

Belleza

No sería exagerado decir que la belleza ha sido la noción más importante de la que se ha ocupado la estética filosófica, ni tampoco que ha sido la más controvertida, pues pocas cosas como ella desafían tanto el espíritu teórico de la disciplina. Intentar dar cuenta de aquello que comparten todos los fenómenos que se consideren bellos nos devuelve a la advertencia que Platón hacía en el *Hippias*, a saber, que lo bello es difícil. Además, lo que sea la belleza ha captado el interés no sólo de filósofos sino, entre otros, de literatos, historiadores del arte, artistas, psicólogos, neurocientíficos, antropólogos, etc. Vista así, cualquier aproximación general al tema está avocada al fracaso, o al menos, a dejarse demasiados elementos en el tintero. Susan Sontag (2005) dijo que “la mejor teoría de la belleza es su historia”. Por lo que, a pesar de todo, se intentará dar cuenta aquí de lo que habrían sido los dos grandes “momentos en su historia” (Bozal, 1998a, p. 105) en el pensamiento filosófico occidental. Atenderemos pues a una primera época, pre-moderna, en la que la belleza que observamos en las cosas y que nos proporciona placer depende de una belleza que se sitúa al margen de nuestra percepción, es objetiva y aparece concebida como un valor fundamental en estrecho vínculo con otros como lo bueno y lo verdadero. A esto le sigue un segundo momento, moderno, en el cual la relación se invierte, situando el origen de la belleza en la respuesta placentera del sujeto a ciertas propiedades del objeto, lo que se llamará una experiencia estética. Lo estético (esto es, lo sensible o perceptible a los sentidos) modifica la consideración de la belleza situándola en el ámbito de la apariencia, ligada al gusto y al placer sensorial, y también de forma especial al arte y a su apreciación crítica. Ahora bien, precisamente la irrupción del concepto de lo estético acabará en gran medida desplazándola del lugar central que había tenido en la tradición estética y artística. En el siglo XIX se inicia un declive que se acentúa con las revoluciones artísticas que recorren el siglo XX y que parecía del todo consumado hasta que, llegando a su final, ha sido testigo de un renovado interés que para algunos estaría marcando su posible regreso.

1. Antes de la Modernidad

Remontándonos a los inicios de la cuestión en el mundo griego, la dificultad para determinar el significado del término *kalón*, normalmente traducido como “bello” muestra una compleja concepción, carente de una teoría o una estética en sentido propio. *Kalón* es lo que provoca admiración o amor, y atrae la mirada por su forma, agradable entonces a los sentidos. Pero *kalón* se dice de toda clase de objetos que además lo son no sólo por sus cualidades perceptibles, sino por otras no perceptibles, como ciertas cualidades de carácter o del alma. En ambos aspectos, la belleza aparece asociada al límite, a la forma, a la medida o lo exacto y el orden y es opuesta a lo deforme, caótico, excesivo e insolente. De hecho, el ideal griego de la perfección lo representaría la *kalokagathía*, que nace de la unión de *kalón* con *agathós*, término traducido asimismo normalmente como “bueno”, lo cual muestra la belleza como un bien y relaciona la belleza física

con la moral (Eco, 2004, p. 45). De esta manera, la belleza se asocia igualmente a otras cualidades como lo justo, lo conveniente y proporcionado, o lo armónico. Y aunque en tanto que es un bien despierta deseo, nuestra relación con lo bello no sería primordialmente la de poseer el objeto bello por su utilidad o beneficio como la de admirar o contemplar su belleza.

Y es que el que la belleza, expresada en formas sensibles, sea perceptible pero no lo sea completamente, crea cierta incisión entre la apariencia física que solo agrada y seduce y la belleza ideal y espiritual y, por lo tanto, una tensión entre su cara visible y la que no lo es, la que la trasciende, pero que fundaría su belleza. Esta tensa dualidad presidirá desde entonces toda concepción de la belleza (Bozal, 1998a, p. 107) y aparece de forma clara en Platón para quien la belleza existe en el mundo de las ideas de forma autónoma a las cosas materiales que informa y en las que resplandece. La experiencia sensible de las cosas bellas encontraba pues su fuente en esa belleza ideal que es su ley y les presta unidad. De esta manera, Platón recoge el elemento fundamental de la relación entre forma y belleza presente en la que es probablemente la primera teoría de la belleza, elaborada por los pitagóricos, para quienes el principio de todo es el número, en tanto que la regla capaz de proporcionar al mundo orden e inteligibilidad (Eco, 2004, p. 61). A partir de una visión estético-matemática del universo, los pitagóricos sostenían que la naturaleza es bella porque está ordenada y es armoniosa; una armonía que responde a un sistema numérico de proporciones, como en la música. El placer que a nivel de la sensibilidad en nuestros oídos provoca la armonía traduce a nivel de los sentidos una serie de relaciones de naturaleza abstracta, y la idea se trasladará al resto de las prácticas artísticas configurando la determinación del canon escultórico, las reglas arquitectónicas, o los modelos matemáticos de composición pictórica. Para el arte y la estética de la era clásica “la belleza ideal es la idealización de las cosas que se ven” (Aumont, 1998, p. 155). Esta teoría de la belleza como proporción entre las partes y armonía marcará la búsqueda en el arte de la relación entre el mundo, lo bello y la Ideas, alcanzando su cima durante el humanismo Renacentista (basten como ejemplos los tratados de Andrea Palladio, Leone Battista Alberti, o Giovanni Paolo Lomazzo).

