

**Arthur C.
Danto**

**El abuso
de la
belleza**

La estética y el concepto del arte

2. LA VANGUARDIA INTRATABLE



Instituto de Investigaciones Filosóficas
BIBLIOTECA
"DR. EDUARDO GARCIA MAYNEZ"
CIUDAD UNIVERSITARIA
MEXICO, 10 D

Tengo un loco e incontenible deseo de asesinar a la
belleza...

TRISTAN TZARA

Casi al principio de *Una temporada en el infierno* —supuesta crónica alegórica de la tempestuosa relación de su autor con el poeta Paul Verlaine—, Rimbaud escribe: «Una noche, senté a la Belleza en mis rodillas. —Y la encontré amarga. —Y la injurié».¹ La «amargura de la belleza» sería una epidemia entre los artistas de vanguardia del siguiente siglo, pero no era un pensamiento corriente en 1873, cuando Rimbaud publicó su poema. En el retrato de grupo realizado por Fantin-Latour un año antes, *Un Coin de Table*, Rimbaud aparece sentado con Verlaine y otros bohemios en un grupo llamado *Les villains bonhommes*, donde podría decirse que Verlaine y Rimbaud eran «los más villanos». El retrato de Rimbaud —el único retrato suyo que merezca tal nombre del que disponemos— es el de un joven excepcionalmente hermoso, casi angelico, con rizos dorados, mostrado en actitud pensativa. Contaba dieciocho años y era un calavera; y la discrepancia entre el perso-

1. Aquí Danto cita la traducción inglesa del verso («And I abused her»). Los traductores españoles de Rimbaud no dan del todo la razón a Danto, al traducir sistemáticamente el *Je l'ai injurié* de Rimbaud por *Y la injurié*, y no por «Y abusé de ella». A lo largo del libro alternaremos, en función de los matices del contexto, entre *injuriar* y *abusar* (*N del t*)

naje y su aspecto exterior, como en el Dorian Gray de Oscar Wilde, es una característica nota discordante que ha contribuido a dar mala fama a la belleza. La bajeza del personaje se extiende hasta sus preferencias estéticas, que él mismo cataloga en el apartado *Délires* de su poema: «Pinturas idiotas, sobrepuestas, decoraciones, cuadros de saltimbanquis, enseñas, estampas populares; la literatura pasada de moda, latín de iglesia, libros eróticos sin ortografía, novelas de nuestras abuelas, cuentos de hadas, libritos de la infancia, viejas óperas, refranes estúpidos, ritmos ingenuos». Lo que no podía saber Rimbaud era que un siglo después su inventario acabaría encajando en el canon de una estética alternativa, bajo el epígrafe del «camp».

Aunque no sea mi intención lanzarme a interpretar el poema de Rimbaud, quizá se pueda leer como un homenaje del autor al poder de la belleza, pese a sus discrepancias con ella. Hasta que abusó de la belleza en la tercera línea, su vida había sido un festín, «donde todos los corazones se abrían, donde todos los vinos manaban». Ahora, sin embargo, es como si el poeta estuviera condenado a la locura —una temporada en el infierno— como castigo. Él mismo titula explícitamente el apartado del poema donde destaca sus preferencias antiestéticas como *Delirios*. El apartado se cierra con un aparente retorno de Rimbaud a la razón, aunque también pueda leerse bajo una profunda ironía: «Todo eso ha pasado. Hoy sé saludar a la belleza». Es como si Rimbaud intuyera un pensamiento que dudo llegase a leer en la *Crítica del juicio* de Kant: «Lo bello es el símbolo de la moralidad».

El texto de Kant no siempre resulta fácil de seguir, pero su mensaje es evidente: que algo nos parezca bello no sólo implica que sintamos placer al experimentarlo. Lo bello «agrada y pretende el asentimiento universal». Por ello, «el espíritu se siente en esto como ennoblecido, y se eleva por encima de esta simple capacidad, en virtud de la cual recibimos con placer las impresiones sensibles, y estima el valor de los demás conforme a esta misma máxima del juicio». Al enumerar los criterios decorativos seguidos en la creación de un hogar para ex presidiarios, el director del centro dijo: «Quisimos hacerlo bello porque la belleza es importante. Lo bello les dice

a las personas que son importantes». Kant afirma a continuación que «el principio subjetivo del juicio de lo bello es representado como *universal*, es decir, como aceptable para todos». Desde esta óptica, la injuria a la belleza encarna simbólicamente un atentado a la moral y, por lo tanto, a la humanidad misma. «Me he armado contra la justicia», dice Rimbaud tras confesar su crimen. El poema describe el precio que se vio obligado a pagar.

ANTROPOLOGÍA DE LA BELLEZA

No está claro que a Kant la injuria a la belleza, si hubiera sido capaz de imaginarla, tuviera que parecerle *ipso facto* un perjuicio moral, ya que la belleza únicamente *simboliza* la moralidad, y entre los juicios morales y los estéticos sólo se da la clase de analogía, siguiendo su ejemplo, que puede existir entre un estado y un cuerpo animado. Por tanto, sólo en un plano simbólico los imperativos estéticos son imperativos morales. Kant reconoce que en temas de belleza no todo el mundo estará de acuerdo en todos los casos particulares, pero la analogía requiere la creencia en que debieran hacerlo, independientemente de la fuerza de dicho deber. En la Ilustración se creía que unos mismos principios morales —la Regla de Oro por ejemplo— debían de encontrarse en todas las sociedades, con lo que la universalidad parecería coextensiva a la humanidad. ¿Se mantendría el paralelismo respecto a la belleza? Resulta interesante comprobar que Kant manejaba las diferencias morales y estéticas de modos sistemáticamente paralelos. Leyendo los viajes del capitán Cook descubrió los Mares del Sur y es evidente que la otredad de las sociedades descritas por Cook le causó una honda impresión. Kant se pregunta si *nosotros* seríamos moralmente capaces de vivir esas otras vidas. Entre la casuística enumerada para ilustrar la acción del imperativo categórico, habla de un individuo con talento que se encuentra en unas circunstancias cómodas «y prefiere ir en búsqueda de placeres a esforzarse por ampliar y mejorar sus afortunadas capacidades naturales». Si todos vivieran como «los habitantes de los Mares del Sur», eso es-

taría enteramente en consonancia con las leyes de la naturaleza; así pues, una formulación del imperativo categórico permitiría que un hombre «dejara enmohecer sus talentos y entregase su vida a la ociosidad, el regocijo y la reproducción» (Kant es incapaz de pensar el sexo, ni siquiera en los Mares del Sur, en términos que no sean los de la procreación). Pero *nosotros* «no podemos desear en modo alguno que ésta se convierta en una ley natural universal», porque «en cuanto ser racional, necesariamente quiere que se desarrollen todas las facultades en él, ya que le han sido dadas y le sirven para todo género de propósitos posibles». Conclusión: los isleños de los Mares del Sur, aun sin ser demasiado racionales, deberían vivir con arreglo a la ética protestante y eso es lo que nosotros debemos enseñarles en nuestro rol de misioneros morales. Kant no era ningún relativista moral. Lo que para los relativistas son diferencias culturales, para Kant son diferencias en el desarrollo a imagen de las diferencias entre niños y adultos. Los isleños de los Mares del Sur son europeos primitivos, igual que un niño es un adulto primitivo.

