocante, chusco, estrambótico, jocoso, regocijante, risible. Facha,

fachoso, mamarracho. Carnavalada, sainete, cómico, extravagante, feo, ridículo (Moliner, 1970).

Baudelaire en su ensayo *La esencia de la risa y lo cómico en las artes plásticas*, habla sobre lo grotesco, pero lo hace sin separarlo de la risa ni de lo cómico, ya que la sátira siempre ha sido didáctica, muestra lo que es deforme, feo, lo que no se debe hacer, incluso a veces aparece en el ámbito de lo religioso. En lo grotesco se incluye la deformidad, la indignidad o incluso la bajeza de sus personajes.

El largo proceso en el que lo grotesco y lo cómico van separándose, los atraviesa por altibajos que afectan tanto a la reflexión como a la práctica del arte. Además, la relación de lo grotesco con la naturaleza afecta, tal como expusieron los románticos, a lo sublime de manera directa. Lo grotesco se perfila no sólo como una desviación de la belleza, sino también como una inversión de lo sublime (Baudelaire, 1990).

Para Kayser, lo grotesco tiene conexión directa con escasez, reducción, locura, seres híbridos, automatismo deshumanizado y angustia vital. Según dicho autor, lo grotesco proviene de la alienación a la que el hombre está sometido en la sociedad contemporánea, la cual está sumergida en dos formas de lo grotesco, lo fantástico y lo satírico.

Cuando el autor habla de lo fantástico básicamente se refiere a los mundos que el hombre crea en su imaginación, la cual crea mundos macabros y oníricos habitados por seres fantásticos como los son los esqueletos vivientes, animales que hablan, monstruos aterradores, entre otros; lo cual, para Kayser, está planteado perfectamente en pinturas en las que las composiciones demoniacas se devoran mutuamente, como en el caso de la pintura *La espada de Damocles*, de Lucia Vidales.



Lucía Vidales Lojero, *La espada de Damocles*, 2009, óleo, acrílico y collage sobre madera, 240 x 360 cm.
Museo Picasso

De acuerdo con este autor, en cuanto a lo grotesco satírico, el artista mira su contexto de una forma escalofriante y cínica, la cual se asemeja a una obra de títeres, en tanto que está vacía y es absurda; por lo que para Kayser, lo grotesco es la vida contemporánea en sí, ya que baila entre el sin sentido de una sociedad ridícula y enmascarada.

Como definición, Kayser (2010) postula que lo grotesco corrompe la división entre lo mecánico, lo vegetal, lo animal y lo humano, destruyendo así el orden del cosmos como lo conocemos (orden, tamaño y forma). De esta manera lo grotesco transgrede los conceptos de simetría y estética, cayendo en un alejamiento de la realidad, la distorsión y la brusquedad,

referentes directos de deshumanización en lo absurdo, por lo que Kayser asume que lo grotesco no concilia con el terror a la muerte, sino con el terror a la vida (Kayser, 2010).

Por su parte, Bajtín utiliza el cuerpo como principio para definir a lo grotesco. Explica que el cuerpo es la más perfecta organización de materia, siendo ésta la razón de que el humano parta de él mismo cuando genera un juicio; en este sentido, Bajtín ejemplifica lo grotesco con un cuerpo deforme o erosionado por el tiempo y en constante evolución. De esta forma, Bajtín establece que lo grotesco es una posibilidad de vida, una forma de seguir y trascender, lo cual de ninguna manera puede llegarse a plantear como negativo, pero sí tendrá que ver con un juego entre la vida y la muerte, el dolor y el placer, la secreción y la absorción, el pecado y el placer carnal, etcétera. Todo esto, a partir del análisis de Rabelais y la visión moral de la Edad Media.

En otro de sus ejemplos, Bajtín (1987) explica al carnaval como una forma de lo grotesco, en donde él encuentra una mezcla de lo sublime, el placer carnal, la suspensión temporal de la ortodoxia, lo popular y el poner en duda las reglas, por lo que en su definición se debe incluir que lo grotesco permite profanar y liberar, pues proviene del inconsciente y se sustenta en los arquetipos míticos (Bajtín, 1987).

Finalmente, lo grotesco queda aunado a lo absurdo, a la descomposición de los cuerpos, a la deformidad y a lo que posiblemente genere risa por su irracional composición. Esta categoría pondrá en juego la mirada del espectador en el momento de presentar ante sus ojos un desorden total en las formas y las reglas que en su momento pensó inquebrantables.

Lo terrorífico

Como parte final de este capítulo, se comenzará a hablar de la categoría estética: lo terrorífico. La palabra terror, proviene del latín *terrōr*, genitivo *terrōris*, la cual tiene su origen en la palabra *terreo*, que significa hacer temblar (*Diccionario Soviético Filosófico*, 1984).

En *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Kant (2008), define a la experiencia estética relacionada con lo sublime en dos sentidos, lo sublime puro y lo sublime terrorífico. Esta última lleva consigo dos categorías, lo bello y lo terrorífico, las cuales involucran dos sentimientos distintos, para la primera tenemos el placer y para la segunda el terror.

Cuando (Kant, 2008) habla sobre lo sublime terrorífico, utiliza el mar como un ejemplo, en este caso el mar se divide en dos interpretaciones, una guía a hacia lo bello del mar por sí mismo, mientras que la otra conduce al poder que éste tiene sobre el espectador y al peligro que corre la vida ante su poder. De esta manera, lo terrorífico tiene que ver con aquello que no concibe el entendimiento, ya que hace consciente al sujeto de la vulnerabilidad de su vida ante lo que está viendo.

Savater (Savater, 2004), en su artículo *La rentabilidad del terror: un caso vasco*, dice que el terror es un conjunto de temores humanos que se reducen a la muerte. En este caso, el autor se enfoca en lo terrorífico como una herramienta política utilizada para la obediencia, pero al ofrecer esta definición, se puede puntualizar en que lo terrorífico es todo aquello que provoca, evoca o representa la pérdida de la vida o que al menos, la pone en peligro. (Savater, 2004)

Por su parte Miriam López (2010), en *Hacia la configuración de un género: lo terrorífico arquitectónico de la novela gótica española* (López, 2010), afirma que lo terrorífico tiene que ver con la oscuridad y la vulnerabilidad de la vida, representando las angustias y las opresiones de una sociedad en constante cambio y evidente decadencia, transformando así a lo terrorífico, en incertidumbre ante la supervivencia.

