



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS – INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

**EL VALOR DE LA BELLEZA EN LAS ARTES PLÁSTICAS Y LA REFLEXIÓN
ESTÉTICA DESPUÉS DE LAS VANGUARDIAS
(DEL MONISMO AL PLURALISMO ESTÉTICO)**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA

PRESENTA:
BEATRIZ MARCELA STELLINO MARTÍNEZ

TUTOR:
GUSTAVO MAURICIO ORTIZ MILLÁN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS-UNAM

MÉXICO, D. F. ABRIL DE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

El valor de la belleza en las artes plásticas y la reflexión estética
después de las vanguardias
(del monismo al pluralismo estético)

Beatriz Marcela Stellino Martínez

a Natalia

Índice

Agradecimientos	6
Introducción al problema del cambio de posición del valor de la belleza en las artes plásticas después de las vanguardias del siglo XX	7
1. La belleza como valor central del arte	13
Introducción	13
Pensar en un monismo de valores estéticos	17
Monismos	17
La centralidad de lo bello en el arte como una forma de monismo de prioridad	19
El juicio del gusto y la centralidad de la belleza en las artes, en la estética kantiana, según la <i>Crítica del juicio</i> de 1790	21
Elementos de la estética Kantiana	22
¿Qué belleza debe perseguir el arte?	24
La belleza como <i>conditio sine qua non</i> del arte	26
La belleza en el sistema de las artes hegeliano, según las <i>Lecciones sobre la estética</i> de 1842	27
Elementos de la estética hegeliana y esferas de su sistema	28
El sistema de las artes: verdad y belleza	29
La belleza es prioritaria en el sistema de las artes	31
Algunas consideraciones más, para cerrar el tema	33
2. La crisis de la belleza como valor artístico en las vanguardias del siglo XX	36
Introducción	36
Pluralismo de valores estéticos en el arte	39
Valores estéticos	39
Pluralismo de valores estéticos	39

El modo en que el movimiento romántico de 1800-1830 se opuso a la norma del arte 46	
Genio, historicidad, valores estéticos 50	
La posición de las vanguardias cubista, dadaísta y surrealista respecto del valor de la belleza en el arte 53	
Romanticismo y vanguardismo 53	
Cubismo: sus valores y belleza 57	
Dadá 60	
Surrealismo: sus valores y belleza 62	
Conclusión y algunos comentarios 64	
3. El valor de la belleza artística después de las primeras vanguardias del siglo XX 67	
Introducción 67	
El pluralismo aparente 71	
El pluralismo no aparente y la belleza plural 78	
Comentarios en torno al pluralismo de valores estéticos 84	
Consideraciones finales sobre la belleza como uno de los valores del pluralismo estético en las artes plásticas 86	
Bibliografía 91	

Agradecimientos

Una parte de esta investigación fue realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM, clave IG400713, “Nuevos paradigmas de la teoría estética contemporánea: naturalismo y teorías del arte”. Agradezco a la DGAPA-UNAM la beca recibida de enero a diciembre de 2013.

Le agradezco sinceramente al doctor Gustavo Ortiz Millán su apoyo constante y paciente durante la realización de este proyecto, su profesionalismo y su amistad.

Introducción al problema del cambio de posición del valor de la belleza en las artes plásticas después de las vanguardias del siglo XX

La reflexión sobre lo bello, y sobre la belleza en la pintura y las artes plásticas en general, tiene orígenes muy antiguos en el pensamiento occidental, cuando todavía no se hablaba de “estética” y “arte” en el sentido en que lo hacemos ahora. Los artistas de la Antigüedad clásica no gozaban del estatus social que se les concedería en épocas posteriores simplemente porque trabajaban con las manos. Al artista se le consideraba por encima del artesano pero por debajo del filósofo. El filósofo era quien se ocupaba de discernir, de razonar, de intelectualizar. En virtud de este acercamiento filosófico, el arte se diferenciaba de las artesanías por sus cualidades técnicas (*techné*) y poéticas (*póiesis*). La belleza se apreciaba sobre todo en relación con la habilidad del artista para representar objetos tal como éstos aparecían ante los sentidos, es decir, en relación con el concepto de mimesis. Cuanto más perfecta era la mimesis, más real parecía el objeto representado. Sin embargo, según la filosofía platónica, el objeto así producido por el artista no sólo estaba lejos del verdadero ser de la belleza, sino que se alejaba de ésta aún más que el objeto mismo, al que representaba, como una copia de la copia de la idea de Belleza. El arte no podía aprehender la idea de Belleza porque ésta era una Forma metafísica cercana a las ideas del Bien y la Verdad, que sólo el intelecto comprendía.

Ciertamente, estos temas son de mucho interés. Sin embargo, aquí no se estudia la belleza como ente metafísico ni se hace una exposición de la evolución de los conceptos de belleza y de arte a través de los tiempos porque, de hacerlo, el texto se alejaría de sus objetivos primordiales. Lo mismo ocurriría si se intentara explicar el modo como el concepto de belleza llegó a relacionarse con el arte hasta identificarse plenamente con éste durante el Renacimiento, ya mediante la superación técnica, ya mediante la inspiración divina; y tampoco se profundizará en una

definición del arte en particular. Tras meditar en todo lo anterior, y en el espacio que requeriría su exposición adecuada, se decidió no incluir estos asuntos en la medida en que no eran indispensables para la discusión. Solamente cabe aclarar, antes de comenzar, que el paradigma de belleza se mantuvo largo tiempo más o menos fiel a la definición aristotélica, en términos de simetría, armonía y relación entre forma y contenido, y que el progreso técnico de la pintura dio lugar a un sinnúmero de discusiones sobre cómo plasmarla de la mejor manera: si mediante el dibujo, el color, la luminosidad, la composición, etcétera, ahondando en sus características formales.

Pero el objetivo de este trabajo no es explorar estos métodos ni elaborar o comparar definiciones de la belleza y el arte, sino concentrarse en un fenómeno específico, el de la pérdida de centralidad de la belleza en el arte, sucedido a partir de las vanguardias artísticas del siglo XX. Para entender este asunto, se camina hacia atrás en el tiempo apenas lo necesario para mostrar que la belleza era central en el arte justo antes de estos movimientos y dejó de serlo después.

En este andar hacia atrás en el tiempo, se llegó al punto de partida en el cual la Estética ya había nacido como disciplina filosófica, y la belleza y las artes, como manifestaciones sensibles, eran competencia de este campo. Por esta razón, el texto comienza directamente con el estudio de la estética kantiana, mediante una muy breve introducción en la cual la mención de Plotino se debe a un señalamiento de Raymond Bayer (2003: 83) que me pareció interesante, respecto a que podría establecerse una relación o un punto de contacto entre el pensamiento de Plotino y la estética kantiana, porque aquél habría encontrado una diferencia entre las experiencias sensible y mística de la belleza (véase la introducción al capítulo 1).

Así, pues, nos encontramos con que, sobre todo a partir de la Ilustración, se daba por sentado que el arte debía poseer belleza. Una obra no era artística si no era bella, y se marcaba la diferencia entre las Bellas

Artes, con mayúsculas, y las artes consideradas “menores”. Sin embargo, al comenzar el siglo XX, surgieron movimientos artísticos que se autodefinieron como “de vanguardia” y que pusieron en tela de juicio a la belleza como único indicador del arte, al arte como objeto de élite y a las instituciones de las Bellas Artes como tales, porque consideraban que aquél no tenía por qué ser bello, ni un objeto de culto burgués, ni preservarse en museos que lo alejaran de la vida cotidiana y lo ubicaran en una jerarquía superior. El impacto vanguardista fue tan profundo que la belleza perdió su centralidad y el arte recuperó para sí valores estéticos diversos, al grado de que desde entonces se considera que incluye una pluralidad de valores estéticos, además de otros valores que no son estéticos, de tipo cognitivo, moral o crítico.

Este cambio tuvo una buena cantidad de consecuencias, y una de ellas motiva esta investigación: conocer la nueva posición del valor de la belleza en el arte y la reflexión estética. Es decir, se trata de entender cómo la belleza está incluida en el arte actual, si es que lo está. Un ejemplo del tipo de consecuencias que tuvo la crítica vanguardista del arte es el hecho de que la belleza no se menciona en las definiciones de arte desarrolladas a partir de entonces y que han tratado de considerar otros aspectos del fenómeno artístico. De manera intencional, se evita proponerla como una condición necesaria del arte.¹ No obstante, sea que forme parte de la definición del arte o no, sea ella un valor central o uno más entre muchos otros valores del arte, su relevancia filosófica sigue vigente (Danto, 2005; Scruton, 2011):

La belleza es, para el arte, una opción y no una condición necesaria. Pero no es una opción para la vida. Es una condición necesaria para la vida que

¹ Véanse, por ejemplo, Dewey, 1980; Dickie, 1992. John Dewey destaca los aspectos experienciales del arte y su potencial cognitivo. George Dickie propone una definición institucional del arte para dar cabida a la enorme variedad de objetos que forman parte de las propuestas del arte de hoy.

nos gustaría vivir. Y por eso la belleza, a diferencia de otras cualidades estéticas, lo sublime incluido, es un valor (Danto, 2005: 223).

Esta discusión es importante porque la herencia de las vanguardias en ocasiones se sobrevalora tanto que sus propuestas se emulan repetidamente hasta que terminan por perder significación, y en ocasiones esta misma herencia se interpreta como un “caos” o una pérdida de sentido, en virtud de lo cual se piensa que cualquier cosa puede ser arte, y esto levanta serias sospechas sobre algunas obras y artistas, o sobre cierta manera de hacer arte, en especial entre el público, cuyo desconcierto no debe atribuirse a la ignorancia sino a la falta de parámetros. No es tan fácil de asimilar el hecho de que el arte de hoy en día a veces contiene belleza, a veces no. Arthur Danto incluso duda de que el arte producido por las diversas culturas humanas a lo largo de la historia *siempre* haya estado relacionado con la belleza de un modo tan directo (2005: 20). Quizá esta manera de entender el arte del pasado tenga que ver con un fenómeno que Peter Bürger (2009) observa, cuando señala que la ruptura conceptual ocasionada por las vanguardias artísticas del siglo XX no sólo modificó la idea del arte de entonces, sino que provocó un cambio en la concepción del arte del pasado también. Esto querría decir que hoy en día, cuando se analiza, aprecia o contempla el arte del pasado, se tiene un punto de vista que ha heredado la idea de pluralidad y la ha normalizado, y a través de esa lente se valora la producción artística de todos los tiempos. Esto, a mi modo de entender, implica un enriquecimiento de la mirada crítica.

La primera consideración de la que parte esta investigación es la de que, por lo menos en la Edad Moderna, cuando el pensamiento filosófico occidental se esforzaba por explicar el mundo de manera coherente, esta relación directa entre arte y belleza se cumplía al menos en lo relativo al arte de Occidente. Para sostener la afirmación de que el arte anterior a las vanguardias se basaba en un sistema monista de valores estéticos, en el cual se daba prioridad a la belleza como su valor *sine qua non*, se comienza

por analizar los sistemas filosóficos de Immanuel Kant y G. W. F. Hegel —en particular, con base en *La crítica del juicio*, de 1790, y las *Lecciones sobre la estética*, de 1842, respectivamente—, ya que en ambos se incluye el problema de la estética y la belleza en las artes. Por esta razón, en el capítulo 1, se hace una adaptación al campo de la estética del concepto de “monismo” proveniente de la ética, con base en lo estipulado por Isaiah Berlin (Berlin, 2009; Martínez Zorrilla, 2000). De ello resulta que un monismo de valores estéticos del arte sería aquel que propone la existencia de un solo valor prioritario, en ausencia del cual una obra no podría ser llamada artística. A continuación, se verifica si en las estéticas de Kant y Hegel se propone algún valor prioritario del arte y si éste es la belleza o algún otro. Esta primera hipótesis se confirma: antes del advenimiento de las vanguardias del siglo XX, las artes se regían por un monismo estético en el cual la belleza era el valor prioritario que determinaba el que una obra fuera considerada artística —o no, en su defecto—.

En seguida, en el capítulo 2, se exponen las características del pluralismo estético con base en la definición de pluralismo ético de Berlin (2009), en un procedimiento similar al llevado a cabo respecto del monismo en el capítulo anterior. Se señala que, en asuntos de arte, la frontera entre pluralismo y relativismo es mucho más borrosa incluso que en el campo de la ética, pero la balanza se inclina a aceptar que el pluralismo de valores estético del arte puede evitar el relativismo si se piensa en un conjunto finito de valores estéticos, aunque éste sea susceptible de renovación a través de los tiempos. Una vez aclarado esto, se hace una breve relación entre la pluralidad de valores del arte propuesta por el movimiento romántico del Sturm und Drang, entre 1800 y 1830, y su correspondencia con algunos de los valores propuestos por las vanguardias cubista, dadaísta y surrealista un siglo después, como antecedente histórico; y para concluir, se verifica la hipótesis de que la belleza ha continuado ocupando un lugar como valor del arte, aunque ya no central.

Cuando ya se ha confirmado el cambio de posición de la belleza en el paso de un monismo a un pluralismo de valores estéticos del arte, se revisa si el pluralismo se sostiene sin problemas o si se trata de un pluralismo aparente que cae en el relativismo. Por ello, en el capítulo 3, se descarta la idea de que el monismo de valores estéticos anterior a las vanguardias se hubiera reproducido en torno a otro valor prioritario, como, por ejemplo, la verdad. En seguida, se comprueba si se está dando el caso de que una obra no se considera genuinamente artística hasta que, con el tiempo y la educación, se comprenda su belleza, con lo cual se estaría frente a un pluralismo aparente; y también, en el mismo sentido, se analiza si cualquier obra que ostenta otros valores —irónicos, grotescos, críticos—, en realidad evoca la belleza en su ausencia, como si ésta siguiera siendo central para el arte. Como esto último no es así, se concluye que el pluralismo de valores estéticos del arte no es aparente. A continuación, se expone la idea expresada por Octavio Paz (1972) acerca de que la belleza, con el modernismo y las vanguardias, deja de ser una para ser plural, y se reflexiona sobre las consecuencias que esto, de ser cierto, tendría para el pluralismo, en especial en relación con el relativismo. La investigación se cierra con algunas consideraciones finales sobre los resultados obtenidos durante su desarrollo.

1. La belleza como valor central del arte

Introducción

Desde la Ilustración hasta poco antes de que surgieran los movimientos de vanguardia artística a principios del siglo XX, en Occidente se tenía a la belleza como una condición necesaria del arte; o por lo menos, eso se intentará demostrar en este capítulo: que antes de las vanguardias, si una obra no era bella, no era una obra artística. En las Bellas Artes, las obras se componían de acuerdo con un canon de belleza preestablecido. Cada tanto, un maestro de la pintura o la escultura introducía una nueva proporción, y al hacerlo, causaba revuelo; primero solía encontrar rechazo, más tarde quizá lograba imponerse o convencer ya sea a la Iglesia, al rey o a sus mecenas, y siendo así, se le aceptaba. A continuación, otros artistas seguían al maestro, robusteciendo esa forma de presentación de la belleza, con lo que se marcaba una época: partiendo del canon de belleza griego, surgieron los cánones de Da Vinci, Botticelli, Rubens...

También desde el ángulo filosófico se refinaban las ideas en torno a la belleza en las artes. Se pensaba en ella como un valor objetivo, propio de la cosa, y mediante la reflexión filosófica se le daba un marco teórico a la práctica de los artistas. En este sentido, por ejemplo, el clasicismo del siglo XVII resulta ser incluso más riguroso que el antiguo, en cuanto a las normas o patrones del arte. El dominio del racionalismo en ese siglo es prácticamente absoluto. La sensibilidad, separada de la razón, se tiene por algo menor, por su carácter cambiante, inestable e instintivo. Lo contingente debe quedar subsumido en lo universal. La razón es paradigma de estabilidad, legalidad y normatividad. En esta época, hay pocas

aportaciones que modifiquen lo que ya se había concebido hasta entonces sobre la belleza. Más bien, lo que se hacía era escribir tratados sobre arte y belleza que bordaban sobre lo ya tejido sin añadir realmente nada nuevo. Pero los estudios estéticos eran accesorios a los grandes sistemas filosóficos, precisamente porque los artistas lidiaban con los aspectos materiales del mundo, y las artes sólo podían aspirar al dominio de lo sensible, excluidas del prestigio del que gozaban la filosofía y la ciencia; y si bien las artes se valoraban por su belleza, servían a la religión o al rey, pero no al conocimiento, a la razón (Bayer, 2003: 101-156).

Otra manera de pensar en la belleza es considerarla un valor subjetivo, es decir, aceptando que la belleza no está en la cosa sino en la apreciación que la persona o el sujeto hace de esa cosa. Addison y luego Hume trataron de explicar este fenómeno partiendo de la idea del gusto, basados en la percepción empírica del mundo, pero a Kant se debe una de las elaboraciones teóricas más acabadas de este volver la mirada al sujeto como constructor racional de su objeto. A partir de Kant, la belleza queda señalada como un valor subjetivo, por cuanto pertenece a la interioridad del sujeto; sin embargo, para Kant, la apreciación subjetiva de la belleza no es una herramienta de conocimiento racional, tampoco un suceso meramente empírico, sino un sentimiento que mueve a la reflexión (Bayer, 2003: 159-258; Addison, 1712; Hume, 1757; Kant, 2011 [1790]).

Esta teoría estética abrevia en diversas fuentes, una de ellas muy antigua. En el siglo III, el neoplatonismo introdujo la filosofía platónica en el mundo cristiano, en una reelaboración que igualaba a Dios con el Bien supremo, con la luz. Plotino estudió los diálogos antiguos y a partir de ellos definió la belleza como un nexo entre las Ideas; y justo por ello, la belleza interior que el artista quiere expresar, dado su contacto con la luz divina, siempre superará a la belleza materializada en la obra. Desde este punto de vista, el artista no necesitaría imitar los objetos creados, sino la actividad creadora de la naturaleza. La estética de Plotino, retomada por el razonamiento sutil de santo Tomás, es una estética de la iluminación, en la

cual el artista accede a la belleza mediante la revelación y el éxtasis. El artista de Plotino termina por despojarse de los elementos formales y materiales de su arte para encontrarse con la belleza que brilla más allá de la simetría y la proporción —es decir, de los aspectos objetivos—; se aparta incluso de esa belleza inteligible que el propio Plotino había postulado, para optar por una belleza sin forma, en unión con el Bien. El amor, en este caso, aparece como lo que motiva esta entrega absoluta a la contemplación de lo Bello. Llama la atención esta peculiaridad del pensamiento de Plotino, pues no sólo fija el nexo entre lo Bello, el Bien y la Verdad, haciendo la distinción entre belleza sensible y belleza espiritual mucho más clara, sino que los sitúa en un ámbito aparte de lo lógico y formal. Este deslizamiento de lo bello y lo bueno hacia un campo propio, afirma Bayer, es “auténtico precursor de la concepción kantiana de la estética [pues distingue] con gran perspicacia [...] la belleza sensible de la belleza espiritual [y presenta] un intento de división de las artes” (2003: 83).

Kant no le confiere al arte, con su belleza, el estatus racional de productor de conocimiento, pero Hegel, más tarde, presentará una estética con esta capacidad cognitiva. Para Hegel, la esfera del arte se ubica dentro de la recuperación de la Idea como espíritu absoluto, en un camino de conocimiento. Para Kant, el juicio de gusto se aplica a la belleza natural y a la belleza artística como un juego de facultades indeterminado y desinteresado que no produce conocimiento, sino sentimiento. Este sentimiento motiva la reflexión y la imaginación. Hegel pone el acento en la Idea, a la que el arte plasma de manera sensible como una recuperación de la verdad —parcial, si se quiere, pero real—. La forma sensible y bella de la obra artística es la Idea misma, en una de sus manifestaciones posibles. Incluso, como lo subraya Taylor, “el arte de Hegel es el vehículo de su visión ontológica” (2011: 409), mientras que, en Kant, no es posible una ontología semejante. De esta manera, en el sistema hegeliano, el arte tiene un contenido verdadero que se recoge en forma sensible. Pero, ¡ojo!

No es una *representación* de la Idea, sino la Idea misma expresada en su forma sensible: “el arte es un *modo de conciencia* de la Idea, pero no es una representación de ella” (Taylor, 2011: 409).

Así, a partir de la Modernidad,² los filósofos prestan cada vez más atención a las artes, aportando elementos, conocimientos y puntos de vista que a lo mejor tienen sus raíces en la Antigüedad, a lo mejor en precursores más recientes, pero siempre apuntando a entender un fenómeno bastante escurridizo: el fenómeno estético. De hecho, apenas en el siglo XVIII Baumgarten comenzó a utilizar el término “estética”, pero él lo hizo en referencia a la teoría de la sensibilidad; sólo más tarde éste adquirió el sentido de reflexión sobre el arte (Bayer, 2003: 7). Cuando Kant, a finales del siglo XVIII, y Hegel, a mediados del XIX, exponen sus teorías estéticas, este campo es algo muy nuevo todavía, pero recoge preocupaciones y discusiones muy en boga.