Pero de forma análoga Kant rechaza la estética de los Mares del Sur, tal y como él la entiende. Basándose, suponemos, en ilustraciones de carácter antropológico que debieron llegar a sus manos, Kant sabía que hay partes del mundo donde los hombres se recubren con una especie de tatuaje en espiral: «Se podría aderezar una figura con toda clase de espirales y líneas delgadas pero regulares, como hacen los neozelandeses con sus tatuajes, con tal de que no se tratara de la figura de un ser humano», escribe en la *Crítica del juicio*; y en el mismo capítulo afirma: «Cabría agregar muchas cosas a un edificio para el inmediato deleite del ojo, con tal de que no se tratara de una iglesia». Son imperativos del gusto, y sorprende que para Kant el tatuaje sea una mera forma de ornamentación, como, pongamos, la estatuaria dorada de una iglesia, en vez de una serie de marcas que pueden, como la antropología ha demostrado, no tener nada que ver con el embellecimiento sino servir para conectar a la persona tatuada con un orden más amplio del mundo. Puede que el tatuaje nos haga admirar a su portador; no será tanto, sin embargo, por razones estéticas como por el

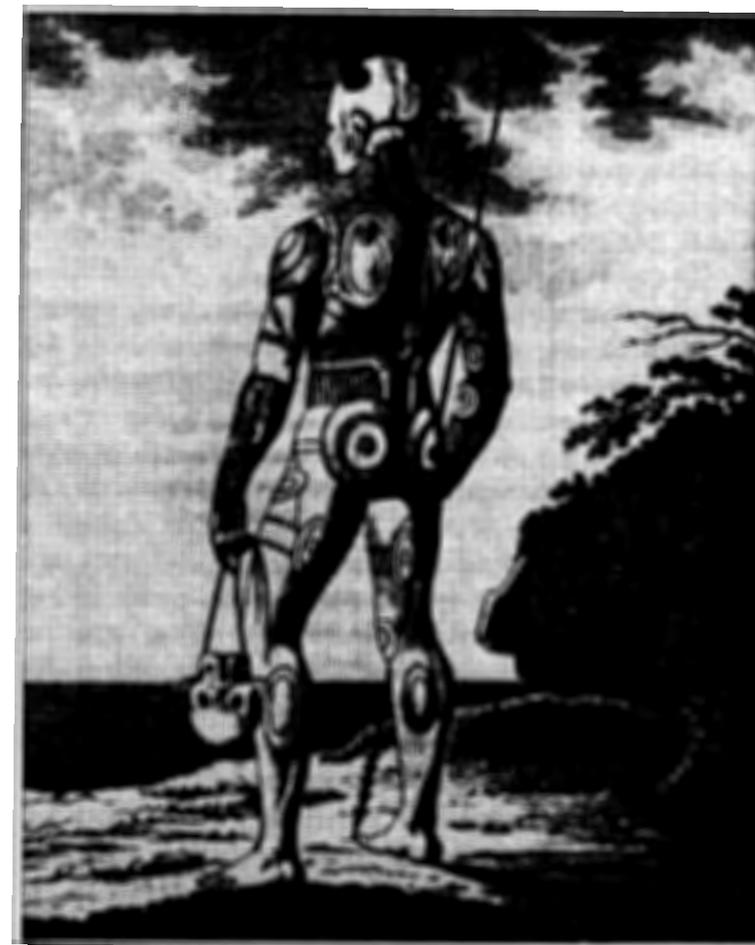


FIGURA 6. Grabado de un hombre tatuado.
No es ornamentación: es otra cosa.

significado, de la clase que sea, que dicho tatuaje pueda conllevar: destreza militar, por ejemplo, o categoría cósmica, o como testimonio de haber superado alguna orjalía. Algo parecido pasa con las espirales de bronce que llevan las mujeres paduang de Birmania. El número y altura de las espirales pueden expresar que su portadora es una figura importante sin ser un atributo de belleza.

Y algo parecido podría darse en las ornamentaciones de esa iglesia barroca alemana que a Kant le parece, por supuesto, ofensiva al gusto, como si las pasiones de la iconoclasia noreuropea fueran meras expresiones de repugnancia estética. Ambos deberán, pues, ser valorados en términos de juicio cognitivo y no estético. No estoy diciendo que todos los casos del llamado embellecimiento admitan esta relectura, pero la posibilidad sugiere que una belleza universal podría ser enteramente compatible con las diferencias culturales; el error sería entonces nuestro al considerar ciertas cosas como estéticas cuando su función es muy distinta, más cognitiva. La diversidad estética del arte mundial puede convivir con la idea de una belleza más o menos igual en todas partes, basta con que estemos dispuestos a defender la tesis y pensemos que allí donde se la encuentre evocaría una misma sensación de elevación en el espectador.

Si, por otra parte, el tatuaje en los Mares del Sur resulta en verdad bello «a los ojos de los isleños del Mar del Sur», Kant se siente capaz de opinar que, sencillamente, se equivocan. No saben lo que es la belleza, que él definiría en términos de lo que nosotros diríamos una Estética Protestante. Hasta Hegel, que yo sepa el primero de los grandes filósofos que hizo un esfuerzo serio en contemplar pintura y escuchar música, y que, como veremos, fue un extraordinario crítico de arte, tuvo problemas con otras tradiciones. «Los chinos», afirma en sus *Lecciones de filosofía de la historia*, «poseen, como característica general, una notable capacidad de imitación, que se ejercita no sólo en la vida cotidiana sino también en el arte. Todavía no han tenido éxito a la hora de representar lo bello como bello; porque en sus pinturas, la perspectiva y las sombras brillan por su ausencia». Entre paréntesis: Clement Greenberg observó en cierta ocasión que Manet desplazaba las sombras hasta los bordes de sus formas —porque, supone Greenberg, así las veía en las fotografías—, con lo que aplanaba inevitablemente sus figuras, lo cual explica hasta cierto punto las protestas contra sus obras, al tiempo que justifica que Greenberg considerase a Manet el primer pintor moderno, por haber dado con ese carácter plano que Greenberg declaró atributo específico de la pintura. En todo