Esta categoría presupone colocar al hombre al borde del terror, retándolo a experimentar uno de sus mayores miedos: la muerte. Dichas composiciones siempre contarán con elementos que por sí solos o en conjunto muestren un amplio catálogo de las posibles formas con las que se puede poner en peligro la vida. En múltiples ocasiones también muestran a la muerte misma.

Como podemos ver, las categorías estéticas han sido discutidas desde distintos puntos de vista, aunque mantienen elementos en común, por eso será necesario establecer la definición que será utilizada para el análisis de la obra de Joel-Peter Witkin.

También es importante aclarar que la intención de esta investigación no es discutir acerca de la configuración de las categorías anteriormente definidas, ya que se caería en la reinterpretación que a lo largo del tiempo ha llevado a evolucionar a cada una de ellas, pero no a formular una nueva, cuestión que aquí se considera necesaria, ya que actualmente existen múltiples formas de comunicación o expresión que buscan proyectar un contexto contemporáneo, por lo que las categorías descritas sólo pueden explicar a medias lo que se trata de expresar. Lo que se busca es proponer un referente concreto con el cual el espectador pueda llegar a una plena interpretación.

En el siguiente apartado se realizará un análisis fenomenológico para aplicar las categorías descritas a dos fotografías seleccionadas de la obra de Joel-Peter Witkin, con el objetivo de explicar por qué resultan insuficientes dichas categorías, las cuales son lo feo, lo trágico, lo grotesco, lo siniestro y lo terrorífico, para posteriormente definir la categoría estética lo *asquerosamente-fascinante*.

CAPÍTULO 3

*Análisis fenomenológico de las fotografías *Mujer a punto de castrar a un hombre y Dioses de la tierra y el cielo*, de Joel-Peter Witkin*



Nota sobre el autor

Dentro de la colección fotográfica de Witkin, existen reproducciones de obras pertenecientes a distintas épocas, las cuales en su mayoría han sido consagradas por la historia del arte, algunos ejemplos serían las obras realizadas por autores como Bernini, Picasso, Courbet, Velázquez, Miró, Muybridge, Caravaggio, Rembrandt, entre otros. En ocasiones resulta difícil distinguir qué obra es la que está recreando el autor, ya que en cada una de sus fotografías monta una arqueología, en donde plasma tres dimensiones, la primera es el discurso original de la obra, la segunda es la nueva composición y la tercera el discurso del fotógrafo (Ziff, 2016). Por otra parte, es importante mencionar que en ocasiones, el fotógrafo utiliza seres mitológicos dentro de sus composiciones.

A partir de la intervención de estas obras, el autor plantea que las producciones artísticas cambian según el contexto del espectador y el autor.

Todas las fotografías del autor se muestran en sepia o en blanco y negro, normalmente representan una realidad de la que no se habla.

En las fotografías de Witkin también se pueden encontrar aspectos barrocos y del naturalismo, siendo de este último la característica más común, el alto contraste. Otra de las características de la obra del fotógrafo es el uso del lenguaje simbólico, por lo que al observar la obra del autor, siempre se será testigo de una imagen que plantea algo más profundo de lo que se puede ver.

La parte formal de la obra, se da a partir de un proceso químico en gelatina de plata y la intervención de los negativos, esta última es una técnica utilizada por fotógrafos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX (Sontag, 1980).



Mujer a punto de castrar a un hombre, NM, 1982, 90x90cm.

Plata/gelatina

- **Análisis formal de la fotografía**

En la imagen tomada en alto contraste, se observan dos cuerpos. En el primer plano, de izquierda a derecha y en la parte inferior del encuadre, se encuentra un hombre desnudo acostado sobre una superficie que está cubierta por una manta color blanco. El cuerpo del hombre forma un arco, en el que su pelvis se encuentra ligeramente levantada.

Sólo es posible ver una tercera parte de su rostro, ya que el encuadre sólo permite ver su boca, la cual se encuentra totalmente abierta. No se ven los dientes del personaje.

Los brazos, extendidos hacia atrás que al igual que su rostro, también salen del encuadre, por lo que sólo es posible ver su axila.

El hombre es de tés blanca, tiene el cabello largo y este le reposa sobre los hombros, es posible observar que porta un tocado de hojas de laurel secas, alrededor del cuello. De su boca sale un alambre hacia el punto medio del encuadre.

El personaje tiene un poco de vello oscuro y delgado, en el pecho, en el vientre y en las piernas, sobre todo de las rodillas hacia abajo. Es delgado, por esta razón y debido a su postura, se pueden observar las costillas y los huesos de la cadera debajo de su piel.

En el segundo plano detrás de la pelvis, hay otro personaje que representa a una mujer con un capuchón negro que cubre su cabeza. Esta mujer se encuentra parada con una pierna detrás del primer personaje descrito. La pierna izquierda de la mujer, se encuentra flexionada y pasa sobre la pierna izquierda del primer personaje, quedando oculto su pie, entre las piernas de éste.

La mujer sujeta con la mano izquierda, un artefacto que pasa a través de una arracada que el hombre porta en el glande (producto de una perforación). Con este artefacto, la mujer jala hacia arriba el pene del hombre, mientras que con la mano derecha sujeta un arma punzocortante, la cual reposa sobre la base del pene.

La mujer es de complexión delgada, es posible ver que porta una media color negro semitransparente en la pierna izquierda. También porta un sujetador negro de busto libre y una capucha negra que cubre toda su cabeza. El personaje, porta dos pulseras claras, una en cada muñeca.

Dado que el personaje se encuentra de frente, es posible observar su vello púbico abundante.

En el tercer plano, se encuentra el fondo de la escena color negro, sobre el cual se observa una manta color blanco que cubre dos terceras partes de la superficie. En la parte superior izquierda de la imagen hay una intervención manual del autor, que cubre esta parte con una serie de manchas color negro.

Análisis fenomenológico de la imagen

En general, la imagen representa la posibilidad de venganza en dos momentos históricos distintos, la violación que vivió Artemisia Gentileschi en el año 1613, aproximadamente, y la segunda guerra mundial.

El primero data entre los años 1613 y 1618 aproximadamente, ya que la fotografía es una reproducción de la pintura *Judith decapita a Holofernes*, de la que existen distintas

versiones, siendo las más populares, las realizadas por Artemisa Gentileschi (imagen 1) y Caravaggio (imagen 2).



