

La belleza entre lo político, lo ético y lo cultural
EL RETORNO DE LA BELLEZA según Arthur C. Danto

Materia. Revista d'Art, nº 6-7 Departamento de Historia del Arte Número monográfico Iconografies, 2008, pp. 327-344.

ANNA MARIA GUASCH

Tal como afirma el filósofo Arthur C. Danto en el prefacio del libro *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*¹ éste no es ni quiere ser un libro académico ni un tratado de estética sino una empresa acometida desde la tradición de la confesión meditativa (muy propia de la literatura de la filosofía), casi como una historia de aventuras con escasas tesis filosóficas² y con una clara voluntad de ordenar y redefinir una época a partir de una cierta teoría estética, a mitad de camino entre lo político y lo cultural.

De ahí que siguiendo esta vena autobiográfica y confesional creamos oportuno acometer esta incursión de Danto en el terreno de la belleza (el menosprecio o la derogación de la belleza, tal como sugiere el título del libro) no como una reflexión puramente académica sobre la contribución tardía de un filósofo analítico a la belleza sino como un viaje intelectual en clave genealógica que muestra el proceso por el que un filósofo analítico, con una cierta prevención innata hacia la estética (“para mí la belleza no formaba parte del concepto de arte” sostiene Danto en las primeras páginas del libro) se reconcilia con la belleza o, mejor, restaura estratégicamente la belleza en el escenario artístico y político estadounidense de los años noventa como una de las maneras - junto con sexualidad, sublimidad, repugnancia y horror- a través de las que la sensibilidad humana se expresa a sí misma.

De hecho, ya desde sus años de estudiante de filosofía a principios de los años cincuenta en la Universidad de Columbia, Danto encontraba las lecturas sobre estética interesantes pero irrelevantes en el sentido de que no veía ninguna conexión entre estas lecturas y el arte que se estaba realizando en aquel momento en la escena neoyorquina. Y como afirma Danto: “No es que las consideraciones estéticas fueran, en un amplio sentido,

¹ Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, The Paul Carus Lectures 21, Open Court, Chicago y La Salle, Illinois, 2003, p. XIX. Existe traducción castellana: *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*, Colección Estética 37, Paidós, Barcelona, 2005.

² Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, The Paul Carus Lectures 21, Open Court, Chicago y La Salle, Illinois, 2003, p. XIX.

irrelevantes a la cultura del expresionismo abstracto; más bien fueron centrales en las inacabables discusiones que tenían lugar entorno a la pintura que uno podía ver en las galerías y en los partys de los artistas”. Pero nada de lo que Danto había aprendido de la estética canónica parecía remotamente conectado con el arte y más que nunca cobraba su valor la famosa definición que Barnett Newman pronunciara en la Woodstock Artists Association en 1952: “La estética es para el arte lo que la ornitología para los pájaros”, partiendo de la base de que el artista y el esteta eran términos mutuamente excluyentes. Newman atacó la estética por la irresponsabilidad que suponía hablar de arte con la autoridad de la filosofía y de la ciencia mientras rechazaba tratar los aspectos inherentes a la actividad de los artistas.

En los años noventa, en cambio, el proceso de “rehabilitar” la belleza por parte de Danto hay que entenderlo como una contraofensiva encaminada a neutralizar el menosprecio al que la belleza había sido objeto en diferentes episodios del siglo XX : es lo que Danto denomina el menosprecio o derogación (*abuse*) de la belleza por parte de la rebelde o indomable (*intractable*) vanguardia, aquella que demostró que la belleza no era un componente necesario en la definición artística y que se resistió a la disciplina o control, con ejemplos que van desde el Dadaísmo alemán, el Café Voltaire, Tristan Tzara, Marcel Duchamp hasta los contemporáneos Damien Hirst, Andrés Serrano y Paul McCarthy, entre otros :“Creo - dice Danto en el prefacio- que hemos construido suficientes inmunidades (se refiere a la “frialdad” de la filosofía analítica, mezcla de teoría del lenguaje y filosofía de la ciencia) y ya es el momento de reconsiderar la cuestión. Protegido por lo que he aprendido, con los “forceps” de la filosofía analítica, puedo empezar de nuevo a reexaminar propiedades como la belleza y lo sublime (...) así como asignar un papel a la belleza en el arte de nuestro tiempo más allá del axioma todo buen arte es categóricamente bello”³.

