

BELLEZA EN VEZ DE CENIZAS*

Por: Arthur C. Danto

Traducción: Daniel Jerónimo Tobón Giraldo

Universidad de Antioquia

Dadles belleza en vez de cenizas, aceite de gozo en vez de vestido de luto, alabanza en vez de espíritu abatido

Isaías, 61:3

Si tantos artistas buscan hoy en día, independientemente unos de otros y cada uno por su propio camino, introducir belleza en su arte, uno no puede menos que preguntarse si es así porque, al menos desde la época del movimiento Dada, se considera que el arte ha dado durante demasiado tiempo cenizas en vez de belleza. Lo contrario de las “buenas nuevas” de Isaías. Dada se comprendió a sí mismo como un ataque contra una sociedad que, aunque consagrada a las bellas artes, la literatura y la música, estaba al mismo tiempo preparada para enviar alrededor de 8'400.000 jóvenes a su muerte en una guerra de horror sin precedentes. De modo que los dadaístas determinaron darle a la sociedad el tipo de arte que merecía: pueril, insensato, rauco y bufonesco. Ya que la sociedad se juzga por sus logros culturales, Dada constituyó algo así como un espejo roto en el que la sociedad que hizo la guerra pudiera percibir su fealdad moral. Desde la perspectiva del fin del siglo XX, la inmensa desproporción entre las travesuras de Dada de un lado y el horror de la Gran Guerra del otro revela la alta consideración en que se debe haber tenido al arte y a la belleza, si los artistas pudieron suponer que privar a la sociedad de belleza artística podría comenzar a equilibrar la balanza o motivar a la sociedad a cambiar su rumbo. El libro de George Santayana *The Sense of Beauty* (1896) fue publicado en el largo crepúsculo del siglo XIX, al que la guerra puso estruendoso final. Años más tarde, escribiéndole al teórico de la estética Thomas Monro, Santayana explicaba que en aquel período “la belleza —de la cual no debemos hablar hoy— era una vívida presencia o una dolorosa ausencia noche y día”.¹ No hay motivos para suponer que Santayana haya tenido algún contacto con Dada, pero, de haberlo hecho, habría visto como mera impudicia lo que sus perpetradores consideraban actos de

* Publicado en BENEZRA, N.D. y VISO, O.M. *Regarding Beauty: A View of the Late Twentieth Century*. Horshhorn Institution, Haus der Kunst, 1999, p. 183-197.

1 SANTAYANA, G. *The letters of George Santayana*. Edición de Daniel Cory. New York: Scribners, (1928) 1955, p. 238s.

transvaloración radical. Sin embargo, podemos hacernos una idea del significado de belleza que prevalecía en la era de Dada leyendo *Una temporada en el infierno* (1873). “Una tarde senté a la belleza en mis rodillas, y la encontré amarga, y la insulté”. Antes de esa afrenta, su vida había sido una fiesta “en la que todos los corazones se abrían y todos los vinos corrían”.² Insultar a la belleza significó perder ese mundo.

No se trata, sin embargo, de que el mundo se haya vuelto un lugar particularmente mejor desde que Dada vistió de bufón al arte y buscó pellizcar la conciencia de una cultura guerrera a través de la insubordinación estética. ¿Un regreso a la belleza es, entonces, un reconocimiento de las limitaciones del arte cuando de efectuar cambios sociales se trata? ¿O han llegado a sentir los artistas una desolación a la cual ellos mismos han contribuido... meras cenizas, dada la persistente esperanza de belleza? ¿Un retorno a la belleza es un gesto de reconciliación con un mundo que la necesita desesperadamente después de lo que ha soportado en las décadas pasadas, una especie de amnistía estética? ¿O, finalmente, es este retorno una concesión al hecho de que, en un fútil esfuerzo para modificar la conciencia social, el arte ha sacrificado lo que le da su significado más profundo? Quizá negarse a dar belleza sea una infracción moral no menos profunda que buena parte de aquello que el arte deliberadamente des-embellecido critica. ¿Por qué debería alguien creer en un artista que, aunque lanza invectivas contra el tratamiento que se le da al medio ambiente, ofrece en su propio trabajo cenizas en vez de belleza?

Estas preguntas se yerguen contra el trasfondo de una pregunta filosófica sobre la verdadera relación entre arte y belleza. Y Dada puede haber hecho su mayor contribución al plantear esta pregunta, demostrando no sólo cuán abierto y adaptable es el concepto de arte, sino también que no tiene una conexión interna con el de belleza, que la belleza no es una condición necesaria del arte. Que el arte no necesita estar constreñido por consideraciones estéticas fue probablemente el mayor descubrimiento conceptual en el arte del siglo XX. Éste, efectivamente, liberó a los artistas del imperativo de crear solamente lo que fuera bello, y al mismo tiempo liberó a la filosofía del arte de la obligación de ocuparse del análisis de la belleza, la cual había sido la preocupación central de la disciplina de la estética desde su establecimiento en el siglo XVIII, y que, desde mi punto de vista, explica la aburrida reputación del tema. La misión de Dada puede no haber sido filosófica, pero estaba muy adelante de la filosofía de su época al demostrar que un objeto puede ser arte aun cuando en lugar de belleza haya alguno de sus antónimos: lo tonto, lo desagradable, lo pueril. De esto se sigue que crear belleza no es más que una opción para el artista, que tiene también la posibilidad de insultarla o simplemente hacer caso omiso de ella, para mencionar dos más.

2 “Un soir, j’ai assis la Beauté sur mes genoux – Et je l’ai trouvée amère, – Et je l’ai injuriée” y “Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin, où s’ouvraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient”. RIMBAUD, A. *Une Saison en Enfer* (1873), en: *Oeuvres complètes*. Edición de Antoine Adam. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 95. [Traducimos de la traducción de Danto].

