

La belleza y La fealdad: una estética contemporánea

Pedro Alzuru

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
MÉRIDA- VENEZUELA
alzurupedro@gmail.com

26

ENERO- DICIEMBRE, 2018

Resumen

El arte ha sufrido en la contemporaneidad su expansión, múltiples son los abordajes que coinciden en ello con diversos términos: artísticidad, artificio (Heinich), legitimación (Bourdieu), *artistización* o expansión (Perniola, 2015). En otras palabras, ha desbordado sus fronteras, parte de la inclusión en oposición a la exclusión característica del mundo del arte hasta hace apenas unos años. Cómo se manifiesta este proceso en el específico mundo de la danza, es a lo que queremos referirnos con nuestro título. La danza también pasó por los períodos clásico, moderno y contemporáneo, estilos que subsisten en la contemporaneidad pero la danza contemporánea específicamente es la que desborda las tradiciones impuestas por los períodos anteriores: integrando técnicas dancísticas no occidentales, elementos étnicos, religiosos, de la vida cotidiana, de las prácticas deportivas, gimnásticas, acrobáticas, de la capoeira, del yoga, del *butoh*, prótesis y otras prolongaciones materiales e inmateriales que expanden las posibilidades del cuerpo.

Palabras clave: Danza, cuerpo, arte expandido

The Beauty and The Ugliness: A Contemporary Aesthetic

Summary

The art has suffered in the contemporary its expansion, multiple are the approaches that coincide in it with different terms: artistic, *artification* (Heinich), legitimation (Bourdieu), *artistization* or expansion (Perniola, 2015). In other words, it has overflowed its borders, part of inclusion in opposition to the exclusion characteristic of the art world until just a few years ago. How this process manifests in the specific world of dance, is what we want to refer to our title. The dance also went through the classical, modern and contemporary

periods, styles that subsist in the contemporaneous but contemporary dance specifically is the one that overflows the traditions imposed by the previous periods: integrating non-western dance techniques, ethnic, religious elements, of everyday life, sports, gymnastic, acrobatic, capoeira, yoga, *butoh*, prosthesis and other material and immaterial prolongations that expand the possibilities of the body.

Keywords: Dance, body, expanded art

1. Introducción

Los dos textos de Eco dedicados a los temas de este título son por varias razones singulares: no constituyen otra historia del arte, son una antología, una reseña, de textos que reconstruyen las ideas de belleza y de fealdad que se han manifestado y discutido a lo largo de la historia de Occidente. Pero esto se hace, la antología, la reseña, desde una sensibilidad actual, por ello estos textos conforman, a nuestro modo de ver, una estética.

La belleza es vista en la naturaleza, en el cuerpo humano, en los astros y en muchas otras cosas y para esto se recurre a los textos de filósofos, científicos, escritores, místicos, teólogos, a los testimonios de los artistas, pero a través de estos documentos se puede entrever también el sentir que de la belleza ha tenido la gente ordinaria, a lo largo de las épocas, sin obviar las contradicciones y conflictos que se pueden observar en una misma época.

La fealdad, en cambio, como podremos ver, no ha sido definida por filósofos y artistas en extensos tratados sino en alusiones marginales, por esto una historia de la fealdad no puede basarse en testimonios teóricos sino en la misma representación visiva y verbal de cosas y personas consideradas feas. Para esto el autor se remite y se limita a la cultura occidental, para evitar confusiones y porque considera que los conceptos de belleza y fealdad son relativos a los periodos históricos y a las culturas particulares. Y en esto intervienen, además, criterios políticos y sociales, no estéticos.

Bello y feo son entonces relativos a los tiempos y a las culturas aunque se ha tratado de verlos como definidos en relación con un modelo permanente y este modelo es el mismo hombre, si compartimos el criterio que nos adelanta Eco, siguiendo a Nietzsche, el hombre se pone a sí mismo como norma de la perfección, lo bello es lo que le devuelve su imagen y en consecuencia lo que evidencia su degeneración (agotamiento, pesadez, senilidad, cansancio, envilecimiento, convulsión, parálisis, disolución, descomposición) a todo esto reacciona con el juicio de valor “feo” (Eco, 2007, 15) . No podemos dejar de agregar, sin embargo, que la forma que tenemos de vernos, el modelo que somos para nosotros mismos, también es

histórico, cambia, remite a los periodos históricos y a las culturas. La pregunta y de alguna manera la apuesta del autor, es si este modelo y por ello las ideas de belleza y fealdad, no obstante los cambios, mantienen algunas características constantes.

Bello es lo que nos place, y en algunas épocas se ha hecho un nexo entre bello y bueno, es decir, una acción virtuosa, algo conforme a principios ideales, que implica esfuerzo, caridad, sacrificio, sin embargo, por egoísmo o temor, podemos preferir no compartir experiencias semejantes. Esta distancia nos permite definir como bello un bien que no deseamos, hablamos de belleza cuando nos place algo por lo que es, sin desearlo ni querer conquistarlo. El sentimiento de la belleza se diferencia del deseo, y por ello del orgullo, los celos, la codicia, la envidia y la avidez.

Identifica Eco entonces, en su estética, la belleza con las cosas que los seres humanos han considerado bellas, coincide en esto con la llamada teoría institucional de la estética; otro criterio que lo guía es que la identidad, típica de la modernidad, entre arte y belleza, no es tan obvia como creemos, algunas teorías reconocen sólo la belleza del arte, subvalorando la de la naturaleza, pero otras hacen todo lo contrario y otras, aun privilegiando la belleza natural no dejan de reconocer que el arte puede representar bellamente la naturaleza, hasta la naturaleza peligrosa y repugnante. Cita, el autor, las ideas sobre el arte -al no querer hacer otra historia del arte- cuando estas ponen en relación arte y belleza, pero debe documentarse por lo general en el arte porque han sido artistas los que han narrado lo que consideran bello; fuera del ámbito del arte, los pueblos, los hombres hacen cosas que consideran bellas, sin duda, pero de ellas nos quedan pocas referencias escritas que nos digan por qué las consideran bellas. Por esto debemos recurrir a los textos literarios y filosóficos de la época en cuestión.

De los pueblos “primitivos”, en el ámbito de la cultura occidental, quedan testimonios artísticos pero en los textos teóricos no es fácil discernir si estaban destinados al uso religioso, cotidiano o a la contemplación. De otras culturas, ricas en textos poéticos y filosóficos, es siempre con muchas precauciones que podemos establecer identificaciones con los conceptos occidentales de bello, bueno, justo, etc.

Ya cerca de la modernidad y hasta hoy, el autor recurre a documentos que desbordan lo artístico, del entretenimiento, de promoción comercial, de satisfacción de pulsiones eróticas, siempre que le permitan comprender la idea de belleza en cierto momento. La belleza no es absoluta ni inmutable, asume rostros diversos según los países y las épocas, ya sea física, de los dioses, de los santos o de las ideas. En un mismo periodo histórico, las

diversas artes pueden celebrar distintos tipos o modelos de belleza, mientras un determinado modelo de belleza puede reenviarse de época en época.

Belleza y fealdad se definen en referencia a un modelo, el hombre, todos los entes, las justas reglas, la proporción, la luminosidad, la integridad, etc., una cosa debe mostrar las características que su forma ha impuesto a la materia. Por esto se llama feo todo lo desproporcionado, sin integridad, por exceso o por defecto, podría definirse simplemente como lo opuesto de lo bello, sería un contraste simétrico con la belleza, pero su fenomenología, sus encarnaciones, permiten constatar una autonomía de lo feo que le da una riqueza independiente de ser simple negación de lo bello.

