

Ética y estética: Una relación ineludible

ETHICS AND AESTHETICS:
AN UNAVOIDABLE RELATIONSHIP

ÉTICA E ESTÉTICA:
UMA RELAÇÃO INELUDÍVEL

▷ **Sixto José Castro Rodríguez***

▷ **O62**
Bioética

▷ Fecha de recepción: abril 20 de 2012

▷ Fecha de evaluación: mayo 1 de 2012

▷ Fecha de aceptación: mayo 30 de 2012

* Doctor en filosofía, bachiller en teología y titulado en órgano. Es profesor de Estética y de Teodicea en el departamento de filosofía de la universidad de Valladolid (España) y profesor invitado de la universidad de Bayreuth (Alemania). Es director de la revista Estudios Filosóficos publicada por el Instituto Superior de Filosofía de Valladolid. Email: sixto@fyl.uva.es



O63

RESUMEN

La relación entre ética y estética es constante a lo largo de la historia, si bien la concreción de la misma ha tomado diversas formas y depende, en buena medida, de las teorías del arte y de los sistemas éticos que se manejen. El estudio de la relación entre ambas arroja luz no sólo sobre su analogía o diferencia, sino sobre el mismo ser de la estética y de la ética en cuanto tales y su relación con otras maneras de comprender lo real, como la política, la teología o la biología.

Palabras Clave

Ética, estética, arte, kalokagathía, cuerpo.

SUMMARY

The relationship between ethics and aesthetics is constant throughout history, but the realization of it has taken various forms and depends largely on the theories of art and ethical systems considered. The study of the relationship between both sheds light not only on its analogy or difference, but on the very being of aesthetics and ethics as such and their relationship with other ways of understanding reality, including politics, theology or biology.

Keywords

Ethics, aesthetics, art, kalokagathía, body.

RESUMO

A relação entre ética e estética é constante ao longo da história, ainda que a concreção da mesma tenha tomado diversas formas e depende, em grande parte, das teorias da arte e dos sistemas éticos utilizados. O estudo da relação entre ambas lança luz não apenas quanto à sua analogia ou diferença, mas também quanto ao próprio ser da estética e da ética como tais e de sua relação com outras maneiras de compreender o real, como a política, a teologia ou a biologia.

Palavras-Chave

Ética, estética, arte, kalokagathia, corpo.

Diversos pensadores contemporáneos sostienen que la separación llevada a cabo por el modernismo entre lo estético y lo social, lo político y lo moral es insatisfactoria e incluso irresponsable. La tradición griega de unión de lo ético y lo estético (tematizada en ese concepto tan difícil de manejar en el discurso contemporáneo, a saber, la *kalokagathía*) ha permanecido actuante hasta el mundo moderno¹, refrendada por la máxima de que todo acto de la voluntad es un acto moral. En el mundo clásico, la relación entre lo que modernamente se ha llamado estética y la ética es incuestionable. Entre algunos pensadores, como Horacio, se impuso la tesis de que el propósito del arte era deleitar e instruir, un principio que se mantuvo incuestionado, en términos generales, prácticamente hasta el siglo XVIII. El dogma moderno sería que la finalidad del arte es encarnar la belleza, como señalan Shaftesbury, Lessing, Moritz, Kant y el romanticismo en su conjunto. La moralidad, pues, ya no sería territorio del arte, de tal modo que habría que estudiar ambas disciplinas de manera autónoma. Y sin embargo, hay muchas obras de arte que son irredimiblemente morales (la mayoría, me atrevería a decir, por diversas razones, como trataré de mostrar en lo que sigue).

La estética, la filosofía moral, la filosofía de la ciencia y cualquier otra disciplina "filosófica" no forman un cuerpo de realidades totalmente autónomas, sino que surgen juntas como fruto de la evolución del pensamiento histórico y experimentan y comparten los mismos recursos y limitaciones cognitivos. No tiene mucho sentido, por más que sea la práctica habitual de los departamentos de filosofía, adjudicar la *Crítica de la razón práctica* al profesor de ética y la *Crítica del juicio* al de estética, de modo excluyente. Algunos elementos importantes de la ética kantiana están en esta última obra, por lo que la especialización excesiva acaba conduciendo a una comprensión sesgada, incluso del pensamiento de un mismo filósofo. De hecho, el mismo vocabulario estético y el ético comparten términos: la nobleza de una pieza de música y la belleza de una conducta nos hacen recordar que ambos territorios, por más que la modernidad se haya empeñado en independizarlos, mantienen más vínculos de los que a primera vista estamos dispuestos a reconocer. MacIntyre ha mostrado cómo el intento realizado por la filosofía moderna, sustancialmente la Ilustrada, de fundar la ética enteramente y sólo sobre la razón, es decir, sobre una concepción abstracta de la razón, ha fallado. Cabe, pues, recuperar el fundamento estético de algún modo, pues incluso el mismo Kant, que en la *Crítica del juicio* salva la relación

