

CONTRASTES

Revista Internacional de Filosofía

Volumen IX (2004) • ISSN: 1136-4076

SUMARIO

ESTUDIOS

<i>Luis Álvarez Colín</i>	La hermenéutica analógica: aportación fundamental de la filosofía mexicana	5-26
<i>Mauricio Beuchot</i>	Los pitagóricos y la analogía. La visión de María Zambrano	27-40
<i>José Calvo González</i>	Jan Patočka y la Carta 77. Antropología fenomenológica crítica y activismo de los derechos humanos	41-58
<i>Sixto J. Castro</i>	Una teoría moral del arte. Moralismo moderado, epistémico y sistémico	59-76
<i>Juan A. García González</i>	Teorías y actitudes escépticas en la Antigüedad	77-94
<i>H. C. Felipe Mansilla</i>	Apuntes críticos sobre el postmodernismo y teorías afines	95-106
<i>Cristina Márquez Rodilla</i>	En torno a los avatares del placer virtual	107-122
<i>Pascual F. Martínez Freire</i>	Psicología y materialismo	123-142
<i>José Rubio Carracedo</i>	Por una ética transcultural	143-160

NOTAS CRÍTICAS

<i>Antonio Gallardo Cervantes</i>	Lévinas frente a la modernidad	161-174
<i>Luis Puelles Romero</i>	En torno a la existencia de una estética nietzscheana	175-184

TRADUCCIÓN CRÍTICA

<i>Maurice Merleau-Ponty</i>	Prólogo a la <i>Fenomenología de la percepción</i> (Presentación, traducción y apéndice de Benito Arias García)	185-212
------------------------------	--	---------

INFORME BIBLIOGRÁFICO

<i>Ángel Ramírez Medina</i>	Bibliografía sobre Albert Camus	213-236
-----------------------------	---------------------------------	---------

RESEÑAS		237-250
---------	--	---------

LIBROS RECIBIDOS		251-252
------------------	--	---------

FONDO EDITORIAL <i>Contrastes</i>		253-270
-----------------------------------	--	---------

Una teoría moral del arte. Moralismo moderado, epistémico y sistémico

SIXTO J. CASTRO
Universidad de Valladolid

RESUMEN

En el presente artículo examino las diferentes posiciones teóricas en torno al complejo asunto de la relación entre arte y moral, y defiendo la tesis enunciada por Noël Carroll del moralismo moderado. No obstante, considero que ésta aproximación debe ser ampliada y explicitada desde una perspectiva epistémica y otra sistémica.

PALABRAS CLAVE
ESTÉTICA, TEORÍA DEL ARTE, MORALIDAD, SISTEMA

ABSTRACT

In this paper I analyze the different theoretical approaches to the complex question of the relation between art and moral. I defend Noël Carroll's thesis of the moderate moralism. Notwithstanding, I consider that this approach should be completed and explained from an epistemic and a systemic point of view.

KEYWORDS
AESTHETICS, THEORY OF ART, MORAL, SYSTEM

I. INTRODUCCIÓN

DESPUÉS DEL FATÍDICO 11-M, en el que todos los españoles nos despertamos horrorizados por la masacre y la destrucción que había sacudido Madrid, nos encontramos en una situación privilegiada para abordar cuestiones estéticas. Así sucedió en la práctica, pues en mi clase de estética, el asesinato fue el tema de debate. Obviamente, cualquiera podría preguntarse qué tiene que ver esto con aquello. Mucho, pues el punto de partida del debate fue la afirmación de

Stockhausen de que el atentado contra las Torres Gemelas, cometido el nefasto 11-S, había sido una «obra de arte». Stockhausen es un artista de primera línea y lo único que hizo fue hacerse eco de la actual indefinición en el mundo del arte acerca de ese concepto, «arte», que nadie sabe muy bien cómo definir y, al tener límites tan difusos, cualquier cosa puede convertirse en una obra de arte, como dice Danto, quien obviamente no se refería a ese hecho concreto, sino al caso de que cualquier artefacto, en «una atmósfera de teoría que el ojo no puede divisar»¹, un contexto histórico-artístico, puede llegar a ser arte. El mundo analítico anglosajón participa de esta indefinición, con su recurso al arte, por ejemplo, como concepto racimo, tal como propone Berys Gaut². Detengámonos un momento en esta cuestión.

Una definición racimo (*cluster account*) es verdadera respecto de un concepto sólo en el caso de que haya propiedades cuya instanciación por un objeto cuente como un asunto de necesidad conceptual para que éste caiga bajo el concepto. Estas propiedades son los *criterios*, entendidos como la posesión de una propiedad de lo que cuenta como materia de necesidad conceptual para que un objeto caiga bajo un concepto. Si todas las propiedades son instanciadas, el objeto cae bajo el concepto, es decir, la propiedades son conjuntamente suficientes para la aplicación del concepto. La consideración racimal también sostiene que si no se instancian todos los criterios, ello es suficiente para la aplicación del concepto. Además, no hay propiedades que sean individualmente condiciones necesarias para que el objeto caiga bajo el concepto, es decir, no hay ninguna propiedad que todos los objetos que caen bajo el concepto deban poseer: no hay propiedades que sean individualmente necesarias y conjuntamente suficientes para la aplicación del concepto racimo. Pero, aunque no haya condiciones individualmente necesarias para la aplicación de tal concepto, hay condiciones disyuntivamente suficientes, es decir, ha de ser verdad que algunos de los criterios se apliquen si un objeto cae bajo el concepto.

En definitiva, para Gaut, el punto central es que no se puede dar una definición de arte en términos de condiciones necesarias individualmente y suficientes en conjunto, sino que debe darse una definición disjunta. Ahora bien, Gaut decide no especificar cuáles son los criterios *relevantes* para la consideración de algo como arte, e incluso apunta que esos criterios pueden ser cambiados por otros o añadirse a la lista los que nos parezca que no están presentes. Si hubiera dicho *x* e *y* son criterios relevantes su teoría se hubiera vuelto, sin más,

1 Arthur C. Danto, «The Artworld», en Alex Neill and Aaron Ridley (eds.) *The philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*. Boston: McGraw-Hill, 1995, p. 209.

