

**Arthur C.
Danto**

**El abuso
de la
belleza**

La estética y el concepto del arte

Arthur C. Danto

EL ABUSO DE LA BELLEZA

La estética y el concepto del arte

 **PAIDÓS**
Barcelona • Buenos Aires • México



lososofía de la ciencia. A veces me pregunté si no debía dedicar esa inmensa oportunidad que son las Conferencias Carus a algún tema filosófico más mayoritario, más próximo al corazón colectivo de mi profesión. Se me ocurrieron varias ideas, por ejemplo, el concepto de representación mental, que me gustaría explorar mientras todavía tenga fuerzas para hacerlo. Pero lo que había pasado en el arte durante los años sesenta y en adelante fue una revolución, que mis escritos en pequeña medida habían ayudado a hacer comprender, y me di cuenta de que la desaparición de la idea de belleza del panorama de la conciencia artística constituía, por así decir, una crisis. Aunque la belleza hubiera demostrado ser mucho menos esencial para las artes visuales de lo que la tradición filosófica había imaginado, eso no quería decir que no fuera esencial para la vida humana. La aparición espontánea de los conmovedores altares improvisados por todo Nueva York tras el ataque terrorista del 11 de septiembre de 2001 fue para mí la prueba de que la necesidad de belleza en los momentos extremos de la vida está profundamente arraigada en lo humano. En cualquier caso, comprendí que al escribir sobre la belleza como filósofo estaba apuntando al tema más profundo de todos. La belleza es solamente una cualidad estética más entre un inmenso abanico de cualidades estéticas, y la estética filosófica estaba en un callejón sin salida por haberse concentrado demasiado en la belleza. Sin embargo, la belleza es la única cualidad estética que también es un valor, como la verdad y la bondad. Y no simplemente uno de los valores que nos permiten vivir: es uno de los valores que definen lo que significa una vida plenamente humana.

apertura radical que algo sea una obra de arte ha dejado de eximirle de las sanciones a las que se expondría si formara parte sin más de la vida cotidiana. La responsable del intento de asesinato de Andy Warhol, Valerie Solanis, podría haber sostenido de un modo convincente que su intento de disparar sobre él había sido una *performance*, pero sus derechos según la Primera Enmienda no quedaron vulnerados cuando acabó afrontando las consecuencias legales del intento de homicidio. El compositor Karlheinz Stockhausen declaró que el ataque terrorista al World Trade Center de Nueva York el 11 de septiembre de 2001 había sido «la mayor obra de arte de todos los tiempos». Como su lenguaje transmitía una admiración extrema, fue desacreditado de inmediato, pero el hecho de que semejante afirmación pudiera llegar a formularse subraya la absoluta apertura de este territorio, por monstruoso que pudiera ser estrellar aviones de pasajeros en edificios abarrotados de gente para crear una obra de arte.

«Cualquier cosa» parecería una respuesta pobre y decepcionante a la pregunta de «¿Qué es el arte?». Pero eso es porque desde hace mucho se da por sentado que las obras de arte constituyen un conjunto de objetos limitado y, hasta cierto punto, elevado, que cualquiera sería capaz de identificar como tales y donde lo único que importa es la causa de su estatus. El signo de la contemporaneidad en la *filosofía* del arte es que una definición filosófica del arte tiene que ser consecuente con la apertura radical que se ha adueñado de este ámbito. Sigue siendo cierto que las obras de arte constituyen una serie limitada de objetos. La diferencia es que ya no resulta tan fácil identificarlos como tales, porque cualquier cosa imaginable puede ser una obra de arte, y la razón de su estatus ha dejado de ser una cuestión de mero reconocimiento. En nuestros días está clarísimo que algo puede parecerse en todo a una obra de arte sin serlo en absoluto. Esto difícilmente habría resultado concebible mucho antes de 1917, cuando Marcel Duchamp tenía a sus espaldas una obra compuesta de unos catorce *readymades*. La serie de *readymades* —una rueda de bicicleta, una pala para la nieve, una pieza de fontanería, la tapa de una máquina de escribir, un cepillo para perros, entre otros por el

