

# Vênus exilada: a rejeição da beleza na arte do século XX<sup>1</sup>

WENDY STEINER

Formada na McGill e com Ph.D. em Yale. Ensina literatura e teoria crítica dos séculos XX e XXI, com foco na inter-relação entre arte visual e verbal. Alguns livros publicados: *The scandal of pleasure: art in an age of fundamentalism* (listado pelo New York Times como um dos 100 melhores livros de 1996), *Venus in exile: the rejection of beauty in 20th-Century art* (2001) e *The real real thing: the model in the mirror of art* (2010). Recebeu prêmios das Fundações Guggenheim e Mellon, entre outros. Na Penn, Universidade da Pensilvânia, é presidente do Departamento de Inglês; é diretora do King's College Program, em Londres. Ela também escreve libretos de ópera.

Tradução de THIANE NUNES

Mestre em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Graduada em Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda. Atua também na pesquisa de poéticas e registros de arqueologia urbana (URBEX). É autora do livro *Configurações do grotesco da arte à publicidade*, lançado como Prêmio Revelação Literária na Feira do Livro de Porto Alegre em 2002. Como artista, participa de vários projetos, envolvendo performances musicais com o grupo DEOD, de 1998–2008, além de atuar e participar em obra de artes com os grupos ÍO e Club d'Essai. Mantém projeto musical com o grupo EX.

## RESUMO

**Neste artigo, Wendy Steiner investiga a figura e os conceitos da Beleza e sua aparente rejeição nas artes a partir dos movimentos de vanguarda modernistas, desenvolvidos a partir do século XX, bem como o papel da mulher e da mulher como artista neste contexto histórico e sociocultural, tentando compreender e questionar as possíveis heranças e conflitos que tais movimentos exercem nas relações culturais e na arte contemporânea ainda hoje.**

Palavras-chave: Beleza na arte. Modernismo. Feminismo. Misoginia.

## ABSTRACT

**In this article, Wendy Steiner investigates the figure and concepts of beauty and its apparent rejection in the arts from the modernist avant-garde movements, developed in the twentieth century as well as the role of women and of women as artist in this historical and socio-cultural context, trying to understand and question the possible inheritances and conflicts that such moves will have on cultural relations and contemporary art today.**

Keywords: : Beauty in art. Modernism. Feminism. Misogyny.

1.

Traduzido, expandido e revisado a partir de duas publicações: *Proem*, no livro *Venus in exile: The rejection of beauty in Twentieth-Century art* (New York: The Free Press, 2001), p. xv-xxv; e a partir de trechos escolhidos a partir de edição da University of Chicago Press, publicados na coletânea *Beauty – Documents of contemporary art*, editada por Dave Beech (London/Massachusetts: Whitechapel Gallery Ventures Limited/The MIT Press, 2009), p. 45-49.

O trabalho da cultura nunca finda. Assim como uma psique perturbada, trabalhando por meio de angústias vagamente percebidas, os artistas e os pensadores de uma época trazem à tona seus sonhos e visões, teorias e declarações, processando e criando constantemente um mundo a partir de seus esforços e fazendo com que esse mundo passe a existir em primeiro lugar. Não é de admirar que estejamos sempre desejando compreender os seus significados. Nossa identidade está em jogo nessa luta. Para os espectadores e os leitores, os artistas criam mais do que livros, quadros e sinfonias. São capazes de criar o próprio mundo em que vivemos e nossa forma de habitá-lo.

2.

Mario Vargas Llosa, *Botero: A sumptuous abundance*, em *Making waves* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1996), p. 264.

No entanto, nunca antes os artistas cobraram um preço tão alto pelo nosso entendimento como durante o século XX. No Modernismo, as recompensas perenes da experiência estética – prazer, insight, empatia – foram em grande parte retidos, e seu objetivo mais magnânimo, a beleza, foi abandonada. As obras de arte modernistas podem hoje se mostrar profundamente belas, mas são de uma beleza mais difícil, repleta de privação, negação e revolta. “A estética contemporânea estabeleceu a beleza da feiúra”, nos diz Mario Vargas Llosa, “resgatando para a arte e suas representações artísticas tudo o que a experiência humana havia rejeitado anteriormente”<sup>2</sup>.

3.

Citado em Neal Benezra, *The misadventures of beauty*, em *Regarding beauty: A view of the late Twentieth Century* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1999), p. 19.

Foi também a partir desse século que feministas confrontaram o mito da beleza e rejeitaram a vocação de ser nada mais do que um *belo objeto*. “A beleza cria vergonha”<sup>3</sup>, diz a artista performática Vanessa Beecroft. A artista-heroína de Howard Barker, em *Cenas de uma execução*, declara: “Eu não confio em beleza, é uma invenção e uma mentira, confio no meu rosto, e eu sou uma mulher que já viveu um pouco...”<sup>4</sup>. Como vemos aqui, ninguém poderia estar em uma posição melhor para falar sobre o problema moderno da beleza como uma mulher e uma artista que viveu um pouco.

Barker nos revela algo aqui. Antes do Modernismo, poucas mulheres poderiam falar publicamente sobre o que sentiam como artistas, como sendo alguém preocupado com a beleza, uma mulher que tinha vivido um pouco. Pela história oficial, não havia muitas mulheres artistas visuais nesse

período, isso se a história oficial fosse a verdadeira. Na realidade, sabemos que os indivíduos do sexo feminino estavam por toda parte no meio das artes. No século XIX, elas simbolizavam a beleza artística como tal. As vanguardas do século XX, por outro lado, sequer permitiam que se preferisse mulheres e beleza em uma mesma frase.

Minha primeira vaga ideia acerca desse assunto surgiu alguns anos atrás, quando eu estava de férias em Paris. Eu fui uma manhã até o Musée d'Orsay, onde temos uma coleção predominantemente do século XIX. Estava cheio de pinturas com temas femininos – a pulcritude feminina em mil disfarces – como se pintura e pinturas de mulheres fossem mais ou menos sinônimos, e de certa forma, uma celebração da beleza. À tarde visitei o Centro Pompidou, uma coleção do século XX. Lá, as belezas da manhã não estavam em evidência. É verdade que algumas pinturas apresentavam temáticas que poderiam ser interpretadas como femininas, mas a sua feminilidade, a beleza, e de fato, a sua subjetividade, foi absorvida por outros fatores. O contraste com a visita que fiz pela manhã foi intrigante. Isso poderia significar que, durante grande parte do século XIX, os artistas rotineiramente retrataram a beleza feminina, “oferecida de forma isolada, como um fim em si mesmo”<sup>5</sup>, e depois, durante e após o Modernismo, o sujeito feminino era praticamente ausente ou incidental na arte?

