

NOVEDAD DEL ARTE Y MUERTE DE LA BELLEZA

Valdivia, Benjamín*
Universidad de Guanajuato
México

Resumen

La relación histórica entre el arte y la belleza llegó a un término insostenible. Por una parte, el conjunto de valores socialmente aceptados sufre un quebrantamiento que alcanza, desde luego, a la belleza. Por otro lado, el desarrollo específico de las artes conduce a una situación que, si bien se liga a la señalada ruptura axiológica, profundiza en la separación entre la experiencia del arte y la captación de una cierta proporcionalidad que estaba en la base de lo bello. Desde la antigua discusión filosófica que aduce una supuesta unidad del mundo, hasta un entorno en el que toda unidad teórica se plantea como imposible, el arte se asocia con la belleza para después disociarse—no sabemos si en definitiva—de este valor fundamental. Tanto desde el punto de vista histórico como del teórico, el arte parece haber sustituido sus fundamentos de belleza por otra categoría: la novedad.

Palabras clave: arte, estética, belleza, novedad, invención.

Abstract

Historical relationship between art and beauty has arrived at an unsustainable border. First, the set of socially accepted values suffers a rupture that includes beauty. Furthermore, the specific development of arts leads to a situation that, although it binds to the pointed axiological break, builds on the separation between experience of art and the perception of a certain measure of proportionality that was at the base of beauty. From ancient philosophical discussion that argues a supposed unity of the world, to an environment in which all theoretical unity is seen as impossible, art is associated with beauty and then is separated from this fundamental value—who knows if in a definitive way. From both historical and theoretical point of view, art seems to have replaced its foundations on beauty for another category: the novelty.

Key words: art, aesthetics, beauty, novelty, invention.

*Doctor en Humanidades y Artes (UAZ), también cuenta con estudios de doctorado en Filosofía (UNAM) y en Educación (UG). Miembro correspondiente de la Academia Mexicana de la Lengua y de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. En la Universidad de Guanajuato coordina el programa de Doctorado y Maestría en Artes. Es presidente de la Red de Estudios Estéticos y de las Artes. Universidad de Guanajuato. E-mail: benjamin@valdivia.mx

Finalizado: México, Febrero-2012 / **Recibido:** 12 de Marzo-2012 / **Aceptado:** 26 de Abril-2012

Ante la muerte del arte hay una consecuente pérdida de la belleza como valor central. La belleza se perdió como parámetro conductor y, por lo tanto, el público ya no la puede reconocer en la obra. En tal condición, el público no puede saber si aquello que contempla es arte, porque ese objeto no evidencia su modo de cumplir con lo artístico. Es decir, cumplir con un criterio para señalarlo como artístico. El público ya no puede decir rotundamente “eso es una obra de arte”. Incluso, muchas veces el público dice “eso no es arte”. Sin embargo, aunque es típico que ante una obra contemporánea la gente diga “¡eso no es arte!”, en realidad eso equivale a afirmar que “arte es lo que *yo* creo que es el arte”. Pero el público siempre llega después de que los artistas han fraguado su obra; el público siempre va rezagado, porque el artista tiene que hacer primero la obra para que luego el público entre en acción. De hecho, el público se define como tal sólo frente a la obra. Si alguien no percibe la obra, no es el público de esa obra. Se necesita que el público esté al tanto, que perciba; no que le cuenten, no que se lo hayan dicho, no que debió haberlo estudiado en la facultad. No. Tiene que haber tenido la experiencia real de *eso*, de la obra. Cualquier sustituto imaginario o académico no es la experiencia de lo artístico. El público tiene que seguir, pues, a la obra. Y en ese camino donde el artista siempre va adelante, el público se va quedando rezagado, cada vez más, porque el artista tiene como propósito localizar los límites. Sobre todo el artista contemporáneo.

Desde el siglo XIX las obras desbordan sus límites —sus limitaciones— tanto de estructura como de continuidad o duración. Todo nuevo artista tiene el propósito de desbordar lo que ya se ha hecho; y en esa búsqueda del desbordamiento, el público se queda cada vez más atrás. Primero, porque ya no tiene el criterio de la norma, de lo bello. Pero también porque, a diferencia de los artistas, busca situarse dentro de los límites de la expresión. El público quiere entender, quiere saber lo que está pasando.

Y en ese querer comprender dentro de los límites aquella obra que rebasa los límites, se confunde.

El público se confunde, sobre todo el público contemporáneo, porque no encuentra un reconocimiento o un área de seguridad en la cual sus propias experiencias anteriores le sean útiles para la siguiente experiencia del arte. Alguien que *entiende* la música del barroco podría no hacerlo con la del siglo XXI: la escala, el tono, la simetría de la composición, que eran valores reconocibles del barroco, dejan de serlo en la música actual de avanzada. Para el público que se fundamenta en su experiencia previa, estos compositores actuales “ya no hacen música”. Lo percibido, así, se convierte en un choque total contra lo que ese público supone que es el arte, porque eso no es lo que ha aprendido que es el arte. Entonces, el público no sólo no busca estar dentro de los límites, sino también delimitar el arte según sus propias experiencias. El artista quiere aumentar los modos de la expresión, liberarlos; y el público busca retraer los modos de la expresión, contenerlos. Hay un propósito contrario en la actividad de estos dos participantes.

Por otro lado, el público siempre depende de lo que el artista ha realizado. Así que no hay salida: el público siempre estará allí y siempre será dependiente. El problema agudo de este binomio es cuando el artista renuncia a su público. Es decir, cuando conscientemente trata de eliminar lo que habríamos llamado “su público”, aquellos que comprenden su obra. El artista se ciñe a una obra tan nueva como para que no la comprendan; pero es recibida como si intentara burlarse de la comprensión del público. El artista extremo pareciera hacer suya la convicción de Nietzsche, en *Nihilismo y futuro*, de que debemos hacer lo que está por encima de toda alabanza, incluso por encima de toda comprensión.