Independientemente del éxito de Dada al disociar el arte de la belleza, no separó completamente el arte de la estética, ya que muchos de los efectos de Dada constituyen valores estéticos negativos —valores como la aspereza o la voluntaria falta de decoro—. La belleza no es la única cualidad estética positiva, ni la fealdad la única negativa. Nuestro vocabulario estético es extremadamente sutil y rico, como descubrieron filósofos sensibles a los matices del lenguaje: J. L. Austin, el líder de la Escuela del Lenguaje Ordinario de análisis filosófico, escribió: “si sólo pudiéramos olvidarnos por un momento de lo bello y descender en cambio a lo primoroso y lo delicioso”.³ O a lo “[u]nificado, balanceado, integrado, inerte, sereno, sombrío, dinámico, poderoso, vívido, delicado, conmovedor, trillado, sentimental, trágico”, para apropiarnos de una lista parcial proveída por Frank Sibley en su magistral ensayo *Aesthetic Concepts*.⁴ Por tanto, al sustituir la belleza por un rango de cualidades estéticas negativas, Dada no separó el arte de las cualidades estéticas como tales. Pero, hay que insistir, los dadaístas no eran filósofos preocupados por formular definiciones. Eran activistas y moralistas dispuestos a cambiar la sociedad y a pasarla muy bien en el proceso.

Debemos dirigirnos a Marcel Duchamp para encontrar, particularmente en sus *readymades* de 1915-17, la disociación más radical entre estética y arte. “Un punto que me interesa sobremanera establecer es que la elección de estos *readymades* no fue dictada nunca por la delectación estética”, escribió Duchamp en 1961. “La elección estaba basada en una relación de indiferencia visual y, al mismo tiempo, en una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho, una completa anestesia”.⁵ En 1924, Duchamp puso en claro que encontrar un objeto sin ninguna cualidad estética no era nada sencillo, pero podemos hacernos una idea de su intención si consideramos su *Comb* (1916) (ya inexistente), que Calvin Tomkins describe como “el más serenamente ‘anestético’ de todos los *readymades* de Duchamp”.⁶ ¡De nadie puede decirse que tiene buen o mal gusto en peines para caballos! Estos corporeizaron el principio del *readymade* en la medida en que no contienen “ni belleza, ni fealdad, nada particularmente estético”, y, desde esa perspectiva, cualquiera da exactamente lo mismo. Podemos ver lo poco que entendieron su proyecto sus más cercanos asociados en el hecho de que Walter Arensberg, el protector de Duchamp, haya imaginado que la intención del artista al enviar un orinal a la exhibición de la Society of Independent Artists en 1917 era llamar la atención sobre una “forma encantadora”⁷ y sobre los paralelos formales

3 AUSTIN, J.L. *A Plea for Excuses*, en: *Philosophical Papers*. Edición de J.O. Urmson y G.J. Warnock. Oxford: Clarendon Press, 1961, p. 131.

4 SIBLEY, F. *Aesthetic Concepts*, en: *Philosophical Review*, vol. 68, nro.4, 1959, p. 421.

5 DUCHAMP, M. *Talk at the Museum of Modern Art. October 19, 1961*. Reimpreso en: *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp*. Edición de Marcel Sanouillet. Oxford y New York: Oxford University Press, 1973, p. 141.

6 TOMKINS, C. *Duchamp. A Biography*. New York: Henry Holt, 1996, p. 160.

7 Walter Arensberg: “Una forma encantadora ha sido revelada, liberada de su propósito funcional, y por tanto es claro que un hombre ha hecho una contribución estética”. Citado en: WOOD, B. *I shock*

entre esa pieza de fontanería industrial y las esculturas de C. Brancusi.⁸ Se puede inferir el profundo arraigo de Arensberg en el mundo al que apuntaba Dada del hecho de que no haya percibido el feo "R. MUTT 1917" con que Duchamp manchó la blanca superficie de porcelana de la *Fuente*. Esa burda firma es un perfecto gesto dadaísta, estrictamente coherente con el de dibujarle un bigote a la *Mona Lisa*. La misma presunción de que el arte debe ser bello se palpa en el modo en que Alfred Stieglitz fotografió la obra, después de que fue rechazada. Luce rechazada y melancólica en la imagen de Stieglitz, con su triste rótulo colgando de uno de sus agujeros. Stieglitz le prestó especial atención a las sombras internas de la obra, que según él se asemejaban por su forma a "algo entre una Madona y un Buda".⁹ Tanto Arensberg como Stieglitz más o menos daban por sentado que, si algo era arte, tenía que ser de algún modo bello. Fue este el supuesto que Dada rompió constantemente.

Los *readymades* sirvieron para desconectar el concepto de arte de toda la tradición de la estética filosófica, que —a través de su más grande ejemplo, la *Crítica del Juicio*, de Immanuel Kant (1790)— hizo del gusto el factor central en el análisis de la belleza. Al hacer arte a partir de objetos ni de buen ni de mal gusto, a Duchamp le interesaba tan poco insultar la sensibilidad estética como complacerla. Su opinión era que el gusto —bueno o malo— era el "enemigo del arte".¹⁰ Desde que, en 1913, presentó su primer *readymade*, consistente en una rueda de bicicleta fue claro que las investigaciones de Duchamp eran una respuesta no a los fracasos morales de la sociedad sino a una pregunta desinteresada sobre la filosofía del arte. Su práctica era arrancarle tantos de sus atributos tradicionales como pudiera, como un recién casado despoja a su novia de los suyos. Desde la perspectiva irónica de Duchamp, el uso polémico del mal gusto habría sido parte del mismo complejo que pretendía ofender. El Dada de Nueva York, al que Duchamp perteneció, había cumplido su ciclo antes de que América entrara a la guerra. La *Fuente* estaba en la galería 291, de Stieglitz, cuando ésta cerró en marzo de 1917.