A capa da *The New Yorker*, de autoria de Russel Connor<sup>6</sup>, ridicularizaria essa discrepância. Nela, indivíduos do sexo feminino de dois séculos diferentes se enfrentam em um espelho de corpo inteiro, sem o menor reconhecimento mútuo. De um lado, invertida da esquerda para a direita, como em um adequado reflexo, fica a representante do século XIX, a *Femme Fatale*, *Madame X*, de John Singer Sargent. Seu oposto reflexo é uma das esposas cubistas de Picasso, parada em frente ao espelho – uma invenção cujo fascínio reside na sua sagacidade e virtuosismo formal, e não em uma evocação da beleza feminina. Essa figura modernista se olha no espelho – e se seus olhos pudessem se concentrar bem, talvez enxergasse a figura elegante que tinha sido uma vez. É difícil avaliar sua reação: algo como perplexidade, ou talvez um teimoso a respeito dessa outra mulher. Mais provavel-

5.

Sir Kenneth Clark, *The nude: A study in ideal form* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1956), p. 127.

6.

Nota da tradutora: edição da *The New Yorker Magazine* de 23 de novembro de 1992.

mente, ela não acredita na arte como espelhamento. “Quem é a mais bela de todas?”; “Você deve estar brincando”, ela responde, dando de ombros para suas relações espaciais.

Certamente, os séculos XIX e XX não refletem fielmente um ao outro quando se trata do significado da mulher na arte – e da mesma forma quando se trata do significado de beleza na arte. Foi assim que me vi fazendo esse salto, quase que instantaneamente, lendo a virada do sujeito feminino como uma virada da beleza em si, ou pelo menos a partir de uma ideia que persistia de longa data, acerca da beleza<sup>7</sup>. Esse movimento acaba por repercutir em todos os aspectos da vida moderna, afetando a nossa compreensão da comunicação, da vida doméstica, de relações de gênero, prazer e amor.

Instruídos pelos modernistas e seus por herdeiros, pensadores e artistas contemporâneos têm se mostrado bastante atrasados em reconhecer como onipresente a problemática da beleza e os estragos psíquicos decorrentes disso. Mas eis que de repente parece que estamos recuperando o tempo perdido. Periódicos retomaram animadamente a questão, como um fórum do debate estético das humanidades. Grandes museus estão apresentando exposições de trabalhos que em algumas décadas atrás seriam consideradas belas demais – ou sensuais, ou complacentes – para ter sua montagem levada a sério: pinturas de Gustave Moureau, Alphonse Mucha, Pierre Bonnard, Remedios Varo, Maxfield Parrish, Norman Rockwell; pinturas vitorianas de fadas, retratos pré-rafaelitas, arte Pinup, design e moda. Romancistas como Penelope Fitzgerald, Andrei Makine, Philip Roth e Michael Cunningham estão nos apontando para um lugar relativo à beleza, como se fosse o problema mais atraente para qualquer um que tente buscar um sentido na existência da arte do século XXI; conferências acadêmicas e artigos embaralham a beleza através de temas e plataformas de alguns pontos cruciais da contemporaneidade: beleza e raça, beleza e justiça, beleza e a psicologia evolutiva. Desse modo, invocar a beleza torna-se uma forma de registrar o fim do Modernismo e a abertura de um novo período na cultura. Em 1999, o Museu Hirshhorn marcou seu vigésimo quinto aniversário com uma exposição intitulada *Acerca da beleza*:

## 7.

De forma semelhante, Clark vê a guinada modernista do nu tradicional como uma guinada do que entendíamos como a beleza tradicional: “Dois quadros pintados no ano de 1907 podem facilmente ser tomados como ponto de partida da arte do século XX: *Blue nude*, de Matisse, e *Demoiselles d’Avignon*, de Picasso, ambos representando imagens revolucionárias da nudez (...). É difícil para nós perceber como complacentemente o mundo oficial e culto de 1900 aceitou os padrões de degradação do helenismo, especialmente na França (...) um inteligente e bem cotado artista da época era obrigado a rejeitá-la” (p. 358).

Uma visão do final do século XX, e a celebração oficial do milênio da França transformou Avignon em um espaço de visualização gigante para La Beauté.

A beleza é, certamente, como um ímã para as ansiedades culturais de nossos dias: o reajuste dos papéis de gênero que tem ocorrido desde o Iluminismo, a mercantilização do corpo na cultura de consumo, as descobertas genéticas e evolutivas que mudam a nossa compreensão da natureza humana. Aos olhos do geneticista, por exemplo, a beleza feminina é uma embalagem competitiva que aumenta as chances de perpetuar seus genes; para a indústria da beleza, essa embalagem perpetua lucros multinacionais. De um jeito ou de outro, a liberdade feminina e autorrealização parece exigir resistência a tal estética. Mas o afastamento da beleza cobra um alto preço ao bloquear-se para sentimentos, reprodução e autocompreensão. Para muitas mulheres, a beleza surge estabelecendo definições e possibilidades de liberdade e prazer.

De fato, isso se configura como verdade também para os homens. O Iluminismo pode ter comemorado a beleza como uma experiência estimada de liberdade, mas, em nosso tempo, a beleza parece fazer nada mais do que evidenciar a nossa socialização ou a nossa biologia. Estamos condicionados a identificar determinados traços – em pessoas, na natureza, na arte – como bonitos, ou viemos ao mundo com tendências à admiração? Se a reação à beleza é condicionada, então como devemos reagir ao fato da aculturação? A beleza em uma sociedade multiétnica, por exemplo, poderia ser suspeita, a menos que todas as raças possam ter igual pretensão de serem belas, algo que ainda está longe de ser o caso em muitos países. Mas talvez, ao contrário, a nossa socialização estética seja uma coisa boa, cada toque de beleza pode corresponder a uma experiência comum rara e de valores compartilhados.

O determinismo biológico nos leva a conclusões igualmente contraditórias. Se a evolução tem criado seres humanos condicionados a apreciar o que é belo, somos vítimas – ou herdeiros felizes – de nossa biologia. O afastamento da beleza na arte do século XX, em tal caso, foi alienando-

8.