Lo feo aparece en la naturaleza, en lo espiritual, en el arte, como ausencia de forma, asimetría, desarmonía, desfiguración, deformación, repugnante. Todo esto es más que opuesto a armonía, proporción e integridad; también aparece en territorios que parecían exclusividad de lo bello, lo fabuloso, lo fantástico, lo mágico, lo sublime. Ante lo bello se espera una reacción de apreciación desinteresada, ante lo feo una reacción de disgusto, repulsión, horror. Pero hay algunas reacciones ante lo bello o lo deseable -no se trata de goce estético- que pueden confundirnos, gruñidos y gestos que manifiestan interés visceral, hambre, deseo sexual. Desde Kant se ha establecido que la belleza debe provocar un goce estético, un placer sin interés y, en consecuencia un juicio que excluye el deseo de posesión y de consumo; no podemos excluir, sin embargo, que hasta eso cambie.

Con la estética contemporánea quizá estamos por primera vez, tal es la importancia que en ella ha adquirido, ante una experiencia de la fealdad que pide un juicio estético. Tampoco podemos obviar que hay experiencias de la fealdad que jamás nos pueden generar una experiencia estética. Debemos distinguir la fealdad en sí (una carroña, por ejemplo), de la fealdad formal (la desarmonía entre las partes de un todo) y la representación artística de ambas. Ésta última puede, eventualmente, redimir a las anteriores. De muchas culturas solo conocemos las dos primeras a través de la tercera y por ello nos podemos equivocar. A esto debemos agregar que en todo momento hay variables individuales, idiosincrasias y comportamientos desviantes que hacen que estos límites, entre lo bello y lo feo, parezcan aún más frágiles.

2. Bellos monstruos

Todas las culturas se representan la belleza y la fealdad desde su presente, su especificidad, valores y convicciones, por ello las culturas sucesivas y diferentes no pueden establecer con certeza cuál es una y cuál es la otra y

les den interpretaciones opuestas, por esto objetos de culto de una cultura, por ejemplo, pueden percibirse como obras de arte en otra.

Las teorías estéticas coinciden en definir lo feo como lo opuesto a lo bello, una desarmonía que viola la proporción, una falta que le sustrae lo que debe tener, no obstante el arte puede darles una bella representación, hacerlas aceptables y agradables. Bellas representaciones de lo feo y de lo monstruoso se encuentran a lo largo de la historia de Occidente pero con la sensibilidad cristiana y el arte que la expresa hay un cambio significativo, el dolor, el sufrimiento, la muerte, la tortura, las deformaciones físicas de Cristo y sus perseguidores, de víctimas y victimarios, se hacen esenciales (Hegel en Eco, 2004, 133).

Durante el helenismo se iniciaron los contactos de los europeos con otras culturas, probablemente debido a lo antes señalado, a sus especificidades, se difundieron descripciones fantásticas de sus plantas, animales y hombres que luego pasaron a formar parte de los bestiarios helenísticos y medievales. No se plantean el problema de si estos monstruos son bellos o no, son maravillosos, luego serán exóticos, y esto será más importante que si son reales o producto de la fantasía.

El pensamiento místico y teológico de entonces les da una interpretación simbólica: todo ser, toda cosa, tienen una significación moral, nos enseña sobre los vicios y las virtudes o simboliza una realidad sobrenatural. Pero si los monstruos forman parte de la creación de Dios forman parte de la armonía de la creación, contribuyen a la belleza del orden providencial del todo. Lo que consideramos feo, aparece bello en el orden general, así se redime la monstruosidad. Aunque los rigoristas lamenten la propensión de los artistas a representar lo monstruoso, no pueden dejar de reconocer su fascinación por esas figuras, así lo monstruoso entra en la literatura y el arte.

Con el paso del Medioevo a la Modernidad, el monstruo pierde su carga simbólica y es visto como curiosidad natural, no se trata de juzgarlo feo o bello sino de estudiarlo en su forma y anatomía, con un criterio “científico”, como revelaciones de los misterios del mundo natural.

La latinidad clásica había condenado el estilo inspirado en esta escasa y mala información sobre Asia y África, considerado “feo” en oposición al estilo mesurado. Los Padres de la Iglesia prolongaron esta concepción al condenar estas “exageraciones”. Pero entre los siglos VII y X, la estética hespérica (relativa a las penínsulas ibérica e itálica, incluyendo en este caso las islas británicas), se convierte en el estilo de una Europa “oscura”, en un clima de barbarización general, donde monjes, poetas y artistas ven el mundo como una selva habitada por monstruos acechantes.

Estos monstruos eran, no obstante, atrayentes para el hombre medieval, así como son para nosotros los animales exóticos del zoológico. Así nacieron los bestiarios moralizantes, luego las enciclopedias.

La familiaridad con los monstruos sirvió también al mundo cristiano para definir la Divinidad, sólo por negación podemos referirnos a Él, a través de animales y seres monstruosos. Luego el gusto por lo maravilloso será sustituido por lo interesante científico, pero el monstruo continuará en el imaginario moderno y contemporáneo. Shakespeare nos hablará del horrible e infeliz Calibán, Swift de las criaturas encontradas en sus viajes, lo perturbador aparecerá con Poe y con Baudelaire. Ya en nuestros días nos encontraremos con Drácula, Frankenstein, mister Hyde, King Kong, hasta encontrarnos rodeados, con escepticismo, sin buscar vírgenes para amansarlos, con muertos vivientes y alienígenos.

3. La pastoral y el diablo

Filósofos, teólogos y místicos en el Medioevo eran hombres de la iglesia, el moralismo los había educado en la desconfianza de los placeres de la carne, se ocupaban de la belleza, pero tenían razones para no ocuparse de la mujer, sin embargo, no pudieron dejar de hacerlo. Así es esta época, junto a un extremo rigor moral ofrecía momentos de franca sensualidad. Esto condujo a una particular imagen de la mujer como objeto de amor casto y sublimado, deseado e inalcanzable, una educada pasión amorosa en la cual el deseo se amplifica por la prohibición, un estado permanente de sufrimiento y gozo. Hoy las lecturas del amor cortés subrayan la insatisfacción y el deseo aplazado infinitamente, los aspectos masoquistas del dominio de la mujer, la humillación, tanto que se piensa que esta concepción del amor sea más una interpretación romántica que una creación de la Edad Media, lectura que luego pasó a la modernidad, donde se subraya la insatisfacción y el deseo aplazado infinitamente, los aspectos masoquistas del dominio de la mujer, la humillación.

En Dante la mujer angelizada no es objeto de un deseo reprimido y pospuesto hasta el infinito, sino de salvación, de elevación a Dios, su belleza se espiritualiza, adquiere rasgos paradisíacos. Este ideal será retomado por los prerrafaelistas en sus criaturas diáfanas, revisitadas con morbosa sensualidad, más carnalmente deseables cuando la gloria celeste las ha sustraído a la dolorosa pulsión erótica del amante.

En el siglo XV, la belleza es concebida como imitación de la naturaleza, siguiendo reglas científicamente comprobadas o como contemplación

de una perfección sobrenatural, no perceptible con la vista porque no totalmente realizada en la vida terrena. Para el artista, el conocimiento del mundo sensible es medio para el conocimiento de la realidad suprasensible, su imitación es estudio e inventiva, innovación técnica, no pasiva repetición de las formas. El neoplatonismo se proponía entonces: difundir y darle vigencia a la filosofía antigua, coordinar los múltiples aspectos de su sistema simbólico, y mostrar la armonía de este sistema con el simbolismo cristiano.