2 Cf. Berys Gaut, «Art as a Cluster Concept», en Noël Carroll (ed.), *Theories of Art Today*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2000, pp. 25-40

esencialista. El problema de su aproximación es que es tan abierta que es difícil decidir qué criterios no son susceptibles de ser incorporados a su definición. En efecto, Gaut establece unos límites difusos, unos indicadores, pero se niega a ir más allá. De este modo, la aproximación racimal se mantiene en un gran espacio de indeterminación. No hay una esencia propia del arte, más bien las obras de arte tienen una existencia propia y pueden ir ampliando el concepto de arte, sin límites claramente determinados, y la barbaridad de un atentado terrorista puede aducir sus propios criterios, como por ejemplo, conmover emocionalmente a todo un país, como susceptibles de ser incorporados a esa lista a esa lista abierta y perpetuamente revisable.

Esta indefinición es propia de muchos de los conceptos abiertos que se han desarrollado en la filosofía del arte anglosajona. La corriente dominante desde los años 50 del siglo XX ha sido la que defiende que el intento de definir el arte está condenado al fracaso, porque no existen condiciones necesarias y suficientes que constituyan una definición real del arte. Los más influyentes proponentes de este antiesencialismo fueron el citado Morris Weitz³ y Paul Ziff⁴.

Weitz cree que todas las teorías son erróneas. Para él, la búsqueda de una definición es esencialista e imposible, pues ninguna teoría de las habidas a lo largo de la historia ha contado con una aprobación universal o, al menos, amplia. Las definiciones tradicionales no logran encontrar las condiciones necesarias y suficientes del arte. A las obras de arte, según Weitz, les conviene lo que Wittgenstein atribuía a los juegos: entre ellos sólo hay parecidos de familia. A se parece a B, B se parece a C, pero puede ocurrir que entre A y C no exista parecido alguno. No hay esencia compartida por las obras artísticas ni necesariamente propiedades comunes, y si las hay en un tiempo, pueden desaparecer en otro. Queda sólo «una red complicada de semejanzas que se solapan y entrecruzan, de igual modo que podemos decir de los juegos que forman una familia, con semejanzas familiares y sin ningún rasgo común»⁵. De esta propuesta puede sacarse la conclusión, más allá de la equiparación problemática entre el arte y los juegos, de que la cuestión de qué es el arte, de tipo esencialista, ha de dejar paso a la pregunta «¿de qué tipo es el concepto de arte?». La respuesta es que el concepto de arte ha de ser abierto⁶, es decir, lógicamente imposible de definir, idea que extiende a los subconceptos de «pintura», «retrato», etc. Con un

3 Morris Weitz, «The Role of Theory in Aesthetics», en Alex Neill and Aaron Ridley (eds.), *op. cit.*, pp. 183-184.

4 Cf. Paul Ziff, «The Task of Defining a Work of Art», *Philosophical Review*, 62 (1953), pp. 466-480.

5 Morris Weitz, *loc. cit.*, p. 187.

6 Esta tesis es compartida por Denis Dutton. Cf. Denis Dutton, «But They Don't Have Our Concept of Art», en Noël Carroll (ed.), *op. cit.*, p. 231.

concepto abierto hay determinadas situaciones que requieren que tomemos una *decisión* sobre si extendemos o no el uso del concepto a un nuevo caso, porque Weitz no ofrece ningún criterio para determinar qué ha de considerarse un parecido *relevante*. Con un concepto cerrado, el problema no se plantearía, pues pueden prescribirse las condiciones necesarias y suficientes para la aplicación del concepto. En esta apertura tan postmoderna cabe, en efecto, considerar que un atentado terrorista es una gran *performance*.

Pues bien, no podemos aceptar esa situación. Hay un miedo a dar definiciones fuertes de arte, porque con ello, inevitablemente, se cercena toda creación artística, pero la total indefinición es lo mismo que dejar el campo abierto a la monstruosidad o, lo que es menos grave, a la tomadura de pelo. Evidentemente, es necesaria una cierta normativa, como existe en otras instituciones sociales, en la cual puede ejercerse la libertad, porque la libertad que no está situada no es verdadera libertad, sino la auténtica falacia. La libertad suele ser falsamente concebida como ausencia de toda constricción. Pero una libertad sin marcos es lo mismo que una gramática sin reglas o que un automóvil sin volante. Creo que es necesario presentar unas claves para, al menos, entrever qué no es arte o al menos, qué no debe ser. Y esto no es caer en la célebre falacia naturalista, porque no salto del ser al deber, sino del deber al no ser, entendido este no ser como un argumento descriptivo y normativo, porque, como dice Formaggio, «arte es todo aquello a lo que los hombres llaman arte»⁷. No será arte lo que no queramos, consensuadamente, que lleve ese nombre.

Evidentemente, no sé qué tenía en mente Stockhausen cuando dijo aquella estupidez –semejante a aquella otra de Breton, para el cual el mayor acto surrealista era ponerse a pegar tiros en la calle–, así que me voy a quedar no con su intención (lo que los anglosajones llaman *utterer's meaning*), sino con lo que realmente dijo (*utterance meaning*). Recuerdo que, en un congreso de estética, Danto comentó que tras el 11-S le habían preguntado cuál era el papel del arte ante esa situación y él no supo qué decir. Salió a la calle y vio a la gente disponiendo flores, lazos, mensajes en distintos puntos de la zona afectada y pensó para sí que aquella era verdaderamente la respuesta del arte a la situación. Pues bien, en Valladolid, y en el resto de las ciudades españolas ocurrió algo semejante: la gente se lanzó a la calle portando pancartas, gritando eslóganes que no se prolongaban demasiado en el tiempo y que rápidamente eran sustituidos por otros, aplaudiendo con ritmo ora dácilo, ora anapesto, portando banderas con crespones negros que hacían juego con las que adornaban, de modo espontáneo, las ventanas de muchos edificios de la ciudad. He ahí la obra de arte, la mayor *performance* que se puede hacer, continuada días y semanas

7 Dino Formaggio, *Arte*, tr. José Fco. Ivars. Barcelona: Labor, 1976, p. 11.

después con la colocación de velas, flores y cosas por el estilo en los lugares que más de cerca habían sufrido el atentado: el arte espontáneo al servicio de los ideales y de los valores más allá de los cuales no se debe ir.