El objetivo del arte de avanzada parece ser —no porque así lo conciben sino por el efecto que tiene— acabar con el público. En ese entendido, se trata de destruir el proceso

del arte, porque el arte había supuesto un proceso en el que la obra es captada por su público. Pero si la obra está hecha para que el público no la capte o no la entienda al captarla, entonces estamos ya ante una puesta en entredicho del proceso mismo de lo artístico, que, así, no llega a su conclusión. No sólo porque el público no comprenda, sino porque este artista busca completar su obra con el propósito de que el público no se la pueda apropiar. Eso ya es bastante; es el opuesto a la cultura de masas.

Pensemos en aquellas exposiciones dadaístas que conminaban a su público a destruir las obras, para lo cual se armaba al espectador con brochas, martillos, colores, para que se pudiera romper, mutilar o repintar las obras que allí se exhibían. Ése era el objetivo: la destrucción física o simbólica: si alguno de los destructores llegaba antes que nosotros a un cuadro, nos será imposible captarlo, porque ya nuestro antecesor lo blanqueó. El aspecto relevante es que el público, que normalmente era invitado para percibir una obra, ahora era incitado a participar en una acción en la que probablemente no iba a poder percibir una obra; o la iba a percibir mutilada o destruida. Se trata, en esa exposición radical, de que el público no pueda percibir la obra.

No obstante, hemos afirmado que siempre habrá un público que no es para esa obra: el artista y su público se merecen mutuamente. Hay público que no es para determinada obra y, en modo complementario, siempre habrá público, así sea minoritario, para una obra extrema. En el colmo de la radicalidad, la obra novedosa topa al fin con su público. Borges concluye el prólogo de su *Biblioteca personal* diciendo: “Ojalá seas tú el lector que este libro esperaba.” La obra, ya sea en los campos de lo más profundo, marginal o innovador, pareciera hecha con esa idea de que alguien, al final, la va a entender. Así lo narra el poema alegórico de Stephen Crane:

Hubo un hombre con lengua de madera
que intentaba cantar.
Y en verdad era lamentable.

Pero hubo uno que escuchó
el traqueteo de esta lengua de madera
y supo lo que el hombre
deseaba cantar,
y con eso el cantor quedó contento.

Para un sector, estamos ante un traqueteo espantoso; pero hubo uno entendió de qué se trataba. Lo mismo sucede si trasladamos esa “lengua de madera” hacia el ruido de los helicópteros que forman parte del *Helikopter-Streichquartett* de Stockhausen, y así en otras obras de avanzada.

El público no necesariamente pretende entender el arte. De modo genérico, sólo lo apreciaría como un sentido cultural. Habrá, sin embargo, un sector del público que se orienta por una búsqueda. Todo puede suceder de forma muy diferente cuando el público busca, puesto que mantiene ya una cierta evaluación, o por lo menos un interés menos prejuiciado como para intentar conocer lo que está pasando. El público que no tiene ese interés de conocer, reacciona, ante la obra de avanzada, afirmando: “Esto no es lo que yo esperaba del arte”. En el caso más drástico ni siquiera reconoce que el objeto de su percepción sea una obra de arte. Complementariamente —y eso es lo que nos podría inquietar más— el artista hace su trabajo con la idea de que muy poca gente va a reconocer que *eso* es arte. Ambas posiciones no son nuevas en la historia, pero se han agudizado hacia la actualidad.

Kandinsky figura el orbe del arte como un triángulo, análogo de la pirámide social: arriba está la élite, conformada por unos pocos artistas y unas pocas personas del público, que reconocen lo que está sucediendo; abajo está el resto del público, junto a todos los artistas que hacen pervivir la tradición. Como la base es más ancha, tenemos un público mayoritario que no entiende lo que están haciendo los artistas de avanzada, al contrario del público de la cúspide del triángulo, que *busca* comprender las novedades de la sensibilidad y de la técnica. Así como hay un arte de vanguardia también hay un público

de vanguardia. Es claro que el porcentaje de artistas y de público que se agrupa en la cima de la creación de lo nuevo mantiene una tendencia decreciente conforme sube. Por ejemplo, de entre siete mil millones de humanos de nuestros días, con las tecnologías de la información al alcance, ¿cuántos buscan la música de Stockhausen? Sin demasiado margen de error podríamos afirmar que el porcentaje tiende al cero. O al menos a una cantidad realmente mínima, incluyendo a músicos profesionales y académicos. Es decir, tomando un día específico del año, es probable que sólo un puñado de personas en el mundo esté buscando enfrentar la obra de Stockhausen para escuchar de qué se trata. Y en ese mismo día, ¿cuántas personas buscaron la canción de moda? Sin duda no el cero por ciento sino un poco más. La base social o parte baja del triángulo mantiene las obras de factura popular con un público popular, que mantiene la vigencia de sus significados, hasta que se van depreciando en el tiempo. Este público popular no busca entender las obras de avanzada; ni siquiera las coloca en el orbe del arte. Con todas las diferencias de cada caso, esto puede ser válido en cualquier época. En un ejercicio de imaginación, pensemos lo que le dijeron sus congéneres al artista que pintó el primer bisonte de Altamira; probablemente lo increparon con la frase “¡los bisontes no son así!”; o bien: “le faltan dos patas”. Aunque también puede haber tenido la fortuna de encontrar *su* público, un público de vanguardia.