simbólica entre arte y moralidad, en una carta a Reichardt del 15 de octubre de 1790, contenida en el volumen XI de la edición de la Academia, señala: "me he contentado con mostrar que sin el sentimiento moral no habría para nosotros ni lo bello, ni lo sublime, que en él se basa la pretensión, por así decir, legal, de aprobación y que lo subjetivo de la moralidad en nuestro ser –insondable bajo el nombre de sentimiento moral– es el gusto mismo, con respecto al cual no juzgamos según conceptos objetivos de la razón, como se requiere en el juicio según leyes morales; el gusto no se apoya de ninguna manera, pues, en lo contingente de la sensación, sino en un principio *a priori* (no discursivo, ciertamente, sino intuitivo)". Ni siquiera en la *Crítica del juicio* desaparece la relación entre lo bello y lo moral, que se mantiene en la forma de símbolo, y no hay manera de eliminar ese simbolismo, sobre todo en el ámbito del arte, donde la representación de lo moralmente bueno acude a la belleza. Kantianamente, Schiller reúne de nuevo estética y moral (la belleza de una acción moral, cuando coinciden la autonomía del ánimo y la autonomía de la apariencia, cuando el deber pasa a formar parte de su naturaleza) en la fábula del viajero que ha caído en manos de unos bandidos que nos narra en *Kallias*. (Schiller, F. 1990: 33-39).

Hay otro modo de emparentar estética y moralidad en la reflexión teórica contemporánea. Arthur C. Danto, uno de los filósofos del arte más importantes de la actualidad, defiende la tesis de los "indiscernibles perceptivos"; a saber dos artefactos que carecen de diferencias sensibles, uno de los cuales es obra de arte y otro no (p.ej., las *Brillo Boxes* de Warhol), o que son obras de arte idénticas desde el punto de vista perceptivo pero diferentes en tanto que obras. Todo ello depende, en último término, de una teoría del arte, de la intencionalidad de la obra, etc. En todo caso, de algo que no es "estético" (en el sentido etimológico del término, a saber, sensible) (Castro, 2007). Danto sostiene, hegelianamente, que "el fin del arte es el acceso a la conciencia de la verdadera naturaleza del arte"; (Danto, A., 2010, 61) y en esta posthistoria del arte, una vez que el fin de la historia del arte se ha alcanzado, ya no se puede invocar una diferencia perceptible entre arte y no arte, como no la hay entre soñar y estar despierto (Descartes), entre actuar moral o inmoralmente (Kant) o vivir auténtica o inauténticamente (Heidegger). Para Danto habría un paralelismo entre arte y moralidad, no tanto en lo que respecta a la materialidad de ambas, sino a una cierta formalidad, por así decir, al menos en el sentido de que lo que constituye a algo en arte o en una acción moral (en el sentido kantiano) no es algo perceptible.²

A partir de la conexión establecida por Wittgenstein, tanto en el *Tractatus* como en los *Notebooks* de 1914-1916, entre arte y ética, muchos autores han explorado sus relaciones y diferencias. Algunos filósofos (Castro, S., 2004) (los llamados platonistas, por seguir en esto, al menos en parte, las tesis platónicas) consideran que las artes son siempre inmorales, porque producen, *sua sponte*, efectos ética y políticamente peligrosos. Tolstoi, por ejemplo, se mostraba profundamente ambivalente con la música, porque opinaba que tenía el poder de inducir en él estados de ánimo ficticios: emociones e imágenes que no eran suyas ni estaban bajo su control. Adoraba la música de Tchaikovsky pero a menudo se negaba a escucharla y en *La sonata a Kreutzer* describe la seducción de la esposa del narrador por parte de un violinista y su música. El marido, que se considera ultrajado, asesina a la mujer, aunque piensa que el verdadero enemigo, al que no puede matar, es la música. Esta aproximación, arraigada en Platón, tiene la consecuencia de que el arte, en último término, está más allá de la moralidad habitual, es decir, de los criterios con los que se juzgan otras esferas de la acción humana, porque en ella se dan condiciones especiales que la vuelven dañina por naturaleza, de ahí la expulsión platónica de los poetas de su estado ideal, decretada en el texto clásico de *República X*, una vez que ha acumulado contra ellos suficientes razones epistemológicas, ontológicas, políticas y también éticas.

