

¿ES POSIBLE EL REGRESO DE LA BELLEZA? ESTÉTICA, BELLEZA Y POLÍTICA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO*

MATILDE CARRASCO BARRANCO

Universidad de Murcia

<http://dx.doi.org/10.15304/ag.36.2.3532>

Resumen

Ante el renovado interés por la estética y el destacado retorno de la belleza en la teoría del arte de las últimas décadas, el propósito de este artículo es analizar y cuestionar algunas de las razones que explicarían su exilio del arte contemporáneo, en concreto las que apuntan a la dimensión estética como alienadora de la acción política. Mi primer objetivo es pues mostrar que la reconsideración de la naturaleza de lo estético y el reconocimiento de la pluralidad de cualidades estéticas evita esa objeción al tiempo que impide calificar al arte contemporáneo de anti-estético. Por otra parte, apelando a las llamadas “bellezas terribles” me centraré en defender que los argumentos que limitan la opción de la belleza en el arte actual tampoco lograrían mostrar por completo el carácter anti-político de esta cualidad estética, por lo que pudiera ocupar un espacio más amplio.

Palabras clave: belleza, cualidades estéticas, arte y política.

Recibido: 27/08/2016. *Aceptado:* 24/01/2017.

*Este artículo es fruto de mi trabajo como miembro de los proyectos de investigación financiados respectivamente por el Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2015-64271-MINECO-FEDER, UE) y por la Fundación Séneca de la Región de Murcia (FFI2015-64271-P). Agradezco los comentarios que los revisores de *Ágora* hicieron a una primera versión del texto y que me han ayudado a expresar de forma más clara y precisa sus argumentos.

Abstract

Given the new interest in aesthetics and the acclaimed return to beauty in the theory of art of the last decades, the aim of this article is to analyse and question some of the reasons that would explain their exile from contemporary art, in particular those that suggest that the aesthetic perspective alienates from political action. My first goal is then to show that a review of the nature of the aesthetic and the acknowledgment of the plurality of aesthetic qualities will avoid that objection and at the same time will stop considering contemporary art as anti-aesthetic. On the other hand, looking at the so-called “terrible beauties”, I will defend that the arguments which limit the option of beauty in the art of today do not prove the anti-political character of this aesthetic quality, and for that reason it should not be so restricted.

Keywords: beauty, aesthetic qualities, art and politics.

1. Introducción

Parece evidente que en la reciente teoría del arte se está produciendo un renovado interés por la estética e incluso un retorno a la belleza. Se advierte así al menos en la estética angloamericana donde son muchos los títulos de autores importantes dedicados al tema. Siguiendo al libro de Dave Hickey, *The invisible Dragon* (1993), normalmente señalado como manifiesto de salida, podemos citar Beckley, B. & Schapiro, D. (eds.) (1999), Elaine Scarry (1999), Wendy Steiner (2001), Arthur Danto (2003), y Alexander Nehamas (2007).¹ Ahora bien, de entre las contribuciones al debate, destacaría en especial la de Arthur Danto, quien, con *El abuso de la belleza* (2003), contribuyó de forma relevante a la reconsideración crítica del tema y a la expansión del propio debate. Siendo además una figura destacada por su definición de arte en la que excluía como condición la belleza y cualesquiera otras cualidades estéticas, su posición aquí es de particular interés, e ilustraría de manera especial los nuevos tiempos.

No obstante, estos planteamientos revisionistas conviven con la continuidad del rechazo de lo estético en tanto corriente protagonista de la teoría y la crítica del arte desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días.²

¹ Y la cosa no ha quedado ahí. Hay estudios posteriores importantes, como (R. Scruton, 2011), al igual que destacan otros anteriores como (M. Mothersill, 1986). Pero serían esas dos décadas de final y entrada de siglo las que consolidan esta reivindicación de un tema que parecía marginado. Por otra parte, más allá de la belleza, el interés por repensar la relación entre el arte y la estética en general también ha generado importante bibliografía, baste como ejemplo (F. Halsall, J. Jansen, and T. O'Connor (eds.) 2009).

² Así lo constatan J. Meyer y T. Ross (2004) en el texto con el que abren el número que *Art Journal* le dedica a un debate que, aún nacido en los años 90, “muestra pocos indicios de amainar” (p. 20).

De hecho, aún hoy las preocupaciones estéticas y sobre todo la belleza parecen lejos de figurar entre los valores del arte contemporáneo. La socióloga Nathalie Heinich argumenta que, pese a que la tradición occidental tiende a asimilar arte y valor estético, éste no tiene el monopolio de los muchos valores implicados en la creación, circulación y recepción de las obras de arte (2015, p. 259). Es lo que mostraban los resultados de un reciente seminario interdisciplinar que agrupaba a filósofos, historiadores del arte, musicólogos, sociólogos, antropólogos, economistas y juristas, en el que participaba asimismo la autora.³ Y en particular, el trabajo arrojaba la conclusión de que “la belleza ha desaparecido completamente de los juicios que evalúan las obras de arte contemporáneo” cosa, por otra parte, evidente según Heinich para cualquier observador del arte visual contemporáneo (2015, p. 261).⁴

Es verdad que, como explica Marc Jimenez, el arte contemporáneo, aun contando con lo complicado de establecer fronteras y cronologías claras, marca el final de la modernidad y las vanguardias, cambiando profundamente el significado de la transgresión moderna, desdibujando la frontera entre el arte y el no-arte. Y, por tanto, dice también Jimenez, “contemporáneo” no cubre todo lo que se ha hecho y se está haciendo hoy (2010, pp. 22). Pero ese tipo de arte, que se impuso sobre todo desde los ochenta, ha llegado a ser el “arte institucionalizado” y prácticamente sinónimo de “arte actual” (p. 37 n.9); y en él persiste el recelo a contar con el valor estético y la belleza como estrategias artísticas válidas que se gestó desde comienzos del siglo XX, o incluso antes, por causas diversas.

Ante el citado retorno, el propósito de mi trabajo es pues analizar y cuestionar algunas esas razones que justificarían la corriente anti-estética, y en particular de rechazo de la belleza, en las artes visuales. Concretamente atenderé a las que apuntan a la dimensión estética como neutralizadora del impacto de las obras, y que especialmente la consideran alienadora de la acción política, para reflexionar sobre los límites que estrechan el ámbito y la función que le corresponderían en el arte contemporáneo.

³ Los resultados del seminario están publicados en el libro colectivo (N. Heinich, J.-M. Schaeffer, C. Talon-Hugon (eds.), 2014).

⁴ La traducción de esta cita es mía, como todas las demás que incluye el trabajo de textos cuyo original cito en inglés.

