

La belleza, una cuestión siempre actual

Adriana Rogliano

Profesora de Filosofía, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Titular Ordinaria de la Cátedra Estética I-II. Investigadora en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Directora del proyecto de investigación "Diccionario de Estética y Artes". Ha publicado, entre otros, los libros *Estética. Temas y problemas*, Faja de Honor 2001-2002, Sociedad de Escritores de la Provincia de Buenos Aires; y *Vocabulario. Filosofía y estética*, Faja de Honor 2003-2004.

Introducción

Aún la raíz del término "belleza" produce desconcierto. El diminutivo *bellum*, origen de las voces modernas "belleza" y "bello", procede de *bonum*, bueno. Sin embargo, en griego se empleaba el término *kallos* (belleza) como sustantivo y adjetivo, con la forma neutra *kallón*, para referirse a lo bello concreto y, en latín, *pulchritudo* y *pulcher*,¹ vocablos estos utilizados hasta el Renacimiento.

A partir de la *Metafísica* y la *Poética* aristotélica, y recogiendo el legado de los poetas y filósofos griegos, se asoció la belleza con el arte, tras lo cual, la revalidación de lo bello en el arte permanecerá casi incólume en el devenir del pensamiento occidental. Más aún, desde el Renacimiento y con el Clasicismo, el arte se convierte en el ámbito propio de la belleza.

En *Historia de la belleza*, Umberto Eco² postula la solidaridad de la belleza con el desarrollo de la cultura, por cuanto la búsqueda de lo bello ha sido un propósito persistente y una aspiración profunda en cada uno de sus momentos. Sin embargo, entiende que en todo período histórico conviven "tendencias divergentes".

Así, en los inicios del filosofar, la meditación sobre la belleza se relacionaba con la búsqueda del origen y el fundamento de lo real. De las respectivas doctrinas metafísicas se desprendieron las reflexiones en torno a lo bello, en la naturaleza primero y en el arte después. La filosofía medieval continuó con esta tradición, aunque sin soslayar las cuestiones referidas a la belleza estética. Pero fueron los pensadores modernos, quienes al identificar la realidad con contenido de conciencia, allende Descartes,³ provocaron un giro fundamental en la concepción de lo bello. Se trata de la belleza concebida únicamente como *experiencia estética*. Ahora bien, al centralizar en el sujeto su validación, la belleza deja de interesar en cuanto rasgo de lo real. La atención se fija, entonces, en el *sentimiento de lo bello*, del cual dimanan los *juicios de gusto*. En consecuencia, la estética ya no se ocupará de la belleza -que como toda *realidad en sí* es

1 Del cual en español se conserva la palabra pulcro, que actualmente significa limpio, aseado, antes que bello.

2 Umberto Eco, *Historia de la belleza*, 2004.

3 René Descartes, *Meditaciones metafísicas*, 1980.

declarada por Kant incognoscible-, sino de los *juicios de gusto* productos del *sentimiento*, nuevo *sentido común* que se sumará al de la razón.

En el siglo XX se ha querido dejar atrás la asociación arte-belleza. La percepción del *sin sentido* y de la crisis se ha enseñoreado de la vida y del arte. Las vanguardias plásticas, literarias y musicales fueron proponiendo obras y gestos cada vez más audaces, difícilmente compatibles con el concepto de belleza y de obra de arte establecidos por el Renacimiento, haciendo crepitar, con ello, los cimientos mismos de la cultura. Tanto es así que el producto industrial y utilitario parecería constituirse en el último refugio de la belleza.

La belleza como entidad metafísica. Del pitagorismo al platonismo

El pitagorismo

La primera noción de belleza procedente de la tradición helénica, originada en la observación del mundo físico y contenida en las viejas cosmogonías pre-filosóficas, presenta a la belleza como propiedad del cosmos, totalidad bella y ordenada. Esta creencia, difundida por los poetas, luego se convertirá en la doctrina propia de los pitagóricos, y en la asumida por Platón. Y por cuanto lo bello se entiende en sentido cuantitativo y cualitativo, los pitagóricos destacan la concepción cuantitativa, que adquiere una condición teórica en relación con la *comensurabilidad*. Mientras que otras escuelas filosóficas presocráticas señalaban alguno de los cuatro elementos o la conjunción de todos ellos,⁴ los pitagóricos defendieron como origen a un principio de orden racional no material. Su fundamento metafísico es el principio de lo real como *número*. Así, la belleza consiste en la relación entre las partes de un todo, vale decir, en una *proporción*. Esa proporción se llama *armonía* cuando es referida a lo auditivo y musical, y *simetría*⁵ en lo que respecta a lo visual. Pero

la belleza supone algo más: la conmoción del alma frente a la armonía o la simetría, esto es, la *euritmia*, un rasgo eminentemente subjetivo.

