

Purga estética

Félix Ovejero Lucas

Noël Carroll

ON CRITICISM

Routledge, Nueva York

La filosofía académicamente respetable puede que sea algo más que analítica, pero, por lo menos, es analítica. Si la entendemos en un sentido amplio, como una estrategia de clarificación conceptual que incluye, en primer lugar, atender a los resultados de la investigación científica, no es un exceso sostener que, desde la inmediata posguerra, la filosofía analítica señorea la filosofía de la ciencia y la filosofía moral. Cualquier curso informado de esas disciplinas transita la mayor parte de sus horas por las sendas abiertas por Russell, Wigenstein y compañía. Vamos, que la filosofía analítica es la que cuenta. Salvo en un caso: cuando la cosa va de arte. Entonces el curso se da más que cumplido con esa tradición con un par de sesiones.

Es cierto que esa no es toda la realidad, que hay filósofos analíticos entretenidos en los asuntos estéticos. Hay unas cuantas revistas, no muchas; hay, también, un conjunto de problemas que acotan el campo y las energías (la definición de arte, la ontología, las ideas de belleza, de experiencia estética o de representación) e incluso una serie de paradojas, de casos difíciles, que permiten precisar los conceptos y cribar las teorías, entre los que destacan los que atañen a la compleja relación entre arte y experiencias estéticas, a la calificación (o no) como arte de ciertas cosas bellas (o no): un paisaje, una belleza sin artista, capaz de desencadenar placer estético; una falsificación perfecta indistinguible del original, despreciada como arte; objetos comunes (ladrillos, urinarios, almacenes) considerados obras de arte porque a unos cuantos en condiciones de hacerlo les da por ahí. Entre unas cosas y otras, con esos mimbres, por decantación, se han acabado por expedir una veintena de trabajos de estética analítica que casi todo el mundo reconoce como canónicos[1].

Todo eso es verdad, sí, pero no rectifica lo fundamental: que los afanes de los analíticos pintan bastante poco en la facturación editorial de los estetas. Entre las diversas explicaciones de esa circunstancia, de por qué la filosofía analítica ha llegado tarde, y acaso mal, al tercer gran dominio clásico de la reflexión filosófica -junto con el conocimiento y la moral-, hay una que es mi favorita y que no recuerdo haber visto por ninguna parte: que en el campo del arte los analíticos no han podido ejercer aquello que saben hacer mejor, esto es, diseccionar las reglas que rigen el funcionamiento del dominio a examinar. La razón es inmediata: malamente pueden diseccionar los criterios de tasación cuando desde un tiempo para acá el programa que ha regido el mundo del arte -si a eso puede llamársele programa- es que no hay criterios y que, si los hay, lo que debe hacerse es acabar con ellos, en especial en la plástica, el género que casi monopoliza las discusiones estéticas.

El problema es algo más que el clásico de la belleza, el que Kant merodeó en la *Crítica del juicio*: a pesar de que el juicio estético no se sustente en razones o en principios generales, sino en juicios particulares y hasta en algo parecido a emociones, hay pretensión de universalidad, hay un acuerdo sobre qué es bello, y cuando no hay acuerdo, podemos reconocer equivocaciones y hasta corregir las valoraciones[2]. Ante una obra de arte, nuestro juicio es bastante compartido, fiable, sabemos a qué atenernos. Mejor dicho: sabíamos, porque, y ese es el problema, los tiempos de las certezas ya pasaron. El problema ahora es otro, no está en el concepto de belleza, sino en la realidad que el concepto debería ayudar a entender, en el arte, con el que nadie sabe a qué atenerse. Algo que complica la vida de los filósofos del arte, que no disponen de un suelo confiable sobre el que levantar sus conjeturas, un suelo equivalente al que ha permitido afirmar su pie a otros gremios analíticos. Los epistemólogos lo han encontrado en la ciencia y los científicos: un conocimiento seguro y unas comunidades científicas que manejan y hacen uso de criterios para deslindar las teorías buenas de las malas. Hasta la teoría ética, con sus dudas, encuentra un amarre para pulir sus conjeturas en las intuiciones compartidas, en que a todos –o a casi todos– nos parece mal la crueldad gratuita y bien el respeto a los demás[3]. Nada de eso sucede con las reflexiones estéticas, siempre caminando sin aliento detrás de un blanco móvil y mudadizo. Basta con trasladar una caja de estropajos de la droguería a la sala de exposiciones para recalificarla como obra de arte. Basta con reparar en la firma para hacer el camino de vuelta, de la galería a la calle. Ante cualquier intento de fijar el mapa, nunca falta una práctica artística en condiciones de desdibujar las coordenadas. Hasta las más elementales y timoratas. Si uno dice que el arte es forma, otro le recuerda *4'33"*, la composición musical de John Cage, exactamente cuatro minutos y treinta y tres segundos de absoluto silencio. Y lo mismo sucede si dice que es representación, expresión, o experiencia estética.