Es importante recordar el punto de partida, más bien ascético, de Duchamp. Una y otra vez polemizó contra la delectación estética y, en consecuencia, contra el arte hecho deliberadamente para gratificar los sentidos. Veía el arte como una actividad muy superior al embellecimiento; lo veía como una actividad intelectual y analítica. Cuando dijo que la pintura estaba muerta, como lo hizo en una legendaria discusión con Brancusi y Fernand Léger en 1914, mientras observaban un propulsor en una exhibición aeronáutica, estaba tácitamente considerando la pintura en términos sensuales. Y buscaba elevar el arte a un nivel intelectual estrictamente paralelo al de la ciencia. Desde su punto de vista, la estética no cumple un papel más importante en el arte que en la ciencia, no importa la íntima conexión

Myself: The Autobiography of Beatrice Wood. California: Dillingham Press, 1985, p. 29.

8 TOMKINS. *Op. cit.*, p. 186.

9 Stieglitz, citado en Van Vechten to Gertrudre Stein, en: *Letters of Carl Van Vechten*. Editado por Bruce Kellner. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1985, p. 29.

10 Duchamp, citado en *ibid.*

que se haya atribuido al arte y la belleza a lo largo de la historia. Su actitud, en efecto, era platónica, especialmente en vista del notorio ataque platónico a los sentidos como fuente de ilusión y falsas creencias. Sócrates elogió la forma de lo bello, y la distinguió de sus varias instancias en el mundo de los sentidos —las pinturas, los poemas, las tragedias que los amantes del arte adoran—. ¹¹ “La belleza desnuda”, ¹² no mezclada con los sentidos, debe ser aprehendida a través de un acto de introspección individual, y por tanto anestéticamente. Es la forma más que las instancias de lo bello lo que debemos amar.

Etimológicamente, “estética” deriva de la palabra griega que designa la experiencia sensorial. Así, si se le pidiera a alguien que explicara cómo sabe que algo es rojo o dulce, una buena respuesta de su parte sería que lo sabe estéticamente, o sea, a través de los sentidos. Por este motivo, la sección de la *Crítica de la razón pura* de Kant que discute el papel de los sentidos en el conocimiento humano se titula **Estética trascendental**. Allí, Kant está preocupado en realidad por identificar ciertas formas a través de las cuales se experimenta el mundo sensible; y está ansioso por diferenciar su apropiación del término de la “crítica del gusto” que “estética” había comenzado apenas a designar en el uso culto alemán. Este uso derivaba de un volumen explícitamente titulado *Estética*, de Baumgarten, que Kant describió en una nota al pie de página como un intento de “reducir la consideración crítica de lo bello a principios racionales y elevar al rango de ciencia los principios de dicha consideración crítica”. ¹³ Kant urgía a sus lectores a “suprimir otra vez esa denominación”. Pero en el siglo XVIII un gusto cultivado había llegado a distinguir una personalidad humana ideal. Hombres y mujeres se preocupaban por lo que ellos percibían como tener buen gusto en atuendos, decoración, obras de arte, libros y modales, y obras como *Analysis of Beauty* (1743) de William Hogarth, o *Discourses* (1768-69) de Sir Joshua Reynolds, tenían precisamente tal audiencia en mente. Kant llegó a percatarse de que un análisis del ser humano que dejara por fuera la crítica del gusto sería radicalmente incompleto.

En un famoso pasaje de la *Crítica de la razón práctica* (1788), libro que se ocupa de los fundamentos metafísicos del juicio moral, Kant escribió que dos cosas lo emocionaban profundamente cada vez que pensaba en ellas: “el cielo estrellado que está sobre mí y la ley moral que hay en mí”. ¹⁴ Juntas, implican una concepción de los humanos como seres cognitivos y morales que respondemos a leyes naturales y morales a través de diferentes rasgos de nuestra constitución. El hecho de que Kant llegara a escribir su gran tratado sobre el juicio estético —usando ahora estética en el sentido preciso que le dio Baumgarten— es prueba de que reconoció que en los seres racionales hay algo más que una capacidad de

11 PLATÓN. *Simposio*, 206 c-e; *República*, 479 e.

12 De Edna St. Vincent Millay, soneto 22, parte 4, en *The Harpweaver and Other Poems*. New York & London: Harper, 1923, p. 70.

13 KANT, I. *Crítica de la razón pura*. Traducción de Pedro Ribas. Madrid: Alfaguara, 1978, p. 66 nota k.

14 KANT, I. *Crítica de la razón práctica*. Traducción de J. Rovira Armengol. Buenos Aires: Losada, 1961, p. 171.

entender la ciencia y hacer juicios morales. Una persona sin gusto no es plenamente un ser humano, tal como lo concebía la Ilustración. Es interesante notar que los *readymades* de Duchamp parecen haber sido escogidos pensando en dichas personas. No puede haber bases en el gusto para distinguir entre sí dos cepillos para caballos. Pero ese sería el caso con cualquier cosa, en cuanto concierne a los que podríamos llamar "estéticamente discapacitados". La marca de tal discapacidad sería la imposibilidad de explicar lo que sostenemos cuando identificamos un objeto como bello. En sentido estricto, no vemos nada que tal persona no pueda ver. No se trata de que sufran de una deficiencia como la ceguera al color (aunque los teóricos tempranos de la estética postularon un sexto o séptimo sentido para explicar la percepción de la belleza). Así que no podemos señalar un elemento en el orden sensorial y decir, como hacemos con el rojo, que es eso lo que entendemos por belleza. Aquí puede haber una analogía con los moralmente discapacitados, que no pueden entender lo que se quiere decir al llamar algo bueno o malo, correcto o incorrecto, pero que ven todo lo que vemos aquellos que de algún modo consideramos estas distinciones fundamentales para la vida humana.