caso, lo que insinúa Hegel es que los chinos o bien no tienen idea de la belleza o su idea de ella es errónea. A diferencia de los artistas de Oceanía o África, en sus dibujos sí se trasluce la competencia mimética. El chino «observa atentamente cuántas escamas tiene una carpa; cuántos dientes poseen las hojas de un árbol, etc., [pero] lo Elevado, lo Ideal y lo bello no son el terreno de su arte y de su técnica». Obviamente, sería absurdo tachar de primitiva a una gran civilización como la china. De hecho, ya era un tanto absurdo pensar que los artistas oceánicos o africanos eran primitivos, dando por sentado que su meta era alcanzar la belleza a través de una mimesis exacta, pero que, como niños, no estaban a la altura de la tarea y lo único que necesitaban era una sólida educación en *beaux arts*. Hegel comenta, agrio, que los chinos son «demasiado orgullosos para aprender nada de los europeos, aunque a menudo deban reconocer su [nuestra] superioridad». En honor a la verdad histórica, los chinos sí reconocieron la corrección objetiva de la perspectiva occidental cuando los misioneros les enseñaron algunas muestras de ella en el siglo xvii. Su actitud, sin embargo, fue la de «¿y qué?», dando a entender que no existe lo correcto y lo incorrecto, sino que la corrección óptica no tenía nada que ver con la pintura tal y como ellos la practicaban en su propia cultura. El arte chino, en cualquier caso, era lo bastante hermoso como para que los europeos se apropiaran de él con fines decorativos desde el siglo xvii. La cultura china, sin embargo, alimentaba una idea muy distinta de las metas de la representación y de la importancia de la verdad visual. Y en cambio nadie podría describir su arte como algo feo, condición de la máxima de Roger Fry según la cual las cosas se percibirían como feas hasta que su belleza fuese descubierta. Era Hegel quien necesitaba una educación estética, con su obsesión por el paradigma renacentista de la mimesis como ideal. Pero, al igual que todo el mundo, como él mismo afirma en su Prefacio a *La filosofía del derecho*, era hijo de su época.

Como moderno que era, Roger Fry comprendió que el vínculo entre belleza y representación mimética se había flexibilizado en su época. Sabía que era imposible convencer a los críticos hostiles a su exposición de que Cézanne o Picasso muestran el mun-

do tal y como lo vemos, aunque desde luego hubiera teóricos dispuestos a defender esta tesis. Fry prefirió en cambio proclamar que eso no tenía importancia y que el énfasis no debía recaer en la visión sino en el diseño, por emplear los términos de su célebre título *Vision y diseño*. Entonces podremos ver la belleza del arte africano y chino, después de haber renunciado a los engañosos criterios miméticos que tan importantes eran para Hegel. Al flexibilizar el vínculo entre belleza y mimesis, Fry estuvo a un paso de convertirse en un gran crítico formalista de arte, pero como siguió contemplando el vínculo entre arte y *belleza* como una conexión necesaria, de modo que el arte siempre sería por necesidad bello, no se le llegó a ocurrir, como teórico, que ha habido tradiciones artísticas enteras en las que la belleza nunca fue importante. La belleza no era el arco iris que nos esperaba como recompensa a una observación prolongada. Nunca la contemplación estética ha sido el único modo adecuado de abordar el arte. En otras palabras, a Fry nunca se le ocurrió, como tampoco se le ocurrió a Ruskin, que la belleza incontestablemente presente en, por ejemplo, las grandes catedrales, fuera tal vez más un medio que un fin. No se trataba de plantarse frente al templo y quedarse boquiabierto ante su ornamentación: había que entrar en la iglesia, siendo la belleza el cebo, como tan a menudo pasa en las relaciones sexuales.

El único contemporáneo de Fry que dio muestras de entender la idea fue Marcel Duchamp. En unas conversaciones de 1967, Duchamp dijo: «Desde Courbet, se ha creído que la pintura se dirige a la retina. Ése ha sido el error de todo el mundo. ¡El estremecimiento retinal!». Su argumento tiene mucho de histórico: «Antes la pintura cumplía otras funciones, podía ser filosófica, religiosa, moral. Todo nuestro siglo es absolutamente retinal, salvo en el caso de los surrealistas, que intentaron ir un poco más allá». Duchamp, a quien volveré, le contó esto a Pierre Cabanne, pero él había sido prácticamente el único en reconocer la profunda desconexión conceptual entre arte y estética en sus *readymades* de 1913-1915, momento que, en términos de historia del arte, fue el apropiado para que esta idea cobrara carta de naturaleza como posibilidad filosófica, cuando lo que podríamos denominar la «Era de la Estética» to-

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

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

A fin de contextualizar mi explicación histórica, me gustaría volver brevemente a la filosofía de Moore y, en concreto, al vínculo entre los dos bienes supremos que examina. Moore ve una conexión clara entre bondad y belleza. «Parece probable que lo bello deba *definirse* como aquello cuya contemplación admirada es en sí misma buena.» Los dos valores, afirma, están tan relacionados entre sí «que todo aquello que es hermoso es también bueno». Y añade: «Decir que algo es bello es decir, no que sea en sí bueno, sino que es un elemento necesario de algo que es: probar que algo es verdaderamente hermoso es probar que un conjunto, con el que guarda una relación específica como parte, es verdaderamente bueno». Así pues, para Moore hay una relación casi de implicación entre el arte y la belleza, y entre la belleza y la bondad. «En cuanto a la pregunta de cuáles *son* las cualidades mentales en las que la cognición resulta esencial para el valor de las relaciones humanas, está claro que incluyen, en primer lugar, todas aquellas variedades de apreciación artística que formaban nuestra primera clase de bienes.» Me parece que aquí Moore busca una conexión entre la cognición de la belleza y la clase de relación humana que se empeñan en establecer quienes ven la belleza como un valor. Éstos buscan relacionarse con quienes sean exactamente como ellos en su alta estima de la experiencia estética. Tratarán de entablar relación con quienes más se les parezcan, con aquellos cuyos «estados mentales», por emplear la expresión de Moore, sean en sí buenos. Y ése, y no otro, fue el principio en el que se basaba la amistad para los de Bloomsbury: el grupo constaba casi por entero de personas que otorgaban a la belleza la más alta prioridad moral. Los bloomsburianos se tenían a sí mismos por los auténticos portadores de la civilización.