Esa persecución de una meta huidiza la ha recorrido la teoría analítica mojón a mojón hasta acabar por rendirse y abandonar lo que constituye el aspecto más interesante de su proyecto intelectual: despejar el campo conceptual, aclarar. El ejemplo más deprimente acaso sea su fracaso para establecer una definición de arte. En la intención más temprana de los analíticos, la definición de arte comportaba implicaciones normativas. Pues si podíamos establecer unos requisitos para reconocer una obra de arte, por el mismo precio disponíamos de una herramienta para excluir a muchos candidatos. Pero ese proyecto, rotulado como esencialista, fue descalificado por Morris Weitz en 1956, en un trabajo hoy considerado clásico en el que resignadamente concluía que el concepto de arte era «inherentemente abierto» y reacio a cualquier intento de definición, entre otras razones, por la naturaleza creativa del asunto. Un argumento un tanto conmovedor que dejaba en un triste papel a una disciplina incapaz de reconocer su objeto de investigación con un poco de precisión. Aquí había algo más que los clásicos problemas de las definiciones de conceptos vagos, borrosos o esencialmente controvertidos, como democracia, romanticismo o sentido del humor. La prueba es lo que vino a continuación, muchas idas y vueltas en las discusiones para acabar recalando en una definición pragmática (o institucional). Arte no sería aquello que participa de ciertas propiedades esenciales, sino lo que «el mundo del arte» reconoce como arte. Puesto que no parece que podamos encontrar el denominador común en el arte, quizá lo mejor sea buscarlo en los artistas y su ecosistema, nos dirán los estetas analíticos, el más conocido de los cuales es Arthur Danto.

En principio, la maniobra podría parecer inocente, o al menos tan inocente como la adoptada por la filosofía de la ciencia de los años setenta, la que siguió a la publicación de *La estructura de las revoluciones científicas*, el popular libro de Thomas S. Kuhn, quien, al analizar los patrones de aceptación de las teorías, desplazó el foco desde los patrones metodológicos a las comunidades científicas. Pero había una diferencia: los científicos día a día desechan ideas y no caben dudas razonables sobre la calidad última de sus producciones, al menos de las fundamentales. En el arte no hay criterios, no se los espera, y, según parece, tampoco se los quiere. Cualquier cosa puede ser considerada, desde cierta perspectiva, obra de arte y siempre habrá alguien «en el mundo del arte» dispuesto a dar el santo y bueno, sobre todo si puede hacer dinero. Cuando las cosas son de ese modo, la reflexión estética pierde toda rentabilidad normativa y, en el mismo lote, la crítica de arte queda suspendida en el aire, en el mejor de los casos, al albur de caprichos y ocurrencias y, en el peor, en las fronteras del delito.

