

por Adriana Rogliano

Resumen. De las respectivas doctrinas metafísicas de los filósofos antiguos se desprendieron las reflexiones en torno de la belleza. La filosofía medieval continuó con esta tradición, pero, atendiendo a la belleza estética, agregó la perspectiva del sujeto (“bello es lo que al ser visto place”) y su referencia al arte, abriendo así el camino de la estética moderna.

Con el desarrollo del subjetivismo idealista moderno y su propiedad de lo real como objeto de conciencia, la belleza pasaría a ser correlato de la experiencia subjetiva.

Ahora bien, desde fines del siglo XIX, con la irrupción del arte moderno, la dupla *arte-belleza* parece haber sufrido un daño severo, y para muchos, irreparable.

Así lo entendió Umberto Eco en su *Historia de la belleza* constatando que aquel ideal ha sufrido un profundo deterioro cultural. Desacreditado por considerárselo *ideal burgués* o *decadente*, quedó fuera del campo privilegiado en que lo había ubicado la época moderna.

El filósofo y crítico de arte Arthur C. Danto, en cambio –tras una nueva proclamación del fin del arte– parece ir más allá. Ya el dadaísta Tzará había deseado “asesinar la belleza”; su arte esencialmente efímero se resistía ser tenido por bello. En el gesto provocativo de Marcel Duchamp y su *Fuente* se reconoce un *cuestionamiento del ideal mismo de belleza*, y con ello, la apertura a la era de “la injuria de la belleza”.

Nos preguntamos: ¿La asociación arte-belleza fue una circunstancia histórica o responde a la esencia misma del arte?

Artistas y pensadores se interesan por ello.

Palabras clave: Belleza, arte, clasicismo, crepúsculo, crisis, vanguardias.

Interrogantes

En los inicios del pensamiento occidental la meditación acerca de la belleza se relacionaba con la del origen, esencia y fundamento de lo real. Ello es notorio en los presocráticos –especialmente los pitagóricos– y luego en los

grandes sistemas de Platón, Aristóteles, Plotino. De las respectivas doctrinas metafísicas se desprendieron las reflexiones en torno de la belleza, en la naturaleza primero, y en el arte después. La filosofía medieval continuó con esta tradición, pero, atendiendo a la belleza estética, agregó la perspectiva del sujeto (“bello es lo que al ser visto place”) y su referencia al arte, abriendo el camino de la estética moderna.

En efecto, el enfoque puramente estético de la belleza, si bien tiene sus antecedentes en la Antigüedad, no adquirió relevancia sino con la valoración de la subjetividad operada en la Edad Media y, finalmente, con el desarrollo del subjetivismo propuesto por el idealismo metafísico moderno. Se iniciaba así el proceso mediante el cual sustituiría el tratamiento de la belleza como propiedad de lo real, por el de la belleza en cuanto correlato de la experiencia subjetiva.

Ahora bien, desde fines del siglo XIX, con la irrupción del arte moderno, la dupla *arte-belleza* parece haber sufrido un daño severo, y para muchos irreparable.

Así lo entendió Umberto Eco en su *Historia de la belleza* constatando que aquel ideal ha sufrido un profundo deterioro cultural. Desacreditado por considerársele *ideal burgués* o *decadente*, quedó fuera del campo privilegiado en que lo había ubicado la época moderna¹.

El filósofo y crítico de arte Arthur C. Danto, en cambio, parece ir más allá, al avistar en el gesto provocativo de Marcel Duchamp y su *Fuente* (1917) un *cuestionamiento del ideal mismo de belleza*, y con ello, la apertura de una nueva era: la de “la injuria de la belleza”².

Ello plantea varios interrogantes: ¿la asociación reconocida entre arte y belleza es meramente accidental, histórica, o bien constituye una característica esencial del arte?; ¿es posible la perduración histórica de un arte sin belleza? y finalmente, ¿la “injuria de la belleza” anuncia una muerte definitiva o sólo constituye un momento dialéctico, representativo de un tiempo histórico en el devenir de la indisoluble dupla? Según como se responda a estas preguntas

¹ Eco, U. (2004). *Historia de la belleza*, trad. de María Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen.

² DANTO, A. C. (2005). *El abuso de la belleza*, trad. de Carlos Roche. Buenos Aires: Paidós.

podremos comprender en todo su alcance la evolución del arte y su sentido profundo.

En lo que sigue, repasaremos las principales teorías sobre la belleza y su incidencia en el arte considerando momentos históricos cruciales, teniendo en cuenta que desde los griegos, y durante varios milenios, la belleza, definida de una u otra manera, fue la característica principal de la obra de arte.

1. La llamada “Gran teoría” de la belleza

El realismo metafísico, que sustentó el pensamiento estético desde sus inicios, ha fundado las doctrinas más influyentes y cuyo cuerpo sería calificado por el esteta e historiador del arte W. Tatarkiewicz como la “gran teoría”. Se trata de la *teoría objetiva* de la belleza que, formulada en los comienzos del pensamiento filosófico, permaneció casi incólume hasta el clasicismo, vale decir, desde el siglo VI a. C., hasta el siglo XVIII.

Así, las reflexiones de los pitagóricos, de Platón, Aristóteles, Plotino, Santo Tomás de Aquino y los escolásticos, dan cuenta de la objetividad de la belleza. Ya se trate de una cualidad propia del *kosmos* (pitagorismo); de los entes en cuanto participan en la Idea suprema (Platón); o de la creación por participación en el Ser mismo, que tanto el artista como el contemplador percibe, entiende y registra gozosamente (escolástica).

1.1. Los pitagóricos cimientan la “gran teoría”

Es sabido que las fuentes de la doble noción de belleza que desarrollaron los pensadores griegos —la de armonía y la de esplendor— se prefiguran tanto en las viejas cosmogonías pre-filosóficas, como en la tradición poética. De modo que la belleza se ha entendido en sentido cuantitativo y cualitativo. La primera concepción, expuesta por Pitágoras y los pitagóricos, sería asumida por el Platón de la madurez. La segunda, también manifiesta en Platón, alcanza especial relieve con Plotino y los diversos neoplatonismos.

Los pitagóricos, respondiendo a la naturaleza del universo físico concebido como un *cosmos* —totalidad ordenada y bella— destacan el aspecto cuantitativo de la belleza. Su fundamento metafísico es

el principio de lo real como *número*. La belleza reside en la relación entre las partes de un todo, vale decir, en una *proporción*. Esa proporción se llama *armonía* cuando es referida a lo auditivo y musical, y *simetría*³, en lo que respecta a lo visual. Pero la belleza supone algo más: la conmoción del alma frente a la armonía o la simetría, esto es, la *euritmia*, eminentemente subjetiva.

A la doctrina pitagórica adhiere también Aristóteles cuando en la *Metafísica*, declara:

Mientras que lo bello se encuentra en los seres inmóviles, y el bien es relativo a las acciones, los que afirman que las matemáticas no se refieren en modo alguno al bien o a la belleza están en un error. Pues aunque [aquellas] no mencionan en sus demostraciones a lo bello, demuestran efectos y atributos que son las grandes formas (eide) de la belleza: el orden, la simetría y lo delimitado. Y puesto que estas formas son causas de muchas otras, es obvio que los matemáticos en algún sentido deben tratar de las causas de ellas, es decir, la belleza⁴.

1.2. Las reflexiones de Platón en torno de la belleza

Es sabido que el problema de la multiplicidad de las cosas y las percepciones⁵ fue resuelta por Platón mediante la postulación de unidades inteligibles que dan razón de las mismas. Se trata de las *Ideas*, de “lo que verdaderamente es”, esencias realmente existentes que ofician de arquetipos de las realidades sensibles⁶. Entre éstas, la Idea de Belleza ocupa un puesto singular por ser equiparada con la Idea del Bien: realidad absoluta de la cual dependen todas las otras.

³ La noción de simetría será expuesta en *Los diez libros sobre arquitectura*, del romano Vitruvio. Un edificio es bello cuando está proporcionado en ancho y altura, cuyo modelo ejemplar es el cuerpo del hombre.

⁴ ARISTÓTELES (1978). *Metafísica*, trad. directa de Hernán Zucchi. Buenos Aires: Sudamericana, l. XIII, 1078 a, 31.

⁵ “existe lo bello en sí y lo bueno en sí, y de igual modo, en todas las cosas que determinamos como múltiples, declaramos que a cada una de ellas corresponde su idea que es única y que designamos ‘aquello que es’”. Cfr. Platón (1963). *República*, 507 b, trad. de A. Camarero, Buenos Aires: EDEBA.

⁶ Refiriéndose a las Ideas, Platón dice que éstas son “pensadas pero no vistas”. Ver Platón (2003). *República*, 507 b, *Diálogos, Volumen IV*.

Eterna e inmóvil, la Idea de Belleza no puede identificarse con algo sensible⁷. La analogía que más parece convenirle es la de la luz. Valiéndose de la *Alegoría del sol* Platón declara que así como éste ilumina y sustenta el mundo sensible, la Belleza resplandece en el mundo inteligible gobernado por el Bien y se refleja en el mundo sensible⁸.