Y es precisamente desde la perspectiva de la filosofía analítica que se puede valorar por qué y cuando se produce este “reconsiderar la cuestión”. La pregunta ya no es esencialista sino contextual e inscrita en la “teoría del contexto”: ¿Cuándo, pues, empiezan los puntos de encuentro de Danto con la estética? . Y si bien la publicación del libro aludido, un tercer volumen de filosofía contemporánea del arte⁴ y las conferencias que le sirvieron de punto de partida (las *Carus Lectures*, en la American Philosophical Association, de 2001) son de 2003, no obstante las primeras reflexiones de Danto sobre la belleza hay que situarlas una década antes, concretamente en 1993.

³ *Ibidem*.

⁴ *The Abuse of Beauty* es el tercer volumen de una filosofía contemporánea del arte, siendo los primeros *The Transfiguration of th Commonplace*, 1981, una ontología del obra de arte, y *After the End of Art*, 1997, un desarrollo de una historia filosófica del arte. Con anterioridad a su publicación Danto publicó un extracto del mismo con el título “The Abuse of Beauty” en la revista *Daedalus* . *Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, vol. 131, n. 4, Otoño 2002, pp.35-56.

En 1993 tuvo lugar la Bienal Whitney que coincidió con el máximo episodio de politización del arte americano, una bienal que parecía reducir el arte a un puro documento. Danto llega incluso a comparar el efecto que sobre él generó dicha Bienal con la visión de las Cajas Brillo de Andy Warhol en 1964 [1], hecho que, como años antes le había ocurrido con las lecturas del novelista francés Marcel Proust y del americano Henry James, cambiaría su vida su manera de pensar y sus relaciones con el mundo del arte.

Danto no simpatizó con muchas de las propuestas artísticas presentadas en la mencionada Bienal, como el video con la paliza a Rodney King [2], que, como escribió en la crónica de *The Nation*⁵, más que una obra de arte era origen de algunas metáforas obvias, ni tampoco compartía el carácter moralizante asumido por los comisarios de la Bienal: “Había poca belleza en la muestra -escribe- Fue como un congreso de moralizadores predicando en las esquinas de las calles”. Además la Bienal habría fomentado un nuevo modelo de “museo cultural” (un museo como institución dedicada al conocimiento) donde ya nadie iba a apreciar el arte en tanto que arte sino sólo a recibir información (de tono acusatoria y políticamente agresiva) y adquirir conocimiento. ¿Y qué aprendieron los visitantes? Aprendieron, gracias al trabajo de artistas profundamente comprometidos con las injusticias de raza, de clase y de género, a encontrar sentido a América⁶: “La muestra fue como un distintivo de admisión: cada visitante, al pegarse el distintivo a la solapa de su chaqueta, se convertía en alguien comprometido en cuestiones de raza. A los visitantes se les puso entre las cuerdas Y esto no era lo que ellos esperaban que les ocurriera en el interior del museo, o lo que querían que fuera el museo o que fuera el propio arte”⁷.

Pero como veremos, este “put on the spot “ (poner entre las cuerdas) iba a ser muy beneficioso para Danto, y aquí empezó un nuevo principio “después del fin del arte”, el recambio a Warhol con el que había concluido el período histórico del arte y había comenzado el “período posthistórico”. Pero ¿quién era el recambio a Warhol o la alternativa al pop y sobretodo qué venía después de la posthistoria?

También en 1993 comenzaron a aparecer las primeras ofensivas no conservadoras ni ancladas en los “valores de la modernidad” a favor de sustituir una guerra, la “cultural war” (SIDA, cuestiones de género, de etnia, de multiculturalidad) por la “beauty war”. En todo caso, guerra o guerrilla concebidas como táctica de resistencia al dogmatismo de la época

⁵ Arthur C. Danto, “The 1993 Whitney Bienal”, *The Nation*, 19 abril, 1993. Véase Arthur C. Danto, *Embodied Meanings. Critical Essays & Aesthetic Meditations*, Nueva York, Farrar Straus Giroux, 1994, p. 317.

⁶ A.C. Danto, *The Abuse*, op. cit., pp. 105- 106.

⁷ *Ibid*, p. 106.

que no era el dogmatismo formalista de Greenberg sino el de aquellos que defendían un arte ultrateorizado, ideologizado y vinculado a la “academia” y a la revista *October*. O, en el otro extremo, el dogmatismo de los que postulaban un arte como expresión de las minorías sexuales cercano a los *Cultural Studies* y a las reivindicaciones de asociaciones como *ACT UP*.