Noël Carroll, autor, entre otros trabajos, de un notable «manual» de filosofía del arte de corte analítico[4], se ha resistido a ese paso, a aceptar que las teorías estéticas carezcan de implicaciones normativas, a que no puedan ayudarnos a decir, con cierto fundamento, que aquello es una chorrada. Para él hay lugar para algo parecido a la objetividad y, por eso mismo, para la valoración fundamentada. Su crítica a la definición de Danto de «la representación artística» es un buen punto de partida para mostrar sus puntos de vista y, de paso, cómo una discusión puede ser bien llevada y avanzar. Según Danto, la representación artística, la propia del arte, se caracteriza por «ser sobre algo» (*aboutness*), por eso es representación, y porque encarna su significado (*embodied meanings*), una idea más huidiza pero que, en lo esencial, quiere decir que en la representación artística el punto de vista es a la vez lo designado, que no señala a nada exterior a ella misma, al mundo. Pues bien, Carroll ha argumentado que esos dos requisitos no bastan para caracterizar la representación estética. Lo ha hecho por la vía del contraejemplo, mostrando un objeto corriente bien conocido en el mundo del arte (la caja de estropajos *Brillo*, en la que se basó Warhol [y Bidlo] y que aparece en la cubierta de *On Criticism*) que cumple los dos requisitos de Danto y al que, sin embargo, no le otorgamos la calidad de obra de arte, ni nosotros ni tampoco «el mundo del arte». Danto reconoció que Carroll tenía razón y se vio obligado a reformar sus criterios. Pero en ese viaje ya no les seguimos. Lo interesante de Carroll es que cree que no todo vale y que algo podemos decir desde la reflexión estética, algo distinto de asentir: por ejemplo, que el diseño industrial no es arte, que eso y no otra cosa son las famosas cajas de estropajos. Con la elemental certidumbre de que algunas cosas no caben ya se tiene un modesto punto arquimedianeo a partir del cual empezar a afilar ideas y descartar opiniones.

La teoría como sustento de la valoración, una de las propuestas centrales de Carroll (otra, que no aparece en este libro, es la crítica al inmoralismo estético)[5], adquiere su formulación más reciente y, casi militante, en *On Criticism*, su último trabajo. Un libro de estética que se entiende. Eso es ya de por sí un motivo de celebración. En promedio, la teoría estética es de una oscuridad desalentadora, incluido -lo siento, devotos- Walter Benjamin (quizás había algo más que conspiración académica cuando le rechazaron por ilegible su tesis de habilitación). La crítica es aún peor. En su mayor parte resulta ininteligible o, directamente, puro sinsentido[6]. Carroll no sólo es claro en la exposición sino también en su tesis, repetida una y otra vez a lo largo del libro: el

objetivo último de la crítica, y a través suyo de la reflexión estética, es la evaluación de las obras. Al final lo que justifica la reflexión estética es poder decir, a partir de razones, si una obra es buena o mala.

Una obviedad, esa doble pretensión de objetividad y de normatividad, que, según nos cuenta Carroll, no lo es tanto, a la vista de que el 75% de los críticos considera que la evaluación es lo menos relevante de su quehacer. Como si los gastrónomos detestaran la comida. La mayor parte de las reflexiones estéticas caminan bien por la senda de la interpretación, con interpretaciones que no siempre encuentran anclajes en las obras interpretadas, bien por la de la valoración sin otras razones que los gustos o caprichos del crítico, sean ideológicos o emocionales, cuando no digestivos[7]. El dictamen, insiste Carroll, debe ser justificado –o por lo menos no puede desprenderse– de la reflexión teórica. Más exactamente, el juicio estético es el remate final de una suerte de protocolo que transita por una serie de pasos: descripción, clasificación (en tradiciones, movimientos, estilos o géneros), contextualización (en sus circunstancias históricas, institucionales, culturales), elucidación (de la información contenida, de los significados que pueden escapar al espectador, como el reloj de arena que simboliza la fugacidad de la vida), interpretación y análisis. Una vez desmenuzada y enmarcada la obra estaremos en condiciones de conocer las reglas y retos que aspira a cumplir y la podremos tasar. Los criterios de medición no son los del Arte en general, con mayúscula, sino los propios de cada género artístico. La novela de misterio debe sostener nuestra curiosidad y la pintura figurativa respetar la perspectiva. Una mirada, como se ve, muy clásica, propia de aquellos dichosos días en los que la mayor aspiración del artista era no salirse de la vereda trazada por la tradición, por sus maestros. En realidad, Carroll parece desconfiar de la fanfarria retórica que ha acompañado a casi todas las corrientes estéticas del siglo pasado: «La idea de que cada obra de arte debe romper con su tradición y reinventar cada modalidad artística nunca ha sido otra cosa que una *wishful fantasy*».