Después de haber vivido en 1999 la exposición *Sensation* en el Brooklyn Museum, estamos en disposición de simpatizar con Fry. Casi como un solo hombre, los críticos condenaron el arte y dieron por sentado que les estaban tomando el pelo. Pero prefirieron tomárselo como una Primera Enmienda y no como una cuestión estética, y quizás en ello tuvieran más razón que alguien que abrigara la esperanza de que, mediante la discusión, la belleza de ese arte acabaría siendo percibida. Ser juzgado bello no es, ni ha sido nunca, el destino último del arte. David Hume no podía saberlo, y quizá también para Roger Fry fuera históricamente demasiado pronto para darse cuenta, entre otras razones porque ese arte que tanto les costaba aceptar a sus contemporáneos a menudo demostraba, con el tiempo, ser artísticamente bueno justo en los términos que él había anticipado y Hume explicado: a través de un paciente análisis crítico. Buena parte de lo que impedía a la gente percibir la grandeza de las primeras pinturas modernas eran unas teorías impropiedades acerca de lo que debía ser el arte. Pero eso



FIGURA 5. Henri Matisse, *Desnudo azul*, 1907.

Magnífico quizá, pero no bello.

caba ya a su fin y nuestra era presente, que tanto le debe en lo artístico a Duchamp, empezaba tímidamente a ver la luz.

En 1905, meditando sobre el pleito un tanto absurdo entre Whistler y Ruskin que había sido la comidilla del público londinense en 1879, Proust escribió que mientras Whistler estaba en lo cierto al decir que existe una distinción entre arte y moralidad, en distinto plano Ruskin también tenía razón al afirmar que todo gran arte es moralidad. Ya hemos visto que en 1903 Moore argumentó, sin pestañear, que la conciencia de la belleza estaba entre los bienes morales supremos. Creo que, sin temor a equivocarnos, podemos hablar de una atmósfera en el incipiente siglo xx en la que la imagen rimbaudiana de injuria a la belleza aún habría sido vista como un ataque a la moralidad. No puedo imaginar gesto más gráfico de injuria a la belleza que esa obra de 1919 en la que Duchamp dibujó un bigote sobre una postal de la Mona Lisa y escribió una pequeña obscenidad bajo ese paradigma de la quintesencia del arte. Como todo Duchamp, esta obra es campo de interpretaciones fuertemente contrapuestas, pero me gustaría usarla aquí como indicador histórico de un profundo cambio de actitud que requiere una explicación histórica. Quisiera centrarme en un episodio en la historia del arte durante el cual, con inmenso beneficio para la comprensión filosófica del arte, se abrió definitivamente una brecha lógica entre el arte y la belleza. Era una brecha que había permanecido invisible para los miembros de Bloomsbury quienes, a pesar de todos sus ideales modernos, no eran en esencia sino edwardianos tardíos. No supieron verla porque tenían la idea, expresada en la máxima de Fry, de que las obras de arte percibidas como feas serían finalmente percibidas como bellas. Y, a decir verdad, esta máxima siguió dictando lo que podríamos llamar el *a priori* de la percepción artística hasta el umbral de nuestra época. «Todo arte profundamente original», declaró Clement Greenberg, «inicialmente se percibe como feo.» «La más alta responsabilidad del artista es la de esconder la belleza», dijo John Cage en la llamada Conferencia Julliard de 1952, citando el *Haiku* de W. H. Blythe. En mi opinión, la apertura de esa brecha es la aportación de lo que yo denominaré Vanguardia Intratable.

artístico. O bien a la vez que se gana
vigor o a la vez que se gana sentimiento.

lleza como cualidad estética del arte en los casos en que éste sea bello. 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 plena. No se perdería demasiado, en cambio, si la belleza artística fuera aniquilada, sea cual sea el sentido que demos a esta expresión, porque el arte dispone de una serie de valores compensatorios y en la mayoría de culturas artísticas del mundo la belleza artística es un atributo secundario. La cuestión filosófica urgente será entonces cuál es el vínculo adecuado entre el arte y la belleza. Y quizá nos sirva aquí de orientación el caso, bastante más claro, de lo repugnante. Lo repugnante es más claro porque lo que nos repugna en arte es más o menos lo mismo que nos repugna en la realidad. Ésa es, si se me permite decirlo así, la belleza del descubrimiento kantiano de que el asco no puede disimularse, de modo que cuando se representa lo repulsivo, su representación es tan repulsiva como lo representado. En este caso, no surge la tentación de distinguir entre lo repugnante natural y lo repugnante artístico, como sí ocurre entre la belleza natural y la artística. Naturalmente que el arte puede asquearnos si nos muestra objetos repugnantes. El artista flamenco Wim Deloye creó unos azulejos para el baño en los que figuraban unos excrementos muy realistas. Si el arte nos da asco, será porque el tema del arte nos da asco. La fotógrafa Ariane Lopez-Cuici tomó unas fotografías de lo que médicamente se consideraba un caso de mujer mórbidamente obesa. La gente no sólo se sintió asqueada por las fotografías porque les habían enseñado a sentir repulsión por la grasa; también se indignaron con Lopez-Cuici por haber elegido una modelo como aquélla cuando existen innumerables ejemplos de modelos «bellas», esto es, delgadas. Pero ¿que relación hay entre la belleza natural y la artística? Quisiera examinar, e incluso ampliar, la cuestión antes de abordar el lugar que ocupa la belleza en la obra de arte bella.