El análisis de este aspecto nos llevará a una cosa interesante: que el público de avanzada se modifica y se pierde. En los años sesenta, los principales críticos observan cómo el público ya no se relaciona con el arte sino de un modo social, genérico; es decir, como un contenido de la *socialité*. Uno de los críticos vigentes en esos años cita una frase de un coleccionista de arte, a quien lo interrogan para saber su opinión; y en vez de expresar algo acerca del pintor o de la obra, dijo que se trataba de un muchacho muy simpático y que en días pasados vino a casa para cenar

(Battcock, 1969, p. 48). La respuesta no es del orbe del arte, sino de la socialidad vinculada a dicho orbe. O tal vez esa socialidad ya es el orbe de lo artístico también. Junto al público de vanguardia pareciera emerger una vanguardia de *socialité*, pues se trata innegablemente de alguien que se inserta en el proceso, pero al que no le interesaba el tipo de obras producidas, sino tener una cierta relación *simpática* con los artistas.

Éste es un proceso, pues, que en unas cuantas décadas conduce desde un público que no cuenta con elementos para la percepción hasta un público al que ya no le importa la percepción: y más bien lo que le interesa es aparecer junto al artista: estar en el circuito del arte. Ya en los años noventa, Javier Marías presentó en el Encuentro Internacional sobre la Novela Europea una ponencia que, entre otras agudas consideraciones de por qué ya no se debieran escribir novelas se encontraba ésta: porque el público ya no lee las obras, sólo asiste a las presentaciones editoriales (*El urogallo*, 1993) La socialidad del autor ha sustituido a la captación de la obra. El público asiste a la presentación de la novela, la compra, el autor firma el libro, se toman la foto con él, pero no se concluye el ciclo estético de la obra: ya no se requiere hacer la obra, basta con presentarla, con socializar su concepto.

El público ya no se relaciona—como dice Javier Marías— con la obra, sino solamente con el autor; porque lo más probable es que la obra sea incomprendible para la mayor parte de su público. Tal vez se trata de una exageración, pero nos marca la tendencia. Por una parte, Borges espera encontrar su público; por la otra, Javier Marías dice que su público es de él y no de su obra. Son señales difíciles para el arte.

Consideremos que el público, por su ubicación y naturaleza dentro del proceso del arte, siempre va a ir detrás de lo que produce el artista. Además, el artista sustituye, en el ambiente de la socialidad, a su propia obra. Los parámetros de la obra y del público

quedan en entredicho. Y también ha dejado atrás lo que fue su valor específico: el sentido de la belleza. Muchos siglos atrás ya se había determinado el nexo fuerte entre el arte y la belleza. Por ejemplo, Plotino, en las *Enéadas*, pone la belleza como uno de los atributos de Dios. Y siglos antes, en el diálogo *Íón*, se discute la poesía en relación con la belleza. Ya para entonces la belleza era un tópico, tanto como para que lo discutiera Platón. Y esa preocupación mediterránea proviene de culturas más antiguas —es probable que de los egipcios— y representaba la proporción entre lo verdadero y lo bueno. Por ejemplo, en la tradición hebrea hay dos columnas para el templo de Salomón: una tiene que ver con la bondad, otra tiene que ver con la verdad; una sería de la justicia, que es la de lo verdadero, y la otra sería de la misericordia, que es la de la bondad divina. Cuando Dios hace un juicio, lo hace a la vez con justicia y con misericordia. El equilibrio entre esas dos cosas, que sería el verdadero juicio de Dios, da el fundamento de la belleza que llegará hasta Kant siendo tratada como ámbito de la capacidad de juzgar. Esa tradición hebrea quizás provenga, a su vez, de la tradición del culto a los muertos en Egipto. Recordemos que se pesaba contra una pluma, en una balanza, el corazón del difunto. Se buscaba un equilibrio entre lo verdadero de los acontecimientos y la bondad del juicio. Para nuestro tema diríamos que sería un equilibrio entre la buena técnica del artista y el buen juicio del público. Ese equilibrio sería la belleza.

La belleza no podía separarse de lo bueno y de lo verdadero, porque a partir de ellos se definía. En ese momento en que la verdad no estaba más allá que la bondad, había un equilibrio, y eso sería, justamente, la belleza. No obstante, ya en la época de Platón la belleza es un equilibrio de base estética, y ya no ética o epistémica, con más ligas con la verosimilitud que con la realidad. Por eso Platón dice que en la República Ideal se debe expulsar a los artistas. En este mundo ideal no tienen cabida los artistas, porque desvirtúan a la vez lo bueno y lo verdadero; y porque

su juicio —el juicio de los artistas— se orienta por algo que parece verdad pero no lo es, sino una semejanza con lo verdadero: una verosimilitud.

El argumento platónico dice, con mucha razón, que cuando vemos una escultura de Zeus, en realidad no estamos viendo a Zeus, sino algo que se le parece. Si esa escultura no es Zeus, sino algo que está en lugar de Zeus, aunque se le parece, estamos ante un engaño. En vez de dejarnos captar aquel Zeus ideal, el arte nos está engañando por medio de un objeto que suplanta a Zeus; un objeto que, queriendo ser bueno, deja de ser verdadero. Entonces la belleza, ya en tiempos platónicos, era un tópico de discusión en el orbe de lo artístico, pero también ya era un desequilibrio en el que un objeto material sustituía al objeto ideal. Y ese objeto material era bello por eso a lo que sustituía. La belleza ya no era el equilibrio entre lo verdadero y lo bueno, sino un equilibrio entre un ideal que el artista consideraba bueno y un material que suplantaba a las ideas. El problema de fondo, como se aprecia, es que la materia sustituye al ideal, cosa inaceptable para Platón. Por eso es que en el mundo griego ya parecían existir dos tipos de belleza: la ideal y la artística. La belleza artística siempre estará manifiesta en una obra material y, por lo mismo, ya es de inmediato un desequilibrio.