Aunque no excesivamente original, hasta aquí todo claro. Las dificultades comienzan con otro patrón de evaluación que poco a poco va adueñándose del ensayo. Según el autor, la calidad de una obra está directamente relacionada con la capacidad de su autor para alcanzar con ella las metas estéticas que se propone. Habría, pues, que dilucidar las intenciones reales de los artistas y calcular si se consuman. Una teoría intencionalista de la interpretación que cumple importantes funciones. Por ejemplo, aunque no sea de lo que se ocupa en este libro, permite disolver dos de las paradojas mencionadas al principio de esta reseña: no podemos calificar como obras de arte ni a un paisaje, que no es resultado de las intenciones de nadie, ni tampoco a una perfecta falsificación, que no obedece a otro propósito que colocar un camelo, en ningún caso a una aspiración de originalidad o de significación. Con el calibrador de la intencionalidad, ni una cosa ni otra caben en la sección «obras de arte». Las cosas no son tan sencillas para quienes ponen el acento en la experiencia estética o en la mirada del receptor: el paisaje se experimenta como «una obra de arte», aunque responda a un proceso causal o casual, y otro tanto sucede con el fraude, que desata en el espectador la misma sensación que la obra original.

A Carroll las teorías estéticas centradas en lo que la obra provoca o en lo que cada uno encuentra le parecen un terreno resbaladizo, propicio al fantaseo y la desmesura interpretativa. Y cuesta desmentirlo a la vista de tantas «lecturas» que no

«encuentran» sino lo que quieren encontrar, lo que han introducido de rondón, sean modos de producción, inconscientes, dominaciones, razas o géneros. También aquí, en su radical oposición a las diversas variantes, por lo general posmodernas, del subjetivismo, tiene Carroll más razón que un santo. No está de más recordar que el autor desarrolló sus primeros trabajos –y casi podría decirse que forjó su carácter, a la vista de quienes dominaban el género: los Barthes, Lacan y demás– en la estética del cine, un terreno –la teoría, no las películas– con un promedio de tonterías muy superior a la media y en el que ha realizado sus aportaciones más reconocidas, criticando tesis que circulaban de aquí para allí sin que nadie las hubiera sopesado, entre ellas el extendido tópico de que el cine es un lenguaje, con sus propias reglas sintácticas y semánticas[8].

Lo malo es que buena parte de sus razonables dudas respecto a las teorías centradas en el «consumo» podrían alcanzar también a las teorías centradas en la «producción», en las intenciones del artista, como la suya. El control empírico de las intenciones siempre es un asunto complicado. Sucede con todos los estados mentales: las creencias, las esperanzas, los deseos. No hay modo de observarlos directamente. La cosa empeora cuando la atribución de intenciones se desboca y se apela a intenciones «inconscientes» o no se proporciona otra prueba de su existencia que las acciones que presuntamente contribuyen a explicar, en un proceder (circular) parejo al que llevaba al personaje de Molière a apelar a la *virtus dormitiva* para explicar el efecto adormecedor del opio, sin otra prueba que el propio sueño. Carroll, preocupado por la objetividad, no ignora el peligro y trata de embridar su intencionalismo, que califica como «moderado». Según él, las intenciones son relevantes para la evaluación, aunque no son lo que se evalúa. Interesan para la interpretación de la obra sólo en el caso de que la obra misma pueda sostener las presuntas intenciones del artista. No analiza intenciones sino intenciones materializadas en la obra. En ese sentido, su propuesta, nos dirá, no es circular y es susceptible de control empírico. Para empezar, disponemos de la propia obra, imposible sin intenciones, sin que alguien se ponga en harina. Carroll admite que puede que al autor se le «escapen» cosas, pero, desde luego –recuerda–, al final todo lo que queda tiene su *nihil obstat*: está allí porque su autor lo puso y porque no quiso quitarlo. Pero es que, además, disponemos de una evidencia de las intenciones de autor externa a la propia obra e independiente de ella, como pueden ser los bocetos o los borradores. Hasta Mondrian experimentaba con distintos rectángulos, según han confirmado los rayos X.