II. EL ARTE: COMPROMISO CON LA MORAL

El arte ha de ser moral. Esto es muy discutible y ha sido muy discutido, por ejemplo, sin ir más lejos, por Croce, para quien el arte no es un «acto moral»⁸, porque aunque tiene sentido decir que una imagen artística puede ser de algo digno o indigno moralmente, no tiene sentido decir que la imagen es ella misma alguna de estas cosas. Intentar hacer eso sería lo mismo que juzgar a un cuadrado moral o a un triángulo inmoral. No es cierto. Una obra de arte no es un triángulo que pertenezca al reino platónico de los entes matemáticos, sino que es un artefacto, hecho por manos, por gestos o por voces humanas y que se conecta, por derecho y voluntad propias, con el mundo de la vida.

Kant enlazaba estas dos instancias, la estética y la moral, considerando la belleza como símbolo de la moralidad⁹, aunque esto no deja de ser una cuestión problemática, porque su insistencia en el desinterés de la experiencia estética, en la finalidad sin fin, etc., del placer estético fue aplicada por muchos postkantianos a la obra de arte. Y fijémonos bien en que Kant está hablando de experiencia estética, no de obra de arte. Por eso, los postkantianos dejaron de lado esa cuestión moral, olvidando que es precisamente en el campo de la moralidad donde se ejerce la libertad. Y en este sentido, yo me proclamo kantiano, aunque derivado (dado que lo que él aplicaba a la belleza yo lo aplico al arte), pues opino que la moralidad es inherente al arte, y por ello es el territorio de la verdadera libertad, pero la libertad kantiana, no la libertad indefinida e indefinible. El gusto, en el fondo, es una facultad de juzgar la sensibilización de ideas morales (por medio de una cierta analogía de la reflexión entre ambas), y de esa facultad, así como de la mayor receptividad en ella fundada para el sentimiento (llamado moral) de las ideas morales, se deriva el placer que el gusto declara valedero para la humanidad en general y no sólo para el sentimiento privado de cada cual. Así se ve claramente que la verdadera propedéutica para fundar el gusto es el desarrollo de ideas morales y la cultura del sentimiento moral, puesto que sólo cuando la sensibilidad es puesta de acuerdo con éste, puede el verdadero gusto adoptar una determinada e incambiable forma¹⁰. Un hombre

8 Cf. Benedetto Croce, «¿Qué es el arte», en Benedetto Croce, *Breviario de estética*, tr. Jesús Bregante. Madrid: Alderabán, 2002, pp. 26-29.

9 Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, tr. Manuel García Morente. Madrid, Espasa, 1995, § 59.

10 *Ibid.*, § 60.

que ama la belleza natural lo hace porque encuentra que ella despliega valores a los que él está firmemente vinculado. Tal persona es un alma buena.

Y este punto lo aclara Hegel. El arte no promueve la moralidad (*Moralität*) en el sentido de hacer buena a la gente mala. Si este fuera su objetivo, el arte no sería valioso por sí mismo, sino un medio para un fin que podría ser mejor servido por otros medios. Pero el arte expresa y confirma la moralidad social progresiva o vida ética (*Sittlichkeit*) –las costumbres, códigos, jerarquías, fiestas– de la sociedad a la que sirve. La sociedad moderna es, sin embargo, irredimiblemente inestética, pensaba él. Igualmente, para Schopenhauer, la tragedia, la forma suprema de la poesía que, a su vez, con la excepción de la música, es la máxima objetivación de la voluntad, está íntimamente conectada con la moralidad, pues es la única que anima la posibilidad de salvación.

Ahora bien, progresivamente, a medida que avanzaba el proceso de la modernidad, y sobre todo, de la postmodernidad, quedaron completamente separadas ambas instancias. Y todo esto por influjo de Nietzsche, quien situaba el arte más allá de la moral, como una forma de la voluntad de poder, concretamente como la forma más elevada de la voluntad de poder, tal como puntualizaba Heidegger. Para Nietzsche «el arte como voluntad de poder hay que entenderlo no desde la obra de arte, sino desde el artista, pues el artista sólo sabe de la realidad puesta por él como limitada en su subjetividad»¹¹. El artista, no copia, sino que, como genio que se equipara con el superhombre, imita a la naturaleza en su fuerza creadora. Esa idea, presente en el concepto aristotélico, que no platónico, de mimesis, adquiere un nuevo sentido en Nietzsche, en la medida en que la naturaleza aristotélica y la nietzscheana son radicalmente distintas. Ahora bien, la voluntad de poder nietzscheana, como aclara Luis E. de Santiago, no tiene que ver con la fuerza brutal y salvaje, sino con el impulso creador de la vida¹², aunque es cierto que, en la medida en que es una manifestación lúdica y libre del poder, no es reconciliable con la moralidad –al menos tal como se venía entendiendo ésta–, es un juego, eminentemente antiteleológico, que está más allá del bien y del mal.

Si damos un paso atrás, vemos que ya los escolásticos formularon la belleza como uno de los trascendentales, intercambiable con el bien, con la verdad y con el ser mismo. Bien es cierto que la belleza no es patrimonio exclusivo del arte y que el arte no busca sólo la belleza, especialmente tras Hegel, donde la estética de lo feo se impone como una consecuencia necesaria para salir del túnel al que Hegel había conducido el arte, al decretar su muerte, necesaria dentro

¹¹ Luis E. de Santiago Guervós, *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid: Trotta, 2004, p. 619.