La belleza es un concepto de grado bajo el cual —como con bueno, mejor, el mejor— los objetos pueden ser clasificados del menos bello al más bello. Pero cuando no hay diferencias entre los objetos, no hay modo de graduarlos diferencialmente. Si dos cosas son exactamente iguales en cada aspecto perceptivo, entonces no se puede decir que una es más bella que la otra. Así que si uno puede decir eso, los objetos deben distinguirse de algún modo perceptible. (Esto se aplica igualmente a la idea de bien: dos cosas o actos no pueden ser exactamente iguales, cuando uno es bueno y el otro no). Un conjunto de cepillos para caballos no puede, según se dijo, diferenciarse con base en su belleza. Esto explica por qué era importante para la noción de *readymade* que los objetos fueran producidos en masa (una concepción que no estaba al alcance de Kant). Dada una tanda de cepillos metálicos para caballos uno no podría cumplir la orden de escoger el más o el menos bello. Quizá esto explica por qué Duchamp decidió finalmente que el edificio Woolworth no era adecuado como *readymade*. Sólo podría servir a ese propósito si hubiera una serie indefinidamente grande de rascacielos, tan semejantes unos a otros como lo son entre sí los cepillos para caballos. Esto también se aplicaría a los orinales del inventario de J. L. Mott *Iron Works*. Es posible que aquellos orinales listados en el catálogo como "Orinal 'Berdfordshire' de respaldo plano, con labio", de porcelana,¹⁵ fueran más atractivos, estéticamente, que cualquiera de los demás orinales de Mott. Pero no podría existir ninguna base racional para escoger un orinal Berdfordshire de respaldo plano en vez de otro. A la pregunta de por qué escogió el que escogió, Duchamp habría podido responder simplemente que la elección era inherentemente arbitraria. Aquí tal vez venga al caso un apunte acerca de la estética de Andy Warhol. Warhol veía a la sociedad americana como un mundo de *readymades*, entre los cuales ninguna elección podría tener sentido. "Todas las Coca-Colas son iguales, y

15 VARDENOE, K.; GOPNIK, A. *High and Low: Modern Art and Popular Culture*. New York: Museum of Modern Art, 1991, p. 276.

todas las Coca-Colas son buenas”, escribió en una ocasión.¹⁶ No hay modo de que la Reina de Inglaterra pueda conseguir un perro caliente mejor que el que consigue el vago de la esquina, escribió en otra oportunidad. En un mundo así, uno de los placeres más grandes de Warhol estaría descartado: el placer de comprar. Su colección más famosa era de tarros de galletas. Pero si todos los tarros de galletas fueran iguales y todos los tarros de galletas fueran buenos, no se requeriría gusto para elegir entre ellos. Uno podría “simplemente escoger” —como entre latas de sopa Campbell—. “Campbells. Campbells. Campbells. Campbells”, como dijo Michel Foucault para concluir un ensayo sobre René Magritte.¹⁷

Estas reflexiones un tanto áridas ayudan a especificar cuál debe ser el caso cuando “belleza” se utiliza como un concepto graduable. Debe aplicarse sólo cuando la única diferencia entre dos cosas no pueda ser que una es bella y la otra no. Si y es bello y x no lo es, tienen que diferenciarse de algún otro modo. El estéticamente discapacitado puede, supongamos, ver cómo difieren dichos objetos. Pero podría querer saber entonces si “belleza” se refiere simplemente a esta diferencia y, si no, con base en qué afirmamos que el uno es bello y el otro no. De otro modo, tal persona podría pensar que el término “bello” no tiene sentido. Lo más que podría hacer para adquirir la reputación de tener gusto sería aprender a distinguir lo que los otros llaman bello de aquello a lo que le niegan tal término, prestando atención a las diferencias entre ellos. Dicha persona podría estar siempre en lo correcto, pero ciertamente no la consideraríamos alguien con gusto y discernimiento si supiéramos cómo llegó a sus juicios. Una persona de gusto debe ser capaz de hacer tales elecciones sin depender de lo que otros digan. Entonces ¿de qué puede depender el gusto?

Como hombre de su tiempo, Kant tuvo que haber sido en cierta medida un hombre de gusto. Pero como filósofo es claro que se sentía incómodo con esta noción. Le parecía obvio que las cuestiones de gusto no eran objetivas, en el sentido específico de que términos como “bello” no hacen referencia a rasgos objetivos en el mundo sensible, y por tanto “es bello” no puede expresar conocimiento sobre el mundo. A este respecto habría sostenido que no podía haber ninguna ciencia de lo bello del tipo que presumiblemente buscó Baumgarten. La “base determinante” del juicio estético, en consecuencia, no podía ser “más que subjetiva”.¹⁸

Es importante recalcar que subjetividad no significa relatividad. Kant, de hecho, pensaba que para ser válidos los juicios de gusto tenían que ser universales. Inevitablemente las personas difieren en su constitución subjetiva. Pero de esto no se sigue que todos estén siempre en lo cierto, que es lo que hace el relativismo a la vez tan difícil de sostener y de

16 WARHOL, A. *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1991, p. 100s.

17 FOUCAULT, M. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama, 1993, p. 86.

18 KANT, I. *Crítica del Juicio*. Traducción de Manuel García Morente. Madrid: Espasa Calpe, 1999, parte I, §1.

atacar. En la filosofía antigua, uno de los sofistas, Protágoras, afirmó que cada hombre es la medida de la verdad, una tesis contra la cual Sócrates luchó a lo largo de toda su vida, puesto que era parte central de su proyecto el que fuera posible equivocarse. Cómo es posible hacer un enunciado falso fue el problema que definió sus constantes investigaciones acerca de la verdad moral. Pero, desde luego, él reconocía diferencias subjetivas y buscaba explicar cómo es que las personas pueden diferenciarse subjetivamente —cómo algunos pueden ser filósofos y algunos no (en la *República*), cómo algunos tienen buenas y claras memorias y otros vagos recuerdos (en el *Teeteto*)—. Y las personas tienen diferentes umbrales de dolor y placer, que era lo que Kant llamaba estados subjetivos. El placer (como el dolor) no es un rasgo objetivo de un objeto; es un rasgo subjetivo inducido por el modo en que estos objetos nos afectan. En sí mismo un objeto no puede ser dolorosamente brillante. Sólo puede serlo si ese brillo les causa dolor a los fotofóbicos ojos de alguien.

