

Pero ¿esto es arte?

Una introducción a la teoría del arte

Cuadernos Arte Cátedra

Cynthia Freeland

Pero ¿esto es arte?

Una introducción a la teoría del arte

CÁTEDRA
CUADERNOS ARTE

1.^a edición, 2003
2.^a edición en rústica, abril de 2025

Ilustración de cubierta: William Conger, *Crossfire Cow*, 1999

Diseño de cubierta: The Senate

Traducción: María Condor

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Cynthia Freeland, 2001
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2003, 2025
Bur Is It Art? was originally published in English in 2001.

This translation is published by arrangement
with Oxford University Press

Valentín Beato, 21, 15, 28037 Madrid

Depósito legal: M. 251-2025

I.S.B.N.: 978-84-376-4890-3

Printed in Spain

A Herbert Garelick

Agradecimientos

Quiero manifestar mi más profunda gratitud a las personas que han leído y comentado el original entero: el «Lector 3» de Oxford (desvelado como Murray Smith), Jennifer McMahon, Mary McDonough y mis padres, Alan y Betty Freeland. Carolyn Korsmeyer hizo valiosas sugerencias y Kristi Gedeon fue una ayudante de investigación más allá de toda comparación: alegre, ingeniosa, ¡un caballo de carga para los libros pesados! Agradezco a otros su generosa ayuda con el texto o las ilustraciones: Robert Wicks, Nora Laos, Weihong Kronfield, Sheryl Wilhite García, Jeannette Dixon, Eric McIntyre, Lynne Brown, Rose Lange, Anne Jacobson, William Austin, Justin Leiber y Amy Ione. Mi marido, Krist Bender, me proporcionó ayuda técnica y opiniones artísticas. Estoy en deuda con el competente editor de Oxford, Shelley Cox. Mi sincero aprecio para los conejillos de Indias de este texto, mis alumnos de Filosofía 1361: fuisteis más importantes de lo que os imagináis. Y mi agradecimiento por su estimulante influencia

a mis amigos del apasionante mundo del arte de Houston. Dedico este libro a mi primer profesor de estética, Herbert Garelick, de la Universidad del Estado de Michigan.

Introducción

Este libro trata de qué es el arte, qué significa y por qué lo valoramos; se ocupa de temas propios del campo denominado en términos generales teoría del arte. Examinaremos aquí muchas teorías del arte diferentes —la teoría ritual, la teoría formalista, la teoría de la imitación, la teoría de la expresión, la teoría cognitiva, la teoría postmoderna—, pero no por orden, una detrás de otra. Sería tan tedioso para mí escribir un libro así como para ustedes leerlo. Una teoría es más que una definición; es un marco que proporciona una explicación ordenada de unos fenómenos observados. Una teoría debe ayudar a que las cosas cobren sentido y no a crear oscuridad utilizando una jerga y un lenguaje árido. Debe unificar y organizar sistemáticamente un conjunto de observaciones partiendo de principios básicos. Pero los «datos» del arte son tan variados que tratar de unificarlos y explicarlos parece una tarea desalentadora. Muchas obras de arte modernas nos desafían a comprender por qué, en *cualquier* teoría, las consideramos arte. Mi

estrategia consistirá aquí en poner de relieve la rica diversidad del arte con el fin de dejar clara la dificultad de presentar teorías adecuadas. Las teorías tienen también consecuencias prácticas que nos guían en nuestras valoraciones (y rechazos), determinando nuestra comprensión e introduciendo nuevas generaciones en nuestra herencia cultural.

Un gran problema en el establecimiento de los datos para este libro es que nuestro término «arte» tal vez ni siquiera sea aplicable a muchas culturas y épocas. Las prácticas artísticas y el papel de los artistas son asombrosamente múltiples y difíciles de aprehender. Hay pueblos tribales antiguos y modernos que no distinguirían el arte del artefacto y del ritual. Los cristianos europeos medievales no hacían «arte» como tal, sino que trataban de emular y alabar la hermosura de Dios. En la estética clásica japonesa, el arte podría incluir cosas inimaginables para los occidentales modernos, como un jardín, una espada, un rollo de caligrafía o la ceremonia del té.