¹² *Ibid.*, p. 622.

de su sistema. Pero yo no hablo de la belleza, sino del arte en cualquiera de sus manifestaciones. El arte ha de ser moral, ha de contribuir al desarrollo de la moralidad en la forma que sea. Ciertamente, Platón, en su famosa condena del arte en los libros II-III y X de la *República*, expulsó al arte de su Estado ideal por el riesgo de que indujese a conductas inmorales (a esta posición, entendida en un sentido general, Carroll la llama «platonismo» o «moralismo radical», en el sentido de una especie de tipo o eón que se daría, más allá de Platón, en muy diversos autores¹³), fundado en consideraciones ontológicas y epistemológicas: el arte debe tener una utilidad moral, es decir, debe estar al servicio de la idea de Bien. Y de ese modo, ponía al artista al servicio del Estado. Pero no nos llevemos a engaño. El Estado platónico tiene que ver poco con el nuestro, y la urdimbre que constituye el Estado moderno es el derecho, de modo que podemos decir que contemporáneamente, el arte debe estar al servicio del derecho y todo lo que vaya contra él, especialmente contra los derechos más básicos de la persona, no será arte y deberá ser expulsado del mundo del arte. Por eso no creo que se pueda acusar a mi tesis de «politización del arte»; al contrario, sería más correcto calificarla, lo que yo acepto de buen grado de «juridificación mínima del arte», entendiendo esto no en el sentido de que el arte haya de quedar sometida a derecho —como pretenden ciertos sectores conservadores, a saber, juridificar todas las conductas humanas—, proceso que está condenado al fracaso, porque la vida está por encima del derecho, sino en el sentido de que el arte debe estar al servicio de los derechos humanos, de la ética mínima, evidentemente revisable, pero sólo hasta cierto punto. Por eso, en ocasiones el arte deberá estar a favor de la política «oficial» y otras veces en contra, pero nunca en contra de la ética mínima.

Claro está que la idea platónica de Bien, clara en sus perfiles, no se corresponde en absoluto con lo que hoy entendemos por Bien o, en minúsculas, por bienes. Pongamos sobre el tapete de la discusión intersubjetiva qué es el bien, y difícilmente, en mi opinión, llegaremos a la conclusión de que los derechos humanos elementales no responden, en la medida en que se quiera, a un cierto concepto de bien compartido no sólo por sujetos racionales, sino también por sujetos emocionales. Para Platón, como para muchos filósofos a lo largo de la historia, las emociones han sido consideradas lo opuesto a la razón, irracionales, quizá a-racionales. Pero la moderna teoría cognitiva de las emociones nos muestra que ello no es así, y que una emoción siempre está radicada en un objeto acerca del cual hay una racionalización previa: nada me provoca ira *per se*, sino en la medida en que he elaborado una cierta racionalización del objeto de mi ira; nada

13 Al platonismo, según Carroll, se opone el «utopismo», que considera que el arte propiamente tal es siempre moralmente edificante y, en último término, emancipativo, como, por ejemplo, para Marcuse o Adorno.

me provoca miedo *per se*, sino en la medida en que lo he racionalizado como peligroso para mi integridad física, moral o del tipo que fuere. Claro está que esto no se aplica a los estados patológicos, en los que yo puedo sentir un miedo, ahora sí, irracional (y en esos términos hablan psicólogos y psiquiatras) hacia algo que racionalmente no debería provocármelo. Pero eso son patologías. Y, o bien todos estamos sometidos a ellas, cosa probable diacrónicamente, o bien cuando aparecen las consideramos como tales, como patologías que salen fuera de un canon de normalidad psicológica. Es evidente que es difícil fijar el concepto de normalidad y no seré yo quien diga en qué consiste ésta. Pero la clínica lo tiene más o menos claro y su ausencia la ataja con terapias, fármacos, etc. Al menos, tenemos un criterio más o menos laxo, pero un criterio. Y en cierto modo, aquí vuelve a colación el arte, porque nuestro umbral de percepción está cada vez más reducido, en la medida en que estamos sometidos constantemente a estímulos violentos, y algunos artistas suponen que deben atacar de alguna manera ese umbral para despertarnos de nuestro «sueño dogmático». Pues bien, el arte sólo debe poder hacer eso en la medida en que en su misma constitución se integren los rasgos morales que han de constituirlo.

La conexión entre el valor de una obra de arte y su valor moral es una cuestión compleja en la estética contemporánea. En el prefacio de *El retrato de Dorian Gray*, Wilde afirma que «no hay una cosa tal como un libro moral o inmoral. Los libros están bien escritos o mal escritos». Es el autonomismo, como lo denomina Carroll, un autonomismo radical, que defiende que los reinos artístico y moral están completamente separados¹⁴. Pero hay un autonomismo moderado, que sostiene que mientras que algunas obras de arte, pero no todas, son dignas moralmente o moralmente perniciosas, su valor moral no tiene nada que ver con su valor como arte, es decir, el autonomismo moderado únicamente afirma que la dimensión estética es autónoma, postura que mantienen, entre otros, Posner, Beardsley y Gass. Este último, por ejemplo, sostiene que «la calidad artística depende del carácter interno, formal, orgánico de una obra, de su sistema interno de relaciones, de su estilo y estructura, y no de la moralidad que se presume que recomienda»¹⁵. En un sentido esta afirmación es claramente

14 Noël Carroll, «Art, Narrative and Moral Understanding», en Noël Carroll, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 271. Este mismo autor ha desarrollado su clasificación de las diferentes aproximaciones a las relaciones entre arte y moralidad en diversos artículos, tales como «Morality and Aesthetics: Historical and Conceptual Overview», en Michael Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 1998, vol. 3, pp. 79-82, o en «Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research», *Ethics* 110 (2000), pp. 350-387.

15 William Gass, «Goodness Knows Nothing of Beauty: On the Distance Between Morality and Art», en John Fisher (ed.), *Reflecting on Art*. Mountain View, CA: Mayfield Press, 1993, p. 115.

falsa. Una obra que ensalza y recomienda el asesinato, el robo, la violación, es, al menos, además de moralmente, artísticamente problemática. En el otro extremo está lo que Carroll llama el eticismo. En esta tradición eticista se supone que una imperfección moral en una obra también es una imperfección estética, tal como sostiene, entre otros, Hume, para quien cuando una obra está reñida con nuestros estándares morales también tiene defectos estéticos¹⁶, o Tolstoy, para quien el valor espiritual y moral de una obra determina su valor como arte, y contemporáneamente Kendall Walton¹⁷, Wayne C. Booth¹⁸, y Berys Gaut¹⁹, entre otros. Siempre que una obra prescribe respuestas cognitivo-afectivas, que están así intrínsecamente ligadas al valor de la obra como arte, y siempre que estas respuestas dependan de una evaluación ética, el carácter moral de la obra es siempre relevante a su valor como arte. Una obra de arte puede solicitar una respuesta inmoral; en este caso, los eticistas consideran que tampoco es meritoria en términos estrictamente estéticos.