De entre los autores que tratan el tema de la belleza, la selección de Kant y Hegel para su análisis en este capítulo no es fortuita. En primer lugar, porque los dos filósofos incluyeron la esfera estética en articulación con las otras esferas de sus sistemas —en Kant, como una de las tres facultades del espíritu; en Hegel, como uno de los tres estadios de la filosofía del espíritu—, y lo que se quiere dejar sentado, en primera instancia, es si estas dos propuestas estéticas sitúan a la belleza como un valor *sine qua non* del arte. En segundo lugar, porque su impacto directo en su época y su trascendencia hasta bien entrado el siglo XX, e incluso hasta nuestros días, abre la posibilidad de establecer comparaciones entre los tiempos.

Esta averiguación comenzará con una reflexión sobre lo que voy a llamar “teorías monistas”, es decir, teorías que proponen un solo principio

² Me apego a las definiciones de “Modernidad” y “moderno” de Vercellone (2004), quien a su vez se refiere a la distinción, en alemán, entre *Modernität* y *Moderne*, según la cual la primera sería la edad histórica, y lo segundo, “signo de la categórica revolución anticlasicista de la estética y de la práctica artística llevada a cabo a partir de finales del siglo XVIII, o sea, a partir del primer romanticismo alemán” (2004: 131).

fundamental para explicar el arte, que en este caso sería el principio de la belleza. Hasta ahora, es raro que se estudien las teorías estéticas desde este ángulo.

Pensar en un monismo de valores estéticos

Monismos

Hay varios tipos de monismo; los principales son el monismo de existencia y el de prioridad (Schaffer, 2007: 1-3). El monismo de existencia se refiere a un objeto concreto y fundamental; por ejemplo, el Ser único e indivisible de la filosofía de Parménides. Este monismo no es el que interesa aquí, pues no se trata de demostrar que la belleza es el único objeto constitutivo y fundamental del mundo. Pero el monismo de prioridad nos es de utilidad. El monismo de prioridad propone que sólo un objeto concreto es fundamental y que de él dependen todos los demás. Este modelo, trasladado al campo de las artes, es el que da lugar a pensar que si el valor de la belleza es prioritario, los demás valores del arte quedan supeditados a ella cuando se dice que una obra es artística, lo que equivale a afirmar que un monismo estético de prioridad admitiría una pluralidad de valores en el arte, pero conservando sólo un valor fundamental, en ausencia del cual el objeto no podría ser considerado obra de arte. En este caso, el pluralismo de valores estéticos sería aparente, porque todos los valores estarían supeditados a un valor fundamental o prioritario, como la belleza o la verdad. La estructura del modelo, sin embargo, es monista: un solo valor es determinante mientras los otros son aleatorios. Por ejemplo, si se piensa en la belleza como en la relación armónica entre el todo y las partes, una obra en la cual esta relación no se verificara no sería bella sino desproporcionada o deforme, y por lo tanto, sería una obra imperfecta, a pesar de la presencia de otros valores estéticos. Los iconos del Oriente

crisiano ejemplifican bien esta situación, pues el criterio occidental, “habitado a un concepto distinto y a una idea determinada de la naturalidad de la representación artística”, les negó por mucho tiempo el estatus artístico, a pesar de la presencia de valores estéticos de representación que tienen “la capacidad de expresar humanamente incluso aquello que escapa a lo humano” (De Gourcuff, 1997: 7).

Pero, ¡cuidado! Esto no quiere decir que el arte sólo se ocupe de aquello que en el lenguaje cotidiano llamamos “bonito”, como jóvenes esbeltos y de rostros atractivos, gráciles y alegres, o paisajes en esplendor; la fealdad, la deformidad, el dolor de la pérdida, el horror de la batalla, la gravedad de la tragedia también pueden ser representados siguiendo el canon que exige una relación armónica entre el todo y las partes para que el conjunto merezca ser llamado bello.

Tengo a la mano aquí el *Tratado de pintura* de Leonardo da Vinci en una edición de 1985; unos cuantos de sus párrafos expresan de manera puntual esta norma del arte, vigente tanto en el Renacimiento como en la Modernidad. Por ejemplo, en el pasaje que cito a continuación, se describe la necesidad de que se mantenga la relación entre el todo y las partes para que el conjunto tenga armonía, es decir, belleza —y de paso, para que sea veraz— incluso cuando el cuerpo del hombre representado es “rechoncho”:

250. Cada miembro ha de ser proporcionado a todo el cuerpo

Tenga cuidado en que en todas partes haya proporción con su todo, como cuando se pinta un hombre bajo y grueso, que igualmente ha de ser lo mismo en todos sus miembros; esto es, que ha de tener los brazos cortos y recios, las manos anchas y gruesas y los dedos cortos y abultadas las articulaciones; y así lo demás (1985: 136).

La relación armónica entre el todo y las partes; la simetría, o en su defecto, el equilibrio compositivo; la verosimilitud de lo representado, sea cual fuere su aspecto; la valoración de la luz en términos de claridad y oscuridad

debidamente combinadas, y del color, en términos de pureza o vivacidad y de sombras u opacidad; la perspectiva bien manejada, que incluye, además de las líneas trazadas correctamente, los cambios de los colores y la atmósfera conforme la lejanía es mayor; la selección adecuada de los temas; etcétera; todo ello se describe en el tratado de Leonardo para dar la norma de la belleza artística, y el arte estriba en aplicar estas normas *con maestría*.

Ahora, volviendo a la filosofía, y para redondear el tema de los monismos, hay que tener en cuenta que, en oposición al monismo de prioridad, está el pluralismo de prioridad, el cual sostiene que la parte antecede al todo y que las partes más pequeñas son el antecedente último, como podrían serlo los átomos en las teorías materialistas de los atomistas. El monismo y el pluralismo aceptan ambos la existencia de los seres. La disputa filosófica gira en torno a los fundamentos, a lo *primero* (Schaffer, 2007). No obstante, tanto los conceptos de monismo y pluralismo de prioridad como el de coherencia interna que caracteriza al monismo nos ayudarán a entender, en su momento, cómo se valoró la belleza en el arte antes y después de las vanguardias.

La centralidad de lo bello en el arte como una forma de monismo de prioridad

Con el ejemplo tomado de Leonardo da Vinci y las generalidades expuestas sobre las normas del arte, hemos adelantado un poco en el propósito de enlazar el ámbito estético con la definición de monismo. No obstante, para precisar cómo se estructuran las teorías monistas y establecer un paralelismo que resulte claro, recurriré al análisis de Isaiah Berlin.

Berlin explica que la noción platónica de que “la verdad es una y sólo el error es múltiple” se mantuvo a lo largo de las épocas clásica y medieval (2009: 475-476); y aunque a partir del siglo XVI comenzaron a darse cuestionamientos en torno a esta manera de pensar, la tradición

intelectual de Occidente se basó por centurias en los siguientes tres pilares “incuestionables”:

a) para todas las preguntas legítimas hay una y sólo una respuesta verdadera, siendo las demás desviaciones de la verdad, y por lo tanto, falsas; y esto se aplica [...] a cuestiones de valor no menos que a las de hecho;

b) las respuestas verdaderas a tales preguntas son, en principio, cognoscibles;

c) estas respuestas verdaderas no pueden chocar entre sí, pues una proposición verdadera no puede ser incompatible con otra; en conjunto, estas respuestas deben formar un todo armonioso: según algunos, cada ingrediente entraña y es entrañado lógicamente por todos los demás elementos formando un sistema lógico; según otros, la relación es de las partes con un todo, o por lo menos, de completa compatibilidad de cada elemento con todos los demás (2009: 477).

El hecho de que los tres pilares se refieran también a cuestiones de valor resulta interesante para esta investigación, porque se está hablando de belleza como valor, y no como un problema de gusto. Es cierto que Kant llamó juicio de gusto al juicio sobre lo bello, pero las restricciones de su perspectiva le dan a este juicio pretensiones de universalidad, cosa que el gusto particular, al que Kant llamó “agrado”, está lejos de alcanzar. Separado de “lo agradable”, en primer lugar, y de “lo bueno”, inmediatamente después, “lo bello” kantiano puede tratarse como un valor estético sin fines prácticos. Esto último quiere decir que la belleza kantiana no es un valor moral, como lo es la belleza platónica, pero se mantiene como valor en un sentido estético, y así también lo afirma Hegel en sus *Lecciones sobre la estética* de 1842 (Hegel, 2007).

Entonces, partiendo de la belleza como valor estético, ésta podría proponerse como valor central o prioritario de una estética monista que estuviera afirmando que:

a) sólo hay un valor central del arte —es decir, sólo una “respuesta correcta”, universal o necesaria—: la belleza, de la cual dependen todos los demás valores del arte; y por lo tanto, toda obra que se desvíe de ella no podrá ser llamada artística;

b) la belleza de una obra artística debe ser, en principio, patente;

c) debe verificarse una coherencia, es decir, una relación entre el todo y sus partes; siendo la belleza el valor prioritario del arte, cualesquiera otros valores estéticos deben constituir un sistema armonioso y no contradictorio con ella.

A continuación, teniendo este esquema en mente, expondré las generalidades de las teorías estéticas de Kant y Hegel, con miras a demostrar que ambas son monistas y que proponen la belleza como valor estético central del arte.

El juicio del gusto y la centralidad de la belleza en las artes,
en la estética kantiana, según la *Crítica del juicio* de 1790

Si se quisiera afirmar aquí, de antemano, que la filosofía kantiana es monista, sería precipitado. El propio Berlin se refiere a la “peculiar y diferente manera” en que Kant concibe las verdades racionales (citado en Martínez Zorrilla, 2000: 177), y esto, por supuesto, porque Kant da su “giro copernicano” y se concentra, más bien, en el sujeto, llamando a su filosofía “trascendental”, en el sentido de que establece las condiciones de posibilidad del conocimiento y afirma que no se puede conocer algo “en sí” pues el sujeto es quien determina el objeto y no al contrario. No obstante,

por la manera como Kant articula sus tres críticas, así como por la lógica interna de su discurso, bien se puede pensar que cumple, por lo menos, con los “tres pilares” en los que se apoya el pensamiento occidental, ya descritos. Lo que se va a revisar en estos párrafos es si la estética kantiana propone la belleza como valor central del arte, conforme a un monismo de prioridad. Entre las objeciones que se suscitan al respecto, hay dos muy importantes: 1) que Kant antepone la belleza natural a la belleza artística, por lo que sería más razonable pensar que aquélla es el valor central del arte en su estética —de hecho, quizá lo sea, si pensamos en el juicio de gusto como tal; sin embargo, hay subdivisiones, y en el subconjunto correspondiente al arte, la belleza se comporta de otro modo—; 2) que, en todo caso, su estética se refiere al juicio del gusto, el cual se da en el sujeto, y que, por lo tanto, la belleza estaría en el juicio y no en el arte.

Elementos de la estética kantiana

La estética kantiana tiene sus particularidades, por eso me gustaría aclarar primero cómo está compuesta. Mencionaré solamente aquellos elementos que nos competen.

Para empezar, hay que entender que el juicio estético, entre las facultades del espíritu, es el único que procede de lo particular a lo universal sin regla lógica, suponiendo *a priori* la unidad de la naturaleza, sobre la cual sólo se puede *reflexionar*. Por eso se le llama también “juicio reflexionante”. Este juicio no produce conceptos sino *sentimientos*, sentimientos de placer o dolor, y concibe lo particular como contenido en lo universal. La importancia del juicio reflexionante es su capacidad mediadora entre los campos teórico y práctico:³ el sentimiento de placer o

³ Recuérdese cómo, en Plotino, la belleza es un nexo entre las ideas, situada en un campo aparte del lógico y formal; y cómo la imaginación, en Addison, hacía de puente entre el mundo sensible y las ideas.

displacer es el puente entre el entendimiento y la libertad.⁴ Con el juicio reflexionante como herramienta, el sujeto kantiano organiza la experiencia como un todo unitario, como si la naturaleza obrara conforme a un fin.

Si bien la unidad de la naturaleza no puede comprobarse, el sujeto kantiano tiene la opción de pensar *a priori* “como si” la naturaleza tuviera unidad. Este sujeto *siente* que hay unidad en la diversidad y *siente* “como si” la naturaleza actuara según sus propios propósitos, artística o técnicamente. Con base en este razonamiento, en la experiencia estética se dan las condiciones de posibilidad para representarse la naturaleza como unidad armónica de lo diverso. Cuando el sujeto descubre esa unidad, siente placer.

En un juicio estético de gusto, es decir, de lo bello, se da un juego libre entre la imaginación y el entendimiento, sin que se llegue a producir un concepto determinado, solamente se reflexiona de manera indeterminada sobre la belleza del objeto. El juicio de gusto tiene pretensiones de validez universal, pero no puede enunciarse como ley. Lo bello no está en el ser, sino en el juicio de placer. Kant se adhiere así a la idea de subjetividad de la belleza, en la cual ésta está en relación con una forma sensible.⁵ Precisamente en este punto arraiga la segunda objeción a la hipótesis de que lo bello es una condición esencial del arte en Kant: lo bello no está en el ser, sino en el juicio de placer. Sin embargo, continuaré la exposición antes de volver a ello.

⁴ Los juicios de los campos teórico y práctico son ambos determinantes: la razón teórica determina los conceptos de la naturaleza (lo fenoménico) y de este modo produce conocimiento; la razón práctica determina los conceptos de la libertad (lo nouménico), y con ello, los principios morales que rigen la voluntad.

⁵ El juicio estético de lo sublime, en cambio, se da por un juego entre la imaginación y las ideas de la razón —es decir, el mundo suprasensible: Dios, la libertad y la inmortalidad—, y estas ideas no tienen una forma, sino que anidan en la espiritualidad del sujeto. De estas dos formas del juicio estético, la que aquí interesa es el juicio del gusto, que se refiere a lo bello.

Lo que sigue ayudará a entender la diferencia entre belleza natural y belleza artística. Primero, porque lo bello se define como la capacidad de juzgar algo desinteresadamente, al margen de lo agradable y de lo bueno, cuyo interés se subraya como un rasgo distintivo. El desinterés explica solamente el suceso de la belleza natural, también llamada “belleza libre”, porque no responde a ninguna finalidad particular y produce en el sujeto ese placer que parece universal, aunque parta de lo singular. La belleza libre se opone a la belleza del arte, llamada “belleza adherente”. El arte aspira a presentar su belleza como si ésta fuera libre, nada más; pero a él le corresponde la belleza adherente. Esta diferencia es importante. La belleza adherente “presupone un concepto y la perfección del objeto según éste”, es decir, tiene la finalidad de alcanzar perfección (Kant, 2011: 152). El ideal de esta belleza añadida al objeto mediante el trabajo humano es totalmente subjetivo e indeterminado: es la belleza artística, desinteresada como belleza, pero condicionada por una finalidad dada en la obra.

¿Qué belleza debe perseguir el arte?

Para Kant, el arte es producto de la actividad libre del hombre, de la actividad del genio, cuya cercanía con las fuerzas de la naturaleza hace de éste un hombre especial:

Se puede, según esto, explicar también el *genio* como la facultad de *ideas estéticas*, con lo cual, al mismo tiempo, se indica el fundamento de por qué en productos del genio es la naturaleza (del sujeto), y no un reflexivo fin, lo que da la regla al arte (de la producción de lo bello) (2011: 274).

La libertad artística del genio es algo natural en él, pero esto no quiere decir que la belleza que corresponde al arte sea la belleza libre o natural, ni por su proceso ni por su resultado. La belleza que corresponde al arte es la que parte de una *idea estética*, idea que el hombre añade al objeto *en la producción de lo bello*.

El artista hace uso de su libertad para crear la obra. De ahí que cada obra de arte sea irreplicable. Lo bello en el arte hace pensar, provoca una reflexión, pero de un modo totalmente desinteresado, *como belleza adherente* y no como belleza libre o natural:

Pero cuando el objeto es dado como un producto del arte, y como tal debe ser declarado bello, debe entonces, ante todo, ponerse a su base un concepto de lo que deba ser la cosa [...], deberá tenerse en cuenta en el juicio de la belleza artística también la perfección de la cosa, la cual no es cuestión en el juicio de una belleza natural (2011: 238).

El genio viene a encarnar lo natural de lo humano, y esto, aparentemente, haría posible la belleza artística. Pero no se puede afirmar que la naturaleza tenga semejante intención. Es decir, una obra bella debe parecerse a un producto de la naturaleza, por su libertad, por su simplicidad, por la facilidad con la que pudo haber sido hecha; pero su belleza sigue estando mediada por el hombre, es añadida y no natural.

Por otro lado, el genio es alguien que tiene un don de realización, alguien que crea sin más regla que la que él mismo representa. Él es la norma del arte. Él, como sujeto. Para ser la norma, debe tener talento, originalidad, naturalidad. De esta manera, “para el arte bello, serían exigibles, pues, *imaginación, entendimiento, espíritu y gusto*”, cualidades que el genio debe poseer (2011: 248).

Es cierto que Kant invita a juzgar la belleza adherente como si fuera belleza libre —“la naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, y el arte no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo parece naturaleza” (2011: 232)—, pero siempre teniendo en cuenta que la perfección de la obra de arte se da en la concordancia de sus elementos ordenados conforme a la idea estética original —“una belleza de la naturaleza es una *cosa bella*; la belleza artística es una *bella representación* de una cosa” (2011: 238)—. Con esto,

se entiende que el arte persigue lo bello y que la norma del arte está dada en el genio.

La belleza como *conditio sine qua non* del arte

He aclarado que la estética kantiana está subdividida en juicios, y que el juicio en el que se subsume el arte es el juicio del gusto o de lo bello, dentro del cual la belleza libre corresponde a los juicios sobre la naturaleza y la belleza adherente corresponde a los juicios sobre el arte. Ahora falta confirmar si la belleza es una condición necesaria del arte. Para ello, primero hay que tener en cuenta que el juicio de lo bello, al contrario del juicio de lo sublime, se refiere a las formas sensibles. Lo sublime no puede representarse de manera sensible en el arte más que como belleza. De tal suerte que el sujeto se formará un juicio sobre la belleza de una forma, y no de la nada: “en todo arte bello, lo esencial está en la forma, que es conforme a fin para la contemplación y para el juicio, en donde el placer es al mismo tiempo cultura” (2011: 254).

Por otro lado, cabe señalar que el juicio del gusto se pronuncia sobre lo bello, pero es capaz de diferenciar otros valores, según el placer o displacer que sienta respecto de una forma. Gracias al juicio del gusto, el sujeto apreciará lo bello en el mundo y diferenciará lo que es arte de lo que no lo es. Además, recuérdese que este juicio tiene pretensiones de universalidad. Pero, ¿qué tan central es la belleza en el arte para el sujeto kantiano? ¿Puede éste afirmar que una obra es artística si no la encuentra bella?

Preguntar a qué se le da más valor en las cosas del arte bello, si es a que en ellas se muestre genio o se muestre gusto, es como si preguntase si importa más la imaginación o el juicio. Ahora bien: como un arte, en consideración de lo primero, merece ser más bien llamado arte *ingenioso*, y en consideración a lo segundo, más bien arte *bello*, así pues, lo último, al menos como condición indispensable (*conditio sine qua non*), es lo

principal, a lo cual se ha de mirar en el juicio del arte como arte bello (2011: 247).

Se desvela así, con lo anterior, que el valor central del arte no es la genialidad ni otro cualquiera, sino el gusto. El genio bien puede dar la norma al arte, pero lo bello es una condición necesaria para que la obra sea juzgada artística por el sujeto kantiano. La belleza es, pues, en Kant, el valor esencial del arte.

La belleza en el sistema de las artes hegeliano,
según las *Lecciones sobre la estética* de 1842

Berlin (2009), Martínez Zorrilla (2000) y Schaffer (2007) coinciden en afirmar que la filosofía de Hegel es un ejemplo de monismo, centrado en la verdad como espíritu absoluto, cuya “recuperación” atraviesa estadios progresivos hasta completarse en la ciencia filosófica, en la que alcanza su concepto más acabado. Sería extraño, entonces, que su estética no se caracterizara por un monismo que propusiera algún valor central particular para el arte. Mi hipótesis es que este valor central del arte es la belleza, aunque se objeta si, en realidad, no lo será simplemente la verdad, pues ésta lo es para todo el sistema.