La sustitución, en la belleza, de lo verdadero por lo verosímil, semeja en general las formas en que el enunciado, en tanto es una presencia material, sustituye a los significados. Platón discute la posibilidad de que los sonidos produzcan seres, lo cual, al parecer, es también una idea egipcia que pasa hacia los hebreos y a los pitagóricos. En varias líneas de la teogonía mediterránea antigua Dios habla y se crea el mundo. El sonido produce el objeto. La poesía puede dirigirse a través de ese objeto, el cual, se supone, nos llevaría de retorno a la poesía, a la creación. Pero como lo que hace es suplantar, en vez de llevarnos al sonido creador, ese objeto se pone de intermediario, por ello hay que ir con reservas, advertiría Platón.

En el fondo se trata de una doble belleza: la del ideal y la de la obra. Platón recrimina que la belleza de la obra no alcance a la del ideal, a la que suplanta; y esto sucede porque se basa en lo verosímil en vez de en lo verdadero. De ahí en adelante, empezando por Aristóteles, lo verosímil va a dar sitio a la creciente discusión entre la belleza ideal y la artística. En esa dirección, como queda dicho, Plotino afirma que la belleza es un atributo de Dios, no de las obras de arte, puesto que no habría dos tipos de belleza: la verdadera belleza es una. Si en el arte aparece algo semejante a la belleza verdadera, ideal, es por un fenómeno análogo al que permite distinguir lo verosímil de la obra ante la *verdadera verdad*.

La antigua discusión, que en Plotino lleva a la unicidad absoluta de la belleza como atributo ideal, en los renacentistas sufre un cambio drástico. La belleza es concebida como la proporción *en* la obra: es proporción compositiva y estructural entre los materiales que componen la obra. Si se trata de colores, es la proporción entre los colores; si figuras, pues la proporción entre las figuras. En el Renacimiento hay una distancia respecto de la belleza ideal. Se conserva como ideal, pero no puede tener existencia si no es demostrada en obras. Incluso los neoplatónicos no lo son totalmente cuando se trata del arte: la belleza reside en la obra y su técnica. Por ejemplo, Leonardo Da Vinci, en su *Tratado de la pintura*, así lo menciona: la obra es para los ojos y sólo en segunda instancia para el entendimiento; se trata de que los ojos queden cautivados, y sólo en segunda instancia veremos qué significa, a qué alude o qué simboliza. La belleza es, para la época, una cuestión de proporciones sensoriales que está presente en la materia de la obra.

Un ejemplo típico, del siglo XV, es el *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*. Al fondo tiene un espejo en el que se refleja el pintor y la pareja. Los análisis de la ubicación muestran la imposibilidad de que la geometría del cuadro estuviese copiando exactamente la habitación real. Se comprueba que la luz,

la relación entre las dos ventanas, la figura en el espejo frente a los que están ahí, etc., requerirían que la pareja estuviera al lado del pintor. Al contrastar la geometría del cuadro con la de la realidad, veríamos desarreglo y falsedad. Platón exigiría expulsarlo de la República ideal. En cambio, si nos ubicamos dentro del cuadro, veremos las proporciones de una habitación que sólo existe pictóricamente, y en la que todo queda muy bien. De hecho nos convence: el espejo muestra que la imagen es real, puesto que el pintor mismo se refleja allí. Eso nos demuestra que la proporción no es frente a lo ideal o frente a un modelo externo, sino que es entre las propias figuras del cuadro. Es la pura proporción geométrica de la obra. La proporción es la lógica propia de la obra.

A lo largo de los siglos, desde la era clásica griega en adelante, la obra de arte se concibe como fundamentada en la verosimilitud; y lo que pide es la unidad de esa verosimilitud. Así, la belleza ideal solamente es adecuada para lo divino. El ser objetivo de la obra de arte es sometido a reglas y, por lo tanto, la belleza estará en la *proporción regulada* de esa materia. El arte académico sostiene ese trasfondo, suma las reglas, y al final pretende que la belleza no radicaba en la obra sino en las reglas manifestadas allí. Resurge una especie de idealismo en el que la divinidad reside en la regulación. La concepción de lo artístico académico, no obstante, continúa la tradición de que la proporción de la belleza reside en la materia figurada, así sea mediante la figuración de las reglas. Esto es claro en la corrección de la perspectiva, que no se hace, en principio, como algo interior de la obra, sino que es para el espectador; pero se convierte en una regla, y ya no se considerará perfecta la obra que no haga la corrección mencionada.

La visión de la naturaleza como idea, de gran arraigo entre los románticos, persiste en una proporcionalidad del arte que debería ser como una especie de geometría del alma. Como gran culminación del siglo XVIII,

se actualiza la visión de que existe una geometría universal que, como diría Pitágoras, no es siquiera de la naturaleza, sino de los dioses. La proporción es el recurso que usa el Demiurgo para crear el universo. El arte, vehículo de la belleza, debe mostrarnos la idea, la proporción de la creación, pero a partir de una escala humana. Y más propiamente, desde la escala de las proporciones dentro la obra misma. Si alguna cualidad divina le resta al arte sería la de *crear* de modo análogo a los dioses. La idealidad de la belleza no tiene ya características divinas: no se trata de copiar la idea de la creación o del dios, sino, al contrario, tomar seres humanos adecuados a la proporción de la obra para que en ella sean los modelos de los dioses. Botticelli, en *El nacimiento de Venus*, parte de un modelo femenino específico, de una muchacha de su entorno. Toma la proporción humana; y luego la modifica según las reglas de la geometría del cuadro. Al final, ahí está Venus. No la diosa Venus; pero tampoco es la verdad de la modelo, sino que, dejando de lado a la diosa, toma a la muchacha para adaptarla a la geometría interna que requiere el cuadro: se produce la obra.