Muchos filósofos desde Platón han propuesto teorías artísticas y estéticas. Examinaremos algunas aquí, entre ellas la del coloso medieval Tomás de Aquino, las de figuras clave de la Ilustración como David Hume e Immanuel Kant, la del famoso iconoclasta Friedrich Nietzsche y las de algunos personajes del siglo XX como John Dewey, Arthur Danto, Michel Foucault y Jean Baudrillard. Por supuesto, hay teóricos que estudian el arte en otros campos: sociología, historia y crítica del arte, antropología, psicología, educación y demás; me referiré asimismo a algunos de estos expertos.

Hay un grupo de personas que centran poderosamente su interés en el arte: los miembros de una asociación a la que pertenezco, la American Society for Aesthetics. En nuestro congreso anual asistimos a conferencias sobre el arte y sus géneros —cine, música, pintura, literatura—; también hacemos cosas más divertidas, como ir a exposiciones y conciertos. He utilizado el programa y los temas de uno de esos congresos, celebrado en 1997 en Sante Fe, Nuevo México, a modo de estrategia organizativa general para los capítulos que siguen. La propia Santa Fe ofrece una especie de microcosmos de las diversas cuestiones e intersecciones artísticas que me propongo considerar aquí. Enclavada en la belleza natural del desierto y las cercanas montañas, la ciudad se jacta de poseer una sorprendente colección de museos, tanto históricos como modernos. Es tan célebre por sus elegantes galerías comerciales de elevados alquileres (y elevados precios) como por los numerosos artesanos que venden sus producciones en el mercado a precios de ganga. La ciudad ilustra la compleja historia de la Norteamérica de hoy, que mezcla una constante afluencia de turistas y de recién llegados de herencia cultural española, enriquecida por los nativos americanos de los pueblos vecinos, con su maravillosa alfarería, sus tejidos, fetiches y figuras de *kachinas*.

En el enfoque de este estudio de la diversidad del arte quisiera advertir que he elegido una táctica de choque, pues empezaré por el mundo artístico actual, dominado por obras que hablan de sexo o de sacrilegio, hechas con sangre, animales muertos e incluso orina y heces (Capítulo I). Mi objetivo es suavizar un poco el choque enlazando

esas obras con tradiciones anteriores para demostrar que el arte no siempre ha versado sobre la belleza del Partenón o de una Venus de Botticelli. Si ustedes superan el primer capítulo, me acompañarán recorriendo hacia atrás la historia del arte (Capítulo II), para pasar a dar la vuelta al mundo en busca de diversas manifestaciones artísticas (Capítulo III). Se expondrán teorías donde resulte apropiado, en respuesta a los datos que obtengamos de las diferentes culturas y épocas.

Quienes trabajamos en el campo de la estética no nos limitamos a intentar definir lo que es el arte. Queremos también explicar por qué se valora, teniendo presente cuánta gente paga por tenerlo y dónde se colecciona y expone, por ejemplo los museos (Capítulo IV). ¿Qué podemos averiguar examinando los lugares donde se exhibe el arte, cómo se exhibe y a qué coste? Los teóricos del arte plantean también cuestiones acerca de los artistas: ¿quiénes son? ¿Qué es lo que hace que sean especiales? ¿Por qué hacen a veces cosas tan raras? Esto nos ha llevado recientemente a un reñido debate sobre si los factores íntimos que atañen a la vida de los artistas, como su género y su orientación sexual, tienen repercusión en su arte (Capítulo V).

Entre los problemas más difíciles con que se enfrenta una teoría artística figuran cuestiones sobre la manera de establecer el significado del arte por medio de la interpretación (Capítulo VI). Consideraremos si una obra de arte tiene significado y cómo los teóricos han tratado de aprehenderlo o explicarlo estudiando, ya los sentimientos e ideas de los artistas, ya su infancia y sus deseos inconscientes, ya su inteligencia (!). Finalmente, por supuesto, deseamos

saber también lo que le espera al arte en el siglo XXI. En la era de Internet, el CD-ROM y la World Wide Web (Capítulo VII) podemos hacer visitas «virtuales» a los museos sin la molestia de las multitudes (y sobre todo sin el coste del billete de avión), pero ¿qué nos perdemos cuando lo hacemos? Y ¿qué tipos de arte nuevo fomentan los nuevos medios de comunicación?