plio de la excelencia artística en que la belleza estética puede no tener importancia. Volvamos, una vez más, a la fundamental discusión de Roger Fry sobre la pintura postimpresionista que él mismo exhibió a principios del pasado siglo en Londres, y que los críticos juzgaron espantosa. Indiscutiblemente, Fry tenía razón al defender la excelencia artística de las obras, pero se equivocaba al decir que su belleza terminaría siendo descubierta cuando se llegaran a comprender los principios en que estaban basadas. Los críticos entraban en las exposiciones con una idea fija de cómo debía ser una pintura; lo que veían era tan disonante respecto a esa idea que apenas si podían considerarlo arte. La modernidad había cambiado el aspecto que iban a tener los cuadros. Oyendo a Fry, sin embargo, uno tiene la impresión de que una vez fueran comprendidos nos iban a parecer estéticamente bellos. Desde mi punto de vista, en cambio, importa reconocer que las obras nos pueden seguir pareciendo feas incluso después de haber descubierto su «excelencia artística». El reconocimiento de la excelencia no debe implicar necesariamente una transformación en la percepción estética. Las obras no cambian ante nuestros ojos, como sapos volviéndose príncipes. Ése es mi argumento frente a obras modernas como *Mujer con sombrero* y *Desnudo azul* de Matisse. Lo feo no se convierte en bello simplemente porque el arte feo sea bueno. En mi opinión, la excelencia artística está relacionada con lo que se supone que debe hacer el arte, con el efecto que aspira a producir. Las obras de la Bienal 1993 querían cambiar el modo en que pensamos y actuamos frente a las injusticias. Una obra feminista no aspira a granjearse nuestra admiración, sino a forzar un cambio en la manera de ver y tratar a las mujeres en nuestra sociedad. Si produce ese efecto, si consigue que los espectadores vean injusticias donde antes permanecían ciegos o indiferentes a ellas, es artísticamente excelente. Podemos estudiar la obra desde la perspectiva de cómo consigue el efecto que desea producir. No es ése, sin embargo, el modo principal en que se supone que nos debemos relacionar con ella. La obra pretende cambiar el modo en que sus espectadores ven el mundo. Ver el mundo como lugar de injusticias es *ipso facto* sentirse llamado a cambiarlo.

Arthur C. Danto **El abuso de la belleza**

Hace un siglo, la belleza era considerada de forma unánime como meta suprema del arte y hasta como sinónimo de excelencia artística. Hoy, en cambio, algunos la contemplan como algo parecido a un delito estético. En nuestros días, determinada crítica increpa a los artistas cuando sus obras parecen aspirar a la belleza.

En los últimos años, sin embargo, algunos artistas, críticos y comisarios de exposiciones han empezado a contemplar la belleza de distinta manera. A menudo el debate resulta confuso: en ocasiones los especialistas ven la belleza como una traición frente al verdadero rol del artista, mientras que en otras se esfuerzan por encontrar belleza en lo aparentemente grotesco o repulsivo.

El gran crítico de arte y filósofo Arthur Danto explica en este libro cómo se gestó la revolución contra la belleza y cómo fue derrocada por la vanguardia moderna. Danto sostiene que los modernos tenían razón al negar que la belleza fuera consustancial al arte; al mismo tiempo, sin embargo, la belleza es esencial para la vida humana y no siempre debe ser desterrada del arte.

«...leer a Danto en el apogeo de su escritura apasionada, enérgica y penetrante es una experiencia placentera de gran valor terapéutico.»

Martha Nussbaum, autora de *Los límites del patriotismo* y *La terapia del deseo*, ambos publicados por Paidós

www.paidos.com