2. Arte anti-estético

Como tendencia del arte y la cultura modernas, la crítica de lo estético hunde sus raíces al menos en los comienzos del siglo XX, especialmente con Duchamp y sus famosos *ready-mades*. En ellos encontramos la voluntad de ofrecer un arte que apelara al pensamiento y no a la sensibilidad, o al ojo, al “estremecimiento retinal”, que el francés pensaba había venido a constituir el propósito del arte desde Courbet, con la excepción del surrealismo. De esta manera, se introducía la separación del arte de lo estético pues, aunque los *ready-mades* pudieran contar con cualidades estéticas, además de ser indiferentes al gusto, también en el sentido del material bien hecho, éstas no serían definitorias de su carácter artístico, que sería conceptual y no retiniano o estético. A diferencia de lo que habría ocurrido por ejemplo con Matisse, que llegó a constituir un nuevo modelo de belleza, *Dadá* representa así también paradigmáticamente para Arthur Danto “la vanguardia intratable”, capaz de abrir un espacio lógico para un arte que no fuese juzgado por su apariencia, y en especial por su belleza (2003, p. 49). En décadas posteriores consumaron el proceso de “des-estetización” entre otros, los combinados de Rauschenberg, las instalaciones de Kaprow, el minimalismo y, de forma relevante, el conceptualismo, proclamando la total desconexión del arte con la sensibilidad, en sus dimensiones perceptivas y afectivas. El arte se separó de lo estético también por su rechazo radical a cualquier pretensión de agrandar a través de cualidades estéticas positivas o de ofrecer la experiencia de armonía y plenitud de sentido que caracteriza a la obra de arte bella, decantándose por lo feo, lo abyecto, lo ominoso, lo desarticulado y fragmentario.⁵ Esto ya había sido una de las señas de identidad de vanguardias como el dadaísmo, el surrealismo o el expresionismo pues, en gran medida, la estrategia siempre estuvo en el centro del arte socialmente más comprometido y político, en el sentido de activista. Y así, la crítica política vanguardista a la sociedad burguesa se hizo bajo la guisa de una crítica a los valores estéticos con los que se asociaba a esa sociedad, concretamente la belleza, de la que es conocido Tristan Tzara renegaba en el Manifiesto de 1918. La fealdad, la obscenidad o el asco seguirán siendo también después las cualidades representativas de ese arte político, “*disturbatory art*”, en palabras de Danto (1990, p. 229), destinado a desconcertar, escandalizar y enfadar para cambiar la mentalidad de la gente respecto a ciertos temas

⁵ D. J. Tobón “Introducción” a (J.F. Ramírez, D. Jerónimo Tobón y C. Venegas (eds), 2016, p. Ix).

sobre los que versaban las obras con el fin último de movilizarla para en última instancia actuar en pro de la consecución de determinados fines. Realmente lo que de esta forma se produjo fue una sustitución de unas cualidades estéticas por otras, pues tan estético es lo bello como lo feo, aunque al ser contrarias a las cualidades tradicionales asociadas al buen gusto y al placer estético, fueron consideradas por ello no-estéticas o anti-estéticas.

Todo esto podría contar pues como ejemplo de la “estética negativa” transgresora por la que Adorno abogaba como forma propia de la vanguardia de oponerse al hedonismo tradicional del arte.⁶ Pero lo cierto es que la dimensión estética del arte, como tal, estaría desacreditada para la intervención social. La pérdida del contenido ético del arte proclamada por las teorías modernistas que enfatizaban la dimensión puramente formal, no-cognitiva, de la experiencia estética, como la del influyente crítico norteamericano Clement Greenberg, motivó igualmente la protesta de artistas y teóricos. A partir de los años 60, quienes identificaban el valor estético con su versión estrechamente formalista, y consideraban a la estética como una disciplina que impedía explicar y apreciar el arte por elementos que estuvieran más allá de lo que fuese accesible en todo momento al ojo, denunciaron asimismo las contrapartidas institucionales y políticas del modernismo (como el sostenimiento de un elitismo cultural, de la autoridad tradicional y del mercado) en tanto parte de un discurso ético y políticamente regresivo.⁷ A decir de la conocida definición de Hal Foster (1983, p. xv) en su presentación de la cultura post-moderna, lo “anti-estético” denuncia las propias categorías, a-históricas e inservibles, de lo estético que asimismo designa un reino privilegiado, que existe aparte, desinteresadamente y, por tanto, sin efecto en el mundo. Para tener impacto entonces, el arte debía alejarse de la estética.

No obstante, ya desde que el concepto moderno también elevara y quisiera diferenciar al arte respecto de la lógica de la vida ordinaria y de manera especial del dinero y el negocio, buena parte de su historia está plagada de intentos de combatir tanto la pérdida de la relevancia del arte para la vida como la neutralización de su potencial crítico.⁸ Y el arte anti-estético no parece escapar a los peligros de la irrelevancia y la neutralización pues al final su efecto con frecuencia es pequeño y, cuando consigue tenerlo, éste parece diluirse rápidamente inmerso en el vasto conjunto de propuestas

⁶ (G. Vilar 1999, pp. 208-212).

⁷ D. Costello y D. Willson, “Introduction” a (D. Costello y D. Willson (eds), 2008, p.8)

⁸ Véase (G. Vilar, 2010).

culturales que el público consume. Dada la complejidad de los factores que configuran esta situación, la salida de la misma no es en ningún modo fácil, pero el intento de devolver cierta efectividad a las obras de arte podría pasar precisamente por repensar y activar su dimensión estética, también como discurso crítico.

3. Estética, significado e historia

Ahora bien, no se trataría por tanto de impugnar el supuesto nulo poder estético del arte contemporáneo apostando por un retorno al orden sino, al contrario, de reconocer el papel que lo estético y las propiedades estéticas en particular siguen teniendo, en su pluralidad, para el propio poder de transformación que el arte pueda tener. Una dificultad a este respecto es que las expectativas han sido con frecuencia demasiado altas. En particular, la ambición vanguardista de cambiar el mundo fue a todas luces excesiva y, en cualquier caso, esa incierta capacidad de cambio pasaría siempre antes por el impacto que el arte pueda tener en cada uno de nosotros a la hora de modificar nuestra visión de las cosas o incluso de transformarnos a nivel personal. En este sentido se pronuncia también Danto (2003, pp. 130-133) apuntando además que, en cualquier caso, si el arte tiene algún poder, éste parece estar ligado al de su capacidad retórica, dirigida siempre a la modificación de la actitud o la creencia.⁹ Y esa capacidad retórica la liga asimismo al papel de las cualidades estéticas de las obras de arte. Si nos alejamos de la posición formalista, entenderemos que éstas responden a aspectos observables pero no accesibles a una inspección pura o inocente sino convenientemente informada.¹⁰ Así como no opondremos tampoco lo estético al significado de las obras de arte, pues la experiencia de las obras implica de forma integradora a pensamiento, imaginación y emoción.¹¹ Ahora bien, la dimensión estética del arte conecta la cognición al afecto, el significado al sentimiento, y eso la hace poderosa, pero lo haría constituyendo los significados de una forma *interna*. Es decir, la dimensión estética no resultaría fortuita ni accesoria sino exigida por el significado de las propias obras, e

⁹ Y ésta es por tanto la que lo vuelve asimismo “peligroso”. Recordando a Platón, Danto advertía que la retórica persigue la modificación de la actitud y la creencia, y eso nunca es inocente, y es real, porque las mentes lo son (A. C. Danto, 2003, p. 186).

¹⁰ De entre los muchos planteamientos que, este sentido, han revisado la concepción puramente sensorial y perceptiva de las cualidades estéticas que Danto y otros muchos mantenían por influencia del formalismo véase, por ejemplo (G. McFee, 2011).