La doctrina platónica de la belleza

Es sabido que el problema de la multiplicidad de las cosas y las percepciones⁶ fue resuelto por Platón mediante la postulación de unidades inteligibles⁷ que dan razón de las mismas. Se trata de las Ideas, “lo que verdaderamente es”, esencias realmente existentes que ofician de arquetipos de las realidades sensibles. Entre éstas, la Idea de Belleza ocupa un puesto singular por ser equiparada con la idea del Bien, realidad absoluta de la cual penden todas las otras. Eterna e inmóvil, la Idea de Belleza no puede identificarse con algo sensible.⁸ La analogía que más parece convenirle es la de la luz, tal como lo propone Platón en la *Alegoría del sol*:⁹ así como el sol ilumina y sustenta el mundo sensible, la Belleza resplandece en el mundo inteligible gobernado por el Bien y se refleja en el mundo sensible.¹⁰

Basándose en la enseñanza pitagórica de la eternidad del alma, Platón afirma que la Belleza es conocida por ésta antes de aposentarse en un cuerpo material, corruptible, mortal. Una vez que el alma encarna, su entendimiento se ofusca. Sin embargo, guarda un recuerdo de la Belleza-Bien que ha contemplado previo a su reclusión en la “cárcel del cuerpo”, y la puede reconocer en lo que aparece, en lo sensible. Y porque la belleza despierta amor, y todo amor es movimiento de lo inferior a lo superior, del no-ser al ser, el alma es capaz de elevarse, mediante el *eros*, hasta la contemplación de la Belleza misma. Emprende el regreso a la “patria originaria” en donde reside el objeto más deseable: el Bien. Una vez alcanzado “ese inmenso océano de Belleza”,¹¹ el alma advierte que nada puede decirse, sino por negación, pues todo lo relativo naufraga ante lo absoluto. Y sabrá que todas las belle-

4 La *humedad*, según Tales de Mileto; el *pneuma* (aire, sople vital) para Anaxímenes; el *apeiron* (lo interminado) para Anaximandro; el *logos* en Heráclito; el *átomo* para los materialistas Leucipo y Demócrito, etcétera.

5 La noción de simetría será expuesta en *Los diez libros sobre arquitectura*, del romano Vitruvio. Un edificio es bello cuando está proporcionado en ancho y altura, cuyo modelo ejemplar es el cuerpo del hombre.

6 “Existe lo bello en sí y lo bueno en sí, y de igual modo, en todas las cosas que determinamos como múltiples, declaramos que a cada una de ellas corresponde su idea que es única y que designamos ‘aquello que es’”. Cfr. Platón, *República*, 507 b, 2003.

7 Refiriéndose a las Ideas, Platón dice que éstas son “pensadas pero no vistas”. Ver Platón, *República*, 507 b, 2003.

8 Platón, *Banquete*, 246, 2003.

9 Platón, *Alegoría del Sol*, 2003.

10 Platón, *op. cit.*, 529c.

11 Platón, *Banquete*, 224 c, 2003.

zas de este mundo sensible no son más que destellos de aquella única realidad.