Esta postura tan extrema ha encontrado detractores, como es el caso de Marcia Muelder Eaton, para quien hay casos en los que la evaluación estética y la ética de una obra de arte van por caminos separados²⁰. Por eso, tanto el eticismo que defiende que el valor de una obra de arte está determinado por su carácter moral, como el autonomismo o esteticismo, que sostienen que el carácter moral de una obra es irrelevante (el famoso dictum de «el arte por el arte»), son extremos que hay que evitar, pues a pesar del carácter moral inapropiado o, al menos dudoso, de determinadas obras de arte, como *Trópico de Cáncer* de Henri Miller, *Lolita* de Nabokov o *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl consideramos tales obras como artísticamente buenas. El problema no es si existe relación entre lo artístico de una obra y su carácter moral. Desde mi punto de vista está claro que sí. El problema, más bien, es cuál es la naturaleza de tal relación.

La cuestión no es simple. Uno de los asuntos más problemáticos acerca de determinadas obras es precisamente que puedan y de hecho nos obliguen a asentir a visiones del mundo que consideramos moralmente problemáticas. Ya no se trata de asentir ficcionalmente a proposiciones particulares, sino de

16 Cf. David Hume, «Sobre la norma del gusto», en *La norma del gusto y otros ensayos*, tr. M^a Teresa Beguiristáin. Barcelona, Edicions 62, 1989, p. 49.

17 Kendall Walton, «Morals in fiction and fictional morality I», *Proceedings of the Aristotelian Society Supplementary Volume*, 68 (1994), pp. 27-50.

18 Wayne C. Booth, *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. Berkeley and LA: University of California Press, 1988, especialmente el capítulo 9.

19 Berys Gaut, «The Ethical Criticism of Art», en Jerrold Levinson (ed.), *Aesthetics and Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 182-203.

20 Marcia Muelder Eaton, *Merit, Aesthetic and Ethical*. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 138.

aceptar la visión del mundo expresada por la obra en la que las proposiciones están situadas. Por eso, creo que es claro que las consideraciones morales pueden afectar directamente al valor de una obra como arte. Noël Carroll, defiende lo que llama un «moralismo moderado»²¹, para el que, algunas obras, pero no todas, tienen un valor moral. Algunas veces, pero no todas, los defectos y las virtudes morales implican defectos y virtudes artísticas²², es decir, no se puede decir taxativamente que los rasgos morales de una obra como tal jueguen un papel directo en su valor artístico resultante. Esto se diferencia de lo que Carroll llama el moralismo extremo variable, que afirma que todas las obras son moralmente buenas o malas hasta un grado u otro determinados. Según Carroll, en su moralismo moderado, podría suceder que no estemos en disposición de afirmar la bondad estética de una obra de arte a causa de nuestra reacción a su carácter moral. Por ejemplo, si yo supongo que la ideología nazi es rechazable moralmente, podría no responder a lo que me prescribe *El Triunfo de la Voluntad* de Leni Riefenstahl, pues obviamente esa obra, como cualquier otra, pretende que el espectador adopte el punto de vista moral que la constituye. Ahora bien, para Carroll, eso sería simplemente una imposibilidad epistemológica para evaluar la bondad de esa obra de arte, no implica que no sea buena (aunque para él ésta en concreto no lo sea). Sin embargo, separar el conocimiento de la moral nos lleva a afirmaciones como la de Stockhausen. Además, Carroll reconoce que hay constricciones morales internas a ciertos géneros artísticos²³. Y cita el caso de la tragedia, que requiere una serie de componentes morales para que sea considerada tal, porque, como ya afirmaba Aristóteles en la *Poética*, si no sentimos piedad por el héroe, que a su vez debe tener algún tipo de defecto, la tragedia deja de ser tal, a pesar de la afirmación nietzscheana de que la afirmación trágica es moralmente indiferente²⁴. Pero, dejando a Nietzsche a un lado, me pregunto, ¿qué impide extender esta consideración de las constricciones morales de la tragedia a todo el arte? Personalmente suscribo la opinión de Carroll, pero creo que debemos precisarla dándole un sesgo cognitivista y otro sistémico.

21 Cf. Noël Carroll, «Moderate Moralism», *British Journal of Aesthetics*, 36 (1996), pp. 223-237.

22 Noël Carroll, «Art and Ethical Criticism», p. 377.

23 Cf. N. Carroll, «Moderate Moralism versus Moderate Autonomism», *British Journal of Aesthetics*, 38 (1998), pp. 419-424.

24 Sobre los desarrollos históricos de las relaciones entre tragedia y moralidad, véase el interesante artículo de Sebastian Gardner, «Tragedy, morality and metaphysics», en José Luis Bermúdez and Sebastian Gardner (eds.), *Art and Morality*. London and New York: Routledge, 2003, pp. 218-259.

II.1. MORALISMO MODERADO COGNITIVISTA

Desde la poesía de Homero y las sagas islandesas, que prescriben la admiración por ciertas virtudes heroicas reñidas con el perdón y la misericordia, hasta el *Trópico de Cáncer* de Miller y *El balcón* de Jean Genet, que al menos en parte muestran desdén por la moral sexual tradicional, muchas obras de éxito, como *Las tribulaciones del estudiante Törless* de Robert Musil o *El nacimiento de una nación* de D. W. Griffith nos llevan a imaginar lo que consideramos que es, en la vida real, éticamente indeseable. Y consideramos eso como un signo de su éxito, de su poder imaginativo, es decir, nos llevan no a asumir cognitivamente y afectivamente las situaciones descritas como morales, sino que precisamente nos sitúan en los límites de la moral y, desde ese punto de vista, nos vuelven más conscientes de esos límites, más allá de los cuales no se debe ir. Ahora bien, las obras de Homero son leídas por nosotros, en nuestra época y en nuestro universo moral de convicciones morales compartidas, por mínimas que éstas sean, diferentes de las homéricas, y nos hacen tomar conciencia, más profunda si cabe, del valor de las normas morales que hemos decidido darnos a nosotros mismos.