Ian McEwan, *Amsterdam* (New York: Random House, 1998), pp. 24-25.

nos de nossa natureza mais profunda. Assim, Nancy Etcoff argumenta sobre a sobrevivência do mais bonito por meio de uma particular relação de atração entre a cintura e o quadril feminino, que evocaria universalmente uma resposta positiva do sexo masculino, relação que ela identifica como estética. Seguindo essa linha, um teórico e musicista, personagem fictício do romance *Amsterdam*, de Ian McEwan, declarou: “[...] nascemos com uma herança, a partir do *Homo Musicus*, que definiu beleza na música, portanto, isso implica uma definição da natureza humana”<sup>8</sup>. Em suma, não parece estar claro no momento se devemos abraçar a beleza ou mantê-la à margem, ou talvez mais ao centro, ou se teríamos qualquer escolha sobre isso.

Entre os vários assuntos que cercam a beleza, tenho um especial interesse no sujeito feminino, desde quando foi representado como um dos principais atributos da beleza na arte. Os modernistas de vanguarda explicitavam, em muitas ocasiões, repulsa por esse simbolismo. A história da elite artística do século XX é, em muitos aspectos, uma história de resistência para com o sujeito feminino como um símbolo de beleza. Essa resistência, por sua vez, está relacionada com as lutas do mundo real durante o século passado – os últimos dois séculos, na verdade – e em como a sociedade considerava (e ainda considera) as mulheres como seres humanos.

Em geral, a vanguarda estava desdenhosamente alheia a essa luta, menosprezando tanto as mulheres quanto seus significados tradicionais ou emergentes. Os modernistas difamavam a estética do prazer, definindo as aspirações sublimes da arte como independentes ou contrárias aos prazeres da sedução feminina, do charme, das conveniências. Ao mesmo tempo, eles assimilaram a “nova mulher” e os objetivos da autorrealização feminina, o que era igualmente irrelevante para o laboratório dos modernos. Podemos lamentar a incapacidade de encorajar e apoiar o movimento das mulheres e também sua aptidão em lidar com o “sexo frágil” com tão pouca simpatia. Seus motivos, certamente, eram completamente diferentes: a misoginia modernista é algo notável! No entanto, sua ruptura violenta com uma estética de um fascínio passivo agora nos deixa livres, parado-

xalmente, para contemplar novas possibilidades de beleza e seus possíveis simbolismos femininos. Por razões tanto feministas quanto modernistas, é impossível voltar ao velho estereótipo da mulher nas artes. A tarefa que nos espera não é nada menos do que a re-imaginação do sujeito feminino como parceiro no prazer estético<sup>9</sup>.

Essa reconsideração exige um novo mito. Nas fábulas milenares sobre a beleza feminina, a donzela cria competição e hierarquia: todos os homens desejam possuí-la e outras mulheres, normalmente em condição de classe superior, agem de forma ciumenta ou mesmo vingativa contra ela. A Beleza vence no final, e seu triunfo reafirma a desigualdade existente nessa problemática. Os modernistas não tinham nada além de desprezo por esse tipo de mito, que consideravam como uma supervalorização absurda das mulheres, e as feministas descartavam e execravam tais histórias, que reforçariam a desigualdade e os valores patriarcais. Além disso, as forças extraordinárias que tais histórias mobilizavam como ajuda a essas heroínas ameaçadas – magia sobre-humana, o heroísmo masculino, nobreza – seriam consideradas como algo de baixo nível ainda por muito tempo. No século XX, muitos fatores irão contribuir para o fim da Belle Époque.

Assim, outro mito acerca da beleza surge para expressar essa mudança, uma história em que a boa aparência pode realmente destruir boas mulheres. Ao invés de triunfar sobre a adversidade, as heroínas frequentemente morrem na ficção modernista, símbolo da passagem do romance de época, em que passa a lidar com isso como valor central. A Beleza, nesse novo mito, é a vitimização. À medida que o século avança, até mesmo a medicina e a psiquiatria reforçam a visão de que a beleza é perigosa para as mulheres, exigindo um enorme preço da saúde feminina, da autoconfiança e da empatia entre elas. Longe de representar uma virtude ofertada por Deus, a beleza ressurgue agora como um ideal impossível de se atingir senão por meio de interesses financeiros vorazes ou sexuais. Até mesmo as mulheres que sobrevivem a essa opressão não saem ilesas. Naomi Wolf, por exemplo, fala de suas lutas com a anorexia e a baixa autoestima no best-seller *Beauty myth*, mas insere na capa do

9.

Por esta razão, vou estar me referindo ao sujeito feminino como ela ao invés de usar um pronome que indique objeto (“It”).



livro uma atraente imagem de si mesma. Como resultado, sua história de vitimização por homens e os meios de comunicação acaba se tornando algo muito semelhante com uma autopropaganda. As mulheres não podem ganhar enquanto a beleza for vista como algo exclusivamente controlador, independentemente de elas exercerem esse poder para si ou quando o exercem sobre elas. O problema é como imaginar a beleza feminina, na arte ou fora dela, sem invocar histórias de dominação, vitimização e falsa consciência.

Para começar, acredito que devemos parar de tratar a beleza como um objeto ou qualidade e entendê-la, em vez disso, como uma espécie de mensagem. Nós nos referimos muitas vezes ao belo como se isso fosse uma propriedade dos objetos: algumas pessoas ou obras de arte podem ter isso e outras não. Mas, segundo Kant e Burke, o julgamento da beleza em uma pessoa ou obra varia enormemente de uma pessoa para a outra e, no decorrer do tempo, também pode variar para essa mesma pessoa. Tais mudanças e diferenças são significativas e válidas, e não deserções e apostasias de alguma “verdade” ou “gosto superior”. A beleza é uma propriedade instável, porque não é exatamente uma propriedade. Ela serve em nome de uma interação particular e específica entre dois seres, um “eu” e um “Outro”: “Eu encontro um ‘outro’ belo”. Esse ato de descoberta, veremos, tem profundas implicações.

Pode parecer que alguma desigualdade está sendo evocada aqui, antes de ter ido além do primeiro passo em nossa discussão. O “eu” no julgamento da beleza na arte, por exemplo, é um observador e, portanto, um sujeito consciente, ao passo que o “outro” é apenas o objeto dessa percepção. Se o outro é uma obra de arte, é inanimado, por definição; muitas pessoas argumentam que a percepção de uma mulher (ou homem ou criança) bela pode lhe reduzir ao status de objeto. De fato, na perene simbologia do belo que existe, o observador (o self) está ativo, sendo “consequentemente” masculino, e a obra de arte ou uma mulher (o outro) é passivo (a-ser-visto) e, “portanto”, feminino.