La estética medieval de la Patrística a la Escolástica

El neoplatonismo cristiano, en lo referente a la belleza, tiene por modelo los escritos del Pseudo Dionisio Areopagita¹² cuya doctrina, procedente de Proclo y Plotino, será la más influyente en los filósofos posteriores. Los Padres de la Iglesia griega como Basilio Magno, Gregorio de Niza y Gregorio Nacianceno, habían encontrado la belleza de la naturaleza en la variedad de sus criaturas, irradiando juntas la belleza del Creador y constituyendo una alabanza de Dios. Se trata de un *lenguaje alusivo* referido a Dios mismo, belleza y realidad absoluta, origen, fuente y sostén de aquella. Dionisio Areopagita enseña que la Belleza, suprema Luz, realidad supraesencial, se muestra en la naturaleza a modo de resplandor, que, a su vez, se presenta como color.¹³

La concepción de la belleza como luminosidad o claridad es incorporada por el pensamiento escolástico medieval. De Alejandro de Hales a Santo Tomás de Aquino, el discurso acerca de lo bello pasa por la escuela de San Víctor y la consideración del sujeto, de tal modo que es inconcebible la estética moderna sin tomar en cuenta esta novedad aportada por los autores medievales. Así, para Santo Tomás,¹⁴ la belleza, concebida metafísicamente como uno de los trascendentales del ser¹⁵ —junto con el bien, la unidad, la verdad—, debe ser encarada desde dos ángulos: el objetivo y el subjetivo.¹⁶ Vale decir, que la belleza es examinada no solamente en su carácter metafísico, o bien matemático de orden de las partes, sino en busca tanto de los rasgos esenciales que ostentan las cosas bellas, como del efecto que producen en quien las contempla. La belleza, en sentido objetivo, consiste

en la *integridad*, la *proporción* y la *claridad* de la forma¹⁷ mas, en el subjetivo, bello es aquello cuya vista agrada.¹⁸

Mediante la consideración subjetiva¹⁹ de la belleza, Santo Tomás profundiza en la cuestión puramente estética, adelantándose, así, a la noción moderna de *belleza artística* que requería de la aparición de una doctrina psicológica.

El filósofo argentino Luis Juan Guerrero afirma al respecto:

La importancia de esta orientación psicológica de Santo Tomás es muy grande. Abre una brecha en la teoría metafísica de la belleza, excesivamente espiritualista, del neoplatonismo [...] Por eso Santo Tomás amplía esta concepción puramente metafísica con la interpretación psicológica de la relación interna entre nuestra sensibilidad y los objetos bellos [...] De esta manera hace posible una estética como disciplina filosófica relativamente independiente.²⁰

La belleza como sentimiento estético

Ya Descartes tanto en su tratado sobre la música,²¹ como en la carta a Mersenne (1630),²² se refiere a la belleza considerándola como la relación que nuestro juicio mantiene con un objeto. He aquí, anticipado, el principio de la estética kantiana. Descartes, racionalista y realista en metafísica, en lo que refiere al arte y la belleza, tiene una posición diferente, que no desarrolló en profundidad, la cual será recogida posteriormente, y en especial, por Kant.

El paso para que se produjera la total *subjetivización* de las cuestiones estéticas, tal como se lee en Hume, Locke y Addison, parece haber sido dado en Inglaterra, sobre todo por Shaftesbury.²³ Los empiristas ya habían encontrado una relación entre el juicio y la experiencia estética.

12 Pseudo Dionisio Areopagita, *La jerarquía celeste*, *Obras completas*, 1995.

13 *Ibidem*, 704 B, p. 301.

14 Santo Tomás, *Suma Teológica*, 1964.

15 Aunque no lo manifieste expresamente en la *Suma Teológica*, se deduce de su Comentario a *Los nombres divinos* del Pseudo Dionisio. Tesis defendida por Umberto Eco en su trabajo doctoral de 1956, así como en *Arte y belleza en la estética medieval*, 1997.

16 Octavio N. Derisi, *Lo eterno y lo temporal en el arte*, 1965.

17 Santo Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, I, q.39 a.8., Tomo II-III.

18 Santo Tomás de Aquino, *op. cit.*, I, q.5 a.4, Tomo I.

19 No confundir subjetiva con subjetivista.

20 Luis Juan Guerrero, *Qué es la belleza*, 1956, p. 38.

21 René Descartes, *Compendio de música*, 1992.

22 René Descartes, "A Mersanne", *Obras escogidas*, 1980.

23 Shaftesbury, *Los moralitas*, 1965, pp. 153-164; *Del soliloquio o Consejos al escritor*, 1962.

Sin embargo, el juicio es particular y alude a una experiencia también individual. Por lo tanto, habrá tantos juicios como sujetos pensantes. Y puesto que no hay modo de llegar a un acuerdo, cierta amable tolerancia es propuesta por los doctos: *no se debe discutir acerca de ello*. La consabida expresión “sobre gusto no hay nada escrito” refleja la carencia de una normativa posible respecto de las cuestiones estéticas. Pero con ello la universalidad y la científicidad del juicio estético quedan melladas. Al no haber norma alguna en relación con la percepción de bello toda opinión resulta plausible.