Los utopistas (con Adorno, Marcuse, Bloch, etc. a la cabeza), por su parte, consideran que la obra de arte, y el artista, por consiguiente, son siempre vehículos de salvación, con lo que, de nuevo, volvemos a la consideración del artista como un individuo al que se le aplica una suerte de estado de excepción moral y al que (y a cuyas obras) no se le puede juzgar según los criterios "ordinarios" de moralidad (Carroll, N. 2001, 270-293),³ dado que, en cierto modo, instaura una nueva moralidad, por así decir.⁴ En esto no están lejos de las consideraciones decimonónicas del genio creador, como se ve, por ejemplo, en los últimos escritos de Schopenhauer, quien sostiene que "el poeta es ciertamente el hombre universal: todo lo que de alguna manera ha movido el corazón humano y lo que la naturaleza humana produce de sí en alguna situación, lo que anida y se incuba en el pecho del hombre, ése es su tema, ésa es su materia, como lo es, a la par, también todo el resto de la naturaleza. Por eso, el poeta puede cantar tanto a la voluptuosidad como a la mística, ser Anacreonte o Angelus Silesius, escribir tragedias o comedias, representar el ánimo sublime o el ordinario, y todo ello según le plazca y desee.

Sin embargo, cada poeta orientará su individualidad hacia aquello que le agrada y que, por tanto, mejor comprende. Por eso, nadie debe prescribir al poeta que sea noble y sublime, moral, piadoso, cristiano, esto o aquello, ni menos aún reprocharle que sea esto o aquello. Él es el espejo de la humanidad, y le trae a la consciencia lo que ella misma siente y lleva adelante" (Schopenhauer, A., 2010, 229).

Más allá de estas aproximaciones que decretan una especie de expulsión del arte del territorio ético (por exceso o por defecto de moralidad ínsita en la misma praxis artística), en la estética contemporánea suele dividirse a los diferentes autores que se dedican a esta cuestión en diversas escuelas. Una de las más representativas es el eticismo, que defiende que el valor artístico de una obra de arte está determinado por su carácter moral (puesto que cualquier fallo moral afecta sin más a la bondad *estética* o *artística* de la obra de arte), tesis defendida ya por Hume. En el otro extremo está lo que se ha denominado autonomismo, que sostiene que el carácter moral de una obra es irrelevante para su evaluación *en tanto que obra de arte*, como defiende, por ejemplo Oscar Wilde.

Ambas son posturas extremas que cuentan con seguidores de renombre, pero se enfrentan a problemas de envergadura. Hay muchas obras que consideramos artísticamente buenas y que, sin embargo, reconocemos que son moralmente problemáticas, como *Trópico de Cáncer* de Henri Miller, *Lolita* de Nabokov o *Justine* del Marqués de Sade, por no hablar de obras de probados méritos estéticos, pero que defienden y promueven una determinada visión del mundo que suscita interrogantes, en la medida en que elevan la crueldad u otras realidades éticamente problemáticas a criterio moral. La apología del nazismo de *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl, con todas sus virtudes formales y técnicas, es un claro ejemplo de esto, puesto que si la obra de arte nos prescribe una determinada visión del mundo, y no logra hacernos comulgar con ella, parece que, además de moralmente, la obra fracasa artísticamente (aunque estéticamente sea irreprochable) (Deveraux, M. 2010). Ya Rousseau, en su *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos* señalaba cómo "el teatro tiene sus reglas, sus máximas, aparte de su moral, su lenguaje y su vestimenta". Eso no significa que sea un reino moralmente autónomo –pensaba–, sino que genera un mundo que queda relegado al escenario y que vuelve la virtud de los héroes de teatro una actuación teatral "apta para divertir al público, pero que sería una locura

querer trasladar seriamente a la sociedad” (Rousseau, 2009, 32). De hecho, el logro literario va en muchos casos de la mano de propuestas inmorales, de las cuales no es la menor la *humilde propuesta* irónica de Jonathan Swift de comerse a los niños vagabundos para solucionar ese problema. Como analiza José Ovejero en su reciente obra *Ética de la crueldad*, premio Anagrama de Ensayo 2012, hay libros crueles que niegan la sumisión a la dictadura del entretenimiento, que nos obligan a cambiar de vida y que vuelven incómoda nuestra postura en la existencia (Ovejero, J., 2012, 72), y eso los convierte en éticos. La crueldad se vuelve ética porque nos saca del territorio de las reacciones programadas y socialmente esperadas. La *Divina Comedia* misma es una obra ética en la medida en que, con sus descripciones escatológicas refleja un determinado sistema moral.⁵ Por eso se comprende que algunos autores sostengan que el carácter probadamente inmoral de una obra de arte aumenta su valor artístico.