Según la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, de 1817, Hegel consideraba que el arte era una forma del saber. La forma del arte es “la forma de la belleza”, en tanto “forma concreta nacida del espíritu subjetivo” y apariencia o signo de la Idea:

La forma de este saber es [...] la intuición concreta y la representación del espíritu absoluto en sí como Ideal; en la cual [...] la forma no muestra cosa en ella fuera de la Idea. Tal es la forma de la belleza (Hegel, 2011: 368).

Muy bien, pero ¿qué es “la representación del espíritu absoluto en sí como Ideal”? En las *Lecciones sobre la estética*, de 1842, la belleza artística es el Ideal porque es la manifestación sensible de la Idea, del espíritu absoluto en sí, coincidente con él en tanto verdad, y es, además, el objeto propiamente dicho de la estética:

Hemos llamado a lo bello la *idea* de lo bello. Esto ha de entenderse de tal manera que lo bello mismo debe ser captado como Idea, y ciertamente como Idea con una forma determinada, como *Ideal* (2007: 81).

La esfera del arte pertenece a la recuperación de la Idea como espíritu absoluto. En el primer estadio del camino de conocimiento, la verdad se recupera de modo sensible en el arte. En Hegel, la belleza tiene un estatus ontológico. Esto quiere decir que el Ideal no es una *representación* de la Idea, sino la Idea misma expresada en su forma sensible.

Elementos de la estética hegeliana y esferas de su sistema

En su estética, Hegel valora a la belleza artística por sobre la belleza natural, pues la primera implica un acto de conciencia del espíritu humano: “la belleza generada y regenerada por el espíritu es superior a lo bello natural” (2007: 8, 106, 113). El hombre es, para Hegel, la más alta forma de conciencia, es la forma de existencia privilegiada de la Idea, y sólo mediante la existencia del hombre ésta puede hacerse consciente de sí misma; “a este autoconocimiento de Dios a través del hombre, Hegel lo llama espíritu absoluto” (Taylor, 2010: 405).

El espíritu absoluto atraviesa tres diferentes estadios de conciencia; el primero de ellos se da en el arte, el segundo en la religión y el tercero en la filosofía, con la que culmina su recuperación. De manera ascendente, la Idea va cobrando su forma más adecuada de expresión desde la realidad sensible, pasando por la mitología y la teología, hasta su concreción en el

concepto, es decir, en la forma más elevada del conocimiento, que se da en el saber filosófico (Taylor, 2010: 406-407).

Precisamente por esto, la filosofía, como ciencia, es la encargada de dilucidar el concepto que el arte encierra en sus formas, iluminando, mediante la estética, su contenido. La estética es, entonces, la “reflexión filosófica sobre lo bello”. De ahí que, a diferencia de Kant, Hegel encuentre que la belleza artística es superior a la belleza natural, pues ésta tiene una doble intervención del espíritu: como espíritu humano que recibe de manera consciente el mensaje dado en la obra y como espíritu humano creador de la obra en la cual la Idea hace acto de aparición como Ideal. El arte es lo humano: “en el arte se *espiritualiza* lo sensible, pues en él lo *espiritual* aparece como sensibilizado” (Hegel, 2007: 32).

La obra de arte tiene cierta luminosidad —afirma Taylor refiriéndose a lo dicho por Hegel—. Todo en ella existe en función de mostrarse la Idea [...]. La necesidad interna significa que todas las partes existen en beneficio de la encarnación del mensaje entero. Pero este mensaje no está más allá de ella, sino en ella (2011: 411).

Con su presencia en el mundo sensible, la obra de arte rompe las barreras del mundo empírico para remitirnos a un contenido espiritual *in situ*, digámoslo así, pues la verdad está frente a nosotros en la obra, libremente. Esta verdad “resuena” en nosotros, dirá Hegel, pues nuestro reconocimiento de ella sólo puede darse de manera sensible; después, el filósofo desentrañará su forma y contenido para poner a la luz su concepto.

El sistema de las artes: verdad y belleza

Así como las ruedas artística, religiosa y filosófica del sistema se engranan en un movimiento progresivo de recuperación, así también el sistema de las artes está constituido por tres formas del despliegue de la Idea: la forma simbólica, la forma clásica y la forma romántica.

Ya hemos hablado del arte como derivado de la Idea absoluta misma, y en efecto hemos señalado como su fin la representación sensible de lo absoluto mismo; en esta sinopsis debemos ya comportarnos de tal modo que se muestre, en general al menos, cómo las partes particulares tienen su origen en el concepto de lo bello artístico en general en cuanto representación de lo absoluto (Hegel, 2007: 53).

A lo largo de los tres sistemas particulares de las artes, así como de los estudios detenidos sobre las artes singulares —arquitectura, escultura, pintura, música, poesía—, Hegel siempre enfocará su análisis en el estadio en que se encuentra el Ideal —es decir, “la idea de lo bello con una forma determinada”—, señalando su perfección, entendida como coincidencia de forma y contenido, o por lo menos, su aparición más adecuada, o bien, su inadecuación:

En la correspondencia y la unidad de las dos partes, a saber, la Idea y su figura, [residen] la eminencia y la excelencia del arte; en cuanto a conformidad de la realidad con su concepto, dependerán del grado de intimidad y unicidad con que Idea y figura aparezcan fusionadas (2007: 55).

La evolución de las formas simbólica, clásica y romántica describe una suerte de curva, en la cual la coincidencia total de forma y contenido se da en lo clásico, cuando el Ideal alcanza su perfección: “esta realidad *coincidente* con el concepto de lo Bello sólo la lleva a manifestación el arte clásico” (2007: 315). La forma romántica, más tarde, mostrará signos de decadencia; su belleza se volcará hacia lo interior: la subjetividad, el ánimo, el sentimiento (2007: 393). La belleza del alma prevalecerá sobre la belleza de los cuerpos, admitiendo la existencia de las debilidades humanas.

La coincidencia total de contenido y forma dura muy poco en la historia del arte y sólo se encuentra en la forma clásica, particularmente en la escultura griega. Antes y después de ello, e incluso en formas diversas de expresión artística de la época clásica, como la tragedia, lo que el arte muestra es, ciertamente, el espíritu, pero no como coincidencia, sino como un desbalance de la forma y el contenido. Se entiende, entonces, que en la forma clásica se da la recuperación del espíritu absoluto mediante el arte, en la plena expresión de la esfera del arte como conocimiento, antes de que este estado comience a ceder la antorcha del saber a la esfera religiosa. Sin embargo, hay que tener siempre presente que la belleza, como Ideal, es la materia del arte en todas sus etapas:

Tenemos que ocuparnos de lo bello artístico tal como se despliega en un mundo de belleza efectivamente realizada en las artes y sus obras; el contenido de este mundo es lo Bello, y lo Bello verdadero, como vimos, es la espiritualidad configurada, el Ideal, y más precisamente, el espíritu absoluto, la verdad misma (2007: 61-62).

La belleza es prioritaria en el sistema de las artes

Hasta aquí, como se ha observado con bastante claridad, la belleza artística, en Hegel, no puede dissociarse de la verdad, en la medida en que ésta se ha definido como Ideal, por su doble contenido de Idea y materia sensible. No obstante, queda todavía pendiente resolver la pregunta sobre la centralidad de la belleza en el arte: ¿qué es lo esencial? Si el Ideal reúne belleza y verdad, ¿cuál de las dos es lo prioritario?

En primer lugar, Hegel hace una diferenciación clara entre belleza y verdad. Por un lado, establece que “lo verdadero es precisamente lo único conceptual sin más, pues tiene como su base el concepto absoluto, y más precisamente, la Idea” (2007: 71). Esto quiere decir que lo verdadero, en sí, no tiene forma, es sólo Idea, concepto; es, justamente, lo universal, aquello

que la filosofía es capaz de captar en toda su abstracción. Como no tiene forma, se distancia de lo Bello, y por lo tanto, del arte. Por otro lado, “la belleza [...] no es tal abstracción del entendimiento, sino el concepto absoluto en sí mismo concreto”, es decir, *sensible*, materializado en lo particular (2007: 71).

Para más claridad, obsérvese el siguiente planteamiento de la sutil diferencia entre belleza y verdad:

Si hemos dicho que la belleza es Idea, entonces *belleza* y *verdad* son, por una parte, *lo mismo*. Es decir, lo Bello debe ser verdad en sí mismo. Pero más precisamente, lo verdadero se *diferencia* igualmente de lo bello. Es decir, la Idea es *verdadera* en cuanto es como Idea según su en sí y su principio universal, y como tal es pensada; [pero cuando cobra existencia exterior, sensible], la Idea no es sólo verdadera, sino *bella*. Lo Bello se determina por tanto como la *apariencia* sensible de la Idea (2007: 84-85).

Con esto se entiende que el arte, portador de la belleza en tanto verdad *sensible*, no alcanza la esfera de la abstracción conceptual por sí solo; requiere, para esto, de la intervención de la filosofía, y en particular, de la estética. Entonces, según este razonamiento, el arte sólo puede mostrar la *belleza* como verdad. Si intentara mostrar la verdad como concepto, no sería arte sino otra cosa. La esencia del arte es la forma sensible, el Ideal, y no la Idea en sí, porque ésta es abstracta:

Ha de afirmarse que el arte está llamado a desvelar la *verdad* en forma de configuración artística sensible, a representar aquella oposición reconciliada [es decir, entre lo universal de la Idea y lo contingente de lo sensible], y tiene por tanto su fin último, en sí, en esta representación y este desvelamiento mismos (2007: 44).

Esto quiere decir que lo sensible y lo espiritual están amalgamados en el arte y que, en todo caso, como ya se ha dicho, la verdad del arte se

reconoce por resonancia y se percibe como belleza: su “fin último” es “esta representación”, esto es, lo Bello. Concluyo entonces que, para Hegel, la belleza es esencial para que una obra sea considerada artística.

Algunas consideraciones más, para cerrar el tema

Por mucho que las estéticas de Kant y Hegel se diferencien, tienen, no obstante, una consideración en común: la belleza artística eleva el espíritu. Arte y cultura van de la mano, nutriéndose entre sí. Esta consideración, por cierto, es signo de los tiempos y no sólo se vierte en la estética filosófica, sino en otros campos, y muy especialmente, en el de las Bellas Artes propiamente dichas.

En las academias de arte, estrictamente, los artistas debían cumplir “el doble criterio de la mimesis y la armonía formal” (Gombrich, 2011: 179). Las Bellas Artes tomaban sus temas del pasado histórico en pos de un refinamiento cultural e intelectual. La factura, es decir, la realización de las obras, tanto por su dibujo y composición como por el tratamiento y selección de los materiales “adecuados” para cada tema, eran o querían ser impecables:

Hay una belleza absoluta, situada fuera del artista, o mejor dicho, una perfección ideal hacia la cual tiende cada uno y que cada uno alcanza más o menos [...]. Hay una medida común que es esa misma belleza; se aplica esta medida común a cada obra producida, y según si la obra se acerca o se aleja de la medida común, se declara que esta obra tiene más o menos mérito. Las circunstancias han querido que se escogiera como patrón lo bello griego [...]. De este modo, la gran producción del genio humano, siempre en alumbramiento, queda reducida a la simple eclosión del genio griego [...]. Fijada la medida común, no se trataba ya sino de imitar y de reproducir los modelos lo más exactamente posible (Zola, 1997 [1867]: 35).

Como se desprende de esta referencia de Zola, el rigor académico produjo estereotipos, dureza y callejones sin salida. El reinado de la belleza, con métodos y normas para lograr la perfección artística, tenidos éstos, a su vez, por únicos, verdaderos y universales, de pronto era demasiado rígido y no todos estaban de acuerdo con los cánones neoclasicistas. Los artistas jóvenes se enfrentaban a ello de un modo u otro. A mediados del siglo XIX, algunos ya cuestionaban seriamente esa tendencia a considerar que la belleza real sólo pertenecía a los grandes temas históricos o mitológicos y se preguntaban por temáticas pictóricas más inmediatas, más cercanas a su realidad y portadoras de una belleza propia.

Por ejemplo, llama la atención cómo William Turner, pintor reconocido por sus habilidades académicas, pasó a ser objeto de críticas cuando comenzó a interesarse en la luz —en su fugacidad— y en la atmósfera. El público, acostumbrado a las soluciones clásicas, no alcanzaba a familiarizarse con esas imágenes en las que el acento se fija en las tonalidades del aire y los efectos del movimiento.⁶ No obstante, las observaciones de Turner perseguían la objetividad, y esto le obligaba a deshacerse de algunas reglas del arte de la pintura. Otro ejemplo de resistencia al academicismo lo constituye la hermandad prerrafaelita,⁷ criticada y poco aceptada por su abierta oposición a las normas vigentes. Los prerrafaelitas proponían una actitud más sincera y realista del artista frente a sus temas; trataban de recuperar el espíritu de simple veracidad de los pintores primitivos italianos y flamencos, sumándole a ello, en la realización de sus obras, toda la perfección mimética adquirida mediante los métodos académicos. El resultado plástico, por cierto, es exquisito; sin embargo, tampoco fue plenamente aceptado en su momento. Estos “deslices” fuera de lo normativo sirven, sin embargo, para comprobar que

⁶ Véase, por ejemplo, *Lluvia, vapor y velocidad* (1844).

⁷ Fundada en Londres, en 1848, por John Everett Millais, William Holman Hunt y Dante Gabriel Rossetti.

la centralidad de la belleza en el arte era un hecho en el ámbito académico, y no sólo en la teoría filosófica.

Cuando John Ruskin (1853) sale en defensa de los prerrafaelitas, su argumentación cuestiona la centralidad de la belleza en el arte, porque la considera profana, y por ende, frívola e inmoral, y propone en cambio la verdad, por su contenido religioso y moral. El arte cristiano primitivo, afirma Ruskin, transmite la verdad de Dios, y prioriza la verdad del alma sobre la belleza de los cuerpos; pero el arte moderno, al centrarse en temas paganos —es decir, dioses antiguos como Baco, musas, etcétera— y exponerlos con tanta belleza, está elevando lo profano —y falso— por sobre lo divino —y verdadero; es decir, el Dios único—:

Cuando todo el propósito del arte era la enseñanza moral, naturalmente, éste puso a la verdad como su objeto primero, y a la belleza, y el placer que de ella resulta, sólo como su segundo. Pero a falta de todo propósito de enseñanza moral, de la misma manera natural tomó a la belleza como su objeto primero, y a la verdad, como su segundo (Ruskin, 1853: 120).
[La traducción es mía.]

Aquí, a pesar de las protestas de Ruskin a favor de que el arte debía tener a la verdad como su valor central, su argumentación viene a confirmar que lo que entonces sucedía era que el arte tenía a la belleza como su valor central; es decir que, efectivamente, había un monismo estético en torno a la belleza en el ámbito académico durante la Modernidad.

2. La crisis de la belleza como valor artístico en las vanguardias del siglo XX

Introducción

Acabo de afirmar que en la Modernidad se consideraba que la belleza era el valor central del arte y que las teorías de Kant y Hegel confirmarían este modo de pensar. Sin embargo, mirar solamente este lado de la moneda sería un tanto simple. Es cierto, lo anterior explica lo que sucedía en la corriente de pensamiento que señalaba la tendencia del arte de la época; corriente a la que la academia se sumaba, desarrollando y defendiendo los principios más puros de lo bello, pero que no por ello es absoluta ni abarca todos los aspectos de la reflexión sobre el arte en ese momento. Como se verá, había otras posiciones. A éstas se las pondrá en juego en su relación con los movimientos de vanguardia artística del siglo XX.

La hipótesis en torno a la cual girará el capítulo 2 afirma que a principios del siglo pasado, con el advenimiento de las vanguardias, se da una pluralización de valores en el arte que en muchos sentidos no ha tenido vuelta atrás y que puso a la belleza en una situación cuando menos marginal respecto a otros valores del arte, ponderados con nuevos bríos, si no es que la llevó a su desaparición, por lo menos en ciertos periodos y bajo la perspectiva de algunos artistas y críticos. No obstante, trataré de establecer, en coincidencia con lo afirmado por Danto (2005), que en esa pluralidad de valores del arte la belleza todavía tiene un lugar, aunque ya no central: “la belleza es, para el arte, una opción y no una condición necesaria” (2005: 223).

Asimismo, hay que pensar que principalmente a partir de las vanguardias hubo cambios en la manera como se concebía la belleza; los artistas, cuando la mencionaban, muchas veces lo hacían dándole un giro de varios grados respecto a la belleza académica, tratando de hablar de un valor estético tal que expresara su nuevo sentir, su conflicto. De ahí que, presumiblemente, la belleza definida en términos clásicos cediera su lugar a una belleza definida de otro modo. Y cuando se afirmaba que el arte no tenía por qué ser bello y que debía liberarse, se hacía referencia, sobre todo, a la belleza clásica.

Aquí también se observarán, de manera no exhaustiva, aquellos valores estéticos que cobraron importancia en el arte a partir del cubismo, el dadaísmo y el surrealismo. Estos valores, junto con lo bello o en oposición franca, desde entonces conforman una pluralidad bastante dinámica con base en la cual aún se intenta establecer si una obra es artística y no, digamos, artesanal, industrial o de otra índole, o bien, un acto fallido. Sobre esto se discute, sin duda, y seguirá discutiéndose, porque ésa es una de las vicisitudes de la pluralidad, precisamente, ya que desde el momento en que no hay una regla única para el arte, el disenso cabe.

Para llegar a la confirmación de la hipótesis del pluralismo de valores en el arte, en especial a partir de las vanguardias del siglo XX, antes será necesario explicar las generalidades del pluralismo, de donde se tomarán los lineamientos para “traducirlo” al ámbito de la estética, así como se hizo en el capítulo 1 respecto del monismo; esto a fin de tener claro en qué consiste, cuáles son sus posibilidades y a qué se está haciendo referencia aquí cuando se habla de un pluralismo de valores estéticos. Habrá que esbozar también, a esas alturas, una diferenciación entre pluralismo y relativismo, frontera que en el arte se torna fantasmal.

Por otro lado, sería imprudente presentar a las vanguardias como movimientos *sui generis*, sin referentes apropiados. Entre éstos, quizá el más conocido sea el romanticismo alemán de finales del siglo XVIII, principios del XIX, cuya influencia sobre los movimientos vanguardistas del

siglo pasado ha sido tratada por varios autores,⁸ en los que me he basado para explorar el tema siguiendo la pista de la ruptura de valores propia del romanticismo, en contraposición o coincidencia con la ruptura de valores llevada a cabo por los vanguardistas. Me parece que de esta pesquisa comparativa surgirán datos de interés para pensar en el actual pluralismo de valores del arte.

Con base en este concepto de pluralismo y en la eventual relación entre el romanticismo y las vanguardias, será posible entrar de lleno en lo ocurrido a principios del siglo XX con las vanguardias cubista, dadaísta y surrealista, cuyos manifiestos revelan ese giro profundo en la manera de concebir el arte por los artistas, así como las razones que éstos esgrimen para desconfiar de la belleza clásica.

Se trabajará solamente con esas tres corrientes vanguardistas porque son las que, de alguna manera, mantienen una influencia hasta nuestros días, pero también porque en sus manifiestos se expresa con mucho fervor lo que las animaba. El cubismo rompe con lo bidimensional en el espacio del cuadro y con “la belleza del color”, y después se atreve a hacer *collage* con elementos de la vida cotidiana, como papeles, madera y objetos. El dadaísmo, breve y contundente, corta de tajo con todo y no cree en nada. Finalmente, el surrealismo, que acoge a varios dadaístas, le da un giro elegante a una ruptura tan tajante como la del dadá cuando se pronuncia por una exploración del inconsciente.

⁸ Por ejemplo, Berlin, 2009: 475-504; Bürger, 2009; Danto, 2005; 2010; D'Angelo, 1999; Paz, 1972; 2008; Perniola, 2008; Scruton, 2011; entre otros.

Pluralismo de valores estéticos en el arte

Valores estéticos

Los valores estéticos son los que se refieren a objetos, sucesos o estados de cosas que producen placer o desagrado; en el entendido de que los que producen placer son valores positivos y los que producen desagrado, negativos. Por ejemplo, belleza, elegancia, gracia, armonía, proporción, unidad, son valores positivos; desagrado, fealdad, deformidad, incongruencia, son valores negativos. Normalmente, los valores estéticos están en relación con el ambiente natural y con las obras de arte y son apreciados de manera sensible. El énfasis que se pone en el placer o displacer que produce un valor estético pone en entredicho su objetividad, situándolo en el ámbito de la subjetividad.

No obstante, puesto que algunas obras de arte han pasado la prueba del tiempo, se piensa que el valor estético no es solamente relativo a ciertos individuos y culturas, sino algo más universal. Por lo tanto, no se puede afirmar de manera radical que los valores estéticos sean totalmente subjetivos o relativos, aunque se admita cierto grado de relativismo.