Imagen 1, *Judith decapitando a Holofernes*

Artemisia Gentileschi
1614-1618
Pintura al aceite
Barroco
199 cm x 162 cm
Galería Uffiz
Florencia, Italia



Imagen 2, *Judith y Holofernes*

Caravaggio
1599
Pintura al óleo
Barroco, Tenebrismo
144 cm x 195 cm
Galería Nacional de Arte Antigo
Roma, Italia

Artemisa Gentileschi, pintora romana y autora de *Judith decapitando a Holofernes*, fue violada a los 18 años por Agostino Tassi, artista especializado en paisajes y perspectiva. Debido a su corta edad y las condiciones sociales y políticas de la mujer durante su época, Artemisa tardó un año en dar aviso a las autoridades sobre el abuso que había sufrido, por lo que se dudó de su palabra y Angostino pudo elegir entre cinco años de trabajo forzado o el

exilio, el pintor eligió este último, cuestión que la artista consideró injusta, ya que no se trataba de un castigo sino de la oportunidad de seguir su camino en otro territorio.

Judith con la cabeza de Holofernes o decapitando a Holofernes, es un episodio bíblico y es un tema relativamente frecuente en el arte cristiano. Judith, era una viuda judía de la que se encontraba enamorado Holofernes, un general asirio que estaba a punto de destruir la ciudad de Betulia. Una noche, Holofernes entró en la tienda de Judith un tanto aturdido, a causa de su estado etílico. Judith aprovechó la situación, lo decapitó y huyó con su cabeza en una cesta.

El segundo momento histórico se comienza a leer, a través de la mujer encapuchada de la fotografía, ya que representa a los verdugos medievales que se hacían cargo de los castigos corporales, entre estos castigos se encontraba la decapitación. Durante el ritual de ejecución, el verdugo ocultaba su rostro bajo una capucha negra. Su uniforme no conllevaba más especificaciones que ésta, siendo habitual que sus ropas fueran negras o rojas, y que portara guantes, que cubrían sus manos y sus brazos hasta la altura de los hombros (Lyons, 2006, págs. 112-175). En la imagen, la mujer que representa al verdugo no porta los guantes que anteriormente se mencionan, pero si porta una media, la cual deja al descubierto una parte de su muslo, siendo ésta última una representación de la vestimenta oficial del verdugo.

Ahora bien, las medias comenzaron a ser tendencia de moda durante el año de 1920, pero durante la segunda guerra mundial, se suspendió la mayor parte de la producción de este atuendo, debido a que el material con el que se fabricaba, comenzó a utilizarse para la elaboración de paracaídas y otras prendas que utilizaban los soldados. Durante esta época y a causa del desabasto de dicha prenda, las mujeres pintaban en su muslo la costura de la

media, para hacer parecer que las portaban. Al terminar la segunda guerra mundial, las medias regresaron y se convirtieron en el accesorio más popular del momento, por lo que las medias pueden ser consideradas como un símbolo de libertad y paz.

Este dato histórico dirige a Vasili Blokhin un verdugo ruso famoso y sanguinario. Blokhin participó en la Gran Purga, en la masacre de Katyn, en la primera y en la segunda guerra mundial. En esta última, Blokhin asesinó a más de siete mil prisioneros polacos que no apoyaban al partido comunista, con la intención de que se culpara al ejército nazi de la masacre, lo cual sucedió de la manera prevista. Así que, Vasili se convirtió en uno de los autores intelectuales que ayudaron a condenar a Hitler, lo cual habla sobre la relación humana entre el bien y el mal.

Por otra parte, es posible observar que el hombre de la fotografía de Witkin porta alrededor del cuello un collar de hojas de laurel, el mismo que los griegos utilizaban para reconocer a los grandes poetas, guerreros e intelectuales de la época. Estas hojas también se pueden encontrar en la parte inferior del águila del escudo alemán, al igual que adornaron las banderas nazis durante la segunda guerra mundial, por lo que el hombre, no sólo representa al violador de Artemisia, sino también al asesino nazi, que se encarga de ejecutar a todo aquél que no siga las reglas de buen comportamiento impuestos por el totalitarismo (Witkin, 2016).

La vinculación entre la idea del verdugo y el verdugo mismo, como lo fue Blokhin, el cual ayudó a condenar al ejército nazi, las medias como un híbrido entre el atuendo del verdugo medieval, la paz y la libertad de las mujeres al finalizar la segunda guerra mundial, la castración o amputación del poder del violador y el asesino, la mujer que toma un cuchillo y decide acabar con el poder del hombre que le hizo daño a ella y a millones de personas que

no representaban la idea de la superioridad racial de los arios se puede aterrizar en que la fotografía es una respuesta a todo aquello que se ha heredado y que impide que el hombre viva plenamente. La homosexualidad, la deformidad, las enfermedades mentales y todo aquello que nos separa de lo que la moral marca como “normal”, no es más que un asco cultural que se ha ido planteando a lo largo de la historia como una emoción que da paso a la creación y/o seguimiento de estigmas, tabúes y dogmas. Por otra parte, está la fascinación de la venganza, del castigar al que hace daño, al que excluye, al que discrimina, al que viola, al que asesina, por lo que la fotografía realiza una pregunta clave al espectador: ¿qué es lo que se debe amputar?.

Desde la teoría psicoanalítica, la imagen cuenta con una carga simbólica en dos sentidos, por un lado está el falo y por el otro la castración.

En tanto al falo, la escena en la fotografía, muestra el momento previo a la castración de un hombre. Desde la edad antigua el falo (del latín *phallus* y éste del griego φαλλός, *phallos*) ha sido símbolo de poder, así como también es considerado el dador de vida y placer, el portador de la semilla que activa la vida, entre otros (Keuls, 1993, págs. 4-74). En la escena que se muestra en la fotografía, el espectador es testigo de la amputación del poder. Como se mencionó anteriormente, la fotografía recrea dos situaciones distintas. La primera representa a una mujer víctima de violación, que un año más tarde recrea en óleo la escena bíblica de una mujer que le cortó la cabeza al hombre que quería invadir su pueblo.

En este sentido, se habla de una violación en dos aspectos, el físico y el territorial, por una parte Judith le corta la cabeza a Holofernes, quitándole así cualquier posibilidad de

destruir el lugar en donde ella vive. Por otra, Witkin recrea una escena en donde le ofrece la venganza a Artemisia, permitiéndole cortar el miembro del hombre, logrando así eliminar el instrumento con el que invade el cuerpo de otras personas.

De esta manera, en la fotografía se destaca que las acciones de los hombres devienen de su pasado y de su cultura. En el documental *Witkin & Witkin* (Ziff, Witkin & Witkin , 2019), el fotógrafo menciona que gran parte de su obra está relacionada con la muerte y con la necesidad de protestar ante los abusos que comete el hombre hacia todo lo que lo rodea, en específico los actos de guerra y la discriminación (Ziff, 2019); conductas que han sido maquiladas a lo largo de la historia y que han estado ocultas detrás de conceptos morales y reglas no escritas que limitan al ser humano física y mentalmente. Por tanto, la fotografía ofrece al espectador un derecho que le ha sido negado por cuestiones morales, el derecho a la venganza.