Y por ello quizá creyeran que el signo de la civilización era crear individuos de su misma clase. Me parece que en eso no andaban tan lejos de Kant, a tenor de la conclusión a la que llega éste, a saber, que la belleza es el símbolo de la moralidad, si bien en su caso la relación era una suerte de analogía. La belleza, es-

cribe Kant, introduciendo un no muy agraciado término retórico, es una *hipotiposis* de la moralidad, que presenta los conceptos morales con cierta intensidad y poesía. «A menudo», observa Kant, «describimos objetos bellos de la naturaleza o el arte con ayuda de nombres que parecen introducir una apreciación moral en sus fundamentos. Decimos que unos edificios o unos árboles son majestuosos y magníficos, unos paisajes risueños y alegres, e incluso de los colores afirmamos que son inocentes, modestos, tiernos, porque excitan sensaciones que poseen algo análogo a la conciencia del estado anímico que suscitan los juicios morales». Se da en el juicio estético, sin embargo, un desinterés implícito y una universalidad, que en la filosofía de Kant era el *sine qua non* de la conducta moral. La persona que valora la experiencia estética posee un refinamiento moral en tanto él o ella resultan *ennoblecidos* a través del desinterés. Recordemos, asimismo, que Kant definía la Ilustración como la mayoría de edad de la humanidad, una etapa cultural que él hubiera supuesto que los isleños de los Mares del Sur no habían alcanzado aún y que todavía tardarían largo tiempo en alcanzar. Pero entonces la pregunta era: ¿cómo es que unas naciones definidas por el altruismo civilizado habían perpetrado la guerra más salvaje y prolongada conocida hasta el momento por la historia?

Esgrimiendo este interrogante los artistas de vanguardia politizaron de un día para otro el concepto de belleza hacia 1915, más o menos a mitad de camino en el período *readymade* de la carrera de Duchamp. Fue en parte un ataque a la actitud según la cual el arte y la belleza guardaban una relación interna, como les sucedía a la belleza y la bondad. Y el «abuso de la belleza» pasó a ser un dispositivo para disociar a los artistas de la sociedad que éstos despreciaban. Rimbaud se convirtió en héroe moral y artístico, el poeta que todos deseaban ser. «Creo en el genio de Rimbaud», escribió el joven André Breton a Tristan Tzara, autor del manifiesto dadá de 1918. Pienso sobre todo en dadá cuando hablo del proyecto de desvincular a la belleza del arte como expresión de revuelta moral en contra de una sociedad que rinde culto a la belleza, y al arte por motivo de la belleza. Así lo recuerda Max Ernst:

Para nosotros el dadá era, por encima de todo, una reacción moral. Nuestras iras apuntaban a la subversión total. Una guerra terrible e inútil nos había robado cinco años de nuestras vidas. Habíamos presenciado el hundimiento en el ridículo y la vergüenza de todo cuanto para nosotros se representaba como justo, verdadero y bello. Mis obras de ese período no pretendían atraer a la gente, sino hacerla gritar.

Ernst conocía la guerra —había sido artillero— y su arte era agresivo, como requería la idea que abrigaba de los responsables de la guerra como seres odiosos. Hasta cierto punto eso es aplicable al dadá germánico en general. La primera exposición internacional dadá en Berlín incluía carteles donde se proclamaba la muerte del arte —«*Die Kunst ist Tot*»— y que añadían: «Larga vida a los *maschinen Kunst Tatlins*». Sus miembros no querían injuriar a los valores germanos; querían aniquilarlos, obligando a la conciencia germana a tragarse un arte que no iba a ser capaz de digerir. Y quisieron hacerlo a través de una agresiva insensatez. El espíritu original del dadá era una especie de juego exagerado a la sombra de la guerra, una forma de mostrar, con actos infantiles, su desprecio por los patriotismos en conflicto: el propio término significaba «caballito de balancín» en lenguaje infantil, y los dadaístas de Zurich dejaron constancia de sus protestas con sus payasadas en contra de lo que Hans Arp llamaba «la manía pueril del autoritarismo, capaz incluso de usar el arte para embrutecer a la humanidad»:

Mientras en la distancia tronaban los cañones, nosotros atacábamos, recitábamos, versificábamos, cantábamos con toda nuestra alma. Buscábamos un arte elemental que, esperábamos, salvaría a la humanidad de la furiosa locura de aquellos tiempos. Aspirábamos a un orden nuevo.

Y éste es Tristan Tzara en el manifiesto dadaísta de julio de 1918:

Queda por hacer un gran trabajo negativo de destrucción. Tenemos que barrer y limpiar. Afirmar la limpieza del individuo des-

pués del estado de locura, de total y agresiva locura de un mundo abandonado en manos de los bandidos, que se desgarran mutuamente y destruyen los siglos.

De ahí el sueño de Tzara de asesinar a la belleza.

El arte dadá era febrilmente efímero: pósteres, sobrecubiertas de libros, caligramas, panfletos, recitaciones, como cabría esperar de un movimiento compuesto por poetas además de artistas. Estos objetos efímeros eran, en su fugacidad misma, lo que Tzara celebró como «medios de combate». Una exposición de arte dadá podía consistir en unos retales de papel, unas instantáneas descoloridas y unos bocetos del Café Voltaire en Zurich, donde transcurrió todo. El dadá se resiste a que lo consideren bello: ésa es su gran trascendencia filosófica frente al discurso tranquilizador según el cual, con el paso del tiempo, lo que había sido rechazado como arte por no ser bello acabaría cobrando carta de naturaleza como bello y sería reivindicado como arte. Puede que esto sucediera realmente con el arte de vanguardia del siglo XIX y principios del XX. Matisse, por ejemplo, pasó a ser para muchos paradigma de belleza, como les pasó a los impresionistas, tan denostados en su tiempo. En cambio, el dadá me parece el paradigma de lo que yo denomino Vanguardia Intratable, cuyos productos sólo por error pueden considerarse bellos. No es ése su objetivo, no aspiran a eso.