No entanto, dominante como o observador pode aparecer no ato de julgamento, o objeto estético pode mudar o jogo desse violento encolhimento. No decorrer da experiência estética, o observador pode ser esmagado por este “mero objeto”, tomado pela emoção, modificando as próprias raízes do seu ser. “Tu és o meu criador”, diz o monstro criado pelo Dr. Frankenstein, “mas eu sou seu mestre; obedeça!”<sup>10</sup>. A experiência da beleza envolve uma troca de energia e, como tal, é muitas vezes desorientada, uma mistura de humildade e exaltação, subjugação e libertação, admiração e prazer mistificado. Mesmo que invoquemos o modelo tradicional de “self” que é gênero “masculino” e uma obra de arte que é gênero “feminino”, eles se assemelham a Benedict and Beatrice, de Shakespeare, com Beatrice entregando tudo de bom que ela possui. Muitas pessoas, temendo um prazer que não podem controlar, têm difamado a beleza, como uma sedutora ou uma prostituta. De um momento a outro, porém, todos respondem ao “seu chamado”, e seria oportuno se pudéssemos reconhecer o significado de nossa rendição como uma reação valiosa, uma oportunidade para a autorrevelação, em vez de uma derrota.

Infelizmente, o Modernismo vem nos condicionando contra tal entendimento. A vanguarda é verificável como um modelo de via única do poder, que tentou limitar a arte à condição de algo – uma forma, uma máquina, um fetiche etnográfico, uma mera sugestão de uma ideia, um nada. O observador, perplexo e insatisfeito por esse trabalho, passa a não ter escolha e agora vê o artista como o verdadeiro centro de atenção. Antes um assistente a se esconder por trás da cortina, agora o artista encontrava-se como a mola principal e única. Se os espectadores experimentassem algum prazer ou possibilidade de contemplar tais obras cerebrais, alienavam o trabalho em si, creditando isso ao gênio do artista, ou talvez a sua honestidade inflexível em apresentar esse prazer mínimo como tudo que a vida moderna podia dispor. Tudo para agradar à beleza!

Dessa forma, o Modernismo do século XX perpetuou uma privação cultural da qual só agora estamos nos recuperando. Tratou-se de uma dupla desumanização: arte reduzida à coisa e público reduzido ao estereótipo – a caricatura do

10.

Mary Shelley, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (London: Penguin, 1985), p. 212.

burguês filisteu incapaz de apreciar a beleza. O surgimento desses pressupostos vanguardistas reflete muito mais, no entanto, que um desejo renovado para a gratificação de beleza. Isto implica uma flexibilidade e empatia para com os “Outros”, em geral, e a capacidade de nos enxergarmos tanto como ativo como passivo, sem temer que sejamos diminuídos nesse processo.

Na esperança de contribuir nessa linha de pensamento, proponho um mito da beleza do século XXI, livremente adaptado do passado helenístico: a história do Cupido e de Psique<sup>11</sup>. Nesse conto, a mortal Psique mortal (a alma) é casada com o divino Cupido (amor), mas não sabe a sua identidade ou até mesmo como ele se parece. Ele a visita apenas na escuridão e desaparece com o amanhecer. As irmãs de Psique, no entanto, com ciúmes das riquezas que Cupido ofertava à esposa, afirmam que ele deve ser um monstro, a quem ela deveria investigar. Então, uma noite, Psique acende uma vela e olha seu marido durante o sono. Ela encontra o oposto de um monstro e é tão dominada por sua beleza que suas mãos tremem e uma gota de cera quente cai em seu marido, despertando-o. Considerando sua desobediência, seu olhar indigno (e também aterrorizado), Cupido a abandona, voando em direção aos céus. Psique lhe agarra a perna e por um instante é alçada aos céus com ele, mas logo cai em terra, visto que é uma mera mortal. Desejosa por se reunir com a beleza celestial de Cupido, ela executa uma série de tarefas super-humanas a fim de ganhar sua imortalidade. Ela, então, consegue finalmente viver no céu, em igualdade, no céu com Cupido, e tem um filho divino fruto dessa união. Prazer.

Esse mito é uma pequena alegoria do prazer estético, como a alma, movida pela beleza, torna-se digna do amor e de suas delícias. Ele pode ser visto também como uma favorável renovação ao romantismo. Exatamente há 200 anos, William Wordsworth escreveu: “Nós não temos nenhuma simpatia, mas o que é propagado por prazer”<sup>12</sup>. O mito de Psique reescreve essa máxima: Nós não temos nenhum prazer, mas o que é propagado pela simpatia. Simpatia é o produto da interação que chamamos de beleza, uma interação na qual ambas as partes convivam alinhadas em valor

11.

Esse mito, aparentemente, data do século II d.C. com Apuleio, em *A metamorfose ou O Asno de Ouro*, em *The Golden Ass or metamorphoses*, tradução de Robert Graves (Harmondsworth: Penguin, 1950).

12.

William Wordsworth, prefácio à segunda edição de *Lyrical ballads in William Wordsworth: Selected Poems and Prefaces*, ed. Jack Stillinger (Boston: Houghton Mifflin, 1965), p.455.

e, no processo, tornam-se iguais de certa forma. Dadas as diferenças entre deuses e monstros, e meros mortais como elementos da mesma experiência artística, essa igualdade é certamente um grande feito.

O valor é, portanto, fundamental para o significado da beleza. Costumamos dizer que algo ou alguém é bonito, quando na verdade o que queremos dizer é que têm valor para nós. É por essa razão que os pais acham seus filhos indescritivelmente belos – porque muito daquilo com que eles se preocupam está focado nesta pequena criatura. Mesmo quando usamos o termo em um contexto puramente artístico, um objeto bonito é algo que valorizamos, e fazemos isso porque ele nos afeta em nossos interesses e valores mais caros. Em nossa gratidão para com o que nos move assim, lhe atribuímos a propriedade da beleza, mas o que estamos realmente vivenciando é uma relação especial entre ele e nós. Descobrimos o quão valioso, significativo e prazeroso possa ser para conosco.