Guerra, guerrilla o táctica que sin duda tuvo uno de sus primeros exponentes en un personaje ciertamente excéntrico, querido y odiado, el crítico de arte y profesor de la Universidad de Nevada, Dave Hickey. Danto cita en numerosas ocasiones a Dave Hickey y el texto *The Invisible Dragon, Four Essays on Beauty*⁸, verdadera “biblia” para todos los que no estaban ni en un bando ni en otro y querían retornar a la belleza de un modo natural, centrando la atención de artistas, críticos e historiadores en la dimensión sensual y somática de la experiencia estética, que había sido desatendida por el árido régimen de la “anti-estética”. Entre otras consideraciones, Hickey en este ensayo declara provocativamente la belleza como el problema que define la década: ¿Cuál es el *leit motiv* de los noventa? se pregunta para inmediatamente contestar: la belleza, una belleza, eso sí, alejada del mercado (como así parecía la norma de los ochenta), una belleza que ya no vende (“la belleza vende”, era uno de los valores de los ochenta), ni es considerada como una idolatrada mercancía ni una seductora publicidad, una belleza que por ejemplo está más cerca de las fotografías “censuradas” de Robert Mapplethorpe (nos referimos a la exposición *The Perfect Moment* que fue clausurada por el Corcoran Museum of Art de Washington en 1989) que de las pinturas de Julian Schnabel. Una belleza como un concepto asociado con el placer de los sentidos y asentada filosóficamente en el juicio estético y el gusto.

También en 1993 Danto escribe su primer ensayo sobre la belleza con motivo de su participación en un Simposio en la Universidad de Texas (Austin) titulado *Whatever happened to Beauty?* (¿Qué ocurre a la belleza?), ensayo que desempeña un papel similar a la conferencia pronunciada en la American Philosophical Association en 1965, “The Art World”. La cuestión planteada en este Simposio fue: ¿Puede la “excelencia artística” -así es como el historiador del arte Richard Schiff denominó a lo estéticamente bello- ser compatible con el discurso socio-económico? O, dicho en otras palabras, ¿puede el arte ser estéticamente bello cuando sus contenidos conciernen a aspectos sociales?⁹

⁸ Dave Hickey, *The Invisible Dragon. Four Essays on Beauty*, Art Issues. Press, Los Angeles, 1993.

⁹ Al respecto Danto explica cómo la artista Sue Williams presentó a la Bienal Whitney de 1993 una instalación que hacía referencia a la victimización de las mujeres, que incluía un recipiente de plástico con vómitos que expresaba la revulsión de la artista hacia los hombres como opresores sexuales. Y Danto se pregunta: ¿Dónde está el componente crítico de la obra, en su falta de belleza estética? ¿O quizás la obra hubiera sido conceptualmente más revulsiva de haber incorporado el componente estético? ¿Hay o no un conflicto interno entre la belleza y algunos contenidos?. O mejor, ¿Fue una señal de “excelencia artística” el hecho de que la instalación de Williams hubiera sido concebida para provocar repugnancia”. Véase *The Abuse, op. cit.*, 108.

Es en esta conferencia cuando Danto vuelve de una manera más canónica la mirada al texto de Hegel sobre la estética, texto que se convierte en un “tesoro de inteligencia filosófica”. La estética, tal como observa Danto citando a Hegel, es “la ciencia de las sensaciones o de los sentimientos” y hace referencia al arte cuando las obras de arte son vistas en función de los sentimientos que se supone deben producir, como por ejemplo el sentimiento de placer, admiración, miedo o pena. Danto descubre en Hegel pensamientos estimulantes como la radical distinción entre belleza natural y belleza artística o la consideración según la cual la “belleza artística es superior a la belleza natural, por el hecho de haber nacido del espíritu”, lo cual vincularía la belleza con un fenómeno estrictamente intelectual¹⁰. Y como el propio Danto manifestó un artículo publicado en *The Nation* de idéntico título al del Simposio, en ningún caso la belleza debía ser entendida como pura armonía, tal como reivindicaba el pintor Brice Marden (“La idea de la belleza puede ser ofensiva; no trata de aspectos concretos, tanto políticos como sociales. Pero sí trata de la armonía”) sino como portadora de significado: “No pienso que la oposición entre belleza y política, si existe, ponga en entredicho el concepto de belleza” Lo que cuenta es más bien una clase de convulsión cultural en la cual la belleza parece irrelevante para los objetivos del arte más que anitética para los intereses de la política”¹¹.

Danto , hombre de su tiempo (I). Años sesenta.