Los valores estéticos están relacionados también con aspectos de tipo contextual, cognitivo y moral y se piensa que contribuyen a nuestro bienestar y calidad de vida. Sin embargo, no hay manera de definir con claridad los valores estéticos, en la medida en que los fenómenos señalados como estéticamente valiosos son muy heterogéneos y no pueden reducirse a una sola clase o forma (Plato y Meskin, 2013).

Pluralismo de valores estéticos

En realidad, hablar de pluralismo en el ámbito estético no es algo fuera de lo común; no obstante, me gustaría explicar cómo se lo va a entender aquí. Para ello, recurriré nuevamente a Berlin (2009) y al análisis que de su

postura hace Martínez Zorrilla (2000). Como ya se ha dicho, Berlin se ocupa en especial de los valores éticos, pero en ocasiones también se refiere a los valores estéticos —por ejemplo, cuando reflexiona sobre el romanticismo—. Para empezar, considera que existe una discontinuidad entre los ámbitos de las ciencias naturales y de los valores —éticos y estéticos—, en tanto que en las primeras la referencia a leyes objetivas y universales es aceptable pero en los segundos esto es cuestionable: “la creencia de que la solución correcta, objetiva, válida a la pregunta de cómo deben vivir los hombres puede, en principio, ser descubierta, no es en principio verdad” (Berlin, citado en Martínez Zorrilla, 2000: 178). Los valores éticos son varios y en ocasiones algunos entran en conflicto con otros, lo que lleva a la necesidad de tomar una decisión, según sea el caso. Del mismo modo, la respuesta correcta a cómo debe ser el arte es incierta, pues desde este punto de vista los valores estéticos, así como los éticos, también son varios y no siempre son armónicos o coherentes entre sí, lo que obliga a pensar en ellos con mayor detenimiento, pues esto traería consigo varias posibilidades de respuesta a la pregunta sobre el arte, a diferencia de la respuesta única que propone a la belleza como su valor central.

En un pluralismo de valores artísticos habría que considerar un conjunto de valores en el cual no siempre la belleza resolviera la duda acerca de si una obra es de arte o no; así, algunas obras podrían muy bien ser consideradas artísticas con base en valores entre los cuales la belleza estuviera ausente. La idea kantiana de belleza, basada en un juicio reflexionante con pretensiones de validez universal, así como el ideal de belleza hegeliano, de carácter ontológico, tendrían que ser depuestos en una consideración pluralista de los valores del arte. En un pluralismo de valores estéticos como el que se describe aquí, la belleza no sería una condición necesaria del arte.

Hoy en día, la idea de que una pregunta determinada acepte varias soluciones es bastante más cercana a nosotros de lo que lo hubiera sido en

los siglos XVIII y XIX, cuando la construcción de sistemas obedecía a la necesidad de dar una respuesta verdadera y coherente para cada pregunta fundamental, entre las que se incluía la pregunta sobre el arte, a la que se respondió con una *conditio sine qua non*: la belleza.⁹

La propuesta berliniana para el ámbito de los valores éticos abre la posibilidad de distanciarse de la necesidad de universalidad también en el ámbito de los valores estéticos. Por ejemplo, Berlin explica que los valores éticos no son reducibles a un valor único: libertad, seguridad, justicia, compasión, etcétera, formarían un universo finito de valores que a veces entran en contradicción cuando hay que resolver un conflicto. Esto hace de la decisión un elemento importante. En una pluralidad de valores éticos, hay que decidir. Tal vez haya que sacrificar unos en pos de otros, tras considerar la situación, puesto que no habría un valor único, supremo y determinante al cual referirse para obtener la solución. El hecho de que este universo de valores sea finito y no infinito importa, porque de otro modo cualquiera podría modificar el conjunto a su antojo o conveniencia, lo que llevaría al relativismo o incluso al caos.

Supongo que en el terreno artístico también habría que pensar en un límite o frontera del conjunto de valores del arte, aunque el universo de valores estéticos sea mucho más dinámico. Simplemente, a estas alturas, ya hemos sido testigos de cómo algunos artistas juegan a insertar su propia y novedosa escala de valores apuntando a romper con todas las demás vigentes. No obstante, un juego como éste, de apariencia infinita, ha mostrado las enaguas de sus ciclos. Más adelante, cuando se revise la manera como Paz expone los lazos que unen al romanticismo con las vanguardias, estos ciclos se harán evidentes.

⁹ Hoy preferimos la variedad, pero esto no siempre fue así. Hasta hace relativamente poco “la noción de que el uno es bueno y los muchos —la diversidad— son malos, dado que la verdad es una y sólo el error es múltiple, es mucho más antigua y está profundamente arraigada en la tradición platónica” (Berlin, 2009: 475).

Por lo pronto, para esta “traducción” del pluralismo ético al pluralismo estético, no es necesario llegar tan lejos en la discusión. Puede suponerse, para empezar, que el universo de valores estéticos también es un universo cerrado, que admite variaciones ocasionales, pero que, en principio, no llega al infinito, en la medida en que mientras suma valores novedosos resta valores caducos. Asimismo, los valores estéticos son diversos, y a veces, contradictorios, y su conflicto ya no podría solucionarse apelando a un valor superior, como habría sido la belleza en el pasado, sino que tendría que resolverse de otra forma. En el arte de nuestro tiempo hay obras que sacrifican valores como la belleza, la armonía y el equilibrio de la composición y privilegian, en cambio, la fuerza expresiva del contenido, que puede ser violento, grotesco, crítico, irónico, desproporcionado e incluso asqueroso o morboso. También es muy frecuente que los artistas provoquen algún tipo de reacción en el espectador, que va desde el giro intelectual hasta sensaciones de tipo físico o emocional. El artista toma la decisión, principalmente; sin embargo, en los últimos tres o cuatro decenios, cada vez con más peso, los curadores, museógrafos y críticos de arte o jueces de concursos marcan pautas respecto a los valores del arte que se privilegian en determinadas ocasiones. Pero incluso así, desde el punto de vista del pluralismo estético, la novedad y diversidad de las propuestas artísticas dificulta la construcción de una sola teoría válida para el arte en su totalidad, de manera análoga a lo que ocurre con el pluralismo ético que plantea Berlin: “la noción de todo perfecto, la solución final, en que todas las cosas coexisten, no sólo me parece inalcanzable [...] sino conceptualmente ininteligible” (citado en Martínez Zorrilla, 2000: 178).

Resumiendo las características del pluralismo expuestas hasta aquí, tendríamos que éste se basa en las siguientes consideraciones, válidas tanto para los valores éticos como estéticos:

- 1) Existe un conjunto finito de valores. En lo tocante al arte, quizá sea mejor hablar de valores prioritarios.
- 2) Estos valores no pueden reducirse a uno solo y muchos de ellos son incompatibles entre sí, lo que obliga a elegir. En el arte, por ejemplo, la belleza y la verdad no siempre son compatibles, y en casos, cuando hay verdad, no hay belleza.
- 3) No hay un todo perfecto que soporte al mismo tiempo todos los valores en un mismo sistema, diluyendo sus contradicciones.

A lo anterior hay que agregar un punto más, que se revisará en seguida:

- 4) Los valores del universo pluralista son objetivos, pero no en un sentido metafísico independiente de los seres humanos.

Cuando Berlin propone la objetividad de los valores éticos, se refiere a que “los individuos no tienen la libertad para determinar como algo valioso cualquier cosa que se les ocurra” (Martínez Zorrilla, 2000: 179), pues pluralismo no es relativismo, y no es tampoco una cuestión de gustos. La objetividad a la que se alude se debe más bien a lo siguiente: si se observa aquello a lo cual los seres humanos consideran valioso a través de los tiempos y en culturas diversas, puede encontrarse que hay un número limitado de valores que se repiten constantemente en uno y otro lugar, en una época y en otra, a los que puede considerarse valores fundamentalmente humanos, como la libertad, la seguridad y la igualdad, entre otros. Trasladando al ámbito estético esta idea de objetividad como una constante, quizá también encontremos que un número limitado de valores estéticos se abracen repetidamente en diferentes épocas y lugares. Pero esto debe quedar abierto en la presente investigación, pues la discusión se aleja de su objetivo principal. Después de todo, por mucho que se apele a la libre creatividad de los artistas, me parece que tampoco

aceptamos como valor artístico “cualquier cosa que se les ocurra”, aunque algunos de ellos insistan en defender su punto. Berlin hace mucho hincapié en que el pluralismo no es relativismo. Afirma que así como los seres humanos comparten algunos valores en general, también persiguen valores diferentes, según la cultura a la que pertenezcan, y muchos de estos valores son incompatibles, lo mismo dentro de una sola cultura que en su relación con otras (2009: 10). Este fenómeno de coincidencias y diferencias también se observa entre los valores artísticos de las culturas diversas; y así como ha habido rechazo, ha habido asimilación, o cuando menos, comprensión de los valores artísticos ajenos a los de la cultura propia.

Pienso en algunas imágenes del arte universal, como las diosas mexicanas Coatlicue y Coyolxauhqui; las madonas de Bellini, Rubens y Murillo; las representaciones de Anubis, Shiva, Haniwa y Zeus; así como esas máscaras africanas que representan entidades sobrenaturales, y por supuesto, los diversos rostros de Buda. En todas ellas se expresan valores artísticos muy disímiles a primera vista, pero si se penetra en su composición, sus formas, su carácter y en aquello que representan y las motiva, seguramente descubriríamos coincidencias y divergencias enriquecedoras. Asimismo, comprenderíamos por qué para los miembros de una cultura las expresiones artísticas de otras, en ocasiones, despiertan desconfianza y horror, y se consideran fetiches o formas primitivas, paganas, abominables. Algo parecido sucede con las llamadas “subculturas urbanas” de la actualidad que, en franca oposición a lo aceptado como “normal”, adoptan un comportamiento y un modo de vestir, de arreglarse —o desarreglarse—, que las distingue como grupo por medio de una estética que suele ser denostada por el resto de la sociedad. Estos grupos, asimismo, defienden determinados valores artísticos y rechazan otros. Éstos son tan sólo ejemplos muy generales de cómo la apreciación estética ha mostrado variabilidad a lo largo del tiempo y ha estado en relación con el momento histórico, cultural y político en el cual se expresa.

Por ello, cuando se quiera hablar de un pluralismo de valores en el arte, debe tenerse en cuenta, también, que “no hay una escala de ascenso de los antiguos a los modernos” (Paz, 1972;¹⁰ Berlin, 2009). Cada cultura se ha expresado según sus valores, de tal manera que es poco acertado afirmar que el arte de una cultura es mejor o peor que el de otra; ni siquiera es tan válido hablar en términos de un arte más o menos desarrollado. Ya se ha visto que muchas veces la falta de realismo o la ausencia de perspectiva no era tanto un problema de capacidad, puesto que ésta existía, como de interés plástico, estético o simbólico de la representación (Gombrich, 2011). Entre los egipcios, por ejemplo, contrasta el hieratismo del canon de representación del cuerpo humano con el hábil naturalismo de las representaciones del mundo animal y vegetal. Entre los chinos y japoneses, la falta de interés en la perspectiva es una elección tomada a favor de lo espiritual, en la que se prioriza la espontaneidad y maestría del trazo y se valora el vacío. Berlin se opone a llamarle a este fenómeno “relativismo cultural”, y se apega a la idea de “pluralismo”:

Los miembros de una cultura pueden, por la fuerza de una visión imaginativa, comprender [...] los valores, los ideales, las formas de vida, de otra cultura y sociedad, aun las más remotas en el tiempo o en el espacio. Estos valores pueden parecer inaceptables, pero si abren lo suficiente su criterio podrán captar cómo alguien puede ser un ser humano completo, con quien podemos comunicarnos, y al mismo tiempo vivir a la luz de valores sumamente distintos a los nuestros (2009: 11).

En las artes de Occidente, tanto como en el devenir social, la apertura de criterio ha costado tiempo. No obstante, nos preciamos de que en la actualidad somos capaces de entender el arte de diferentes épocas y culturas como algo “completo”, que comunica sus preocupaciones de un modo distinto a como lo expresa el arte de nuestra cultura, y no sólo eso,

¹⁰ La versión de *Los hijos del limo* (Paz, 1972) es electrónica y no tiene paginación (véase la bibliografía).

sino que enriquece el arte propio con esos elementos externos o exóticos. Estoy pensando, por ejemplo, en cómo Picasso se entusiasmó con el arte africano y lo incorporó en sus obras y en cómo los impresionistas y posimpresionistas echaron mano del arte japonés para enriquecer sus composiciones.

Con estas bases, se entiende que cuando aquí se habla de pluralismo de valores estéticos se hace referencia a la existencia de un conjunto finito de valores prioritarios del arte entre los que se encuentra la belleza. A partir de esta pluralidad puede afirmarse que determinada obra es artística si apela a uno o más de estos valores, aunque la belleza no sea uno de ellos, de tal manera que una obra puede ser considerada artística aunque no sea bella.

El modo en que el movimiento romántico de 1800-1830 se opuso a la norma del arte

Hemos visto ya que la cultura de Occidente se apoyaba en tres pilares que afirmaban la existencia de una sola respuesta verdadera para cada pregunta fundamental, y sabemos que los ángulos de acercamiento para alcanzar estas respuestas únicas eran variados, según vinieran de los ámbitos sagrado, científico o filosófico, en los que se discutía sobre el mejor medio para obtener este conocimiento, sea por determinación natural, revelación, fe o razón, y sobre el método más adecuado, lo que incluía desde la intuición, observación, experimentación, hasta la deducción e inducción, entre otros. Se pensaba —y en ocasiones, todavía se piensa— que los fines humanos eran los mismos para todos, y todo aquello que se saliera de esta “normalidad” se consideraba “perversión”, incluso demencia. Sin embargo, a pesar de estas diferencias, todos coincidían en que había una verdad que a lo mejor no se podía alcanzar por completo, pero que existía, sea en el pasado —como conocimiento prediluviano—, sea en el futuro —como meta asequible por medio del progreso—, sea en el más allá —como

paraíso—. Pero si acaso las preguntas fundamentales fueran imposibles de responder, si una misma pregunta tuviera más de una respuesta correcta o si las respuestas correctas fueran incompatibles entre sí, esto significaría que el universo sería más bien de carácter irracional (Berlin, 2009: 477 y ss.).

Justo este carácter irracional del universo, rechazado tan tajantemente por la razón y la fe, fue lo que el movimiento romántico opuso al sistema imperante hacia finales del siglo XVIII, tanto en lo político como en las artes. En Alemania, el movimiento Sturm und Drang¹¹ abrazó las formas de la irracionalidad para defender su derecho a disentir de un sistema que resultaba sumamente opresivo, en especial para la juventud. A partir de este movimiento se sucedieron otras variantes, conocidas como romanticismo, expresionismo, emotivismo, voluntarismo, nacionalismo.

No fueron el corazón humano ni la naturaleza humana como tales los desdeñados o suprimidos en la tradición central del arte europeo, pero esto no impidió una continua preocupación por la forma y la estructura, un énfasis en las reglas cuya justificación racional se buscaba. En el arte, como en la filosofía y en la política, durante muchos siglos se buscaron conscientemente normas objetivas, cuya forma más extrema fue la doctrina de los prototipos eternos, las pautas inmutables, platónicas o cristianas, en cuyos términos tendían a juzgarse la vida y el pensamiento, la teoría y la práctica. La doctrina estética de la mimesis, que une los mundos antiguos, medieval y renacentista con el Gran Estilo del siglo XVIII, presupone que existen principios universales y pautas eternas que se deberán incorporar e imitar (Berlin, 2009: 481).

A esta preocupación por la forma y la estructura se opusieron los jóvenes de aquella época, despreciando los objetivos y reglas racionales de la sociedad a la que pertenecían, pronunciándose a favor de una libertad de expresión absoluta y pensando que las respuestas estaban entre las

¹¹ *Sturm*: tormenta; *Drang*: autonomía, impulso vital, ímpetu.

minorías, a las que idealizaron por su sufrimiento, su fracaso, su independencia e integridad. Bajo la consigna de “¡Muera la idea de perfección!”, abogaban por el ejercicio de la libre voluntad humana, inaugurando lo que más de siglo y medio después Octavio Paz llamaría “la tradición de la ruptura”, en el sentido de que la Modernidad nacería signada por una necesidad de cambio constante (Paz, 1972). El movimiento romántico sólo duró unos treinta años, de 1800 a 1830, pero a pesar de su brevedad, “ningún gran artista, ningún dirigente nacional en el siglo XIX estuvo enteramente libre de su influencia” (Berlin, 2009: 483; D’Angelo, 1999).

Lo nuevo eran las ideas que afirmaban que el hombre puede desviarse de los designios de la naturaleza mediante el uso de su voluntad autónoma, saliéndose de las leyes deterministas de la ciencia. Los jóvenes “tormentosos” valoraban ese elemento impredecible, irracional, que escapaba a las predicciones de las ciencias biológicas, físicas, psicológicas o económicas y arraigaba en el libre albedrío humano, en el ímpetu propio de la vida. Su mayor indignación estaba dirigida contra el racionalismo francés y contra aquellos que lo emulaban, a quienes criticaban con dureza por su falta de autenticidad. Sturm und Drang creó obras llenas de desesperación, ira, odio, en las que “la pasión, la individualidad, la fuerza, el genio, la expresión a cualquier costo” aparecen como los valores de la autenticidad (Berlin, 2009: 486). Los héroes de esta literatura motivaron incluso a algunos a comportarse como ellos, en una mimesis inversa, en la que el arte era imitado por la vida misma y no al revés, como solía ser.

La diversidad pujante golpeaba una y otra vez contra la unicidad de la regla, con violencia, tratando de liberarse, y al mismo tiempo, de poner en ridículo el refinamiento de la cultura francesa y las pretensiones de sus seguidores. A esos valores inmutables y universales, válidos para todos los tiempos, se opusieron los de la variedad y la espontaneidad, cuestionando la tradición occidental: “no hay un solo conjunto de principios, no hay una verdad universal para todos los hombres, tiempos y lugares” (Berlin, 2009:

491). Lógicamente, tampoco la belleza podía ser única y universal; ésta fue cuestionada por su superficialidad.¹²

Esta fuerte ruptura romántica dirigía su mirada, por un lado, hacia un pasado no inmediato, también idealizado, en el que se suponía la existencia de una sensibilidad humana primigenia, todavía no deformada por las ataduras del racionalismo, de lo que se desprendía la defensa de la libre voluntad; por el otro, proponía la acción como la herramienta que rompería el anquilosamiento de ese presente opresivo, asociado preferentemente al neoclasicismo y la Ilustración, de lo que se derivaba la invocación de la muerte de la perfección. Por lo tanto, la belleza entendida como perfección sufrió una sacudida considerable.

Hegel solucionó este problema con la postulación de la belleza romántica, más cercana a la belleza del alma que a la belleza físico-espiritual clásica, y valoró la “decadencia romántica” como un paso evolutivo hacia la ciencia filosófica, retornando, hábilmente, a un monismo en las artes para el resto del siglo XIX, incluso más, según se trace el curso de la historia del arte.

Sin embargo, me parece a mí que la conmoción causó una fisura, y esta fisura, un siglo después, se reflejó en el arte de las vanguardias (Danto, 2005; 2010; Bayer, 2003; Perniola, 2008). Pero esto se discutirá a su debido tiempo. También Berlin (2009) señala, como ya se ha citado, la enorme influencia que este breve movimiento tuvo durante todo el siglo XIX; y ya hemos dicho que Octavio Paz hace coincidir el principio de lo moderno con este romanticismo porque, como plantea en *Los hijos del limo*, con el movimiento Sturm und Drang habría comenzado “la tradición de la ruptura”: enlace de conceptos aparentemente contradictorios, entre

¹² La revuelta romántica condujo, con el tiempo, “por una parte, al conservadurismo [...]; por la otra, a la autoafirmación romántica, al nacionalismo, al culto a los héroes y de los grandes jefes, y a la postre, al fascismo y al brutal irracionalismo y la opresión de las minorías. Pero todo esto estaba por venir: en el siglo XVIII, la defensa de la variedad, la oposición al universalismo, todavía es cultural, literaria, idealista y humana” (Berlin, 2009: 492).

continuidad-tradición y ruptura-novedad, que viene a definir la vocación de cambio de la Modernidad, siguiendo un hilo que une a aquellos románticos con los artistas modernos y las vanguardias: “un mismo principio inspira a los románticos alemanes e ingleses, a los simbolistas franceses y a la vanguardia cosmopolita de la primera mitad del siglo XX” (Paz, 1972). Este hilo es la ruptura constante con el pasado inmediato, a cambio de la valoración de un pasado no inmediato, pero sobre todo a favor del ahora como instauración de mundos: la acción en el ahora, el cambio. No se trata de la novedad “de antaño” que da gracia a determinado canon tradicional con sus renovaciones, sino de la novedad que destruye lo establecido para instaurar otra cosa, de manera radical; es una “pasión crítica” —dice Paz— que consume lo existente con toda rapidez a fin de dar a luz una sorprendente, renovada verdad, cada vez más efímera conforme crece la Modernidad desplegándose en lo heterogéneo. Justo por esto la Modernidad estaría “condenada a la pluralidad” (Paz, 1972), y justo por esto el arte moderno hace uso de una gama de valores estéticos que le permiten llevar a cabo el acto de la ruptura en cada ocasión. Por supuesto, esto último se refiere al vértigo alcanzado durante el siglo XX, no obstante, la radícula habría brotado en la semilla anegada por el Sturm und Drang.