Del mismo modo, los estudios fotográficos de las flores de Robert Mapplethorpe o los desnudos de Helmut Newton, los retratos de Degas de escenas de prostíbulos, algunas obras de Klimt, Degas, Rodin, Goya, algunos sonetos de Shakespeare, *El arte de amar* de Ovidio, *Las 1001 noches*, *Belle de Jour* de Buñuel, etc., son obras eminentemente eróticas, como lo es la inocente representación de alguien comiendo fresas de un determinado modo. Ahora bien, el erotismo no ataca de ningún modo nuestras convicciones morales compartidas, aunque pueda ir en contra de las de algunos grupos particulares. Ni siquiera la pornografía, determinado tipo de pornografía, queda fuera de esta valoración. *Historia del ojo* de George Bataille, *El imperio de los sentidos* de Oshima, *Historia de O*, de Pauline Réage, *Vox* de Nicholson Baker, ciertas ilustraciones del Kama Sutra, algunos de los desnudos de Egon Schiele, la obra del último Picasso, obras de Dalí y algunos de los grabados en madera de Hokusai, entre otros, son explícitamente pornográficos y de no poco mérito artístico. Además, si miramos al mundo greco-romano encontramos muchas representaciones que son sexualmente explícitas y valiosas como arte. En mi opinión, el carácter inmoral de estas obras es más supuesta que realmente inmoral. Algunas de ellas, como el caso de Bataille u Oshima, nos muestran un universo moral ficcional que, en cuanto tal, no contradice el núcleo duro de los derechos humanos, es decir, de lo que podemos llamar una ética mínima. Es más, tienen un gran valor epistémico, de compromiso con la verdad, de reinterpretación del bien, y, con ello, un gran valor heurístico, en la medida en que ofrecen propuestas morales que nos permiten el beneficio de aceptarlas o rechazarlas, cosa que no se ha dado en la famosa obra de arte stockhauseniana del 11-S, donde la pantalla

imaginativa de la ficción se ha disuelto, es decir, ha desaparecido el famoso *make-believe* de Kendall L. Walton²⁵, que, para él, está en la base de los juegos infantiles y, en el ámbito artístico, de la mimesis, entendida en sentido amplio, y con ello se ha disuelto todo el ámbito ético fáctico, pues ha desaparecido la posibilidad de creer algo como ficcionalmente verdadero en un mundo ficcional, dado que hemos roto una convención tácita de la ficción: que el mundo ficcional es una *réplica* del mundo extra-ficcional, sin que ambos, en ningún caso, puedan identificarse. Y además, en la medida en que estas obras demandan un ejercicio afectivo-cognitivo tan profundo, dudo mucho que sean recibidas como pornografía, en el sentido popular del término. Si alguien utilizase las obras citadas, por ejemplo, de Picasso, como pornográficas, no las estaría recibiendo como obras de arte, sino, parafraseando a Heidegger, como meras cosas, como los hombres que trasladan las obras de una galería a otra, «como carbón desde el Ruhr y troncos desde la Selva Negra»²⁶.

Es más, hay quien ha sostenido que obras inmorales pueden ser valiosas como arte porque hay muchas diferentes visiones posibles de la naturaleza y de la moralidad de un gran número de cosas²⁷, aunque sólo sea el beneficio de entender visiones morales diversas de las nuestras. Con esto estoy en parte de acuerdo, siempre y cuando entendamos la inmoralidad como algo que no está en ningún caso más allá de la ética mínima compartida, vale decir, de los derechos humanos más básicos. Los valores morales de otras culturas y de determinados grupos sociales han de ser respetados, siempre y cuando no transgredan los límites antedichos. En este sentido, puede suceder que un artista nos lleve a ver, sentir y responder al mundo, tal como él lo representa, de modo moralmente reprobable, como él pretende que lo hagamos, aun siendo conscientes de que esas no son las respuestas que deberíamos tener, y, por eso mismo, nuestras respuestas afectivo-cognitivas puedan profundizar nuestra comprensión y apreciación del mundo de la vida, y dotarse así de un valor epistémico, en la medida en que la experiencia imaginativa que proporcionan las obras de arte nos posibilita suspender los propios juicios y actitudes morales, en una suerte de epojé. Si este es el caso, el valor de la obra es intensificado. Esto, obviamente, no es aceptado por los eticistas. Tal es el caso de Gaut, quien apunta que: «la manifestación de una obra de una actitud es una cuestión de que la obra prescriba

25 Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.

26 M. Heidegger, «Der Ursprung des Kunstwerkes», en *Holzwege, Gesamtausgabe*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, Band 5, p. 3. Traducción española: «El origen de la obra de arte», en *Arte y poesía*, tr. Samuel Ramos. México, FCE, 1995, p. 39.

27 Cf. D. Jacobson, «In Praise of Immoral Art», *Philosophical Topics*, 25 (1997), pp. 155-199.

ciertas respuestas hacia los acontecimientos descritos. Si estas respuestas son inmerecidas, por ser no éticas, tenemos razones para no responder en el modo prescrito. El que tengamos razón para no responder del modo prescrito es un fallo de la obra. Qué respuestas prescribe la obra es de relevancia estética. Así el hecho de que tengamos razón para no responder en el modo prescrito es un error *estético* de la obra»²⁸. Esta me parece una postura excesiva, y comparto más la de Christopher Hamilton, para quien «podemos enriquecernos como individuos si aprendemos a vivir con la tensión entre el hecho de que nuestra imaginación sea capturada por una obra de arte y nuestro sentido moral sea repelido por ella»²⁹. De modo semejante, Matthew Kieran habla del inmoralismo cognitivo, que sostiene que el valor de una obra como arte puede ser realzado en virtud de su carácter inmoral, porque experimentar imaginativamente respuestas y actitudes cognitivo-afectivas moralmente defectuosas, moralmente problemáticas, puede profundizar la propia comprensión y apreciación³⁰. Pero no se trata de lo que Richard Moran denomina imaginación hipotética, que simplemente puede asumir que una proposición inteligible es verdadera para ver qué consecuencias se siguen, sin sentimientos ni violencias, como es el caso de la que se aplica en las ciencias formales. Al contrario, se trata de lo que Moran llama imaginación dramática, que no es puramente proposicional, sino que implica una naturaleza empática, adoptar un punto de vista desde el que se trata de determinar cómo es vivir en el mismo³¹. Moran creía que esta actitud traía como consecuencia la resistencia ante el mundo propuesto por el autor, en la medida en que nos consideramos manipulados. Pero no debe ser necesariamente así. Al contrario, implicados dramáticamente en una obra, podemos revisar nuestras creencias morales, ver hasta qué punto son consistentes e importantes para nosotros, pues no somos, en principio, seres morales cerrados acabados, sino que nuestra constitución moral es eminentemente dinámica.