Espero que esta panorámica sea indicativa del alcance y el reto de los temas que hacen tan enigmático el estudio del arte. Al parecer, el arte siempre ha sido importante para los seres humanos y siempre lo será; es probable que las cosas que hacen los artistas sigan siempre desconcertándonos y al mismo tiempo proporcionándonos ideas y goce. Iniciemos nuestra zambullida en la teoría del arte.

CAPÍTULO PRIMERO

Sangre y belleza

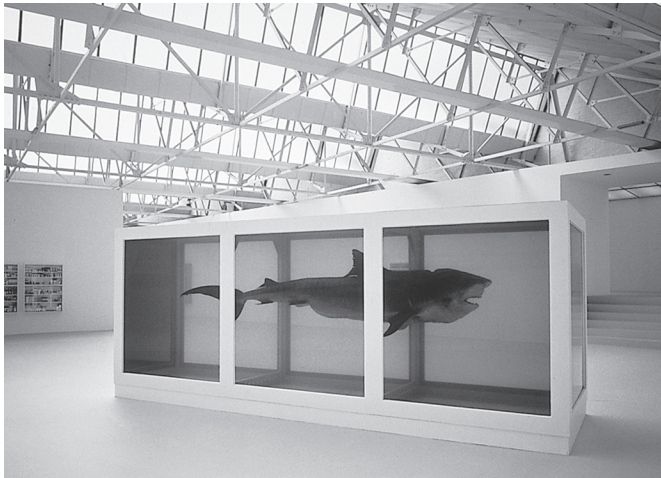
UN BRUSCO DESPERTAR EN LA AMERICAN SOCIETY

Una mañana, en nuestro congreso de la American Society for Aesthetics, un pequeño grupo de gente que había entrado en una sala a las nueve de la mañana salió de golpe del sopor matinal al contemplar las diapositivas y los vídeos de «La estética de la sangre en el arte contemporáneo». Vimos sangre de reyes mayas y de jóvenes aborígenes australianos en las ceremonias de iniciación. Vimos sangre vertida sobre estatuas en Mali y brotando a chorros de búfalos de agua sacrificados en Borneo. Había también sangre más reciente y cercana: cubos de sangre que empapaban a artistas de performance y sangre que goteaba de los labios de Orlan, que se está rediseñando mediante la cirugía plástica para parecerse a famosas bellezas del arte occidental. Sin duda aquello iba a causar repugnancia a casi todos los presentes.

¿Por qué se ha usado sangre en tantas obras de arte? Una razón es que tiene interesantes similitudes con la pintura. La sangre fresca tiene un matiz llamativo y lustroso. Se adhiere a las superficies, de modo que se puede dibujar o hacer diseños con ella (en la piel de los jóvenes aborígenes, los trazados sombreados evocan la era arquetípica de la «Época Soñada»). La sangre es nuestra esencia humana: Drácula la bebe para crear a los vampiros. La sangre puede ser sagrada y noble, la sangre del sacrificio de los mártires o los soldados. Las manchas de sangre en las sábanas indican la pérdida de la virginidad y el paso a la edad adulta. La sangre puede también estar contaminada y ser «peligrosa», la sangre de la sífilis o el sida. Evidentemente, la sangre tiene una infinidad de asociaciones expresivas y simbólicas.

SANGRE Y RITUAL

Pero la sangre del arte moderno estrambótico (urbano, industrial, del Primer Mundo), ¿significa lo mismo que en los ritos «primitivos»? Algunas personas propugnan una teoría del arte como ritual: objetos o actos corrientes adquieren un significado simbólico a través de su incorporación a un sistema común de creencias. Cuando el rey maya vertía sangre ante la muchedumbre en Palenque, perforándose su propio pene y atravesándolo tres veces con una delgada caña, exhibía su capacidad, como chamán, de ponerse en contacto con el país de los vampiros. Algunos artistas tratan de recrear un sentido semejante del arte como ritual. Diamanda Galás



1. El «Joven Artista Británico» Damien Hirst obtuvo fama con sus animales en vitrinas, como este enorme tiburón en *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo* (1991).

funde hechicería operística, espectáculos de luz y sangre refulgente en su *Misa de la peste*, que pretendidamente exorciza el dolor en la época del sida. Hermann Nitsch, el fundador vienés del Teatro del Misterio de las Orgías, promete la catarsis mediante una combinación de música, pintura, prensa de la uva y derramamiento ceremonial de sangre y entrañas de animales. Se puede obtener información sobre ello en su sitio en la Web: www.nitsch.org.