Las posturas formalistas contemporáneas suelen inclinarse por la tesis intermedia de que el carácter moral de una obra afecta a su valor artístico de forma directa si y sólo si promueve los rasgos estéticamente valiosos de la obra, tales como su coherencia, complejidad, intensidad o calidad del desarrollo dramático. Por eso, la tragedia incrementa su valor cuando los problemas morales en ella imitados afectan a su estructura estética. Lo artístico y lo moral serían ámbitos diversos y éste sólo afecta a aquél en la medida en que queda imbricado en lo que se puede analizar desde un punto de vista estrictamente estético, por así decir. El asunto, pues, no es tanto qué se desarrolla (tema) sino cómo se desarrolla (estilo). El mérito de Dostoievski no sería tanto moral (sus tesis podrían ser expuestas de *more geometrico*), sino estético, a saber, cómo esas tesis están expuestas.

En esta línea está el moralismo moderado de Noël Carro⁶, para quien un defecto o una virtud morales pueden considerarse estéticos en función de las respuestas emocionales que una obra requiere para alcanzar la finalidad que se propone. Para que una tragedia tenga éxito, para que una tragedia sea una buena tragedia o mejor que otras, debemos sentir piedad por el personaje principal, además de miedo por lo que pueda ocurrirle. Si le juzgamos indigno de piedad, quizá a causa del vicio de sus acciones, la tragedia no funciona. Carroll continúa a Aristóteles y a Collingwood: en la medida en que hay obras que están destinadas a implicar moralmente al espectador, hay que discutir las moralmente. Carroll

considera que un defecto moral en una obra de arte puede ser también un defecto estético, pero no tiene por qué serlo, de ahí la necesidad de analizar casos individuales.

Tal como yo lo veo, esta posición es una actualización de una idea de Tomás de Aquino, quien afirmaba: “en cuanto a las artes de aquellas obras que los hombres pueden usar bien o mal, son lícitas y, sin embargo, si hay obras que se emplean en la mayoría de los casos para un mal uso, deben, aunque lícitas en sí mismas, ser extirpadas de la ciudad por oficio del Príncipe, *secundum documenta Platonis*” (*Suma Teológica* II-II, q. 169, a. 2, ad 4). Es interesante lo que apunta Tomás de Aquino: *aunque lícitas en sí mismas*. Respetando la autonomía estética (cosa que no hacía Platón), las obras de arte son tangentes al ámbito moral y también, como cualquier otra actividad humana, reclaman ser juzgadas desde este punto de vista.

Una tesis más radical, ya apuntada, es el eticismo, que han defendido Hume y Berys Gaut (Hume, 1989; Gaut, B. 2010, 258-320), entre otros. Para estos, un defecto moral en una obra de arte es sin más un defecto estético. Si la obra prescribe ciertas respuestas afectivo-cognitivas, que, en tanto prescritas por la obra, se ligan a su valor como arte, y si esas respuestas dependen de una evaluación moral de la obra, el carácter moral se vuelve relevante. La clave es si las respuestas son merecidas o no. Una obra que defienda (no que retrate) la crueldad, en la medida en que eso sea un defecto moral, es artísticamente defectuosa, independientemente de que el lector responda de la manera solicitada o no (frente al moralismo moderado). Una obra que exige una respuesta inmoral sería, sin más, artísticamente defectuosa, y no sólo moralmente errónea, puesto que tenemos razones éticas para evitar responder a la obra como ésta demanda⁷.

Ambas tesis —moralismo moderado y eticismo— comparten la convicción de que hay casos en los que una obra puede ser buena obra de arte pero arrastrar defectos artísticos en virtud de cuestiones morales. Ambas posiciones defienden que, en la medida en que juzguemos que las respuestas afectivo-cognitivas que una obra nos demanda son moralmente problemáticas, o, en el extremo, están prohibidas, no responderemos a ellas o juzgaremos que no se puede responder a la obra de la manera que prescribe⁸.