Danto siempre ha hecho gala de su condición de vivir en el tiempo, es decir, de ser un pensador que desde los años cincuenta hasta el presente se reconoce en la “histórica temporalidad” de Wolflin (“cualquier cosa no es posible en todos los tiempos”), que suscribe las tesis del “espíritu del tiempo” de Hegel y que se sitúa claramente en las antípodas de todo concepto universalista, metafísico, autónomo, autoreferencial o “internalista” de entender la historia, el pensamiento y la filosofía. Lo cual, por otra parte, explicaría su condición de “filósofo analítico” en oposición a la hermenéutica continental así como sus simpatías por lo que significó la posmodernidad como fin del dogmatismo y triunfo del pluralismo: “Yo me siento muy cómodo dentro del posmodernismo. De hecho, soy un defensor de la posmodernidad, pero también soy un detractor de los pensadores posmodernos ya que ciertamente en ocasiones son tan dogmáticos como los teóricos pre-posmodernos”¹².

¹⁰ *Ibid.*, p.. 93.

¹¹ Arthur C. Danto, “Whatever happened to Beauty?” (*The Nation*, 30 marzo 1993), en *Embodied Meanings*, *op. cit.*, p. 252.

¹² Anna María Guasch, Entrevista a Arthur C. Danto. “La posmodernidad es el fin del dogmatismo”, *La Vanguardia*, 29 septiembre 2000.

Por lo que respecta a su “condición de vivir en el tiempo” Danto fue un claro producto de los años sesenta (en un papel parecido al que en la sociología y en la teoría cultural desempeñó McLuhan y en el arte Warhol) . Y en un momento en que parecía que la estética era una tierra de nadie “languideciendo entre la filosofía y el arte”, Danto adoptó una forma de pensamiento que caracterizaba la filosofía de la ciencia y la teoría del lenguaje. Y sobretodo se sirvió de las *Cajas Brillo* [3] no para definir sus cualidades estéticas sino para profundizar en la definición filosófica del arte : ¿por qué eran obras de arte y no simples objetos de consumo?, se preguntó Danto: “La definición del arte - apunta Danto- parecía urgente en un momento en que las obras de arte aparecían como objetos ordinarios - nada que ver con el expresionismo donde el arte parecía estar más próximo a la metafísica que a la vida cotidiana, a lo elevado que a lo popular”. Y ante las *Cajas Brillo*, como antes había sucedido con los ready mades de Duchamp, la estética no podía explicar por qué la obra de Warhol era una obra de arte y el diseño de James Harvey no lo era. Lo estético no las hacía discernibles. Si una era bella, la otra también lo era, porque eran idénticas. Y es así como la estética simplemente desapareció de lo que los filósofos continentales denominaban la ‘problemática’ de definir el arte”¹³.

Atrás habían quedado los años del expresionismo abstracto en los que la tarea del crítico se reducía a hablar de las propiedades formales de la obra y a expresar sensaciones o sentimientos de admiración. Y en el mundo del arte neoyorquino de mediados de los sesenta para ver la Caja Brillo como arte (y así lo manifestó Danto en el citado artículo “The Art World” ¹⁴) era preciso conocer algo de la historia que definía el mundo del arte y en esta historia, de orden conceptual (en la que podríamos situar muchos otros movimientos como el minimalismo, el fluxus y el conceptual) no había lugar para la belleza, para los sentimientos (placer, admiración, dolor, miedo, piedad, admiración), para la expresión del gusto o para la subjetividad.

Además, la filosofía analítica a la que Danto había dedicado su texto *Analytical Philosophy of History*, de 1964 había enseñado a Danto de que lo que hacía que un simple objeto fuera considerado arte era algo externo a él (teoría externalista en contra de la internalista según la cual cualquier cosa relevante de apreciación es idealmente posible en cualquier momento): “En este libro declararé - sostiene Danto- que los significados de los acontecimientos históricos son invisibles a aquellos que viven a través de ellos. Esta fue el

¹³ Arthur C. Danto, *Más allá de la Caja Brillo, Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Madrid, Akal/Arte Contemporáneo, 2003, p. 14.

¹⁴ Arthur C. Danto publicó el artículo “The Art World “ en el *The Journal of Philosophy*, LXI, 19, 1964, pp. 571-584. En este artículo Danto expuso la tesis según la cual, ante la necesidad de justificar el carácter artístico de las obras de Warhol se imponía una teoría relativa a su naturaleza y sensible a la estructura de la historia del arte, cercana a la “teoría institucional del arte” planteada por George Dickie en el texto *The Art Circle: A Theory of Art*, Nueva York, Haven Publishing Corporation, 1984 y *Evaluating Art*, Filadelfia, Temple University Press, 1988.

tipo de tesis “externalista” que seguí para el análisis del concepto de una obra de arte, una tesis según la cual lo que convierte a un objeto en una obra de arte es algo externo a este objeto”¹⁵.