DEL GUSTO AL ASCO

El discurso de la redención estética nos asegura que, tarde o temprano, todo arte nos parecerá bello, por feo que se mostrara al principio. *¡Intenta verlo como algo hermoso!* se vuelve algo así como un imperativo para quienes contemplan un arte que de entrada no parece bello por ningún lado. Alguien me dijo que había encontrado belleza en los gusanos que infestaban la cabeza de vaca, cortada y en visible putrefacción, puesta en una vitrina por el joven artista británico Damien Hirst. No puedo evitar sonreírme al pen-

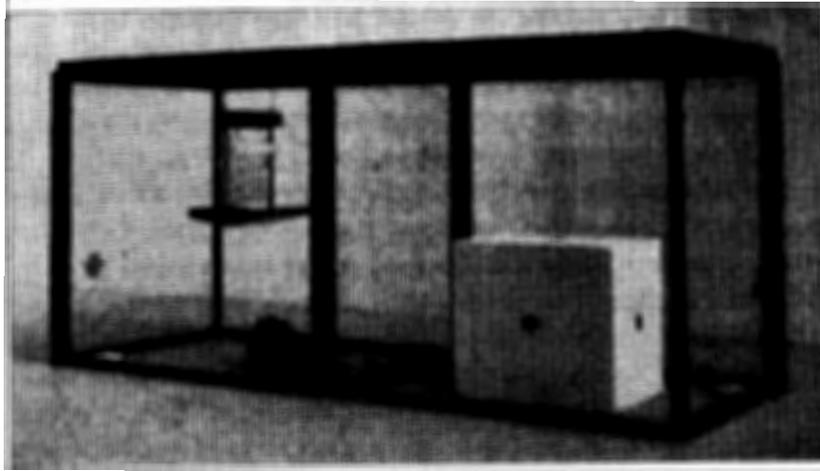


FIGURA 7. Damien Hirst, *A Thousand Years*, 1990.
¿Tratar de ver esto como algo bello?

sar cuál no sería la frustración de Hirst si la opinión de esta persona la compartiera todo el mundo. Su autor pretendía hacerla repugnante, siendo ésta la única cualidad estéticamente irredimible que Kant reconoce en la *Crítica del juicio estético*. Para Kant la repugnancia era un modo de fealdad resistente a la clase de placer que incluso las cosas más desagradables —las Furias, las enfermedades, las devastaciones de la guerra— son capaces de causar cuando son representadas como bellas por las obras de arte. «Lo que provoca el *asco* [*Ekel*], escribe Kant, «no puede representarse de acuerdo con la naturaleza sin destruir toda satisfacción estética». La representación de una cosa o sustancia repulsiva obra en nosotros el mismo efecto que obraría la presentación de una cosa o sustancia repulsiva. Dado que el propósito del arte debe ser, supuestamente, el de producir placer, sólo el más perverso de los artistas acometería la representación de lo repugnante, que no puede, «de acuerdo con la naturaleza», producir placer en espectadores normales.

No tengo idea de en qué obras de arte pudiera estar pensando Kant como repulsivas, si es que pensaba en alguna, y es posi-



FIGURA 8. *El príncipe del mundo*, San Sebald, Nuremberg, 1310.
Un designio moral elevado, con escaso gusto.

ble que la idea misma de un arte repulsivo le pareciera incongruente: si una obra de mimesis representaba algo repulsivo, sería en sí repulsiva, contraviniendo su estatus artístico, que por naturaleza aspira a complacer. He visto una escultura en Nuremberg de finales del gótico donde una figura, conocida como *El príncipe del mundo*, que vista de frente presenta un aspecto bello y saludable, aparece en estado de putrefacción y agusanamiento cuando se la contempla por detrás: el cuerpo se muestra como si se estuviera descomponiendo en la tumba. Espectáculos como éste explican por qué enterramos a los muertos. La idea, pues, es que sea vista como repugnante por los espectadores normales y a todo el mundo le queda muy claro de qué sirve mostrar la descomposición corporal con la maestría de un tallador de Nuremberg. No es para dar placer al espectador: es para darle asco y para que así la obra actúe como *vanitas*, recordándonos de forma visible que la carne es corrupta y sus placeres una distracción de nuestras aspiraciones superiores, en concreto la de alcanzar la bienaventuranza eterna y evitar el castigo perpetuo. Mostrar el cuerpo humano como algo repulsivo supone, por supuesto, infringir las normas del buen gusto, pero los artistas cristianos estaban dispuestos a pagar el precio por lo que la cristiandad considera nuestro más alto designio moral.

Que no nos cueste reconocer como arte *El príncipe del mundo* —o incluso la *tête de vache* agusanada de Damien Hirst— demuestra lo lejos que estamos de la estética dieciochesca y lo rotunda que es la victoria de la Vanguardia Intratable. Es más: recientemente Jean Clair, un crítico francés conservador, ha sostenido que lo que Kant señala como un caso marginal se ha convertido en el arte contemporáneo en «una nueva categoría estética» compuesta de «repulsión, abyección, horror y asco». El asco, explica Jean Clair, es «un denominador común, un aire de familia» en el arte que hoy se produce «no sólo en América y Europa, sino incluso en los países de la Europa central que se han visto arrojados a la modernidad occidental». La lengua francesa permite un juego de palabras entre *goût* (gusto) y *dégoût* (repugnancia) inaccesible para el inglés, que no halla un parejo nexó morféxico entre *gus-*

to y *repugnancia*. El juego permite parafrasear la visión de Jean Clair de *la fin de l'art* como *el fin del gusto*, un estado de las cosas en el que la repugnancia actualmente ocupa la posición que en el pasado ocupaba el gusto. Y, según Jean Clair, eso es justo lo que expresa el triste declive del arte en los últimos siglos: «Del gusto... hemos pasado a la repugnancia».

Me parece que Jean Clair exagera mucho la cuestión. Por supuesto, habrá quien obtenga un placer perverso en experimentar lo que el observador normal encontraría repulsivo: es aquel con, digamos, «gustos especiales». Leopold Bloom, el protagonista joyceano que saboreaba el regusto a orina de los riñones de su desayuno, nos da un ejemplo a pequeña escala de lo que quiero decir. Andres Serrano, cuya fotografía *Piss Christ* se convirtió en talismán para las guerras culturales de los noventa, realizó una fotografía menos conocida en una serie llamada *La historia de la sexualidad*. Muestra a un hombre estirado en el suelo, con la boca abierta para recibir un chorro de orina de una linda muchacha que está de pie sobre él. El acto se asocia a la degradación, como por supuesto sucede con el uso de la orina en *Piss Christ*. Es inseparable de la historia del sufrimiento de Cristo —de su pasión— el que fuera sometido a las indignidades que tan deliberadamente persigue la obra de Serrano. Pero el gusto por la orina debe seguir asociado con el asco, porque si no el gesto deja de tener sentido. Los artistas que se dedican a representar cosas repulsivas no piensan en este sector especial de su público. Lo que intentan, precisamente, es utilizar su arte para provocar sensaciones contra las que, en frase de Kant, «luchamos con todas nuestras fuerzas». Kant no habría tenido otro remedio que contemplar esto como una perversión del arte. A estos artistas de nada les serviría que el gusto por lo repulsivo se normalizara. Para sus objetivos resulta esencial que lo repulsivo siga siendo repulsivo, no que el público aprenda a sentir placer con ello o a encontrarlo bello de un modo u otro, con lo que parecería que se han cumplido los pronósticos de Jean Clair. Si los críticos pueden aplaudir el uso de lo repugnante en el arte contemporáneo no es porque tengan a su disposición una estética nueva, sino porque están aplaudiendo el uso que de ello ha-

cen los artistas. A la vista de la vehemente polémica levantada por Jean Clair, sin embargo, vale la pena detenerse un segundo en el fenómeno de la repugnancia en el arte contemporáneo.