Con todo, el intencionalismo moderado no consigue resolver todos los problemas de la interpretación asociada a la valoración estética. Y es que las intenciones resultan menos elocuentes de lo que Carroll parece suponer. No pocas veces, dentro de las intenciones declaradas de los artistas está emborronar sus intenciones o invitar a desconfiar de ellas. Precisamente por eso, algunos artistas –tampoco demasiados, no nos engañemos– son renuentes a hablar de su actividad. No quieren podar la diversidad de interpretaciones, incluidas las que puedan escapárseles a ellos mismos. El proceso creativo no es ingeniería y planificación, un proyecto que pasa intacto de la cabeza al mundo. Si se quiere, se parece más a la vida, idas y venidas, un eterno tapiz tejido y destejido, que decía un poeta.

Pero hay un problema más general que afecta a la compatibilidad entre las dos estrategias de evaluación: la que mira hacia las intenciones del artista y, la otra, la que

es el resultado final de una cartografía trazada a partir del protocolo antes descrito. Se mire como se mire, este segundo proceder prescinde de las intenciones del autor o, por lo menos, no las necesita. La posibilidad de que las dos vías cuadren es eso, simple posibilidad. No hay que presumir que sucederá y acaso ni siquiera esperarlo. Nadie proyecta una obra con los criterios de clasificación que, andando el tiempo, acabarán por ubicarla. Nadie se propuso fundar el neorrealismo. Y cuando eso pasa, como pasó con el *nouveau roman* o con *Dogma 95*, mejor salir corriendo. Quizá lo que no funciona desde las intenciones iniciales del autor sea digno de valoración para la mirada del crítico que sigue el guión de Carroll. Muy bien podría suceder en las cosas humanas, en el mundo de las intenciones, lo mismo que sucede en biología –y que tiene su nombre: exaptación– con esas estructuras conformadas originalmente para una función y que acaban por sobrevivir porque sirven a otra, como es el caso de las alas de los pingüinos, que en otro tiempo les permitían volar y ahora les ayudan a nadar. Y sí, sucede, incluso en actividades tan planificadas como la investigación biomédica; sin ir más lejos, el Viagra estaba inicialmente pensado para la hipertensión arterial. Y, por supuesto, en el arte, en el que muchas producciones nacidas con una intención –incluso no artística– acabamos por apreciarlas por razones que nada tienen que ver con las que llevaron a su materialización. Una crónica y hasta un poema (un cantar) que en otro tiempo tenían la función de transmitir información, función por la que eran valoradas, podemos ahora apreciarlas por cualidades (literarias) que sus autores ni siquiera podían imaginar. A quienes en el siglo XII facturaban dramas litúrgicos, romances o poesía trovadoresca no podía pasárseles por la cabeza que cierto día alguien los empaquetaría en el mismo sindicato, el de los literatos, y los valoraríamos por su «arte»[9]. Si fuéramos fieles a la intención de su autor, las Cantigas de Alfonso X el Sabio deberían ser experimentadas junto con ilustraciones, con viñetas y con música. Nosotros podemos apreciar desde otras coordenadas obras medievales que nacieron pensando en géneros literarios que nos resultan completamente extraños y casi ininteligibles, como la poesía trovadoresca, la canción de gesta o el roman courtois. Una justa, un torneo, era una forma de literatura en la que los caballeros escenifican combates con la máxima fidelidad al Amadís de Gaula, como se hará en la corte de Carlos V. La valoración de aquellos quehaceres la podemos hacer –si podemos– desde las intenciones de entonces, pero también desde las nuestras, desde marcos categoriales que sus autores ni siquiera podían contemplar, que es, lo quiera o no, lo que Carroll nos propone en la primera parte de su trabajo.