Y si a ello añadimos una cierta distancia que Danto desde siempre había experimentado con la estética entenderemos por qué el “filósofo” Danto se interesó por el Pop, por las obras de Warhol y, en concreto, por el diseño de James Harvey de las *Cajas Brillo*. Nótese en este sentido que fueron únicamente las cajas diseñadas por James Harvey, un diseñador de embalajes que trabajaba por horas, un prometedor pintor adscrito al expresionismo abstracto que se ganaba la vida como pintor publicitario, las que impactaron visualmente a Danto y no las otras cajas presentes en la exposición (cinco o seis diferentes tipos de cajas de cartón incluyendo las de copos de maíz Kellog, melocotones en almíbar Del Monte, Ketchup Heinz o zumo de tomate Campbell). De ahí el reconocimiento de Danto a James Harvey : “Yo le debo mucho, pues fue el quién concibió aquel brillante diseño, tan descarado y contemporáneo, que me atrapó la mirada hace más de cuarenta años. Por supuesto, Warhol tuvo el genio de convertir en arte lo que parecía el más banal de los objetos cotidianos de la cultura consumista. ¿Pero se me habría planteado la pregunta que desde entonces me obsesionó de no haber sido por el prodigioso diseño publicitario concebido por Harvey?” escribe Danto en el prefacio a la edición española de *Beyond the Brillo Box*¹⁶.

Danto , hombre de su tiempo (II). Años noventa.

Tal como afirma Danto en *The Abuse of Beauty*, las cosas empezaron a cambiar en la década de los años noventa . Y Danto, hombre de su tiempo, empezó también a cambiar su manera de ver el arte, su manera de “estar en el mundo” e incluso su posición como filósofo. En los noventa nada era como en los sesenta (apología del consumismo, de la sociedad industrial y Movimientos a favor de los Derechos Civiles) y el arte estaba en constante conflicto con modelos sociales alternativos, con procesos y capítulos de intensa politización, desde las reivindicaciones feministas hasta la integración racial en la búsqueda de lo “políticamente correcto”. Se imponía tomar partido y ante los acontecimientos que día a día socavaban el mundo ya no tenía sentido hablar de lenguaje, de lógica, de filosofía de la ciencia. Lo que urgía -y éste fue el *party-pris* de Danto- era hablar de la belleza desde la filosofía: “La aniquilación de la belleza nos dejaría en un mundo insoportable de la misma manera que la aniquilación de lo bueno nos dejaría en un mundo en el que la vida humana sería inhabitable. Pero quizás no perderíamos mucho si la belleza artística fuera aniquilada,

¹⁵ A.C. Danto, *The Abuse*, op. cit., p. xvii

¹⁶ Arthur C. Danto, *Más allá de la Caja Brillo, Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, op. cit., p. 14.

ya que el arte dispone de otros valores compensatorios, y la belleza artística es sólo un atributo accidental en la mayoría de las culturas artísticas del mundo”¹⁷ .

Pero ¿ a través de qué vías se produce este acercamiento a la belleza, la belleza como un “valor” (sólo la belleza poseería en este sentido valor, al igual que la verdad y la bondad, un valor que define lo que significa la humanidad y la vida) o, dicho en otras palabras, una belleza moral?. De nuevo es Hegel (“nadie admira más la filosofía del arte de Hegel que yo”) el gran compañero de viaje de Danto pero en lugar de Warhol, Danto se acerca a otro artista con el guardaba una mayor relación personal y con el que tenía una especial deuda de amistad y de profesión, Robert Motherwell [4]. Como el propio Danto nos comentó: “El trabajo de Motherwell es muy hermoso y creo que la belleza fue muy importante para él. Motherwell siempre me recriminó que mi teoría le hubiera excluido absolutamente y sólo estuviera concentrado en Warhol. Tanto es así que en 1993 cuando asistí a un Congreso celebrado en Texas con el tema *Whatever happened to Beauty?* pensé que sería una buena oportunidad reconciliarme con mi viejo amigo, muerto un año antes”¹⁸ [5].