Essa atribuição, no entanto, é apenas o início da experiência da beleza. Psique descobre a beleza do Cupido como uma emocionante e irresistível força que ao mesmo tempo está indisponível para ela. A beleza pode provocar espanto, admiração e medo, mas seriam mais valiosos os discernimentos, a compreensão e a empatia para os quais ela pode nos conduzir. Assim como Psique ganha seu direito ao prazer superando seus limites anteriores, encontrar beleza em algo ou alguém implica tornar-se digno dela, de fato, tornar-se belo também e reconhecer-se como tal. A experiência da beleza envolve um desafio para atingir o valor ou a beleza do Outro. Essa elevação exige esforço, interpretação, franqueza, mas, uma vez alcançada, ainda que fugaz ou indiretamente, o resultado é um prazer diferente da experiência normal.

Assim, o julgamento da beleza não é uma rua de mão única. Descobre-se um valioso “Outro” e ressurgimos para nos reconhecermos nele. Ao fazê-lo, participamos na beleza. Esta gratificante autoexpansão produz profunda generosidade para com a beleza do Outro. A pessoa ou a obra nada reivindica, mas tudo recebe; o amante ou crítico é va-

lidado, mas credita o Outro. Esta é uma situação onde todos ganham, e uma oportunidade prazerosa. Pode também se apresentar como uma ocasião confusa quanto à direção dos agentes envolvidos, especialmente quando o objeto ou pessoa consegue extrair prazer do observador por meio de sua passividade, que não parece passiva em tudo. O poder da beleza é uma mistificação do poder do observador, mas como sermos gratos por uma força que pode nos mostrar a nós mesmos tão grandes em espírito?

Um pouco dessa reciprocidade complexa e prazerosa ocorre na experiência do sublime kantiano, que foi modelo estético do alto Modernismo. No sublime, como veremos, a experiência estética é especificamente o não reconhecimento de si no outro, esse Outro caótico e aniquilador, embora, paradoxalmente, nossa natureza limitada consiga conceber a sua falta de limites. Reverência, admiração e medo são as principais reivindicações do sublime, visto como um fim em si ou a prova maior da capacidade heróica do observador, a persistir em meio a tais forças. Aqui, de nada adiantaria a alma segurar o outro em seu vô para cima, pois sabe que não é igual a ele. O seu valor reside na sua capacidade de compreender a imensidão dessa lacuna, deixando o outro intocado e não reconhecido, exceto como Outro. O auto neste intercâmbio pode ser sublimemente ir-restrito, mas também é desprendido, sem ligação com o objeto de sua admiração.

Comparado a este emocionante distanciamento, às vezes chamado de “liberdade”, a experiência da beleza surgiu para artistas modernos como que implicando demandas descabidas e constrictivas; solicitações de admiração, envolvimento, reciprocidade, empatia. Assim também o fez o principal símbolo de tal beleza, o sujeito feminino. As vanguardas eram totalmente hostis para a “estética feminina” do encantamento, aos sentimentos e aos excessos melodramáticos, associados a um filisteísmo feminino e burguês. A falta de simpatia para com o Outro prestado à experiência da beleza artística (e muitas vezes humana) causou uma experiência de alienação.

Ao mesmo tempo em que as vanguardas declaravam seu desprezo pela estética soft do passado, as feministas estavam em campanha contra uma visão da mulher como passiva e inferior. Nesse clima, o sujeito feminino estava simbolicamente pleno para iniciar qualquer coisa como a generosa reciprocidade alcançada através da experiência da Psique da beleza. Isso é uma pena, não porque devemos querer voltar aos dias de antes do feminismo, mas porque a reciprocidade implícita na analogia do sexo feminino é uma possibilidade imensamente valiosa na arte. Assim foi a linha de pensamento sobre a arte e as mulheres que o modernismo sustentou. A vinculação da beleza e da mulher não vai desaparecer simplesmente por vanguardismos ou ordens feministas. E também não pode continuar por muito mais tempo com artistas ignorando o desejo de prazer do público. Chegou o momento de mudança, e a fascinação repentina, difundida com a beleza em nossos dias, indica uma prontidão cultural para seguir em frente.

É tarefa da arte contemporânea e da crítica cultural imaginar a beleza como uma experiência de empatia e igualdade. Se pudermos descobrir os laços entre valor e igualdade forjados em uma resposta estética, o sujeito feminino da arte (e, finalmente, também o indivíduo do sexo masculino) estará mais uma vez disponível para simbolizar a beleza que nos move ao prazer. E esse prazer será visto como melhoria de vida, em vez de algo exclusivo ou opressivo.

Este livro pretende incentivar descobertas<sup>13</sup>. Conta-nos uma história do problema do século XX com a beleza, a fim de ajudar a libertar-nos dessa questão – uma estratégia frágil, talvez, mas a única que tenho em mãos. “E como podemos nos colocar acima do passado, se estamos nele e ele está em nós?” diria o historiador Benedetto Croce, mais de meio século atrás. “Não há outra saída a não ser através do pensamento, que não rompe relações com o passado, mas eleva-se idealmente acima dele e o converte em conhecimento.” Ofereço esta história de beleza, então, na esperança de que o conhecimento do passado nos permita imaginar um futuro estético mais agradável<sup>14</sup>.

13.

Nota da tradutora: este parágrafo, assim como os iniciais deste texto, não constam em trechos escolhidos na coletânea de Dave Beech, publicada pela MIT Press.

14.

Benedetto Croce, *History as the Story of Liberty*, tradução de Sylvia Sprigge (New York: Allen and Unwin, 1941), pp. 43-44.

## Referências

BECKLEY, Bill and SHAPIRO David, editors. *Uncontrollable Beauty: Toward a New Aesthetics*. New York: Allworth Press, 1998.

BENEZRA, Neal David; VISO, Olga M. DANTO, Arthur C. *Regarding Beauty: A View of the Late Twentieth Century*. Washington, DC: Smithsonian Institution, 1999.

FOSTER, Hal. (ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Tousand, Washington: Press, 1983.

MOTHERSILL, Mary. *Beauty Restored*. Oxford: Clarendon. Press, 1984.

ROLFE, Jeremy Gilbert. *Beauty and the Contemporary Sublime*. New York: Allworth Press, 1999.

SEAGO, Alex. *Burning the box of beautiful things: the development of a postmodern sensibility*. New York: Oxford University Press, 1995.

TAYLOR, Paul C. Malcolm's conk and Danto's colors or four logical petitions concerning race, beauty and aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n. 57. 1999, p. 16-20.

# *Venus in Exile: The Rejection of Beauty in Twentieth-Century Art //2001*

WENDY STEINER

## PROEM: PSYCHE'S PLEASURE

A culture's work is never done. Like a troubled psyche working through dimly perceived distress, the artists and thinkers of an age churn out dreams and visions, theories and pronouncements, constantly processing a "world" that their efforts help bring into being in the first place. Little wonder that we long to grasp their meaning. Our identity is at stake in their struggle. For viewers and readers, artists create more than books and pictures and symphonies as such, but beyond that, the very world we inhabit and our being in it.