El relativismo penetra el ámbito de la belleza únicamente cuando se descubre que los miembros de una cultura reciben placer estético de objetos que a los de otra cultura les son indiferentes o les producen dolor. La posibilidad de tal otredad sólo comenzó a penetrar la conciencia europea en los tiempos de Kant, cuando aparecieron ciertos grabados relacionados con las expediciones del capitán Cook a los mares del sur. Los grabados habrían sido hechos con espíritu científico —para revelar cómo eran verdaderamente las cosas, como las fotografías para la *National Geographic* o los videos del *Discovery Channel*—. Los europeos sentían que sabían algo acerca de los aborígenes del nuevo mundo gracias a imágenes que mostraban a los nativos, por ejemplo, como caníbales, ruñendo ancas inconfundiblemente humanas. Estas pinturas propagandísticas justificaron el avance de la conversión de los salvajes, y la expropiación de su oro como retribución. Las pinturas siempre han tenido un considerable valor forense, que compartieron las fotografías hasta la era de la digitalización. Recuerdo a una historiadora de la ciencia —Lorraine Dastin— en una conferencia sobre la historia de los monstruos. Describió un toro con una especie de capucha de monje que causó asombro en el siglo XVI. Un erudito respaldaba esa información diciendo que si no hubiera visto la representación —un grabado en madera— jamás habría creído que tal bestia existiera.

En cierto punto de la *Critica del juicio*, Kant afirma: “podría embellecerse una figura con toda clase de rayas y rasgos ligeros, si bien regulares, como hacen los neozelandeses con sus tatuajes, si no tuviera que ser humana”.¹⁹ Imagino que Kant tuvo que haber visto un grabado de un tatuaje aborígen, pero lo que me interesa es que lo considera un adorno, y lo enfrenta a una estética diferente —en la que el cuerpo humano no requiere adornos para ser bello— lo que implicaría que los neozelandeses tenían una concepción diferente de la belleza. El conocimiento antropológico no abundaba en el siglo XVIII, y a Kant ni siquiera se le ocurrió que el sistema de líneas espirales podía haber tenido un significado, que lo que un guerrero adquiría cuando se sometía al proceso extremadamente doloroso del tatuaje no era

19 *Ibid.*, parte 1, §16.

algo accesorio sino quizá un aumento de la fuerza y el poder. Las espirales lo conectaban con las fuerzas del universo. No se trataba de que los neozelandeses tuvieran una concepción diferente de la belleza, sino de que la belleza no se presentaba como concepto asociado a los tatuajes, no más de lo que se asocia a la circuncisión, que raramente es hecha con propósitos estéticos, sino más bien por razones médicas o como signo de un pacto. Generalmente esto es cierto para la ornamentación arquitectónica, que casi siempre tiene su origen en alguna función más allá de la de la arquitectura. En realidad, no hace contribución alguna a la arquitectura de una construcción, razón por la cual los funcionalistas deploran la ornamentación y la encuentran distractora y carente de sentido. Se relaciona, más bien, con el significado del edificio.

En cualquier caso, es importante distinguir de algún modo entre belleza y embellecimiento. El paradigma del embellecimiento es la cosmética, cuyo nombre deriva de la palabra griega *kosmos* y se refiere al orden y la disposición. El diccionario se traiciona al definirla como “decorativa o superficial más que funcional”,²⁰ pero yo supondría que a los profanos el tatuaje espiral les parece una curiosa forma de decoración personal porque están demasiado distantes del sistema de creencias dentro del cual el tatuaje tiene un sentido cósmico. Y pienso que esto es muy común. Creo que leyendo la espiral —o lo que sea— como un esfuerzo de embellecer algo es como uno infiere que la belleza es relativa, tomando en consideración ese extraordinario rango de mutilaciones y cicatrices que encontramos en el museo de la humanidad. Lo que hacía tan central a la belleza misma en el siglo XVIII era que el arte no tenía otra función que la de ser bello. Los museos de Bellas Artes reunían objetos que podían haber encontrado profundas funciones que cumplir en varias formas de vida, y no les daban otro papel —habiéndose desvanecido esas formas de vida— que complacer el ojo.

El análisis de Kant de “x es bello” es que “x place”,²¹ lo que explicaría por qué la belleza no podía ser objetiva, dado que el placer es subjetivo. Santayana, que había tenido la idea de que la belleza consistía en la proyección del placer hasta sus causas, definió por tanto la belleza como “placer objetivado”.²² Es un estado subjetivo que leemos como un estado objetivo sólo porque hemos proyectado el placer al exterior y a las cosas de las que afirmamos que son bellas. Podemos hacernos una idea de esto si pensamos en el modo cómo un gourmet proyecta anticipadamente el placer en el plato que está a punto de comerse, o el *connoisseur* de vinos inviste un vaso de clarete con el placer que le dará. Pero, precisamente por esa razón, la objetivación del placer no puede ser un análisis de la belleza, dadas las múltiples instancias que tendría el fenómeno. Pero incluso en el caso predilecto —la belleza en las bellas artes— la teoría de Santayana sería de algún modo demasiado estrecha para explicar la belleza, aunque podría ser una premisa plausible para explicar la “lindura”.