No obstante, la concepción de la belleza ideal clásica basada en la unidad armoniosa, proporcionada y coherente de las partes, con sus rasgos mensurables y matemáticos que desarrolla la visión pitagórica y que aparece fundamentalmente en el *Timeo*, no es la única faceta de la teoría de Platón. Al situar la belleza en el más allá de las Ideas, el filósofo griego acentúa, en marcado contraste con la noción de composición y unidad entre las partes, asimismo la revelación de la belleza por el esplendor o fulgor que resplandece en este mundo sensible (véase también su *Fedro*); enfoque que influirá en las *Enéadas* de Plotino y en los neoplatónicos medievales y renacentistas, como los de la Academia Florentina encabezada por Marsilio Ficino. Aquí de nuevo, el fundamento de las bellezas sensibles se encuentra en la Idea de belleza que es inteligible y que les presta unidad. Debido a que esa idea que se encuentra inserta en el alma humana, podemos juzgar las bellezas sensibles y compararlas con su modelo, de manera que, tanto Platón como Plotino, conciben tales bellezas como un primer paso para acceder a otras formas de belleza superiores, más nobles y espirituales. Tal y como se relata en *El Banquete*, en la belleza física se inicia un “ascenso” largo y lleno de esfuerzo, durante el cual, movidos por el eros, el amor y el deseo, se irán revelando las bellezas del mundo, del cuerpo y del alma, de lo

concreto y de lo abstracto e intelectual, y que para satisfacerse plenamente habrá de jalonar los peldaños de la virtud y el conocimiento.

Pero si para Platón la belleza refleja la Idea universal, eterna e imperecedera, para Plotino es el triunfo del espíritu, del Uno original, que trasluce en la materia y la ilumina, lo que el neoplatonismo cristiano identificó con la luz o el rayo que emana de Dios. De esta manera, la Belleza pasa a ser atributo del Ser, en concreto del ser supremo, y la belleza sensible una teofanía. De la misma forma, como en la *kalokagathía* griega, la Belleza se mantiene conectada al Bien y a la Verdad, también atributos de Dios. En cualquier caso, así entendida, la Belleza, de la que la belleza sensible depende, gozaba de la objetividad propia de una realidad trascendente que no necesita del ser humano para existir.

2. Belleza y estética

Así entonces, al menos desde Platón encontramos tanto la concepción clásica de la belleza basada en la composición armoniosa de las partes, con sus rasgos mensurables y matemáticos, como la de una belleza cautivadora, simple como la luz, principio mismo de la unidad de todo lo material y diverso, que inspira amor y anhelo, y conduce a su contemplación a través de una especie de éxtasis místico. La belleza material ofrecía un puente para alcanzar la Idea, lo espiritual, lo abstracto, absoluto y eterno, cuyos ecos llegan hasta el idealismo hegeliano. No obstante, ambos enfoques que acabarán configurando la Gran Teoría de la belleza (Tatarkiewicz, 1976) encontrarán por tanto desarrollos diversos fundamentalmente hasta el Renacimiento siendo perfectamente compatibles sobre la base de la transcendencia de la belleza y, por consiguiente, en una era en la que razón e inspiración conviven en el delicado equilibrio que permite asimismo una metafísica que mantenía conectado lo individual y lo universal, lo natural y lo espiritual, en definitiva, el mundo humano y el divino o ideal. La desconexión se iniciará sin embargo con los profundos cambios en la comprensión del mundo que produjeron las revoluciones científicas y filosóficas de los siglos XVI y XVII.