Yet never have artists exacted a higher price for our understanding than during the twentieth century. In modernism, the perennial rewards of aesthetic experience - pleasure, insight, empathy - were largely withheld, and its generous aim, beauty, was abandoned. Modern artworks may often have been profoundly beautiful, but theirs was a tough beauty, hedged with deprivation, denial, revolt. "Contemporary aesthetics has established the beauty of ugliness", Mario Vargas Llosa tell us, "reclaiming for art everything in human experience that artistic representation had previously rejected".

It was in this century, too, the feminists confronted the "beauty myth" and rejected the "temptation to be a beautiful object". "Beauty creates shame", says the performance artist Vanessa Beecroft, and Howard Barker's artist-heroin in *Scenes from an Execution* declares: "I tell you I would not, I do not trust beauty, it is an invention and a lie, trust my face, I am a woman who has lived a little". As we shall see, no one is in a better position to speak about the modern trouble with beauty than a female artist who has lived



a little.

But think what changes Barker's line reveals. Before modernism, few women could speak publicly about how it felt to be an artist, a person concerned with beauty, a woman who had lived a little. There were not many female visual artists, period, if the official history is to be believed. And yet, female subjects were everywhere to be found in the arts. In the nineteenth century, in fact, they symbolized artistic beauty as such. The twentieth-century avant-garde, by contrast, could barely bring itself to utter "women" and "beauty" in the same breath.

My first inkling of this shift came some years ago when I was on vacation in Paris. I went one morning to the Musée d'Orsay, a predominantly nineteenth-century collection. It was full of paintings with female subjects – feminine pulchritude in a thousand guises – as if "paintings" and "paintings of women" were more or less synonymous, and both, a celebration of beauty. In the afternoon, I visited the Centre Pompidou, a twentieth-century collection. There, the morning's beauties were nowhere in evidence. True, some paintings had subjects that could be construed as female, but their femininity, beauty, and indeed "subjecthood" were swamped by other factors. The contrast with the morning was puzzling. What could it mean that through much of the nineteenth century, artists routinely depicted female beauty "offered in isolation, as an end in itself", whereas during modernism and after, the female subject was either absent or incidental in art?

A cover of *The New Yorker* by Russel Connor pokes fun at this discrepancy. Here, female subjects from the two centuries confront each other in a cheval glass without the slightest mutual recognition. On one side, inverted left-to-right like a proper reflection, stands John Singer Sargent's nineteenth-century 'femme fatale, Madame X'. What she "reflects" is one of Picasso's cubist "wives" stationed before the mirror – a fabrication whose allure lies in its wit and formal virtuosity rather than in its evocation of female beauty. This modernist subject looks in the glass – or she would if her eyes could focus – at the elegant figure she

once had been. It is hard to gauge her reaction – something like perplexity, or perhaps a stubborn obliviousness to that other woman. More likely, she does not believe in art as mirroring. “Who’s the fairest of them all”? “You must be kidding”, she replies, shrugging her space relations.

Clearly, the nineteenth and twentieth centuries do not reflect each other faithfully when it comes to the meaning of women in art – and just as clearly, when it comes to the meaning of beauty. For I found myself making this leap almost instantly, reading the turn from the female subject as a turn from beauty as such, or at least from a long-standing idea of beauty. This move has reverberated through every aspect of modern life, affecting our understanding of communication, domesticity, gender relations, pleasure, love.

Trained by modernists and their heirs, contemporary experts and artists have been slow to recognize this all-pervasive “trouble with beauty” and the psychic havoc it has wrought. But now, suddenly, we seem to be making up for lost time. Newspapers have become as lively a forum for aesthetic debate as the average humanities classroom. Major museums are mounting exhibitions of work that only a few decades ago was considered far too pretty or sensuous or complacent to have been taken seriously: the painting of Gustave Moureau, Alphonse Mucha, Pierre Bonnard, Remedios Varo, Maxfield Parrish, Norman Rockwell; Victorian fairy paintings, Pre-Raphaelite portraits, pinup art, couturier design. Such novelists as Penelope Fitzgerald, Andrei Makine, Philip Roth, and Michael Cunningham are pointing us back toward beauty as if it were the most compelling problem for anyone trying to make sense of twenty-first-century existence, and scholarly conferences and monographs shuffle beauty through the deck of contemporary cruxes: beauty and race, beauty and justice, beauty and evolutionary psychology. Invoking beauty has become a way of registering the end of modernism and the opening of a new period in culture. In 1999, the Hirshhorn Museum marked its twenty-fifth anniversary with an exhibition entitled “Regarding Beauty: A View of the Late Twentieth Century”, and France’s official celebration of the millennium turned

Avignon into a giant viewing space for “La Beauté”.

Beauty is certainly a magnet for the cultural anxieties of our day: the readjustment of gender roles that has been in the works since the Enlightenment, the commodification of the body in consumer culture, the genetic and evolutionary discoveries changing our understanding of human nature. In the eyes of the geneticist, for example, female beauty is a competitive packaging that increases a woman’s chances of perpetuating her genes; for the beauty industry, this packaging perpetuates multinational profits. One way or the other, female freedom and self-realization would seem to require resistance to such an aesthetics. But eschewing beauty comes at a high price if it closes off passion and procreation and self-understanding. For many women, beauty appears to set freedom and pleasure at odds.

Indeed, this is true for men as well. The Enlightenment may have celebrated beauty as an experience of freedom from contingency, but in our day beauty seems anything but a liberation, bearing witness, instead, to our socialization or biology. Are we taught to identify certain traits – in people, nature, art – as beautiful, or do we come into the world wired to admire? If the response to beauty is learned, then how should we react to the fact of this acculturation? Beauty in a multi-ethnic society, for example, would seem suspect unless every race can lay equal claim to being beautiful, and that is still far from the case in many countries. But perhaps, on the contrary, our aesthetic socialization is a good thing, every touch with beauty amounting to an all too rare experience of community and shared values.