Fue en este Congreso que Danto llegó a una conclusión decisiva. Entre los dos tipos de belleza artística, “la nacida del espíritu y vuelta a nacer” que había establecido Hegel, es decir, entre la belleza interna y la belleza externa, la única que contaba era la interna, es decir, la belleza de un objeto inherente al significado de la obra, unida más a un pensamiento que a un sentimiento. Según Danto, este tipo de belleza no requiere asunciones metafísicas sino que sirve más bien para ilustrar el modo en el que se conectan sentimientos y pensamientos para “animar” las obras de arte: “La belleza- apunta Danto- puede ser una manera entre otras muchas con la que se presentan los pensamientos a la sensibilidad humana y explican la relevancia del arte a la existencia humana y los motivos por los que pueden ser encontrados en una adecuada definición del arte”¹⁹.

Y entre los posibles ejemplos de belleza interna Danto cita una de las obras de arte público más polémicas de principios de los ochenta el *Vietnam Veterans´ Memorial* (1982) [6] situado en Washington D.F. en la que el pensamiento pertenece a la obra y explica su belleza, al contrario que ocurre con la belleza natural en la que la belleza es externa al pensamiento. *Vietnam Veterans´ Memorial*, de Maya Lin, estudiante por aquellos años de la Universidad de Yale, consiste en dos muros triangulares (cada uno con 70 paneles) de granito negro dispuestos simétricamente con los nombres de 57.661 americanos muertos en la Guerra del Vietnam (ordenados no alfabéticamente sino cronológicamente en orden a la fecha de la muerte) [7] y desde un primer momento fue visto como un atípico memorial de posguerra:

¹⁷ A.C. Danto, *The Abuse*, op. cit., p. 60.

¹⁸ Entrevista a Arthur C. Danto. “art. cit”.

¹⁹ A.C. Danto, *The Abuse*, op. cit., p. 102.

no había tropas alzándose victoriosamente, no había tampoco ninguna bandera de libertad. Pero cada día crecía el número de personas que se acercaban al monumento para lamentarse, recordar a sus muertos y sus sentimientos ante la guerra y la muerte. Como afirma Danto: “ La obra presenta una complejidad con su lugar, con su ocasión, con la tragedia y la memoria que la convierte “automáticamente” en bella. La obra emblemata el papel que el arte juega en muchas de nuestras vidas”²⁰.

Con este precedente, la reconciliación con Motherwell aparecía ante la conciencia de Danto no sólo como un “ajuste de cuentas personal y amical” sino investido de una razón filosófica precisa, hasta el punto de que Motherwell se convirtió para Danto en el “emblema” de un pensamiento en el que una “belleza interna” se contaminaría con lo político y, en último término, lo ético. Danto contempló por primera vez las *Elegías a la República Española* de Robert Motherwell [8] en una exposición de pintura abstracta en el Metropolitan Museum de Nueva York y, tal como Danto escribió en *The Nation*, se fijó de ellas no sólo por su incuestionable belleza sino por su innegable contenido político”²¹. Danto sabía poco de esta serie de pinturas pero pronto descubrió de manera intuitiva (como en los “golpes de ojo” que tanto practicaba Greenberg para probar la excelencia de la pintura)²² que esta obra merecía una atención especial. Y como dirá Danto años después: “Las Elegías se convirtieron en un paradigma para mí, que me llevaron a pensar en el lugar de la belleza en la filosofía del arte”.

Robert Motherwell había iniciado la que iba a convertirse en una serie de 172 telas con la obra *Elegía n. 1* de 1949 [9], un boceto a tinta que el artista ideó como ilustración de un poema a Harold Rosenberg titulado *The Bird for Every Bird*. Con posterioridad Motherwell recuperó este diseño para ilustrar un poema de Federico García Lorca, *Llanto por la cogida y la muerte del torero Ignacio Sánchez Mejías* que Motherwell tituló *A las cinco de la tarde* [10] anticipando el carácter trágico de las versiones posteriores. Y a partir de ahí, nuevas versiones de las Elegías, que si bien inicialmente fueron concebidas como ilustración de poemas, a partir de la número tres se utilizaron para reflexionar sobre un hecho político concreto, la tragedia de la Guerra Civil Española, que Motherwell entendió como un emblema de la tragedia del hombre moderno.

A Danto nunca pero le interesó una descripción formal de la obra: su composición a modo de friso, los planos negros verticales rectangulares y óvalos que se disponían en masa sobre fondos blancos, las filiaciones estilísticas (recuerdos a obras de Miró, Matisse y Picasso), las superficies pintadas a la manera de la Escuela de París o incluso las lecturas

²⁰ *Ibid*, p.100.

²¹ Arthur C. Danto, “Whatever Happened to Beauty?”, *art. cit.*, p. 252.