Genio, historicidad, valores estéticos

Con la ruptura provocada especialmente por Sturm und Drang, se acentúa la importancia del artista como genio creador, hombre capaz de compartir con la naturaleza esa autonomía creativa hasta cierto punto inexplicable, en la medida en que escapa siempre a los métodos científicos para presentar giros novedosos, profundos y sorprendentes. Tanto Kant como Hegel, según hemos visto, reconocían en el genio al dador de la regla del arte, así como reconocían su capacidad de penetrar en los misterios de la creación, pero lo colocaban dentro de los límites de la filosofía, que privilegia la razón y da un orden monista a la esfera de las artes. Asimismo, trataron de

explicar la función de la imaginación —Kant— o de la fantasía —Hegel—; pero no importa cuán interesantes sean estas explicaciones, lo que el movimiento romántico enarbolaba como tales nacía de lo visceral, lo irracional, incluso lo urgente. Los jóvenes románticos dotaron al genio de rebeldía, de autonomía, de espontaneidad. El genio sólo podía ser fiel a sus propios sentimientos e ideales, sin reglas, pero también contra las reglas. Su contacto íntimo con las fuerzas de la creación no le impedía transitar por caminos de destrucción y miseria, precisamente por su vocación de exaltación del fracaso, la frustración, el odio. Si acaso este tipo de genio le daba la regla al arte, sería una regla rota, en la que lo bello, si existía, aparecería desolado.

Esta actitud condujo a “un desplazamiento de valores, en el campo de la teoría estética, desde la razón hacia la *imaginación*, y desde la imitación hacia la *expresión*” (D’Angelo, 1999: 39). “Lo poético, lo artístico y lo bello se convirtieron en valores en sí y sin referencia a otros valores” (Paz, 1972). Lo sublime salta a la escena, por encima de la belleza, para justificar la inclusión de lo grandioso, lo terrible, lo violento, lo tenebroso (D’Angelo, 1999: 39). Se acentúa la fuerza expresiva en detrimento de la forma armoniosa. El fracaso, el sufrimiento y la pérdida eran valores que enaltecían la nobleza de los personajes literarios, pero también de sus creadores, aquellos poetas y artistas incomprendidos, flacos, enfermos, pero apasionados y profundos, leales a sus convicciones, dispuestos a todo.

Otra aportación del movimiento romántico es “la comprensión *histórica* de los fenómenos en todas las esferas de la cultura”, lo que hace que el valor de los cánones se derrumbe (D’Angelo, 1999: 47; Berlin, 2009). Ya no se acepta una estética que fije cánones, reglas y modelos universales, válidos para todos los tiempos, desde el momento en que la historia es cambiante, y los seres humanos con ella, y el arte con la humanidad cambiante. Por esta razón, la crítica del arte ya no puede hacerse desde una perspectiva de belleza objetiva y ahistórica, sino que

comienza a enfocarse en la singularidad e individualidad de las obras en su contexto histórico:

Es cierto que el modelo hegeliano tendrá una profunda influencia en la constitución de la historia de las artes en el sentido moderno, pero sólo se puede sostener [...] que él sea el padre de la historia de la cultura si se ignora cuánto debe, desde este punto de vista, a sus no muy queridos románticos (D'Angelo, 1999: 51).

En efecto, aunque la contraofensiva académica retomara la batuta en seguida, restituyendo el trono a la norma objetiva, entre las categorías que afloran durante el romanticismo alemán se enlistan las siguientes: un alejamiento crítico del principio de imitación o mimesis; la inclusión de la ironía, el humorismo, “la agudeza” o “el ingenio” (*Witz*) y el fragmento — nacido como tal, “semejante a una pequeña obra de arte” (Schlegel, citado en D'Angelo, 1999: 145)—; la consideración del arte como expresión; la afirmación del genio, el gusto y la imaginación; la permisión de lo feo, lo grotesco y lo característico; la inclinación por lo sublime y lo maravilloso; el uso de la alegoría y el símbolo. Octavio Paz agrega la ambigüedad:

La ambigüedad romántica tiene dos modos, en el sentido musical de la palabra: uno se llama ironía y consiste en insertar dentro del orden de la objetividad la negación de la subjetividad; el otro se llama angustia y consiste en dejar caer, en la plenitud del ser, una gota de nada (Paz, 1972).

El juego entre opuestos, entre lo racional y lo irracional, es característico de la ambigüedad romántica. La expresión ambigua destaca las facultades del loco, del niño, de lo femenino, precisamente porque quiere desvincularse de la objetividad de la razón. El romanticismo desarrolla una estética de contrastes, de ahí que los valores del arte abunden en la contradicción. En cuanto a la belleza, ésta queda definida más bien en términos de infinitud; lo bello se deshace de las normas de armonía, simetría y perfección y pasa

a ser “una presencia de lo infinito captada por lo finito” (Paz, 1972; D’Ángelo, 1999). Al mismo tiempo, lo poético cobra vigencia como una manera de vivir en el mundo: “el romanticismo no sólo se proponía la disolución y la mezcla de los géneros literarios y las ideas de belleza sino que, por la acción contradictoria pero convergente de la imaginación y la ironía, buscaba la fusión entre vida y poesía” (Paz, 1972). Esta misma actitud respecto de la vida como acción poética caracterizaría a las vanguardias del siglo XX. Y así como la ironía retomada por éstas es “la gran invención romántica”, también al romanticismo se deben las primeras incursiones “en los dominios del sueño, el inconsciente y el erotismo”, es decir, en los territorios de la irracionalidad, reclamados especialmente por los surrealistas (Paz, 1972).

La posición de las vanguardias cubista, dadaísta y surrealista respecto del valor de la belleza en el arte

Romanticismo y vanguardismo

Por lo visto, no es posible hablar de la Modernidad como un todo homogéneo. La revuelta romántica marca su nacimiento, en oposición a la Ilustración y al neoclasicismo, así como a la racionalidad como respuesta única al problema del hombre civilizado. La corriente oficial, dogmática y formal, se identifica como el enemigo de la juventud, cuya frescura necesita espacio para expresarse con libertad y cambios en el mundo para respirar y ser. Sin embargo, a pesar de su fuerza inicial, a partir de 1830 el movimiento romántico se diluye. Su impacto, tan claro en un principio, termina por ser asimilado. En el siglo XIX, la Modernidad se despliega mediante los avances científicos, reforzando su convicción de que sólo existe una respuesta válida para la humanidad: el progreso, cuyo único y mejor exponente es la civilización occidental. En efecto, la forma

occidental de civilización representaba el mayor avance de la humanidad, mientras se suponía que el resto del mundo esperaba ser descubierto y educado para entrar en ese progreso paradigmático, en una suerte de misión de rescate o de conquista: “cada vez que los europeos y sus descendientes de la América del Norte han tropezado con otras culturas y civilizaciones, las han llamado invariablemente ‘atrasadas’” (Paz, 1972).

En el ámbito de las artes, todavía durante el siglo XIX, el esquema académico responde a la idea monista de progreso técnico centrado en la belleza. En este derrotero, el pluralismo romántico aparece como una primera floración que al cabo queda a orillas de la corriente principal de pensamiento de la época. La pérdida de centralismo de la belleza en el arte se presentará con contundencia hacia principios del siguiente siglo, con los sucesivos movimientos de vanguardia. Aquel asomo de pluralidad observado en los románticos viene a resurgir y resignificarse con las vanguardias artísticas del siglo XX, que ni son románticas ni herederas del romanticismo, pero que tienen una “fuerte coloración romántica” (Paz, 1972) en lo que respecta a la convicción de que la verdad no es única ni universal, y sienten, como aquéllos, la urgencia por liberarse del absurdo de un mundo humano planteado como exclusivamente racional pero que exhibe, en negación, aspectos atroces y a todas luces irracionales, como se constató durante las dos guerras mundiales.

Ciertamente, los movimientos de vanguardia del siglo XX y el movimiento romántico tienen unos cuantos aspectos en común, en especial en lo relativo al arte, porque el límite académico los asfixia por igual. Para unos y otros el arte es acción y libertad. Sin embargo, el efecto de las vanguardias terminó por ser más penetrante, y sobre todo, más duradero. A partir de entonces se habla de arte en otros términos. Esto sin duda.

A principios del siglo pasado, la juventud vuelve a sentir la necesidad de romper con los valores de su presente. Las vanguardias nacen una de otra, por oposición con las precedentes y diferenciándose con soberbia de aquellas otras con las que conviven, mediante el ejercicio de la

crítica del otro y de lo inmediatamente anterior, pero sobre todo, contra el *statu quo* de la sociedad burguesa y el arte como institución, porque estos dos son sus reales enemigos. La llamada “autonomía del arte” definida por la cultura burguesa con base en “la separación del arte respecto de la praxis cotidiana, la producción individual y la recepción individual” fue el blanco de los ataques. Para los artistas de vanguardia, el arte debía ser parte de la vida cotidiana y tanto la producción como la recepción artística debían ser colectivas y no individuales (Bürger, 2010: 70, 76). La producción industrial de objetos por los obreros del capitalismo y las ideas socialistas de igualdad permeaban el espíritu de los artistas, quienes en muchas ocasiones llegaron a declararse a sí mismos “obrerros del arte”. Tampoco debe pasarse por alto el hecho de que en esa época Europa se encontraba inmersa en conflictos políticos y económicos que estallarían en guerra. Los artistas jóvenes, en formación, sensibles al entorno de preguerra o entreguerras, de algún modo terminarían por expresar su angustia e inconformidad.¹³ Su reacción fue tajante: no aceptaban el discurso del progreso; denunciaban su engaño. No obstante, algunos de ellos fueron reclutados, y entre éstos hubo bajas que todos lamentaron.

Sobrevivir en ese contexto era complicado, y más aún como pintor o poeta. Los artistas jóvenes expresaban espontáneamente el modo como su realidad los afectaba, con una carga de rebeldía y creatividad que por sus características dificultaba su inserción en las instituciones del arte y provocaba el rechazo de la crítica y el desconcierto del público. El reverso de esta plana, como era de esperarse, fue la rebeldía de los artistas frente al sistema, al que calificaron de burgués y decadente. Convirtieron sus talentos en herramientas de crítica, protesta y lucha, y no ocultaron su desdén por quienes aún intentaban ser reconocidos oficialmente. Estaban

¹³ En una cronología muy general de los movimientos de vanguardia, los puntos de partida de cada uno de los tres movimientos en los que centraré mi atención se sitúan como sigue: cubismo, en 1906; dadaísmo, en 1916; surrealismo, en 1924. Desde luego, no hay exactitud; el comienzo de un movimiento no significa la extinción del otro, pues coincidieron por periodos durante su desarrollo (varios autores, 1975: 73).

convencidos de que el progreso positivista y las instituciones eran un fracaso total que los afectaba a ellos como artistas tanto como al resto de la población. Jóvenes al fin, también se volvían contra los maestros de generaciones anteriores, quienes a su vez habían sacudido a su manera las estructuras del arte. Cuestionaban, por ejemplo, a los impresionistas, porque consideraban que sólo habían reproducido la cultura burguesa a la que pertenecían. Pero a pesar de que su intención era borrar las fronteras entre el arte y la sociedad e insertar la acción artística en el corazón de la vida cotidiana, las vanguardias, en realidad, ahondaron la separación, pues el público no era capaz de identificarse con este discurso (Bürger, 2010: 70-76). Fueron calificados de locos, de soñadores, de radicales, y ellos abrazaron estos epítetos adoptándolos como validaciones de su ser más auténticos que el resto de la sociedad.

Desde el romanticismo hasta las vanguardias se percibe un oleaje o una serie de ecos que unen estos movimientos de algún modo, en su proclama de un pluralismo de valores tanto en lo social como en lo artístico. La corriente principal de pensamiento de una época es sólo eso: la principal, a su derredor bien pueden estar dándose otras formas, otros criterios, y éstos, en ocasiones, cobran una fuerza imprevista. Así sucedió con las vanguardias, llamadas “cosmopolitas” por Octavio Paz (1972; 2008), porque sus miembros provenían de diversas naciones, e “intratables” por Arthur Danto (2005; 2010), porque no transigirían.

Cuando estos movimientos comenzaron a expresarse eran todavía marginales y su contienda se dirigía precisamente a romper con el dogmatismo institucional del arte, basado en ideas de progreso lineal, consecuentes con el paradigma de universalidad y objetividad de la verdad, que en el arte adquiriría la forma de la belleza. De otro modo, no se hubieran rebelado. Si la pluralidad de valores estéticos hubiera sido un hecho en el campo de las artes, las vanguardias no habrían reclamado un arte más plural. La existencia de una centralidad jerárquica de valores en el arte, con la belleza clásica como deber ser de la obra; la prevalencia de la

institucionalidad y de un criterio tenido por objetivo y racional para la calificación de las obras que se incluirían en el selecto conjunto de las Bellas Artes por sobre otro tipo de expresiones, generalmente más novedosas y frescas, de los jóvenes, exacerbaba a los artistas que no cabían en el ámbito oficial porque sus obras eran diferentes: críticas y provocadoras.¹⁴

Las vanguardias se llaman de este modo porque se situaron en la línea de ataque para abrir espacios, pero cada propuesta vanguardista se encontró limitada por el surgimiento de otra, que tampoco era la única y más adecuada, sino una entre otras, en la diversidad: eran posiciones de grupos no muy numerosos pero sí muy decididos, muy “beligerantes”: “lo que distingue a las vanguardias de los movimientos anteriores es la violencia de las actitudes y programas y el radicalismo de las obras” (Paz: 1972).

Los románticos se describen como aquellos que miran al pasado, suspirando por las particularidades entrañables del terruño, lo que no les quita su sed de expresión, su impetuosidad, su arrojo. Las vanguardias, en cambio, son las puntas de lanza. Miran al futuro, a la novedad. Se relevan una a la otra en la medida en que las más adelantadas decaen. Pujan al frente, lo que no obsta para que se tomen la licencia de hacer ciertos rescates selectivos del pasado ni les resta fuerza de acción en el presente.

Cubismo: sus valores y belleza

El manifiesto cubista afirma que el acostumbramiento produce una suerte de miopía frente a lo maravilloso, y a continuación se planta contra el clasicismo y el naturalismo en el arte, a los que llama “la carga muerta del pasado”; contra la unidad, el esencialismo y “la aduana de la razón”, así como contra el culto a la personalidad del pintor —aunque, cabe señalarlo,

¹⁴ “Siempre entre la espada y la pared, la vanguardia es una intensificación de la estética del cambio inaugurada por el romanticismo” (Paz, 1972).

Picasso pronto sería una personalidad de culto—. Se declara a favor del azar, de lo incontrolado, de la multiplicidad; del progreso, lo desconocido y lo fugaz (Apollinaire, 1913: 3).

Insiste en que la mimesis ha quedado en el campo de la fotografía: “sólo los fotógrafos fabrican la reproducción de la naturaleza” (1913: 4); y en que la verdad no es una sino muchas: “nunca se descubrirá la realidad de una vez y para siempre. La verdad será siempre nueva” (1913: 4). La mimesis como reproducción “verdadera” de la naturaleza es tenida por una forma de “escritura plástica” mecánica de la que la pintura debe desprenderse: “la verosimilitud ya no tiene ningún valor” (1913: 4). Propone, en cambio, una pintura de ideas, no de objetos; una “pintura pura” que produzca otro tipo de sensaciones visuales. Los pintores serían entonces quienes estuvieran a la cabeza de la investigación creativa, haciendo aportes a la ciencia desde el arte: “la mayor parte de los nuevos pintores hacen matemáticas sin conocerlas” (1913: 6). El cubismo apunta a desvelar una cuarta dimensión, a romper las fronteras de la geometría euclidiana y agregar la dimensión del infinito; pero afirmando, sin embargo, a la geometría como “la gramática” de la pintura: “se puede decir que la geometría es a las artes plásticas lo que la gramática es al arte del escritor” (1913: 6). Pretende así llegar incluso a una redefinición del placer estético por medio de “sensaciones artísticas debidas únicamente a la armonía de las luces contrastantes” (1913: 5).

Al arte griego y el ideal de belleza clásica, cuya perfección está en función de las proporciones humanas, opone las proporciones del universo infinito como nuevo ideal de perfección: “los nuevos artistas quieren una belleza que ya no sea sólo expresión orgullosa de la especie, sino expresión del universo” (1913: 13). Es decir que la belleza ideal del cubismo es ilimitada, y en muchos sentidos, abstracta, y llega tan lejos como el artista quiera llevarla. La belleza cubista abandona algunos aspectos de su calidad sensible y gana inteligencia; queda situada en lo desconocido por descubrir, donde el artista se internará para capturarla y darle plasticidad.

Por otro lado, la vocación del arte cubista tiende más bien hacia el valor de lo sublime en tanto meta ideal. El “viaje” por el infinito universo se concreta en formas plásticas geométricas, ordenadoras del caos natural, con inclusión de elementos de la vida cotidiana —como trozos de papel periódico y de madera, en *collage*— y representaciones plásticas de lo intelectual, de lo imaginado como cosmos, de las dimensiones trastocadas de los objetos.

“Los grandes poetas y los grandes artistas tienen la misión social de renovar sin tregua las apariencias que reviste la naturaleza a los ojos de los hombres”, dice Apollinaire (1913: 8), y sus palabras son una ilustración a línea de “la tradición de la ruptura” señalada en *Los hijos del limo* (Paz, 1972). Pero “la misión social” a la que alude no es exactamente una militancia política a la manera del movimiento romántico sino ese “estar a la vanguardia del arte” para abrir los ojos de la gente y dar otra visión del mundo.

El manifiesto cubista no le niega un lugar a la belleza en el arte, pero cambia sus parámetros de definición. No se trata ya de una belleza normativa sino de una belleza diversificada, que comparte su lugar con otros intereses del arte. Además, es una belleza antikantiana porque no arraiga en el sentimiento de placer:

Creo que la moderna escuela de pintura es la más audaz que nunca haya existido. Ha planteado el problema de la belleza en sí. Quiere imaginar lo bello liberado del placer que el hombre procura al hombre (Apollinaire, 1913: 13).

Esto significa, a mi entender, que la belleza cubista no es sensible sino intelectual. Pierde corporeidad para ganar infinitud. Abandona la norma y entra en un territorio sin definición *a priori*. La belleza se vuelve aquello que cada artista alcanza a vislumbrar en su investigación creativa. Forma parte del arte pero ya no es esencial. El artista cubista no es propiamente un creador de belleza sino, más bien, un inventor, un investigador, un

pensador. Sus creaciones plásticas obedecen más a este afán de descubrimiento que a un ideal de belleza propiamente dicho. La perfección que produce belleza es un hallazgo intelectual, no un rito formal.

Dadá

El manifiesto dadaísta se jacta de su ser imprevisto, irreverente, irónico, vital. Si acaso tiene una meta, ésta es romper todos los límites “asistemáticamente”, porque si hay algo que caracteriza al dadá es su renuncia a lo sistemático. La novedad dadaísta es lo simple, espontáneo y visceral. Se expresa contra “lo dulce”, contra las reglas, contra el aburrimiento: “yo escribo un manifiesto y no quiero nada”, dice Tristán Tzara (1963: 6), y con esto pronuncia el mentís a quienquiera que intente elaborar una propuesta artística coherente:

Yo escribo este manifiesto para mostrar que pueden ejecutarse juntas las acciones opuestas, en una sola y fresca respiración; yo estoy en contra de la acción; a favor de la continua contradicción, y también de la afirmación, no estoy ni a favor ni en contra y no lo explico porque odio el sentido común (1963: 7).

Efectivamente, lo absurdo no tiene explicación; pero este absurdo es una flecha lanzada con preclara inteligencia al talón de lo instituido. Por supuesto que dadá no quiere decir nada: no hay pacto. Se lanza contra lo burgués, contra el refinamiento de las clases cultas y su lógica racional, contra los críticos de arte. Aborrece los sistemas, aborrece las propuestas; se instala en el caos y desde allí golpea con salvaje ironía al arte como institución. Para el dadá, la libertad debe ser total, sin miramientos: “hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir. Barrer, asear” (1963: 16).