Los inmoralistas, por el contrario, sostienen que una obra de arte inmoral puede incrementar el valor artístico de la misma, porque aporta visiones diversas de la moralidad (Jacobson, 1997), si bien eso supone justificar instrumentalmente el arte inmoral (Carroll, 2000) y justificar ese arte en cuanto descripción de puntos de vista morales, lo

cual no es, por sí mismo, un valor artístico y, desde luego, no es un valor estético. Ahora bien, la pregunta puede llevarse algo más allá: ¿cabe pensar en una obra de arte que, por ejemplo, en razón sólo de su obscenidad, sea una buena obra de arte? El ejemplo clásico es *Trópico de Cáncer* de Henry Miller. La descripción que Miller hace de la condición humana suele provocar respuestas de repulsión moral y de atracción hacia la sordidez, algo que ya retrató Platón de Leoncio, en el libro IV de la *República*. Este hijo de Agalyón subía del Pireo y advirtió unos cadáveres que estaban echados por tierra. “Experimentó el deseo de mirarlos, pero a la vez sintió una repugnancia que lo apartaba de allí, y durante unos momentos se debatió interiormente y se cubrió el rostro. Finalmente, vencido por su deseo, con los ojos desmesuradamente abiertos corrió hacia los cadáveres y gritó: ‘Mirad, malditos, satisfacedos con tan bello espectáculo!’” (*República* IV, 439e-440a). La atracción y la repulsión se dan al mismo tiempo y el valor artístico de *Trópico de Cáncer* reside precisamente en cómo se narra esa sordidez. Los inmoralistas sostienen que el valor artístico de la obra de arte también depende de que nos lleve a ver y sentir el mundo tal como la obra lo representa, no de que esas respuestas sean las que debamos tener moralmente. Uno puede perfectamente sentirse atraído hacia algo estéticamente, mientras que, moralmente, siente repulsión. Y en cierto modo, en esto coincidiría con las tesis del moralismo moderado (Kieran, M. 2001, 26-38; 2003, 56-73; 2005, capítulo 4): los rasgos morales de una obra serían relevantes para su valor en cuanto arte en función de que promuevan la inteligibilidad de lo que relatan o representan. Muchas obras clásicas nos invitan a imaginar lo que consideramos éticamente indeseable en la vida real y solemos considerar eso como un valor artístico. No obstante, a diferencia del moralismo moderado, esta tesis admite que el carácter inmoral de una obra puede constituir una virtud artística y no un error.

En todo caso, no es fácil defender que una obra que tenga componentes morales erróneos no pueda tener objetivos artísticos. No importa si esas obras (*Trópico de cáncer*, *Madame Bovary*, *Anna Karenina*, *la Regenta*, *Historia de O*, etc.) han perdido su mordiente y lo que retratan ha reducido su carácter inmoral. El arte y la moral van de la mano, en este aspecto evolutivo o involutivo, y en todo caso cambiante. Las obras de Eisenstein o de Leni Riefenstahl son, al tiempo que propaganda, artísticamente valiosas. La intención primera no determina el posible valor artístico de una obra.⁹ Y sin embargo, parece que, en

cierto modo le está presente. Tzvetan Todorov, en un par de ensayos —“Artistas y dictadores” y “Arte y ética”— publicados bajo el título de *The limits of art* (Todorov, T. 2010), analiza la consideración romántica del arte como la actividad humana más excelsa, que viene a ocupar el hueco dejado por la religión, y se convierte, de este modo, en una suerte de gnososis para iniciados cuya esencia pasa a la política. El futurismo italiano, la vanguardia alemana, especialmente la Bauhaus, al igual que los futuristas y constructivistas rusos buscan cambiar el concepto de arte y su función en la vida y, paralelamente, los dictadores del siglo XX (Mussolini, Hitler y Stalin) se conciben a sí mismos como artistas, es decir, entienden la política como un arte cuyo material son las masas. Se trasvasa así la concepción romántica del genio, que da la regla al arte por su libre poder originativo, por don de la naturaleza o por algo semejante —más allá de las reglas, en todo caso, reglas morales incluidas— a la política. Si el arte está más allá de la moral, la política se situará en este mismo régimen de excepción: tanto los dictadores como los artistas de vanguardia quieren crear *ex nihilo*, romper con el pasado y con toda norma que no sea la que se han dado a sí mismos.

Hay pocas dudas de que lo moral y lo artístico conforman subsistemas del sistema global, con intereses contrapuestos en ocasiones, que hay que armonizar de algún modo. Un caso famoso, que puede ilustrar el conflicto sistémico, es la polémica sobre el *Tilted Arc* de Richard Serra, un largísimo muro de acero instalado en la Plaza Foley junto a un edificio federal de oficinas en Manhattan¹⁰. Los expertos consideraron que era una magnífica obra de arte. Pero los trabajadores, a los que les cortaba el paso y las vistas, a la par que favorecía el ocultamiento nocturno de los atracadores, exigieron que se quitase, y así se hizo en 1986. Ante la imposibilidad de reubicarla, la obra fue destruida. El cuerpo social lleva consigo esta demanda de armonización de intereses que están más allá de las reclamaciones parciales. Santayana subraya esto: “es, desde luego, una cuestión moral la de saber en qué extensión hayan de ser sacrificados los bienes estéticos, puesto que la función de la razón práctica es comparar, combinar y armonizar todos nuestros intereses a fin de alcanzar las máximas satisfacciones de que es capaz nuestra naturaleza” (Santayana, G., 1969, 198). Una aproximación sistémica, en términos de optimización del todo social global, es imprescindible para la propia supervivencia del arte como subsistema del sistema social global.