En la imagen de la Venus se concentra esta simbología neoplatónica (Ficino, Tiziano, Botticelli). El pintor debe responder a exigencias teóricas, ¿qué es la belleza?, ¿cómo se puede conocer?, y prácticas, ¿qué cánones, gustos, costumbres nos permiten calificar un cuerpo como bello? La imagen de la belleza cambia, el cuerpo desnudo de la Venus alude a una belleza física subrayada por las diferencias respecto a los cánones clásicos, su rostro se puede hacer indescifrable, la mujer renacentista recurre a la cosmetología y a las joyas, cuida su cabellera, impone la moda y la pompa en la corte, sin olvidar las bellas artes y la filosofía. Más tarde, el cuerpo de la mujer que se exhibe públicamente, deshonor la expresión privada, intensa, egoísta, del rostro indescifrable y misterioso (Tiziano, Giorgione, Velázquez); estos rasgos se prolongan en los siglos sucesivos anunciando la extrema libertad de la pintura moderna (Manet).

En el cuerpo masculino esté atravesado por los mismos problemas, se pone en el centro del mundo, representado con los signos de su poder, su fuerza y los efectos del placer. La teoría estética sigue basándose en la proporción y la simetría del cuerpo pero las imágenes de los cuerpos de los poderosos violan todos estos cánones, cuando los artistas franquean el respeto por la iconografía clásica y le dan una semblanza más realista, populachera y hasta ruinoso y decadente.

En este tránsito se insertan las vicisitudes históricas de la Reforma, el cambio de las costumbres entre los siglos XVI y XVII. La imagen femenina se viste de granjera, educadora, administradora, ama de casa. En medio de las tensiones entre moral calvinista y vida burguesa se están generando nuevos tipos humanos en los cuales la belleza debe unirse a lo útil y a lo práctico, una belleza sin significados ocultos, orgullosa de existir y de mostrarse (Rubens). Por otro lado, el autorretrato del pintor se distancia del modelo por la serena conciencia del rostro que comunica sólo el sí mismo. El mundo de la corte empieza a disolverse así como la belleza clásica en las formas del manierismo y del barroco, el realismo de Caravaggio y del arte flamenco indica los signos de otras formas de expresión de la belleza: el sueño, el estupor, la inquietud.

En el Renacimiento llega a su más alta expresión la Gran Teoría, la belleza como proporción, pero fuerzas centrífugas conducen hacia una belleza inquieta, sorprendente. Clásico, manierismo, barroco o rococó; es un proceso cultural fluido que atraviesa las artes y la sociedad, que solo por momentos cristaliza en figuras definidas. La dedicación al saber no se expresa en la tranquilidad sino en un ánimo oscuro y melancólico, el progreso del conocimiento saca al hombre del centro del mundo y lo lanza a la periferia de la Creación, estas fuerzas terminarán por llevar a la catástrofe política, económica y financiera de Italia, tanto los artistas como el público son atravesados por este desasosiego que reverbera en todos los aspectos de la vida material y espiritual, la filosofía y el arte pasan a concepciones subjetivistas de la belleza, a excavar desde adentro otras formas que la corriente central del clasicismo había dejado de lado. Ya el artista clásico por definición, Rafael, violaba los cánones, también Durero y Parmigianino.

La revolución copernicana, el desarrollo de las ciencias físicas y astronómicas pueden estar en el origen de la ansiedad renacentista, en el malestar que se difunde cuando el hombre descubre que no está en el centro del universo y que acompaña el fin de las utopías humanística y renacentista, es el mismo progreso del saber el que produce su crisis, si el hombre del Renacimiento estudiaba el universo con los instrumentos de las artes prácticas el hombre del barroco es melancólico, ha dejado estos instrumentos a un lado.

Los manieristas disuelven las reglas, a la belleza clásica oponen la espiritualización, la búsqueda de lo fantástico e irreal, privilegian las figuras movidas, serpentinadas, que no se inscribe en cuadrículas y sugieren más bien las ondas de las llamas, complicaciones progresivas, alteraciones de la perspectiva, anamorfosis que suspenden el orden proporcionado. La belleza de Arcimboldo se despoja de toda clasicidad, se expresa a través de lo sorprendente, lo inesperado, la argucia, trasciende la oposición entre belleza y fealdad, es una belleza refinada, culta y cosmopolita como la aristocracia que la aprecia. El manierismo es una superación del Renacimiento, no sólo un paréntesis entre éste y el barroco. El paso de manierismo a barroco no es un cambio de escuela sino una dramatización relacionada con la búsqueda de una belleza sorprendente, desproporcionada.

Combinación de imaginación exacta y efecto sorprendente, llamada agudeza, *Wit*, conceptismo, etc., la belleza barroca se sitúa más allá del bien y del mal, al describir la belleza a través de lo feo, la verdad a través de lo falso, la vida a través de la muerte, etc. Pero la eticidad de la belleza barroca no está en la oposición a los cánones rígidos de la autoridad política y religiosa

sino en el carácter de totalidad de la creación artística, en cada detalle del cuerpo y del mundo barroco se pliega y despliega el cosmos entero.

El ser humano parece encontrar el malestar en toda excrescencia y en lo relacionado con el sexo, los órganos sexuales, cuya visión es excitante, no son sin embargo considerados bellos (Freud). Esta incomodidad se expresa en el pudor, el instinto o el deber, pero el sentido del pudor cambia con las épocas, se recurre a la obscenidad, se exhiben comportamientos obscenos por rabia o por provocación o para hacer reír, basta pensar en los chistes de niños y adultos sobre los excrementos. Desde la antigüedad, el culto al falo, tipificado en la deidad menor de Príapo, sintetiza lo feo, lo cómico y lo obsceno.

“Se ha hablado de formas de arte que expresan la armonía perdida (de donde sublime y trágico, que provocan ansiedad y tensión), la armonía poseída (de donde bello y gracioso, que inducen serenidad) o también la armonía perdida y fallida y aquí tenemos lo cómico como pérdida y reducción, también como mecanización de los comportamientos normales” (Eco, 2007, 135). Comicidad y obscenidad se juntan cuando nos divierten sobre alguien que despreciamos o en el acto libertario contra el que nos oprime. El cómico-obsceno es una especie de revuelta compensatoria, válvula de escape de tensiones que serían incontrolables (saturnales, carnavales, etc.).

El cristianismo primitivo consideraba la risa una licencia casi diabólica, esta visión fue concurrida por otros padres de la Iglesia, quienes defendieron el derecho a una santa alegría y desde los primeros siglos del Medioevo circularon textos cómicos, en los cuales se les daba un tratamiento irreverente a los personajes bíblicos; la licencia gozosa, la risa pascual, durante las celebraciones de la resurrección se consentían chistes en la iglesia hasta en el curso de los sermones. Basta recordar el erotismo de la poesía cortés y los cantos de los goliardos, de temas amorosos, báquicos y satíricos, muchos de los cuales eran clérigos. El sentido del pudor era muy distinto al moderno, las familias pobres vivían en promiscuidad, compartiendo la misma habitación, hasta el mismo lecho, las necesidades corporales se satisfacían sin mucha intimidad.

La obscenidad, la magnificación de lo deforme y grotesco, aparecen en las sátiras contra el villano, representado como tonto, ladrón, sucio y hediondo, manifestación del desprecio que tenía la clase feudal y eclesiástica hacia los campesinos. La plebe citadina protagonizaba la parodia grotesca en los carnavales, bodas y otras fiestas, caracterizadas por gritos, obscenidades y disfraces, se permitía que el orden social se invirtiera, emergieran los rasgos bufonescos y “vergonzosos” de la vida popular, todo aquello que el resto

del año era considerado feo y prohibido, confirmando el orden y el respeto de las jerarquías. La risa era la medicina de quien vivía una vida difícil, la fealdad reivindicada, el protagonista del carnaval, hambriento y oprimido, aceptado por unos días.