Dioses de la tierra y del cielo, 1988, 81.3 x 77.5 cm

Plata/gelatina tonificada

- **Análisis formal de la fotografía**

En la imagen hay cinco personajes. En la parte inferior del encuadre, se encuentra un hombre acostado sobre una superficie cubierta por una manta color claro. El personaje está desnudo. Debido a que la fotografía está editada, no es posible observar los detalles de su cuerpo. La cabeza del hombre está girada ligeramente hacia su lado derecho, de forma que es posible ver tres cuartos de su rostro.

En la parte superior del encuadre, se encuentran los cuatro personajes restantes. En la parte central está parada sobre un montículo un hombre transexual. Su cuello y tórax están ligeramente inclinados hacia su lado derecho y hacia atrás, su cadera hacia su izquierda, por lo que su pierna izquierda está completamente erguida sosteniendo la mayor parte de su peso, mientras que la pierna derecha se encuentra ligeramente flexionada hacia el frente, cubriendo parte de su rodilla izquierda. Su brazo derecho cubre su seno derecho y su mano descansa sobre su pecho izquierdo. Su otra mano está abierta, tocando su muslo izquierdo.

El personaje está desnudo, es de complexión delgada, tez clara, tiene el cabello largo, voluminoso y oscuro, le pasa por detrás de su espalda, porta un maquillaje discreto, tiene las uñas de las manos largas y porta un anillo sencillo en el dedo anular izquierdo.

Del lado derecho del encuadre, se encuentra otro hombre transexual con rasgos asiáticos, tez morena y cabello largo y oscuro. Este personaje porta una camisa desabotonada, color blanco, la cual descubre la parte frontal de su cuerpo, deslizándose hacia atrás.

Este personaje trae consigo una manta de tela brillante y estampada, la cual ofrece o acerca al personaje central.

En el lado superior izquierdo, se ve el tórax, cabeza y brazos de dos personajes que entran inclinados al encuadre. Uno de estos personajes, se encuentra más arriba que el otro. El personaje de abajo abraza por debajo del pecho al que está arriba. El personaje que se encuentra arriba tiene el brazo derecho estirado hacia atrás, este miembro está cortado, ya que sale del encuadre. Estos personajes son de complexión delgada, músculos ejercitados, tez clara y tienen el pelo corto. Cada uno de ellos, lleva entrelazada en su cuerpo desnudo, una manta blanca.

En el segundo plano, se puede observar el escenario compuesto por una pintura que representa el mar. Esta pintura está decorada con cinco rosas. En medio de esta escena, se encuentra una concha. Del lado superior derecho, se observan las hojas de un árbol, mientras que del lado superior izquierdo, hay unos objetos brillantes que simulan alas.

- **Análisis fenomenológico de la imagen**

La fotografía, *Dioses de la tierra y el cielo*, hace referencia a dos obras del renacimiento, la primera es *El nacimiento de Venus*, de Sandro Botticelli, creada en Italia durante los años 1483 y 1484.



La segunda obra que se puede observar en la fotografía, se titula *El cuerpo de Cristo muerto en la tumba*, creada por Hans Holbein, *EL JOVEN*, en Basilea, Augsburgo, en el año 1521.



La obra *El nacimiento de Venus*, en realidad no representa el momento en el que la diosa nació, ya que de acuerdo con el mito, Venus, diosa del amor, nació de los genitales del dios Urano, los cuales fueron amputados y arrojados al mar, por su hijo Cronos. De esta manera, la pintura representa la llegada de Venus a la tierra. Venus aparece en el centro de la composición sobre una enorme concha, su cabello rubio cubre su pubis y con su brazo derecho trata de cubrirse los pechos, al tiempo en el que repite la postura típica de las estatuas romanas de las Venus Púdicas.

En la parte superior izquierda, que representa al cielo, se encuentran abrazados, Céfiro, el dios del viento y Aura, la diosa de la brisa. En la zona terrestre se ve a una de las Horas, las diosas de las estaciones, la cual parece ser la diosa de la primavera, ya que lleva su manto decorado con motivos florales. La Hora espera a la diosa Venus para arroparla con un manto también floreado. Las rosas caen junto a Venus, ya que el mito dice que estas flores, surgieron con ella. Cabe mencionar que Venus fue una de las deidades más veneradas entre los antiguos romanos, sobre todo en la ciudad de Pafos, en donde había un templo dedicado a ella. La diosa no representaba el amor carnal o el placer sexual, sino que se

acercaba más al ideal de inteligencia pura y el saber supremo (Solona Quillis, 2009, págs. 1-24).

Por su parte, Umberto Eco, en su obra *Historia de la belleza*, realiza un recorrido histórico, desde el Milenio XXX a. C., hasta el año 1990, en donde habla de Venus como la representación del ideal de belleza femenina en cada época, en este sentido, postula a Jesús, como el ideal de belleza masculino (Eco, 2010, págs. 8-35).

Ahora bien, la segunda obra que se puede observar en la fotografía de Joel-Peter Witkin, es como ya se mencionó, *El Cristo muerto en su tumba*, el autor de esta obra, Hans Holbein, *EL JOVEN*, fue criticado por la crudeza de su representación, ya que dentro de la profesión, la obra estaba orientada a acentuar la confrontación del hombre con el sufrimiento y la muerte, prueba de verdad y desafío al mercantilismo superficial de la Iglesia católica (Fernández Luna, 2003, pág. 16).

Por una parte, la composición de la fotografía de Joel-Peter Witkin, produce un diálogo entre dos culturas distintas, la cultura romana y la cultura cristiana. En su momento, Venus representaba la parte más pura de las ideas, y al conocimiento supremo, posteriormente se comenzó a utilizar como símbolo de belleza, de manera tal que cada cultura y cada época, tiene a su Venus. Por otra parte y en el mismo sentido, Jesús, también fue significado y utilizado como ideal de belleza, en tanto al comportamiento del hombre bueno y sabio.