Tanto en *Banquete*, como en *República* y *Fedro*, Platón asume la antigua tradición poética que hacía coincidir la belleza con el esplendor⁹.

Además, basándose en la enseñanza pitagórica de la eternidad del alma, Platón sostiene que la Belleza es conocida por ésta antes de aposentarse en un cuerpo material, corruptible, mortal. Cuando el alma encarna, su entendimiento se ofusca, sin embargo, guarda un recuerdo de la Belleza-Bien contemplada, previo a su reclusión en la “cárcel del cuerpo”, y la puede reconocer en lo que aparece, en lo sensible.

El alma no permanece indiferente ante el fulgor de las cosas bellas. Por el contrario, la belleza despierta amor. Y todo amor es movimiento de lo inferior a lo superior, del no-ser al ser. Movida por la fuerza generatriz del amor (*eros*), el alma es capaz de elevarse, como a través de una escala, desde la afición por lo corpóreo, pasando por el descubrimiento del alma bella, las leyes, las ciencias, hasta arribar a la contemplación de la Belleza misma. Es el regreso a la “patria originaria” en la que reside el objeto más deseable: el Bien.

Una vez alcanzado “ese inmenso océano de Belleza”¹⁰, advierte que nada puede decirse sino por negación, pues todo lo relativo naufraga ante lo absoluto. Y sabe que todas las bellezas de este mundo sensible no son más que destellos de aquella única realidad.

1.3. El neoplatonismo de Plotino al Pseudo Dionisio

Los comentarios de Plotino a los diálogos de Platón dieron lugar al sistema más notable de metafísica de la belleza. Tras la aparente

⁷ PLATÓN (2003), *Banquete*, 246, *Diálogos*, Volumen IV.

⁸ PLATÓN (2003), *República*, *Diálogos*, Volumen IV *Alegoría del Sol*.

⁹ PLATÓN, *Op. cit.*, 529c.

¹⁰ PLATÓN (2003). *Banquete*, 224 c, en *Diálogos*, Volumen III, 2003.

semejanza con el maestro, Plotino retoma el gran tema orientándolo de un modo sustancialmente distinto, hasta arribar, a una concepción de la belleza en que se resalta el esplendor y la interioridad, antes que la armonía y simetría.

Plotino identifica el Bien de Platón con el Uno pitagórico, a la vez que introduce la noción de *emanación*. Así, de lo Uno –realidad absoluta, sustancial, hipostática y originante– procede el *Nous* (Inteligencia e Inteligible), su primera emanación, cuya existencia consiste en estar dirigido a la contemplación de lo Uno. Del *Nous* emana el *Alma* del mundo, orientada hacia el *Nous*. Esta tercera entidad anima al mundo infundiéndole la belleza que contempla en la Inteligencia. Ya que la materia, constitutiva del mundo colinda con el no-ser y por ello es por sí misma fea y sólo a causa del Alma, que al informarla le da ser, existencia, e inteligibilidad, recibe un hálito de belleza. La belleza de las cosas, por lo tanto, no consiste en la proporción, sino en el *grado y profundidad de la animación*. Un cuerpo es bello cuando su interior es bello, más que por adecuarse a un canon matemático de belleza.

Lo Uno es representado por Plotino con la imagen platónica del sol¹¹. La luz tanto, espiritual como física, muestra el resplandor de esta primera hipóstasis. La inteligibilidad y el fulgor propio de la belleza, son las manifestaciones del *Nous* y del *Alma*. Lo iluminado significa interioridad y lo oscuro inexistencia o imposibilidad de acceder a la interioridad. Cuanto más iluminada sea una cosa más bella será, y a la inversa, cuanto más sombría, más fea.

No conforma a Plotino la noción grecolatina de belleza como *simetría* expuesta por Pitágoras, Platón, Aristóteles, Cicerón y Luciano. Y es que la simetría, regularidad matemática o proporción, sólo puede referirse a compuestos. Además, la belleza entendida como consecuencia de la proporción no exige que las partes constitutivas de una totalidad sean necesariamente bellas. Un color o un sonido aislados no podrían ser calificados como bellos.

Plotino defiende una consideración cualitativa de la belleza, cuyo modelo reside en el espíritu. Y si bien deriva de la unidad, no es su resultante.

¹¹ PLATÓN (2003). *República* VI y VII, en *Diálogos. Volumen IV*.

Siendo que la belleza emana del Alma, el mundo sensorial es bello en cuanto producto del mundo espiritual. Mas, no como su atribución subjetiva relativista, sino por su configuración anímica. Así ningún cuerpo es bello, aún el del hombre, si posee un espíritu feo o si carece de la vivacidad que emerge de la animación. Es sabido, por otra parte, que los estados anímicos inciden en el aspecto corporal fijando en las facciones del rostro aquellos más reiterados e imprimiendo en ellas las características temperamentales.

Ahora bien, hay una necesidad del espíritu de remontarse hacia lo absoluto, hacia lo Uno. Y al movimiento descendente del ser acompaña el movimiento descendente del alma cuyo fin es la unificación.

Plotino nos invita a disponer el ojo del alma acomodando la mirada hacia lo alto, a fin de desasirse de las cosas de este mundo¹², a renunciar a los cargos, y a la carrera de los honores para dedicarnos a las actividades que nos conducirán hacia aquella meta. Solamente hay tres caminos para lograrlo: el del *amor*, el de la *música* o *arte*, y el de la *filosofía*. El seguimiento de cualquiera de estos senderos permitirá que nuestro ojo se torne tan limpio y luminoso como para ver la luz misma. Y entonces sí que habrá gozo en la contemplación. Gozo de orden intelectual, *alegría profunda* que conlleva “el *estupor*, la *placentera admiración*, el *deseo*, el *amor* y el *arrebato con mezcla de placer*”¹³.

Aquél que desee elevarse hasta la Belleza tiene que volverse hacia la luz. Plotino recomienda hacerse luz para ver la luz, tornarse bello para ver la Belleza.

Como consecuencia de esta doctrina plotiniana se desprende una concepción de la belleza artística radicada en el esplendor de la forma que el artista imprime en la materia y que procede de su alma.

Procedente de Plotino y Proclo se desarrolló un neoplatonismo cristiano cuyo más conspicuo representante sería el Pseudo Dionisio Areopagita.

¹² La belleza del alma, según el filósofo, consiste en la *grandeza*, el *carácter justo*, la *prudencia sin mancha*, la *hombria de un rostro enérgico*, la *dignidad* y el sentimiento de *pudor* propio de un *alma serena* y un *espíritu imperturbable*. Pero alaba, por sobre todo, la resplandeciente *inteligencia*, que no es otra cosa que el *deseo del Bien*.

¹³ PLOTINO (1970). *Enéada I*. Madrid: Aguilar, 6,4.

Ya los Padres griegos, a través de la experiencia del retiro a los desiertos de Egipto y de Siria, habían redescubierto la magnificencia de la naturaleza, olvidada por la vida urbana. San Basilio, San Gregorio de Niza y San Gregorio Nacienceno encontraron en la belleza de la naturaleza, antes que el reflejo de la armonía cósmica, un *lenguaje alusivo* referido a Dios mismo: Belleza y realidad absoluta, origen, fuente y sostén de aquella. Lenguaje destinado a conducir al alma contemplativa de la criatura, al Creador.

Dionisio, en sus pocos y breves tratados teológicos, supo asociar los textos sagrados –sobre todo los yoaneos– y la tradición platónica del *Banquete* con la de los grandes teólogos de la Iglesia griega.

La belleza es para Dionisio Areopagita uno de los nombres de Dios.

[...] llamamos Hermosura a aquél que trasciende la hermosura de todas las criaturas, porque éstas la poseen como regalo de Él, cada una según su capacidad. Como la luz irradia sobre todas las cosas, así esta Hermosura todo lo revista irradiándose sobre el propio manantial¹⁴.

Enseña Dionisio que la Belleza, suprema Luz, realidad supraesencial, se refleja en sus criaturas a la manera de un gran coro de alabanza y se manifiesta como *proporción* y *esplendor*. Luminosidad ésta que se ofrece como color y fundamenta la “estética de la luz” sustento del arte gótico.

De ahí en más, en la literatura patrística de Oriente y de Occidente, la belleza, rostro visible del Bien, se constituye en el predicado por excelencia de Dios.

Esta tesis atraviesa todo el pensamiento patrístico occidental, pasando luego a la escolástica.

1.4. La concepción tomasiana de la belleza

El paso hacia la noción moderna de *belleza artística* requirió de la aparición de una doctrina psicológica. En tal sentido las aportaciones de Tomás de Aquino han desempeñado un papel fundamental. En efecto, Tomás se ocupó en delimitar el concepto tanto en su carácter ontológico como en el estético, la belleza propia de los

¹⁴ PSEUDO DIONISIO AREPAGITA, (1995), *Los nombres de Dios*, en *Obras completas*. Madrid: BAC, 701 D, p. 301.

seres concretos, aquella capaz de ser apreciada inmediatamente por el hombre. Vale decir que la belleza es examinada, no solamente en su carácter metafísico, o bien matemático de orden de las partes, sino en cuanto proporcionada al tipo de conocimiento propiamente humano.