Además, de gran importancia para alumbrar el giro decisivo que la Modernidad produjo en la concepción de la belleza fue la noción de cualidades secundarias manejada por autores como Galileo, Descartes, Locke, o Newton, y que modificaba la manera de aproximarnos al mundo de la sensibilidad. A diferencia de las cualidades o propiedades primarias de las cosas, tales como la extensión o el volumen, que eran objetivas, las secundarias, como las relativas al color, al sonido, al olor o al gusto no existían como tales propiedades en las cosas mismas sino que eran fruto de la respuesta del sujeto en contacto con el objeto. No eran cualidades totalmente subjetivas porque las cualidades físicas de los objetos *disponían* al sujeto a tener las sensaciones correspondientes, pero de alguna forma las cualidades secundarias eran aportadas por el sujeto en su encuentro o *relación* con el objeto. Serán sobre todo los filósofos empiristas británicos del siglo XVIII quienes extraigan las implicaciones de este enfoque y sitúen la belleza en la experiencia subjetiva que los seres humanos tienen de determinados objetos. De manera que la belleza pasa de ser el eco sensible de una cualidad supra-sensible, objetiva y eterna a ser una

propiedad relacional, ontológicamente sustentada en un contenido en la conciencia del sujeto que la percibe. Es decir, pasamos de conectar la belleza con una experiencia metafísica del mundo a la sensibilización o “estetización de la belleza” (Talón-Hugon, 2014).

Desde esta nueva perspectiva, los juicios de belleza dan cuenta de una sensación o sentimiento que es de placer, lo cual lógicamente figuraba en las concepciones previas. Pero si antes, como famosamente afirmara San Agustín en *De Veritate Religione*, las cosas proporcionaban placer porque eran bellas y no al contrario, ahora lo son precisamente porque proporcionan placer. Se entiende que el placer no es el efecto, sino el origen de la belleza. La belleza se localiza en el sentimiento mismo que, a decir de Hume (1740), constituye “su propia esencia”. Al insistir en que se trata de un asunto de sentimiento, los empiristas británicos subrayaban la inmediatez de los juicios de lo bello y se oponían de esta forma al racionalismo, sobre todo francés y de inspiración cartesiana, que defendía el método o la aplicación de principios o reglas clásicos como si pudieran garantizar que la belleza acabara surgiendo de ellos y se juzgara asimismo como si de una argumentación racional se tratase. Así, y aunque otros teóricos franceses como Jean-Baptiste Du Bos (1719) apelaban igualmente al sentimiento para hacer ver que la belleza no es algo que se argumenta y se deduce dependiendo de su conformidad con las reglas del arte, sino que se percibe con la inmediatez de la sensación como a quien le sabe bien una comida sin “haberse planteado principios geométricos sobre el sabor”, fueron los empiristas británicos quienes desarrollaron de forma relevante la teoría del gusto (*taste*) para dar cuenta del sentido que nos permite captar la belleza.

Ahora bien, como Hume lo especifica, mientras una primera impresión bastaría para juzgar ciertas bellezas, como las naturales, sin que además el razonamiento pueda influir o modificar nuestra opinión y sentimiento, en otros órdenes de belleza, como particularmente ocurre en el de las artes, el razonamiento es preciso para poder tener el sentimiento adecuado. Es decir, que la analogía entre el juicio culinario y el artístico se rompe cuando apreciamos que el sentido de la belleza no es uno más que añadir a los otros cinco pues, además de contar con un órgano específico, se trata de un sentido “interno”, “reflexivo” o “secundario” (Hutcheson, 1725; Reid, 1785) que opera precedido de cierta concepción de la naturaleza y estructura del objeto proporcionada en especial por la vista, el oído y otras facultades mentales como la imaginación (Addison, 1712). Que la vista y el oído, digamos los sentidos más intelectuales o cognitivos, sean los que los filósofos tradicionalmente, y no sólo en este periodo, hayan vinculado a la experiencia de la belleza excluyendo el gusto, el tacto o el olfato, indica que esa experiencia se ha entendido siempre de forma más compleja que la mera sensación, como un placer que atiende más bien a cómo el objeto se nos presenta, y por tanto, un placer que a través de la sensibilidad se dirige asimismo a la mente (Scruton, 2011, p. 21). Por eso, también los teóricos del XVIII matizan el carácter intuitivo y sensorial de la belleza, ya que al fin y al cabo los juicios de lo bello, o del gusto, dan cuenta de una relación: están dirigidos por rasgos del objeto a los que el sujeto responde y no pretenden expresar por tanto una mera preferencia personal. De esta manera, y a pesar de que la subjetivización de la belleza abre definitivamente la puerta al relativismo, y a considerar que no es posible determinar la validez de unos juicios que únicamente expresarían la respuesta afectiva de un sujeto individual, los filósofos del XVIII consideraban, no obstante, que