¹¹ A este respecto citarí como ejemplo (A.H. Goldman, 2013).

interpretar cada obra en cuestión es en parte ofrecer una razón de por qué determinadas cualidades estéticas era lo que su significado requería. Con esta idea Danto recoge las de Hegel sobre la unificación del particular sensible con el significado pretendido por el artista.¹² Además, Hegel acentuaba no sólo la importancia del contenido sino la relevancia social y política de las obras de arte dentro de contextos históricos específicos. La reflexión de Danto sobre qué papel pueden jugar en el arte actual las propiedades estéticas le lleva a pensar entonces que puede ser también un papel crítico. Y así dice que

“si tiendes a pensar que las propiedades estéticas están guiadas por razones, y que esas razones están guiadas por los efectos que los artistas querían que las obras tuviesen en los espectadores, entonces la estética puede unirse a la práctica de la historia del arte, adentrándonos en los significados históricos de las obras...Creo que una vez empezamos a reconocer la riqueza de nuestro vocabulario estético, el vínculo entre la estética y la historia del arte se vería reforzado” (Danto, 2006, pp. 52 y 57).

Pero todo esto supone cuestionar el legado post-conceptual, expresado por Peter Osborne como que “no hay una estética críticamente relevante del arte contemporáneo porque el arte contemporáneo no es un arte estético, en algún sentido que sea filosóficamente significativo” (2004, p. 653). Osborne dice esto porque insiste en la tesis anti-estética fundamental de que el arte es una actividad irreduciblemente conceptual y filosófica, y para él entonces reconocer que su apariencia estética es en último término “ineliminable” no es más que una “victoria pírrica” sobre las más radicales pretensiones del arte conceptual (p. 664). Sin embargo, lo que al hilo del pensamiento del último Danto defiende aquí es que, sin agotar las perspectivas desde las que se puede explicar y valorar el arte, la dimensión estética no sólo es inevitable, sino que forma parte del arte, distinguiéndolo de la filosofía misma en un sentido fundamental. Como forma de pensar el mundo, el arte recurre a algún tipo de apariencia para constituir sus significados. El pensar artístico es siempre un pensar estético por cuanto procura

¹² La conceptualización de la idea de belleza interna es, tanto para la mayoría de sus comentaristas como para el propio Danto, la principal contribución filosófica de *El abuso de la belleza*. En textos posteriores, Danto continuó puliendo esta idea central extendiéndola y dando cabida a la relevancia de las cualidades estéticas en la constitución del significado de las obras de arte. Véase (A. C. Danto, 2007). No obstante, Danto seguía advirtiendo todavía la posibilidad de que en algunas obras de arte ellas jugaran un papel meramente *externo*, lo cual las seguiría excluyendo como condición necesaria para la definición de arte; algo que, sin embargo, ha sido objetado con frecuencia por incoherente en última instancia con la idea de “significado encarnado” que Danto propone para tal definición. Véase (M. Carrasco, 2013).

una reflexión cuyo resultado no es un discurso teórico pues sus contenidos no se presentan como argumentos ni tesis apodícticas sino como “ideas estéticas”, en la expresión de Kant.¹³ Para alcanzar el tipo de reflexión que propone el arte tengo que relacionarme estéticamente con la obra; se trata pues de pensar sensible y emocionalmente en algún grado. Y en este sentido “la apariencia artística ha de ser entendida como un modo de apariencia estético, una apariencia articulada significativamente”, que no ha dejado de ser relevante para el arte contemporáneo.¹⁴ En esto se distinguiría de la filosofía, si bien por esta razón es destacable que Danto acabara señalando que, a diferencia de lo que pensaba Hegel, el arte no puede ser sustituido por ella ni en sus funciones críticas, ni en el papel que juega en nuestras vidas. Ya que las cualidades estéticas, ésas que siempre habrían explicado “para empezar por qué tenemos arte”, podrían seguir explicándolo pues lejos de trivializar necesariamente sus contenidos, le infundirían fuerza (Danto, 2003, p. 59). Por otra parte, como decíamos, tampoco es verdad que las cualidades estéticas hubiesen desaparecido del arte contemporáneo. La devaluación de las cualidades estéticas tradicionales y su sustitución por otras no asociadas al buen gusto y el agrado no quita que éstas sean igualmente estéticas. Finalmente, es cierto que la intelectualización de las prácticas artísticas condujo a la profusión de formatos, como documentos o archivos, que ponen en tela de juicio la misma concepción de obra y que, a pesar de contar con una dimensión estética que parece ahora ineliminable por cuanto los distintos trabajos presentan lo que presentan de una manera y no de otra, reducirían al mínimo la consideración de su valor estético a la hora de evaluarlos artísticamente. No obstante, no es menos cierto que el componente estético ha seguido siendo la marca de mucha de la mejor producción artística contemporánea, incluido el arte político donde la cuestión de lo estético como tal habría dejado de ser ya un problema, preocupado por estudiar precisamente las estrategias estéticas más convenientes a sus objetivos.¹⁵ La estética, también como discurso crítico sobre el arte, ocuparía aquí un espacio propio ayudando a una interpretación de las obras de arte sensible al contexto y a la historia, prestando una inteligibilidad sin la que no cabe eficacia alguna.¹⁶ Por último, a pesar del protagonismo que el

¹³ Véase (G. Vilar, 2013, pp. 254-5). A este respecto es verdad que Danto (2007) reconsideró la filosofía del arte de Kant que, lastrada por la interpretación formalista greenbergiana, veía como elaborada al margen del significado.

¹⁴ Como Martin Seel (1998, p.106) hace tiempo le reprochaba al propio Danto.

¹⁵ (D. Costello y D. Willsdon, 2008, p. 12).

¹⁶ (M. Kelly, 2012).

activismo político ha disfrutado en la escena artística contemporánea, en ningún caso cambiar el mundo es una obligación para el arte. Lo que no quita para que siga siendo un objetivo importante y legítimo, siempre que haya artistas dispuestos a intentarlo.

4. La opción de la belleza

A diferencia de las propiedades no estéticas, la percepción de cualidades estéticas implica una respuesta específica por parte del sujeto. Pero, ya desde Hume, eso no significa interpretar las cualidades estéticas como simples proyecciones subjetivas sino admitir que se trataría de propiedades relacionales.¹⁷ Por su parte, en el marco de ciertas normas y convenciones cambiantes, los artistas intentan configurar sus obras de tal manera que generen ciertas respuestas y dispongan al público a mantener una cierta actitud sobre sus contenidos. Y embellecer o no tales contenidos sería una opción, si bien sería minoritaria, casi tabú en contextos como en el que nos estamos centrando, el del arte político. Danto (2004) lo atribuye a la *kalliphobia* del arte contemporáneo, contrario a aliarse con la idea de felicidad y de un mundo en el que merece la pena vivir con las que suele asociarse la belleza.