La belleza en sentido estético, debe ser encarada desde dos ángulos: el objetivo y el subjetivo. El primero se refiere a lo que la caracteriza como tal. El segundo al efecto que produce en el sujeto que la percibe.

Lo bello en sentido objetivo consiste en la *integridad*, la *proporción* y la *claridad* de la forma¹⁵.

La *integridad* como requisito de la belleza puede entenderse como presencia de lo que debería estar según la naturaleza, vale decir que se trata de una perfección. Se entiende por íntegro a lo carente de defecto, o partes constitutivas, aquello a lo que nada falta de lo que debe tener según su esencia. Y si bien, aisladamente, esta condición es insuficiente, no deja de ser importante. Esta noción se entronca con la aristotélica de grandeza, según la cual, la belleza reclama cierta magnitud. La integridad, en cuanto perfección, es relativa al ser al cual se refiere¹⁶, no se aplica igual para la realidad que para el arte: un ave sin un ala pierde algo de su belleza, en cambio, la ausencia de un ala en un ave representada puede responder a un propósito expreso del artista. De modo que una obra es íntegra cuando manifiesta todo lo que el artista quiso realizar. Es el caso de la integridad de los croquis como tales, y no en cuanto anticipo de una obra acabada – pensemos en los dibujos de Leonardo o los esbozos escultóricos de Miguel Ángel.

La segunda condición recoge la tradición grecolatina. Conocíamos la belleza como *proporción* o relación entre las partes de una totalidad. Ahora, en cambio, la proporción es examinada en diversos niveles.

En primer lugar, la proporción se entiende de modo *propio* y *análogo*. En sentido *propio* es el matemático; el *análogo* se refiere a la aplicación a los distintos entes. Simetría, armonía, ritmo son sus expresiones. Umberto Eco distingue en el concepto de proporción de Tomás ciertas variedades. Así habría una proporción entendida

¹⁵ TOMÁS DE AQUINO, Santo, (2010), *Suma Teológica*. Madrid: BAC, 1, 39, 8.

¹⁶ *Ib.*, 1, 4, 1.

como “proporción metafísica fundamental”: la de la esencia con la existencia, de la cual se derivan todas las demás (*Contra Gentiles* II, 53). Otra es la de la relación entre la materia y la forma como “adaptación de la simple potencialidad al principio legalizante”, adecuación de la potencialidad propia de la materia al principio formal organizador (*Contra Gentiles* II, 81). Pero también Tomás se refiere a la proporcionalidad en cuanto adaptación que rige la relación entre materia y forma; así, por ejemplo, ciertas materias no se adecuan a la forma que se le quiere imponer tal como la blandura de la manteca obstaculiza la implantación de la forma. La proporción en sentido subjetivo se subdivide en: *sensible* cuantitativa en la captación de la armonía musical; como conveniencia en la belleza puramente *inteligible* de los seres y los actos y proporción psicológica, conveniencia de la cosa a la capacidad de fruición del sujeto (*S. Th.* I, 5,4, ad 1). La más significativa, para U. Eco, es la proporción que se actúa ya sea como la adecuación de la cosa a sí misma (*perfectio prima*), ya como adecuación de la cosa a la función que le es propia, considerándola una constante de la estética medieval¹⁷.

La concordancia entre el original y la obra sería, según el filósofo argentino Luis Juan Guerrero, lo esencial de esta proporción. Y así como en la concepción trinitaria, la proporción corresponde a la belleza del Hijo de Dios por ser imagen del Padre, de modo análogo:

un cuadro es bello cuando representa a su objeto de un modo perfecto, aunque tomado en sí mismo ese objeto sea feo. Por tanto el concepto de “proporción” significa una *concordancia entre el objeto y su imagen artística*¹⁸.

Siguiendo la interpretación de Abelardo Lobato, *integridad*, *proporción* y *claridad*, son consideradas por Tomás, como elementos categoriales, de modo que la integridad sostiene a la proporción, y ésta a la claridad.

Pero la nota fundamental de la belleza es el esplendor o *claridad*.

Y así como Plotino le había declarado esplendor de la idea, y Agustín esplendor del orden, Tomás se inclina por el esplendor de la *forma*. En el escrito *De pulcro et bono*, se define lo bello como: “El

¹⁷ Eco, U. (1997). *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona: Lumen, pp. 112-114.

¹⁸ GUERRERO, L. J. (1956). *Qué es la belleza*, Buenos Aires: Columba, 2ª ed., p. 38.

esplendor de la forma sustancial sobre las partes proporcionadas y determinadas”. En la *Suma de Teología* agrega que se trata del esplendor de la forma en las partes proporcionadas de la materia.

La belleza es, por consiguiente, un esplendor de lo inteligible por medio de lo sensible. O más sencillamente: de la forma sobre la materia. Por eso es reconocida por la inteligencia humana a través de la sensibilidad¹⁹.

La concepción de la *claritas* tomasina difiere de la postulada por los neoplatónicos –observa U. Eco–, pues para éstos filósofos, la luz desciende del Absoluto y resplandece en las cosas, en tanto que, de acuerdo a Tomás, la *claritas* “sube desde abajo, desde lo íntimo de la cosa, como automanifestación de la forma organizante”²⁰.

La belleza, pues, tiene un carácter objetivo dado por la *integridad*, *proporción* y *claridad formal*, que, al ser conocido, se vive como una complacencia del espíritu: “*quod visum placet*”²¹. La belleza, se percibe e intelige. “El gozo de la visión es gozo libre de una contemplación alejada del deseo, plena de la perfección que admira”²².

Afirma al respecto L. J. Guerrero:

La importancia de esta orientación psicológica de Santo Tomás es muy grande. Abre una brecha en la teoría metafísica de la belleza, excesivamente espiritualista, del neoplatonismo [...] Por eso Santo Tomás amplía esta concepción puramente metafísica con la interpretación psicológica de la relación interna entre nuestra sensibilidad y los objetos bellos [...] De esta manera hace posible una estética como disciplina filosófica relativamente independiente²³.

Ahora bien, tanto en la interpretación griega como en la cristiana, la belleza en el arte era considerada inferior a la belleza de la naturaleza. A partir del Renacimiento, en cambio, se piensa que es en el arte donde reside plenamente la belleza. Y por tanto, los nuevos discursos acerca de lo belleza no se encontrarán en los escritos filosóficos de metafísica o de ética, como era tradicional, sino en los *tratados de artes*.

¹⁹ *Ib.*, p. 40.

²⁰ Eco, U. (1997). *Arte y belleza en la estética medieval*, ed. cit., p. 118.

²¹ *S. Th.*, 1, 5, 4 ad 1.

²² Eco, U. (1997). *Arte y belleza en la estética medieval*, ed. cit., p. 119.

²³ GUERRERO, J. L. (1954). *Op. cit.*, p. 39.

León Battista Alberti en el libro II de su *Tratado de la pintura* (1435), no sólo aplica sus conocimientos de matemático a la pintura, sino que hace un verdadero panegírico de este arte, al que considera maestro de todas las artes comenzando por la arquitectura. Y Leonardo, influido por el neoplatonismo en boga en la Florencia de su tiempo, concibe la belleza artística como belleza idealizada y por tanto matemática.

2. La belleza y el arte

2.1. El clasicismo estético

Sobre la base de aquella *mathesis universalis*, que propusiera el pensamiento cartesiano, el nuevo sistema del saber se proyectaría no sólo sobre las ciencias, sino también sobre las artes. El pensamiento cartesiano había encontrado un principio unificador de las ciencias: *la razón*. ¿Por qué no buscarlo también en las artes? Tanto la geometría, la óptica, la astronomía como la música debían adecuarse al él²⁴. Y así como las ciencias se sometían al control riguroso de la razón, las artes también deberían hacerlo con el suyo.

En el siglo XVI, Francisco de Holanda había usado el término *bellas* para referirse a las artes. Pero, aún pasarían un par de siglos hasta que se lo adoptara universalmente como principio de unificación. E. Cassirer, mediante un eximio análisis concluye:

Del mismo modo que hay leyes universales e inviolables de la naturaleza, habrá leyes, del mismo tipo y la misma dignidad para la “imitación de la naturaleza”. Y, finalmente todas estas leyes parciales tendrán que subordinarse a un principio único y simple a un axioma de la imitación [...] A medida que avanza el espíritu cartesiano y se va afirmando con mayor conciencia y resolución, con tanto mayor energía se impone la nueva ley en el campo de la teoría estética. Porque si ésta pretende afirmarse y justificarse como tal teoría, quiere ser más que un abigarrado conglomerado de observaciones empíricas y reglas reunidas al azar, tendrá que verificar el carácter puro de toda teoría en *cuanto tal*, y expresarlos con la mayor pureza²⁵.

²⁴ DESCARTES, R. (1980). *Reglas para la dirección del espíritu*. En *Obras escogidas*, trad. de E. de Olaso y T. Zwanck Bs. As.: Charcas, pp. 34-131.