«Repugnante» presenta un espectro de uso bastante amplio como peyorativo, pero también, y hasta diría que fundamentalmente, alude a un sentimiento específico, señalado por Darwin en su obra maestra *La expresión de las emociones en el hombre y los animales*, como «excitado por algo inusual en la apariencia, el olor o la naturaleza de nuestro alimento». Que el alimento desempeña un papel central lo prueban, entre otros, «la expresión facial, que se centra en la expulsión oral y el cierre de los orificios nasales, y los fenómenos fisiológicos concomitantes de la náusea y las arcadas». Poco tiene que ver con el gusto en sentido literal. A casi todos nos da asco la idea de comer cucarachas, pero, precisamente por eso, pocos de entre nosotros saben realmente cuál es el sabor de las cucarachas. «Una mancha de sopa en la barba de un hombre presenta un aspecto repulsivo, aunque por supuesto nada de repulsivo haya en la sopa en sí», es uno de los ejemplos de Darwin. Nada hay de repugnante en la visión de un bebé con la cara manchada de comida, aunque, según las circunstancias, sí nos parecería repulsiva una mancha de salsa *marinara* en la cara de un adulto. Al igual que el embellecimiento, que trataré más tarde, la repugnancia es uno de los mecanismos de aculturación, y resulta curioso lo poco que varía la lista de cosas que nos asquean. Luego la repugnancia es un componente objetivo en las formas de vida que la gente vive realmente. Al niño le enseñan muy pronto a limpiarse la cara, no sea que otros la encuentren asquerosa, y apenas podemos reprimir el gesto de limpiarle a alguien una mancha de chocolate en la cara: no lo hacemos por él, sino por nosotros. Lo que él denomina «repugnancia básica» se ha convertido en el campo de investigación de Jonathan Haight, un psicólogo de la Universidad de Virginia. Él y sus colegas se han propuesto determinar «los tipos o ámbitos de la experiencia en que los americanos sienten asco». Las comidas, los productos corporales, así como —no es ninguna sorpresa— el sexo, obtuvieron puntuaciones elevadas cuando a la gente le preguntaron sobre sus experiencias más

repulsivas. Los sujetos también dijeron sentir asco en situaciones en que «la envoltura exterior normal del cuerpo es vulnerada o alterada». Me resultó filosóficamente instructivo descubrir que de los aproximadamente diecisiete niños cuyo estado de salvajismo había sido demostrado, *ninguno* dio pruebas de sentir asco de ninguna clase. Pero también aprendí del hecho de que a mis semejantes culturales les dieran asco más o menos las mismas cosas que a mí.

Este consenso generalizado me hace pensar que la mayoría de nosotros encontraría repugnante, sin vacilar, la obra de Paul McCarthy, artista consagrado que se caracteriza por utilizar la comida de un modo que provocaría asco si contempláramos eso mismo en la vida real, confirmando la observación de Kant. Pensemos en la que quizá sea su obra maestra, el vídeo de una *performance* titulada *Bossy Burger*, situado en un quiosco de hamburguesas cuyo interior es absolutamente nauseabundo, con manchurroneos secos y comida amontonada casi por doquier. McCarthy, vestido con uniforme y gorro de *chef* inicialmente immaculados, lleva la máscara de Alfred E. Newman que connota imbecilidad, y su personaje no deja de sonreír durante los cincuenta y cinco minutos de artes culinarias cómicamente ineptas. Por ejemplo, vierte sobre algo que parece una tortilla una cantidad bárbara de ketchup, la enrolla mientras el ketchup sale disparado por todos lados, y luego pasa a otra cosa. Después les tocará a la leche y a unos trozos de un pavo bastante rancio. El personaje permanece impasible mientras su rostro, su ropa y sus manos se van cubriendo rápidamente con lo que sabemos que es ketchup pero, sin embargo, parece sangre; pronto adopta el aire de un carnicero enloquecido. Amontona comida en el asiento de una silla. Deja escapar grititos de alegría mientras se mueve dando bandazos por la cocina o entra en otras zonas del escenario, cantando «Me encanta mi trabajo, me encanta mi trabajo». Me resulta difícil escribir sobre esta obra sin que se me revuelva el estómago, y es prácticamente incuestionable que el objetivo de McCarthy es provocar asco. Pero podría ser que, como el escultor de *El príncipe del mundo*, sus miras fueran más amplias. Tal vez, por ejemplo, quiera «desenmascarar el falso idea-

lismo endémico (según él) en las películas de Hollywood, la publicidad y el folclore», como escribió un comentarista. Es posible que su obra «explore sin tregua y con rigor la cándida inocencia del entretenimiento familiar para revelar la sordidez de sus fundamentos psíquicos», citando a otro crítico. También podría, en virtud de lo que Kant denomina hipotiposis en relación con la belleza, estar mostrando eso que realmente lo subyace a todo, igual que la espalda infestada de gusanos de *El príncipe del mundo* pretendía poner de manifiesto nuestra común mortalidad. Luego probablemente McCarthy sea una especie de moralista y sus obras en realidad quieran despertarnos a la triste verdad, siendo su repugnancia el medio para un fin edificante. Lo cual deja intacta la repulsión que su contemplación evoca. El asco sigue ahí.

Un crítico podría decir, sin caer en la redundancia, que la obra de McCarthy es repugnante porque es repugnante. Que sea repugnante, en términos descriptivos, podría explicar, e incluso implicar, que sea repugnante estéticamente y como materia de valoración crítica. Una vez superada la distinción entre el uso de una misma palabra para valorar y describir, los fans de McCarthy tendrían derecho a decir que es bella porque es repugnante. Al fin y al cabo, la actitud del dadá podría haberse expresado así: es repugnante porque es bello. Sería como decir que no es tarea de los artistas el hacer cosas bellas para una sociedad inmoral. Max Ernst le contó a Robert Matherwell que él y sus colegas dadaístas habían organizado una vez una exposición en unos lavabos.