Hay una suerte de inmanencia técnico-geométrica que hace que la belleza sea una proporción reconocible, pero siempre con la invención por encima del modelo. Se tiene un modelo, como decimos, mas el resultado está por encima del modelo: lo mejora con la geometría propia de la obra. El público va a considerar que eso es bello si cumple con las reglas propias de lo que la obra pide en su geometría, en su proporcionalidad. Y aún así vamos a encontrar obras extrañas, que parecen misteriosas, porque no cumplen. Lo que pasa es que tienen una lógica propia; y serán bellas sólo si partimos de eso. En la tradición se van creando las reglas; la invención depende de la proporción. Todo eso se va completando hasta producir normas. Y el público aprenderá las normas. Después de muchos años de asimilación cultural, la gente ya puede hablar de composición, gama, tono, y en fin todo lo que son los elementos composicionales.

La dificultad es que, mientras acontecía esa asimilación, los artistas ya se desplazaron hacia otras nuevas regulaciones, quizás opuestas a las previas, desconcertando al público, que se niega a renunciar a su aprendizaje. La belleza, entonces, estaba presente en la ordenación misma de las obras y era perceptible en la materialidad de las obras. No era algo ideal, sino sensible: era la disposición misma del material.

Esa situación de certeza termina a finales del siglo XVIII y principios del XIX, cuando las reglas académicas se ponen en entredicho, dándose nuevo espacio al ideal, puesto que la belleza, entonces, no podría ser garantizada por la ordenación objetiva y técnica del material, sino que necesitaría ir hacia lo ideal, entendido como lo máximo, lo inalcanzable o lo incomprensible; en términos amplios, hacia lo que está más allá de la percepción. La belleza fue determinada como una belleza ideal; y por lo tanto como algo que no era posible alcanzar por medio de las obras. Habría búsqueda, aproximación, destreza técnica, pero la belleza siempre iba a estar más allá, siempre como un ideal inalcanzable. El idealismo romántico, opuesto al platónico, no parte de que la idea haya producido la obra por alguna clase de *participación*; sino que el ideal es el propósito último que la obra busca: quiere alcanzar ese ideal que siempre será inalcanzable. La belleza ideal vuelve a tenerse como una proporción de lo divino o, todavía mejor, de *lo ideal natural* creado por lo divino. Las obras románticas van a tratar de mostrarnos la creación divina en lo que tiene de natural. No es un idealismo religioso, sino un idealismo cósmico, porque trata del conjunto de la naturaleza como creación, pero no necesariamente trata de los dioses. Así, los románticos muy bien podrían señalarse como ateos o militantes de una especie de teología naturalista. La belleza deja de ser aquello que está en la obra y se convierte en algo que, nuevamente, está fuera de la obra, pero sólo como un referente final. No es como en aquellas primeras épocas del idealismo en que la idea se vertía en la obra, y la obra

la mostraba en la medida de lo posible, sino que aquí la idea es algo que está en el futuro inalcanzable, siendo la obra, siempre, sólo una aproximación. Por eso los románticos son más utópicos: quieren ir hacia algo que no está ahí. Sin embargo, como cada artista tiene su ideal, no se trata de un ideal absoluto, y sí de un ideal que se va construyendo a partir de la referencia de las posibilidades de la obra. La belleza ideal se multiplica en legión de ideales de belleza. Cada artista tiene su propio ideal, simbolizado a su modo. Para algunos es la flor azul; para otros, un pájaro azul.¹ Lo que llegó a ser una proporción *en* la obra, es ya una proporción ideal, fuera de la obra. Pero no es una idealidad unificada; ya no es un referente objetivo, como en la antigua cultura mediterránea; es ahora una especie de captación subjetiva de lo que sería posible en el futuro, de lo que se debiera hacer en el arte; una captación del deber ser, buscando otra vez el equilibrio entre lo verdadero y lo bueno, pero ya no en un carácter objetivo y socialmente aceptado sino en la perspectiva de la subjetividad individual del creador. De allí su carácter creciente de incomprensibilidad.

Surge, pues, esta idea de la invención personal junto con la pérdida de las reglas de la objetividad proporcional del arte; y coincide también con un cambio en la condición de la belleza, que se concebirá más como una posibilidad utópica que como una realidad en las obras. Al devenir un ideal fuera de las obras, el público jamás podrá observar la belleza *en* las obras. Durante el Romanticismo podemos decir todavía que se trata de obras *bellas*, pero cada vez más la belleza se orienta por lo que el artista considerará personalmente que es el cumplimiento del ideal. Pongamos un ejemplo crucial, que es *Saturno devorando a sus hijos*, de Goya. El artista muestra al dios como un depravado sanguinario y enloquecido. No parece tratarse del padre de los dioses, sino de un monstruo terrible. No es el tiempo creando todas las cosas, sino una criatura de la destrucción, la visceralidad del que mató a sus hijos. Tiene un carácter imponente, pero su ideal no produce una

simpatía en el público, puesto que el personaje es temible. Aunque podemos decir que cumple con una proporción propia para crear ese estado de la belleza (que sería, en este caso, el de la tragedia), no lo está haciendo según las normas aceptadas dentro de la sociedad para integrarse a lo bello objetivo, es decir, para lo que nos gustaría ver, como comunidad, que sucediera en el mundo, sino que el artista da su interpretación personal de la belleza del dios prístino. Nos enfrentamos a una cosa que ni siquiera busca un modelo terrestre: es una invención según un ideal personal.

Lo que nos interesa destacar aquí es la coincidencia entre la pérdida de la regulación objetiva del arte y la pérdida de la belleza como criterio para percibir y comprender la obra. Cada uno plantea la creación desde lo personal; entonces, el público tendría que *entender* los ideales personales de cada uno de los artistas para comprender el conjunto de las obras, cosa que sería —que ha sido— perceptualmente imposible.