²⁵ CASSIRER, E. (1997). *La filosofía de la Ilustración*, México: FCE, cp. VII, pp. 308-309.

Y es Nicolas Boileau –miembro distinguidísimo de los “antiguos” en la famosa querrela literaria y artística entre los “antiguos” y los “modernos” que agitó a la Academia francesa a finales del siglo XVII– quien expone la tesis central del clasicismo francés: *el paralelismo de las artes y de las ciencias*²⁶. De ahí en más se profundizará el carácter científico matemático de todo conocimiento y operación artística.

Si bien se asiente en que todas las artes tienen en común la mimesis, Charles Batteux, en *Las bellas artes reducidas a un solo principio*, de 1746, afirma que la belleza es lo que las aglutina y distingue. Así, parece haber encontrado un fundamento que haría de la estética un saber riguroso.

Los artistas del clasicismo pensaron que este vínculo era permanente. Se trataba, pues, de establecer una normativa de aplicación en la práctica artística de principios teóricos rigurosos de orden científico.

Lo cierto es que el criterio de belleza alcanzado se adhirió firmemente al ámbito del arte clasicista, y éste se confundió con un sistema político y a una cosmovisión.

Ello despertó la desconfianza en lo fundamental: *que el arte tiene que ver con la belleza, independientemente de los cánones propuestos*.

2.2. La subjetivación de la belleza

Al descubrimiento cartesiano del yo como única realidad evidente, se sumó en el siglo XVII, la escuela empirista con su profesión del idealismo metafísico. Si la realidad es sólo realidad de conciencia, y la conciencia aparece como producto de las percepciones, se hace necesario establecer su legalidad.

En tanto que los artistas teóricos se esmeran por escribir poéticas y preceptivas y la poesía es considerada una de las bellas artes, tras la nueva querrela entre antiguos y modernos, los filósofos idealistas de habla inglesa se desvelan por definir cuidadosamente la belleza como *sentimiento estético*, los germanos se empeñan por fundar una nueva disciplina referida al conocimiento.

Veamos.

²⁶ BOILEAU, N. (1953). *El arte poético*, Buenos Aires: Editorial Clásica.

Ya Descartes, en su tratado sobre la música, se refiere a la belleza considerándola como la relación que nuestro juicio mantiene con un objeto²⁷. Y en una carta a Mersenne repite la misma explicación:

[...] ni lo bello ni lo agradable significan nada más que una relación de nuestro juicio con el objeto; y como los juicios de los hombres son tan diferentes, no se puede decir que lo bello ni lo agradable tengan una medida determinada²⁸.

He aquí, anticipado, el principio de la estética kantiana.

Descartes, racionalista y realista en metafísica, tratándose del arte y la belleza tiene una posición diferente, que no desarrolló en profundidad. El paso para que se produjera esta *subjetivación* de las cuestiones estéticas, tal como se lee en Locke, Hume, Addison, por el platónico Shaftesbury (y en la interpretación que de su pensamiento hiciera Hutcheson). Así leemos en *Los moralistas*:

Que lo bello, lo hermoso lo gracioso, no estuvo jamás en la materia sino en el arte y el diseño; nunca en el cuerpo, sino en la forma; en la fuerza plástica. ¿No es esto acaso, lo que nos revelan las formas bellas; no lo dice la belleza del dibujo cada vez que nos hiera? ¿No es el dibujo lo que nos afecta? ¿El espíritu o el efecto del espíritu, lo que admiramos?²⁹.

Asimismo observa Cassirer cómo el concepto de *naturaleza* fue cambiando de contenido. Siendo entendido en principio como *naturaleza física*, llega a asumir el significado de *naturaleza humana*.

Si para Descartes la naturaleza debía ser definida y examinada geoméricamente, con Newton acabaría por reclamar la descripción. La descripción supone los hechos. Y el interés por los hechos un repliegue sobre la *conciencia*³⁰.

Al inclinarse por el análisis de la conciencia y el estudio de la vida interior, los empiristas se encuentran con la *imaginación*. La imaginación está relacionada al sentimiento y la voluntad. Y siguiendo la

²⁷ DESCARTES, R. (1992). *Compendio de música*, Madrid: Tecnos.

²⁸ DESCARTES, R. (1980). "A Mersenne, 18-3-1630", en *Obras escogidas*, trad. de E. de Olaso y T. Zwanck, Buenos Aires: Charcas. 133-134.

²⁹ SHAFTESBURY (1965). *Los Moralistas*. trad. Delia Sampietro, La Plata-Buenos Aires: UNLP, p. 161.

³⁰ CASSIRER, E. *Op. cit.* p. 327 y ss.

línea escotista de la escolástica según la cual la razón sigue a la voluntad, se desarrollará el gran tema del *sentimiento*³¹.

Una vez diluida la realidad en *realidad de conciencia*, la atención se fija en el *sentimiento de lo bello*.

La belleza concebida como sentimiento sería tópico corriente del siglo XVIII.

Moisés Mendelssohn, antecesor de Kant y la generación romántica, se expresaba así:

La belleza es la dominadora incuestionable de todos nuestros sentimientos, el fundamento de todos nuestros impulsos naturales, el espíritu vivificante que transforma en sentimientos el conocimiento especulativo de la verdad y que enciende en nosotros una activa resolución³².

El descubrimiento del gusto, como facultad capaz de juzgar en cuestiones estéticas, se fundaba en el hecho de que habría una *concordancia entre la estructura ontológica de naturaleza y la vida interior*.

Se plantea ahora la relación entre el juicio de gusto, que siendo particular reclama universalidad, y la experiencia estética. Problema sin solución, pues habría tantos juicios como sujetos pensantes. Y puesto que no es posible llegar a un acuerdo, cierta amable tolerancia se propone entre los doctos. La expresión ya vulgar: “sobre gusto no hay nada escrito” refleja la carencia de una normativa posible respecto de las cuestiones estéticas; y siendo así, toda opinión resulta plausible.

Tras los esfuerzos de los empiristas, Kant resuelve la cuestión de la universalidad mediante un exhaustivo análisis de los *juicios de gusto*. Los juicios de gusto se distinguen de los referidos a la percepción o estéticos (según el sentido originario del término), tanto como de los juicios científicos y de los morales.

En efecto, el juicio de gusto no dice nada acerca de las cosas, tampoco relaciona conceptos, como un juicio analítico. Sólo dice algo acerca del sujeto. Tampoco procede de la misma facultad que los juicios científicos. Analizando la facultad de juzgar advertimos que

³¹ ROGLIANO, A. (2005). *Estética. Temas y problemas*, La Plata: Ediciones al Margen, 2ª ed., Parte II, cap. 2.

³² BAUMGARTEN A. y otros. (1999). *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Barcelona: Alba, p. 240.

el juicio de gusto es un juicio reflexivo o reflexionante. Por otro lado, Kant contrapone subjetividad empírica (individual) a subjetividad trascendental. Un juicio que asevera: “*La Pietà* de Miguel Ángel es bella”, difiere de otro que propone “me agraden las rosas”. Este último alude a la subjetividad empírica, esto es, a quien lo formula. El agrado es individual, en tanto que el gusto responde a una subjetividad trascendental (en el sentido kantiano del término). El juicio de gusto no se refiere a un agrado subjetivo individual, sino a un agrado subjetivo humano.

El juicio de gusto reconoce una cualidad que despierta en todo sujeto humano una misma respuesta. Es, pues, universal, no procede de una reflexión ni exige la existencia de aquello a lo que se refiere. Ciertamente que esta universalidad del juicio de gusto nada tiene que ver con la universalidad científica, fundada en rasgos objetivos.

Las cuatro formulaciones kantianas de los juicios en torno de lo bello coinciden en detentar pretensiones de universalidad. Difieren, por tanto, de los juicios de mero agrado que sólo manifiestan lo individual subjetivo. No pudiendo juzgar acerca del lo verdadero ni lo falso, como sucede con los juicios científicos, ni respecto de lo bueno o malo como en los juicios morales, los juicios de gusto apuntan, sin embargo, a sobrepasar la mera individualidad, puesto que proceden del sujeto trascendental y no del sujeto empírico. El sentimiento, nuevo *sensus communis*, se empareja con la razón.

Así es que los juicios de gusto en que se juzga a cerca del *sentimiento de lo bello* son, a la vez, *subjetivos* y *universales*, aunque con una universalidad *sui generis*. Se trata de una universalidad de otro tipo: de una *universalidad postulada*.

3. La crisis de la belleza en el arte

3.1. Preludio romántico

A fines del siglo XVIII la revolución industrial produce cambios profundos en la sociedad occidental. La máquina ha hecho su aparición estableciendo un nuevo paradigma de producción, una transformación de las relaciones laborales con largas y profundas consecuencias sociales y políticas que afectan al artista moderno. La críti-

ca de sabor cínico a la cultura y la sobrevaloración de la naturaleza, se hacen sentir.

Estalla el *Sturm und Drang*, primer momento de aquel complejo movimiento cultural que se ha llamado ‘romanticismo’³³.