Biological determinism leads to equally contradictory conclusions. If evolution has hard-wired humans for beauty, we are victims – or happy heirs – of our biology. The turn away from beauty in twentieth-century art, in such a case, has been alienating us from our deepest nature. Thus, Nancy Etcoff argues in *The Survival of the Prettiest* that a particular ratio between female waist and hip measurements universally evokes a positive male response, which she identifies as aesthetic. Equally essentialist, a fictive music theorist in Ian McEwan’s novel *Amsterdam* declares: “we

were born into an inheritance, we were Homo musicus, defining beauty in music must therefore entail a definition of human nature”. In short, it is unclear at the moment whether we should embrace beauty or hold it at bay, or more to the point, whether we have any choice in the matter.

Among the myriad issues surrounding beauty, the particular concern of this book is the female subject, so long its primary symbol in art. Avant-garde modernists were often repulsed by this symbolism. The history of twentieth-century elite art is in many respects a history of resistance to the female subject as a symbol of beauty. This resistance, in its turn, is related to real-world struggles during the past century – the past two centuries, in fact – as society learned (and continues to learn) to consider women fully human.

In general, the avant-garde stood contemptuously aloof from this struggle, disdainful of woman in either her traditional or emerging meanings. Modernists vilified aesthetics pleasure, defining the sublime aspirations of art as unrelated or antipathetic to the pleasures of feminine allure, charm, comfort. At the same time, they treated the ‘new woman’ and the goal of female self-realization as equally irrelevant to the laboratory of the modern. Though we might deplore their failure to inspire women during this crucial period of history, the avant-garde inadvertently aided the women’s movement in treating ‘the weaker sex’ with so little sympathy. Their motives, of course, were utterly different: modernist misogyny is something to behold! Nevertheless, their violent break from an aesthetics of passive allure now frees us, paradoxically, to contemplate new possibilities in beauty and its female symbolism. For both feminist and modernist reasons, it is impossible to return to the old stereotypes of woman in the arts. The task that awaits us is nothing less than the reimagination of the female subject as an equal partner in aesthetic pleasure.

This reconsideration requires a new myth. In age-old fables about female beauty, the fair maiden creates hierarchy and competition: All men want to possess her, and other women are so jealous of her superior rank that they try to undermine her. “Beauty” or “Belle” wins out in the end, her

triumph reaffirming the inequality that was the problem in the first place. Modernists had nothing but contempt for this myth, which they considered an absurd overvaluation of women, and feminists excoriated it for reinforcing inequality, divisiveness, and patriarchal values. Moreover, the extraordinary forces that such stories mobilized in aid of threatened heroines – superhuman magic, male heroism, royal power – have been keeping a low profile of late. By the twentieth century, many factors were contributing to the end of the “Belle Epoque”.

Another beauty myth arose to express this change, a story in which good looks actually destroy good women. Rather than triumphing over adversity, heroines frequently die in modernism fiction, symbols of the passing of the romance era in which they held such central value. Beauty in this new myth is victimization. As the century wore on, medicine and psychiatry reinforced the view that beauty is dangerous to women, exacting a huge price on female health, self-confidence, and sisterly empathy. Far from a God-given virtue, beauty now appears an impossible ideal set by voracious financial and sexual interests. Even women who survive this oppression do not emerge unscathed. Naomi Wolf, for example, tells of her bouts with anorexia and low self-image in the best-selling *Beauty Myth*, but puts her attractive image on the cover. As a result, her story of victimization by men and the media ends up looking a lot like self-advertising. Women cannot win as long as beauty is seen as exclusive and controlling, regardless of whether they exert this power themselves or others exert it upon them. The problem is how to imagine female beauty, in art or outside it, without invoking stories of dominance, victimization and false consciousness.

For a start, I think, we must stop treating beauty as a thing or quality, and see it instead as a kind of communication. We often speak if beauty were a property of objects: Some people or artworks ‘have’ it and some do not. But pace Kant and Burke, the judgement of beauty in a person or artwork varies enormously from one person to the next, and in the course of time, even within the same person. These shifts and differences are meaningful and valid, and not

'fallings away' from some 'truth' or 'higher taste'. Beauty is an unstable property because it is not a property at all. It is the name of a particular interaction between two beings, a 'self' and an 'Other': 'I find an Other beautiful'. This act of discovery, we shall see, has profound implications.

It might appear that some form of inequality is already invoked here, before we have gone beyond the first step in our discussion. The 'self' judging the beauty of art, for example, is a perceiver and hence a conscious subject, whereas the 'Other' is merely the object of this perception. If the Others is an artwork, it is inanimate by definition; many people would argue that the perception of a woman (or man or child) as beautiful reduces her to the status of a thing as well. Indeed, in the perennial symbolism surrounding beauty, the perceiver (the self) is active and 'hence' male, and the artwork or woman (the Other) is passive (to-be-seen) and 'therefore' female.

However, dominant as the perceiver may appear in the act of judgement, the aesthetic object turns out to be no shrinking violet. In the course of aesthetic experience, the perceiver may be overwhelmed by this 'mere object', overcome with emotion, altered to the very roots of his being. [...] The experience of beauty involves an exchange of power, and as such, it is often disorienting, a mix of humility and exaltation, subjugation and liberation, awe and mystified pleasure. Even if we invoke the traditional model of a self that is gendered 'male' and an artwork that is gendered 'female', they would resemble Shakespeare's Benedick and Beatrice, with Beatrice giving out as good as she got. Many people, fearing a pleasure they cannot control, have vilified beauty as a siren or a whore. Since at one time or another though, everyone answers to 'her' call, it would be well if we could recognize the meaning of our succumbing as a valuable response, an opportunity for self-revelation rather than a defeat.

Unfortunately, modernism has trained us against such an understanding. The avant-garde operated with a one-way model of power, attempting to limit the artwork to the status of a thing – a form, a machine, an ethnographic

fetish, the merest hint of an idea, a nought. The perceiver, perplexed and ungratified by such a work, had no choice but to see the artist as the real centre of attention. A wizard hiding behind the curtain perhaps, the artist was the prime and only 'mover'. If perceivers experienced any pleasure or transport in contemplating such cerebral, alienating works, they could credit the artist's genius, or perhaps his uncompromising honesty in presenting this minimal pleasure as all that modern life could afford. So much for pleased beauty!

In this way, twentieth-century modernism perpetrated a cultural deprivation from which we are only now recovering. It involved a double dehumanization: art reduced to thing; audience reduced to stereotype – the caricature of the bourgeois philistine incapable of appreciating beauty. Our emergence from these avant-garde assumptions reflects much more, however, than a renewed desire for the gratification of beauty. It entails a flexibility and empathy toward 'Others' in general and the capacity to see ourselves as both active and passive without fearing that we will be diminished in the process.