En un siguiente momento, vamos a encontrar la abierta y decidida enunciación de que la belleza ha llegado a un límite, y que ya ni siquiera debe ser un ideal. No sólo resulta algo inalcanzable, sino que, por inalcanzable, es inútil buscarla. Consecuencia histórica de ello será que los artistas se nieguen declaradamente a buscar la belleza. Y comenzarán un proceso inverso: la captación de lo feo en el mundo como realidad modelo. Víctor Hugo, por ejemplo, recurre a la vivencia de *Los miserables*, a la contrahechura de *El jorobado de Nuestra Señora*; y también atisba esa fealdad, entendida como descuadre de la proporcionalidad, en varios de sus poemas sobre la prostitución y la revolución. Comenzando con el ideal, se descubre lo imposible del mismo y, por tanto, la necesidad de fundamentar su obra en un modelo vital que posea verdad y bondad, aunque no tenga belleza. Se da un giro hacia la búsqueda de modelos que muestren la verdad de lo social, considerando que eso es bueno. Pero como la sociedad es injusta, no buena, entonces, al

mostrar la verdad tal como es, se presenta la terrible verdad de la maldad. Y se vuelve el sentido dominante buscar esos modelos de la verdad del mal. Surgirán los artistas y poetas malditos.

El primer paso en esta agonía ha sido la imposibilidad de la belleza en la perspectiva del ideal; y el segundo es la certeza del mal. En un mundo de bellezas imposibles, la maldad verdadera —o la fealdad del mundo— es lo que nos queda como constatación. Baudelaire, en sus *Pequeños poemas en prosa*, dice que estaba sentado en una ladera de París y quería comer un pan; pero el pan estaba duro y lo arrojó al suelo; notó entonces a dos sujetos mugrosos, renegridos, que peleaban a muerte por ese mendrugo. Lo que la estampa muestra, ya sin la divinidad pero sí con la ferocidad del *Saturno*, es la maldad plena. Ahí está el ejemplo vivo de la sociedad perversa: la gente necesitada; y ésta es la verdad. La maldad, como opuesto de la bondad, dará sitio a los nuevos valores de lo artístico. Un mal real, un mal verdadero, que suple y dota de concreción a una belleza inalcanzable.

En unas cuantas décadas, después de Baudelaire, se ha consolidado ya el movimiento cultural en que la maldad deviene objetivo último. Es decir, lo contrario a la verdad y al bien. Rimbaud abandona definitivamente la poesía, para dedicarse a traficar armas en África. Pareciera que, cuando hace descubrimientos geográficos, son secundarios frente al propósito de enriquecerse causando el mal a la gente. Lo que hace es abandonar no sólo la belleza, sino el arte, para dedicarse a la práctica *saturnal*. En general, estos artistas malditos consideran que se puede lograr una verdad artística real, no ideal, mostrando la maldad del mundo, o su locura, o su bestialidad. Lautréamont recrea un mundo de pura bestialidad pulsional. Los *Cantos de Maldoror* ofrecen el recorrido de un mundo que es oleaje primordial.

En ese último tercio del siglo XIX, emerge, junto a esa tendencia artística una corriente teórica, filosófica y estética que nos

dice que no sólo es inalcanzable la belleza ideal, sino que ni siquiera es deseable; porque la belleza oculta la verdad del mundo. Es como una vuelta a Platón, pero en sentido inverso. Platón hubiera expulsado a los poetas imitativos porque mentían al mostrar una belleza que no era la del dios sino la de la materia de la obra; pero ahora se diría: los poetas *deben* mostrar la belleza que no es la del dios, porque esa belleza no existe. Deben mostrar lo que no es el dios: toda la maldad. Podemos encontrar gran cantidad de artistas de todo tipo que van a producir a la vista de ese carácter de lo demoníaco en el ser humano. Wagner, por ejemplo, en *Tannhäuser*, ubica al poeta que, en los juegos florales, no canta de la pureza de la dama, sino sus cualidades físicas, por lo cual lo maldicen. Ha cometido un pecado contra el Espíritu Santo, y eso no se puede perdonar. Tannhäuser se retira, arrepentido de haber compuesto un canto de amor profano. Con todo el peso teológico medieval, va, ciego y conducido, con los peregrinos a pedir el perdón del Papa, quien se lo niega. Por su propio arrepentimiento recupera la vista: porque la vida interior del poeta tiene un peso más allá de lo divino y de sus instituciones. Eso constituye un desarrollo radical de la intuición romántica. A su vuelta, ya curado y perdonado por sí mismo, Tannhäuser evidencia que ni las instituciones, ni el Papa —o sea, toda la estructura social— pueden darle la salvación al individuo; sólo se la puede dar él mismo por medio de su propia vivencia. Ya parece un existencialismo abierto, a partir de una leyenda medieval. Se anticipa la visión de que los ideales y la cultura que los inventa no sirven de base para la nueva creación: el sujeto va a seguir ciego; y sólo recuperará la visión cuando se aferre a sí mismo, a su bondad íntima, puesto que la sociedad es perversa.

Pensemos, pues, en la deformación que implica el hecho de que el protagonista de la obra no sea un príncipe virtuoso, como lo era previamente, sino un jorobado, un marginado, compañero de los que viven en las catacumbas de París. O un Saturno desencajado en la

voracidad cósmica. En todo caso, el príncipe de Víctor Hugo es un truhán que busca apropiarse de la gitana. La relevancia de la verdad social se centrará en los miserables, los marginados, los perversos. Se toma como base lo más *malo* de la sociedad, pero mostrando también que los de arriba no están mejor, o que incluso están peor. Ahí el duque de la ciudad es el peor de todos, porque pasa como un ser idealista, recto, religioso.