En la fotografía *Dioses de la tierra y el cielo*, los personajes que representan a Venus y a Hora, no son personajes que normalmente se conocían como ideal de belleza, ya que se trata de dos hombres transexuales. De esta manera, Witkin da un giro a la idea de belleza,

restaurando un proceso simbólico que siempre ha permanecido oculto. También es una reconstrucción que posiciona al ser humano como un universo. Durante la conferencia previa a la inauguración de la exposición *Witkin & Witkin*, en el Foto Museo Cuatro Caminos, en la Ciudad de México, Witkin dijo que gran parte de su obra le ofrece un lugar dentro del mundo del arte a cuerpos que salen del ideal de belleza y por esta razón prefieren mantenerse ocultos, negando así la idea de que también poseen belleza (Witkin, 2016).

Actualmente, vivimos una época en la que las personas comienzan a liberarse de ciertos estigmas morales que devienen de la tradición judeo-cristiana, entre ellos se encuentran el rechazo a la homosexualidad, a la transexualidad, entre otros, lo cual ha llevado a que las personas que son denominadas bajo estos conceptos, comiencen a mostrarse de una manera más libre. Witkin apuesta por la creación de un mundo fantástico en el que una persona transexual pueda llegar al mundo terrenal y eliminar todo asco cultural que lo obligue a mantenerse en la oscuridad. Es por ello, que el mundo que propone Witkin está construido sobre la imagen del Cristo muerto, sobre la idea de pecado y toda aquella moral que reprime y segrega al ser humano bajo los parámetros de lo normal y lo anormal. Es por lo anterior, que Witkin representa a Venus y a Hora como personas transexuales, al tiempo que una pareja de homosexuales representan a Aura, la diosa de la brisa, y a Céfiro, el dios del viento. Estos cuerpos se plantean como protesta al encontrarse sobre la imagen del Cristo muerto, como una forma de mostrar al espectador, que sólo rompiendo todas esas ataduras culturales, le será posible observar la verdadera belleza que existe en el mundo. Con esto no se pretende decir que la verdadera belleza se encuentra en la transexualidad y en la homosexualidad, sino que también en estos dos, la puede haber.

Lo Asquerosamente-fascinante

El objetivo principal de este proyecto, es configurar lo Asquerosamente-fascinante como una categoría estética, esto debido a que las categorías existentes, no resultan suficientes al momento en el que el espectador se encuentra frente a la colección fotográfica de Joel-Peter Witkin, así que se realizó un análisis de las distintas definiciones que se les ha dado a cada una de las siguientes categorías: lo feo, lo trágico, lo siniestro y lo grotesco, con la intención de obtener una sola que sirva para mostrar por qué no son suficientes al categorizar la obra de Joel-Peter Witkin.

En primer lugar, se encuentra lo feo, dentro de la historia de la Estética, ha sido un mecanismo que representa lo que no se quiere ver, lo que se oculta, lo que se calla, entre otros, ya que representa, como dice Nietzsche, la degeneración del hombre, es decir, lo que él no quisiera llegar a ser o lo que rechaza de sí mismo. Esta categoría está acompañada de sentimientos de rechazo y cansancio. Lo feo como categoría estética, no es suficiente para categorizar a la obra de Witkin, ya que es posible que el espectador sienta no querer llegar a ser una persona amputada o que sostiene relaciones sexuales con animales, pero se detiene en el rechazo a su propia degeneración y la de los demás seres humanos, dejando de lado un rasgo sumamente importante de la obra, el cual es el hecho de que se muestran una serie de símbolos que no pueden encerrarse en ser sólo degeneración, sino que pueden llegar a significar, hasta libertad.

Por su parte, la categoría estética, lo trágico, se vale de las circunstancias que llevan al hombre a ver su propia desdicha, a ser consciente de su condición humana, a llevar al entendimiento su propia realidad, de esta forma la seducción de lo trágico está conectada directamente con qué tan cruel resulte al ojo del espectador lo que está presenciando, al

tiempo que se vincula con su vida e infortunios, ya que todo fenómeno estético trágico, estará representando una escena de la cotidianidad del hombre. Es común encontrar en la calle a un transexual, incluso, en Calzada de Tlalpan, CDMX, se podría ser testigo de alguna escena trágica, por ejemplo: bajo un puente peatonal, cerca de la estación del metro “Portales”, hay un grupo de prostitutas, entre ellas hay un hombre transexual que también ejerce la prostitución, ya son más de las 4:00 am, ya se encuentra cansado, hambriento, con frío y sin haber conseguido alguien que contratara sus servicios, ni siquiera “la mona⁸” de Resistol 5000, ha logrado hacer que olvide, que él ya había renunciado a su quehacer, pero el cáncer de su madre, la que siempre lo ha tachado de “mal nacido”, lo hizo regresar a ese mundo en donde algunos piensan, se consigue dinero fácil. Es posible identificarse con aquél que quiso ser héroe y en el camino a lograr serlo, lo perdió todo, hasta la vida; pero la colección fotográfica de Joel-Peter Witkin muestra otro tipo de héroe, el que después de la tragedia se levanta y sigue su camino, pero al igual que lo feo, no resulta suficiente, ya que esta categoría se centra en la catarsis, sin dar paso al descubrimiento de algo nuevo y que tiene que ver con nosotros mismos, sino que se queda en volver a vivir alguna situación personal del pasado sin colocar puentes en lo que se es en el presente.

Ahora bien, la categoría estética lo siniestro, siempre develará situaciones que han permanecido ocultas y que de pronto aparecen ante la mirada, estas composiciones siempre sumirán al espectador en una continua angustia acompañada por miedo, ya que este tipo de fenómenos mostrarán algo que el ser humano no es capaz de controlar.

⁸ Porción de tela impregnada con solventes, la cual es utilizada para inhalar las sustancias con fines recreativos (Anónimo, 2015).

La muerte, la pérdida de algún miembro o las preferencias sexuales, no son situaciones que el ser humano pueda controlar, en ocasiones se presentan fenómenos que colocan al espectador en un momento de espera, en el que lo siniestro se hace evidente, ya que está a punto de vivir algo que no está en sus manos detener o controlar, ya que el sujeto no conoce lo que va a suceder ni cómo es que lo hará. La categoría estética, lo siniestro, no es suficiente para categorizar la colección fotográfica de Witkin, a pesar de que habla sobre uno de los fenómenos más siniestros, la muerte; esta última tiene una presencia importante dentro de la obra del fotógrafo, pero no lo significa todo, ni abarca todo el discurso del autor, debido a que deja de lado significaciones que tienen que ver con lo erótico, la violencia, la maternidad, la deformidad, la sexualidad, entre otros, que en suma pueden ser categorizados como fenómenos siniestros que desvelan recuerdos reprimidos o recuerdan su finitud al sujeto, pero eso no lo es todo, ya que nuevamente se dejan de lado las posibilidades de sentir placer ante eso que está provocando angustia.