Tras los esfuerzos de los empiristas por dilucidar la experiencia estética, cambiando totalmente el enfoque acerca de lo bello, Kant²⁴ procede a la sistematización de sus posiciones al sustituir la cuestión de la belleza por la del gusto. En efecto, a través de un exhaustivo análisis de los *juicios de gusto*, Kant resuelve el problema de la universalidad del juicio estético. Los juicios de gusto se distinguen de los referidos a la percepción o estéticos, según el sentido originario del término, tanto de los juicios científicos como de los morales. El juicio de gusto no dice nada acerca de las cosas, tampoco relaciona conceptos como un juicio analítico, ni se refiere al obrar. Sólo expresa a quien valora. Analizando la facultad de juzgar, advertimos que el juicio de gusto es un juicio *reflexivo* o *reflexionante*. Así, un juicio que sostiene “el Partenón es bello” difiere de otro que afirma “me agraden los días iluminosos”. Este último responde a la subjetividad empírica, vale decir, a quien lo formula. El agrado es individual, en tanto que el gusto apunta a una subjetividad trascendental (en el sentido kantiano del término). El juicio de gusto reconoce una cualidad que despierta en todo sujeto humano una misma respuesta. Es pues universal, no procede de una reflexión ni exige la existencia de aquello a lo que se refiere. Ciertamente que esta universalidad del juicio de gusto nada tiene que ver con la universalidad científica, cimentada en rasgos objetivos, sino que se trata de una universalidad postulada. Lo universal es el *sentimiento*, el sentido común fundante de los juicios de gusto.

La belleza concebida como sentimiento era tópico corriente del siglo XVIII. El análisis del

sentimiento constituye el *leitmotiv* de los filósofos ilustrados y prerrománticos. Así apuntaba Moses Mendelssohn:

La belleza es la denominadora incuestionable de todos nuestros sentimientos, el fundamento de todos nuestros impulsos naturales, el espíritu vivificante que transforma en sentimientos el conocimiento especulativo de la verdad y que enciende en nosotros una activa resolución.²⁵

La crisis de la belleza en el arte

Desde el último siglo la belleza, considerada por los artistas, los teóricos y el público, como un sinónimo de excelencia artística y, por tanto, constituida en meta suprema del arte, pareció haber llegado a su fin. Más aún, cierta crítica ha sabido menoscabar la aspiración hacia lo bello artístico, considerándolo un resabio perimido del pasado.

La ruptura con la tradición artística occidental, y en especial renacentista, va acompañada de un marcado desinterés y menosprecio por la categoría de lo bello en el arte. Otras categorías estéticas han ocupado el lugar de la belleza. Como es sabido, las obras de las diversas y sucesivas vanguardias pretenden producir rechazo, sacudimiento, protesta, virulencia, más no belleza. Tanto es así que hubo que rescatar la noción kantiana de *sublimidad* para encuadrar las obras más conspicuas de este tiempo en que lo desmesurado, original, sorprendente y siempre imprevisible ha saltado al primer plano del interés estético.

Tal abandono de la belleza se produce no solamente en el arte, sino también en la teoría del arte. En efecto, la tematización de lo bello sólo se ha conservado en la corriente realista que actualiza y desarrolla la tesis tomista²⁶ (J. Maritain, E. Gilson), y más recatadamente en el espiritualismo cristiano (L. Stefanini, L. Pareyson).²⁷ En tal sentido, es de destacar la asociación de la noción de obra bella con la de *obra lograda*, realizada por Luigi Pareyson,²⁸ quien resalta la idea de *forma formante*, que pretende contener tanto la obra como el proceso creador. Y cuando se pensaba que ya no había más que

24 Manuel Kant, *Crítica del juicio*, 1946.

25 Moses Mendelssohn, “Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y las letras”, 1999, p. 240.

26 Ver, Jacques Maritain, *La poesía y el arte*, 1954; Étienne Gilson, *Pintura y realidad*, 1960.

27 Ver, Luigi Stefanini, *Trattato di Estetica. I. L'arte nella sua autonomia e nel suo processo*, 1960; Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, 1954.