Constituye un vestigio de los imperativos de Bloomsbury, sin embargo, el que los comentaristas de McCarthy no elogien su obra por su repugnancia y digan, en cambio, que ésta debe, a pesar de todo, ser bella en términos descriptivos. «Me gustaría reflexionar sobre la cuestión de la belleza en su obra», murmuró un entrevistador, «para pasar de lo manifiesto a lo latente». El *Times* habla de la «insólita belleza de la obra» y añade que «no es una belleza estándar, por supuesto, sino una belleza comprometida y ensimismada». Tengo que pensar que las percepciones de McCarthy deben diferir en muy poco de las del resto de nosotros. Tiene, eso sí, una intuición casi perfecta para los «agentes repulsivos», con lo

que hacer el arte que hace debe de resultarle un suplicio. Puede que ello revista la belleza moral inherente al hecho de someterse a una ordalía, sobre todo cuando se hace por el bien de la comunidad. Pero aun tratándose de esta clase de ordalía, no tendría más remedio que ser repugnante, aunque nos parezca «bello» que así sea. Me resulta inconcebible que pueda tener a la belleza como horizonte de su obra.

ARTE ABYECTO

«Nada se opone tanto a lo bello como lo repugnante», escribió Kant en su ensayo de 1764 *Observaciones sobre el sentimiento de lo Bello y lo Sublime*. Lo sublime es un tema demasiado amplio para abordarlo a estas alturas de mi investigación, pero merece la pena señalar que en este texto precrítico, Kant observa de manera deliciosa que el antónimo de lo sublime es lo *necio*, lo cual sugeriría que el dadá no perseguía tanto injuriar a la belleza como rechazar lo sublime. Pero existe la remota posibilidad de que lo repugnante, al estar lógicamente vinculado a la belleza por oposición, también mantenga con la moralidad el vínculo que mantiene la belleza. A principios de los noventa, los comisarios identificaron un género en el arte contemporáneo que llamaron «arte abyecto», que podría ser aquel en que, sobre todo, pensaba Jean Clair. «Lo abyecto», escribe el historiador del arte Joseph Koerner, «no es novedad ni en la historia del arte ni en las tentativas de escribir esa historia». Entre otras fuentes, Koerner cita un pensamiento característicamente profundo de Hegel: «La novedad del arte cristiano y romántico consistió en tomar lo abyecto como su objeto privilegiado. En concreto el Cristo torturado y crucificado, la más disforme de las criaturas, en la cual la belleza divina se convertía, por la acción de la perversión humana, en la más innoble de las abyecciones». Rudolph Wittkower abre su gran texto sobre arte y arquitectura en Italia tras el Concilio de Trento relatando la decisión de dicho concilio de mostrar las heridas y agonías de los mártires, para, mediante esa exhibición de afectos, despertar la compasión de los es-

pectadores y fortalecer así la fe amenazada. «Incluso el Cristo debe representarse “doliente, sangrante, vejado, con la piel desgarrada, herido, deforme, pálido y feo” si el tema lo requiere.» Hegel cita al conde Von Rumohr, historiador del arte, que comenta una tradición bizantina anterior:

Acostumbrados a la visión de horripilantes castigos físicos, [ellos] representaban al Salvador en la Cruz colgado con todo el peso de su cuerpo, la parte inferior abotargada, las rodillas vencidas y dobladas a la izquierda, la cabeza ladeada pugnando con la agonía de una muerte horrible. El tema que tenían en mente era, pues, el sufrimiento físico como tal. [En cambio], los italianos solían dotar de una apariencia reconfortante al Salvador en la Cruz, y de este modo, por lo visto, seguían la idea de una victoria del espíritu y no, como hicieron los bizantinos, de la aniquilación del cuerpo.

La tendencia renacentista a embellecer al Cristo crucificado en realidad fue una medida para darle al cristianismo un barniz clásico restituyendo al cuerpo torturado una suerte de gracia atlética, negando así el mensaje básico de la doctrina cristiana según el cual la salvación se alcanza a través de un sufrimiento abyecto. El esteticismo del siglo XVIII fue un corolario del racionalismo de la religión natural. El triunfo de Kant consistió en lograr situar la estética en el seno de la arquitectura crítica como una forma de juicio, a sólo dos pasos de la razón pura. El romanticismo, ejemplificado por la filosofía de Hegel, fue una reafirmación de los valores barrocos de la Contrarreforma. Para Hegel el problema del arte residía en su ineludible dependencia de la presentación sensible. Como en la sangre, la carne desgarrada, los huesos destrozados, la piel desollada, los cuerpos rotos, la reducción de la conciencia a dolor y agonía en la representación barroca. Lo que ha hecho el arte abyecto es aprovechar los emblemas de la degradación como una forma de gritar en nombre de la humanidad. «En la cultura contemporánea», escribe el crítico Hal Foster, «la verdad reside para muchos en el tema traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o lesionado. De manera que el cuerpo es el foco manifiesto de im-

portantes testimonios en aras de la verdad, de necesarios testimonios contra el poder».

¡ABAJO LOS ALPES!

A la vista de esa historia del sufrimiento humano que sin duda ha sido el gran producto cultural del siglo XX, asombra comprobar lo desapasionado, lo racional, lo distanciado, lo abstracto que en realidad llegó a ser buena parte del arte de ese mismo siglo. Lo inocente que fue el mismísimo dadá en su negativa artística a gratificar las sensibilidades estéticas de los causantes de la Primera Guerra Mundial, dándoles balbuceos en lugar de belleza, necedad en lugar de sublimidad, injuriando a la belleza en una suerte de payasada punitiva. El espíritu lúdico —o necio, si uno quiere censurarles— de la Vanguardia Intratable sigue vivo en el arte de nuestros días.