Finalmente, lo grotesco como categoría estética queda aunado a lo absurdo, a la descomposición de los cuerpos, a la deformidad y a lo que posiblemente denote risa por su irracional composición. Esta categoría pondrá en juego la mirada del espectador al momento de presentar ante sus ojos un desorden total en las formas y las reglas que en su momento pensó inquebrantables.

Esta categoría presume de colocar al hombre al borde del terror, retándolo a experimentar uno de sus mayores miedos: la muerte. Dichas composiciones siempre contarán con elementos que por sí solos o en conjunto muestren un amplio catálogo de las posibles formas con las que se puede poner en peligro su vida. En múltiples ocasiones

también muestran a la muerte misma. La fotografía de Witkin cuenta con composiciones que le hablan al hombre sobre su muerte y las posibilidades que tiene para llegar a ella, pero no es siempre así, ya que aunque las obras contengan dicho discurso, Joel-Peter Witkin utiliza a la muerte como una forma de mostrar que esta puede ser simbólica y que después de ella se renace, logrando así, encontrar en la vida un momento pleno entre el cuerpo y el entendimiento.

Los personajes de la fotografía de Joel-Peter Witkin, en ocasiones reproducen escenas que podrían poner en peligro la vida del personaje principal, pero no es la base central de la temática de la fotografía, ya que cada una de las producciones lleva consigo un proceso simbólico que está conformado por distintos discursos. Es posible que la fotografía de Joel-Peter Witkin provoque terror al espectador, pero este siempre quedará insatisfecho, ya que las escenas de la obra son complejas y no dejan del todo claro, qué es lo que produce esa angustia o ese terror desmedido, debido a que el discurso de su configuración está dirigido a provocar en el espectador asco y fascinación.

Es común que las personas opinen que la Estética es una ciencia impositiva, ya que le dice al público lector qué debe sentir o cómo debe reaccionar ante los fenómenos estéticos, esto ha provocado que dicha ciencia pierda la credibilidad ante las nuevas generaciones, debido, a que actualmente existen nuevas producciones estéticas, las cuales están compuestas en un contexto distinto, en el que se configuraron las categorías estéticas que se conocen, como lo son: lo bello, lo feo, lo grotesco, lo trágico, lo cómico, lo terrorífico y lo sublime . Esta idea es incorrecta y deviene de un mal entendimiento de la Estética, ya que el hecho de que un autor utilice una obra para ejemplificar la configuración de su categoría, no implica que todos deban sentir lo que éste dice a partir del fenómeno que éste

utiliza; por lo que el verdadero problema radica en que no se tiene por sabido que es posible y necesario crear nuevas categorías que ayuden al espectador a entenderse y conocerse a sí mismo a través de lo que siente.

Lo asquerosamente fascinante, es una categoría estética que alude a los fenómenos estéticos que evocan en el espectador asco y fascinación en el mismo momento.

La parte asquerosa está compuesta por la vivencia de escenas que advierten un comportamiento humano que a lo largo de la historia ha sido velado por tradiciones morales, religiosas, políticas y sociales, como una manera de regular la vida del ser humano, su conexión con la naturaleza, su vinculación con otros seres humanos, su cuerpo y su pensamiento.

Por su parte, el asco juega un papel definitivo, ya que este es una construcción cultural que rige la conducta de los seres humanos. Cuando se es niño, la familia comienza a educar dentro de un ámbito cultural determinado, en donde se enseña qué es correcto y qué no. Esta formación parte de una serie de reglas que comienzan a determinar y limitar el contacto con el cuerpo mismo. En múltiples ocasiones, cuando un niño introduce su dedo en la nariz para extraer mucosidad, su madre le señala que ese comportamiento es incorrecto, ya que produce asco al que observa la conducta; otro ejemplo sería cuando una persona suelta un gas, aunque se trate de un acto totalmente natural y necesario para el cuerpo, las reglas de comportamiento advierten que no debe suceder en público.

Todo esto advierte que vivimos una serie de reglas no escritas, pero socialmente aceptadas, que limitan al cuerpo, aunque se trate de una necesidad natural. De esta manera hay una limitante que no permite un disfrute total ante los procesos naturales de los organismos.

La parte fascinante se encuentra en el momento en el que el espectador utiliza a la obra como una extensión de sí mismo, ya que esta emoción permite al ser humano visualizar mundos posibles y extraordinarios, en los que puede ser quien quiere ser y le permiten vivir su naturaleza plenamente, es decir que permite al espectador vivir a partir del fenómeno, todo aquello que se le ha prohibido.

En conclusión, lo asquerosamente fascinante es todo aquello que nos permite vivir eso que se nos ha negado bajo estructuras culturales que determinan a las conductas humanas, esto es sencillo de entender si pensamos en el sexo oral, una actividad que conjuga el contacto de la boca con el aparato reproductor del otro. El aparato reproductor, como lo son una vagina o un pene, no son entendidos sólo como el órgano que permite una conexión física entre dos o más personas, sino que son advertidos como los lugares por donde se excretan desechos corporales, por lo que el acto de lamer ese lugar es considerado asqueroso, esto no debe confundirse con la frase “Guácala qué rico”, ya que lo asquerosamente fascinante se encuentra en el entendimiento y no en el acto en sí.

Cuando hay un contacto oral con el órgano reproductor de otra persona, se están dejando de lado discursos morales, mientras que se hace uso del cuerpo en todas sus acepciones, lo cual puede ser deducido como “portarse mal” o “hacer una travesura”, por lo que esta categoría nace del disfrute a partir de la transgresión de prejuicios y reglas morales.

Así que, lo asquerosamente fascinante, es una categoría revolucionaria, que en definición es todo fenómeno que da un lugar en el mundo teórico a todo aquello que nos fascina corporalmente pero que también nos provoca un asco cultural.

Lo prohibido y lo que puede ser definido como tabú, ejerce atracción e interés al ser humano. El arte, como una forma de transgredir las reglas, es algo que ha capturado el interés de varios artistas, como lo es el caso de Joel-Peter Witkin, ya que su obra obedece a la intención de mostrar al espectador una serie de escenas que proyectan fenómenos velados por distintas tradiciones, a diferencia de lo que hacen autores del arte contemporáneo, los cuales colocan en su obra un límite que no permite el acceso más allá de lo permitido.

Actualmente, gracias a los medios de comunicación (Benjamín, 1973), la fotografía se ha convertido en parte de la espectacularización de la muerte, ya que muestra escenas brutales, en donde se pueden observar cuerpos desmembrados por asesinos o durante accidentes, personas muertas gracias a la guerra o a desastres naturales, los rostros de asesinos, violadores, en suma, de víctimas y victimarios. Esta función que se le ha otorgado al poder de la imagen ha afectado, contaminando nuestra apreciación estética, velando el poder cognitivo de los fenómenos estéticos.