era posible distinguir entre gustos más o menos refinados, y enfatizaban las expectativas de consenso. Según propone paradigmáticamente Hume en *La norma del gusto*, la salida a esta antinomia que muestra al gusto como algo subjetivo y objetivo a la vez, pasa por entender que, aunque fundamentalmente subjetivo, las características del observador varían dependiendo de la delicadeza de su gusto y de otros aspectos personales, sociales y culturales que condicionan su buen juicio. De forma que, aunque no podamos contar con una regla que determine cuáles son los rasgos que constituyen la belleza, podemos identificar los rasgos de los buenos jueces, confiar en su criterio y en los acuerdos que estos jueces alcanzan y que el paso del tiempo corrobora como norma del gusto. Quizá así lleguemos a descubrir empíricamente los principios generales sobre los que el gusto opera.

En cualquier caso, dadas sus connotaciones fisiológicas y sociales, las virtudes con las que contaba el concepto de gusto a la hora de dar cuenta del giro subjetivo en la concepción de la belleza acabaron determinando su sustitución por el término más técnico de lo “estético”. Acuñado pronto por Baumgarten en 1735 para referirse a la teoría de la “sensación” (traducción del griego *aisthesis*), lo estético conservaba la idea de inmediatez señalada por el gusto y, además, designaba un modo especial de conocimiento que refería a lo bello y al trabajo conjunto de la sensación y de la imaginación en las artes (Shiner, 2001, p. 207). No obstante, fue Kant quien con su *Crítica del juicio* se aproximó de manera sistemática a los debates del gusto que habían protagonizado el siglo de las Luces, acabando por determinar asimismo el significado del propio concepto de lo estético que explicaría la experiencia de la belleza.

También Kant afronta la antinomia o dilema que plantea el juicio de lo bello como expresión de un sentimiento que pretende, sin embargo, acuerdo o validez intersubjetiva. Y su respuesta pasa por hacer ver que, aunque el juicio de lo bello se origine, de nuevo, en una experiencia personal que ningún argumento puede probar, el placer que se siente implica la intervención de las estructuras mentales del sujeto racional, y por consiguiente atribuye a dicho juicio una universalidad subjetiva. Es decir, que los juicios concretos sobre un objeto natural o artístico serán de carácter empírico, pero sólo son posibles gracias a una condición *a priori*. La originalidad de Kant estriba pues en plantear que lo bello no es un placer contingente sino necesario. De hecho, para Kant el placer responde a la conciencia reflexiva de sentir cómo nuestras facultades espirituales, en concreto la imaginación y el entendimiento, juegan armoniosa y libremente con motivo de la apariencia de ese objeto. Esa experiencia juzga el modo como nos representamos los objetos, obedece a su mera forma, y no a la materia o al contenido de esas representaciones; ni siquiera en el caso de la belleza “adherente” o dependiente de la clase de cosa que un objeto es y que por tanto “presupone un concepto y la perfección del objeto según éste” con lo que enturbia la pureza del gusto (1790, p. 129). Por eso es libre; porque la experiencia proporciona una exploración del mundo que no está determinada conceptualmente por lo que sean los objetos ni tampoco por su existencia, de manera que el placer de lo bello no obedece entonces a ningún beneficio o utilidad que éstos nos puedan reportar. La experiencia de lo bello es siempre valiosa por sí misma autónoma o *desinteresadamente*.

El concepto de desinterés es clave en Kant para explicar tanto la autonomía como la pretensión

de universalidad del juicio de gusto o de lo bello que se diferencia así del de lo agradable, un juicio que es para Kant igualmente *estético* o inmediato, pero no normativo debido a que responde a los intereses individuales e idiosincrásicos del sujeto que lo siente. Lo interesado se satisface en la existencia de un objeto y se sitúa entonces siempre en relación con la facultad de desear, la cual atañe no sólo a lo agradable sino a lo bueno, necesitado asimismo de un interés, tanto cuando se trata de lo útil como del bien moral. De este modo, además, para identificarlo exclusivamente con el gozo *meramente contemplativo* de lo bello, Kant estrecha el significado de la noción de desinterés, al menos desde que Shaftesbury (1711) la introdujera en su filosofía neoplatónica para alentar a la contemplación racional de lo bello, lo bueno y lo verdadero. La nueva orientación que presta al concepto de desinterés aísla a la belleza de la utilidad y del conocimiento, pero particularmente de la moralidad, y con ello modifica igualmente la consideración del mismo sentido del gusto que hasta entonces figuraba como una capacidad a la vez ética y estética. No obstante, a partir de Kant, el uso del adjetivo estético se irá poco a poco expandiendo para asumir propiamente las funciones que tuviera el gusto en su identificación con el sentido para lo bello y su crítica.