No quisiera finalizar sin hacer mención a varias propuestas contemporáneas que tienen que ver con lo "bio". Quizá la más abarcadora sea aquella que se engloba bajo el término de bioarte, que se basa en la intervención en organismos vivos por medio de la biotecnología para crear obras de arte constituidas por nuevas formas de vida o formas vivientes transformadas lo que, evidentemente, tiene una carga moral quizá más evidente que en el ámbito de la mímesis artística, puesto que el bioarte reinterpreta la naturaleza del arte y al mismo tiempo, reinterpreta la naturaleza de lo vivo. Como señala Eduardo Kac, lo peculiar del bioarte no es tanto lo que comparte con otras formas de arte, sino "lo que aporta al arte contemporáneo y que no estaba antes: su centramiento en los procesos fundamentales de la vida, la genética y los medios biotecnológicos" (Kac, E, 2007, 19; Castro, 2012). Por otra parte, la intervención en el cuerpo, que es propia del *body art* suscita también cuestiones morales, al menos la "violenta" escarificación que llevan a cabo algunos artistas, que reta a la idea de la piel cerrada, sin fisuras, lisa, como bella, y probablemente también el tatuaje y las cicatrices como forma de arte, cuya evaluación estética hay que comprenderla en el contexto de determinadas necesidades humanas que responden a algo. Paradójicamente, en nuestra sociedad, en la que la enfermedad no sólo se concibe como mala, sino como fea (de ahí nuestra tendencia a ocultarla), sus "stigmata" (cicatrices, signos...) pueden ser vistos como bellos. A la inversa, los tatuajes, que se suponen bellos en el momento de su tatuado, pasado el tiempo, pueden ser vistos como "stigmata" feos (el tatuaje carcelario significó rebeldía hace veinte años. Ahora todo el mundo se tatúa con diversas intenciones. Pero el tatuaje carcelario es una marca, un signo, 20 años después, de que la institución ha podido con el preso y se ha impuesto sobre él). Por no hablar de las performances de Chris Burden o Marina Abramovic o de las refiguraciones de Orlan. El cuerpo se ha convertido en un campo de batalla entre lo artístico y lo ético, que sin duda dará lugar a muchos desarrollos en el campo de la Bioética.

▶ **O68**
 Bioética

NOTAS

- 1 (Eth. Nic. 1099a17-18: "Pues no es bueno el que no se complace en la acciones buenas", dice la traducción española de Gredos, 1993). Literalmente habríamos de decir: no es bueno el que no se complace en las acciones bellas. Véase una introducción al tema en Merle, J.C., 2002.
- 2 En esta equiparación hay ciertos problemas en los que no nos podemos detener ahora, puesto que el paralelismo que establece Danto supone reducir el arte a filosofía del arte. Por otra parte,

hay que aceptar una moral kantiana para que el argumento funcione. Desde el punto de vista kantiano, una acción por deber es una acción moral y otra, indistinguible perceptivamente de la primera, pero hecha por piedad es inmoral. Son distintas en razón de algo que no es perceptible. Luego la intención (la razón por la cual) es constitutiva de la moralidad de una acción y de la artisticidad de una obra de arte, aunque no sea visible, y la constituye sin tener que dar razón de sí misma, si bien esta "razón por la cual" debe poder mostrarse, porque esa especie de crédito significativo es el que se exige demostrar en caso de conflicto. Ahora bien, no hay nada que se pueda hacer o decir para demostrar que esa intención constituye la acción o la obra. Luego sólo el agente sabe si su acción es moral o no (porque puede engañar en la justificación, sabiendo qué es lo que espera oír el otro desde su paradigma de moralidad). En resumen, ¿pueden dos individuos llevar vidas indistinguibles, de tal modo que una sea moral y otra inmoral? Teóricamente sí, en esta perspectiva kantiana. Pero en la práctica no parece posible más allá del experimento mental. Todo depende de qué se entienda por moral/inmoral. Si tiene que ver con los actos/actitudes, no cabe pensar que no haya diferencias. Si tiene que ver con principios trascendentales de acción, entonces es posible aceptar tal posibilidad. En estética sucede algo semejante: pasamos de la consideración del objeto de arte como encarnador de los principios del arte a la teoría como elemento fundamental. La teoría institucional de Dickie es estrictamente procedimentalista: entre un hombre casado y uno soltero no hay diferencias perceptibles; las diferencias que pueda haber vienen establecidas por un proceso institucional que los hace una cosa u otra. Pero lo que lleva a un hombre a casarse no se puede reducir a una única razón: cada quien se casa por razones diferentes; sin embargo sí es cierto que cada uno de los que se casan se ha casado por una razón. Frente a Richard Wollheim, que busca las razones que hacen que la institución confiera el estatuto de arte a un objeto y no a otro, los institucionalistas afirman que no hay una única razón para presentar objetos como obras de arte, y sin embargo, para cada objeto, habrá una u otra razón por la que ese objeto ha sido presentado como obra de arte. Y entonces, si buscamos razones, nos encontraremos con la arbitrariedad. Luego sólo cuenta el proceso, aunque detrás estén las razones actuantes en el mundo del arte. Pero ¿qué valor tienen éstas? En la medida en que no son la razón, no demasiado para la teoría (Véase Dickie, 2005a).