²² A. C. Danto, *The Abuse*, *op. cit.*, pp. 108-109

eróticas de la obra (que veían en ellas alusiones sexuales, como el falo y los testículos del toro inmolado que cuelga sobre la pared enjalbegada o blanqueada con cal) . Y tampoco le interesó en demasía el significado que adquirirían estas pinturas como una síntesis entre simbolismo, planitud, sensualidad, automatismo, biomorfismo y abstracción.

Por el contrario, Danto llegó a la conclusión de que las obras no eran “artísticamente excelentes” porque fueran bellas sino porque “ser bello” era artísticamente “correcto”. Motherwell -sostuvo Danto- no hizo las elegías pensando en la belleza. Su “belleza” implícita formaba parte de su significado y era integral a su impacto. La belleza no dependía de las formas visibles sino de su contenido, contenido que estaba pre-determinado en el título. ¿Qué es una elegía?, se pregunta Danto para contestar : una elegía es una composición poética en la que se lamenta algún hecho o significado penoso o desgraciado. Las elegías son meditaciones visuales sobre la muerte como una forma de vida. Son parte música y parte poesía, y su lenguaje y cadencia vienen determinados por el tema de la muerte y pérdida. La elegía conlleva uno de los más grandes gestos humanos: es una manera de responder artísticamente a lo que no se puede soportar.

Robert Motherwell habría escogido el título *Elegías a la República Española* [11] para expresar en la más evocadora gama de formas y colores, ritmos y proporciones, un gesto moral, un gesto de “solidaridad” con un ideal político que la dictadura del General Franco cercenó: el ideal de la República. El *Guernica* de Picasso, según Danto, nada tiene que ver con una elegía. Sólo expresa en blanco y negro shock y atrocidad, rabia y enfado, pero sería falso denominarlo bello. Además *Guernica*, habría sido pintado con el mismo espíritu que presidió muchas obras de la Bienal Whitney de 1993, entre ellas la de Daniel Martínez que presentó unas chapas en las se invitaba a los visitantes a concentrarse en la zona de admisiones con este provocativo slogan: “No puedo imaginarme alguna vez queriendo ser blanco” [12] , la de George Holiday que grabó la paliza que la policía de Los Ángeles había propinado a un ciudadano de raza negra Rodney King en 1991 [2] o la Mark Rappaport en el vídeo *Rock Hudson´s home movies* (Las películas domésticas de Rock Hudson, 1992) [13] mostrando sin tapujos la homosexualidad del actor que tan cuidadosamente habían ocultado los estudios cinematográficos.

Contrariamente a la abierta politización que latía en la Bienal Whitney con obras acusatorias y políticamente agresivas, las elegías había que entenderlas como una respuesta artística a acontecimientos, una respuesta emocional natural y en ellas el pensamiento-belleza actuaba como un catalizador que transformaba la desgracia en una “tristeza tranquila”, que ayudaba a las lágrimas a fluir y que situaba el sentimiento de “pérdida” dentro de una cierta perspectiva filosófica.

Tras el compromiso moral con el “amigo”, esta belleza interna que Danto descubre en las pinturas de Motherwell le da pie para justificar su defensa de la belleza en la convulsa Norteamérica de los años noventa. Un momento éste en que la necesidad de contextualización que siempre había reivindicado Danto en su calidad de filósofo analítico pasa por una voluntad de síntesis y por un cierto compromiso “moral” del crítico y del pensador que quiere poner el sufrimiento en una perspectiva filosófica. Y que no quiere caer en la pregunta que se hacía el pintor expresionista norteamericano Philip Guston en los años cincuenta -y que sin duda también se hicieron los artistas de la “vanguardia rebelde”: ¿por qué hacer cuadros bonitos si el mundo es una escena de horrores y está lleno de dolor? ¿merece el mundo la belleza? O ¿defender la belleza equivale a ser colaboracionista?²³.

Un momento que le sirve a Danto para delimitar su propia y singular posición desmarcándose de todas y cada una de las reivindicaciones de la belleza que se entrecruzan en el paisaje altamente politizado de los años noventa, tanto la protagonizada por los defensores de las *beauty wars* como David Hickey, Jeremy Gilbert-Rolfe y Donald Kuspit como por los seguidores de las *cultural wars*, entre ellos los artistas Félix González Torres o David Wojnarowicz²⁴.