No obstante, la belleza no habría desaparecido de nuestro mundo. Según lo plantea Yves Michaud (2007), más bien ocurriría al contrario: en la moda, en los medios de comunicación, en nuestra vida diaria, el *bellismo* triunfa sin duda. Y, a él se entregaría asimismo el arte contemporáneo perfectamente integrado en la sociedad de consumo y la cultura del espectáculo, de la que solo se distinguiría por mecanismos institucionales que operan una distinción en el sentido de Bourdieu (Michaud, 2007, p. 40). Pero esta situación que Michaud describe como efecto de la artificación del mundo refleja una estetización de la experiencia que se presenta como fluida, irónica y hedonista, un simulacro un tanto kitsch que sigue dejando un vacío espiritual para los nostálgicos que, a diferencia de Michaud, sí lamentan

¹⁷ El debate sobre la naturaleza de las propiedades estéticas y el antiguo problema del gusto se revitalizó con los trabajos de Frank Sibley, concretamente (1959). Aunque por razones de espacio no podemos dar cuenta del problema aquí, más recientemente, también en la línea de Hume, (Yves Michaud, 2002) ha mostrado cómo, a pesar de la fragmentación artística y el pluralismo estético actual, en el marco de comunidades de evaluación concretas que desarrollan juegos de lenguaje (en el sentido de Wittgenstein) en torno a un campo de objetos cargados axiológicamente, los participantes aprenden a reconocer en ellos propiedades estéticas que, en su doble componente cognitivo y afectivo, dan forma pues a los acuerdos de las sensibilidades estéticas de los diferentes individuos y permiten la existencia de normas del gusto.

y condenan la situación.¹⁸ Entre uno y otros, se plantea la cuestión de si es posible encontrar hoy espacios para una belleza profunda y reflexiva, que se alejara del imperio del consumismo, de lo espectacular y comercial, de ese *bellismo* superficial que retrataba Michaud y que además mediatiza a través del turismo el acceso a la belleza del arte del pasado. La belleza natural podría ser uno de esos espacios.¹⁹ Pero también cabría reivindicar la posibilidad de optar por una belleza artística que no se viera como automáticamente escapista, ingenua, o reaccionaria. Y así tendríamos ejemplos de un arte bello en este sentido en las obras de artistas como Anish Kapoor, Olafur Eliasson, o Cristina Iglesias.²⁰

Dave Hickey (1993) reconoce que es verdad que “la belleza vende” y que la asociación con el interés comercial suele ser motivo de rechazo de quienes quieren denostarla por no oponerse a la idolatría de la mercancía. Sin embargo, Hickey recuerda que, sin ser esa idolatría ni publicidad, “el arte, y las grandes obras de arte, han sido siempre e inevitablemente un poco de ambas cosas”, y que eso no quita para que sean potencialmente poderosas. Es de nuevo a la eficacia en la experiencia de la propia imagen a la que recurre Hickey en la denuncia que hace del discurso un tanto iconoclasta del arte contemporáneo que además ve, al igual que lo hacía Michaud, institucionalizado y financieramente potente a pesar de proclamar “la corrupción del mercado” (pp. 16-17). Es desde estas instancias académicas desde las que se nos niega, insiste Hickey, cualquier apelación directa a la belleza. No vaya a ser que en esta apelación directa y democrática al espectador descansa un instrumento de cambio, capaz de cuestionar asimismo las bases del actual mundo del arte.

También otros han apuntado que el retorno de la belleza puede verse como protesta ante al poder institucional alcanzado por el discurso anti-estético postmoderno y, en este sentido, ofrecería un aspecto positivo, si bien aún sospechan que las motivaciones que impulsan el interés actual por la belleza son en buena medida reaccionarias, social y políticamente hablando.²¹ En efecto, la principal objeción que pesa sobre la opción de

¹⁸ Por ejemplo, (R. Scruton, 2011).

¹⁹ Como ya en su *Teoría Estética* lo reconociera Adorno, la experiencia estética de la naturaleza escaparía al principio de dominación, podría erigirse como compensación y esperanza en otra forma de vida y por ello también la belleza se habría rehabilitado en la moderna estética de la naturaleza, formando parte en ocasiones de movimientos en defensa del medio ambiente. Véase (M. Tafalla, 2005).

²⁰ Los cita (G. Vilar, 2016).

²¹ (Costello y Willsdon, 2008, pp. 10-11).

la belleza es de carácter ético-político: la de constituir un placer escapista, idealizante, incompatible con un arte cuyo propósito fuera confrontar a la gente con el mundo real, mover conciencias y en última instancia actuar en consecuencia porque, cuando menos, dulcificaría la posible dureza de los contenidos de los que una obra trate o represente. Sin embargo, Elaine Scarry habría defendido que la belleza es inocente de los cargos que desde esta perspectiva política y ética se le dirigen. Es más, para la autora, lejos de hacernos insensibles y dañar nuestra capacidad para atender a las injusticias, la percepción de la belleza intensifica la presión que debemos sentir para intentar repararlas (2001, p. 57). La razón por la cual Scarry piensa que la belleza nos prepara para identificar e intentar reparar la injusticia es de cuño platónico y remite a cómo la percepción de la belleza nos inspira a buscarla en otros objetos y personas. Apelando además a la simetría como su atributo más reconocido a lo largo de la historia, Scarry manifiesta la convicción de que la igualdad es el corazón de la belleza ya que la equidad es “una simetría de las relaciones de cada uno respecto a cada uno de los demás.”²² La belleza, por lo tanto, constituye según Scarry una llamada a la reparación y una invitación a la distribución y a la equidad desde un punto de vista ético. Estos argumentos están presentes en algunos otros autores contemporáneos como Simone Weil o Iris Murdoch, como recuerda la propia Scarry, que también regresan a Platón para decir que amar lo bello es desear el bien, la justicia y la verdad.

Con todo, lejos de su intención, el planteamiento de Scarry habría alimentado la crítica ético-política a la belleza. En esta línea, Alexander Alberro denuncia que la resurrección de la belleza no es más que el intento “de retornar a antiguos órdenes de experiencia y cognición, órdenes en los cuales mitos pre-modernos de referencias y unidad por sí solos puedan garantizar las posibilidades de verdad, justicia y armonía social” (2004, p. 41). Para Alberro “la belleza no conoce el dolor”, y su vuelta no constituye más que el patético esfuerzo por promover una estética humanista, síntoma de la angustia provocada por las incertidumbres respecto de la relación del sujeto con la historia que trajo consigo el mundo moderno y que ha llevado al arte a no buscar más la transcendencia sino la comprensión de nuestra condición contemporánea en las más fugaces e insustanciales facetas de la experiencia que, sin embargo, siguen creando vínculos entre nosotros.²³

²² Parafraseando así la definición de equidad de John Rawls. (E. Scarry, 1999, p. 93).

²³ En una línea similar, aunque incidiendo más en la instrumentalización capitalista de la imagen, se posiciona (F. Jameson, 1998, pp. 134-35).