Durante este tránsito aparece Joel Peter Witkin, el cual reproduce en sus fotografías una parte oculta de mundo, es decir, aquella que se ha decidido no voltear a ver en el otro o en sí mismos.

Witkin muestra la muerte y algunos tabúes como lo son las perversiones sexuales, cuerpos desmembrados, deformes o amputados, animales muertos, entre otras cosas. Estas reproducciones no llevan consigo evidenciar la existencia de algo que puede llevar al rechazo, sino mostrar la naturaleza humana en sí.

Conclusión

Esta investigación tuvo como objetivo general configurar lo *asquerosamente-fascinante* como categoría estética. Para lograrlo se planteó qué es la estética y se analizó el método que utiliza esta rama de la filosofía para configurar una categoría. Este análisis condujo al método cualitativo fenomenológico, el cual consiste en separar todos los elementos de la obra, obtener un significado para cada uno y finalmente analizarlos como un todo. Posteriormente, a través de Kant, se analizó cómo se configura una categoría. Este análisis mostró que para realizar una lectura del fenómeno en sí mismo, se debe separar cada uno de sus elementos, analizarlos, significarlos, conectarlos entre sí y finalmente, volver a analizar la obra deconstruida como un todo.

Se realizó un recorrido histórico en torno a la definición que distintos autores han otorgado a las categorías estéticas con las que se ha clasificado a la colección fotográfica de Joel Peter Witkin, las cuales son: lo trágico, lo grotesco, lo feo, lo siniestro y lo terrorífico con la finalidad de establecer una sola definición para cada una de las categorías y decir por qué resultan insuficientes en el momento de utilizarlas para categorizar la Colección Fotográfica *Witkin & Witkin*, de Joel-Peter Witkin. Se definió qué es asco, qué es fascinación, qué es sentimiento, sensación y emoción para poder establecer una categoría clara de lo *asquerosamente-fascinante*.

Se seleccionaron y analizaron dos fotografías, *Mujer a punto de castrar a un hombre* y *Dioses de la tierra y el cielo*, lo que mostró que las producciones de Joel Peter Witkin no obedecen del todo a las categorías estéticas con las que se ha vinculado a la obra. A partir de

ello, se obtuvieron las características esenciales de las obras, las cuales responden a las definiciones de la emoción de fascinación y de asco.

Se estableció a partir de lo *asquerosamente-fascinante* una categoría estética y se demostró que es aplicable a las fotografías seleccionadas de la colección fotográfica *Witkin & Witkin*, de Joel-Peter Witkin. Se realizó una definición de lo *asquerosamente-fascinante* como categoría estética y se demostró que es necesario crear nuevas categorías estéticas que ayuden al espectador a entenderse a sí mismo a través de los fenómenos estéticos contemporáneos.

Bibliografía

Anónimo. (8 de Enero de 2015). *Fundación Carlos Slim*. Obtenido de <https://www.clikisalud.net/la-mona-la-nueva-droga-usada-por-adolescentes-mexicanos/>

Aristóteles, (-0.-2. L.-3.-3. (2006). *Libro de las categorías*.

Aristóteles, P. T.-2. (1974). *Poética*. Madrid: Gredos.

Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.

Baudelaire, C. (1990). *La esence de la rire, et généralement du comique dans les arts plasitiques*. París: Sillage.

Bayer, R. (1982). La Estética alemana del siglo XVIII. En *Historia de la Estética* (págs. 183-186). México: Fondo de Cultuta Económica (FCE).

Benjamín, W. (1973). La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica. En *Discursos interrumpidos* . Madrir: Tarus ediciones .

Bossuet. (2017). Cap. 1 La sensación . En J. Balmes, *La sensación* (págs. 228-231). Barcelona: Red Ediciones S.L.

Bossuet. (2017). La sensación . En J. Balmes, *La sensación* (págs. 228-231). Barcelona : Red Ediciones S.L.

Breton, A. E. (2003). *Diccionario Abreviado del Surrealismo* . Madrid : Siruela.

Chávez Calderón. (1992). *Diccionario filosófico* . México: Limusa.

Coffa, J. A. (2005). *La tradición semántica de Kant a Carnap*. México: UAM-I.

Corrales, C. F. (2012). *Persuasión y movimiento. Un estudio sobre la Retórica de Aristóteles desde sus fundamentos físicos*. Obtenido de www.academia.edu:
http://www.academia.edu/7341214/Persuasi%C3%B3n_y_movimiento._Un_estudio_sobre_la_Ret%C3%B3rica_de_Arist%C3%B3teles_desde_sus_fundamentos_f%C3%ADsicos

Danto, A. (1984). El final del arte. *Universidad de Granada*, 19.

de la Calle, R. (2006). *Gusto, belleza y arte* (I ed.). Salamanca, España: Universidad de Salamanca .

Deguilleville, G. d. (Siglo XIV). El peregrinaje de la vida del hombre .

Diccionario filosófico, E. P.-1. (1965). *Diccionario filosófico*. Moscú: Ediciones Pueblos Unidos.

Diccionario Soviético Filosófico, A. M.-4. (1984). *Diccionario Soviético filosófico*. Madrid: Akal.

Eco, H. (1992). *Obra Abierta*. Barcelona: Planeta DeAgostini.

Eco, H. (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.

Eco, U. (2010). Introducción . En U. Eco, *Historia de la belleza* (págs. 8-35). España: Lumen

- Estrada, D. “.-7. (1988). *Estética*. Barcelona: Herder.
- Fernández Luna, J. J. (2003). "Holbein, retrato del alma". *Descubrir el Arte*(54), 16.
- Ferrater Mora, J. (2014). *Diccionario de Filosofía de bolsillo*. Madrid: Alianza .
- Ferrater, M. J. (2014). Fenomenología. En M. J. Ferrater, *Diccionario de Filosofía de bolsillo* (págs. 352-358). Madrid: Alianza Editorial .
- Ferrater, M. J.-1. (2014). *Diccionario de Filosofía de bolsillo*. Madrid: Alianza.
- Fichte, J. G. (2005). *Fundamento de toda la doctrina de la ciencia*. Pamplona: Rebeliones.
- Foucault, M. (1997). Los cuerpos dóciles. En M. Foucault, *Vigilar y castigar* (págs. 124-156). Argentina: Siglo XXI editores .
- Foucault, M. (2003). Los cuerpos dóciles. En M. Foucault, *Vigilar y castigar* (págs. 124-156). Argentina: S. XXI editores.
- Freud, S. (1915). *The Psychopathology of Everyday Life* . New York: Holt.
- Freud, S. (1919). C IX-Lo siniestro. *Libro Dot*, 14.
- Freud, S. (1982). Carta 75 (1897). En S. Freud, *Fragmantos de la correspondencia con Fliess* (pág. V. I). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1995). Estudios sobre la histeria. *Obras completas* . Madrid, España: Amorrortu Editores .
- Freud, S. (1999). Lo siniestro. En S. Freud, *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (2010). Lo Ominoso. *Damiantoro*.