Estos ritos no son totalmente extraños a la tradición europea: hay mucha sangre en sus dos linajes primarios, el judeocristiano y el grecorromano. Yaveh exigía sacrificios como parte de su pacto con los hebreos; Agamenón, como Abraham, se vio ante el mandato divino de degollar a su propio hijo. La sangre de Jesús es tan sagrada que los creyentes cristianos la siguen bebiendo simbólicamente como promesa de redención y vida eterna. El arte occidental ha reflejado siempre estos mitos y narraciones religiosas: los héroes homéricos se ganaban el favor divino sacrificando animales y las tragedias romanas de Lucano y Séneca amontonan más partes de cuerpos que Freddy Krueger en *Pesadilla en Elm Street*. Muchos cuadros del Renacimiento muestran la sangre o las cabezas cortadas de los mártires; las tragedias de Shakespeare concluyen habitualmente con luchas a espada y apuñalamientos.

Una teoría del arte como ritual podría resultar verosímil, ya que el arte puede implicar el reunirse para un determinado propósito, la producción de un valor simbólico mediante el uso de ceremonias, gestos y artefactos. Los ritos de muchas religiones del mundo incluyen una gran riqueza de co-

lores, dibujos y fastos. Pero la teoría del ritual no explica las intensas y a veces extrañas actividades de algunos artistas modernos, como cuando un autor de performances utiliza sangre. Para los participantes en un ritual son fundamentales la claridad y el objetivo común; el ritual refuerza la adecuada relación de la comunidad con Dios o la naturaleza mediante gestos que todos conocen y entienden. Pero el público que ve al artista moderno y reacciona a él no comparte creencias ni valores comunes ni un conocimiento anterior de lo que va a ocurrir. Casi todo el arte moderno, en el ámbito del teatro, la galería o la sala de conciertos, carece del refuerzo previo de una creencia general de la comunidad que proporcione un significado en términos de catarsis, sacrificio o iniciación. El público no sólo no llega a sentirse parte de un grupo, sino que en ocasiones se escandaliza y abandona la comunidad. Así sucedió en Mineápolis cuando el artista de performance Ron Athey, seropositivo, hizo un corte a otro intérprete en el escenario y colgó sobre el público servilletas de papel empapadas de sangre, provocando un ataque de pánico. Si lo que quieren los artistas es sólo escandalizar a la burguesía, se hace muy difícil distinguir el último tipo de arte que se reseña en *Artforum* de una performance de Marilyn Manson que incluye ritos satánicos con sacrificios de animales en escena.

La afirmación cínica es que la sangre en el arte contemporáneo no crea asociaciones con significado, sino que sirve de distracción y de fuente de beneficios. El mundo del arte es un lugar competitivo y los artistas precisan de todas las ventajas que puedan conseguir, incluyendo el valor del

escándalo. John Dewey señaló en *Art as Experience*, en 1934, que los artistas tienen que esforzarse por hacer cosas nuevas en respuesta al mercado:

La industria se ha mecanizado y un artista no puede trabajar mecánicamente para la producción en masa... Los artistas piensan que les corresponde... encomendarse a su obra como un medio aislado de «autoexpresión». Para no dar satisfacción a la tendencia de las fuerzas económicas, a menudo se sienten obligados a exagerar su diferenciación hasta la excentricidad.

Damien Hirst, el artista «Britpack» que suscitó la polémica en los años 90 exponiendo macabras obras consistentes en tiburones muertos, vacas cortadas en rodajas y corderos en vitrinas de formaldehído, se ha valido de su notoriedad para alcanzar el éxito con su popular restaurante «Farmacia» de Londres. Es difícil imaginar cómo los cuadros de Hirst de carne en putrefacción (con acabado de gusanos) dieron entrada a su imagen en el negocio de la alimentación, pero la fama actúa de maneras misteriosas.