20 *The American Heritage Dictionary of the English Language*, 1973, artículo *Cosmetics*.

21 KANT, I. *Crítica del juicio*. Primera parte, §37.

22 SANTAYANA. *The Sense of Beauty*. New York: Scribners, 1896, p. 52.

Aún más importante, sin embargo, es que “porque es bello” explica por qué algo causa placer, así que tendría que significar algo diferente de eso. Sólo en el siglo XVIII se habría pensado que el arte produce placer. ¿Se siente placer al contemplar las pinturas del gran periodo de Mark Rothko? Bien, quizá algunos lo sientan, pero la mayoría de nosotros siente algo más profundo que placer, algo que nos retiene frente a las pinturas como si esperáramos el descubrimiento de una verdad posiblemente devastadora. El placer puede ser un componente de esta experiencia, que incluye demasiado más como para que sea la medida de todo el complejo, así como es inadecuado para describir el todo del sexo, en el que juega un papel innegable.

Más allá de esto, el placer no discrimina entre belleza artística y belleza natural.²³ Es interesante notar que Kant no trató esta distinción como si fuera especialmente importante, ni apeló a la belleza natural para explicar la belleza artística, como sólo podía haber hecho cuando el arte era considerado imitativo, y la belleza de la obra una función de la belleza natural del tema, a condición de que la imitación fuera lo bastante transparente, esto es, que no atrajera la atención sobre sí misma. Así, el placer suscitado por la pintura sería el que produciría el tema de la pintura si estuviéramos frente a él. El concepto de gusto, que definió en parte el siglo XVIII, cayó por fuera de la ecuación estética en el XIX. En sus *Lecciones sobre la estética*, quizá la mayor obra dedicada a la filosofía del arte, Friedrich Hegel escribió: “al gusto la profundidad de la cosa [es decir, el arte] seguía siéndole inaccesible, pues tal profundidad no sólo reclama el sentido y reflexiones abstractas, sino la razón plena y el espíritu sólido, mientras que el gusto era remitido sólo a la superficie externa en la que puede actuar el sentimiento (...) El llamado buen gusto teme todos los efectos más profundos [del arte]”.²⁴

Hegel dio estas conferencias por última vez en 1828, cuando el Romanticismo se encontraba en pleno apogeo. Pero, en justicia, el filósofo escocés del siglo XVIII David Hume trazó la distinción en un modo fundamental, en mi opinión, al usar el sentido de la belleza para ayudar a zanjar la cuestión de si los juicios morales apelan a sentimientos (o sensaciones) morales —que pueden ser innatos— o a razones. Era una distinción poderosa en los tiempos de Hume, y él buscaba resolverla considerando los juicios de belleza como una analogía. En los juicios morales, escribe: “La sentencia final depende de algún sentimiento o sensación interna (...) pero para abrirle camino a tal sentimiento, y dar un discernimiento apropiado de su objeto, hallamos que frecuentemente es necesario que deba antecederle mucho razonamiento”. Y esto encuentra un paralelo no en el concepto de belleza en cuanto tal, sino en la belleza del arte. Él continúa:

23 KANT, *Critica del juicio*. Primera parte, §45. “Así, pues, la finalidad en el producto del arte bello, aunque es intencionada, no debe parecer intencionada, es decir, el arte bello debe ser *considerado* como naturaleza, por más que se tenga conciencia de que es arte”.

24 HEGEL, G.W.F. *Lecciones sobre la estética*. Traducción de Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid: Akal, 1989, p. 29.

Algunas especies de belleza, especialmente los tipos naturales, exigen nuestro afecto y aprobación en su primera aparición, y cuando no logran este efecto es imposible por ningún razonamiento restaurar su influencia o adaptarlos mejor a nuestro gusto y sentimiento (...) [pero] en muchas clases de belleza, particularmente aquellas de las artes más elevadas, se requiere emplear mucho razonamiento para tener el sentimiento adecuado, y un falso disfrute puede frecuentemente ser corregido por argumentos (...) Hay bases justas para concluir que la belleza moral comparte mucho con estas últimas especies.²⁵

Amo este pasaje, en parte porque tanto del concepto de belleza de nuestro propio siglo parece corresponder con lo que Hume restringe a la belleza natural: que va directamente al ojo; que si hay que hacer preguntas es que no se ha entendido, que la belleza es como un golpe en la cabeza. Lo que Hume ha hecho es construir las estructuras de la crítica de arte a partir de la valoración de la belleza artística. Llegamos al juicio de belleza sólo después de un análisis crítico, lo que significa que finalmente no es en absoluto subjetiva, dado que depende del tipo de razonamiento en que consiste la mejor crítica. “El primer mérito de una pintura es ser una fiesta para los ojos —escribió Eugène Delacroix en su *Diario*—. Esto no significa que no se necesite razón en ella”.²⁶ La primera actitud está encarnada en una obra particularmente maliciosa de Jasper Johns, *The Critic Sees*, 1961, en la cual Johns ha colocado bocas detrás de un par de lentes, donde deberían estar los ojos. Sin duda, el crítico debe mirar, pero la visión es inseparable del razonamiento, y la respuesta a una obra de arte está mediada por un discurso de razones enteramente paralelo al que tiene lugar en cuestiones morales.