Todos estos fenómenos se transforman con el Renacimiento, la cultura popular, hasta en sus formas más escabrosas, es revisitada y saqueada con originalidad, el obsceno rabelaisiano ya no es sólo una característica plebeya, pasa a ser lenguaje y comportamiento de la corte, sátira del mundo de los doctos y eclesiastas, de revuelta anárquica popular pasa a ser revolución cultural. En una sociedad que desde entonces, siglo XVI, sostiene la prevalencia de lo humano sobre lo divino, lo obsceno se convierte en orgullosa afirmación del cuerpo, el villano, feo y tosco, deja de ser tonto y se vuelve astuto, la misma locura se transforma en símbolo filosófico, caricatura de los vicios y costumbres de la época. Con Bruegel, contemporáneo de Rabelais, el mundo de los campesinos, con su tosquedad y sus deformidades, entra en la gran pintura, su representación del campo estaba destinada a la ciudad y no era una burla.

La atención a lo feo asume rasgos realistas, se afirma el trato de lo feo porque las dulces y graciosas empalagan, se entiende que cosas desagradables están en el principio del bien, los atributos sexuales ya no son vistos como motivo de escándalo, se exaltan actos que antes eran innombrables, hay una desenfadada invitación al goce. El arte de las clases cultas borra la frontera entre lo decible y lo indecible, reivindica lo obsceno, representa lo feo, es la literatura licenciosa de los siglos XVII y XVIII. Sade retoma los aspectos más repugnantes de la obscenidad, describe la libido más asquerosa, supera toda medida. Ésta adquirirá un rol en cierta literatura de fines del XIX y principios del XX, se propone destruir todos los tabúes y de aceptar todos los aspectos de la corporalidad, no sin la resistencia de los bienpensantes, escandalizó y fue eventualmente prohibida.

Nace la caricatura moderna como instrumento polémico contra una persona particular o una categoría social, exagera un aspecto de su rostro o de su cuerpo para burlarse y denunciar un defecto moral, puede ser también un retrato de gran penetración psicológica, una redención estética de la fealdad (Rosenkrantz).

Entre Medioevo y Barroco prospera el tema de la vituperación de la mujer, su fealdad manifestaría su malicia y su nefasto poder de seducción. La literatura clásica ya tenía misóginos retratos femeninos, Ovidio consideraba que a la mujer la embellecía la virtud, no el colorete. Esta crítica del maquillaje es retomada en el mundo cristiano, estaría asociado a la pros-

titución, la mujer se maquilla para ocultar sus defectos, para agradar a su esposo y a los extraños. Tenemos representaciones de la vieja como símbolo de decadencia física y moral; la fealdad femenina se hace objeto de diversión burlesca; y hasta, en el Barroco, una revalorización de sus imperfecciones como elemento de atracción.

Pero con el manierismo se inicia una reflexión melancólica sobre la vejez masculina, Miguel Ángel y Gryphius pintan su fealdad senil, Shakespeare representa los sufrimientos de Calibán y de Ricardo III, considerando que el rencor de los otros por su fealdad es lo que ha generado su maldad, los pintores muestran la enfermedad y el implacable paso del tiempo.

La tradición cristiana trataba de no recordar que Satanás había sido un ángel y por eso debía ser bellísimo, pero hacia el s. XVII empieza una transformación: Shakespeare recuerda que el diablo puede presentarse en bellas formas (Hamlet), Marino lo presenta como un ser pobre sobre el que pesa una tristeza sombría y por eso inspira piedad. Pero el Lucifer de Dante, s. XIV, y el Plutón de Tasso, s. XVI, son horrendos. Milton (1667) marca definitivamente el rescate de Satanás, en éste prevalece una belleza deteriorada e indómita, es pura energía en revuelta. Schiller llegará a escribir que este demonio es superior al Dios al que se opone. En el *Fausto* de Goethe aparece como un señor adecuadamente vestido, de dérgigo errante, intelectual buena gente. Si es diabólico es por su dialéctica convincente, por otro lado, no tiene que esmerarse mucho con Fausto, quien casi va a su encuentro. En el s. XX, se hará absolutamente “laico” (Dostoievski, Papini, Mann), un gris y mezquino pequeño burgués, ahora sí peligroso porque no tonto y feo como antes se le pintaba.

Satanás desdramatiza sus rasgos pero crece la demonización del enemigo. Desde la antigüedad el enemigo ha sido el Otro, el extranjero, el que no encaja en nuestros criterios de belleza, hábitos y lengua. El primer enemigo que se dio el cristianismo fue el vicario de Satanás, el Anticristo, los textos insisten en su obscena fealdad; luego fueron los heréticos, los cismáticos, los hebreos, los sarracenos, los leprosos y pestosos. En la modernidad se representa al enemigo con un semblante grotesco y malvado, enemigo religioso o nacional, de aquí la caricatura con las cuales protestantes y católicos representaban al papa y a Lutero; con las cuales legitimistas y revolucionarios se representan durante la Revolución francesa; entre los siglos XIX y XX la caricatura anticlerical; durante las Guerras, antifascista, anticomunista, anticapitalista, antiamericana, etc., más acá será “amorfo, viscoso, polimorfo, de este o de otro mundo; representa nuestros terrores inconscientes, amenazante e inasimilable, inhumano, las múltiples encarnaciones del diablo” (2007, 201).

4. Belleza y razón, fealdad y horror

Del siglo de las Luces tenemos una imagen racional pero detrás de esta pátina se agitan violentas pasiones, arrolladores sentimientos, crueles y refinados personajes, así fue el siglo de la belleza tardo barroca, rococó y neoclásica. La vieja nobleza de corte entra en concurrencia con otra, joven y modernizadora, con gustos y costumbres ya burgueses. A este complejo contexto corresponde una compleja dialéctica del gusto. En la filosofía de la *Aufklärung* coinciden liberación del oscurantismo y simpatía por el absolutismo y el autoritarismo, la luminosidad de Kant y la oscuridad del teatro de Sade, reacción al gusto del *ancien régime* y búsqueda de reglas claras y vinculantes.

El clasicismo exige rigor, el realismo adherencia a la realidad. Esto lleva en el teatro a comprimir el tiempo y el espacio, a extender el ámbito de la ilusión y a reducir la acción a lo esencial para hacer coincidir el tiempo escénico y el del espectador, copresencia de clasicismo y anticlasicismo. La arquitectura inglesa del s. XVIII se distancia de los excesos del barroco, no quiere ostentar, se atiene a las reglas clásicas, su condena del artificio se extiende a los jardines, quiere mostrar la naturaleza sin excesos.

En el nuevo clasicismo convergen rigor individualista y pasión arqueológica, se descubre la imagen renacentista de la clasicidad como limitada a su época decadente, una deformación humanista, esto estimula una búsqueda de la “verdadera” antigüedad. Al artista se suma el crítico, ambos están inmersos en una opinión pública, en un mercado, se impone una belleza que no es inherente a la cosa sino a la crítica y a la recepción.

En la segunda mitad del siglo se desarrolla una estética de las ruinas, si estas se ven bellas es por el agotamiento de los estilos canónicos. La mirada racional y melancólica de artistas y críticos, mezcla fe en la razón y la revolución y tristeza por la caducidad de la vida, reclamo por la devastación y fe en la reconstrucción, nostalgia por la pureza e indignación ante los excesos del rococó. Lo novedoso es que artistas e intelectuales se independizan de los mecenas gracias al desarrollo de la industria editorial y de la lectura. El sentimiento, el gusto, las pasiones protagonizan la lucha contra la dictadura de la misma racionalidad, se oponen una belleza artificiosa y decadente y una belleza originaria y naturista, nostálgica del “buen salvaje” que el hombre ya no es.