28 Luigi Pareyson, *op. cit.*

decir la preocupación por la belleza reaparece en los textos de H.-G. Gadamer,²⁹ de la mano de Kant.

Pero el nuestro es un tiempo agónico en que se experimenta el vago sentimiento de un fin de época. Un largo proceso en que todo parece declinar. Las antiguas certidumbres dejan paso a los más despiadados cuestionamientos. Y el arte, anticipadamente, lo exhibe. Desde diversos ángulos se ha hablado del *crepúsculo*. Crepúsculo de los dioses, crepúsculo de Occidente.

El Profesor Narciso Pousa³⁰ escribió al respecto:

El crepúsculo es una imagen sugerente y patética, grabada en la memoria ancestral de la humanidad, que esconde una estructura conceptual más definida de lo que suponemos en ese primer momento sentimental de fiebre y agonía. La estructura conceptual del crepúsculo es la de la crisis. Cuando una empresa histórica ha llegado a sus últimas fases sobrevive esa estructura crítica del tiempo [...] El tiempo del crepúsculo no es, pues el de la realización sino el tiempo de la toma de conciencia.³¹

La voz “crisis” es pronunciada por doquier. Derivado del venerable nombre *krineo* (cribar, separar, juzgar), este término parece, según los filósofos, el más adecuado para definir al hombre y a la cultura del siglo XX. La sombra del nihilismo y su profeta Nietzsche se ciernen sobre su horizonte. De Husserl a Heidegger, de Jaspers a Sastre y a Marcel, las voces de los pensadores se alzarán para denunciar la intemperie en que se encuentra el hombre contemporáneo. Y una vez destruidas las antiguas convicciones, aquellas certezas en las que se asentaban la vida y el pensar tras las experiencias límites y las esperas inútiles sustituidas por el vértigo y la fuga, parece que el antiguo ideal de la belleza-armonía había quedado atrás.

En tal sentido, Umberto Eco, reconociendo la importancia cultural de la belleza, de modo semejante a como Wilhelm Dilthey definía históricamente la noción de filosofía, muestra los diversos conceptos e ideales de belleza corres-

pondientes a los grandes períodos de la cultura occidental, ejemplificando con las obras de arte, “porque han sido los poetas, los novelistas los que nos han explicado a través de los siglos qué era en su opinión lo bello y nos han dejado ejemplos”,³² y por ser los bienes culturales mejor conservados. Este autor constata, tanto la permanencia de “la identificación de la belleza con la belleza del cuerpo humano, especialmente el femenino (desde las Venus paleolíticas hasta las modelos de los calendarios contemporáneos),³³ como la existencia de “tendencias divergentes” respecto del ideal de belleza profesado dentro de cada período histórico. Así, por ejemplo, en la Antigüedad reconoce la coexistencia de la belleza de las proporciones y de la belleza como luminosidad.

Desde el siglo XX la contradicción se multiplica, no sólo a causa de la proliferación de las tendencias divergentes, sino por el cuestionamiento mismo del ideal de belleza.

Umberto Eco se detiene en vivos análisis de la estética industrial, la máquina, las vanguardias, la materia y los media. Parecería que en el siglo XX “el utensilio adaptado para su fin (producto tecnológico)” se convierte en el último refugio del anhelo de belleza. Desde “la exaltación futurista de la velocidad, Marinetti llegará a afirmar, tras haber invitado a matar el claro de la luna como trasto inútil poético, que un coche de carreras es más bello que la Niké de Samotracia”.³⁴ Surge así la era de la “estética industrial”:

[...] la máquina ya no necesita ocultar su funcionalidad tras los oropeles de la cita clásica, como sucedía con Watt, porque ahora se afirma que la forma sigue a la función, y la máquina será tanto más hermosa cuanto más capaz sea de exhibir su propia eficiencia.³⁵

La belleza, pues, se asienta preferentemente en la vida cotidiana; aparece, más bien, bajo la forma de la moda, los productos de la técnica del diseño y/o la publicidad. Del *diseño* procede el ideal de la funcionalidad, se alterna con el de *estilo*, que hace hincapié en el agrado es-

29 Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método*, 1999; y *La actualidad de lo bello*, 1980.