3. Declive

Con todo, la belleza no es el único concepto del que da cuenta el ámbito de lo estético cuando se trata de expresar la cualidad que surge en ese tipo de relación entre el objeto y el sujeto. Categorías como “sublime” o “pintoresco” se popularizan asimismo durante “el siglo del gusto” (Dickie, 2003). Con ellos se pretende capturar tipos de belleza que no se ajustan al placer suscitado por la perfección armoniosa y proporcionada que la definen tradicionalmente desde los griegos hasta “la uniformidad en medio de la variedad”, según la fórmula de Hutcheson (1725). Pero estos otros “placeres de la imaginación” (como los denominara Addison, 1712) acabarán enunciando cualidades no sólo diferentes a la belleza, sino que la desplazarán de su lugar central en la estética. Se ha destacado en especial el papel de lo sublime en esta pérdida de hegemonía pues desde el primer momento irrumpe como una experiencia más seria, profunda y poderosa que la de la belleza. De hecho, lo sublime se irá erigiendo como categoría central de la Modernidad, y de las utopías con las que se responde al desencantamiento del mundo y las incertidumbres respecto de la relación del sujeto con la historia que el proceso moderno lleva consigo (Bozal, 1998b).

En esta línea, la angustia provocada tras el descentramiento del sujeto lleva asimismo al arte a no buscar más la transcendencia en favor de facetas de la experiencia más fugaces e insustanciales de manera que, para calificar los logros artísticos, otros valores distintos e incluso opuestos a lo bello, como lo grotesco, lo interesante, o lo extraño, se irán sumando durante el siglo XIX marcando un profundo y progresivo declive de lo bello como categoría estética central. Esto es así porque, además, durante este tiempo lo bello, o bien en su concepción clásica permanecía asociado al academicismo, o bien se lo identificaba con lo bonito y se confundía con los placeres de la cotidianidad, cuando no se aplicaba indiscriminadamente como sinónimo de excelencia estética en general. A este halo de indefinición, se sumará igualmente la crítica que Wittgenstein

ejerció respecto a los adjetivos estéticos, y en particular respecto a lo “bello”. Para Wittgenstein, contrariamente a la relevancia gozada en la estética tradicional que pareciera deber ofrecernos su esencia, la belleza apenas si desempeña algún papel en los juicios estéticos, los cuales tienen más que ver con la mayor o menor comprensión de una pieza musical o de la entonación de unas palabras; siendo de hecho sustituible por interjecciones de admiración o gestos de aplauso. (Wittgenstein, 1938, pp. 61-77)

Por todo esto, a pesar de que su historia y su prestigio permitió, de Hegel a George Santayana, seguir usando la belleza para adjetivar el arte elevado, su valor, y la estética misma como su teoría, el declive no pudo frenarse. De manera que para los años 50 del pasado siglo, cuando se consumaron las implicaciones de la modernidad y de los movimientos artísticos anti-arte de principios del siglo XX, el término prácticamente había desaparecido del discurso artístico y estético (Shiner, pp. 301-2).

En 1948, Barnett Newman resumió el proceso en una conocida frase: “el impulso del arte moderno fue destruir la belleza”. Alexander Nehamas interpreta este impulso como el que enfatiza la perspectiva crítica y el espíritu teórico en las artes, y que plasma el concepto de lo estético, en oposición a la vida cotidiana donde finalmente queda relegada la belleza (2007, pp. 12-3). De tal modo que, incluso los que aún insistirían en erigir la experiencia estética como la apropiada para valorar el arte debido a la diferenciada emoción que produce, abandonaban el término “belleza” para referirse a lo que la origina a favor de otros como el “diseño” (Roger Fry), “la forma significativa” (Clive Bell), o la “sensación visual” (Clement Greenberg).