En 1797, siete años después de la publicación de la *Crítica del juicio* se observa un cambio completo del gusto, tal como se muestra, en buena parte, en la polémica entre Kant y Herbart³⁴. Una voluntad estética de manifestación del sujeto suplirá a la belleza como principio unificador objetivo de las artes. El nuevo gusto prefiere una belleza basada en la libertad y capaz de producir una fuerte conmoción.

Ya Schiller oponía la poesía *ingenua* a la *sentimental*. La polémica entre antiguos y modernos está viva. Los griegos, ingenuos creadores de belleza, carecían de aquella aguda conciencia presente en el arte sentimental propio de los modernos. Y F. Schlegel, a su vez, distinguiendo entre el arte clásico y el *característico* o *romántico*, reconoce en lo helénico el modelo de belleza y la personificación de la ley estética. Los griegos representaron la edad juvenil de la humanidad y su arte es fruto de una disposición natural en que el intelecto y el instinto armonizan. En los pueblos de la era cristiana, en cambio, la *energía estética* suple a la belleza, y sus productos son *característicos*, en lugar de bellos. “El principio del arte contemporáneo –escribe Schlegel– no es lo bello sino lo *característico*, lo *interesante* y lo *filosófico*”³⁵.

Ninguna de las creaciones típicamente románticas (*Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis; las novelas de Arin; las comedias de Tieck) resisten la aplicación de las normas estéticas clásicas.

A este cambio del gusto se suma la exaltación de la *melancolía* que se convertirá en el “mal del siglo”³⁶. El pasado y el futuro son los polos a los que el artista se remite. Inspirándose en Tasso y Shakes-

³³ El término ‘romántico’, nombre relacionado con la novelística, se tomaba en dos acepciones: en sentido amplio denominaba una tendencia del arte moderno que incluía a Dante, Shakespeare y alguna obra de Goethe; en sentido estricto se refería a las producciones de un grupo literario.

³⁴ ESTIÚ E. (1958). Estudio preliminar. En I. Kant, *Filosofía de la historia*. Buenos Aires: Nova.

³⁵ TATARKIEWICZ, W. (1997). *Historia de seis ideas*, Madrid: Tecnos, 6ª ed., p. 182.a

³⁶ La melancolía, jerarquizada desde el Renacimiento como un estado de ánimo propio del artista creador, adquiere con el Romanticismo su máximo prestigio.

peare, la belleza ostenta un rasgo fuertemente afectivo, se asocia a la enfermedad³⁷ y la muerte, a lo lejano y espiritual. La imposibilidad de realizar lo Infinito en lo finito atormenta al artista romántico. Retratos de jóvenes consumidos por pasiones e ideales irrealizables pueblan la pintura de la época.

En el Prefacio a *Cromwell* redactado por Víctor Hugo, el poeta francés divide la historia de la poesía en un período *primitivo*, en que impera la lírica, el *antiguo*, propio de la épica, y el *moderno* favorable a la dramática, y éste debe recoger no sólo lo bello —propio del mundo clásico— sino también lo *grotesco* y lo *feo*.

La noción objetiva de belleza del clasicismo se recluirá en el *academicismo*.

Con la aceptación de los ideales modernos, según percibía Ch. Baudelaire, también se abría el compromiso con la realidad social. Así los románticos franceses participan de las revueltas políticas y sociales del '30 y del '48, tanto como se rebelan contra la Academia de Bellas Artes y los Salones oficiales.

Primero la ironía romántica y finalmente el nihilismo hará su reaparición histórica de la mano de Nietzsche.

3.2. La “inactualidad de lo bello” en el arte contemporáneo

Entre los siglos XIX y principios del XX, los avances tecnológicos se suceden vertiginosamente. El ferrocarril, la fotografía, la luz eléctrica, el teléfono, el gramófono, el cine, el automóvil, el aeroplano... irrumpen en la vida moderna generando nuevas necesidades. Los productos industriales se hacen en serie, lo cual, si bien tiende a abaratar el costo, incide en la aparición de una nueva mentalidad social. Para alimentar semejante maquinaria es indispensable la finitud, la *destrucción programada* de los productos industriales. Ya no se trata de piezas artesanales hechas para durar, sino de objetos de reemplazo cada vez más rápido. Como secuela, se observa la generación de una apetencia morbosa por poseer, incitada por las eficaces técnicas de propaganda comercial que los recientes medios de comunicación

³⁷ La tuberculosis hacía estragos, y su manifestación externa, la palidez, era de buen tono entre los poetas y en los ambientes artísticos.

van desarrollando. La moderna sociedad de masas³⁸ produce una nueva cultura: la *cultura del consumo*. La voracidad hace presa de todos los espíritus. Lo nuevo es valorado infinitamente superior a lo anterior. Y ello se refleja, como es natural, en el mundo del arte.

Arrastrado por el empuje tecnológico y los cambios sociopolíticos abruptos se experimenta el vago sentimiento de un fin de época. Un largo proceso en que todo parece declinar. Las antiguas certidumbres dejan paso a los más despiadados cuestionamientos. Y el arte, anticipadamente, lo exhibe. Desde diversos ángulos se ha hablado del *crepúsculo*. Crepúsculo de los dioses, crepúsculo de Occidente...

El Profesor Narciso Pousa³⁹ escribió al respecto:

El crepúsculo es una imagen sugerente y patética, grabada en la memoria ancestral de la humanidad, que esconde una estructura conceptual más definida de lo que suponemos en ese primer momento sentimental de fiebre y agonía. La estructura conceptual del crepúsculo es la de la crisis. Cuando una empresa histórica ha llegado a sus últimas fases sobrevive esa estructura crítica del tiempo [...] El tiempo del crepúsculo no es, pues el de la realización sino el tiempo de la toma de conciencia [...] La imagen del crepúsculo incluye como resonancia armónica el tema de la decadencia, de la disgregación y de la muerte; conlleva todo ese mundo sombrío que es limítrofe con el reino de la muerte, temas preferidos desde el romanticismo al surrealismo y expresionismo, pasando por las figuras claves de un Baudelaire o un Rimbaud, hasta el mundo en ruinas de Trakl, o de *The Waste Land*, de Eliot, etc. [...] ⁴⁰.

La voz 'crisis' es pronunciada por doquier. Derivado del venerable nombre *krineo* (cribar, separar, juzgar), este término parece el más adecuado para definir al hombre y a la cultura del siglo XX. La sombra del nihilismo y su profeta Nietzsche se ciernen sobre su horizonte. De Husserl a Heidegger, de Jaspers a Sastre y a Marcel, las voces de los pensadores se alzaron para denunciar la intemperie en que se encuentra el hombre contemporáneo. Destruídas las antiguas convicciones: aquellas certezas en las que se asentaban la vida y el

³⁸ ORTEGA Y GASSET, J. (1970). *La rebelión de las masas*. Madrid: Revista de Occidente.

³⁹ Distinguido poeta y filósofo platense (1920-2008), autor de selectos artículos sobre cuestiones de estética y filosofía contemporánea.

⁴⁰ POUSA, N. (2004). "El hombre crepuscular", en *Aproximaciones*, La Plata: Fundación Santa Ana, pp. 13-14.

pensar, tras las experiencias límites y las esperas inútiles sustituidas por el vértigo y la fuga, el antiguo ideal de la belleza-armonía ha quedado atrás.

Tras el ensueño de la “*belle époque*”, la crueldad de la Gran Guerra proyecta el desencanto respecto de los ideales burgueses (ya denunciados por los románticos como “filisteísmo”), y se precipita la ruptura más virulenta.

Los artistas nacidos entre las décadas decimonónicas del ‘70 y el ‘80 participan del simbolismo, y del cubismo, declarándose consecuentes con Cézanne; se adscriben al futurismo y su idealización del porvenir, el movimiento y el vértigo; estallan con el fovismo; arrojan la piedra del dadaísmo, ingresan al surrealismo...

El mundo del arte ha entrado en ebullición.

Los pilares sobre los que se basa el arte a partir de lo acontecido en el siglo XIX han sido identificadas por H. Sedlmayr por el afán de pureza –base de la pintura abstracta y la arquitectura sin ornamento–; la fascinación por la geometría –manifiesta en el cubismo–; la atracción por el lado onírico e irracional del ser humano –propia del surrealismo–; y la búsqueda de lo original, como tendencia característica del expresionismo⁴¹.

La asociación *arte-belleza* pareció haber llegado a su fin. Otras categorías estéticas han ocupado su lugar. Cierta crítica ha solido menoscabar la aspiración hacia lo bello artístico como un resabio perimido del pasado. Y es que las obras de las diversas y sucesivas vanguardias pretendieron producir rechazo, sacudimiento, protesta, virulencia... más no belleza. Tanto es así que hubo que rescatar la noción kantiana de *sublimidad* para encuadrar las obras más conspicuas del período. Lo original, desmesurado, sorprendente y siempre imprevisible ha saltado al primer plano de interés estético. Los términos ‘provocación’, ‘ironía’, acompañan a la exaltación de la creatividad sin límites.