En ese trance, la belleza no sólo se pierde, sino que conscientemente se vuelve algo en contra de lo artístico. El arte de avanzada, según estas nuevas teorías a finales del siglo XIX, tiene como propósito declarado abandonar la belleza. Es el momento de los antivalores, que tiene como referente no muy remoto al Marqués de Sade. El argumento sadeano formula una teoría consistente acerca de la maldad:² como la sociedad es hipócrita, hacer lo contrario de lo que hace la sociedad es bueno; si la sociedad dice que no hay que mentir, entonces, como es una sociedad hipócrita, hay que mentir. Se concluye que la mentira, en tanto opuesta a la verdad hipócrita, falsa, es una auténtica verdad. La perversión adquiere su forma política, cínica. Y desde allí se hace norma de lo artístico. Si bien Sade no trata el tema de la belleza a fondo, sino más bien el de la maldad, sí incide en el asunto del valor ideal y de la imposibilidad de equilibrar la verdad con la bondad.

En todo lo precedente hemos esquematizado un poco a fin de comprender las líneas grandes y las líneas pesadas en la historia. Desde luego que hay detalles muy específicos, ya estudiados a fondo por los historiadores y críticos del arte, pero aquí nos interesa dejar en claro la pérdida del ideal *por imposibilidad*. La belleza ideal se descarta por ser imposible; y al voltear la mirada hacia la belleza del mundo social se descubre que no es bella.

Hemos hablado, en otra parte, de la unidad teórica de la modernidad (Valdivia, 2007, pp. 11-25), que se concreta en Hegel, autor en que el ideal es perfecto mediante la

identidad del ser del mundo y del concepto acerca del ser del mundo: bondad y verdad no son dos. Sin embargo, como hemos visto, en otro orden de la cultura ya se sospechaba que lo único perfecto es el mal. Entonces, hay dos proyectos —uno que viene de la metafísica alemana y otro de la política francesa— que van a reunirse para decretar la pérdida del ideal de la belleza como un referente válido. Su propuesta es acabar con esos referentes del ideal. En esa dirección es que los artistas a inicios del siglo XX van a considerar que no se debe tener ninguna consideración a la belleza, y así lo van a declarar. La noción de la pérdida de la belleza, así como la de la muerte del arte, se convertirán en un programa de trabajo. Hasta finales del siglo XIX, esto aún es una especie de teoría o condición cultural: la belleza es inalcanzable, algunos la buscan, algunos ya no la quieren, otros están decepcionados. Pero a inicios del XX surgen programas específicos al respecto. Buscar los ideales se convirtió en *spleen*, en *ennui*, en algo tedioso, porque nunca vamos a poder llegar al ideal. ¿Qué es lo que nos va a salvar? La caricatura, la burla, el desecho; descentrar las cosas y dejar de perseguir el ideal. Sin embargo, siempre está a la vista un ideal, la mala conciencia que nos va a hacer sentir mal porque todo lo que hagamos será inútil: todo esfuerzo, todo verso, toda pintura, toda obra musical será inútil para concretar el ideal. No vamos a poder. En ese sentido es que el *spleen* del ideal lo que hace es mostrar la contradicción entre la gran aspiración del artista, la poca capacidad real que tienen las obras y, desde luego, lo indigno del público para percibir esas obras. Porque el público no está buscando el ideal como sí lo hace el artista. El público se evidencia acomodaticio, ignorante, hipócrita.

Como hay niveles y sectores del arte y del público, volvemos a lo que afirmaba Kandinsky: en la cúspide del triángulo siempre habrá unos pocos que están inventando lo nuevo y unos pocos que los entienden. El resto, en la base del triángulo, estará reciclando los significados históricos ya

asimilados. Y eso vale en tiempo de Platón y en el tiempo actual. El problema es que, como sociedad, no sabemos ya si esos pocos que están ahí realmente son los de la cúspide o un sector de la base. Sí, hay unos pocos allá, pero no necesariamente es la vanguardia, no necesariamente están creando lo nuevo. Esa *incertidumbre* es porque ya no tenemos el precedente social de que *eso* es lo nuevo, lo que va más allá de hasta donde habíamos llegado. No sabemos dónde están esos pocos ni hasta dónde hemos llegado. Pero sospechamos que allí está un público especializado para un tipo de obra especializada.

Kandinsky entiende la dinámica del arte, mediante su alegoría del triángulo, como un desplazamiento que gira históricamente, y, por lo tanto, lo que antes estaba en la base se revela como nueva vanguardia. Un ejemplo muy citado es el de Picasso y las máscaras africanas, máscaras que llevan milenios produciéndose talladas en troncos, que de pronto dan una idea de los microplanos cubistas, lo cual prueba que algo brotado de la base del triángulo sería parte de la nueva vanguardia. Pero también, en ese desplazamiento histórico, lo que antes fue de vanguardia pasa luego a estar en la base: Por eso ahora hay prendas de vestir con reproducciones de obras de Dalí o portadas de libros con obras de Magritte, que son percibidas hoy sin el impacto de ruptura que tuvieron en su origen. Así, lo que ahora es incomprensible, será una trivialidad para la sociedad del futuro. Un día llega un artista con una caja de jabón a una galería y todo mundo está pasmado; pero a los pocos años, cinco mil artistas ponen cajas de jabón en cualquier galería, y se quita el pasmo de la ruptura: se convierte en algo *popular*.