30 Distinguido poeta y filósofo platense (1920-2008), autor de selectos artículos sobre cuestiones de estética y filosofía contemporánea.

31 Narciso Pousa, “El hombre crepuscular”, 2004, p. 13.

32 Umberto Eco, *op. cit.*, p. 12.

33 *Ibidem*.

34 *Ibidem*, p. 394.

35 *Ibidem*.

tético no resultante de la función, sino como valor agregado con el fin de seducir al futuro comprador.

Umberto Eco denomina “belleza de la provocación”, a la que propondrían los distintos movimientos de vanguardia y del experimentalismo artístico: del futurismo al cubismo, del expresionismo al surrealismo, desde Picasso hasta los grandes maestros del arte informal.

“El arte de las vanguardias no plantea el problema de la belleza. Se sobreentiende, sin duda, que las nuevas imágenes son artísticamente ‘bellas’ y han de proporcionar el mismo placer procurado a sus contemporáneos por un cuadro de Giotto o de Rafael”,³⁶ afirma nuestro autor. Eco resalta la actitud de provocación de las vanguardias al violar, sistemáticamente, todos los cánones estéticos respetados hasta ese momento:

El arte ya no se propone proporcionar una imagen de la belleza natural, ni pretende procurar el placer sosegado de la contemplación de formas armónicas. Al contrario, lo que pretende es enseñar a interpretar el mundo con una mirada distinta, a disfrutar del retorno a modelos arcaicos o exóticos: el mundo del sueño o de las fantasías de los enfermos mentales, las visiones inducidas por las drogas, el redescubrimiento de la materia, la nueva propuesta alterada de objetos de uso en contextos improbables (véase nuevo objeto, *dadá*, etcétera), las pulsiones del inconsciente. [...]

Sólo una corriente del arte contemporáneo ha recuperado una idea de armonía geométrica que puede recordarnos la época de las estéticas de la proporción, y es el arte abstracto. Rebelándose contra la dependencia tanto de la naturaleza como de la vida cotidiana, el arte abstracto nos ha propuesto formas puras, desde las geometrías de Mondrian a las grandes telas monocromas de Klein, Rothko o Manzoni.³⁷

Opuestas entre sí, conviven, curiosamente, la belleza sugerida por las nuevas corrientes artísticas y la difundida por los *media*, con el fin

de estimular el consumo, multiplicándose, así, las contradicciones respecto de la existencia de un único criterio. Nuestra época, asevera Eco, se entrega “a la orgía de la tolerancia, al sincretismo total, al absoluto e imparable politeísmo de la belleza”.³⁸

Entre los autores actuales que han considerado la crisis de la belleza en el arte se destaca también Arthur Danto,³⁹ quien da cuenta de la ruptura del concepto y la vivencia de la belleza en el arte contemporáneo a partir de Duchamp. Sin embargo, Danto parece ir más allá, al avistar en el gesto provocativo de Duchamp y su célebre *Fuente* (1917), un “cuestionamiento del ideal mismo de belleza”, y con ello la apertura de una nueva era: la de “la injuria de la belleza”, preanunciada en los versos de Rimbaud.⁴⁰

De este modo, a la ‘muerte del arte’ anunciada por Hegel, se sumaría la *desaparición* de uno de sus componentes esenciales: la belleza, en aras de la cual se habrían menospreciado otras cualidades estéticas posibles, tales como, lo repugnante, lo abyecto, etcétera.

Respecto de la filosofía del arte del siglo XX, Danto elogia “el descubrimiento de que algo puede ser buen arte sin ser bello como una de las grandes aclaraciones conceptuales”.⁴¹ En el tiempo del “hombre crepuscular”, al decir del Profesor Pousa, reina “la imprecisión”, el esfumado de su propia imagen de hombre:

[...] la imagen del crepúsculo incluye como resonancia armónica el tema de la decadencia, de la disgregación y de la muerte; conlleva todo ese mundo sombrío que es limítrofe con el reino de la muerte, temas preferidos desde el romanticismo al surrealismo y expresionismo, pasando por las figuras claves de un Baudelaire o un Rimbaud, hasta el mundo en ruinas de Trakl, o de *The Waste Land*, de Eliot, etc. [...]⁴²

[Tiempo] del abandono de toda “creación” en los dominios del arte, para sustituirlo por una actitud de “composición” que lleva a un formalismo hipertrofiado, o a una sujeción de la *hylé* en su manifestación más incommunicable. Toda la vida cultural huma-

36 *Ibidem* p. 415.