El abandono de la belleza se produce no solamente en el arte, sino también en la *teoría del arte*. En efecto, la tematización de lo bello sólo se ha conservado en la corriente realista que actualiza y

⁴¹ SEDLMAYR, H. (2008). *La revolución del arte moderno*, trad. esp. Barcelona: Acantilados.

desarrolla la tesis tomista⁴² (J. Maritain, E. Gilson...), y más recatadamente, en el espiritualismo cristiano (L. Stefanini, L. Pareyson)⁴³. En tal sentido, es de destacar la asociación de la noción de obra bella con la de *obra lograda*, realizada por Luigi Pareyson⁴⁴, quien resalta la idea de *forma formante*, que pretende contener tanto la obra como el proceso creador.

Más cuando se pensaba que ya no había más que decir la preocupación por la belleza reaparece en los textos de H.-G. Gadamer⁴⁵.

En tal sentido, Umberto Eco, reconociendo la importancia cultural de la belleza de modo semejante a como *Wilhelm Dilthey* definía históricamente la noción de filosofía, muestra los diversos conceptos e ideales de belleza correspondientes a los grandes períodos de la cultura occidental, ejemplificando con las obras de arte, “porque han sido los poetas, los novelistas los que nos han explicado a través de los siglos qué era en su opinión lo bello y nos han dejado ejemplos”⁴⁶, y por ser los bienes culturales mejor conservados. Este autor constata, tanto la permanencia de “la identificación de la belleza con la belleza del cuerpo humano, especialmente el femenino (desde las Venus paleolíticas hasta las modelos de los calendarios contemporáneos)”⁴⁷, como la existencia de “tendencias divergentes” respecto del ideal de belleza profesado dentro de cada período histórico. Así, por ejemplo, en la Antigüedad reconoce la coexistencia de la belleza de las proporciones y de la belleza como luminosidad.

Desde el siglo XX la contradicción se multiplica, no sólo a causa de la proliferación de las tendencias divergentes, sino por el cuestionamiento mismo del ideal de belleza.

Parecería que en el siglo XX “el utensilio adaptado para su fin (producto tecnológico)” se convierte en el último refugio del anhelo

⁴² MARITAIN, J. (2004). *La intuición creadora en el arte y en la poesía*. Madrid: Palabra; Gilson, É. (1960). *Pintura y realidad*, Madrid: Aguilar.

⁴³ Véase, STEFANINI L. (1960). *Trattato di Estetica. I. L'arte nella sua autonomia e nel suo processo.*; Pareyson L. (1954). *Estetica. Teoria della formatività*.

⁴⁴ PAREYSON, L. *Op. cit. supra*.

⁴⁵ GADAMER, H.-G. (2012). *Verdad y Método*, Madrid: Sígueme y *La actualidad de lo bello* (1991). Barcelona: Paidós.

⁴⁶ Eco, U. (2004). *Historia de la belleza*, Barcelona: Lumen, p. 12.

⁴⁷ *Ib.*, p.12.

de belleza. Desde “la exaltación futurista de la velocidad, Marinetti llegará a afirmar, tras haber invitado a matar el claro de la luna como trasto inútil poético, que un coche de carreras es más bello que la Niké de Samotracia”⁴⁸.

Surge así la era de la “estética industrial”,

la máquina ya no necesita ocultar su funcionalidad tras los oropeles de la cita clásica, como sucedía con Watt, porque ahora se afirma que la forma sigue a la función, y la máquina será tanto más hermosa cuanto más capaz sea de exhibir su propia eficiencia⁴⁹.

La belleza, pues, se asienta preferentemente en la vida cotidiana; aparece, más bien, bajo la forma de la moda, los productos de la técnica del diseño y/o la publicidad. Del *diseño* procede el ideal de la funcionalidad, se alterna con el de *estilo*, que hace hincapié en el agrado estético no resultante de la función, sino como valor agregado con el fin de seducir al futuro comprador.

“Belleza de la provocación”, denomina Eco a la que propondrían los distintos movimientos de vanguardia y del experimentalismo artístico: del futurismo al cubismo, del expresionismo al surrealismo, desde Picasso hasta los grandes maestros del arte informal.

Eco resalta la actitud de provocación de las vanguardias al violar, sistemáticamente, todos los cánones estéticos respetados hasta ese momento:

El arte ya no se propone proporcionar una imagen de la belleza natural, ni pretende procurar el placer sosegado de la contemplación de formas armónicas. Al contrario, lo que pretende es enseñar a interpretar el mundo con una mirada distinta, a disfrutar del retorno a modelos arcaicos o exóticos: el mundo del sueño o de las fantasías de los enfermos mentales, las visiones inducidas por las drogas, el redescubrimiento de la materia, la nueva propuesta alterada de objetos de uso en contextos improbables (véase nuevo objeto, *dadá*, etcétera), las pulsiones del inconsciente. [...] Sólo una corriente del arte contemporáneo ha recuperado una idea de armonía geométrica que puede recordarnos la época de las estéticas de la proporción, y es el arte abstracto. Rebelándose contra la dependencia tanto de la naturaleza como de la vida cotidiana, el arte abstracto nos ha pro-

⁴⁸ *Ib.*, p. 394.

⁴⁹ *Ib.*, p. 394.

puesto formas puras, desde las geometrías de Mondrian a las grandes telas monocromas de Klein, Rothko o Manzoni⁵⁰.

Opuestas entre sí, conviven, curiosamente, la belleza sugerida por las nuevas corrientes artísticas y la difundida por los *media*, con el fin de estimular el consumo, multiplicándose, así, las contradicciones respecto de la existencia de un único criterio. Nuestra época, asevera Eco, se entrega “a la orgía de la tolerancia, al sincretismo total, al absoluto e imparable politeísmo de la belleza”⁵¹.

Y finalmente constata:

Existen, por último, muchas corrientes del arte contemporáneo (happenings, actos en que el artista corta o mutila su propio cuerpo, implicaciones del público en fenómenos luminosos o sonoros) en las que parece que bajo el signo del arte se desarrollan más bien ceremonias de sabor ritual no muy diferentes de los antiguos ritos místicos; cuya finalidad no es la contemplación de algo bello, sino una experiencia casi religiosa (aunque de una religiosidad primitiva y carnal) de la que los dioses están ausentes. Por otra parte, de carácter místico son las experiencias musicales de enormes multitudes en las discotecas o en los conciertos de rock, donde entre luces estroboscópicas y sonidos ensordecedores se practica una forma de “estar juntos” (a menudo acompañada del consumo de sustancias estimulantes) que puede parecer incluso “bella” (en el sentido tradicional de un espectáculo circense) a quien la contempla desde fuera, aunque no es así como la viven los que están inmersos en ella⁵².

Pero sólo se trata de experiencias equiparables con otras muchas referidas a la vida cotidiana.

Parecería que en el siglo XX el “el utensilio adaptado para su fin (producto tecnológico)” se convierte en el último refugio del anhelo de belleza. Desde “la exaltación futurista de la velocidad, Marinetti llegará a afirmar, tras haber invitado a matar el claro de la luna como trasto inútil poético, que un coche de carreras es más bello que la Niké de Samotracia”.

Surge así la era de “estética industrial”:

⁵⁰ *Ib.* pp. 415-417.

⁵¹ *Ib.*, p. 417.

⁵² *Ib.*, p. 417.

la máquina ya no necesita ocultar su funcionalidad tras los oropeles de la cita clásica, como sucedía con Watt, porque ahora se afirma que la forma sigue a la función, y la máquina será tanto más hermosa cuanto más capaz sea de exhibir su propia eficiencia”⁵³.

El ideal de la funcionalidad, proveniente del *diseño*, se alterna con el de *estilo*, que hace hincapié en el agrado estético no resultante de la función, sino como valor agregado con el fin de seducir al futuro comprador.

En el tempo del Chombre crepuscular”, al decir del Prof. Pousa, reina la imprecisión.

Comienza por corroer todos los fines trascendentes y aparece la perplejidad y la interrogación, que se devora toda creencia y la transforma en superstición, aniquila todo “conocimiento” y lo devuelve transformado en ideologías y técnicas de dominación; incomunica la esencia de la historia y provoca la caída en la inmediatez de la subjetividad sin remedio, o sea en lo inefable; vacía el lenguaje en sistemas proposicionales a convenir; relativiza todas las metas morales; la ciencia es elaborada en hiperlenguajes técnicos con lo cual adquiere prestigios mágicos; el abandono de toda “creación” en los dominios del arte, para sustituirlo por la actitud de “composición” que lleva a un formalismo hipertrofiado, o a una sujeción de la *hylé* en su manifestación más incomunicable⁵⁴.

En tal sentido Arthur Danto –uno de los principales teóricos del arte de fines del siglo XX, tras la publicación, en 1997, de *Después del fin del arte*– da cuenta de la crisis del concepto y la vivencia de la belleza en el arte contemporáneo. Su punto de partida se encontraría en la que llama “vanguardia intratable” e identifica con el movimiento *dadá*. Reconoce que la vanguardia, más allá de sus excesos, realizó una contribución decisiva al mostrar que podía haber arte sin belleza.