Quizás a Carroll, en su afán de atar en corto los desvaríos interpretativos, se le va la mano sajando y, junto con la bisutería, se desprende de valiosas joyas. Pero no podemos estar toda la vida pendientes de raptos e iluminaciones, a ver si sacamos algo en claro. Su tono, prudencial, moroso y monocorde, incluso reiterativo, puede resultar un tanto insípido para estómagos acostumbrados a exuberantes festines, siempre necesitados de experiencias cada vez más excesivas. Es posible. Pero, aunque sólo sea para prepararse otra vez para los sabores fuertes, las purgas nunca vienen mal después de los empachos.

[1] Recogidos, por ejemplo, en Peter Lamarque y Sten Haugom Olsen (eds.), *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition*, Oxford, Blackwell, 2004. Otra antología centrada en problemas, como las paradojas mencionadas, Matthew Kieran (ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Oxford, Blackwell, 2006.

[2] En la caracterización de Jennifer A. McMahon, *Aesthetics and Material Beauty*, Nueva York, Routledge,

2007, p. 2.

[3] Algo parecido ha intentado en los juicios estéticos Denis Dutton, *The Art Instinct*, Nueva York, Bloomsbury Press, 2009. Como era previsible, abundan en estos tiempos los intentos de naturalizar la estética. Uno de los más interesantes, a mi parecer –orientado a las ciencias cognitivas– es el de Jennifer A. McMahon, citado en la nota anterior. Pero no el único: centrado en la neurobiología de la visión, Semir Zeki, *Visión interior: una investigación sobre el arte y el cerebro*, trad. de Amaya Bozal, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2005; y en la narración y con la psicología evolutiva como herramienta, Brian Boyd, *On the Origin of Stories*, Cambridge, Harvard University Press, 2009.

[4] *Philosophy of Art*, Oxford, Routledge, 1999.

[5] Noël Carroll, «The Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 60, núm. 1 (2002), pp. 3-26. Frente a los eticistas fuertes (como Berys Gaut, *Art, Emotion and Ethics*, Oxford, Oxford University Press, 2007, para quien una obra de arte es «estéticamente defectuosa en tanto que posee un defecto ético que es estéticamente relevante» y «tiene un mérito estético en tanto que posee un mérito ético que es estéticamente relevante», p. 10), Carroll sostiene un moralismo moderado (justo es decir que a veces su excesiva prudencia acaba aguando sus tesis).

[6] Una descripción (y una explicación) de cómo la crítica ha pasado de ser polémica y valorativa a ambigua y «neutral» en James Elkins, *What Happened to Art Criticism?*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003. Parte de ese citado trabajo es recogido con el de otros críticos punteros que reflexionan sobre el estado actual de su oficio en Raphael Rubinstein (ed.), *Critical Mess. Art Critics on the State of their Practice*, Lenox, Hard Press Editions, 2006.

[7] De facto, el concepto de genio se extiende de la creación a la valoración, lo que equivale, de facto, a abandonar cualquier criterio público, racional. Sobre esto llamó la atención Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, trad. de Manuel Olasagasti, Salamanca, Sígueme, 1977, pp. 90 y ss.

[8] Su presentación más sistemática y reciente se encuentra en Noël Carroll, *The Philosophy of Motion Pictures*, Oxford, Blackwell, 2008. Bien es verdad que no anda sólo en su cruzada antiposmoderna: véase, por ejemplo, Gregory Currie, *Image and Mind. Film, Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999. Currie, que reconoce su deuda con Carroll, arranca precisamente criticando dos tesis centrales del posmodernismo, una de las cuales es la de que existe una afinidad entre las películas y el lenguaje (la otra, heredera de lo que llama el paradigma psicoanalítico, es la tendencia a pensar que las películas son un medio esencialmente ilusorio).

[9] Paul O. Kristeller en los años cincuenta y, más recientemente, Larry Shiner han proporcionado suficiente evidencia para tomarse en serio la tesis de que actuamos con bastante alegría cuando recalificamos como «arte» lo que, antes del Renacimiento, nació con otras intenciones, fundamentalmente prácticas. Véase Larry Shiner, «Continuity and Discontinuity in the Concept of Art», *The British Journal Aesthetics*, vol. 49, núm. 2 (2009), pp. 159-169.