In the hope of contributing to this process, I would offer a twenty-first-century myth of beauty, freely adapted from the Hellenistic past: the story of Psyche and Cupid. In this tale, the mortal Psyche (the Soul) is married to the divine Cupid (Love), but does not know his identity or even what he looks like. He visits her only in darkness and disappears with the dawn. Psyche's sisters, however, jealous of the riches he has showered upon her, claim that he must be a monster and urge her to investigate. So one night, Psyche lights a candle and gazes on her sleeping husband. She finds the opposite of a monster and is so overcome with his beauty that her hand trembles and a drop of burning wax falls on the god's still form, awakening him. Seeing her disobedient, unworthy gaze (she is awed, burning), Cupid deserts her, flying up towards the heavens. Psyche grabs on to his leg and is carried up briefly, but she soon falls to earth, for she is a mere mortal. Yearning to be reunited with Cupid's heavenly beauty, she performs a series of superhuman tasks that earn her immortality. She then dwells in heaven



as Cupid's equal, and the offspring of their union is a divine child, Pleasure.

This myth is a little allegory of aesthetic pleasure, as the soul, moved by beauty, becomes worthy of love and its delights. It might be seen as a friendly amendment to Romanticism as well. Exactly two hundred years ago, William Wordsworth wrote, 'We have no sympathy but what is propagated by pleasure'. The Psyche myth rewrites that maxim: We have no pleasure but what is propagated by sympathy. Sympathy is the product of the interaction that we call beauty, an interaction in which both parties become aligned in value and, in the process, become in some sense equal. Given the differences among the gods and monsters and mere mortals who are parties to the experience of art, this equality is a signal achievement.

Value is thus always central to the meaning of beauty. We often say that something or someone is beautiful, in fact, when what we mean is that they have value for us. Parents find their infants inexpressibly beautiful for this reason – because so much of what they care about is focused in this tiny creature. Even when we use the term in a purely artistic context, a beautiful object is something we value, and we value it because it touches our dearest concerns. In our gratitude towards what moves us so, we attribute to it the property of beauty, but what we are actually experiencing, is a special relation between it and ourselves. We discover it as valuable, meaningful, pleasurable to us. In this interchange, the one found beautiful is honored with a wondrous gift – the attribute of beauty – in a compliment stirring in proportion to the judge's sympathetic refinement.

This attribution, though, is only the beginning of the experience of beauty. Psyche discovers Cupid's beauty as a thrilling, overpowering force that is at the same time unavailable to her. Beauty may provoke awe, admiration and fear, but much more valuable are the insight, understanding and empathy to which it may lead. Just as Psyche earns her right to Pleasure by surpassing her previous limits, finding something or someone beautiful entails becoming worthy of it, in effect, becoming beautiful, too – and recog-

nizing oneself as such. The experience of beauty involves a challenge to achieve the value or beauty of the Other. This elevation requires effort, interpretation, openness, but once achieved, however fleetingly or vicariously, the result is a pleasure different in kind from normal experience.

Thus, the judgment of beauty is not a one-way street. One discovers a valuable Other, and rises to recognize oneself in it. In doing so, one ‘participates’ in beauty. This gratifying self-expansion produces profound generosity towards the beautiful Other. The person or artwork claims nothing but receives all; the lover or critic is validated but credits the Other. This is a win-win situation if ever there was one, and occasions great pleasure. It also occasions utter confusion as to the direction of agency involved, for the object or person who can elicit the perceiver’s pleasure through its passivity does not seem passive at all. The ‘power of beauty’ is a mystification of the perceiver’s magnanimity, but how grateful we are to a force that can show us ourselves so great in spirit.

None of this pleasurable and complex reciprocity occurs in the experience of the Kantian sublime, which was the aesthetic model for high modernism. In the sublime, as we shall see, aesthetic experience is specifically the non-recognition of the self in the Other, for the Other is chaotic, annihilating, though paradoxically our limited nature manages to conceive its limitlessness. Awe, admiration and fear are the cardinal emotions of the sublime, seen as ends in themselves or else proof of the perceiver’s heroic ability to persist amid such forces. Here, the Soul does not even try to hold on to the gold in his upward flight, for it knows it is not his equal. Its value lies in its ability to grasp the immensity of this gap, leaving the Other untouched and unrecognized except as Other. The self in this interchange may be sublimely unfettered, but it is also unfastened, unconnected to the object of its awe.

Compared to this thrilling detachment, sometimes called ‘freedom’, the experience of beauty appeared to modern artists to involve unreasonable and constricting demands; solicitations for admiration, involvement, reciprocity, em-

pathy. So did the main symbol of such beauty, the female subject. The avant-garde were utterly hostile toward the ‘feminine aesthetics’ of charm, sentiment, and melodramatic excess, which they associated with female and bourgeois philistinism. Their lack of sympathy with the Other rendered the experience of artistic (and often human) beauty an experience of alienation.

At the same time that the avant-garde declared its contempt for the ‘soft aesthetics’ of the past, feminists were campaigning against a view of woman as passive and inferior. In such a climate, the female subject was too symbolically fraught to initiate anything like the generous mutuality achieved through Psiche’s experience of beauty. This is a pity, not because we should want to return to the unliberated days before feminism, but because the mutuality implied in the female analogy is an immensely valuable possibility in art. So was the train of thought about art and woman that modernism suspended. The entailment of beauty and woman will not go away simply by avant-garde or feminist fiat. And neither can artists proceed much longer ignoring their audience’s desire for pleasure. The time has come for a change, and the sudden, widespread fascination with beauty in our day indicates a cultural readiness to move on.

It is the task of contemporary art and criticism to imagine beauty as an experience of empathy and equality. If we can discover the bonds between value and mutuality forged in aesthetic response, the female subject of art (and ultimately the male subject, too) will be available once again to symbolize a beauty that moves us to pleasure. And that pleasure will be seen as life-enhancing rather than exclusive or oppressive.

This Book is meant as an incitement to that discovery. it tells a history of the twentieth-century trouble with beauty in order to help extricate us from that trouble – a tenuous strategy to be sure, but the only one at hand. “And how can we place ourselves above the past if we are in it and is in us?” asked the historian Benedetto Croce more than half a century ago. “There is no other way out except through

thought, which does not break off relations with the past but rises ideally above it and converts it into knowledge”. I offer this story of beauty, then, in the people hope that knowledge of the past will allow us to imagine a more pleasurable aesthetic future.