Considero el descubrimiento de que algo puede ser buen arte sin ser bello como una de las grandes aclaraciones conceptuales de la filosofía del arte del siglo XX, aunque quienes lo realizaron fuesen todos artistas; sin embargo este descubrimiento habría parecido trivial antes de que la Ilustración concediera a la belleza esa primacía de la que ha venido gozando hasta tiempos relativamente recientes⁵⁵.

⁵³ *Ib.*, p. 394.

⁵⁴ POUSA, N. *Op. cit.*, pp. 14-15.

⁵⁵ DANTO, A. C. (1997). *El abuso de la belleza*, Buenos Aires: Paidós, p. 103.

Danto recordando a Kant, observa que estableció como contrapartida de la belleza a lo inhumano. “Nada es más contrario a lo bello que lo repugnante”, había escrito el filósofo germano en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* de 1764⁵⁶. De ahí que el llamado *arte abyecto* cobraría sentido en cuanto rechazo artístico de la belleza. Danto hace notar, a modo de justificación, que el arte religioso, desde el origen del cristianismo, también desechó la belleza, al representar la pasión y la crucifixión, y las atrocidades sufridas por los mártires, convirtiéndolas en una característica importante de la expresión artística. Por lo tanto, para nuestro autor,

[...] la tendencia renacentista a embellecer al Cristo crucificado en realidad fue una medida para darle al cristianismo un barniz clásico restituyendo al cuerpo torturado una suerte de gracia atlética, negando así el mensaje básico de la doctrina cristiana según el cual, la salvación se alcanza a través del sufrimiento abyecto. El esteticismo del siglo XVIII fue un corolario del racionalismo de la religión natural⁵⁷.

Ya Hegel había observado que:

La novedad del arte cristiano y romántico consistió en tomar lo abyecto como su objeto privilegiado. En concreto, el Cristo torturado y crucificado, la más disforme de las criaturas, en lo cual la belleza divina se convertía, por la acción de la perversión humana, en la más innoble de las abyecciones⁵⁸.

Ahora bien, Marcel Duchamp (1887-1968) cuando presenta en Nueva York —no sin resistencia del jurado— un urinario sobre el que estampó el nombre del fabricante con el título de *Fuente* (1917), inaugura un tipo de ruptura que va más allá de las experiencias plásticas del cubismo o del fauvismo. Al proponer la presentación de *objet trouvé* —objetos sacados de su contexto real para ser admirados en el ámbito de una galería de arte—, la intención del artista, dice Danto, no es producir agrado sino generar toda una “gama de sentimientos mucho más amplia”, y agrega que “carecemos de un término para estas cualidades”⁵⁹.

⁵⁶ KANT, I. (1997). *Lo bello y lo sublime*, trad. de F. Rivera Pastor, Barcelona: Óptima, p. 50.

⁵⁷ DANTO, A. C. *Op .cit.*, p. 100.

⁵⁸ HEGEL, G. W. F. (2008). *Estética*. Buenos Aires: Losada.

⁵⁹ DANTO, *Op .cit.*, p. 176.

Según Danto:

Cuando los cabecillas revolucionarios exhortaron a David para que pintara la muerte de Marat –con la que, según el historiador del arte T. J. Clark, dio comienzo la modernidad– el objetivo era promover la ira y la indignación, e incrementar el fervor revolucionario y el odio contra los enemigos de la revolución. Los pintores de la Contrarreforma representaron a los santos como sufrientes para suscitar piedad. A veces, la belleza es compatible con estos contenidos, otras no. Si lo que pretende es infundir aversión, quizá convenga más que sea repulsivo⁶⁰.

Usando la teoría de los signos de Morris, con las tres dimensiones el lenguaje: *gramática*, *sintaxis* y *pragmática*, Danto procura hallar una denominación común para mencionar cualidades extra estéticas. Pero el calificativo ‘pragmática’ no le parece adecuado por su carga semántica, aunque acepta que estas cualidades podrían denominarse así. Finalmente, de la mano del lógico Frege, Danto adopta el nombre ‘*modulador*’.

Junto a la belleza, que Danto considera que “ha sido, con mucho, el más importante de los moduladores”, agrega la *repugnancia* y la *indignación*. Y deteniéndose en los *raddy-mades*,⁶¹ asegura que no son simples objetos encontrados de producción industrial.

Son objetos modulados para provocar una actitud de indiferencia estética. No diré que el número de moduladores sea ilimitado. Pero es, con mucho, demasiado grande para suponer que ni siquiera la belleza, con toda su trayectoria, vaya a ser el modulador definitorio del arte del futuro inmediato⁶².

En la misma línea de M. Duchamp, Andy Warhol obtuvo un gran éxito en 1964, al presentar como obra de arte las cajas de un jabón de lavar, que tenía un colorido envase para atraer a los consumidores. ¿Qué hace que las cajas de Warhol fueran arte y las mismas cajas, apiladas en las estanterías de los supermercados, no lo fueran?, se pregunta Danto. El creador de la caja de Brillo era un ignoto y prometedor pintor americano, James Harvey, quien se ganaba la vida como diseñador comercial. Pero hoy nadie recuerda al diseñador

⁶⁰ *Ib.* p. 176.

⁶¹ Nombre que da Duchamp a sus piezas.

⁶² DANTO, A. C. Op. cit. p.177.

dor del envase y en cambio todos quienes se interesan por el arte, tienen presente la obra de Warhol. Según Danto, las *Cajas Brillo* de Warhol eran arte porque inducían a la reflexión sobre el concepto de arte, y porque eran lo opuesto a anteriores definiciones de lo que se consideraba arte. Con Hegel, Danto termina sosteniendo que es un determinado momento histórico el que permite que un objeto como la *Caja Brillo* sea arte. Al ser expuestas como obras de arte, cuestionaron ideas fundamentales del modernismo, entre otras, la de la originalidad de la obra única que muestra huellas del genio artístico de su creador. Ya el filósofo Walter Benjamin alertó sobre el riesgo de que las obras de arte, perdieran el “aura” que las caracterizaba, debido a la reproducción mecánica⁶³.

Quedaba abierto el campo para la aparición de nuevas corrientes de interpretación de lo contemporáneo. En la actual circunstancia, que Danto denomina *posthitórica*, “*deberíamos pensar en el arte después del fin del arte, como si estuviéramos emergiendo desde la era del arte a otra cosa, cuya forma y estructura resta ser entendida*”⁶⁴.

Así pues, a la “muerte del arte” anunciada por Hegel, se sumaría la *desaparición* de uno de sus componentes esenciales: la belleza, en aras de la cual se habrían menospreciado otras cualidades estéticas posibles, tales como lo repugnante, lo abyecto, etc.

Respecto de la filosofía del arte del siglo XX, Danto elogia “el descubrimiento de que algo puede ser buen arte sin ser bello como una de las grandes aclaraciones conceptuales”⁶⁵. Ciertamente conviene recordar que una cosa es el acuerdo de los teóricos y otra el gusto común de una época.

Tras Duchamp y Warhol aparecerán otras experiencias resonantes.

En Europa se destacan las producciones de Joseph Beuys (1921-1986), piloto en la Segunda Guerra, egresado de la escuela de Bellas Artes de Düsseldorf —de la que posteriormente fuera un renombrado profesor de escultura—, Beuys integró el movimiento neodadá *Fluxus*, constituyéndose, sin duda, en el más famoso miembro. Sus objetos se distinguen de los *ready-made* de Duchamp por formar parte

⁶³ *Ib.*, p. 177.

⁶⁴ *Ib.*, p. 102.

⁶⁵ *Ib.*, p. 102.

de su propia vida, ostentando su huella o conteniendo un recuerdo autobiográfico, como la miel y la grasa, utilizada por los tártaros que le salvaron la vida durante la segunda guerra mundial. De esta manera Beuys, entre las décadas de los setenta y los ochenta, se convierte en el representante más conspicuo de la tendencia a asociar “el interés del público no en lo que el artista hace, sino en su personalidad, acciones y opiniones”⁶⁶. Su figura está ligada al llamado *arte conceptual*, al *happening* y al *performance*⁶⁷. Así, en 1965 Beuys en su *performance* *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta*, recorre una galería con miel y pan de oro en la cabeza y hablando sobre su obra a una liebre muerta que tenía entre sus brazos (alusión a una sociedad muerta), y nueve años después, realiza la acción *Me gusta América y a América le gusto yo* en que, por tres días reúne, se muestra con un coyote, fieltro, paja y diarios americanos que va acumulando, hasta concluir abrazando al animal.

Destruyendo toda tipificación artística tradicional, el llamado *arte de acción*, al poner el énfasis en el momento creador, abandona los conceptos tradicionales como el de obra de arte y mucho más el de belleza asociado a ésta, sólo queda el gesto creativo, la intención crítica, el contenido intelectual.

Y si bien Roger Fry, tras el gran revuelo provocando por sus exposiciones de arte post-impresionista en Londres en 1910 y 1912, sostuvo que lo feo en arte sería tal, hasta que fuera visto como bello. Esto es, que todo arte original se percibe inicialmente como feo. Lo novedoso de lo sucedido con la vanguardia, para Danto, es mostrar que, la relación entre arte y bellaza no sería esencial.