Ahora bien, probablemente la más decisiva contribución del arte moderno consistió en introducir la “política de la belleza” (Beech, 2009, p. 12). Y es que la pluralidad y diversidad, a menudo antagónica, de los movimientos artísticos que han protagonizado el siglo XX desde sus comienzos no evita que en efecto haya prevalecido entre ellos cierta sensibilidad normalmente calificada de “anti-estética” (Foster, 1983) pero que en buena medida constituía fundamentalmente un ataque a la belleza, o *kalliphobia*, como lo ha llamado Arthur Danto (2004). El modernismo, y en concreto la tradición duchampiana, se esfuerza por separar el valor del arte de su apariencia, y en especial de la belleza. El propósito es hacer un arte indiferente desde el punto de vista visual cuando no hacer gala directamente de la fealdad, pero en cualquier caso se trata de un arte que se dirigiera menos a los sentidos que a la mente. Frente a esto, el valor estético en su conjunto, por cuanto se mantendría autónomo, apartado del mundo y de los intereses prácticos, se percibe como faceta de una subjetividad situada pretendidamente al margen de la estructura social y de los procesos históricos. En este escenario, la belleza además no sólo se identifica con el placer ingenuo, kitsch, que gratifica fácilmente, que se asocia a lo decorativo y a la mercancía, sino que culturalmente arrastra connotaciones que la relacionan con la apelación a una trascendencia que garantice la verdad, la justicia y la armonía social, todo lo cual la vuelve especialmente sospechosa de constituir un placer escapista o reaccionario.

El declive de la belleza habría ido de la mano entonces del desarrollo de la conciencia moderna que practica la “hermenéutica de la sospecha” (de la que hablara Paul Ricoeur) para interpretar

las relaciones entre la individualidad del sujeto y las estructuras sociales que la condicionan, y que habría animado la actitud socialmente crítica y políticamente activista de buena parte del arte moderno y contemporáneo que excluye la belleza.

4. Retorno

No obstante, conviviendo con la continuidad de la corriente anti-estética que protagoniza la teoría y la crítica del arte desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días, desde los años 90 se está produciendo un renovado interés por la estética e incluso un retorno a la belleza. El movimiento ha tenido su reflejo además en importantes exposiciones como *Regarding Beauty: A view of the Late Twentieth Century* con la que en 1999 el Hirschhorn Museum and Sculpture Garden celebró sus veinticinco años, o la que tuvo lugar en Avignon en el año 2000 con motivo de la celebración de la entrada del nuevo milenio titulada *La Beauté*. En 2005, un festival internacional "Sobre la Belleza" tuvo lugar en la Haus der Kulturen der Welt de Berlín y culminó en mayo de ese año con un congreso en el que distintos expertos fueron invitados a discutir el "Re-torno de la belleza". La estética anglosajona ocupa aquí un lugar central y se suele señalar como manifiesto de salida del fenómeno el libro que Dave Hickey publicó en 1993, *The invisible Dragon: Four Essays on Beauty*; aunque también el estudio que unos años antes llevó a cabo Mary Mothersill (1984) replanteándose la antinomia del gusto de Kant merezca destacarse, por su propia entidad y por haberse publicado en un momento en que la belleza aún no parecía suscitar demasiado interés. Por su parte, Hickey asume la asociación de lo bello con la moda y la publicidad, que suele ser un motivo de rechazo de quienes la han denostado por no oponerse a la idolatría de la mercancía. Sin embargo, Hickey denuncia que, al tiempo que proclama la corrupción del mercado, este discurso un tanto iconoclasta se compadece con un arte contemporáneo institucionalizado y financieramente potente. Y protesta pues por el hecho de que sea desde esta nueva academia desde donde se nos niega cualquier apelación directa a la belleza, no vaya a ser que encontremos ahí un instrumento capaz de cuestionar asimismo las bases del actual mundo del arte. Con todo, la relevancia de Hickey no estriba tanto en la argumentación que ofrece como en el que con ella hubiese abierto por fin un escenario de reivindicación, si bien esto determina que el retorno de la belleza tenga mucho de cuestionamiento de su propia politización y en general de la cultura contemporánea que la ha acogido. Para Peter Schjeldahl (1998) hay algo enfermizo en una cultura en la que el valor de la belleza es un problema.

Elaine Scarry (1999) ha defendido que la belleza es inocente de los cargos que desde una perspectiva política y ética se le dirigen de hacernos insensibles y dañar nuestra capacidad para atender a las injusticias. Scarry apela a la simetría como su atributo más reconocido a lo largo de la historia, lo que, según la autora, demuestra que la belleza está ligada conceptualmente a la justicia y a la equidad que no es sino "una simetría de las relaciones de cada uno respecto a cada uno de los demás" (93). Así, Scarry reclama que la percepción de la belleza intensifica la presión que debemos sentir para intentar reparar esas injusticias, y no al contrario.