Kant hace del placer desinteresado el fundamento de la experiencia estética, bello es lo que place sin que se le pueda atribuir un concepto, por esto la universalidad de lo bello es subjetiva, no es una universalidad cognos-

citiva. El intelecto y la razón renuncian a su supremacía en lo cognoscitivo y en lo moral, pero, según las reglas de la razón. Kant resistió esta tensión, al no poder negar los elementos no racionales, propone una “teodicea estética”, típica del Iluminismo, la existencia en la naturaleza del mal y de la fealdad no contradicen el orden sustancialmente bueno de la creación (Shaftesbury en Eco, 204, 267).

Pero la independencia de la razón de la naturaleza y la necesidad de una fe inmotivada en una naturaleza buena evidencian la persistencia de su lado oscuro, esta belleza refinada y culta quiere ocultar el lado tenebroso del ser humano, su ser parte de una naturaleza que no es ni bella ni buena. Se pasa así de la búsqueda de las reglas para producir o reconocer la belleza a las consideraciones de los efectos que produce. La belleza es tal para quien la percibe, está relacionada con los sentidos, lo sublime son ideas que entonces se imponen.

A mitad del XVIII es retomado con vigor el tratado sobre lo sublime del Seudo-Longino, se lo concibe como expresión de grandes y nobles pasiones, implica una participación sentimental tanto del receptor como del creador (Homero, los trágicos). Pero ahora lo sublime no se asocia al arte sino a la naturaleza, en una experiencia donde se privilegia lo informe, lo doloroso, lo terrible. Ya se había reconocido al arte capaz de representar lo horrible de una forma bella, capaz de llevar al espectador a superar el dolor (Aristóteles) pero lo feo y lo terrible en sí no eran considerados bellos. Ahora lo estético se divide entre lo bello y lo sublime, lo sublime adquiere características que eran privilegio de lo bello; se desarrolla el gusto por lo exótico, sorprendente, inaccesible, abismal y ese gusto se asocia con grandes pensamientos y pasiones.

Si el Renacimiento se apasionó por las ruinas griegas y el neoclasicismo trató de reinventar esas formas, ahora las ruinas son apreciadas por lo que son. Este gusto se extiende de lo visivo a la literatura, la narrativa “gótica”, el terror y el horror también provocan placer estético. La belleza es un placer que no incita a la posesión, lo sublime es un horror que no nos puede hacer daño (Burke en Eco, 2004, 290). La belleza es placer sin interés, finalidad sin fin, universalidad sin concepto, regularidad sin ley; lo sublime es otra cosa, puede ser matemático y dinámico: el primero es un infinito que ni nuestros sentidos ni nuestra imaginación nos permiten abrazar, por ejemplo el cielo estrellado; el segundo es una infinita potencia que humilla nuestra naturaleza sensible, por ejemplo una tempestad (Kant en Eco, 2004, 296). Estas ideas nutrirán la sensibilidad romántica.

Romanticismo no designa tanto un periodo histórico sino un conjunto de caracteres, actitudes, sentimientos, su originalidad está en el nexo entre el sentimiento y la razón, no resolviendo las oposiciones sino asumiéndolas en copresencia: belleza y melancolía, corazón y razón, reflexión e impulso. Esta belleza se extenderá hasta fines del s. XIX, en formas que serán retomadas por la belleza onírica de los surrealistas, por el gusto macabro moderno y posmoderno.

A mediados del s. XVII, *romantic* es sinónimo de romanesco, un siglo más tarde significa quimérico o pintoresco, o “yo no sé qué”, los alemanes lo ampliaron, incluyendo lejano, mágico, desconocido, lúgubre, irracional, mortuorio, *romantisch* es el arte que expresa tal aspiración. El héroe romántico no es capaz de resistir la fuerza de las pasiones, frente a la belleza amorosa está indefenso, por eso es trágica, pero para él la muerte es bella. Rousseau retoma la expresión “*je ne sais quoi*”, ya presente en Montaigne y en Bouhours, la exagera y la usa en su ofensiva contra la belleza áulica de clasicistas y neoclásicos. Si el hombre moderno es una degeneración, la batalla contra la civilización exige armas nuevas, ya no la razón sino el sentimiento, la naturaleza, la espontaneidad. Esa posibilidad Kant la había ocultado con su crítica de lo sublime, la melancolía es el sentimiento que se experimenta al sumergirse en él.

Es un malestar que se extiende a toda la clase burguesa, reforzado por la valorización del individuo generada por la concurrencia de escritores y artistas en el mercado de la cultura y de la opinión pública, se expresa en el sentimentalismo, la búsqueda de la emoción, la conmoción, los efectos sorprendentes; en el movimiento del *Sturm und Drang* en Alemania, contra la moral y las ideas aristocráticas. La percepción del mundo como hostil, inexplicable e imprevisible propia de una interioridad que, por su negación de la razón tiene elementos despóticos, la de un hombre arrastrado por sus sentimientos, de aquí la melancolía del héroe romántico.

Hegel quiere normalizar este malestar, lo distorsiona, relaciona la aspiración de infinito de las “almas bellas” con un refugio ilusorio que se niega a la relación ética con el mundo real, no reconociendo su contribución estética, su aceptación de un devenir inarmónico, feo, del cual puede, no obstante extraer belleza y verdad. Para la tradición, hasta entonces, la verdad produce la belleza, para los románticos, la belleza produce la verdad y la realidad, puede producir también una nueva mitología que formaría un nexo entre belleza, mitología y liberación y tendría un alcance político: realizar la liberación del espíritu de la humanidad, abrir la obra de arte hacia el absoluto. La belleza puede ahora hacer convergir los opuestos, la

fealdad es la otra cara de la belleza, no su negación. Se plantea de hecho una estética de la fealdad, hasta llegar a lo repugnante, lo extravagante, lo hórrido. Esta misma forma, vaciada de su contenido libertario, generará el kitsch de la “bella muerte” en el cual se sumergirán los fascismos del siglo XX y XXI. (2004, 322).

A mediados del XIX las ciudades son el reino de la tristeza, de la oscuridad y la fealdad (Dickens), a los entusiasmos y desilusiones suceden los ideales modestos y eficientes de la burguesía y del capitalismo. La clase obrera toma consciencia de su situación (Marx). En este marco, el artista siente amenazados sus ideales y siente como enemiga a la democracia, su diferencia empieza a convertirse en la religión estética del arte por el arte: la belleza a cualquier costo, la vida como obra de arte, un arte que se separa de la moral y de las exigencias prácticas y a la vez quiere conquistar los aspectos más inquietantes de la vida no como juez sino para redimirlos como belleza y como ética, la decadencia se prolonga así hasta los primeros decenios del s. XX.

La cabeza visible de este modo de vida que se inicia en Inglaterra y se extiende a Francia a Italia, es el dandy con su sublime y aristocrático fastidio, su desprecio por el sentimiento común; sus teóricos son Baudelaire y Barbey d’Aurevilly, practican el culto de la vida pública como escenario de la belleza, no se rebelan contra la sociedad burguesa, son una manifestación marginal e irónica de la misma. Algunos se aproximan al catolicismo reaccionario, a una religiosidad de ritualidad ambigua, a una mística morbosa y sensual; también al satanismo, el esoterismo, el vicio, constituyen en suma una estética del mal, de la carne, la muerte y el diablo como dirá Praz.