Marcel Duchamp, Andy Warhol y Joseph Beuys “forman la ‘trinidad’ del arte contemporáneo” y expresan una misma antropología –afirma el pintor David López–. “Para Andy Warhol, el arte es dinero, sin tapujos; para Beuys, el arte es melancolía, soledad del artista consigo mismo”).

En el tiempo del “hombre crepuscular”, al que se refería el Profesor Pousa, reina “la imprecisión”, el esfumado de la imagen de hombre:

[...] la imagen del hombre crepuscular está constituida, no por

⁶⁶ Véase, *Diccionario del arte del siglo XX*, Madrid, Complutense, 2001.

⁶⁷ Formas de arte que combinan acción teatral, plástica, música y que involucran al público.

aquellos rasgos que presenta, sino por los que ya no presenta, y los que todavía no presenta [...] el crepúsculo de la historia se produce cuando los dioses se alejan de la tierra. La “muerte de Dios” o su alejamiento deja ese abismal vacío que el hombre debe llenar con su propio realizarse [...] abandono de toda “creación” en los dominios del arte, para sustituirlo por una actitud de ‘composición’ que lleva a un formalismo hipertrofiado, o a una sujeción de la *hylé* en su manifestación más comunicable. Toda la vida cultural humana es presa de febriles búsquedas de “originalidad”, o sea de rupturas y de anhelos de nuevos puntos de partida⁶⁸.

Lo cierto es que hoy en día, lo bello se muestra fuera de la experiencia corriente del arte contemporáneo⁶⁹, en lo que tiene de más característico o representativo.

Así, durante el siglo XX, se registró un fuerte movimiento artístico que se valió de la reacción del público, como forma de hacer arte, y al que se sumó otro, de corte social, que buscó al arte como instrumento para la crítica y la toma de conciencia, teniendo ambos por rasgo común el rechazo y exclusión de la belleza como característica esencial de lo artístico.

Al respecto, y en consonancia con los interrogantes planteados al inicio del presente artículo, conviene resaltar que el abandono de la belleza responde a razones profundas que parecen no advertirse.

El “olvido del ser” arrastra consigo el de sus constitutivos: la verdad, el bien, la belleza. El nihilismo profesado por los maestros de la sospecha mucho ha hecho al respecto. La exclamación de Nietzsche “Dios ha muerto, nosotros lo hemos matado” no fue una afirmación circunstancial. A la experiencia del vacío existencial y la falta de sentido proclamada con arrogancia, sucede un desplome de los valores que la impregnaban y se muestra, en el mejor de los casos, en el cultivo de un arte autorreferencial dirigido a un público de artistas y “entendidos” y, en los otros, poderosos y de snobs y a los grandes circuitos mercantiles del arte que lo validan. Danto muestra como los “comisarios” organizadores de las muestras son quienes han pasado a tener el papel central en la determinación de lo que el arte sea; sustituyendo en esa tarea a los millonarios coleccionistas que, a su vez, habían suplido a los mecenas de antaño.

⁶⁸ Pousa, N. *Op. cit.*, pp. 15-16.

⁶⁹ Primero en las artes visuales y luego en algunas expresiones musicales, etc.

Analistas muy finos como U. Eco son capaces de reflexionar respecto de las experiencias dadaístas, distinguiendo entre el gesto provocador y la llamada de atención sobre los objetos que pueblan nuestra vida cotidiana, y deteniéndose en sus aspectos formales cuando son apartados del uso corriente; pero eso no deja de ser una muestra del valor del diseño al generar en torno de los mismos el ámbito de la insularidad del arte. Y críticos tan agudos como Danto están persuadidos de que, no sólo sea un “gran logro eliminar la belleza de la definición del arte demostrando que algo puede ser arte sin estar dotado de belleza”, sino también, de que el arte es capaz de “desplegar tantas posibilidades estéticas que constituiría una distorsión pensar en él como si sólo tuviera una”⁷⁰. Pero el mismo Danto, a continuación reflexiona:

La diferencia entre la belleza y el resto de cualidades estéticas, incontables en número, es que la belleza es la única que se reivindica a sí misma como valor, en un mismo plano que la verdad y la bondad. La aniquilación de la belleza nos dejaría en un mundo insoportable, del mismo modo que la aniquilación de la bondad nos dejaría en un mundo donde sería imposible vivir una vida humana plena⁷¹.

Me pregunto: ¿el arte no forma parte del mundo, en sentido de ámbito cultural humano? ¿El mundo no se empobrece con el abandono de la belleza por parte arte?

A pesar de las producciones revulsivas de los artistas y las elucubraciones de los teóricos, perdura en el inconsciente colectivo la convicción de que en el arte tiene que haber belleza. Ello produce un conflicto serio entre el artista y el común del público desprevenido y desconcertado al no poder acceder a formas expresivas al margen de lo bello, o que procuren otra forma análoga de lo bello. Y es que, una vez apagado el estrépito, el corazón del hombre sigue clamando por la belleza. Así parece reconocerlo una generación de jóvenes artistas. Me permito transcribir lo alegado, en un reportaje, por el joven pintor español David López Ribes:

De hecho, hoy hablar de la belleza es algo que no tiene mucho sentido. Pero es una cuestión que yo quiero volver a proponer como valor. Se han escrito cientos de cosas sobre la belleza, de hecho mi

⁷⁰ DANTO, A. C. *Op. cit.*, p. 103.

⁷¹ *Ib.*, p. 104.

intención no es proponer algo nuevo, sino actualizar algo que siempre ha estado, porque ya no está [...] La gente se acerca a un paisaje, contempla un paisaje, y le gusta, siente un placer estético, un placer que está ligado al amor. Y ya está, no tiene porqué profundizar más. En lo que conforma esa experiencia estética, hay una matemática, pero el espectador no necesita entenderla. Uno no necesita entender científicamente una naranja para disfrutar de ella, aunque haya una explicación científica: la combinación de azúcares con aminoácidos, etc.

Cuando hay algo bello, hay una matemática, una relación entre materiales, texturas, etc. y eso conforma la belleza. La mayor parte de las personas la disfruta, pero los artistas son capaces de acercarse intuitivamente a la relación que hay detrás de esa belleza: las materias se dan valor mutuamente porque están en relación. Los artistas lo traducimos en obras, materiales, texturas, colores... por ejemplo, una curva necesita una recta, una mancha necesita una línea, un color plano necesita un color deshecho... estas son las herramientas con las que se recrea la belleza, sea en pintura como en música, donde el sonido necesita del silencio. [...] Los artistas traducimos esta relación que hay en la materia en formas y colores; eso es un cuadro. Y ese cuadro tiene que ser bello en su relación de materias [...]. Este es el primer nivel del arte.

En mi caso, además, me interesa darle un contenido, y este sería un segundo nivel. Esas formas que tienen que “funcionar” entre sí y ser bellas, además tienen que tener un contenido. Porque el arte no es sólo relación entre materias, sino que es relación entre personas, es comunicación.

Este es otro aspecto que la postmodernidad ha quebrantado, al exaltar el individualismo. Muchos artistas, si les preguntas el significado de su obra, niegan que lo tenga, sino que pintan para sí mismos, se cierran al diálogo, “no quieren decir nada”.

Hay un tercer nivel del arte, y es el de relación espiritual. El arte siempre ha sido espiritual, ha expresado relación con lo divino, lo que no hay que confundir con el arte propiamente sacro. [...] Desde Altamira hasta el siglo XX, el arte siempre ha expresado lo espiritual; es precisamente en el siglo XX cuando aparece, por primera vez en la historia, la sociedad “atea”⁷².

Hans Urs von Balthasar afirmaba al respecto que: “junto a la pérdida de lo bello, se ha perdido también lo bueno y lo verdadero”, de

⁷² LÓPEZ RIBES, David, entrevista en <http://www.zenit.org/article> 28-07-2011. Asesor Cultural del Instituto Cervantes de París y colaborador de Kiko Argüello en la realización de pinturas murales de iconos.

manera que, “por un lado hay un falso tipo de belleza que no nos eleva hacia Dios y su Reino, sino que en cambio nos arrastra hacia abajo y suscita deseos desordenados”.

No parece ser la relación de la belleza y el arte un hecho accidental sino esencial que debe ser redescubierto por el artista de estos días.

En diálogo con J. Guitton, el Papa Pablo VI se lamentaba:

¡Oh voz bienaventurada del arte, eco mágico, tú que de la silenciosa belleza extraes la armonía de los signos y de las formas! ¿Cuánto volverás a entonar tus cánticos, cuándo nos hablarás de nuevo con tu sobrehumano encanto, por la alegre vía, la vía a todos abierta, de la súbita inspiración, del mundo escondido y profundo del ser en el que todas las cosas tienen su raíz, y del que deriva su sentido?⁷³.

⁷³ GUITON, J. (1967). *Diálogos con Pablo VI*, Madrid: Cristiandad, p. 325.