

Jerrold Levinson (ed.)

Ética y estética
Ensayos en la intersección



la casa de la filosofía

FILOSOFÍA

Ética y estética. Ensayos en la intersección

Traducción de
Gerard Vilar y Gabriela Berti



www.machadolibros.com

Jerrold Levinson (ed.)

Ética y estética

Ensayos en la intersección



La bolsa de la Medusa

La balsa de la Medusa, 177

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

Filosofía, serie dirigida por
Francisca Pérez Carreño

Título original: *Aesthetics and Ethics. Essays at the
Intersection*

© Cambridge University Press, 2001

© de la traducción, Gerard Vilar y Gabriela Berti, 2010

© de la presente edición,

Machado Grupo de Distribución, S.L.

C/ Labradores, 5. Parque Empresarial Prado del Espino

28660 Boadilla del Monte (Madrid)

machadolibros@machadolibros.com

www.machadolibros.com

ISBN: 978-84-9114-045-0

Índice

Reconocimiento del editor

1. Introducción: estética y ética, *Jerrold Levinson*
2. Tres versiones de la objetividad: estética, moral y científica, *Richard W. Miller*
3. El valor estético, el valor moral y las ambiciones del naturalismo, *Peter Railton*
4. Sobre la consistencia en la estética personal, *Ted Cohen*
5. Arte, narración y entendimiento moral, *Nöel Carroll*
6. El realismo de los personajes y el valor de la ficción, *Gregory Curie*
7. La crítica ética del arte, *Berys Gaut*
8. ¿Cuán malo puede ser el arte bueno?, *Karen Hanson*
9. Belleza y maldad: el caso de *El triunfo de la libertad*, de Leni Riefenstahl, *Mary Deveraux*
10. La verdad desnuda, *Arthur Danto*
11. El desprecio estético: el lenguaje del odio, la pornografía y los contextos estéticos, *Lynne Tirrell*

Bibliografía

Reconocimiento del editor

El núcleo de esta colección, hablando históricamente, es un grupo de seis artículos que se leyeron en unas jornadas, «Estética y ética», organizadas en College Park en abril de 1994. Son los ensayos de Noël Carroll, Ted Cohen, Gregory Currie, Karen Hanson, Richard Millar y Lynne Tirrell. Los ensayos de Arthur Danto, Mary Devereux, Berys Gaut y Peter Railton fueron solicitados tras la conferencia, con la vista puesta en completar lo que se tenía.

Agradezco a todos los autores sus excelentes contribuciones y su cooperación y comprensión durante el periodo en el que este proyecto se ha completado. Agradezco también a mis colegas de Maryland que participaron en las jornadas de 1994 sus réplicas y presentaciones: John Brown, David Luban, Raymond Martin, Michael Morreau, Karen Neander, Mark Sagoff, Michael Slote y Allen Stairs.

La Donald Carey Williams Fund y el College of Arts and Humanities at the University of Maryland, College Park, proporcionaron su apoyo a las jornadas. A ambas instituciones quiero expresarles mi agradecimiento más sincero. Sin sus generosas contribuciones este libro no habría visto la luz.

1

Introducción: estética y ética

Jerrold Levinson

I

Este libro reúne un conjunto de ensayos en un área de creciente interés: la intersección o el solapamiento de la ética y la estética. Dejando aparte desarrollos recientes, durante los pasados treinta años en la filosofía anglo-americana, estética y ética han sido recluidas en un aislamiento relativo en el que, generalmente, se ha visto a la estética como el pariente pobre. Recientemente, la atención estética se ha centrado en los aspectos morales del arte y la crítica, mientras que la ética ha prestado atención a los aspectos estéticos de la vida y la evaluación moral, lo cual nos da esperanzas para diluir este aislamiento artificial, sin forzarnos a pensar necesariamente en la frase de Wittgenstein que sostiene que: «ética y estética son una misma cosa».

La intersección entre estética y ética puede pensarse en el marco de tres esferas de investigación. La primera corresponde a los problemas o presuposiciones comunes a la estética y la ética, entendidas como las dos ramas tradicionales de la teoría de los valores. La segunda esfera es la que corresponde a la inclusión de la ética en la

estética o en la práctica artística. La tercera, es la de los asuntos estéticos en la ética, teórica y aplicada.

Por tanto, y según lo anterior, la presente colección no atraviesa totalmente la intersección entre estética y ética. Por razones de unidad y flexibilidad, en esta aventura se decidió dar prioridad a la estética. El resultado es que los ensayos se sitúan dentro de la primera y la segunda manera de entender la intersección de los dos campos, pero no de la tercera.