Sin embargo, no todos los enfoques que en los últimos años han devuelto la atención a la belleza responden a un impulso nostálgico que impugna el devenir del mundo moderno y trata de trasladar al presente de forma a-histórica mitos pasados, tal y como sugiere Alberro. Al poco tiempo de publicarse su artículo apareció el libro de Alexander Nehamas *Only a Promise of Happiness* (2007) que le situó asimismo entre los autores clave en este retorno. Allí, Nehamas realizaba una apasionada reivindicación de la experiencia de la belleza como algo presente y central aún hoy, tanto en la vida como en arte, porque está ligada al amor, al *eros*. Nehamas considera que la experiencia de la belleza es como enamorarse y por tanto cuando en nuestra vida nos cruzamos con ella, ejerce en nosotros un efecto inmediato que origina el deseo y llama a la interpretación y a la acción, poniendo en marcha un proceso por el cual buscamos poseer esos objetos o esas personas e interactuar con ellos, viéndonos impelidos así a conocerlos más y mejor para hacerlos parte de nuestras vidas. Nehamas entonces se inspira también en Platón para quien la belleza era efectivamente el objeto del amor, pero no suscribe ninguna de las premisas que llevaban a Platón a asegurar que la belleza necesariamente converge con la verdad ni el bien moral o que, como Scarry, promueve invariablemente nuestro sentido de la justicia porque, aunque nos abra a descubrir la belleza en los otros, nada de esto está garantizado (2007, p. 127). Tampoco la simetría sería para él un atributo esencial de la experiencia de belleza ya que sería imposible encontrar rasgos comunes a todo lo que encontramos bello cuyos estándares además van cambiando con el tiempo. Sin embargo, Nehamas recuerda que, si bien la belleza siempre se manifiesta en la apariencia, ésta “invita al amor y exige interpretación para ver exactamente a qué se debe” (p. 133). Es decir que, a pesar de depender de la apariencia, la experiencia de la belleza no se agota en ella, sino que siempre apunta a algo más allá y por tanto menos superficial. La belleza promete felicidad, según reza la famosa fórmula de Stendhal, y uno espera —argumenta Nehamas— que nuestras expectativas no se vean frustradas, que el objeto merezca nuestro amor y mejore en algo nuestra vida. Pero la incertidumbre y el riesgo de que no sea así son ineliminables y no restan nada a su valor pues siempre merecerá la pena ya que “sólo la promesa de felicidad es felicidad misma” (p. 138).

Creo que el planteamiento de Nehamas no puede ser acusado de a-histórico y nostálgico, a menos que pensemos que el amor, el interés y la pasión por las cosas y por los demás han quedado fuera de la condición contemporánea. Ni pienso que sea tampoco anti-político por “privilegiar la experiencia trascendente de la belleza frente las realidades del desencanto

del mundo” (Alberro, 2004, p. 39), porque la experiencia de la belleza de la que habla Nehamas no implica una transcendencia tal que acabe dando globalmente sentido a lo real. Pero también me parece que su enfoque no es del todo útil para resolver el problema de las incompatibilidades planteadas entre el arte contemporáneo y la belleza tal y como lo venimos describiendo. En parte porque Nehamas reconoce estar interesado en “lo que es encontrar algo bello” y no “en lo que es ser bello”, ni en el papel de la belleza o de cualquier otra cualidad estética en la interpretación y evaluación de las obras de arte (Nehamas, 2010, p. 205). De esta manera, su argumentación pone el foco fundamentalmente en la inspiración, en el estado mental del sujeto, restando atención a los atributos del objeto bello.²⁴ Y Nehamas además cuestiona el legado de la modernidad al menos por cuanto la estética moderna se configura en torno a un impulso hacia la crítica, común a las artes y la filosofía, y a un concepto, el de lo estético, que acabaría desplazando a la belleza y modificando su lugar en arte para convertirla en un asunto de mera apariencia, una vez que la entiende como una cualidad entre otras. Y es verdad que desde finales del siglo XVIII estas otras cualidades estéticas, en especial lo sublime fueron ganando más atención en tanto que valores y experiencias a menudo consideradas como más serias y vigorosas que la de la belleza conduciendo, por tanto, al declive de ésta.²⁵ Pero a pesar de estos y otros factores que puedan explicar lo que históricamente le haya pasado a la belleza, entenderla como una cualidad estética no es en absoluto una perspectiva ilegítima ya que, contando con sus múltiples usos como el que la que sigue equiparando al placer estético, permite emplear el término “bello” para intentar describir cierta apariencia, distinta de otras, en el arte y en la vida. Por tanto, para resolver la cuestión, no se trataría de revertir la configuración moderna del punto de vista estético y de su relevancia para la crítica de arte, sino de clarificar el lugar de la belleza en él, aunque con ello se pierdan algunos aspectos, que no todos, de lo que la belleza significó en el pasado.

Como estamos viendo, cualquier teoría de la belleza, sin embargo, parece una empresa formidablemente complicada, habida cuenta de los diferentes enfoques que se han dado a lo largo de la historia. No obstante, esto no impide que asimismo exista un consenso bastante generalizado en torno a lo que con Emily Brady (2013, p. 167) podríamos llamar la “cualidad dominante” de la belleza; cualidad que nos ayude a dar sentido al término,

²⁴ Lo señala (C. Korsmeyer, 2010, p. 195).

²⁵ Véase (L. Shiner, 2004, p. 301).

así como a diferenciarla de otras cualidades y a intentar resolver casos difíciles donde la línea divisoria entre las diferentes cualidades estéticas resulta fenomenológicamente confusa. Más allá de los rasgos clásicos de armonía, proporción, simetría, etc. que como hemos visto resultan controvertidos atendiendo a la radical diversidad de lo bello, creo que todo el mundo asumiría que la belleza proporciona un placer que surge de apreciar cierta unidad o coherencia, cierto orden o forma. El propio Nehamas (2007, p. 133) advierte que lo bello exhibe “una estructura discernible, una unidad que presta a su poseedor su carácter propio”, el que lo distingue y hace sobresalir de entre otros de su clase. Lo que también indica que se trata de una forma que trasciende la mera apariencia apuntando a un valor real, que conduce a la comprensión y dota de sentido a sus objetos. Se diferenciaría así, por ejemplo, de la experiencia de lo sublime caracterizada por Brady como la ausencia de forma, “la gran escala y la potencia” de su objeto, por otra parte, “combinado con la expansión de la imaginación y una respuesta emocional mixta que contiene elementos positivos y negativos” (2013, p. 167). No obstante, lo primero sería más determinante que lo segundo desde el momento en que Brady admite que la percepción de la belleza también puede ir acompañada de cierta incomodidad derivada de emociones negativas como la pena, la tristeza o la compasión con las que en ocasiones puede ir ligada, lo que complica sin duda la caracterización del *placer* de lo bello. En este aspecto ha insistido Carolyn Korsmeyer para diferenciar la belleza no sólo de lo sublime sino de otras bellezas “más fáciles” que caerían bajo la cualidad de lo bonito (*pretty*) (Korsmeyer, 2010, p. 170). Es como si en una misma línea situáramos lo bonito en un extremo y fuésemos escalando posiciones hacia un mayor grado de dificultad hasta llegar a lo sublime, dejando muy cerca de ello esas bellezas asociadas a emociones negativas y que por ello resultan paradójicamente “terribles” (p. 171). De hecho, para Korsmeyer la belleza caracteriza siempre una emoción más profunda y menos fácil de disfrutar que lo meramente bonito o encantador, lo que implica siempre cierta dificultad en el corazón mismo de esta cualidad estética. Esto explica además que encontremos belleza en objetos no “tan seductores para el ojo” y se debe, según la autora, a que la belleza arrastra cierto peso moral o existencial, ausente en otros objetos que placen más fácilmente debido a su mera apariencia y encanto (p. 167). Ligada a determinados contenidos dolorosos o desagradables, con la justa distancia que proporciona el arte, la belleza no contribuye necesariamente a suavizar el mensaje, sino que actúa como una lente que clarifica nuestra comprensión de los mismos. En definitiva, Korsmeyer quiere hacernos ver que la belleza es compatible con

emociones negativas porque en sí misma es un placer estético profundo, que surge del “patrón global que da forma” a distintos aspectos del mundo y del mundo humano, incluidos los más terribles, permitiéndonos cierta comprensión de ellos, dotándolos en alguna medida de sentido (p. 178).