En este sentido, Noël Carroll distingue varios tipos de relación, desde el punto de vista moral, con las obras de arte³²:

28 Berys Gaut, «The Ethical Criticism of Art», p. 195.

29 Christopher Hamilton, «Art and Moral Education», en José Luis Bermúdez and Sebastian Gardner (eds.), *op. cit.*, p. 49.

30 Matthew Kieran, «Forbidden Knowledge», en José Luis Bermúdez and Sebastian Gardner (eds.), *op. cit.*, p. 72.

31 Richard Moran, «The Expression of Feeling in Imagination», *Philosophical Review* 103 (1994), pp. 75-106.

32 Noël Carroll, *Una filosofía del arte de masas*, tr. Javier Alcoriza Vento. Madrid: Visor, 2002, pp. 251-288. Esta clasificación está ya expresada en otros artículos de Carroll, recogidos en la obra ya citada *Beyond Aesthetics*.

- 1) Consecuencialismo, es decir, la creencia de que las obras de arte tienen consecuencias causales, previsibles, en la conducta moral de los espectadores.
- 2) Proposicionalismo, que afirma que la obra de arte puede contener ciertas proposiciones explícita o implícitamente, las cuales pueden ser de naturaleza moral, de manera que el arte funciona como una fuente de educación, en la medida en que proporciona nuevas proposiciones (o, en su versión más débil, creencias), entre otras morales, que pueden ser falsas, lo que le convierte en mal arte, y cuando las proposiciones falsas afectan a verdades morales, aquéllas son moralmente malas.
- 3) Identificacionismo, que sostiene que los lectores y el público en general asumen las emociones de los personajes ficticios. Esta es propiamente la postura platónica. De aquí, que si la emoción es moralmente sospechosa, el consecuencialista predecirá que derivará en una conducta inmoral, y el identificacionista, si es consecuencialista, criticará la obra porque producirá, con toda probabilidad, acciones inmorales.
- 4) Tras las críticas a estas posturas, Carroll defiende el clarificacionismo, que yo comparto, y que consiste en no afirmar que adquiramos un nuevo conocimiento proposicional de las obras de arte, sino que éstas pueden profundizar nuestra comprensión moral, animándonos a aplicar el conocimiento y las emociones morales que ya poseemos a casos específicos, de modo que podemos llegar a revisarla y a aumentarla. Al ejercer la capacidad moral preexistente en respuesta a la obra, ésta puede convertirse en una ocasión para aumentar el entendimiento moral preexistente. En este sentido, Carroll sostiene que la dirección de la educación moral no es de la obra al mundo, como sugiere el proposicionalista, sino del mundo al texto. Esta tesis, aparentemente novedosa, es una de las interpretaciones que ya se han dado de la tesis aristotélica de la catarsis.

II.2. MORALISMO MODERADO SISTÉMICO

El arte, al igual que cualquier otro producto humano, es una elaboración social, de modo que, salvaguardando su autonomía, es preciso tener presente su responsabilidad con relación a instancias que no son el arte mismo. Al igual que Evandro Agazzi hace al investigar la relación entre ciencia y ética³³, al estudiar la relación entre arte y moral es muy apropiado adoptar un punto de

³³ Evandro Agazzi, *El bien, el mal y la ciencia. Las dimensiones éticas de la empresa científico-tecnológica*, tr. Ramón Queraltó. Madrid, Tecnos, 1996, especialmente el capítulo XII. Debo esta interesantísima sugerencia al profesor Alfredo Marcos.

vista sistémico, de manera que podremos ver que la cuestión moral en el arte es un asunto de necesidad sistémica. Glosando las intuiciones de Agazzi, podemos decir que el arte se ejercita en un sistema social particular, el «sistema artístico», que está acompañado de otros sistemas, de naturaleza social o no (económico, religioso, político, ecológico, moral, etc.), dando lugar a lo que Agazzi llama «medio ambiente global». En apoyo de esta visión podemos citar a Carroll, quien sostiene que históricamente «el arte es impuro», en el sentido de que se mezcla «libre y naturalmente con otros reinos de la práctica humana»³⁴, tales como la religión, la educación, el despliegue de la riqueza y del poder, etc. Asimismo Marcia Muelder Eaton, afirma que «la experiencia humana –incluyendo las experiencias de hacer y asistir al arte– no está segregada en lo moral, lo estético, lo religioso, lo político, etc. La experiencia estética es especial, pero eso no implica que esté separada del resto de la propia vida»³⁵.

El sistema artístico recibe del ambiente diversos influjos frente a los cuales manifiesta una reacción. Algunos influjos son «presiones» que tienden a amenazar la existencia del mismo, ante los que reacciona tratando de restablecer su propio equilibrio interno y modificando el ambiente de modo creativo. El sistema artístico debe responder a los *inputs* de demanda del medio ambiente, adquiriendo así apoyos y eliminando los obstáculos, es decir, es un sistema adaptativo abierto, sometido a retroalimentación proveniente del medio ambiente. Todo cambio importante que ocurre dentro del sistema artístico produce una serie de *outputs* que modifican el medio, con lo que aparecen una serie de retroalimentaciones generadas por éste, que a su vez determinan cambios dentro de los contenidos del sistema artístico, que, por lo dicho, no es un sistema aislado. Los miembros del sistema artístico deben elaborar los *inputs* que provienen del ambiente, de recibir del medio el máximo apoyo y evitar en lo posible que por parte del medio se creen obstáculos a la actividad artística. En este sentido, los *outputs* del sistema artístico deberán ser ventajosos para el medio y, como consecuencia, aquél recibirá del medio apoyo y eliminación de obstáculos. De ahí que debería condenarse e impedirse cualquier forma de oposición a esta actividad benéfica. Es decir, el sistema artístico trata de alcanzar sus propios objetivos, pero para ello debe producir *outputs*, que se convierten en *inputs* de cualquier otro sistema, capaces de obtener apoyo y de eliminar las posibles oposiciones del medio.