- Gombrich, E. H. (1997). *La Historia del Arte*. Inglaterra : Debate .
- Griessel, S. (10 de Enero de 2018). *Definición ABC*. Obtenido de <https://www.definicionabc.com/social/drag-queen.php>
- Heidegger, M. (2006). *Ser y Tiempo*. Madrid: Trota.
- Henrích, D. ". (1990). *Hegel en su contexto*. Caracas : Monte Ávila.
- Hugo, V. (2000). Prefacio a Cromwell. *UCM España*, 29.
- Hume, D. (1990). *Disertación sobre las pasiones y otros ensayos morales*. Madrid: Antropos.
- Husserl, E. (1982). *La idea de la fenomenología* . México: Fondo de Cultura Económica .
- Ibíd. "La ausencia de forma", p. 5.-6. (s.f.).
- Kant, I. (2005). *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada .
- Kant, I. (2008). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México: Fondo de Cultura Económica .
- Kant, I. (2008). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* . México: Fondo de Cultura Económica .
- Kayser, W. (2010). LO GROTESCO: SU REALIZACION EN LITERATURA Y PINTURA. Madrid: Antonio Machado.
- Keuls, E. C. (1993). Painted History. En E. C. Keuls, *The reign of the Phallus: Politics in Ancient Athens* (págs. 4-74). Berkeley, California: University of California.
- Lacan, “. a. (1963). La Angustia. En Lacan, *Seminario 10*. Buenos aires: Paidós .

- Lacombe, E. (2008). Sobre el símbolo fálico en el psicoanálisis. *Tee Buenos Aires* , 32.
- Laplanche, J. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Argentina : Paidós .
- León, E. A. (2013). El asco, una emoción entre naturaleza y cultura. *Revista de Filosofía de Costa Rica* , 1-17.
- Linares, J. B.-1. (2000). *Schopenhauer y Nietzsche*. Madrid: Universidad de Valencia .
- López, S. M. (2010). *Hacia la configuración de un género: lo terrorífico arquitectónico de la novela gótica española*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
- Lyons, L. (2006). En L. Lyons, *Historia de la tortura* (págs. 112-175). Chimalistac, México: Diana.
- Marqués Rodilla, C. (2007). El falo: símbolo privilegiado del psicoanálisis . *Trama y fondo*, 46-55.
- Merleau-Ponty, M. (1993). Sensación. En M.-P. Maurice, *Fenomenología de la percepción* (págs. 25-34). México: Editoarial Planeta Mexicana.
- Moliner, M. (1970). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos.
- Nakano, H. (Enero de 2008). La distinción kantiana entre la forma de la intuición y la intuición formal. *Signos filosóficos*, 10(19), pp.22-49.
- Nietzsche, F. (2004). *El Crepusculo de los ídolos*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. M. (2007). *Más allá del bien y del mal*. Madrid : Alianza .
- Nietzsche, F. p.-2. (s.f.). *El crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza.

- Nussbaum, M. (2006). *El ocultamiento de lo humano: repugnancia, vergüenza y ley*. Buenos Aires: Katz.
- Olleta, E. J. (1998). *Filosofía Medieval y Moderna*.
- Orriols, M. (2009). la cúpula a tergo. En *Léxico e iconografía erótica del Antiguo Egipto* (págs. 123-137). Sevilla: Molinero Polo.
- PAGOT, M. d.-C. (2017). Etimologías. *Pagot*.
- Pierce, C. S. (27 de Febrero de 2011). *Universidad de Navarra*. (S. Ollo, Ed.) Recuperado el 2018, de <http://www.unav.es/gep/PragmaticismoFaneroscopia.html>
- Platón. (Rep. 7, 2004). *Diálogos, Rep. 7*. México: Fondo de cultura económica.
- Real Academia de la Lengua Española. (s.f.). *Real Academia Española*. Recuperado el 20 de Agosto de 2017, de dle.rae.es
- Real Academia Española, C. A. (2017). Categoría. *Real Academia de la lengua española*.
- René, B. R. (2011). De la ambigüedad del clóset a la cultura del gueto gay: género y homosexualidad en París, Madrid y México. *La ventana* , 2-24.
- Rosenkranz, K. “.4. (1992). *Estética de lo feo* . Madrid: Imaginarum .
- Rozin, P. (2008). *Disgust: the body and soul emotion*. Nueva York: Guilford.
- Salazar, R. J. (23 de Abril de 2015). *Ramos, coronas, guirnaldas: símbolos de amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*. Obtenido de Asociación Nacional de Hispanistas : <https://biblioteca.org.ar/libros/140785.pdf>

- Savater, F. (2004). La rentabilidad del terror: un caso vasco. *Universidad Complutense*, 34.
- Shopenhauer, A. (2004). *El mundo como voluntad y representación*. Pamplona: Rebeliones
- Sigmund, F. (1981). Lo siniestro. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Solona Quillis, H. (2009). "Nacimiento de Venus" de Sando Botticelli como apostasía. *A parte Rei*(52), 1-24.
- Sontag, S. S. (1980). *Sobre la Fotografía* . Buenos Aires : Editorial Sudamericana .
- Vercellone, F. (2004). *Estética del siglo XIX*. España: Machado Libros.
- Wicks, R. (1993). *Schopenhauer's Naturalization of Kant's a Priori Forms of Empirical Knowledge*. JSTOR.
- Witkin, J. P. (21 de Febrero de 2016). Conferencia Witkin & Witkin. (D. Á. Luna, Entrevistador) Conferencia, Foto Museo Cuatro Caminos.
- Witkin, J.-P. (20 de Febrero de 2016). Witkin & Witkin. (P. e. general, Entrevistador)
- Ziff, T. (2016). En *Witkin & Witkin* . México: Trilce .
- Ziff, T. (Dirección). (2019). *Witkin & Witkin* [Película].



Objetos frente a la ventana, París, 2007, 90x70 cm.