A mi juicio, esta caracterización de la cualidad estética de la belleza conecta con la antigua concepción que la consideraba no como un asunto de mera apariencia sino en sí misma como un bien.²⁶ Y asimismo Danto afirma que la diferencia entre la belleza y las incontables otras cualidades estéticas, en particular lo bonito, lo delicado, etc., es que la belleza es la única que se reivindica como un valor, como la verdad y la bondad (2003, p. 60). Tal es así que el filósofo norteamericano entendía que la belleza es “un atributo demasiado relevante desde el punto de vista humano para que desaparezca de la vida” (p. 60) ya que su aniquilación “nos dejaría con un mundo insoportable” hostil para el desarrollo de “una vida propiamente humana” (p. 123). Ahora bien, que no parezca posible ni deseable que la belleza desaparezca del mundo no significa que el arte se deba ocupar necesariamente de ella. Obviamente no para Danto, que ha establecido con rotundidad que la belleza no pertenece a la definición del arte, y por tanto que ni el arte ni el buen arte tienen por qué ser bellos. De manera que, en la época del pluralismo artístico y estético, la belleza queda abierta sólo como opción.

5. Belleza y acción política

Por lo que hemos dicho, a Danto tampoco se le debería situar entre quienes —para protesta de Alexander Alberro— quieren trasladar sin más al presente ideales de belleza del pasado como si las circunstancias sociales e históricas fueran irrelevantes para las transferencias intelectuales y simbólicas. De hecho, el mismo Alberro (2004, p. 39, n.8) apunta a que Danto sería una excepción pues habría operado una revisión de la categoría de lo estético desde una posición histórica (lo que no es de extrañar dada la filiación hegeliana de su filosofía del arte) como la que Alberro demanda frente a un retorno de la belleza que en general —según él— se abstraería de todo eso.

Danto revisa el papel de la belleza y otras propiedades estéticas en el marco de la actividad intencional del artista que quiere ofrecer un punto de vista particular sobre los contenidos que trata. Y a diferencia de la radical incompatibilidad que Alberro aprecia, Danto reconoció que la belleza po-

²⁶ Véase (M. Mothersill, 1986, p. 262).

día prestar cierto servicio a la política. Lo haría como forma adecuada de responder ante determinadas situaciones de dolor causadas por la pérdida, la muerte o la catástrofe política. Se trataría de emplear la belleza a modo de elegía. En las elegías, el empleo de la belleza sería correcto puesto que está internamente ligado al contenido de las obras. En ellas la belleza resulta el recurso natural porque cataliza el dolor y transforma la cruda pena en una tristeza tranquila, permitiendo nuestro consuelo al “dar algún tipo de significado a la pérdida poniéndola a cierta distancia”, en una “cierta perspectiva filosófica” (Danto, 2003, p. 111). Como cuando adornamos los cementerios o ponemos música en los funerales, ese recurso a la belleza parece surgir espontáneamente y está en el ánimo que hizo que la gente en Nueva York llenara la zona cero de flores tras los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001. Igualmente ha seguido presente en ciertas obras de arte como las *Elegías a la República Española* de Motherwell o el *Memorial por los Veteranos de Vietnam* de Maya Lin, ejemplos todos con los que Danto argumenta su posición. Pero en todos estos casos de elegía y luto, el daño ya está hecho y aparece de algún modo trágico e inevitable. La belleza ofrece una distancia que permite meditar sobre la pérdida de algo valioso y aporta un lugar para la memoria. Otros ejemplos en el arte contemporáneo darían cuenta de este modo elegíaco, como sería el caso de *October 18, 197*, el trabajo pictórico en el que Gerard Richter empleó la serie de fotografías y documentales que mostraban la captura y muerte de los líderes de la primera generación del grupo terrorista *Rote Armee Faction (RAF)*, también conocidos como los *Baader-Meinhof*, activos en la Alemania occidental de la época desde finales de los 60 y hasta la segunda mitad de los 70. Michael Kelly (2009) habla del “efecto” de la obra relatando cómo permitió a determinadas personas directamente implicadas o afectadas por el grupo terrorista acercarse por primera vez a un tema que les resultaba tan doloroso. Y relata asimismo cómo el efecto se extendió y mostró la capacidad que tuvieron las imágenes trabajadas por Richter para hacer un ejercicio de memoria y provocar un debate sobre los acontecimientos que rodearon al grupo terrorista y en especial a la muerte de sus jefes. También aquí, argumenta Kelly, la obra genera una pena, que no es por ninguna “causa”, ni siquiera por los miembros individuales del grupo sino “por como son las cosas”, y en la respuesta a la misma, la pena se une a la compasión, generando un espacio de reflexión que nos permite hablar sobre el tema (Kelly, 2009, pp.260-261). Al igual que el resto de las elegías citadas por Danto, el “efecto Richter” se parece bastante al papel que reservaba Korsmeyer a sus “bellezas terribles”.

Ahora bien, la función contemplativa o filosófica de la belleza que estos autores reconocen contrastaría con la indignación, la rabia y la prolongación del conflicto que continuaría oponiendo la belleza al activismo político. Es por ello que Danto (1999, p. 36) mantiene que la belleza, frente a otras opciones, seguiría siendo “un peligro para el arte activista, [...] porque induce la perspectiva equivocada sobre aquello sobre lo que el activista quiere que se actúe”. Como esta llamada a la acción, que pertenece al espíritu de la vanguardia intratable, continúa ocupando un amplio espacio en el panorama artístico actual, Danto prevé que, pese a todo, mientras los males del mundo sigan preocupando, y mucho, a los artistas, la opción de la belleza seguirá siendo minoritaria (2003, pp. 112-113).