Algunas de las obras de arte más escandalosas de las décadas recientes se hicieron polémicas por su presentación de cuerpos humanos y fluidos corporales. En una exposición de 1999 del Museo de Arte de Brooklyn titulada *Sensación*, la obra más polémica («La Virgen María» de Chris Ofili) utilizaba hasta excrementos de elefante. A finales de los ochenta estalló la controversia en torno a la financiación del National Endowment for the Arts (NEA) de Estados Unidos cuando se penetraron y expusieron cuerpos y la sangre, la orina y

el semen ocuparon un lugar destacado en el arte. Imágenes como *Piss Christ* (1987) de Andrés Serrano y *Jim and Tom, Sausalito* (1977) de Robert Mapplethorpe (que mostraba a un hombre orinando en la boca de otro) fueron blanco favorito para los críticos del arte contemporáneo.

No es casual que estas polémicas obras aludieran a la religión además de a los fluidos corporales. Los símbolos de dolor y sufrimiento fundamentales en muchas religiones pueden ser escandalosos cuando se les disloca de su comunidad. Si se mezclan con símbolos más seculares su significado se ve amenazado. La obra artística que utiliza sangre u orina entra en la esfera pública sin el contexto de un significado ritual bien conocido ni la redención artística a través la belleza. Es probable que los críticos del arte moderno sientan nostalgia de un arte bello y elevado como la Capilla Sixtina. Allí, las sangrientas escenas de los santos martirizados y los tormentos de los pecadores en el Juicio Final estaban por lo menos maravillosamente pintados, con una clara finalidad moral (al igual que los horrores de la tragedia antigua se describían con una inspiradora poesía). De manera parecida, algunos críticos del arte contemporáneo piensan que si hay que mostrar un cuerpo desnudo tiene que ser como el de la *Venus* de Botticelli o el *David* de Miguel Ángel. Dichos críticos fueron al parecer incapaces de encontrar belleza ni moral en la mal afamada fotografía *Piss Christ* (véase lámina I). El senador Jesse Helms recapituló: «No conozco a don Andrés Serrano y espero no llegar a conocerlo nunca. Porque no es un artista; es un memo.»

Las controversias en torno al arte y la moral no son nuevas, desde luego. El filósofo del siglo XVIII David

Hume (1711-1776) se ocupó también de difíciles cuestiones relativas a la moral, el arte y el gusto, una preocupación esencial en su época. Es probable que Hume no hubiese aprobado la blasfemia, la inmoralidad, el sexo ni el uso de fluidos corporales como cosas apropiadas en arte. Pensaba que los artistas deben apoyar los valores ilustrados del progreso y el perfeccionamiento moral. Los escritos de Hume y de su sucesor Immanuel Kant (1724-1804) constituyen la base de la teoría estética moderna, de modo que pasaré a ocuparme de ellos a continuación.

GUSTO Y BELLEZA

El término «estética» se deriva de la palabra griega que denota sensación o percepción, *aisthesis*. Adquirió importancia como etiqueta para el estudio de la experiencia estética (o sensibilidad) con Alexander Baumgarten (1714-1762). El filósofo escocés David Hume no utilizó este término, sino que habló de «gusto», la refinada capacidad de percibir la calidad en una obra de arte. El «gusto» podía ser totalmente subjetivo; todos conocemos el dicho «sobre gustos no hay nada escrito». Algunas personas tienen colores y postres favoritos, al igual que prefieren ciertos tipos de automóviles y muebles. ¿No ocurre lo mismo con el arte? Tal vez usted prefiera a Dickens y a Fassbinder, mientras que yo prefiero a Stephen King y *Austin Powers*; ¿cómo puede probar que su gusto es mejor que el mío? Hume y Kant lucharon con este problema. Los dos creían que unas obras de arte

realmente *son* mejores que otras y que unas personas tienen mejor gusto. ¿Cómo lo explicaban?