La trayectoria del arte que no busca ya la belleza ha conducido a la incomprensibilidad, con el consecuente retiro del público, que no busca la proyectividad como el artista. Esa disminución de la comprensión estética, que sin duda está aunada a un incremento de la complejidad conceptual, ha requerido de explicaciones. Si no hay una relación

estética directa con ese objeto que está ahí, lo que sigue es pedir (o dar) explicaciones. El público, desde luego, puede quedar sin la experiencia estética a pesar de que le hayan explicado todo. En ese trance, también, se descubre que la obra ya no es autónoma ante la sensibilidad, porque necesita de la explicación. Pero estamos a la espera, a partir del modelo de Kandinsky, de que la obra no sea ya incomprensible para siempre.

Mientras se tuvieron regulaciones de alcance objetivo, el arte se correspondía con la visión social general y con la proporcionalidad aceptada; y la belleza, por su parte, formaba una armonía con lo verdadero y lo bueno. La metafísica y la estética caminaban juntas. Ante el descentramiento de la belleza como valor central del arte, la presencia de los rasgos comunes también quedó en entredicho. La metafísica fue sustituida por la *patafísica*. Los rasgos generales dejaron su sitio a lo peculiar. Esa transformación valoral se convierte, a inicios del siglo XX, en un programa de trabajo, pues se adquiere plena conciencia de que el arte es, precisamente, la acción de hacer comparecer las diferencias. Todo busca la semejanza última: la ciencia, la religión, la política. Pero en el arte se buscan las diferencias. Siempre al artista quiere hacer *lo distinto*, lo que no estaba. Si cada uno tenía su ideal de belleza, que resultaba inalcanzable, lo único que se podía hacer era ir hacia lo nuevo, hacia *lo que no estaba en el mundo*. La patafísica de Jarry se reputa como una disciplina teórica de altos vuelos que va a buscar la concreción en obras de lo que nunca antes se había expresado. El motivo real, fuerte, es que el arte pueda tener un proyecto de acción para exaltar las diferencias sólo por el hecho de ser diferentes, ya no por el hecho de seguir un ideal o por buscar la belleza, sino por la mera diferencia, autónoma, única.

A partir de buscar diferencias, los artistas van a buscar diferenciarse personalmente. Por eso es que las vanguardias históricas son tan diversas. Podemos decir que al inicio del siglo XX, con este programa de lo diverso,

se le da santa sepultura a cualquier ideal de belleza o cualquier referente general del arte; y ya no se podrá proponer como dominante una línea artística que se ostentara como la más cercana a la belleza. Porque, además, los artistas querrán establecer su propia teoría de por qué es tan diferente lo que ellos hacen. En todo esto se mueve la certeza de que la belleza no sólo es inalcanzable, sino que ni siquiera tiene sentido perseguirla, porque siempre sería algo general, contrario a la determinación de las diferencias individuales. La belleza, exista o no exista, sea ideal o mundanal, no debe buscarse más. Ya en 1919, Vicente Huidobro dirá: “No hay bien, no hay mal, ni verdad, ni orden ni belleza”. El movimiento artístico se volverá vertiginoso y en veinte años va a darnos muestras de la total dispersión de facturas e idearios, con tal de diferenciar. Claro que todos serán iguales en eso de querer ser diferentes. Esto nos lleva a considerar el arte como el proceso de creación de objetos que sólo tienen como valor la novedad.

Aparte, está el tema ya señalado de que el público de avanzada lo que quiere es relacionarse con el artista, no con la obra de arte. A ese público de vanguardia puede ser que no le gusten las obras del artista, pero cuánto se divierten con él cuando lo invitan a las grandes fiestas: si compran sus cuadros es para poder invitarlo a cenar. En el fondo, la imagen pública del artista sustituye a su persona; y el fenómeno social de la circulación del arte se convierte en un juego de imágenes que sustituye a lo que antes hubiera sido la comprensión estética de las obras.

Desde principios del siglo XX el eje de lo artístico será la exaltación de la diversidad; diversidad marcada por lo nuevo. Esa novedad se convierte en el nuevo centro: esto es valioso porque es nuevo, en vez de ser valioso porque es bello. Ese valor de la novedad implica que cada artista busque lo diverso en lo nuevo, su propia novedad. Algunos buscarán recuperar sus tradiciones artísticas antiguas, como ya Kandinsky nos hizo sospechar; y otros simplemente tratan

de deslindarse de toda circunstancia antigua. Tendremos que preguntarnos acerca de los efectos e impactos sociales del hecho de que la novedad y la diversidad sustituyan la belleza. Lo primero que vemos en el panorama es que la complejidad se multiplica, porque, aunque la diferenciación sea reiterativa, nadie quiere repetir al otro: cada uno conserva su originalidad. Esa originalidad es premiada socialmente, muchas veces sin importar la factura de la obra o la capacidad técnica del artista, basta con que no se haya visto antes y que el artista sepa manejar su imagen de socialidad como sustituto de su producción. Al darse esta explosión de lo diverso, es de esperar una complejidad como nunca antes existió. Habrá que trabajar muy fino sobre el orden teórico que implica esta diversidad para poder sacar conclusiones útiles, en principio por la vinculación que ha existido con el poder para que esta situación se establezca como la dominante.

Notas:

- 1 Rubén Darío dice que, cuando le abrieron la cabeza al poeta, voló un pájaro azul.
- 2 Véase Klossowski, Pierre (1970) *Sade, mi prójimo; precedido por El filósofo malvado*. Buenos Aires. Sudamericana.

Referencias bibliográficas:

- Battcock, G. (ed.) (1969) *El nuevo arte*. México. Diana.
- Valdivia, B. (2007) “La unidad teórica en la estética contemporánea” en: *La muerte de Venus. La fragmentación en la estética actual*. Guanajuato. Azafrán y Cinabrio.
- El Urogallo. Revista literaria y cultural*. (1993) No. 82. Madrid.