Pero no todo el arte de fines del XIX cabe en el decadentismo: hay los que unen su ideal estético al socialismo; los que reafirman los nexos entre arte, moral, belleza y verdad; los que insisten en la interpretación de la realidad natural y humana, en el paisaje como lugar de trabajo y cotidianidad. Los impresionistas proponen un estudio de la luz y del color en el fondo de ir hasta el fondo de lo visible. Los dramaturgos vuelven sobre los grandes conflictos de su época. La religión de Flaubert es el culto de la palabra justa, estéticamente necesaria, para observar la banalidad, los vicios, la glorificación del mal como belleza. La poesía es poesía y nada más para Poe, el gusto es autónomo de la razón y la moral, debe ocuparse sólo de la belleza. Esta es la época en que belleza y arte se funden, en la que sólo lo artificial es bello.

El simbolismo es el movimiento literario y artístico más significativo de la época, una poética que comprende una visión del arte y del mundo. Baudelaire merodea en una ciudad donde ya nadie pertenece a sí mismo y

recurrir a la interioridad parece inútil: los periódicos aplanan la experiencia; la fotografía congela la realidad y lo humano. Sólo una realidad no ordinaria, un mundo secreto, interesa a la mirada poética; la experiencia se intensifica en los abismos del mal, de allí surgen las alucinaciones más reveladoras. Sólo la palabra poética realiza lo absoluto, el símbolo; la consciente desregulación de los sentidos abre paso a la violencia, el dolor, no busca en la vida la revancha de un sueño imposible. Ruskin reacciona a la im-poeticidad del mundo industrial. La tensión hacia una belleza trascendente y misteriosa, el llamado al artesanado medieval y al arte prerrafaelista conforman su prédica a los pintores y poetas ingleses de la época.

El simbolismo afecta desde entonces una parte de la literatura europea: la técnica poética definida por Joyce a inicios del XX, los temas de la sensibilidad decadente, el sentido de una época de transición, del otoño de una cultura, la admiración por el renacimiento y por los valores de la belleza; la revelación que se da a través de la memoria involuntaria en Proust. La consciencia de que una epifanía como visión debe completarse con una epifanía como creación artística, esta técnica es eminentemente literaria pero se puede reconocer en los impresionistas, las cosas como se nos presentan, cuando nuestra inteligencia no ha intervenido, cuando no hemos sustituido las impresiones por nociones. El artista abandona el cielo, se sumerge en la materia, olvida la belleza como ideal, no entiende el arte como provocación del éxtasis sino como instrumento de conocimiento.

Volveremos atrás, en estos siglos, para ocuparnos más detenidamente de la fealdad, siempre en inextricable relación con la belleza. La brujería existe desde la más remota antigüedad, es nombrada en el código de Hammurabi, dos milenios a.C., en la cultura egipcia, en la Biblia, en Grecia, en Roma, en la literatura latina; ha sido practicada por hombres y mujeres, pero una arraigada misoginia la identifica de preferencia con la mujer, aún más en el mundo cristiano. En el Medioevo se habla del Sabbat, reuniones de las brujas con el Diablo, ancianas yerbateras que podían conocer hierbas medicinales, pobres intrigantes que vivían de la credulidad popular, algunas convencidas de tener relaciones con el demonio, pero en general una forma de subcultura popular. Se documenta la condena de la brujería, pero no era una obsesión para el mundo eclesiástico, los procesos y las condenas a las brujas a la hoguera y a la horca se difundieron a partir del s. XV y sobre todo entre los siglos XVI y XVIII, en Europa y en Nueva Inglaterra, antes la inquisición se ocupaba sobre todo de los heréticos, es en 1848 cuando aparece una bula de Inocencio VII contra la brujería. Al parecer su fealdad, tanto exterior como interior, tenía que ver con que se les acusara.

Brujería, sectas heréticas, caballeros Templarios, numerosas formas de satanismo existen aún hoy, los especialistas las dividen en cuatro corrientes: los racionalistas y ateos, los ocultistas, los satanistas y los luciferinos. Las razones de la adoración del diablo son las mismas por las cuales muchos se adhieren a creencias mágicas. En la vida real la distancia entre el deseo y su satisfacción generalmente es muy grande, la magia y el satanismo pretenden garantizar una instantánea satisfacción. Hay razones para dudar si los actos crueles relacionados con el satanismo se deben a este o a una natural tendencia de los seres humanos. Aunque la crueldad no nace solo del odio y del gusto perverso, también del amor y de la veneración vivida de modo desproporcionado. Hoy hablamos de sadismo no porque Sade lo inventó sino porque la crueldad está enraizada en la naturaleza humana. Muchos otros autores han hecho narraciones semejantes (Fleming, Conrad, Orwell, Kafka, Bataille, etc.), nos hablan de la tortura presente en regímenes dictatoriales o democráticos, de la violencia que se desata en conflictos en los cuales uno o ambos beligerantes pierden todo sentido de la humanidad, esa crueldad tiene rasgos únicamente humanos.

Los monstruos no desaparecen, vuelven en el mundo moderno con otras formas y funciones. A partir del Renacimiento, con las exploraciones de los continentes desconocidos, la extrañeza ante lo diferente progresivamente se convierte en “curiosidad científica”, dando origen a publicaciones que constituyeron una contribución importante para las ciencias biológicas y humanas, como las cámaras de las maravillas que antecedieron a los museos. Se desarrolla el interés por las deformaciones, por el interior del cuerpo humano, cuerpos desollados, esqueletos, haces de nervios y vasos, cuerpos seccionados, órganos, etc., esta atención por los aspectos menos agradables llevó a Schlegel (1797) a establecer una comparación con la literatura: “Shakespeare descarna sus objetos y excava con instrumento de cirujano en la nauseabunda putrefacción de los cadáveres morales” (en Eco, 2007, 249).

La fisionomía, pseudo-ciencia que asociaba los rasgos del rostro y las formas de los órganos a caracteres y disposiciones morales, es otro capítulo de la historia de la fealdad. Coclés (1533) dibujaba frentes de hombres irascibles, crueles y codiciosos; Indagine (1549) mostraba que los hombres crueles tenían los dientes salientes y “reconocía” en sus ojos a los individuos lujuriosos, traidores y mentirosos; Della Porta (1586), comparaba el rostro de los humanos con el de los animales, oveja, león, asno, estableciendo analogías, que además la virtud embellece y el vicio deforma; Lavater (1775-8) examinaba con principios análogos el semblante de los personajes históricos.

La frenología de Gall pretende establecer que todas las facultades mentales, instintos y sentimientos se representan en la superficie del cerebro. Hegel (1807) negaba tales analogías y determinismos, que si los tomamos en serio podemos estigmatizar individuos y razas. Sin embargo en el siglo XIX positivista, Lombroso trata de demostrar que los rasgos de la personalidad criminal están siempre asociados a anomalías somáticas, asociaba estigmas físicos y morales, no llegaban a asociar estos rasgos a la desnutrición y a la condición marginal, alimentando entonces el prejuicio que asocia fealdad y maldad. Así se asume que son feos y malos todos los marginados sociales, los pobres, el lumpen proletario, los homosexuales, los locos, las prostitutas, etc.

La enfermedad afea: los estragos que produce la sífilis, los tumores de la peste, cuando deforma los huesos y los músculos o tiñe la piel como la ictericia, pero casi bella se manifiesta en la tuberculosis, en los estados febriles, el mal da al organismo un aspecto etéreo. El decadentismo será muy indulgentes hasta con las formas más repugnantes del decaimiento físico, desde el siglo XIX el quebranto producido por esta enfermedad pulmonar, entonces incurable, se sublima (*La Traviata* de Verdi, *La montaña encantada* de Mann).

La fascinación de la enfermedad se afirma también en la plástica, el artista representa, idealizándolos, el abandono de una belleza en el umbral de la muerte o los marginados de la sociedad debilitados por la vejez y la pobreza, es la belleza de lo nauseabundo ya plenamente realizada (Hugo, Baudelaire, Kafka).