Así pues, si la belleza inspira contemplación y no acción, meditación filosófica y no agitación y rabia, restringiría con ello su ámbito y su función en el arte contemporáneo. Pero Kathleen Marie Higgins (1996) ya le hizo reconocer a Danto que asumir que la belleza es incompatible con una respuesta práctica al mundo resultaba una concepción muy “quieta”, y se olvidaba del aspecto erótico que tradicionalmente la caracteriza (Danto, 1996, p. 287). A este aspecto, por el cual Nehamas enfatizaba que la “belleza moviliza las emociones y siempre mira hacia el futuro” (2007, p. 68), apelaba también Scarry para llamar a la reparación de la injusticia. La tensión inherente a la belleza entre su apariencia y aquello que la trasciende la viene definiendo desde Platón y seguiría formando parte de su “cualidad dominante”. También para Platón la belleza nos vuelve filósofos, pero eso no significa necesariamente contemplar estoicamente el mundo, ajenos a deseos e intereses. La cualidad erótica de la belleza la proyecta pues hacia lo que promete y de la misma forma en que Nehamas (2007, p. 141) advertía que “no todo erotismo se manifiesta sexualmente”, tampoco para él todo lo que promete es pura felicidad, puesto que “la belleza provoca reacciones que son demasiado complejas para ser pensadas como simple placer” (pp. 24-25), como también nos recordaba Korsmeyer. La experiencia de la belleza, que Danto identificaba con un valor, es inseparable pues del deseo por poseer y comprender sus objetos, pero eso en ocasiones duele porque estaría ligado a verdades terribles y, ante la pérdida, clama por su reparación. También en la elegía, donde la pena tranquila y la resignación pueden combinarse con la esperanza en que de algún modo podamos restituir lo perdido. Y a veces es difícil separar el modo elegíaco del de protesta como, en una situación parecida a la que sin embargo Danto apelaba para diferenciarlos, atestiguaban quienes recientemente tras los atentados terroristas de Bruselas o de Niza componían bellos improvisados altares de flores y velas

en los lugares de los terribles sucesos. Pues a las preguntas de los reporteros se mostraban enfadados y su gesto, decían, se producía a modo de memorial, pero también de firme reivindicación, defensa y lucha por una forma de vida ante quienes la intentan amenazar.

La cosa además es que Danto no parece negar la compatibilidad entre belleza y acción política, si bien la restringe al arte del pasado. Recuerda cómo la pintura *La muerte de Marat* de J.L. David se proponía “provocar el enfado y la indignación, e incrementar el fervor revolucionario y el odio contra los enemigos de la revolución”, para lo cual la belleza del cadáver de Marat era apropiada y buscaba asemejarse a la de Cristo, inspirando además fe en la Revolución Francesa (2003, p. 120). Sin embargo, cuando se refiere al arte político actual, la opción parece vetada por la especial sensibilidad moral y la conciencia del artista en una politización de la cultura que finalmente le hace asumir el estigma de la belleza en la condición contemporánea. Ahora bien, recuerda Korsmeyer (2010, p. 173) que la belleza debería ser compatible con el enfado y la indignación porque éstos tienen “una cara noble que los alía con el honor y la justicia”. Y no parece que la reivindicación de estos valores sea tampoco un mito del pasado que no encuentre sitio en nuestras sociedades. Por poner algunos ejemplos recientes y cercanos, citaría el bello poema de Marisa Peña del que, en su lucha por la exhumación de las tumbas de las víctimas del franquismo, ha hecho bandera la *Sociedad para la Recuperación de la Memoria Histórica* en España,²⁷ o el reciente drama musical *Cerca de tu casa*, dirigido por Eduard Cortés protagonizado por Silvia Pérez Cruz que denuncia la injusticia de los desahucios en nuestro país. La insoportable situación de los refugiados que están huyendo de la guerra, en particular de la de Siria, también está originando respuestas artísticas, como el mural de Banksy frente a la embajada francesa en Londres donde representa a la niña del conocido musical *Los Miserables* con lágrimas en los ojos producidas por el humo de un gas como el empleado en el desalojo del campamento de Calais el 5 de enero del pasado año. La rápida orden de retirada debería desmentir las reticencias de quienes en las artes visuales desconfían de la efectividad de la belleza para el activismo político. Sin embargo, dada la *kalliphobia* del arte visual contemporáneo es difícil encontrar aquí ejemplos de una belleza que, aun ofreciéndonos la comprensión de ciertos fenómenos, lejos de reconciliarnos con ellos, nos enfada, nos rebela y nos llama a la acción. No obstante,

²⁷ Puede verse a la autora recitando el poema en <https://www.youtube.com/watch?v=t4-0Nxrrouk>

como parte del esfuerzo del arte contemporáneo por deconstruir y redefinir las poéticas de la imagen, la obra de Alfredo Jaar ofrecería un caso de este tipo. A veces criticada por su belleza, el artista apela a ella como forma de dignificar temas que resultan horribles y marginales, y de nuevo, a la efectividad de la experiencia de la imagen, convenientemente contextualizada para su rendimiento político. Defiende Jaar pues que el arte se convierte así en uno de los pocos espacios libres en los cuales uno puede intentar luchar contra los modos en los que las imágenes son corrientemente consumidas y en el que la belleza encuentra también su sitio (2007, p. 211).

6. Conclusiones

Por la cantidad y profundidad de los debates provocados, no cabe duda del nuevo interés por lo estético y del renovado interés por la belleza en la más reciente teoría del arte. En cualquier caso, la apuesta anti-estética y en especial el rechazo a la belleza que han marcado el siglo XX se resisten a finalizar en parte porque cabe la sospecha de que los planteamientos revisionistas puedan constituir un movimiento reaccionario. Sin embargo, el retorno no tiene por qué significar la reposición sin más del *status quo* anterior a los procesos que han configurado la cultura contemporánea, sino una regeneración que vuelva a calibrar los conceptos de la estética, que aparecían como estáticos y universales, en el contexto histórico y cultural. La revisión de lo estético debería tener en cuenta tanto los aspectos filosóficos, políticos y culturales que produjeron su rechazo como el agotamiento o la reconfiguración de la vía anti-estética que el propio proceso histórico pudiera haber operado.

De la misma manera, no hay cabida hoy para una apología de la belleza como si esta cualidad fuese indispensable para el arte. En la recuperación y reconocimiento del papel que la dimensión estética tiene en el arte, cuya potencial neutralización pienso que ayudaría a intentar combatir, la belleza no es obligatoriamente su marca. La belleza, sin embargo, sería una opción abierta, aunque todavía limitada en el discurso artístico dominante por ciertos presupuestos que la estigmatizan vinculándola necesariamente a un rol de mero placer, evasión, y consuelo. No todas las bellezas son terribles, pero he querido argumentar que tampoco es cierto que la belleza no pueda “conocer el dolor”, por lo que sería dogmático seguir sosteniendo esa radical incompatibilidad. Quizá sea aún pronto para saber entonces el calado de la tendencia de retorno a la belleza que comenzara en los años 90.

Podría ser asimismo el síntoma del desgaste de la tradición anti-estética que se une a la reivindicación de un valor que en realidad no habría desaparecido nunca, ni siquiera de los mundos del arte. En cualquier caso, lejos de ser de entrada una opción ilegítima, el empleo de esta cualidad estética estaría también al servicio de los artistas, y de los artistas políticos, a la hora de intentar concienciar sobre esos fines de los que parecería distraer nuestra atención. De esta manera la belleza podría pues ampliar su opción en su regreso al arte contemporáneo.