37 *Ibidem*, pp. 415-417.

38 *Ibidem*, p. 417.

39 Arthur Danto, *El abuso de la belleza*, 2005.

40 Rimbaud escribe, en *Una temporada en el infierno*: “Una noche, senté a la Belleza en mis rodillas. / y la encontré amarga. / y la injurié”. Ver, Arthur Danto, *op. cit.*, p. 79.

41 *Ibidem*, p. 102.

42 Narciso Pousa, “El hombre crepuscular”, 2004, p. 14.

na es presa de febriles búsquedas de "originalidad", o sea de rupturas y de anhelos de nuevos puntos de partida.⁴³

Lo cierto es que hoy en día lo bello se muestra fuera de la experiencia corriente del arte contemporáneo, en lo que éste tiene de característico o representativo.

Ahora bien, a pesar de las producciones reulsivas de los artistas y las elucubraciones de los teóricos, perdura en el inconsciente colectivo, más allá de los expertos y del público de arte, la convicción de que en el arte tiene que haber belleza. Ello produce un conflicto serio entre el artista y el común del público, desprevenido y desconcertado al no poder acceder a la recepción de formas expresivas al margen de lo bello o que procuren un análogo de lo bello, no la belleza misma. En fin, la dupla arte-belleza sostenida por el Renacimiento parece haber sufrido un daño severo y, para muchos, irreparable. El tiempo nos dará la respuesta.

Bibliografía

- DANTO, Arthur: *El abuso de la belleza*, Barcelona, Paidós, 2005.
- DERISI, Octavio Nicolás: *Lo eterno y lo temporal en el arte*, Buenos Aires, Emecé, 1965.
- DESCARTES, René: *Meditaciones metafísicas*, en *Obras escogidas*, Buenos Aires, Charcas, 1980.
- ___ "A Mersenne, 18-3-1630", en *Obras escogidas*, Buenos Aires, Charcas, 1980, pp. 351-352.
- ___ *Compendio de música*, Madrid, Tecnos, 1992.
- ECO, Umberto: *Historia de la belleza*, Barcelona, Lumen, 2004.
- ___: *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1997.
- GADAMER, Hans-Georg: *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1999.
- ___ *La actualidad de lo bello*, Buenos Aires, Paidós, 1996.
- GUERRERO, Luis Juan: *Qué es la belleza*, Buenos Aires, Columba, 1956.
- KANT, Manuel: *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1946.
- MENDELSSONH, Moses: "Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y las letras", en Baumgarten, A. y otros, *Belleza y Verdad. Sobre la estética en la Ilustración y el Romanticismo*, Barcelona, Alba Editores, 1999.
- PAREYSON, Luigi: *Estética. Teoría della formatività*, Turín, Edizioni di Filosofia, 1954.
- ___ *Conversaciones de estética*, Madrid, Visor, 1987.
- PLATÓN: *Diálogos. Volumen IV: República*, Ma-

drid, Gredos, 2003.

- PLATÓN: *Diálogos. Volumen III: Fedón. Banquete*, Madrid, Gredos, 2003.
- POUSA, Narciso: "El hombre crepuscular", en *Aproximaciones*, La Plata, Fundación Santa Ana, 2004.
- PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA: *Las jerarquías celestes*, en *Obras Completas*, Madrid, BAC, 1995.
- SHAFTESBURY: *Los moralistas*, La Plata, Instituto de Filosofía, UNLP, 1965.
- ___ *Del soliloquio o Consejos al escritor*, La Plata, Instituto de Filosofía, UNLP, 1962.
- STEFANINI, Luigi: *Trattato di estetica*, Brescia, Morcelliana, 1955.
- TOMÁS DE AQUINO (Santo): *Suma Teológica*, Tomos I y II-III, Madrid, BAC, 1964.

43 Narciso Pousa, *Op. cit.*, 2004, p. 16.