Hume, refiriéndose a la explicación que podría dar alguien para quien el hecho de que algo sea o no de su gusto no se puede argumentar con seriedad, cita: “La verdad es disputable, no el gusto”.²⁷ Esto puede ser verdad, admite Hume, para la belleza natural, aunque sobre fundamentos genéticos puede argumentarse que las cosas naturalmente bellas son experimentadas como bellas por la mayoría de la gente. Un resultado semejante puede postularse para los desacuerdos sobre arte, argumenta Hume en un famoso ensayo, **Sobre la norma del gusto**, en el cual propone que hay un consenso inevitable —tanto como lo hay con la verdad, si verdad es aquello en lo cual están de acuerdo todas las personas calificadas para tener una opinión—. Pero el punto importante es que llegar a un juicio estético correcto es un resultado del razonamiento, tanto como una creencia fáctica. Esto implica que las posiciones en cualquier discusión han de estar abiertas. Hume escribió: “La belleza no es una cualidad en las cosas mismas. Existe sólo en la mente que las contempla”, lo que ha sido popularizado como “la belleza está en los ojos del espectador”.²⁸ Pero para la filosofía del

25 HUME, D. *An Enquiry Concerning the Principles of Morals*. Sección 1, en: *Moral and Political Philosophy*. Edición de Henry D. Aiken. New York: Hafner, 1948, p. 178.

26 DELACROIX, E. *The Journal of Eugène Delacroix*. Traducción de Walter Pach. New York: Crown, 1948, p. 700.

27 HUME, *An Enquiry*, p. 178.

28 *Ibid*, *Of the Standard of Taste* (1757), en: *The Philosophical Works*. 4 vols. Edición de Thomas Hill

siglo dieciocho, todo estaba en el ojo del espectador. La diferencia entre juzgar que algo es bello y juzgar que algo es rojo es que mientras que no se puede convencer a un ciego de que vea el rojo, se puede convencer finalmente a alguien de que vea que algo es bello. Cuando en 1993 la National Gallery of Canada adquirió *Number 16* (1957) de Mark Rothko, la prensa y el Parlamento estaban escandalizados. Su reacción se debía en parte al hecho de que se hubiera gastado tanto dinero en un artista no canadiense e, insulto de insultos, en un americano. Pero era predominantemente una expresión de desconcierto: ¿Cómo iba a valer algo semejante cosa? Hasta un niño podía hacerla. De hecho, uno de los tabloides de Toronto hizo un concurso para determinar qué niño podía hacer el mejor Rothko.²⁹ Compárese esto con el modo en el que los rancheros de California llegaron a apreciar la belleza de la *Runnig Fence* de Christo y Jeanne-Claude. Habían participado en una discusión, habían interiorizado la explicación de la obra y se estremecieron profundamente, como por una efímera Gran Muralla que corriera hasta el mar. En una de las películas de los Hermanos Maysles, un rancho se durmió con sus rebaños al lado de la cerca. Fue una escena poderosamente conmovedora.

Esto me lleva otra vez a Hegel. En las *Lecciones sobre la estética*, Hegel habla de la belleza artística como superior a la belleza natural. Esto es así, dice, porque “[l]a belleza del arte es la belleza generada y regenerada por el espíritu”.³⁰ “Espíritu” no es un término que congenie con el temperamento americano, y en realidad no hay ninguna palabra en inglés que corresponda plenamente a *Geist* en alemán. Pero Hegel pretende que debemos ver el arte como un producto del espíritu y, por tanto, como algo para cuya existencia hay razones que podemos captar. Dado que sólo los humanos somos seres espirituales, comprender una obra de arte es como comprender a otra persona comprendiendo sus estados internos, y explicando su conducta exterior en términos de tal estado interno. La idea de Hegel, como la de Hume, es que la belleza artística es en parte cognitiva. Contiene una verdad. Puede no estar enteramente claro acerca de qué es esta verdad, pero la belleza es el signo exterior o encarnado de una verdad que ha de ser descubierta. Hegel llega a decir que en su “más alta vocación” el arte, junto a la filosofía y la religión, marca lo que él llama Espíritu Absoluto. En su forma más alta, el arte proyecta las verdades más altas del espíritu en forma sensible.

Green y Thomas Hodge Grise. Aalen, Alemania: Scientia Verlag, 1964, vol. 3, p. 268. Reimpresión de *Essays: Moral, Polical and Literary*, vol. 1 (London, 1882), **La belleza está en el ojo del espectador** se le atribuye a Margaret Wolfe Hungerford en *Molly Brown* (1878) de acuerdo a John Bartlett, *Familiar Quotations*, 14ava. Edición, Boston y Toronto: Little Brown, 1968, p. 831.

29 Recientemente vi *Number 16* en la exhibición de la obra de Rothko en el Whitney Museum of American Art (septiembre 10 a noviembre 29 de 1998). Era, sentí, un trabajo muy inacabado. Fue vendido póstumamente, y me pregunto si Rothko lo hubiera dejado salir a la luz de haber estado vivo. Esto hace un poco más fácil simpatizar con la respuesta de la prensa canadiense a la adquisición de la obra por parte del museo. Pero la violencia de su ataque fue quizá tan reprehensible como la terquedad de la curaduría al insistir simplemente en qué gran obra es. Véase mi reseña **Mark Rothko** en *The Nation*, diciembre 21, 1998, p. 31-34.