También relacionando la belleza con una experiencia de simpatía y de generosidad en el

reconocimiento del otro, Wendy Steiner (2001) examina el rechazo de la belleza en el arte del siglo XX para detectar en este proceso una resistencia a lo femenino. Aunque también el feminismo ha identificado normalmente la belleza como fuente de opresión por cuanto parece reducir a las mujeres a meros objetos sexuales a ojos de los hombres y genera antagonismo entre ellas, Steiner advierte la necesidad de revisar el estereotipo y buscar sus causas. Interpreta así de forma relevante, el predominio de lo sublime en el arte moderno. Definido desde Burke como noble, heroico, poderoso, profundo, lo sublime se pretende superior frente a la belleza descrita con atributos “femeninos” (delicada, encantadora, sensible, débil). Consecuentemente para Steiner una restauración conveniente de la belleza combatirá la denigración patriarcal de lo femenino y contribuirá a su propia revalorización para el arte elevado.

No es de extrañar pues que el retorno haya sido calificado de ser profundamente antimodernista, y de constituirse en el patético esfuerzo por promover una estética humanista ajena a la comprensión de nuestra condición contemporánea, que justificadamente envió la belleza al exilio (Alberro, 2004). Pero junto a posiciones más conservadoras, que las hay, y que critican el culto a la fealdad que desmitifica la obra de arte contemporánea, encerrándola en el mundo de lo real tal cual es sin aspirar al ideal, (tal y lo como entiende Scruton, 2009), no todas responderían a un impulso nostálgico que impugna el devenir del mundo moderno y trata de trasladar al presente de forma a-histórica mitos pasados. Al contrario, defienden que la belleza sigue siendo un valor fundamental y que su rechazo perpetra cierta deshumanización. Alexander Nehamas (2007) realiza una apasionada reivindicación de la experiencia de la belleza como algo presente y central aún hoy, tanto en la vida como en arte, porque está ligada al amor, al eros. Se inspira por tanto en Platón, pero lógicamente no suscribe ninguna de las premisas metafísicas que llevaban al filósofo griego a asegurar que la belleza necesariamente converge con la verdad o con el bien moral. Para Nehamas, la experiencia de la belleza es como enamorarse y, cuando nos cruzamos con ella, promete felicidad, según reza la famosa fórmula de Stendhal, pero, aunque uno espera que sus expectativas no se vean frustradas, la incertidumbre y el riesgo de que no sea así son ineliminables; lo cual no resta nada a su valor pues siempre merecerá la pena ya que “sólo la promesa de felicidad es felicidad misma” (Nehamas, 2007, p. 138).

Por su parte, Arthur Danto se sumaba a este retorno tras constatar asimismo que la diferencia entre la belleza y las incontables otras cualidades estéticas, es que ésta es la única que se reivindica como un valor, como la verdad y la bondad. Tal es así que el filósofo norteamericano entendía que la belleza es “un atributo demasiado relevante desde el punto de vista humano para que desaparezca de la vida” (Danto, 2003, p. 60) ya que su aniquilación “nos dejaría con un mundo insoportable” hostil para el desarrollo de “una vida propiamente humana” (123). Ahora bien, que no parezca posible ni deseable que la belleza desaparezca del mundo no significa que el arte se deba ocupar necesariamente de ella. Desde luego no para Danto, que ha establecido con rotundidad que la belleza no pertenece a la definición del arte y, por tanto, que ni el arte ni el buen arte tienen por qué ser bellos. No obstante, en la época del pluralismo artístico y estético, Danto reivindica que la opción de la belleza quede abierta. El mayor obstáculo para que esa opción se amplíe, reconoció él mismo, seguía siendo el efecto de consuelo, sentido y reconciliación con el mundo que impide animar a la acción política, tal y como la cultura artística

contemporánea seguiría demandado. A pesar de lo cual, Danto reconoció que la belleza podía prestar cierto servicio a la política, pero como forma de responder ante determinadas situaciones de dolor causadas por la pérdida, la muerte o la catástrofe política; es decir, a modo de elegía como, por ejemplo, las que Robert Motherwell dedicó a la República Española.

Las complejas causas que determinan el declive de la belleza reaparecen consiguientemente en las posiciones que estarían marcando su retorno. Y esto ocurre en el arte y más allá de él, pues no podemos olvidar tampoco cómo incluso antes de llegar al campo del arte, la belleza se habría rehabilitado en otros ámbitos como la moderna estética de la naturaleza, y no de manera abstracta sino particularmente contextualista (Carlson, 1979) y formando parte en ocasiones de movimientos en defensa del medio ambiente (Tafalla, 2005).

El paso del siglo XX al XXI concentra la reivindicación de un tema que parecía marginado en la teoría estética y artística, no sin dejar heridas abiertas por lo que, dada su relevancia cultural y humana, probablemente nunca se fue del todo pero que, en cualquier caso, parece haber vuelto para quedarse.

