

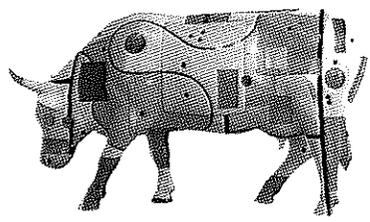
■ FREELAND, Cynthia (2001): *Pero ¿esto es arte?*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003

Javier Cuevas del Barrio

Cynthia Freeland, directora y profesora del Departamento de Filosofía de la Universidad de Houston, y miembro de la *American Society of Aesthetics*, nos presenta una obra clara y completa como introducción a la teoría del arte. Como no podía ser menos, el libro gira entorno a la sempiterna pregunta de *qué* es el arte, en unos tiempos en los que tal pregunta es difícil de contestar. No pretende ser un exhaustivo repaso a todas las teorías del arte, sino más bien una presentación de las bases a partir de las cuales profundizar en los distintos campos.

La autora comienza intentando establecer una relación entre el uso de la sangre en los rituales primitivos y en el arte contemporáneo. La diferencia reside en el hecho de que ese empleo de la sangre por parte de una tribu estaría sostenido por un conjunto de creencias y ritos ancestrales que los creyentes conocen, y que está avalado por la creencia en un dios. No hace falta irse a las tribus primitivas, sino que la propia religión cristiana que, por tradición, nos es más cercana, hace uso de la sangre, no sólo de manera simbólica cuando es bebida por los creyentes, sino de forma real a través de la apología del sufrimiento y el dolor presentes en la larga tradición católica de la representación de las imágenes, en las que la sangre es uno de los elementos fundamentales. Como comentábamos anteriormente, la diferencia entre estos ritos y las *performances* de Hermann Nitsch o Ron Athey es que estas últimas no cuentan con el soporte ritual y de conocimiento por parte del

Pero ¿esto es arte?



Cynthia Freeland

Cuadernos Arte Cátedra

público del uso de la sangre y el porqué. De esta forma, nos extraña la *performance* en la que Nitsch juega con la sangre de los animales, o, con más razón, nos horroriza la *performance* en la que Ron Athey, seropositivo, se realiza un corte en la piel, y cuelga servilletas empapadas de sangre sobre el público que, aterrizado, huye de la sala. A estas obras podríamos añadir la de artistas como Robert Mapplethorpe (*Jim and Tom, Sausalito*), Andrés Serrano (*Piss Christ*), o Chris Ofili (*La Virgen María*, hecha de restos fecales de elefante) que emplean otros fluidos corporales.

Es evidente en estos casos la voluntad de escándalo de los artistas que, sin lugar a dudas, nos traslada a las prácticas subversivas de las vanguardias históricas. La diferencia, como señaló Jameson, está en el público que recibe esas "ofensas". La burguesía europea, que recibía los ataques rebeldes de los artistas de la vanguardia, si se sentía

verdaderamente ofendida, y, de esta forma, el arte conseguía su objetivo. Pero en la actual cultura de masas, acostumbrada y anestesiada ante las barbaridades de la sociedad del espectáculo, esos efectos se diluyen e incluso quedan disminuidos ante la "verdadera" realidad del simulacro. Así nos queda la duda, como apunta John Dewey, de que el empleo de la sangre o los fluidos corporales en estos artistas responda a la simple cuestión de la necesidad de llamar la atención y "sobrevivir" en el mercado del arte.

Para explicar este punto la autora retrocede a la controversia arte-moral que los filósofos de la Ilustración, Hume y Kant, tratan de resolver. Hume hablaba de la importancia de la educación y la experiencia para alcanzar un "criterio de gusto" que sería universal. Esas personas con "gusto" debían estar libres de prejuicios, aunque no podían caer en actitudes inmorales. Kant, por su parte, estaba más interesado en aplicar esos juicios sobre la Belleza. La primera condición de un juicio estético es su diferenciación de los juicios de conocimiento o lógico. De esta forma, un juicio estético sólo puede ser subjetivo. Además, el objeto al que podamos llamar bello no deberá cumplir ninguna función, no deberá interesarnos. Es decir, que se trata de una complacencia que no juzga en adecuación a un fin. Pero, además, la belleza tiene una pretensión de universalidad, esto es, lo bello es lo que, representado sin concepto, se da como objeto de satisfacción universal. Al juzgar un objeto particular como bello tenemos que referir su representación a una supuesta regla universal que no somos capaces de determinar. Juzgamos un objeto como bello porque lo consideramos como un objeto, un caso particular, de una regla indeterminada e indeterminable. La influencia de Kant se extiende por todos los campos del conocimiento humano,

y el arte no es menos. A partir de Kant se crean las bases para la creación de las teorías formalistas del arte. Cynthia Freeland nos habla de la "forma significativa" de Clive Bell, del "distanciamiento psíquico" necesario para experimentar el arte de Bullough, o del empleo de la forma como vía a la autodefinition del arte de Clement Greenberg. Se puede extender la lista a la "forma significativa" de Roger Fry (maestro de Clive Bell), los "conceptos fundamentales" de Wölfflin, o la "vida de las formas" de Henri Focillon entre otros.