30 HEGEL, G.W.F. p. 8.

Como Duchamp, Hegel considera que el arte es inferior a la filosofía porque la belleza tiene un componente sensual. Sea como sea, la belleza está en la intersección de sensualidad y verdad. “La formación espiritual,” escribe, “produce en el hombre esta oposición que hace del mismo un anfibio, pues ahora tiene que vivir en dos mundos que se contradicen (...)”.³¹ “El arte está llamado a desvelar la **verdad** en forma de configuración artística sensible”. Y finalmente, “[l]o bello artístico ha sido reconocido como uno de los términos medios que disuelven y reconducen a la unidad aquella oposición y contradicción (...)”.³²

Genial como era, Hegel no habría podido pensar en el arte como hemos aprendido a pensar en él desde Dada y Duchamp: como no necesariamente bello en lo más mínimo. Y sin embargo su tesis general se sostiene: lo que el arte, bello o no, nos presenta, es una verdad del espíritu —una proposición, si se quiere— en un medio sensible. El artista visual encuentra un modo de presentar la verdad, sea éste bello o no. Hegel reconoció que la belleza es sólo uno de los medios para sobrepasar la diferencia entre los sentidos y la razón. Esos medios se encuentran en la práctica diaria de la crítica de arte, creo. Tiene que haber alguna conexión entre “la configuración artística sensible” y la verdad que expresa. Las obras de arte, como nosotros los humanos, tienen una naturaleza anfibia, y viven a la vez en el mundo del espíritu y en el de los sentidos. La belleza natural no tiene esta estructura oposicional, a menos que pensemos en la naturaleza como lo hacían los pintores de la escuela del río Hudson, como el lenguaje a través del cual Dios comunica su grandeza. Podemos en cierto sentido percibir una bella obra de arte —como una pintura de Rothko— del mismo modo en que percibimos cualquier cosa bella —como el brillo de una puesta de sol—. Lo que hace humanamente significativa la primera experiencia es el modo en el que la belleza adquiere significado contra el trasfondo de la razón. “Ahora bien, en tanto que originados en el espíritu y creados por él, el arte y sus obras son ellos mismos de índole espiritual, aunque su representación adopte en sí la apariencia de sensibilidad y penetre de espíritu lo sensible”.³³

En mi propia y un tanto menos exaltada opinión, se requiere que la belleza artística sea parte del significado de la obra, que esté internamente conectada con su verdad.³⁴ Hablo de esto como belleza interna por contraposición a la externa, que en verdad no es más profunda que la piel. Esta estructura se me ocurrió alguna vez considerando qué era profundo en las más grandes *Elegies to the Spanish Republic* (1948-1991) de Robert Motherwell. En cuanto objeto, pensé, las *Elegías* son bellas de un modo que puede ser indiferente a la distinción entre belleza natural y artística, tal como la distinción se le habría aparecido a Kant. Pero me preguntaba qué tenía que ver la belleza de las formas con la terrible realidad de la derrota de la República Española. Y pensé entonces en el papel que juega la belleza en

31 *Ibid.*, p. 43.

32 *Ibid.*, p. 44.

33 *Ibid.*, p. 15.

34 Véase mi *Beauty and Morality*, en: *Embodied Meanings*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1994.

el modo en que respondemos a la muerte: asociando al muerto con flores, leyendo poesía, escuchando la música favorita del difunto. Una elegía retrata en palabras las mejores características del difunto. El significado de la belleza de Motherwell está internamente relacionado de este modo con aquello acerca de lo cual es la pintura. Al mismo tiempo, hace parecer moralmente superficial la anti-belleza de Dada. La belleza puede haber escondido un medio significativo de criticar los valores de la sociedad que ellos deploraron, usando un valor para derrotar otro: dando belleza en vez de cenizas.

Este modelo internalista tendrá que ser adoptado por aquellos que buscan volver a traer la belleza al arte. En cierto sentido, buena parte del arte contemporáneo se ajusta al espíritu de Dada, en la medida en que los artistas encontraron modos de darle voz a sus preocupaciones políticas. Y el pluralismo que se ha tomado el mundo del arte, que implicó que nada puede ser descartado como no arte, debe hacer que nos preguntemos cómo podrían volverse bellas ciertas obras. ¿Cómo, por ejemplo, podría Robert Morris producir belleza a partir de retazos de fieltro desparramados al azar? O, suponiendo que estuviera interesada en tal cosa, ¿cómo produciría Eva Hesse belleza a partir de una pieza de estopilla empapada en látex? (Aunque era una bella mujer, Hesse deploraba la idea de belleza en el arte).³⁵ La belleza habría sido inconsistente con las implicaciones de estos trabajos, y hacerlos bellos habría sido como pintar las rosas de rojo, como hacen en *Alicia en el país de las maravillas*. Obras como las de Morris y Hesse tienen sus propias cualidades estéticas, relacionadas internamente con los significados que sus obras pretenden tener. Sabemos en general cómo se relaciona la belleza con las formas tradicionales —con la pintura, la escultura, el dibujo, y muy particularmente con las artesanías—. Pero éstas ocupan apenas un pequeño sector de la producción artística hoy en día. Felizmente, ese no es nuestro problema. Lo es, sí, para los artistas dedicados a volver a unir su arte con la belleza, cualesquiera sean sus razones. Un filósofo sólo puede exigir que la belleza sea interna, y que la conexión entre ella y el significado de la obra sea accesible a través de la razón.

35 NEMSER, C. An Interview with Eva Hesse, en: *Artforum*, vol. 8, nro. 9 (mayo de 1970), p. 59-63.

Belleza en vez de cenizas

Arthur C. Danto

Resumen. *A partir de Dada y Duchamp, el arte moderno ha puesto en cuestión la necesidad de que la belleza sea un componente esencial del arte. Por tanto, la estética, cuyo tema central es la belleza, ha de cederle el lugar a la filosofía del arte, desde cuya perspectiva la belleza se muestra como una de tantas posibilidades de la creación artística contemporánea.*

Palabras clave: Dada, Duchamp, Belleza, Filosofía del Arte.

Beauty instead of ashes

Arthur C. Danto

Summary. *From Dada and Duchamp, modern art has questioned the need for beauty to be an essential component of art. Therefore, aesthetics, whose central theme is beauty, must make room for the philosophy of art which has a perspective that shows beauty as one of the many possibilities of contemporary artistic creation.*

Key words: Dada, Duchamp, beauty, philosophy of art.