Esto nos conduce a ver el problema de la responsabilidad del arte en términos de optimización: todo sistema social tiende a maximizar sus propias

34 Noël Carroll, «Morality and Aesthetics: Historical and Conceptual Overview», en Michael Kelly (ed.), *op. cit.*, vol. III, p. 281.

35 Marcia Muelder Eaton, «Morality and Ethics: Contemporary Aesthetics and Ethics», en Michael Kelly (ed.), *op. cit.*, vol. 3, p. 284.

variables esenciales, pero tal acción, por razones sistémicas, al ser un sistema abierto, ha de ser compatible con el funcionamiento de los otros sistemas, lo que conduce a un proceso de optimización que puede ser considerado como la realización del objetivo global del sistema en general. Siempre que varios sistemas sociales se encuentran conectados entre ellos, de forma que sean al mismo tiempo subsistemas de un sistema general más amplio, nos hallamos frente a este problema de la optimización. Cada sistema particular tiende naturalmente a maximizar sus propias variables esenciales, pero tal maximización es incompatible con el funcionamiento satisfactorio de otros subsistemas, y, por ello, con una prestación adecuada del sistema global. De ahí que la cuestión sea la de optimizar el sistema completo. Por eso, el respeto por la exigencias de los otros sistemas constituye, como sostiene Agazzi, una obligación moral, para los miembros del sistema artístico, que es, al mismo tiempo, una exigencia que se corresponde, por lo ya dicho, con su propio interés.

La ética entra a formar parte de este proceso, porque el «sistema moral» forma parte también del medio ambiente global. Por exigencias sistémicas, el sistema artístico debe tener en cuenta los imperativos morales, pues, de no hacerlo, reducirá sus apoyos y hará que surjan oposiciones a la misma en el medio ambiente global. Las relaciones entre estos dos sistemas, pues, deben ser sometidas al proceso de optimización válido en general, sin que haya ninguna posición de dominio de un sistema sobre otro, sino más bien una situación de retroalimentación recíproca. Si, por ejemplo, consideramos que el arte ataca determinadas convicciones morales básicas, como el derecho a la vida, la sociedad va a dar la espalda al arte y ésta acabará destruyéndose a sí misma. Si aceptamos los sucesos del 11-S como arte, el arte será sin duda, sometida a un proceso de revisión que, quizá, puede llevar a su desaparición social, como resultado de las necesidades de subsistencia del sistema global.

Con esto se quiere decir que para la existencia del sistema global de nuestra civilización es necesario que el arte sea compatible con los principios morales mínimos de la humanidad, del mismo modo que la moral debe ser adecuada al nivel del estado del arte. Por eso, también la moral está sujeta a una dinámica evolutiva que depende de un gran número de factores, entre los cuales, en nuestro caso, los *inputs* y retroalimentaciones provenientes del sistema artístico tienen un papel importante y legítimo, sin que esto suponga que la ética deba renunciar a sus variables esenciales, como determinar ciertos imperativos más o menos generales para el comportamiento humano.

III. CONCLUSIÓN

Teniendo presente las perspectivas del moralismo moderado cognitivo y sistémico, se impone no dejar el campo abierto a la inundación de nuestros

museos y de nuestras galerías por pseudo-obras de arte, que buscan la comodidad del paraguas del «arte» para espantar los chaparrones y convertir «basura conceptual», utilizando la expresión de aquel ministro inglés ante uno de los Premios Turner, en arte. Así, no es arte lo que contravenga la moralidad, entendida ésta en sentido amplio, no en el sentido restringido de la moral individual, sino de aquella por la que se rigen las sociedades y que todos hemos acordado que presida nuestra vida común, esa moral mínima en la que todos nuestros credos tienen cabida. Por eso he hablado en otro lugar de una estética mínima³⁶. Y por eso el arte ha de ser censurado, o, en contra de Danto³⁷, ha de ofrecerse a la censura pública, del mismo modo que una teoría científica se ofrece a la censura de los científicos o una ley a la censura del pueblo soberano. Es necesario acabar con la dictadura de los expertos, que, como toda dictadura, es execrable, y sin embargo, ésta se nos antoja natural: tenemos unos guías que nos dictan qué es arte y qué no lo es. ¿Acaso no proclamaba el lema kantiano de la Ilustración que habíamos alcanzado la mayoría de edad? Por lo que se ve, en el mundo del arte aún no ha llegado la Ilustración, y se nos considera unos infantes, en el sentido más etimológico del término, aquellos que carecen de la capacidad de hablar.

Con esto no tratamos de privar de derechos al arte, o de encadenar el arte a la filosofía, como denuncia Danto en su célebre obra *The Philosophical Disfranchisement of Art*, o, en este caso, a la moral. Al contrario, postulamos la necesaria consideración sistémica del arte, cuya exacerbación puede llevar a su propia desaparición.

Sixto J. Castro es profesor de Estética y Teoría de las Artes del departamento de Filosofía, Lógica y Filosofía de la Ciencia, T.H.E. de la Universidad de Valladolid. Es autor de *La trama del tiempo* (Salamanca: San Esteban, 2002), y de *En teoría, es arte* (en prensa), así como de numerosos artículos sobre estética y sobre el problema del tiempo en diversas publicaciones, tales como *Estudios Filosóficos*, *Diánoia*, *Revista de Filosofía*, *Anuario Filosófico*, *Ciencia Tomista*, *Angelicum*, etc. Es director de la revista *Estudios Filosóficos*.

Dirección Postal: Departamento de Filosofía, Lógica y Filosofía de la Ciencia, T.H.E., Universidad de Valladolid, Plaza del Campus, s/n, 47011 Valladolid.

Correo-E: sixto@fyl.uva.es

36 Sixto J. Castro, «Por una estética mínima», *Estudios Filosóficos*, 150 (2003), pp. 217-213.

37 Arthur C. Danto, «Censura y subvención en las artes», en *Más allá de la Caja Brillo*, tr. Alfredo Brotons. Madrid: Akal, 2003, p. 160.