Matilde Carrasco Barranco
(Universidad de Murcia)

Referencias

- Addison, J. (1712 [1991]): *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de "The Spectator"*, Madrid, Visor.
- Aumont, J. ([1998]2001): *La estética hoy*, Madrid, Cátedra.
- Beech, D. (2009): "Introduction: Art and the Politics of Beauty", en D. Beech, ed., *Beauty*, Cambridge, MIT Press.
- Bozal, V. (1998a): *Historia de las Ideas Estéticas* vol. I, Madrid, Historia 16.
- Bozal, V. (1998b): *Historia de las Ideas Estéticas* vol. II, Madrid, Historia 16.
- Carlson, A. (1979): "Formal Qualities in the Natural Environment," *Journal of Aesthetic Education*, 13(3), pp. 99-114.
- Danto, A.C. ([2003]2005): *El abuso de la belleza: la estética y el concepto de arte*, Barcelona, Paidós.
- Danto, A.C. (2004): "Kalliphobia in Contemporary Art", *Art Journal*, 63(2), pp. 24-35.
- Dickie, G. ([1996] 2003): *El Siglo del Gusto: la Odisea Filosófica del Gusto en el Siglo XVIII*. Madrid, Antonio Machado.
- Du Bos, J.B. ([1719] 2007): *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*, València, Universitat de València.
- Eco, U. ([2004]2009): *Historia de la Belleza*, Barcelona, Lumen.
- Ficino, M. (1994): *De amore: comentario a "El Banquete" de Platón*. Madrid, Tecnos.
- Foster, H., ed., (1983): *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-modern Culture*, Washington, Bay Press.

- Hickey, D. (1993): *The invisible Dragon: Four Essays on Beauty*, Los Angeles, Art Issues Press.
- Hume, D. ([1740] 2004): *Investigación sobre el entendimiento humano*, Madrid, Itsmo.
- Hume, D. ([1757] 1989): *La norma del gusto y otros ensayos*, Barcelona, Península.
- Hutcheson, F. ([1725] 1992): *Una investigación sobre el origen de nuestras ideas de belleza*, Madrid, Tecnos.
- Kant, I. ([1790] 1981): *Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa Calpe.
- Mothersill, M. (1986): *Beauty Restored*, Oxford, Clarendon Press.
- Nehamas, A. (2007): *Only a Promise of Happiness. The Place of Beauty in a World of Art*, Princeton and Oxford, Princeton University Press.
- Platón. (2002-2004): *Diálogos*, Madrid, Gredos.
- Plotino. (1985): *Enéadas*, Madrid, Gredos.
- Reid, T. ([1785] 1969): *Essays on the Intellectual Powers of Man*, Cambridge, MA, The M.I.T. Press.
- Santayana, G. (1999 [1896]): *El Sentido de la Belleza: un Esbozo de Teoría Estética*, Madrid, Tecnos.
- Schjeldahl, P. (1998): "Notes on Beauty", en Beckley, B. y D. Schapiro, ed., *Uncontrollable Beauty: Towards a New Aesthetics*, New York, Allworth Press, pp. 53-61.
- Scruton, R. (2009): *Beauty*, Oxford, Oxford University Press.
- Scruton, R. (2011): *Beauty: A very short introduction*, Nueva York, Oxford University Press.
- Shaftesbury, A.A.C. Earl of ([1711] 1995): *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times (Sensus Communis. Ensayo sobre la libertad de ingenio y humor*, Valencia, Pre-textos.
- Shiner, Larry ([2001] 2004): *La invención del arte*, Barcelona, Paidós.
- Scarry, E. (1999): *On Beauty and Being Just*, Princeton NY, Princeton University Press.
- Sontag, S. (2005): "An argument about beauty", *Daedalus* 134(4), pp. 208-213.
- Steiner, W. (2001): *Venus in exile: The rejection of beauty in Twentieth Century Art*, NY, The Free Press.
- Tafalla, M. (2005): "Por una estética de la naturaleza: la belleza natural como argumento ecologista", *Isegoría*, 32, pp. 99-14. doi10.3989/isegoria.2005.i32.445
- Talon-Hugon, C. (2014): *L'art victime de l'esthétique*, Paris, Hermann.
- Tatarkiewicz, W. ([1976] 2001): *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos.
- Wittgentein, L. ([1938] 1992): "Lecciones sobre estética", en *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona, Paidós, pp. 63-108.

Entradas relacionadas

[Estética wittgensteiniana](#)

[Experiencia Estética](#)

Teoría del arte

Cómo citar esta entrada:

Carrasco Barranco, Matilde (2019): "Belleza", Enciclopedia de la Sociedad Española de Filosofía Analítica (URL: <http://www.sefaweb.es/belleza/>)