Hay una fealdad que podría llamarse de situación, se trata de un pequeño cambio en la iluminación, un movimiento inexplicable de un objeto, aunque todo permanece igual se hace inquietante y la situación se vuelve angustiante o aterrorizante dependiendo de los nervios del que está en ella (*Ídem*, 311). Es el principio que dirige lo fantasmal, lo sobrenatural que asusta y horroriza, algo que no está bien. En 1919 Freud escribe su ensayo sobre lo perturbante, *Unheimliche*; ya Schelling lo había definido como algo que debía permanecer oculto y aparece de manera imprevista; antes *Jentsch*, como algo inusitado, que produce incerteza, que no logramos comprender. Comprende nociones como extraño, extranjero, inquietante, siniestro, lúgubre, sospechoso, horrendo, etc.; antítesis de todo aquello que es confortable y tranquilo, pero no todo lo extraño es perturbador, es algo olvidado que reaparece, algo que nos había molestado en la infancia o en la infancia de la humanidad. Un caso de perturbador popular en la literatura y el cine es el vampirismo, aún más la sospecha de vampirismo. La sospecha del mal que nos circunda ocupa buena parte del imaginario moderno.

5. Nuevas bellezas, nuevas fealdades

En la segunda mitad del s. XIX, junto al decadentismo prospera otra idea de belleza que se puede llamar “victoriana”, es la edad de la burguesía, el esplendor de sus valores en el comercio, la conquista colonial, la vida cotidiana, se imponen sus principios morales, estéticos y arquitectónicos, el buen sentido, las reglas del vestir, de comportarse en público, de la decoración, junto a su potencia militar y económica, diferenciándose de la aristocracia.

Su estética expresa una duplicidad, la inserción de la función práctica en el ámbito de la belleza: todo objeto se convierte en mercancía, a todo valor de uso se yuxtapone un valor de cambio, así la belleza no coincide con lo superfluo sino con el valor, la evolución de los objetos-mercancías estará marcada desde entonces por su forma y su función.

Todo esto marca el ámbito interno (domicilio, moral, familia) como el externo (mercado, colonias, guerras). Pero la larga crisis económica del fin del siglo (1873-1896), quiebra la certeza en el crecimiento progresivo e ilimitado del mercado mundial y hasta de la racionalidad y gobernabilidad de los procesos económicos.

En la arquitectura burguesa se imponen el hierro y el vidrio, estos materiales vienen imponiéndose desde mediados del s XVIII, en Francia, donde los seguidores de la utopía positivista de Saint-Simon, estaban convencidos que la humanidad se encaminaba al ápice de su historia, que los edificios no debían expresar una belleza ideal sino las aspiraciones sociales del pueblo que los utilizará, una belleza penetrada por un espíritu social práctico y progresivo. Pero estos edificios de vidrio y hierro suscitan aversión entre los teóricos del retorno al medioevo y del neogótico. Proponen una utopía regresiva centrada en el retorno a la belleza de la naturaleza y en el rechazo de la belleza de la civilización de las máquinas; la belleza debe armonizar el edificio y el paisaje, una belleza rústica que rechaza los nuevos materiales e insiste en la piedra y la madera, esta es la que expresa el espíritu del pueblo feliz, no alienado por el mundo industrial.

El *Art Nouveau* se difunde entre los dos siglos, XIX y XX, en particular en la decoración, los objetos y el diseño, asumiendo distintos nombres según los países: *Jugendstil* en Alemania, *Sezession* en Austria, *Liberty* en Italia. Es el impulso a revestir la forma estructural con líneas suaves, nuevas, y pronto se impondrá en las ventanas y puertas de los edificios y en las entradas del metro de París, en la decoración, en el diseño de los objetos, en el estilo de la mujer sensual, eróticamente emancipada, que rechaza el sostén y adora la cosmetología; no hay en nada de ello nostalgia por la belleza de la muerte ni revuelta contra el mercantilismo.

A partir de 1910, los elementos formales del *Art Nouveau*, son desarrollados por el *Art Déco*, enriqueciéndolo con las sugerencias del cubismo, el futurismo y el constructivismo, una belleza funcional que sintetiza calidad y producción de masa, que reconcilia arte e industria, tiene una extraordinaria difusión en las décadas de los '20 y '30 del XX. El estilo *Liberty* contribuye al debilitamiento del canon burgués de la separación clara y comfortable entre interno y externo, es el ideal de una nueva democracia fundada en el individualismo y en la recuperación de la relación con la naturaleza pero libre de utopías regresivas. A esta belleza se opone la belleza inquieta, multiforme y sorprendente de Antoni Gaudí con sus laberintos, su sinuosidad plástica, su inversión de la relación función-decoración que expresa una rebelión extrema contra la colonización de la vida y su belleza por la belleza de la máquina.

En el s. XX, los objetos de uso, la vida y las cosas se mercantilizan; desaparece el valor de uso, en un mundo regulado por el valor de cambio; los objetos deben ser económicos, de gusto común, producido en serie, sus aspectos cualitativos se convierten en cuantitativos, la función es lo que determina el agrado. La nueva belleza es reproducible, transitoria, deteriorable, induce al consumidor a su rápida sustitución, para no parar el crecimiento del círculo producción-distribución-consumo. Esto provoca la reacción irónica y feroz de los dadaístas, en particular Duchamp con sus *ready made*, quien denuncia la reducción del objeto a la función, cualquier objeto puede ser desfuncionalizado como objeto de uso y refuncionalizado como obra de arte. Opuestamente el abordaje que hace el Pop Art del objeto es sin utopía ni esperanzas; estos artistas reconocen la pérdida del monopolio de las imágenes por el arte, de la creación estética y de la belleza; el mundo de las mercancías ha capturado estas facultades; no queda espacio para la denuncia; cualquier objeto adquiere o pierde la belleza no en base a su ser sino de las coordenadas sociales que determinan su forma de aparecer, lo que se expone es la belleza serial.

Hoy la adoración de la belleza de las máquinas no sorprende, se trata sin embargo de una idea muy reciente, de no más de siglo y medio. Ante ellas los poetas expresaron su horror, las máquinas parecían casi humanas o casi animales, por eso eran monstruosas, inquietantes, se usaban pero parecían diabólicas, no eran bellas, útiles y bellos eran sus productos. El reconocimiento del prodigio mecánico se inicia con Ficino y Leonardo en el s. XV, quizá antes con Fontana, con sus proyectos de relojes. En estos pioneros, vemos la oscilación técnica-arte que caracteriza a renacentistas y barrocos, el diseñador de estas maravillas duda entre desvelar sus secretos

mecánicos o limitarse a mostrar sus efectos. Su triunfo como objeto estético no es progresivo, el entusiasmo por la máquina, hasta de los poetas, se afirma con la invención de la máquina de vapor.

El siglo XX se inicia estéticamente con la exaltación futurista de la velocidad, Marinetti llega a afirmar que un carro de carrera es más bello que la Nike de Samotracia, es el inicio de la estética industrial, la máquina ya no oculta su mecanismo, es más bella mientras más muestra su eficiencia. No obstante el ideal de un *essential design* sigue estando concurrido por el *styling*, es decir las formas que no derivan de la función y que puedan ser agradables a los usuarios. Los artistas contemporáneos diseñan máquinas inútiles, célibes, como para exorcizar a través de su belleza, el dolor, el miedo, la muerte, la inquietud que siguen despertando (2004, 399).