Bibliografía

- Alberro, Alexander. "Beauty knows no pain", *Art journal* 63(2004): 37-43. <https://doi.org/10.2307/4134519>
<https://doi.org/10.1080/00043249.2004.10791124>
- Beckely, B. and Schapiro, D. (ed) *Uncontrollable Beauty: Towards a New Aesthetics*. New York: Allworth Press, Jeremy Gilbert-Rolfe, 1999.
- Brady, Emily. *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics, and Nature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139018098>
- Carrasco, Matilde. "De la estética de la forma a la estética del significado. Sobre el giro estético de A. Danto", *Revista de Filosofía*, 38/1 (2013): 79-97. https://doi.org/10.5209/rev_resf.2013.v38.n1.41964
- Costello, Diarmuid and Willson, Dominique (eds.) *The life and Death of Images*, New York: Cornell University Press, 2008.
- Danto, Arthur C. "Embodied Meanings, Isotypes, and Aesthetical Ideas", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65/1 (2007): 121-129. <https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2007.00243.x>
- Danto, Arthur C. "Intervention" in "The Art Seminar" in ed. James Elkins *Art History Versus Aesthetics*. New York; London: Routledge, 2006.
- Danto, Arthur C. "Kalliphobia in Contemporary Art", *Art Journal*, 63/ 2(2004): 24-35. <https://doi.org/10.1080/00043249.2004.10791123>
<https://doi.org/10.2307/4134518>
- Danto, Arthur C. *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago and LaSalle: Open Court, 2003.
- Danto, Arthur C. *Más allá de la caja brillo: las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Madrid: Akal, 2003.
- Danto, Arthur C. "Beauty and Morality" en Beckley, B. and Schapiro, D. (ed) *Uncontrollable Beauty*, 1999, pp. 25-37.

- Danto, Arthur C. "Art, Essence, History, and Beauty: A Reply to Carrier, a Response to Higgins", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54 (1996): 284-287. <https://doi.org/10.2307/431631>
- Danto, Arthur C. "Bad Aesthetic Times", en *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990, pp. 295-312.
- Foster, Hal (ed.) *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-modern Culture*. Washington: Bay Press, 1983.
- Goldman, Alan H., "The Broad View of Aesthetic Experience", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71/ 4 (2013): 323-333.
- Halsall, Francis, Jansen, Julia, and O'Connor, Tony (eds.) *Rediscovering aesthetics: transdisciplinary voices from art history, philosophy, and art practice*. Stanford Calif.: Stanford University Press, 2009.
- Heinich, Nathalie. "Beyond Beauty: The Values of Art. Towards an Interdisciplinary Axiology" en Dorsch, Fabian and Ratiu, Dan-Eugen (eds.) *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 7 (2015): 259-263.
- Heinich, Nathalie, Schaeffer, Jean-Marie, et Talon-Hugon, Carole (eds.) *Par-delà le beau et le laid: les valeurs de l'art*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- Hickey, Dave. *The invisible Dragon: Four Essays on Beauty*. Art Issues, 1993.
- Higgins, Kathleen Marie. "Whatever Happened to Beauty? A Response to Danto", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54 (1996): 281-284. <https://doi.org/10.2307/431630>
- Jaar, Alfredo "Es difícil", en Monegal, Antonio (comp.), *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*, Barcelona, Paidós, 2007, pp. 203-211.
- Jameson, Fredric. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1988-1998*. London: Verso, 1998.
- Jimenez, Marc. *La querrela del arte contemporáneo*, Buenos Aires: Amorrortu, 2010.
- Kelly, Michael, *A Hunger for Aesthetics: Enacting the Demands of Art*. New York: Columbia U.P, 2012. <https://doi.org/10.7312/kell15292>
<https://doi.org/10.7312/columbia/9780231152921.001.0001>
- Kelly, Michael. "The Richter Effect on the Regeneration of Aesthetics", en Halsall, Jansen, y O'Connor (eds.) *Rediscovering aesthetics*, 2009, pp. 256-273.
- Korsmeyer, Carolyn. "What Beauty Promises: Reflections on Alexander Nehamas, *Only a Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art*", *British Journal of Aesthetics* 50 (2010): 193-198. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayq002>

- Korsmeyer, Carolyn. *Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics*, New York, Oxford University Press, 2010.
- McFee, Graham. *Artistic Judgement. A Framework for Philosophical Aesthetics*. London: Springer, 2011. <https://doi.org/10.1007/978-94-007-0031-4>
- Mothersill, Mary. *Beauty Restored*. Oxford: Clarendon Press, 1986.
- Meyer, James and Ross, Toni. "Aesthetic/Anti-Aesthetic: An Introduction". *Art Journal*, 63/ 2 (2004): pp. 20-23.
<https://doi.org/10.1080/00043249.2004.10791122>
<https://doi.org/10.2307/4134517>
- Michaud, Ives. *El arte en estado gaseoso*. México: FCE, 2007.
- Michaud, Ives. *El juicio estético*. Barcelona: Idea Books, 2002.
- Nehamas, Alexander. "Reply to Korsmeyer and Gaut", *British Journal of Aesthetics* 50 (2010): 205-207. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayq004>
- Nehamas, Alexander. *Only a Promise of Happiness. The Place of Beauty in a World of Art*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2007.
- Osborne, Peter. "Art beyond Aesthetics: Philosophical Criticism, Art History and Contemporary Art", *Art History*, 27/ 4 (2004): 651- 670.
https://doi.org/10.1111/j.0141-6790.2004.444_9_9.x
<https://doi.org/10.1111/j.0141-6790.2004.00442.x>
- Ramírez, J.F., Tobón, D. J. y Venegas, C. (eds.), *¿Arte sin estética?* Universidad de Antioquía: Medellín, 2016.
- Scarry, Elaine. *On Beauty and Being Just*, orig. pub.1999, London: Duckbacks, 2001.
- Scruton, Roger. *Beauty*. Oxford University Press, 2011.
- Seel, M. "Art as Appearance: Two Comments on Arthur C. Danto's *After the end of Art*", *History and Theory*, 37/4 (1998): 102-114. <https://doi.org/10.1111/0018-2656.701998070>
- Shiner, Larry. *La invención del arte*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Sibley, Frank. "Aesthetic Concepts", *The Philosophical Review*, 68 (1959): 421-450. <https://doi.org/10.2307/2182490>
- Steiner, Wendy. *Venus in exile: The rejection of beauty in Twentieth Century Art*. NY: The Free Press 2001.
- Tafalla, Marta. "Por una estética de la naturaleza: la belleza natural como argumento ecologista", *Isegoría*, 32 (2005): 215-226. <https://doi.org/10.3989/isegoria.2005.i32.445>
- Vilar, Gerard. "Antiestética y arte contemporáneo", en J.F. Ramírez, D. Jerónimo Tobón y C. Venegas (eds.), *¿Arte sin estética?*, 2016, pp. 1-20.
- Vilar, Gerard. "Ética y Estética" en Pérez Carreño, F. (ed.) *Estética*, Madrid: Tecnos, 2013, pp. 237-260.

- Vilar, Gerard. *Desartización. Paradojas del Arte sin Fin*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010.
- Vilar, Gerard. “Adorno: Una Estética Negativa” en Valeriano Bozal (ed.) *Historia de las Ideas Estéticas y Teorías Artísticas Contemporáneas vol. II*, Madrid: Antonio Machado, 1999, pp. 208-212.