Tristán Tzara desconfía incluso de aquellos artistas de vanguardia que quieren hacer escuela y ganar dinero; afirma, con desparpajo, que “toda obra pictórica o plástica es inútil” (1963: 10). Es cierto, “un acto

dadaísta no tiene carácter de obra” (Bürger, 2010: 74). Por supuesto que los dadaístas también desarrollaron una obra propia como artistas individuales, pero los objetos o actos surgidos del dadá son más bien “manifestaciones”: “los *ready-made* de Duchamp no son obras de arte, sino manifestaciones” (Bürger, 2010: 74).

Subrayo la distinción entre arte e idea de la obra porque lo que denuncian los *ready-made* y los otros gestos de Duchamp es la concepción del arte como una cosa —la “cosa artística”— que podemos separar de su contexto vital y guardar en museos y otros depósitos de valores (Paz, 2008: 100).

El dadaísmo es el movimiento más radical de las vanguardias. Rompe con los valores formales del arte en todas direcciones y considera la posibilidad de que “la publicidad y los negocios también [sean] elementos poéticos” (Tzara, 1963: 11). Es decir que choca aun con los límites de la pluralidad de valores estéticos y reclama la inclusión de valores de otros campos en el campo del arte. Los *ready-made* son eso: objetos de otros campos insertados como astillas entre los dientes del arte institucional, y por ello Danto se inclina a pensar que la revolución dadaísta no fue solamente plástica sino también filosófica:

En mi opinión, la vanguardia intratable dio un inmenso paso adelante filosófico. Contribuyó a mostrar que la belleza no era consustancial al concepto de arte y que una cosa podía seguir siendo arte independientemente de que la belleza estuviera presente en ella (Danto, 2005: 22).

Así es. Respecto de la belleza, este manifiesto es implacable. Tristán Tzara no solamente se pronuncia contra la belleza en sí de los griegos, sino también contra la belleza infinita cubista y la belleza como tal. No hay perfección posible, no hay lógica filosófica sobre la que el arte se apoye

una vez que dadá irrumpe en escena: “una obra de arte jamás es bella, por decreto, objetivamente, para todos” (Tzara, 1963: 8); y lo que es más: “la obra de arte no debe ser la belleza en sí misma, o está muerta” (1963: 8).

La belleza mata al arte, y a continuación despierta “el asco dadaísta”: “entrelazamiento de los contrarios y de todas las contradicciones, de los grotescos, de las inconsecuencias: LA VIDA” (1963: 18). Dadá se aferra, así, a la no belleza de la vida, a la simultaneidad de todo lo existente, en medio de lo cual produce su estallido.

Surrealismo: sus valores y belleza

Una posición tan radical como la del dadaísmo no se sostendría en el tiempo. Una vez que cumplió su cometido de alterar el orden de ideas y socavar las estructuras, ya no tenía sentido continuar manifestándose así, so pena de caer en repeticiones que desvirtuarían su incidencia original:

En tanto que dadá negaba y, por el hecho mismo de negar, se convertía en la cola de aquello mismo que negaba, Picabia y yo queríamos abrir un corredor de humor que no tardaría en desembocar en el onirismo y, en consecuencia, en el surrealismo (Duchamp, citado en Paz, 2008: 94).

Muchos de los valores que se recuperan para el arte con el surrealismo aún están vigentes, sobre todo porque las ideas surrealistas se expandieron desde la literatura hasta el cine. Sus expresiones pictóricas fueron impactantes al principio, pero al cabo perdieron su fuerza. En cambio, aquello que fue abierto para la literatura y la cinematografía ha quedado como un conjunto de recursos asimilado.

En el primer manifiesto surrealista, André Bretón (1924) traza la línea filosófica que separa el surrealismo del realismo positivista que va de Santo Tomás a Anatole France y que devino en la creación de novelas, principalmente, a las que él detesta porque afirma que son producto directo de la cultura burguesa.

Cuando, según él mismo cuenta, con Philippe Soupault descubrieron la escritura automática, esa copia fiel del pensamiento espontáneo, su entusiasmo fue mayúsculo: habían dado con la fórmula para entrar en el inconsciente, lo que se oponía, para su gran deleite, a la forma burguesa de descripción psicológica plasmada en las novelas. Con este “método surrealista”, las imágenes literarias y plásticas tuvieron otro fundamento. Yuxtaposiciones, transfiguraciones, accidentes y evoluciones insospechadas eran ahora los materiales que venían a enriquecer la expresión artística. La falta de lógica era en realidad otra lógica: la onírica, la del inconsciente. La defensa del hombre soñador frente al reclamo positivista del hombre pragmático es el punto de partida del manifiesto surrealista, que va contra el utilitarismo y la educación, contra el materialismo, el realismo y el imperio de las necesidades prácticas, y a favor de la imaginación y la locura.¹⁵

El surrealismo es todavía —o de nuevo— una búsqueda estética, a diferencia del dadá, y como antes lo había sido el cubismo. Pero mientras la investigación cubista se dirigía al universo infinito, la investigación surrealista se zambullía en el inconsciente. Su ruptura se muestra precisamente en la oposición entre lo consciente y lo inconsciente. Al privilegiar la espontaneidad de su método de escritura automática —de escritura, pero también de pintura—, el surrealismo se aparta de los métodos de creación estética consciente, como, por ejemplo, la composición previa, la observación del modelo, la corrección, el orden y la belleza preconcebida o canónica. Sin embargo, en el manifiesto surrealista ni siquiera se discute si la belleza es o no un valor central del arte; se da por sentado que no. En cambio, se apunta directamente contra aquello que está limitando aún a los seres humanos y se propone una recuperación de los territorios del sueño, la locura y la imaginación como partes constitutivas *valiosas* de la humanidad, a las que se desdeña por irracionales. Los artistas

¹⁵ “No será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación” (Breton, 1924: 3).

tendrían, entonces, esta misión de expansión, y no la de crear belleza. El surrealismo aprecia sobre todo la belleza que surge de las configuraciones del inconsciente. Cuando se topa con ella, no la niega ni la ataca, la deja existir: “el valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce” (1924: 20). Lo bello es la chispa, no la imagen. Esta bella chispa no es la belleza que antaño gobernara las artes; es etérea y no tiene norma alguna: es lo sorprendente, lo maravilloso. Es el asombro, más que la belleza propiamente dicha: “digámoslo claramente: lo maravilloso es siempre bello; todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello” (1924: 8). Lo maravilloso, lo interesante, lo novedoso, lo irracional son los valores que abraza el surrealismo. La belleza es tolerada como uno de los valores del arte pero no como su valor fundamental, pues se interesa también en lo simbólico, en la incoherencia entre tiempo, espacio y forma manifiesta en los sueños, y por lo mismo, en una lógica que incluye el azar y lo absurdo, diferente a la que opera en la vigilia. El surrealismo propone como más veraz a la filosofía desarrollada durante el sueño porque le otorga un valor de verdad o certidumbre al pensamiento inconsciente, es decir, a la surrealidad (1924: 5-8).

Conclusión y algunos comentarios

La hipótesis principal del capítulo ha quedado aclarada: a partir de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX se produce una pluralización de valores estéticos en las artes plásticas que no ha tenido vuelta atrás. El primer asomo de una pluralización de valores que alcanza el campo de las artes se presentó con los movimientos románticos de 1800-1830, pero luego este impulso se diluyó. Su influencia se dejó sentir a lo largo de todo el siglo XIX pero no fue tan definitiva como para alterar el orden académico. En las instituciones del arte de esa época la belleza

siguió siendo el valor central. Sin embargo, al entrar el siglo XX, la rebeldía juvenil resurge. El reclamo de pluralidad aparece casi como por necesidad. Las vanguardias artísticas asumen el riesgo de llevar adelante el ataque. Poco a poco, lo que no logra una lo logrará la otra. La belleza clásica cae de su pedestal. El dadaísmo lanza la flecha que la hiere de muerte: el arte no puede ser bello, el arte debe ser arte. Entonces se abren los sésamos: aquellos valores estéticos que anteriormente estaban subordinados a lo bello cobran independencia y pueden ser fundamentales en una obra; y no sólo eso, entran valores estéticos que no habían sido realmente explorados; y si le vamos a hacer caso al dadá, entran valores que ni siquiera son estéticos. Se produce, sin duda, un desequilibrio. Al no haber normatividad, surgen confusiones, sobre todo entre críticos y público. Hay disputas. Con la pluralidad, la posibilidad de contradicción aparece. Hay que decidir. Escuchar y decidir. En el arte, la belleza ya no es un referente. Los valores del arte se han pluralizado y para entender las obras hay que dilucidarlos. Este cambio no ha tenido vuelta atrás.

Por otro lado, a modo de comentario, quiero atender aquí un señalamiento que hace Octavio Paz en *Los hijos del limo*, y es el siguiente: “la aceleración del cambio y la proliferación de escuelas y tendencias provoca dos consecuencias inesperadas: una pone en entredicho a la tradición misma del cambio y la ruptura, la otra a la idea de obra de arte” (Paz, 1972). La primera de estas dos consecuencias se entiende en el sentido de que al romper con todas las tradiciones *constantemente* se crea una suerte de continuidad; la novedad dura cada vez menos y lo novedoso pasa a ser viejo con tanta rapidez que ya nada es sorprendente. La segunda consecuencia es de mucho interés para este estudio desde el momento en que atañe a la idea de obra de arte. Cito:

La crisis de la noción de obra se manifestó en todas las artes pero la expresión más radical fueron los *ready-made* de Duchamp [...]. Su gesto no es una elección ni un reconocimiento, sino una negación [...]; es la

disolución del reconocimiento en la anonimidad del objeto industrial. Su gesto es una crítica, no del arte, sino del arte como objeto (Paz, 1972).

Sin embargo, precisamente en virtud de la repetición de la ruptura como una constante, la crítica del arte como objeto mediante el *ready-made*, después de Duchamp, carece de sentido. La “técnica” del *ready-made* hoy en día incluso se enseña en las escuelas de artes visuales y ha dejado de ser suficiente para expresar una negación del *statu quo*, y muchas veces se obtiene justamente lo contrario: una reificación del objeto anónimo como objeto artístico.

Pero la observación de Paz no se detiene allí y alcanza un cariz muy sugerente que además, dicho con sus palabras, tiene un alcance poético que ayuda, como siempre lo hace la poesía, a aclarar aquello que la razón deja en lo oscuro: “la crítica del objeto prepara la resurrección de la obra de arte, no como cosa que se posee, sino como presencia que se contempla” (Paz, 1972). Lo nimio, lo desechado, el objeto sin valor ni belleza que Marcel Duchamp recoge y muestra, sorprendentemente, adquiere esa “presencia que se contempla” en el arte. Es curioso, ¿no? Si mal no recuerdo, la belleza kantiana era tan desinteresada como esta “presencia que se contempla”. No obstante, después del angustioso paso por el tamiz de las vanguardias —cosmopolitas e intratables—, “la presencia que se contempla” no es exclusivamente la de la belleza sino la de aquellos otros valores del arte que el artista haya decidido pulsar.

3. El valor de la belleza artística después de las primeras vanguardias del siglo XX

Introducción

Cuando las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX se manifestaron contra las instituciones del arte porque las consideraban retrógradas y un freno para la vitalidad tanto del arte como de los artistas, pues éstas tenían el cometido de conservar y defender una jerarquía establecida que legitimaba —o en su defecto, deslegitimaba— las obras sometidas a su juicio, lógicamente atacaron su valor central: la belleza. Dadá se empeñó en erradicarla. El cubismo y el surrealismo, en cambio, mientras condenaban el ideal de belleza griego por anacrónico, proponían otras maneras de pensar en la belleza y en los valores del arte, porque, al fin y al cabo, el artista perseguía sus propios fines creativos, los cuales bien podían no tener nada que ver con lo bello, y mucho menos, con lo bello clásico.

No obstante, es necesario aclarar algunas cosas para evitar confusiones. Antes que nada, debe entenderse que lo bello perdió su centralidad en el arte pero no la cedió a otro valor —por ejemplo, a la verdad, como sugería Ruskin (1853)—, porque esto hubiera significado que se habría mantenido el esquema monista de valores estéticos, y no fue así, al menos en cuanto a lo que esta investigación arroja como resultado. La importancia de los movimientos vanguardistas radica justo en que sus propuestas, en suma, resultaron en una ruptura con el monismo estético a favor de la pluralidad. A partir de las vanguardias y sus discusiones sobre arte, éste expresa ahora inquietudes muy diversas que no requieren

materializarse en formas bellas en el sentido clásico de la palabra. Los valores estéticos toman posesión de una obra o de una serie de obras y operan en su forma y contenido según hayan sido las intenciones u obsesiones del artista. Muchas veces la belleza estorba porque los artistas quieren hacer crítica o mostrar el patetismo de una circunstancia, o su violencia, sin la menor restricción. La visión directa del horror, el dolor o la miseria, sin el maquillaje de lo bello, es una opción que se puede tomar porque hay un pluralismo de valores estéticos en el arte. Por eso, se coincide en señalar que ya no se puede hablar de arte en los mismos términos que antes de las vanguardias.

Sin embargo, caben algunas dudas en lo que concierne a la belleza y el pluralismo de valores estéticos en el arte. La primera acaba de ser esbozada: si la belleza fuera sustituida por cualquier otro valor, digamos, el valor intelectual del arte —o bien, la verdad, como quería Ruskin—, con el concepto como lo que determina el hecho de que una obra sea considerada artística o no, quizá el arte se encontraría aún dentro de un esquema monista de valores estéticos, pues el concepto —o en su caso, la verdad— habría pasado a ocupar el lugar que antes pertenecía a la belleza. Si todos los demás valores artísticos, incluida la belleza, dependieran de un concepto —o de la verdad—, entonces habría que hablar de un nuevo monismo de valores en el arte, sólo que con otro valor central. Sin embargo, creo que no fue esto lo que sucedió. Después de las vanguardias ha habido corrientes artísticas comprometidas con diferentes objetivos propios, como, por ejemplo, lo conceptual, pero eso no ha impedido que sean tenidas por artísticas otras corrientes, que privilegian lo sensorial de diversas maneras —en exploraciones plásticas que combinan impresiones visuales, auditivas, táctiles, etcétera—. Para ejemplificar esto, me gustaría volver a Octavio Paz (2008), en *Apariencia desnuda...*, cuando compara las obras —y actitudes artísticas— de Pablo Picasso y Marcel Duchamp. El primero, francamente sensorial, prolífico, cambiante y gozoso; el segundo, abiertamente intelectual, crítico del arte “retiniano” —es decir, el que está

dirigido a lo visual—, enigmático, irónico, e incluso inactivo durante años: “Los cuadros del primero son imágenes, los del segundo, una reflexión sobre las imágenes” (2008: 16). Ambas obras, no obstante, son artísticas, aunque lo central en ellas sea distinto en cada caso, así como el modo en que ello se expresa. Con esto quiero subrayar el hecho de que no ha vuelto a haber un valor que se haya entronizado en el arte de manera singular en sustitución de la belleza a partir de la ruptura vanguardista. Desde mi punto de vista, la opción de una vuelta al monismo, en este sentido, queda cancelada, y por esta razón no se volverá a insistir aquí al respecto.

Pero hay una duda que merece ser considerada, que atañe al pluralismo de valores estéticos en el arte y que tiene dos opciones que serán analizadas en este último capítulo. La primera de estas opciones desemboca en un falso pluralismo o un pluralismo aparente de valores estéticos en el arte, en la medida en que hay obras y objetos que en un principio fueron rechazados porque se consideraban feos o de mal gusto, pero que, con el tiempo y la educación —o por lo menos, con la familiarización—, su belleza fue reconocida, con lo cual la belleza continuaría siendo la vocación del arte, como alguna vez lo expresara Roger Fry, según Danto (2005), cuando el arte impresionista fuera rechazado:

Para defender el nuevo arte [Roger] Fry argumentó que sería considerado feo *hasta* que se lo viera como bello. Ver su belleza, insinuó, requería educación estética; con el paso del tiempo su belleza saldría a la luz (Danto, 2005: 22).

Lo cierto es que, con el tiempo, se ha reconocido y aceptado la belleza de por lo menos algunas obras impresionistas, así como ha sucedido que algunas otras obras, que en su momento fueron consideradas bellas, ahora ya no son tan apreciadas, y a veces se piensa que son cursis o exageradamente dulzotas —como protestaban los vanguardistas—. Pero en ello no radica su pertenencia al arte. ¿Quizá el arte más reciente, que a

veces produce rechazo o desconcierto en el espectador, con el tiempo y la educación, refleje su belleza?

También podría suceder a la inversa. Es decir que, entre la diversidad de obras y objetos artísticos más recientes, se consideren bellos algunos cuya factura sea un tanto cuanto defectuosa; o bien, que sean desproporcionados de un modo intencional, o que revelen una pobreza de imagen o de recursos para subrayar algún mensaje en particular, o bellas las caricaturas de proporciones gigantescas, etcétera. Incluso podría suceder que cualquier otro valor estético expuesto en una obra de arte — por ejemplo, lo grotesco— remitiera a la belleza por medio de una suerte de “evocación”. De esta manera, se sospecharía que cualquier obra de arte, por terrible, irónica, crítica o desproporcionada que fuera, estaría apuntando a la belleza, como si ésta fuera el Norte lejano del arte.

La segunda opción, que parte de un concepto de belleza claro y bien definido, desemboca en un pluralismo no aparente o propiamente dicho, en el cual todos los valores estéticos del arte, más aquellos que, sin ser estéticos, son retomados por el discurso artístico —como podrían ser los valores cognitivos, políticos, ecológicos y sociales, entre otros—, tuvieran el mismo peso específico en relación con el arte, de tal manera que al incluirse en una obra contaran por lo que son, en igualdad de condiciones que el valor de la belleza y sin necesidad de evocarla o de que su belleza sea reconocida con el tiempo y la educación. Así, se afirmarían cosas tales como: esta obra es fea, esta obra es repugnante, esta obra es enigmática; ésta es desproporcionada, ésta es inteligente, ésta es bella, sin que se comprometiera su condición artística.

Muy bien, pero entonces, ¿cuál es la belleza de nuestro tiempo? Cuando hoy en día se habla de belleza, ¿se está pensando en ella como belleza clásica? ¿Es posible que una obra que expresase su belleza en estos términos sea considerada de arte contemporáneo, en lugar de como una odiosa muestra de falta de actualidad, ajena al arte *de hoy*? Mientras pensaba en lo anterior, me topé con una afirmación de Octavio Paz, en *Los*

hijos del limo, que encaminó mi reflexión: “gracias a la modernidad,¹⁶ la belleza no es una sino plural” (1972). Esta idea del poeta mexicano nace del hecho de que, al particularizarse, la belleza se multiplica, se hace efímera, cambia, nace y muere; abandona la eternidad. Pero, entonces, si la belleza es un valor múltiple, el pluralismo de valores artísticos podría caer en un relativismo en el que cualquier cosa podría ser declarada bella, dependiendo del cristal con que se mire. Para que esto no suceda, la belleza debe estar definida de algún modo —clásico o no— y diferenciada de los demás valores del arte, como se acaba de explicar dos párrafos arriba.

No obstante la inquietud que causa la posibilidad de que la belleza sea un valor múltiple, pienso que cuando Octavio Paz habla de la belleza plural en *Los hijos del limo* se refiere, por un lado, a un valor tal que puede apreciarse en los múltiples y más inesperados detalles de la vida cotidiana y de los objetos que nos rodean, y también, por el otro, a los matices que la belleza adquiere cada vez que una nueva corriente literaria o plástica la toma y redefine.

El pluralismo aparente

Ahora me propongo hacer una reflexión muy breve para aclarar la primera opción de la duda en torno a lo que sucede con la belleza en el arte. El primer aspecto que mencioné podría describirse como “cuando lo feo se torna bello”, y viceversa, y se refiere a ese fenómeno mediante el cual ciertas obras artísticas, que al principio causan rechazo, al cabo son recuperadas. Se trata de un fenómeno frecuente en la historia del arte, y no sólo de las artes plásticas, puesto que ha ocurrido en el ámbito de la música, con Stravinsky, entre otros, así como en otros ámbitos del arte; y se ha presentado tanto antes como después de las vanguardias. Por feas o

¹⁶ Aquí, al decir “modernidad”, Paz se está refiriendo al modernismo, término que Rubén Darío utiliza por primera vez en 1888 (Paz, 1972).

mal hechas pasaron algunas obras de Caravaggio lo mismo que las de los impresionistas. He dicho “lo feo” para generalizar todos aquellos otros valores estéticos que en un principio resultan chocantes y que acaban por ser asimilados hasta caer dentro de lo que se considera bello en términos artísticos. Este fenómeno a veces también se da a la inversa, de tal modo que algunas obras y objetos artísticos que en su época se destacaban por su belleza, después ya no fueron tan apreciados.