Pensemos, como muestra, en una maravillosa exposición instalada en 1998 en el Kunsthhaus de Zurich —a un tiro de piedra del viejo Café Voltaire en el que nació el dadá— cuyo título procede de una de las caprichosas «demandas innegociables» de una revuelta estudiantil de principios de los ochenta: «¡Abajo los Alpes!» *Ein frei Sicht zum Mittelmeer* [«Una visión ininterrumpida del Mediterráneo»] Surgidos en protesta contra la reconstrucción del teatro municipal de la ópera, los disturbios fueron en aumento hasta resultar en una acción lo bastante militante como para que intervinieran las balas de goma y el gas lacrimógeno, pero también lo bastante imaginativa como para generar algunas ideas bizarras, como la de demoler los Alpes para dejar abierta una vista del Mediterráneo: arrasar los Alpes era una metáfora del cambio de identidad nacional («¡Suiza tiene que ser reinventada!»). La demanda es también puro dadá, como lo fueron muchas de las obras en la exposición. El subtexto político de la exposición era demostrar mediante el arte que Suiza pertenecía a la misma cultura artística que, pongamos, Alemania o Estados Unidos. Lo cual significa que la cultura artística oficial de nuestros días es dadá hasta la médula, lo

que a su vez significa que virtualmente todo lo expuesto pertenecía a la Vanguardia Intratable.

El neodadá ya ha dejado de tener esperanzas de reformar la nación moderna mediante la agresión a la belleza. Pero es posible que al debilitar, si no destruir, la relación supuestamente intrínseca entre el arte y la belleza haya posibilitado que el arte aborde de manera más directa las inhumanidades que tanto repugnaron a la generación de artistas posteriores a la Primera Guerra Mundial. Y esto podría explicar la emergencia del arte abyecto también como la clase de estética que tanto preocupa a Jean Clair. En realidad la Vanguardia Intratable no trató el cuerpo como lugar de sufrimiento y como objeto del ultraje político.

LA BELLEZA Y OTRAS CUALIDADES ESTÉTICAS

Considero el descubrimiento de que algo puede ser buen arte sin ser bello como una de las grandes aclaraciones conceptuales de la filosofía del arte en el siglo xx, aunque quienes lo realizaron fuesen todos artistas; sin embargo, este descubrimiento habría parecido trivial antes de que la Ilustración concediera a la belleza esa primacía de la que ha venido gozando hasta tiempos relativamente recientes. La aclaración logró desterrar toda alusión a la estética de las propuestas de definición del arte, si bien la nueva situación tardó en implantarse, incluso en la conciencia artística. Cuando los filósofos contemporáneos del arte, empezando por Nelson Goodman, dejaron la estética de lado para hablar de representación y significado, no lo hicieron con la expectativa de que un día volveríamos a la estética habiendo mejorado nuestra comprensión. Más bien lo hicieron con la conciencia de que la belleza no forma parte ni de la esencia ni de la definición del arte.

Lo cual no significa, sin embargo, que la *estética* no forme parte ni de la esencia ni de la definición del arte. Lo cierto es que la estética había acabado por identificarse de forma reduccionista con la belleza, de modo que al purgar al arte de la belleza se dedujo, de manera natural, que podíamos aislar el análisis filosófico del

arte de toda preocupación, de la clase que fuera, por la estética, y tanto más cuanto que a la estética se la relacionaba tanto con la belleza natural como con la artística. Razón de más, pues, para marginar a la belleza y centrarse en los aspectos filosóficos del arte, tan afines con la clase de temas que atraían a los filósofos: el análisis del lenguaje y de la ciencia.

Lo repugnante y lo abyecto —y, de paso, lo necio— nos ayudan a entender lo densa que fue la sombra arrojada por el concepto de belleza sobre la filosofía del arte. Y como la belleza, especialmente en el siglo xviii, vivió tan estrechamente ligada al concepto de gusto, impidió que pudiera apreciarse toda la amplitud y diversidad del espectro de cualidades estéticas posibles. Lo repugnante, por ejemplo, hace que el espectador sienta asco por el tema de la obra de arte que lo posee. En esto actúa exactamente igual que el erotismo cuando suscita en el espectador una atracción sexual por el tema de la obra. Estas observaciones son un tanto ingenuas, por supuesto. Haría falta una considerable interpretación para descubrir qué *significa* en una obra de arte el hecho de ser repulsiva. El erotismo en una obra de arte puede tener como objetivo que el espectador reflexione sobre su personalidad inhibida o sobre la pobreza emocional de su vida.

En una obra de arte, *lo mono*, exactamente igual que en la vida, es una forma de despertar en nosotros sentimientos de afecto y protección hacia lo que reviste dicha cualidad. A partir de ejemplos de esta clase, quizá la propia estética pueda explicar, para empezar, para qué tenemos el arte: para que nuestros sentimientos se impliquen en aquello sobre lo que trata el arte.

Creo que el gran logro de la Vanguardia Intratable, además de eliminar la belleza de la definición del arte demostrando que algo puede ser arte sin estar dotado de belleza, fue demostrar que el arte ha desplegado tantas posibilidades estéticas que constituía una distorsión, pensar en él como si sólo tuviera una. No creo, como Jean Clair, que con lo repugnante tengamos una nueva estética donde el mal gusto sustituya al buen gusto. Sí tenemos, en cambio, una revalorización de las posibilidades estéticas, entre las cuales una nueva forma de pensar la belleza en sí. O al menos la be-

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

3. BELLEZA Y EMBELLECIMIENTO

La historia del pensamiento estético desde el siglo XVIII nos lleva de un discurso donde la distinción entre belleza natural y artística no se considera especialmente pertinente, aun reconociendo la existencia de cierta clase de límite entre ellas, a la idea de que ambas están separadas por un territorio más o menos extenso y en su mayoría desconocido, que por un lado limita con la belleza natural y por el otro con la belleza artística. La belleza de eso que podríamos denominar Tercer Reino desempeña un papel mucho más preponderante en la conducta y actitud humana que cualquiera de las otras (filosóficamente) más conocidas, ya que a la mayoría de la gente no se le presenta muchas ocasiones de pensar en las bellas artes o contemplar las maravillas naturales, por mucho que ese cielo estrellado de arriba del que hablaba Kant pueda inspirar temor y una sensación de inmensidad hasta en la más común de las personas. Por belleza natural lo mejor será entender esa belleza cuya existencia es independiente de la voluntad humana, como el cielo nocturno o la puesta de sol, los mares imponentes o los picos majestuosos. La belleza de un jardín no sería, pues, belleza natural y la pregunta sería entonces si pertenece al arte o bien al Tercer Reino. En la vida cotidiana a nadie le pasa inadvertida la belleza del Tercer Reino, pero la historia de la estética, que ha recurrido a ella para tomar ejemplos, a menudo —y puede que por norma— se ha olvidado de señalar lo distintos que son esos ejemplos de la belleza natural o la artística.

Kant ejemplifica un primer momento en esta historia, como lo indica su elección de ejemplos: habla de las verdes praderas justo