En el caso de Danto, no obstante, la defensa de la belleza, de la “belleza interna”, la que enlaza con el significado de la obra, no es tanto una defensa de la estética sino de unas renovadas relaciones arte-vida y belleza-vida en lo que podría llamarse una “filosofización” de la política del arte o “filosofía política” del arte. Teoría que nada tiene que ver con un pensamiento dialógico, que busca la verdad a través de la confrontación de contrarios: arte/política, arte verdadero /degeneración del arte en manos de lo político o finalmente arte autónomo /muerte del arte en manos de todas las disciplinas que lo recorren, como la filosofía, la literatura, la teoría fílmica o la antropología.

En esta teoría que nos propone Danto se impone un tercer frente: un frente que ni forma parte de la historia formal, autónoma o autoreferencial del arte siglo XX, ni se alinea con aquellos que proclaman una concepción agónica de la obra, los que se esfuerzan por anunciar la muerte del arte y su disolución primero en el concepto y finalmente en la política. Hablaríamos de un arte como un conjunto de “modos de vida” (en plena celebración de la pluralidad, de lo múltiple, del devenir, de la diferencia más allá de esquemas unificantes o totalizadores), que al mismo tiempo que son artísticos mantienen un cierto

²³ *Ibid*, pp. 116-118.

²⁴ La belleza “vuelve con venganza”, según Suzanne Perling Hudson en las páginas de la revista *October*. Vuelta que podría entenderse como un deseo de superar lo abyecto y victimizado, de reprimir la crisis del SIDA y sus representaciones y dirigir los intereses de la cultura hacia un cierto relativismo. Una vuelta que en último término hizo posible recuperar el discurso crítico para los escritos sobre la belleza, demasiado a menudo afirmativos y rayanos en la absurdidad. Véase Suzanne Perling Hudson, “Beauty and the Status of Contemporary Criticism”, *October*, 104, Primavera 2003, pp. 115-130.

tipo de compromiso entre ético y político, con la historia, con el pasado, pero también con el presente, con la República Española, con la Guerra del Vietnam o con el 11 de Septiembre de 2001.

Quizás se podría hablar de la “política de la belleza”, la belleza de lo político o del poder transformador del arte: “La belleza -sostiene Danto ya en las últimas paginas del libro- posee significados humanos y no podemos separarla de la vida o esto es lo que uno espera. La belleza sólo puede convertirse en lo que había sido antes, si hay una revolución pero no en el campo del gusto sino en la propia vida. Sólo la belleza puede reconciliar a los nombres con el mundo. Y sea cual sea el caso, los atributos estéticos no van solos. Forman parte de amplios marcos que garantizan la unión entre el arte y el resto de la vida”²⁵ [14]

Y en esta manera de entender la belleza como un modo no excluyente de que los pensamientos expresan en formas artísticas la sensibilidad humana, ya no estamos ante el teórico ni el filósofo ni el crítico, sino ante el hombre y ante su condición de sujeto inmerso en su tiempo, el hombre que desde una posición ética reivindica la ecuación: Arte=belleza=vida: “La belleza -concluye Danto- es una opción para el arte y no necesariamente una condición. Pero no es una opción para la vida. Es una condición necesaria para la vida tal como la querríamos vivir. Esta es la razón del por qué la belleza, de forma distinta a otras cualidades estéticas, incluida la de lo sublime, es un valor”²⁶.

Listado de Ilustraciones:

- 1- Andy Warhol, *Cajas Brillo*, 1964.
- 2- George Holiday, *Rodney King Beating*, 1991.
- 3- Andy Warhol, *Cajas Brillo*, 1964 (dos versiones)
- 4- Robert Motherwell, 1988.
- 5- Robert Motherwell, *Reconciliation Elegy*, 1977.
- 6- *Vietnam Veteran's Memorial*, 1982. Washington D.F. (dos versiones)
- 7- Maya Lin, *Vietnam Veteran's Memorial*, 1982 (dos versiones)
- 8- Robert Motherwell, *Elegía a la República Española*, n. 100, 1963-1975.
- 9- Robert Motherwell, *Elegía a la República Española*, n. 1, 1948.
- 10- Robert Motherwell, *A las cinco de la tarde*, 1949.
- 11- Estudio de Robert Motherwell en Connecticut, 1985 (dos versiones)
- 12- Daniel J. Martínez, *Study for Museum Tags*, 1993.
- 13- Mark Rappaport, *Rock Hudson's Home Movies*, 1992.
- 14- Arthur Danto, Nueva York, 2000.

²⁵ Para analizar en profundidad la idea del “poder transformador del arte”, consultar “Three Ways to Think about Art”, en *The Abuse*, op. cit., pp. 125- 142.

²⁶ A. C. Danto, *The Abuse*, op. cit., p. 160.