El segundo aspecto que mencioné podría describirse como “evocación de la belleza” mediante un valor artístico aparentemente contrario a ella, o bien, como una añoranza de la belleza expresada mediante el caos. Estos dos aspectos harían de la belleza un valor prioritario del arte, pues toda obra estaría apuntando a ella de uno u otro modo desde el momento en que, primero, las obras tenidas por feas podrían, en realidad, ser bellas; segundo, todas las obras de arte, por presencia o ausencia, estarían hablando de belleza. Si esto fuera así, el pluralismo de valores estéticos en el arte podría ser declarado “aparente”, porque de todos modos el arte estaría hablando de belleza o tendería a ser bello más tarde.

Como se señaló en la introducción a este capítulo, así lo expresó Roger Fry cuando se lanzó a la defensa de los impresionistas (Danto, 2005: 22), y como acabo de decir, lo mismo pasó con algunas obras de Caravaggio o la música de Stravinsky. Lo nuevo, en arte, tiende a causar revuelo, a recibir improperios, a causar rechazo o indignación. Los más optimistas han llegado a afirmar que justo en este revuelo encuentra la nueva voz su confirmación de pertenencia al arte. Pero todo esto, más bien, tiene una explicación contextual, siempre y cuando no se trate de un simple problema de adjetivación: la belleza del arte —explica Roger Scruton (2011)— también requiere de un contexto, en el que puede verse disminuida o exaltada. Un contexto puede ser situacional, en el cual la obra resalte mejor en relación con su entorno que otra, o una misma obra en entornos diferentes; pero también puede ser un contexto temporal o

histórico, en el cual las preferencias de la época marquen la diferencia en la valoración de una obra. En arte, afirma Scruton, los juicios de valor tienden a ser comparativos (2011: 10). Algo puede ser adjetivado como “bello” en un contexto y como “feo” en otro, quizá porque en este último contexto resulta inadecuado.

Por ello, el hecho de que una obra nueva sea rechazada o provoque un escándalo no siempre está en relación con su belleza; de hecho, me parece a mí que está en relación con lo inesperado. Es decir que pienso que primero se le cuestiona su derecho a ser llamada obra de arte porque causa sorpresa y después se la acepta como tal, y esto sucede muy al margen de la idea de belleza. Ciertas obras de arte conmueven y causan rechazo no precisamente por su falta de belleza, sino porque “ponen el dedo en la llaga”, como se dice vulgarmente, o bien, porque se adentran en lo desconocido, al grado de que los códigos existentes para su captación e interpretación tienden a fallar, hasta que se crean nuevos o se actualizan los existentes.

Danto penetra en estas diferenciaciones a partir de la consideración de que “desde el siglo XVIII hasta principios del XX se da por sentado que el arte debía poseer belleza”, pero que esto se debe al error de “presuponer que el arte debe ser bello” (2005: 20). No obstante, si se hace a un lado esta preconcepción y se toma a la obra al margen de la idea de belleza, la confusión se aclara, tanto en un sentido como en otro: así como el cuadro del *Desnudo azul*, de Matisse, “es un buen cuadro, un gran cuadro incluso, pero quien diga que es bello no sabe lo que dice” (Danto, 2005: 77), del mismo modo, cuando la belleza en el arte posterior a las vanguardias estaba estigmatizada, “lo que [los críticos de arte] no esperaban [...] era que el Pop Art fuera tan *bello*” (2005: 41). La confusión estriba en pensar que “cuando lo feo se convierte en bello” llega a ser arte y que “cuando lo bello se hace feo” deja de serlo. O bien, como se desprende de lo que pasó con el arte pop, cuando se reconoció su belleza se produjo un desconcierto, porque se

suponía que ésta había sido erradicada del arte, y sin embargo persistía como la ortiga en los jardines de Versalles.

También Duchamp hizo algunos comentarios en torno a este modo de pensar, en relación con sus *ready-made* y su famoso urinario: “cualquier cosa puede convertirse en algo muy hermoso si el gesto se repite con frecuencia; por eso el número de mis *ready-made* es muy limitado” (citado en Paz, 2008: 33). Y Paz:

Sería estúpido discutir acerca de su belleza o su fealdad tanto porque están más allá de belleza y fealdad como porque no son obras sino signos de interrogación o negación frente a las obras. El *ready-made* no postula un valor nuevo: es un dardo contra lo que llamamos valioso (Paz, 2008: 31).

Con Danto, la idea se redondea:

Es posible que el urinario de Duchamp fuera bello en términos de forma, superficie y blancura. Pero, en mi opinión, la belleza, aun estando allí, era secundaria para la obra, cuyas intenciones eran por completo distintas (Danto, 2005: 45).

Esta discusión es fascinante, y dan ganas de extenderse en ella, pero creo que con lo dicho alcanza: incluso cuando se valore de manera distinta la belleza de una obra de arte según su contexto espacial o temporal, su belleza o fealdad no determina su inclusión en el arte, o su exclusión, respectivamente. La razón por la cual la pintura de Caravaggio o de los impresionistas, la música de Stravinski, el *Desnudo azul* de Matisse y los *ready-made* de Duchamp son considerados obras de arte no depende *necesariamente* de su belleza; en algunos casos, como el de Caravaggio, ésta es importante o aun determinante, pero en otros la obra depende de valores estéticos como la ilusión de volumen captada mediante el claroscuro, el estudio de la refracción de la luz y la experimentación con la mezcla visual de colores, el efecto psicológico de agitación en el ánimo del

espectador, la fuerza expresiva de la pincelada y la crítica del arte como objeto de élite, etcétera.

Una obra puede mantener su estatus artístico a través de los tiempos aunque su belleza haya perdido el atractivo que tenía en un principio, o bien, como sucedió con la *Olympia* de Manet, recuperarse del rechazo del público de su época. La apreciación de la belleza de una obra singular o de la obra de una corriente artística puede variar sin que por ello su valor artístico se vea afectado. El pluralismo de valores estéticos en el arte no es aparente en la medida en que estos cambios de apreciación, que son contextuales, no giran en torno a la belleza como el valor principal del arte.

En cuanto al aspecto al que llamé “evocación de la belleza”, cabe la posibilidad de que las obras de arte posteriores a las vanguardias estuvieran apuntando a la belleza “en su ausencia”, mediante su evocación; y que, por medio de expresiones grotescas, insignificantes, repugnantes, irónicas o de cualquier otra índole, en realidad estuvieran subrayando la falta de belleza, la necesidad de que ésta estuviera allí. Con esto, el arte estaría girando de nuevo en derredor de la belleza como valor central, y el pluralismo de valores estéticos en el arte sería tan sólo aparente. Eugenio Trías parece tener en mente algo similar cuando afirma lo siguiente:

El arte, hoy, se encamina difícil, penosamente, a elaborar estéticamente los límites mismos de la experiencia estética, lo siniestro y lo repugnante, lo vomitivo y lo excremental, lo macabro y lo demoniaco, todo el surtido del horror [...]. Elaborar como placer lo que es dolor, tal es el humanismo del arte, hijo del miedo [...]. El arte produce siempre, cuando es arte, un efecto benefactor, placentero: linda en el límite de lo soportable y de esta fuente de horror extrae beneficios que producen una intensificación vital (Trías, 1999: 76).

Sin embargo, para Trías, la belleza se situaría precisamente en el polo opuesto de lo que estoy analizando aquí. Mientras mi pregunta es sobre si las obras artísticas posteriores a las vanguardias evocan la belleza por

medio de otros valores, Trías expone que la belleza evoca o elabora valores siniestros, como una tensión que vela la percepción directa del dolor al que refiere, lo que permite que el espectador se acerque a éste sin sufrir daño, de un modo protegido, para su goce estético. Con Trías, la belleza del arte cumple una función y se hace presente en conjunción con lo siniestro, como una dupla de valores que le da profundidad a las obras. En cambio, en algunas otras expresiones artísticas posteriores a las vanguardias, la intención es romper el goce estético y provocar en el espectador desolación y orfandad, y hasta asco. Con frecuencia, esto se consigue de manera directa, sin velo alguno. Asimismo, como quería Duchamp, algunas obras intentan salirse del arte sensorial retiniano para abrir un espacio de investigación intelectual, en el cual la idea de obra se materializa a partir de unas pocas insinuaciones formales. Dadá, en su momento, propuso un arte sin el menor maquillaje, sin lógica racional, dirigido a la ruptura contra algo que asfixia o como alguien que se asfixia y no puede desconocer su necesidad de oxígeno, cueste lo que cueste. En ninguno de estos casos el valor de la belleza ocupa un lugar central; si acaso, como afirma Danto, tan sólo es un aspecto secundario (2005: 45).

Por otro lado, es cierto que entre todas las disciplinas, el arte es el que, en última instancia, contiene a la belleza como una de sus líneas de estudio, junto con algunas otras disciplinas relacionadas, como el diseño, y otras más teóricas, como la filosofía del arte y la estética —pero no así la medicina, la biología, las matemáticas y la ingeniería, aunque algunas de ellas tengan sus ángulos estéticos—. Pero el que el arte de hoy en día se ocupe de lo bello o lo estudie no implica ya de ninguna manera que se centre en lo bello. Las definiciones de arte que se han elaborado con posterioridad a las rupturas vanguardistas han procurado evitar incluir a la belleza como una de sus condiciones (véase la nota 2). De entonces a la fecha, el arte se ha valido de una gama de valores estéticos y ha echado mano de valores de otro tipo para enriquecer su discurso. Incluso, si es cierto lo que afirma Peter Bürger (2009), la autocrítica del arte alcanzada

por las vanguardias correría no sólo hacia el futuro, hacia el arte posterior, sino hacia el pasado, marcando un hito a partir del cual el arte del pasado *también* debe ser explicado de otro modo; y se duda, con razón, acerca de si la belleza habría sido su sola vocación desde el principio y a lo largo de su historia, puesto que la historia del arte comenzó a escribirse mucho más tarde. Danto responde a este cuestionamiento en los siguientes términos, cuando explica cómo los formalistas trataban de darle sentido al arte del mundo:

Se equivocaban al pensar que habían aprendido, mediante el formalismo, a ver la belleza que era la razón de ser del arte africano. Su razón de ser nunca fue ésa, como tampoco lo ha sido en la mayoría del gran arte mundial y en contadísimas ocasiones es la razón de ser del arte actual (Danto, 2005: 75).

Para Danto, el valor artístico no tiene nada que ver con el valor de la belleza, y aunque a veces el arte sea bello, generalmente su interés es otro. La evocación, la metáfora, el contraste de contrarios, la tensión, son todos recursos artísticos. Así, pues, es posible que una obra de apariencia grotesca evoque la delicadeza de la vida; pero también es posible que evoque la necesidad de justicia social o ponga en evidencia una desproporción o una situación divertida o chistosa. “En ausencia” el arte es capaz de referirse a muchos valores, no solamente a la belleza. La evocación es sin duda un recurso pero lo evocado no siempre es lo bello. La catarsis, por ejemplo, era un recurso trágico por cuyo intermedio se conseguía un efecto de distensión en torno a valores como la justicia y la lealtad, entre otros. A veces la presentación de un objeto artístico caótico bien puede hacernos suspirar por un orden bello y racional que no está expresamente contenido en él, y a veces la belleza, cuando está en tensión con lo siniestro, evoca sus contrarios sin nombrarlos: “sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder” (Trías, 1999: 41).

La evocación es un recurso del artista, pero ello no implica que el valor evocado por el arte actual deba ser siempre la belleza. Antes al contrario, el arte de la actualidad suele ser crítico y prefiere sacar al público de su zona de confort. La belleza no es su valor central. Hasta aquí, entonces, sigue siendo posible hablar de un pluralismo de valores estéticos en el arte posterior a las vanguardias.

El pluralismo no aparente y la belleza plural

Para aclarar la segunda opción de la duda sobre lo que sucede con la belleza en el arte posterior a las vanguardias y constatar que el pluralismo de valores estéticos en el arte no es aparente, se requiere que la belleza esté definida de algún modo —clásico o no—, a fin de que opere en igualdad de condiciones que los demás valores estéticos y no de manera ambigua. No intentaré definirla, sino solamente comprobar que está definida de algún modo, aunque su concepción haya sufrido algunas variaciones a través de los tiempos.

Recuérdese que el rechazo de la belleza en el arte se intensificó después de las vanguardias, al grado de que se le consideró un defecto, porque el embellecimiento de los temas y representaciones distraía de los aspectos creativos relevantes de las obras. Durante lo que se ha dado en llamar “posmodernismo”, los artistas que se preciaban de visionarios procuraban que sus obras expresaran sobre todo su espontaneidad y su posición crítica, y aborrecían que se hablara de ellas en términos de belleza, pues en este caso quería decir que habían cometido un error y sus obras estaban “mal”, o bien, que la crítica se equivocaba y trataba de denostarlos:

En el siglo XX [...], la belleza desapareció casi por completo de la realidad artística, como si el atractivo fuese, con sus groseras implicaciones comerciales, en cierto modo un estigma (Danto, 2005: 43).

Danto explica que, para los primeros positivistas lógicos, la belleza no tenía el menor significado cognitivo y que, cuando se decía de un objeto artístico que era “bello”, esto equivalía a “una expresión de aprobación generalizada tan vacía de contenido [como un silbido]” (2005: 43). No obstante, hacia la década de 1990, el problema de la belleza en el arte recuperó vigencia en la discusión crítica (2005: 43 y ss.). Finalmente, puesto que se vio que ésta representa también un valor humano que enriquece la vida, se le concedió un discreto reingreso al coro de valores estéticos del arte. Sin embargo, me parece que algunas características intrínsecas del valor de la belleza posterior a las vanguardias son de algún modo diferentes o han sufrido algún tipo de modificación, de ahí que la duda sobre cuál es la belleza del arte actual sea pertinente. Es decir, ¿de qué belleza se está hablando cuando se valora una obra de arte de la actualidad desde el ángulo de su belleza, cuando la contiene?

El carácter de la belleza ha cambiado desde la época clásica hasta la fecha. Trías, en *Lo bello y lo siniestro*, hace una brevísima recapitulación sobre la manera en que se concebía la belleza en la antigüedad grecorromana:

Limitación y perfección era, para el griego, una ecuación incuestionable. Maldad, fealdad, falsedad, irracionalidad era sinónimo de ilimitación e infinitud. Lo imperfecto y lo infinito eran lo mismo (Trías, 1999: 19).

La idea de finitud, de límite, de orden racional, asociada a la belleza persistió hasta el siglo XVIII, cuando el infinito como perfección divina comienza a abrirse paso y se expresa de manera estética en lo sublime. Es el “infinito positivo”, nos dice Trías, capaz de contener lo desmesurado, caótico y externo a la racionalidad humana, como un apunte sensible de la divinidad (1999: 20). Por esto mismo, Kant pensaba que lo sublime no podía ser expresado artísticamente sino como bello, pues escapaba a la

representación sensible de los artistas. Lo sublime era aquello que, por su magnitud y grandiosidad, le recordaba al hombre su pequeñez. Más tarde, con Hegel:

Lo bello será [...] conceptualizado de tal modo que en él se halle sintetizado y totalizado lo que todavía Kant diferenciaba como “bello y “sublime”. [Desde entonces], la belleza será presencia divina, encarnación de lo infinito en lo finito (Trías, 1999: 28).

Ya sabemos que, para Hegel, este ideal de belleza alcanzaba su plenitud en la belleza griega clásica; y también sabemos que éste era el ideal de belleza por excelencia cuando ésta era considerada el valor central del arte. En lo que respecta a las vanguardias, con el cubismo, se mantiene el criterio de la belleza asociada al infinito, pero se rompe su vínculo con el clasicismo en lo relativo a la figura humana y sus proporciones:

El arte griego tenía una concepción puramente humana de la belleza. Consideraba al hombre como medida de perfección.

El arte de los nuevos pintores considera al universo infinito como ideal y a este ideal se debe la nueva medida de perfección (Apollinaire, 1913: 7).

El ideal de belleza cubista es más abstracto; abandona la forma humana y las formas de la naturaleza terrestre para adentrarse tanto en el cosmos como en la geometría y en las dimensiones matemáticas. Se parece bastante a lo que Kant describe como “sublime”, pero tiene una diferencia que lo emparenta con la idea de Octavio Paz sobre la belleza plural. En el manifiesto cubista se observa un reclamo contra la belleza universal y única, mediante la mención de una divinidad o un infinito al que el artista accede de manera personal y momentánea:

Cada divinidad crea su propia imagen: así también los pintores.

[...]

El pintor debe, ante todo, representarse su divinidad, y los cuadros que ofrece a la admiración de los hombres le concederán la gloria de ejercer momentáneamente su propia divinidad (1913: 3).

Es decir que, para Apollinaire y los cubistas, el infinito encarnado en lo finito responde, no al espíritu hegeliano, sino a la divinidad personal del pintor, que no puede durar en el tiempo sino ser captada de manera momentánea y plasmada en la obra. Así, el público reconocerá *momentáneamente* la divinidad del pintor. Asimismo, se plantea la idea de que cualquier artista o individuo, en la vida cotidiana, puede entrar en un estado creativo que lo ponga en contacto con lo divino de manera transitoria, y ésta es una de las razones por las que las vanguardias insistían en eliminar la brecha entre el arte y la vida cotidiana.

En el surrealismo, lo momentáneo es aún más breve, pues tiene la duración de una chispa: “el valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce” (Breton, 1924: 20). La belleza se define en relación con lo maravilloso: “incluso debemos decir que sólo lo maravilloso es bello” (1924: 8).

De manera que la belleza, que en un principio se refería al orden racional (Trías, 1999: 19), cruzó el límite hacia lo infinito para tocarse con la divinidad, conservando primero su unidad esencial y su valor eterno, para comenzar a incluir, a partir del modernismo —en literatura— y con las vanguardias —en las artes plásticas— el rostro de lo particular y de lo efímero:

Gracias a la modernidad, la belleza no es una sino plural. La modernidad es aquello que distingue a las obras de hoy de las de ayer, aquello que las hace distintas y únicas [...]. La modernidad es ese elemento que, al particularizarla, vivifica a la belleza [...]; es lo transitorio, lo particular, lo único y lo extraño (Paz, 1972).

Al quedar sujeta al cambio constante del progreso e inmersa en las sucesivas rupturas del arte moderno, la belleza sufre una modificación: entra en ciclos de vida y muerte, pierde la perfección de la eternidad y adquiere la imperfección de lo contingente. ¿Acaso esta belleza fue expulsada del paraíso lo mismo que Adán y Eva cuando mordieron la preciosa manzana de la conciencia? ¿No salió la belleza de la eternidad para experimentar una vida cotidiana en la que se nace, se crece, se reproduce y se muere? ¿Quién es esta belleza pecadora, sujeta a enfermedades y al dolor de parto, así como al trabajo para ganarse el sustento, y a la vejez, y a la muerte? Esta belleza sólo podría aspirar a la eternidad a través de su descendencia, sin garantía alguna; y sufre, pero también canta, porque de eso se trata la vida. Sí, es una belleza viva, pero no eternamente viva; vital, pero no necesariamente joven. Su humanidad está lejos de ser la proporción humana de la belleza griega, en la cual el espíritu hegeliano se apoderaba de la figura sensible para verse a sí mismo; más bien, en esta clase de humanidad, la belleza plural sólo se encuentra en el hombre según su particularidad, y en virtud de esta particularidad experimenta todas y cada una de las imperfecciones de la vida, pero también muestra su perfección, así como todos aquellos aciertos que el ser humano alcanza en sus labores creativas, lo que incluye la posibilidad de cambio. Como el hombre moderno, esta belleza se mira con ojo crítico, por dentro y por fuera, en cuerpos sensibles y en ideas abstractas, en lo racional y lo irracional, en aciertos y desaciertos, así como a través de sucesivas generaciones.