Los dos filósofos tenían enfoques distintos. Hume insistía en la educación y en la experiencia: los hombres de gusto adquieren determinadas capacidades que conducen a un acuerdo en cuanto a qué autores y obras de arte son los mejores. Esas personas, según él, acababan llegando a un consenso, y al hacerlo establecían un «criterio de gusto» que es universal. Dichos expertos pueden diferenciar las obras de alta calidad de otras menos buenas. Hume decía que los hombres de gusto deben «conservar la mente libre del prejuicio», pero pensaba que nadie debía hallar agrado en actitudes inmorales ni «maneras viciosas» en el arte (entre sus ejemplos figuraban obras de arte musulmán y católico romano echadas a perder por el fanatismo). Los escépticos critican ahora lo estrecho de esta visión diciendo que los árbitros del gusto de Hume sólo adquirirían sus valores mediante el adoctrinamiento cultural.

Kant hablaba también de juicios de *gusto*, pero le interesaba más explicar los juicios sobre la *Belleza*. Pretendía demostrar que los buenos juicios en estética se basan en rasgos de las propias obras de arte, no sólo en nosotros y en nuestras preferencias. Kant trató de describir nuestras capacidades humanas para percibir y clasificar el mundo que nos rodea. Hay una compleja interacción entre nuestras facultades morales, que incluyen la percepción, la imaginación y el intelecto o juicio. Kant sostenía que para actuar en el mundo con el fin de lograr nuestros objetivos humanos etiquetamos gran parte de lo que sentimos, a menudo de una manera nota-

blemente arbitraria. Por ejemplo, los occidentales modernos reconocemos unas cosas planas y redondas que hay en nuestro mundo y clasificamos algunas de ellas como platos para comer. Después las usamos para comer. De manera semejante, reconocemos unas cosas como alimentos y otras como posibles amenazas o como posibles cónyuges.

No es fácil decir cómo clasificamos como bellas cosas como las rosas rojas. La belleza de las rosas no está fuera, en el mundo, como la forma redonda y plana está en los platos. Si fuera así no habría tantos desacuerdos en el gusto. Al fin y al cabo, hay gran coincidencia entre los seres humanos en cuanto a que las rosas son bellas y las cucarachas feas. Hume trató de resolver este problema diciendo que los juicios de gusto son «inter-subjetivos»: las personas de gusto tienden a coincidir entre sí. Kant creía que los juicios de gusto eran universales y estaban fundados en el mundo real, aun cuando no sean realmente «objetivos». ¿Cómo se explicaría esto?

Kant es una especie de predecesor de los psicólogos científicos modernos que estudian los juicios de belleza observando las preferencias infantiles por los rostros, siguiendo los movimientos visuales de los contempladores y convenciendo a artistas para que hagan imágenes por resonancia magnética (IRMs); véase también más abajo, Capítulo VI. Kant observó que por lo general aplicamos etiquetas o conceptos al mundo para clasificar las entradas sensoriales que se ajustan a una finalidad. Por ejemplo, cuando encuentro en el lavaplatos una cosa redonda y plana que reconozco como un plato, la pongo en la alacena con los demás platos,

no en el cajón con las cucharas. Los objetos bellos no sirven a finalidades humanas corrientes como hacen los platos y las cucharas. Una bella rosa nos agrada, pero no porque necesariamente queramos comérsola o siquiera cogerla para un ramo. La manera que tuvo Kant de reconocer esto fue decir que algo bello tiene «intencionalidad sin intención». Esta curiosa expresión precisa desentrañarse más.

BELLEZA Y DESINTERÉS

Percibir la rosa roja como bella no es meterla en mi armario mental de cosas con la etiqueta de «belleza», como tampoco me limito a arrojar a la repugnante cucaracha en mi cubo de basura mental de cosas «feas». Pero hay en esos objetos unos rasgos que casi me obligan a etiquetar de esa manera («causan» que lo haga). La rosa tiene sin duda su propia finalidad (reproducir nuevas rosas), pero no es ésa la razón de que sea hermosa. Hay algo en la disposición de sus colores y texturas que impulsa a mis facultades mentales a sentir que el objeto es «como debe ser». Es a esta corrección a lo que se refiere Kant cuando dice que los objetos son intencionales. Etiquetamos un objeto como bello porque promueve una armonía interna o «libre juego» de nuestras facultades mentales; llamamos «bello» a algo cuando suscita este placer. Cuando uno llama bella a una cosa afirma con ello que todo el mundo debe estar de acuerdo. Aunque la etiqueta es impulsada por un sentimiento o consciencia subjetiva de placer, tiene supuestamente una aplicación objetiva al mundo.