Precisamente en fundamentos formales se basaron los expertos en arte para justificar la obra de Mapplethorpe que causó tanta polémica. Sin embargo, más complicada era la defensa del *Piss Christ* de Andrés Serrano que llevó a cabo Lucy Lippard. Ésta se basó en tres puntos: las propiedades formales de la obra -con una complicada técnica de ejecución; la orina del autor no se reconoce y además éste lo considera algo natural y no vergonzoso-, el contenido -pretende hacer una crítica de la Iglesia como institución, desde su posición como miembro de una minoría de EE.UU.- y el contexto -Serrano se considera admirador y continuador de la larga tradición artística española, "tan violenta como hermosa", en concreto de Goya y Buñuel- Así, Goya sería el precursor de Serrano en cuanto a imágenes que combinan la belleza con una gran violencia. La comparación de cualquier artista de la contemporaneidad con los grandes de la Historia del arte siempre es complicada, pero eso no le resta méritos a las capacidades artísticas incuestionables de Serrano. Quizá la gran diferencia entre ambos sea que, mientras la obra de Goya tiene un posicionamiento moral claro y defendible, la obra de Serrano se confunde en la ambigüedad de significados que le lleva a caer en el sensacio-

nalismo de las imágenes. Al igual que hemos explicado que la teoría del arte como ritual no se mantiene en muchos casos, esta relación Goya-Serrano nos demuestra que los ideales de belleza, gusto, forma, etc. de los filósofos de la Ilustración no son aplicables a obras en las que la fealdad y el contenido moral negativo están presentes. Es decir, que hay obras que ni están contextualizadas en un ritual, ni son bellas, ni, dentro de cierta moral, son aceptables, pero no por ello dejan de ser arte.

A lo largo de la historia, las civilizaciones han suscitado distintas interpretaciones o teorías del arte que, como éste, han ido cambiando. Freeland hace un repaso por diversas teorías del arte a través de ejemplos concretos. Nos habla de la tragedia griega para explicar el concepto de imitación en dicha cultura, y cómo ese concepto se mantuvo durante mucho tiempo, estableciéndose la mimesis como una de las teorías fundamentales del arte. Numerosas circunstancias hicieron que a finales del siglo XIX empezara a caer esa teoría y la imitación dejara de ser el principal objetivo de los artistas. Para explicar el concepto de belleza de la Edad Media, Freeland se detiene en la catedral de Chartres y la filosofía de Tomás de Aquino. La primera "ejemplifica los ideales artísticos medievales", mientras que el segundo, más influenciado por Aristóteles que por Platón, consideraba la belleza como propiedad esencial o trascendental de Dios, siendo la proporción, la luz y la alegoría los tres pilares básicos para alcanzarla. La autora realiza la siguiente parada en Versalles, poniendo en relación el concepto de desinterés kantiano con sus jardines, pues éstos no fueron realizados como huertas o cultivos, es decir, no tenían ninguna finalidad más que la de alcanzar la belleza. El cuarto ejemplo en el que se detiene Freeland es la

ópera *Parsifal* de Richard Wagner, "una historia sobre la seducción y la pérdida de la inocencia en el intento de volver a reunir la Lanza Sagrada y el Santo Grial". Nietzsche alabó en un principio la obra por su vinculación con los principios dionisiacos que dominaban la tragedia, pero posteriormente cambió de opinión y criticó a Wagner porque, a pesar de lo genial de la composición, la obra era demasiado "cristiana" en su temática de sacrificio y redención. Por último, la autora analiza las cajas *Brillo* de Warhol desde la perspectiva de Arthur Danto, que comentaba, en referencia a las *Brillo Box*: "nada es una obra de arte sin una interpretación que la constituya como tal". De esta forma, entiende que cada obra necesita un contexto que la legitime. Este posicionamiento responde a la enorme importancia que cobraron los críticos de arte a partir del expresionismo abstracto americano hasta el punto de influir enormemente en las distintas tendencias y direcciones del arte. Entendemos que el verdadero culpable de las *Brillo Box* de Warhol y de la gran mayoría de las direcciones que toma el arte a partir de los '60 hasta la actualidad es Marcel Duchamp y sus *ready-made*. Normalmente este dato es pasado por alto, no de manera inocente, por la historiografía y crítica americana dominante.