No obstante, aún queda preguntarse si después de las vanguardias no se había producido en realidad una relativización de la belleza, más que una belleza plural como la que describe Octavio Paz. Roger Scruton (2011: xi) explica que la belleza es relativa cuando el juicio se basa en el gusto, porque éste es subjetivo, pero la belleza es también un valor real y universal (2011: xii): “es importante reconocer que la variación cultural no

implica la ausencia de universales transculturales” (2011: 119). Arthur Danto menciona ciertas características transculturales de la belleza, entre ellas, por ejemplo, la simetría y la regularidad (2005: 121). Simetría, regularidad, proporción, perfección, armonía, han sido las características con base en las cuales se ha hablado de belleza en términos generales, lo que incluye ciertas variaciones sobre la idea de perfección, como las descritas por Eugenio Trías (1999: 19), respecto de que primero la perfección estaba asociada a lo finito, y después, a lo infinito; así como esta otra variación, anotada por Octavio Paz (1972), en la cual la belleza se pluraliza, pierde eternidad y entra en los ciclos de vida y muerte. Con esto, lo que la belleza estaría exaltando ya no sería lo eterno o lo infinito sino el instante, tomado como momento de reunión del pasado con el futuro y en relación con lo cotidiano, pero todavía estaría definida de algún modo. ¿O acaso la belleza plural ha perdido sus características de simetría, regularidad, proporción, perfección y armonía? ¿Al pluralizarse, se ha vuelto relativa? ¿Al decir “belleza”, la referencia es imprecisa, ambigua?

Tal vez la belleza plural de Paz signifique que el modernismo y las vanguardias, producto de una modernidad signada por la pluralidad, encuentren las normas de simetría, regularidad y armonía, por ejemplo, en la niñez, con sus modos inacabados, o en la vejez y la muerte, con su fragilidad y finitud, mientras en la Antigüedad sólo se consideraban bellos los cuerpos adultos y jóvenes, vigorosos, desarrollados, atléticos. Podría ser que estas mismas normas de simetría y regularidad, que anteriormente sólo se reconocían en lo perenne, mientras lo caduco era tenido por imperfecto, después de las vanguardias hayan pasado a reconocerse y apreciarse en lo efímero, en lo instantáneo, lo cambiante, lo sorprendente o lo nuevo. Pero también podría ser que la pluralización de lo bello se refiera a una belleza sin norma, caprichosa e inaprehensible:

La ruptura de la tradición central de Occidente provocó la aparición de muchas tradiciones; la pluralidad de tradiciones condujo a la aceptación

de distintas ideas de belleza; el relativismo estético fue la justificación de la estética del cambio: la tradición que, al negarse, se afirma [...]. La ruptura consiste en que, lejos de una negación de la tradición central, es una búsqueda de esa tradición (Paz, 1972).

Como se aprecia en esta cita, según el poeta mexicano, lo negado termina por afirmarse, de tal manera que el valor de la belleza vuelve, una y otra vez, a la tradición, pero desde “la aceptación de distintas ideas de belleza”. Esto, me parece a mí, no es una belleza sin norma, caprichosa e inaprehensible, sino una belleza compatible con la pluralidad de valores en el arte.

Comentarios en torno al pluralismo de valores estéticos

En este capítulo se descartó la opción de que después de las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX haya habido un regreso al monismo de valores estéticos en el arte mediante la sustitución de la belleza por algún otro valor central. Luego se confirmó que el pluralismo de valores estéticos en el arte se sostenía tanto en aquellos casos en los que el contexto influía en la apreciación de la belleza de la obra, como en los que las obras evocaban la belleza “en su ausencia”.

Vimos que la primera situación depende de un contexto temporal o espacial, y que si bien en ocasiones lo que se tenía por feo terminó por considerarse bello, esto no implica que en todos los casos sea así. Incluso algunas obras que se consideraban bellas perdieron su atractivo con el tiempo. En general, el público de una época recibe las obras según lo que se espera de un artista o del arte, y esto de acuerdo con las definiciones de obra de arte vigentes. A partir de la ruptura provocada por las vanguardias, la discusión sobre la cualidad artística de una obra no depende de su belleza, sino de un conjunto de valores igualmente importantes para

determinar su valor artístico. El arte ya no gira en torno a un solo valor sino que expone un juego de valores mediante los cuales la obra cobra interés.

También se comprobó que el pluralismo de valores estéticos permite la evocación de la belleza por medio de otros valores artísticos, pues la evocación es un recurso creativo que puede ser utilizado tanto para señalar la belleza como para señalar cualquier otro valor estético en su ausencia, como en el caso de lo siniestro: la belleza puede evocar “en ausencia” valores del ámbito de lo siniestro, y esta tensión le añade valor a la obra. Si ocasionalmente algunas obras y objetos de arte contemporáneo parecen indicar la ausencia de belleza como un anhelo, esto no sucede siempre. La evocación no implica que todos los valores estéticos del arte señalen la belleza “en su ausencia” como brújulas al Norte, es un recurso que sirve para señalar “en su ausencia” cualquier valor entre una pluralidad de valores estéticos del arte, e incluso valores que no pertenecen al ámbito estético, sin que por ello la obra deje de ser artística. Más bien, la obra podría ganar interés. Así, pues, tampoco en este caso el pluralismo de valores estéticos en el arte es aparente o falso.

Por otro lado, para esclarecer la duda sobre cuál es la belleza que sobrevivió a las vanguardias, se reflexionó sobre el hecho de que desde la antigüedad grecorromana hasta nuestros días el valor de la belleza ha tenido distintas características y ha sufrido una suerte de evolución. Por ejemplo, dejó de ser un valor objetivo y pasó a ser un valor subjetivo; dejó de tener límites racionales fijos y finitos para aceptar lo ilimitado e infinito, valorados de manera positiva en el acto creativo. Hacia principios del siglo XX, con el modernismo y las vanguardias, la belleza habría sufrido otra modificación. Si hemos de poner atención a lo dicho por Octavio Paz, no sólo la Modernidad habría nacido signada por la pluralidad, sino que, cuando ésta alcanza el punto en que da a luz a la pluralidad, con el modernismo y las vanguardias, también provoca que la belleza del arte deje de ser una y comience a ser plural. Sin embargo, la belleza plural parece ser compatible con el pluralismo de valores del arte.

Consideraciones finales sobre la belleza como uno de los valores del pluralismo estético en las artes plásticas

Según el corpus investigado, se ha llegado a la conclusión de que antes del surgimiento de las vanguardias artísticas del siglo XX el arte de Occidente se regía por un sistema monista de valores estéticos que sostenía el valor central de la belleza, y que, después del ataque vanguardista, ésta fue rechazada como condición necesaria del arte. Tras algunas discusiones, la belleza volvió a ser incluida en la paleta de valores artísticos, pero ya no como un valor prioritario, sino como un valor más entre otros valores estéticos, el cual puede incluirse en las obras de manera opcional o tener una importancia secundaria, o simplemente no estar incluido en absoluto.

Durante el desarrollo de los tres capítulos que conforman el cuerpo de la investigación, se observó cómo este valor fue definido y ponderado a lo largo de diferentes épocas de la historia, desde cuando la belleza se igualaba al Bien supremo, de un modo estético y espiritual, con el neoplatonismo; pasando por la mención de las normas de belleza en las artes durante el Renacimiento y el neoclasicismo, así como por las primeras observaciones estéticas que con el tiempo desembocaron en la teoría kantiana del gusto, en la que el juicio de lo bello es llamado juicio reflexionante y tiene pretensiones de validez universal, mientras la belleza se define en términos subjetivos como lo que place desinteresadamente. Se explicó asimismo que, si bien Kant estimaba la belleza natural por encima de la belleza del arte, tratándose de las artes, la belleza era, para él, el valor prioritario. Más tarde, con Hegel, la belleza artística se valora por encima de la belleza natural, pues se la define como Ideal, en el sentido de que el Ideal es nada menos que el espíritu manifiesto en su forma sensible por medio de la belleza. Lo bello artístico de Hegel le concede al valor de la

belleza un peso cognitivo, en virtud del cual el arte ocupa el primer estadio del conocimiento, con el arte griego como la expresión más acabada de la centralidad de la belleza. Con el arte denominado “romántico” por Hegel, la belleza entra en los territorios de la interioridad del alma, para volverse menos física y más espiritual, lo que es interpretado por el filósofo lo mismo como un signo de decadencia del arte que como un paso evolutivo hacia el siguiente estadio de conocimiento del espíritu, en el cual la religión cobra centralidad.

El movimiento romántico de principio del siglo XIX, cuyo exponente más notorio fue el Sturm und Drang, está marcado por el rechazo del monismo académico y su racionalismo a ultranza. Entre los años 1800 y 1830, los jóvenes, con mucha contundencia, se vuelcan a favor de la irracionalidad, de la particularidad, de la multiplicidad. Con este movimiento, la belleza enfrenta cuestionamientos que la empujan a deshacerse de las ideas de simetría, armonía y perfección que la caracterizaban y se le exige más vitalidad y espontaneidad, así como más cercanía a los valores interiores del alma humana, entre ellos, la necesidad de libertad (Paz, 1972; D'Ángelo, 1999; Berlin, 2009). El romanticismo es el primer movimiento que propone una serie de valores nuevos para el arte, desdeñados por el ambiente académico; sin embargo, su impacto se diluye a lo largo de la centuria. Su influencia es asimilada, y al cabo, su legado queda al margen de la corriente principal de pensamiento, para el que la belleza griega sigue siendo el valor central del arte. Por lo tanto, se entiende que, a pesar de la experiencia romántica, el arte del siglo XIX se mantuvo bajo un sistema monista de valores, con lo bello artístico como su prioridad, cuyas características principales eran la simetría, la armonía, la proporción, la perfección y la unidad.

No fue sino hasta la aparición de las primeras vanguardias del siglo XX cuando la ruptura penetró hasta los cimientos del arte, de tal manera que ya no hubo vuelta atrás. Este golpe acabó con el monismo estético del arte y lo redujo —es decir, lo amplió— a un pluralismo que

sigue vigente en la actualidad. Con el cubismo, dadá y el surrealismo, se marca una distancia definitiva con la belleza griega como *la* belleza del arte. Es muy interesante el resultado de la protesta dadaísta, porque dadá es el primero en señalar que la belleza “mata” al arte, y propone su erradicación total. El cubismo y el surrealismo son más tolerantes, pero la resignifican. El cubismo se pronuncia a favor de una belleza abstracta y múltiple y el surrealismo a favor de lo bello como lo maravilloso. Las vanguardias cubista y surrealista pensaban en una belleza infinita que podía ser captada en múltiples instantes y expresada por los artistas, cuya función social sería acercar esta maravilla a la gente común y corriente, sin alejarse de la vida cotidiana. Ahora bien, la reducción de la brecha entre arte y vida cotidiana fue una meta explícita pero nunca alcanzada en la práctica por los artistas de vanguardia. Según Peter Bürger (2009), la distancia entre arte de vanguardia y público, en realidad, se acrecentó. Sin embargo, la meta de erradicar a la belleza del arte se consiguió muy bien, pues desde entonces las definiciones de arte evitan mencionarla como una condición necesaria, y optan, más bien, por definirlo con base en otras especificidades.

Una de las consecuencias principales de los sucesivos movimientos de vanguardia fue la aceptación de que el arte admite una pluralidad de valores estéticos entre los cuales el artista puede elegir los que más convengan a su obra, y ésta será considerada artística aun cuando la belleza esté completamente ausente. Semejante apertura de criterio es muy vivificante. Sin duda, el arte se libera de una tiranía y entra en un estadio crítico que lo lleva a una renovación constante (Bürger, 2009). Sin embargo, la renovación constante, advierte Octavio Paz (1972), se convierte en una suerte de nueva tradición, “la tradición de la ruptura”, que lleva el cambio hasta sus últimas consecuencias, al grado de que éste cae en una forma de continuidad. Entre los muchos e interesantes señalamientos de Octavio Paz, he subrayado el de que no sólo la Modernidad habría nacido bajo el signo de la pluralidad, sino que, con el modernismo y las vanguardias, también la belleza “deja de ser una para ser plural” (Paz,

1972). Su afirmación tuvo un grado de incidencia en mi investigación, sobre todo porque condujo mi reflexión hacia la necesidad de verificar si la belleza plural no implicaba que el pluralismo de valores en el arte era aparente, o bien, un relativismo. Entonces, tras haber confirmado que después de las vanguardias existe un pluralismo de valores estéticos en el arte, se estudió de cerca la posibilidad de que este pluralismo fuera tan sólo aparente y que, de algún modo, el arte siguiera apuntando a la belleza como su valor principal.

Por esta razón, se comprobó que no es necesario que una obra incomprendida y tenida por fea en algún momento deba esperar a que, con el tiempo y la educación, se considere bella para ser aceptada como obra de arte. En el pluralismo estético surgido de las vanguardias, una obra puede ser artística aun cuando no sea bella ni se acepte como bella con el paso del tiempo, pues el conjunto de valores estéticos que ella expresa es suficiente para justificar su valor artístico, muy al margen de que sea bella o no. Se comprobó también que se puede hacer uso del recurso de la evocación de valores en ausencia de éstos, por medio de otros valores, y que la evocación no siempre apunta a la belleza como al Norte lejano al que debe aspirar el arte, sino que, si bien lo hace en ocasiones, también en muchos otros casos evoca valores muy diferentes, según lo que el artista desee expresar. De tal manera que una obra caótica, por ejemplo, no siempre estaría evocando la necesidad de orden opuesta, propia de la belleza. Por otro lado, la belleza podría estar evocando valores siniestros, como lo explica Eugenio Trías (1999). El pluralismo de valores estéticos permite muchas relaciones de tensión o acompañamiento entre los distintos valores del arte, y la belleza entra en juego como uno más, en igualdad de condiciones.

Sin embargo, aún podría objetarse que el pluralismo de valores estéticos es un relativismo. Por eso, en el capítulo 2, se insiste en que, para evitar el relativismo, el conjunto de valores estéticos del arte debe ser finito. Se acepta que este universo estético es muy dinámico, por tratarse

del arte, pero si bien se renuevan sus valores mediante la ruptura con los preexistentes, al mismo tiempo van perdiendo vigencia otros. Asimismo, por mucho que los artistas se precien de ser innovadores, por un lado, acaban haciendo uso de una paleta de valores estéticos bastante estable, y por el otro, no se acepta como valor estético nuevo cualquier cosa que se les ocurra. En realidad, en el arte de estos días, quizá la creatividad estriba más en cuán ingeniosamente se juega con la pluralidad de valores disponible, que en la invención o descubrimiento de valores nuevos.¹⁷

Finalmente, se revisa si la belleza plural a la que Octavio Paz se refiere como consecuencia del modernismo y las vanguardias no produce una ambigüedad que pone en entredicho el pluralismo de valores estéticos en el arte posterior a esa ruptura. De ello surge una reflexión sobre las características con base en las cuales se define la belleza. Éstas han variado en algunos aspectos a través de las épocas y es probable que la belleza que sobrevivió a las vanguardias haya sufrido algunas modificaciones. La idea de belleza plural de Paz puede interpretarse de muchas maneras, pero aquí se llega a la conclusión de que se trata de una apertura del criterio de belleza para incluir matices cotidianos y cierto carácter efímero de lo bello, que ahora entraría en ciclos de vida y muerte. Esto no causa ninguna ambigüedad del valor de la belleza, puesto que tiene definición. El pluralismo de valores estéticos del arte se sostiene. Por todo lo anterior, es posible afirmar que después de las vanguardias artísticas del siglo XX, la belleza dejó de ser el valor prioritario del arte para dar paso a una pluralidad de valores entre los cuales se encuentra lo bello, sin ser central.

¹⁷ La obra de Marcel Duchamp es un ejemplo de reflexión artística profunda, que apunta y acierta en el talón de Aquiles de los valores del arte y del valor del arte como objeto. Sin embargo, la adopción de sus hallazgos por los artistas que le siguieron cayó en una suerte de repetición carente del significado original, que muchas veces funciona como una resta, más que como una novedad (Bürger, 2009; Paz, 2008). Desde luego, también ha habido artistas que, inspirados en lo hecho por Duchamp, continuaron abriendo caminos.

Bibliografía

Addison, J.

1712 “Pleasures of Imagination”, *Spectator*, núms. 411-421, junio-julio.

Disponible en <<http://web.mnstate.edu/gracyk/courses/web%20publishing/addison411.htm>>, consultado en marzo de 2015.

Apollinaire, G.

1913 *Meditaciones estéticas: la pintura cubista*. Disponible en

<www.ddooss.org/articulos/textos/manifiesto_cubista.htm>, consultado el 17 de septiembre de 2013.

Bayer, R.

2003 *Historia de la estética*, México, FCE.

Berlin, I.

2009 *El estudio adecuado de la humanidad*, México, FCE/Turner.

Breton, A.

1924 *Primer manifiesto surrealista*. Disponible en <www.edu.mec.gub.uy>, consultado en julio de 2014.

Bürger, P.

2009 *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las Cuarenta.

D'Ángelo, P.

1999 *Estética del romanticismo*, Madrid, Visor. (La balsa de la Medusa, núm. 97.)

Danto, A. C.

2005 *El abuso de la belleza*, Barcelona, Paidós.

2010 *Después del fin del arte*, Madrid, Paidós.

- Da Vinci, L.
1985 *Tratado de pintura*, E. Ceballos (ed.), México, Grupo Editorial Gaceta.
- Dewey, J.
1980 *Art as Experience*, Nueva York, Perigee Books.
- Dickie, G.
1997 *Introduction to Aesthetics: An analytic Approach*, Nueva York, Oxford University Press.
- Eco, U.
2010 *Historia de la belleza*, Barcelona, Random House Mondadori.
2011 *Historia de la fealdad*, Barcelona, Random House Mondadori.
- Gombrich, E. H.
2011 *La preferencia por lo primitivo*, Londres y Nueva York, Phaidon.
- Gourcouff, A. de (ed.), *Luz del icono*, Alain de Gourcouff/Antiguo Colegio de San Ildefonso, París, 1977.
- Gracyk, T.
2008 “Hume’s aesthetics”, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.
Disponible en <<http://plato.stanford.edu/entries/hume-aesthetics/>>,
consultado en abril de 2011.
- Hegel, G. W. F.
2007 [1842] *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal.
2010 [1807] *Fenomenología del espíritu*, México, FCE.
2011 [1817], *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, México, Miguel Ángel Porrúa. (Sepan cuantos, núm. 187.)
- Kant, I.
2011 [1790] *Crítica del juicio*, Madrid, Tecnos.
- Martínez Zorrilla, D.
2000 “El pluralismo de Isaiah Berlin frente al relativismo y la inconmensurabilidad”, *Revista de Estudios Políticos*, nueva época, núm. 109, julio-septiembre, pp. 173-199.

Paz, O.

1972 *Los hijos del limo (del romanticismo a la vanguardia)*. Disponible en <https://iberoamericanaliteratura.files.wordpress.com/.../95755561-paz-octavio-los-hijos-del-limo_1.pdf>, consultado en febrero de 2015.

2008 *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México, El Colegio Nacional/Era.

Perniola, M.

2008 *Estética del siglo veinte*, Madrid, Visor. (La balsa de la Medusa, núm. 111.)

Plato, Levno y Aaron Meskin

2013 “Aesthetic value”, versión inédita de la entrada para la *Encyclopedia of Quality of Life Research*, Reino Unido, Springer. Disponible en <[www.nottingham.ac.uk/.../aesthetics/.../Aesthetic_value%20\(1\).doc](http://www.nottingham.ac.uk/.../aesthetics/.../Aesthetic_value%20(1).doc)>, consultado en febrero de 2015.

Platón

1988 *Diálogos*, t. V, Madrid, Gredos. (Biblioteca clásica Gredos, núm. 117.)

2008a *Diálogos*, t. I, Madrid, Gredos. (Biblioteca clásica Gredos, núm. 37.)

2008b *Diálogos*, t. III, Madrid, Gredos. (Biblioteca clásica Gredos, núm. 93.)

2008c *La república*, Madrid, Alianza. (Clásicos de Grecia y Roma.)

Ruskin, J.

1853 *Lectures on Architecture and Painting*, Dodo Press. Disponible en <www.gutenberg.org/ebooks/23593>, consultado en marzo de 2015.

- Schaffer, J.
2007 “Monism”, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Disponible en <http://plato.stanford.edu/entries/monism>, consultado en septiembre de 2013.
- Scruton, R.
2011 *Beauty. A Very Short Introduction*, Nueva York, Oxford University Press.
- Taylor, C.
2010 [1975] *Hegel*, Barcelona, Anthropos.
- Trías, E.
1999 *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel.
- Tzara, T.
1963 [1918] *Siete manifiestos dadá*, Huberto Haltter (trad.), Jean Jacques Panvert (ed.), Barcelona, Tusquets.
- Varios autores
1975 *Movimientos literarios de vanguardia*, Barcelona, Salvat.
- Vercellone, F.
2004 *Estética del siglo XIX*, Madrid, Visor. (La balsa de la Medusa, núm. 138.)
- Zola, É.
1997 [1867] “Édouard Manet. Estudio biográfico y crítico”, en Guillermo Solana (ed.), *El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica del arte (1867-1895)*, Madrid, Siruela.