3 Esta postura es una actualización, en el ámbito estético, de un movimiento religioso de los siglos XVI y XVII, el antinomianismo, a saber, la creencia de algunos movimientos protestantes de que ciertos cristianos elegidos son, por la fe o la predestinación, incapaces de pecar y por ello no tienen que obedecer ninguna ley moral. El antinomianismo estético sería, precisamente, la tesis de que el artista está más allá de cualquier ley moral. No hay que olvidar que el carácter escandaloso de parte del arte contemporáneo está ya preanunciado en todo el discurso religioso que lo nutre en el siglo XIX y hasta en las mismas vanguardias. Fue Kierkegaard, siguiendo la máxima paulina, quien más insistió en el carácter escandaloso y paradójico del cristianismo. La herencia religiosa de la factura decimonónica del arte es innegable, de modo que cabe pensar que el sujeto/objeto del constitutivo antropológico que subyace al escándalo (quizá aquello agustiniano de homo est bestia cupidissima rerum novarum) ha mutado de lo religioso a lo artístico, por un proceso kenótico de vaciamiento de lo religioso y de depósito de su sustancia en el arte.

4 Y sin embargo, a veces exigen ser juzgadas con los criterios "ordinarios". Tal fue el caso de la representación de Imponderabilia, de Marina Abramovic, en el MOMA, en 2010, donde el caso

saltó a la prensa cuando un espectador se dedicó a manosear el cuerpo desnudo de una de las actrices que, frente a un actor también desnudo, estaban a la entrada de la galería y hacían que los espectadores pasasen entre ellos, como si de una puerta viviente se tratase. El hombre fue expulsado del museo y se le retiró la membresía. Se acusaba al individuo de no portarse con el arte "como se debe". Pero sabemos que no siempre el arte ha sido intocable (la mayoría del arte religioso no lo es), y el mismo Duchamp tiene una obra cuyo título es *Priere de toucher*.

- 5 Son interesantes a este respecto las reflexiones de R. Rorty, 1996, tercera parte. Hay que añadir que de esto no se sigue que la crítica social, política o del tipo que sea, se identifique sin más con el arte. Hay arte crítico y arte no crítico y hay crítica artística y crítica no artística. Las razones de lo artístico habrá que buscarlas en otro lado.
- 6 Carroll considera que un defecto moral en una obra de arte puede ser también un defecto estético. (Carroll, N., 1996, 223-237; 1998, 419-424; 2000, 350-387; 2001, 293-306). Dickie le corrige y afirma que puede ser un defecto artístico, pues "estético" ha de significar, de nuevo, lo que Sibley dio a entender, es decir, una serie de propiedades básicas sensibles. (Dickie, G. 2005b, 151-156).
- 7 En un capítulo de CSI La Vegas, "Art imitates life" (temporada 9, capítulo 3) se presenta a un asesino que es artista y que decide hacer estatuas utilizando cuerpos humanos. Envenena a las personas y les provoca un rigor que las convierte en estatuas momentáneas. Los investigadores apuntan la tesis de que el "trabajo" es autoexpresión y al mismo tiempo provocación. Son iguales

a estatuas de bronce, pero, ¿son arte? Y si lo son, ¿por qué? Y si no ¿por qué no? El asesino sostiene que sin belleza no valdría la pena vivir la vida. Es lo que nos hace humanos. Las personas a las que ha matado para convertirlas en "arte" no eran nada hasta que, según él, él las convirtió en extraordinarias.