La complejidad de hallar una definición correcta sobre qué es arte se complica si pretendemos abarcar, no sólo el arte "occidental", sino todas las prácticas artísticas del mundo. Es decir, se enreda cuando procuramos establecer una definición universal del concepto de arte. John Dewey define el arte como "la expresión de la vida de la comunidad". Según esto debemos acercarnos al contexto para entender el arte (esta teoría contrasta con los posicionamientos formalistas) Se da en este caso una curiosa contradicción, ya que solemos hablar

del arte como "un lenguaje universal", a pesar de lo complicado que nos resulta definir las bases de dicha universalidad. Richard Anderson, antropólogo especializado en arte, considera que se pueden encontrar puntos en común en el arte de las diversas culturas. Anderson define el arte como "un significado con trascendencia cultural, hábilmente codificado en un medio sensorial que nos afecta". Pero Freeland plantea, al igual que lo hacemos nosotros, la dificultad de determinar qué entiende Anderson por "significado con trascendencia cultural". También hace referencia a la contaminación del arte primitivo por el mercado globalizado. Ciertas culturas, como los aborígenes australianos o los indios huichol de México, están modificando su arte debido a la influencia del mercado o de los propios críticos de arte. A pesar de ello es difícil establecer la línea de influencia adecuada, porque el arte ha estado siempre condicionado por la larga y diversa historia de las relaciones culturales mundiales. La autora le dedica un capítulo entero a discernir entre aquellas relaciones culturales basadas en el profundo respeto y las que giran en torno al mercantilismo puro. Además, por un lado explica la apertura, a partir de la Revolución francesa, de los museos al gran público, mientras que por otro lado expone cómo actualmente los multimillonarios americanos, siguiendo la tradición de la aristocracia europea, coleccionan arte "para dar pruebas de un alto rango en la esfera de la cultura elevada", es decir, que se utiliza el arte como diferenciador social, con un elitismo que choca con esa llegada del arte a la sociedad burguesa, en un primer momento, y a la totalidad de la masa después. Concretamente pone el ejemplo de Paul Getty, y su Villa Museum de Malibu; Charles Saatchi, y su promoción de los YBA en los '90; o Bill Gates y la compra de los derechos de reproducción de imágenes

del Louvre, el Ermitage o la National Gallery de Londres.

Un análisis que pretende revisar el arte del s. XX no puede pasar por alto la función de la mujer. La creación ha sido vinculada históricamente a los hombres, de ahí que la revolución feminista sea tan radical e importante. Esta crítica sigue dos direcciones distintas: por un lado, las que pretenden hacer una revisión y encontrar a las artistas marginadas e incluirlas en el discurso de la historia del arte; por otro lado, una opción más radical que sería revisar la idea de canon en su totalidad, es decir, deshacer el canon patriarcal de la historia del arte que ha dejado de lado a las mujeres. A pesar de esto, no podemos caer en la reducción de analizar la obra de las artistas feministas sólo desde la perspectiva del género, sino que hay que ampliar ese análisis a lo formal, el contexto, la relación con otros artistas, etc.

En cuanto a la interpretación y el significado del arte Freeland hace una introducción a las dos principales teorías del arte: la teoría de la expresión y la teoría cognitiva. Ambas interpretan el arte como una comunicación, la primera de emociones y la segunda de ideas. En todo caso, la autora al igual que nosotros, apuesta por una valoración multidisciplinar de la obra de arte. Por último, Freeland hace referencia a la influencia de las nuevas tecnologías de la comunicación en el arte, haciendo un repaso por los tres teóricos más destacados: Walter Benjamín y su teoría de la pérdida del aura a partir de la época de la reproductibilidad técnica; Marshall McLuhan, que estableció términos como "aldea global" o "el medio es el mensaje", y cree en la democratización de los medios; y Jean Baudrillard, con expresiones como la "cultura del simulacro" o "lo hiperreal", y que habla de una ausen-

cia absoluta del público, un público "perdido en sus propias imágenes, absorto en sus propias terminales". Si Benjamín nos hablaba del cine, y McLuhan de la TV, Baudrillard se centrará en el orde-

nador, con lo que Freeland nos acaba describiendo un panorama del arte cuyo futuro se centra en la red de Internet, es decir, un arte multimedia, hipertextual e interactivo.