Un aspecto insospechado del arte contemporáneo es su redescubrimiento del valor y de la fecundidad de la materia. Michelangelo sostenía que la escultura estaba contenida en el mármol, pero en general privaba la idea de que la materia era informa, la belleza surgía con la forma, dada por el artista. Ahora belleza, verdad, invención, creación, no están sólo del lado de una espiritualidad angelizada, tienen que ver, de nuevo, con las cosas. Todavía las teorías estéticas le dan mayor importancia al trabajo sobre la materia pero los artistas con frecuencia le dirigen a ésta una atención exclusiva, explorando otras formas de lo posible, ya no figurativas; la materia no es sólo el cuerpo de la obra, es también su fin; triunfan manchas, grietas, capas, goteos; como si cuadros y esculturas aparecieran solos, por efecto del tiempo y de los elementos.

En el mismo espíritu está la poética del objeto encontrado o *ready made*; el objeto existe por su cuenta, el artista simplemente lo encuentra, por su capacidad de ver en él una belleza oculta a la mayoría. Otras veces el artista produce la cosa, hace que la materia parezca bruta, primitiva, utilizando objetos industriales y materiales de desecho para llevarnos a una emoción estética; recurre a técnicas electrónicas que nos permiten ir más allá, hacia lo más profundo de la materia.

La belleza del s. XX, hasta los '60 estuvo marcada por la lucha entre la belleza de la provocación y la belleza del consumo: la vanguardia o la belleza de la provocación es la propuesta por los movimientos del experimentalismo artístico de este periodo: futurismo, cubismo, expresionismo, surrealismo, violando todos los cánones artísticos, quiere hacernos apreciar lo arcaico y lo exótico, el universo del sueño y de las fantasías de los enfermos mentales, las visiones provocadas por las drogas, la materia, los objetos inesperados, hasta el geométrico arte abstracto actúa contra la estética ordinaria. Pero algunas

corrientes del arte de final del XX, se basan en ceremonias y rituales que no tienen como objetivo la belleza sino una experiencia religiosa primitiva y carnal, sin dioses. Paradójicamente los amantes de los excesos de las vanguardias, siguen también el ideal de belleza propuesto por los mass media, por el mundo del consumo comercial, contra el cual batalló durante años el arte de las vanguardias. La estética de las últimas décadas del XX y de lo que va del XXI pareciera querer hacer desaparecer la contradicción entre la estética de la provocación y la estética del consumo así como la separación entre arte culto y arte popular, se inicia el politeísmo de la belleza.

Los conceptos de fealdad y de belleza, como hemos visto, son relativos a diversas culturas y al tiempo; muchas veces los contemporáneos son incapaces de apreciar el futuro, es decir las propuestas de los artistas de su época. La fealdad también es un fenómeno social, los miembros de las clases “altas” consideran desagradables y ridículos los gustos de las clases “bajas”, en esta discriminación juega lo económico pero también lo cultural; tampoco es sencillo definir la sensibilidad estética dominante, no es la del poder político y económico, es más bien la que fijan los artistas, las personas cultas, aquellos a los que el mundo artístico, académico y el mercado atribuyen el “buen gusto”. Pero este es un concepto muy volátil, la sensibilidad dominante puede considerar reprochable la estética dominante anterior, considerarla kitsch. La “alta” cultura define así las imitaciones pequeño-burguesas y populares de su estilo, el arte conmemorativo de las dictaduras estalinista, hitleriana y mussoliniana y sus epígonos del siglo XXI. Pero quien disfruta del kitsch lo considera una experiencia cualitativamente alta, el arte pone en evidencia los procedimientos que llevan a la obra y los elige, el kitsch pone en evidencia las reacciones que la obra debe provocar y elige la reacción emotiva del receptor pavoneándose con los despojos de otras experiencias, y se vende como arte (2007, 404).

Ahora lo feo puede ser bello, como ocurre con la recuperación que hace la cultura culta de productos del arte popular o de la cultura de masas, la élite intelectual, segura de su gusto refinado, decide la redención del mal gusto sobre la base de su amor por lo inactual, lo excesivo, lo marginal. Esto no se define tanto como estilo sino como capacidad de ver el estilo de otro, por ejemplo si es atraído por un desnudo no es por complacencia erótica sino por su patética falta de pudor. Esta actitud es definida por Sontag con el término *camp*, es la experiencia del *kitsch* de aquél que sabe qué es *kitsch*, es manifestación de un gusto aristocrático y sin embargo esnobista, es el dandismo contemporáneo, hace del “es bello porque es horrible” su lema. Su argumento es que más allá de la justa relación entre intención y ejecución

puede haber una disparidad entre intenciones y resultados, en obras cuyo fin no era ni es crear armonía sino enfrentar temas cada vez más violentos e insolubles. No está claro si lo feo es redimido como bello o lo bello (como “interesante”) se reduce a lo feo, rechaza la distinción entre bello y feo, ofrece al arte y a la vida criterios de juicio diversos y complementarios (Sontag en Eco, 2007, 408-418). Pero no todo el feo de ayer es camp, lo es cuando el exceso es inocente, no calculado, el camp no puede ser intencional y en mucho arte contemporáneo encontramos una fealdad intencional.

Por todo esto Eco quiere corregir el relativismo propio de cierto arte contemporáneo: si el diablo (la crueldad, la fealdad, lo perturbante) ha sido empleado siempre para crear tensión, quiere decir que hay reacciones basadas en nuestra fisiología que permanecen más o menos inalterables a través de los tiempos y de las culturas. El diablo ha sido poco a poco aceptado no porque se haya puesto agradable sino por el olor a azufre que no ha perdido, no puede ser una evidente celebración del mal, el arte contemporáneo practica la fealdad y la celebra, pero ya no con el fin provocador de las vanguardias al inicio del siglo XX, los artistas declaran que quieren denunciar las atrocidades de nuestro tiempo pero con un espíritu lúdico y sereno que los amantes del arte admiran, no han abandonado el sentido tradicional de la belleza. Convivimos con modelos opuestos porque ya la oposición fealdad/belleza no tiene valor estético, serían dos opciones posibles para vivir en modo neutro: modelos de belleza que no son tan opuestos a los antiguos y al mismo tiempo característicos horrorizarían a un hombre de la Antigüedad o del Renacimiento (perforaciones, tatuajes, encarnaciones, implantes, etc.), que asemejan a los hombres y mujeres de hoy a los perseguidores de Cristo que podemos ver en el cuadro de El Bosco. El pintor lo hacía para comparar a los perseguidores con bárbaros y piratas, hoy estas prácticas representan cuando mucho un desafío generacional no una identificación delincuencia, se hacen para identificarse a los otros, *perché così fan tutti*.

La filosofía ciborg también diluye la oposición fealdad/belleza: hace poco la simbiosis hombre-máquina representaba una pesadilla de la ciencia ficción, con la estética ciberpunk de hoy, no parece tan horrible, hasta se propone superar la diferencia de géneros a través de la realización de cuerpos neutros, postorgánicos, posthumanos. Pero, se pregunta Eco, ¿de verdad ha desaparecido esta oposición?, ¿no serán fenómenos marginales, manifestaciones superficiales enfatizadas por los medios, a través de las cuales exorcizamos una fealdad más profunda, que nos asedia, nos aterra y quisiéramos ignorar?

Estamos rodeados de espectáculos horribles, cosas feas, tanto en sentido moral como en sentido físico, que nos producen rechazo, temor, repulsión, pero ninguna consciencia de la relatividad de los valores estéticos elimina el hecho que en estos casos reconocemos la fealdad y no logramos transformarla en objeto de placer. Si el arte durante siglos ha vuelto con insistencia sobre la fealdad es para recordarnos que en este mundo hay algo irreductiblemente maligno, debemos comprender la fealdad en el arte como invitación a la comprensión del drama humano (2007, 437).

Referencias bibliográficas

Eco, Umberto (2004) *Storia della Bellezza*. Torino: Bompiani.
_____. (2007) *Storia della Bruttezza*. Torino: Bompiani.