- 8 Jonathan Swift respalda la censura, como muchos otros, en *Los viajes de Gulliver*, donde pone en boca de uno de sus personajes estas palabras: "Dijo que no conocía la razón por qué a quienes profesaban opiniones perjudiciales para el público había que obligarlos a cambiar, y no había que obligarlos a que las mantuvieran ocultas; y que como es tiranía que un gobierno exija lo primero, así también es debilidad no hacer cumplir lo segundo, pues se puede permitir que un hombre tenga veneno en su armario, mas no que ande por ahí vendiéndolo por cordial". (Swift, J., 1982, 142).
- 9 Dejo de lado la importancia que pueda tener la intención del artista en la constitución de la obra. Remito a Castro 2008 y a Pérez Carreño, 2001.
- 10 Desde el punto de vista de la teoría de sistemas, el arte produce directamente pocos efectos en otros sistemas funcionales; por consiguiente, existen pocas resistencias en éstos a la diferenciación y autonomía del arte. No obstante, hay casos en los que otros sistemas funcionales perciben los desarrollos del sistema-arte como extralimitaciones o como logros erróneos necesitados de control. En este sentido, la teoría de sistemas es un buen instrumento para comprender la relación entre el sistema-arte y los demás componentes del medio ambiente global. (Castro, S., 2004).

REFERENCIAS

- ARISTÓTELES, (1993) *Ética a Nicómaco*, Madrid, Gredos.
- CARROLL, NOEL, (1996) "Moderate Moralism", *British Journal of Aesthetics*
- CARROLL, NOEL, (1998) "Moderate Moralism versus Moderate Autonomism", *British Journal of Aesthetics*
- CARROLL, NOEL, (2000) "Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research", *Ethics*
- CARROLL, NOEL, (2001) "Art, narrative and moral understanding", en *Beyond Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CASTRO, S., (2004) "Una teoría moral del arte. Moralismo moderado, epistémico y sistémico", en *Contrastes*.
- CASTRO, S., (2007), *En teoría es arte*, Esteban.
- CASTRO, S., (2008), "El papel de la intención en la interpretación artística", *Revista de filosofía*.
- CASTRO, S., (2012), "", en M. A. González Valerio, *Pros Bion. Reflexiones sobre artes, ciencias y filosofías*, México, UNAM.
- DANTO, A. C., (2010) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde la historia*, Barcelona, Paidós.
- DEVERAUX, MARY, (2010) "Belleza y maldad: el caso de *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl", en Jerrold Levinson (ed.), *Ética y estética. Ensayos en la intersección*, Madrid, Antonio Machado Libros.
- DICKIE, G., (2005a) *El círculo del arte*, Barcelona, Paidós.
- DICKIE, G., (2005b) "The Triumph in *Triumph of the Will*", *British Journal of Aesthetics*.
- GAUT, B. (2010), "La crítica ética del arte", en Jerrold Levinson (ed.), *Ética y estética. Ensayos en la intersección*, Madrid, Antonio Machado Libros.
- HUME, D., (1989) *La norma del gusto y otros ensayos*, Barcelona, Edicions 62.
- JACOBSON, D., (1997) "In Praise of Immoral Art", *Philosophical Topics*.
- KAC, E., (2007) "Introduction", *Signs of life. Bio Art and beyond*, Cambridge, Mass.-London, The MIT Press,
- KIERAN, M., (2001) "In Defense of the Ethical Evaluation of Narrative Art", *British Journal of Aesthetics*, Kieran, M. (2005) *Revealing art*, London-New York, Routledge.
- KIERAN, M., (2003) "Forbidden Knowledge", en José Luis Bermúdez and Sebastian Gardner (eds.), *Art and Morality*, London and New York, Routledge.
- MERLE, J.C., (2002) "Moralisch-amoralisch", en *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler, 2002.
- OVEJERO, J. (2012), *Ética de la crueldad*, Barcelona, Anagrama.
- PÉREZ CARREÑO, F., (2001): "'Institución-arte' e intencionalidad artística", *Enrahonar*.
- PLATÓN, (1986) *República*, Madrid, Gredos.
- RORTY R., (1996) *Contingencia, ironía, solidaridad*, Barcelona, Paidós.
- ROUSSEAU, J. J., (2009) *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*, Madrid, Tecnos.
- SANTAYANA, G., (1969) *El sentido de la belleza Esbozo de una teoría estética*, Buenos Aires, Losada.
- SCHILLER, F., (1990) *Kallias., Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona-Madrid, Anthropos- MEC.
- SCHOPENHAUER, A., (2010), *Senilia*, Barcelona, Herder.
- SWIFT, J., (1982) *Los viajes de Gulliver*, Madrid, Anaya.
- TODOROV, T., (2010) *The limits of art. Two essays*, London-New York, Seagull Books.