Bajo la primera rúbrica hay cuestiones en torno a los fundamentos lógicos, psicológicos y metafísicos de la ética y la estética, cuestionándose si ambos casos son comparables. ¿Se podría decir que existe objetividad en la ética y la estética? Si es así, ¿qué forma adopta y en qué grado permite asentar diferencias a través de métodos racionales? ¿Hay propiedades estéticas y morales, es decir, características reales del mundo cuya presencia puede ser establecida por la investigación empírica, entendida en sentido amplio? ¿Hay verdades morales y estéticas y cómo se pueden descubrir y defender? ¿Cuál es el lugar de la universalidad en la ética y la estética, comparada con la lógica y la ciencia? ¿Cómo se relaciona el valor estético con la noción de valor, en sentido general? ¿Forma parte el valor estético de uno más general, o por el contrario es el paradigma de lo que es intrínsecamente valioso y es el ancla de otros valores aparentemente más fundamentales?

Bajo la segunda rúbrica hay cuestiones referidas a los aspectos éticos de la actividad artística en todas sus fases (creación, representación, distribución, crítica y consumo) y de la vida estética en general. ¿Puede el arte tener valor moral, y si es así, tal valor es relevante para su evaluación como arte? ¿Puede el arte ser estéticamente excelente pero moralmente depravado? ¿Es posible la ilustración moral, quizá solamente, a través del arte? ¿En qué medida son los artistas responsables de los mensajes implícitos en sus obras o de sus efectos sobre el público? ¿Bajo qué

condiciones, si es que hay alguna, es justificable la censura artística? ¿Cuáles son, generalmente, las responsabilidades morales de los participantes en la esfera estética? ¿Existe algo así como la ética de la respuesta, que hace referencia a las obligaciones que los observadores tienen hacia las obras de arte individuales, el arte en general, o hacia ellos mismos como agentes estéticos?

Los ensayos escritos en este compendio por Richard Miller y Peter Railton se ubican dentro de la primera rúbrica, mientras que los de Noël Carroll, Gregory Currie, Karen Hanson, Berys Gaut, Mary Devereaux, Arthur Danto y Lynne Tirrell corresponden a la segunda. El ensayo de Ted Cohen se sitúa a mitad de camino, sirviendo de puente entre el carácter abstracto de los dos primeros ensayos y las investigaciones más concretas de los siete restantes, centrados en formas particulares de arte o trabajos artísticos específicos. Por supuesto, las preocupaciones concretas de los ensayos se entrecruzan con la nítida separación existente bajo las rúbricas propuestas. Uno de los cometidos de esta introducción es señalar tales preocupaciones según se manifiestan en cada ensayo sugiriendo las afinidades electivas que hay entre ellos.

II

El rico ensayo inicial de Richard Miller sitúa el juicio estético en el doble contexto del juicio moral y del juicio científico. Los juicios morales y estéticos, al no poseer ningún tipo de objetividad, a veces son usados para presentar un contraste fuerte con los juicios científicos; los primeros, se dice, se basan y sirven sólo para expresar meros sentimientos personales. Miller rechaza esta idea y en cambio argumenta a favor de la objetividad de los juicios morales y estéticos, objetividad que se encuentra

básicamente al mismo nivel que pueden lograr los juicios científicos.

Según Miller los juicios morales y estéticos muestran validez objetiva en la medida que tienen aspiraciones de verdad no perspectivista defendibles racionalmente sobre la corrección moral de las acciones o el valor estético de las obras de arte; una verdad *no perspectivista* es un intento que va más allá de la mera afirmación de cómo son las cosas para quien las juzga. Donde la objetividad de los juicios morales y estéticos se separa de lo característico del juicio científico no es en su aspiración a la *universalidad*. Esto es, la objetividad de los juicios morales y estéticos falla a la hora de crear una expectativa razonable de *convergencia* entre ese tipo de verdad en cuestión y quienes están cualificados para buscarla. En el caso de la estética, Miller sugiere que, esto se debe a las inevitables zonas ciegas que se dan, incluso, entre los jueces óptimamente cualificados. Sin embargo, los juicios morales y estéticos pueden entenderse apelando o proponiendo una escala de propiedades y rasgos del mundo, a menudo condicionales o disposicionales, que son independientes del estado mental de quien enjuicia y que funcionan haciendo tales juicios verdaderos o falsos.

Este juicio estético, opuesto al moral, puede reclamar algún grado de objetividad, sin embargo parece problemático a la luz de lo que sigue. De acuerdo a lo que Miller expresa, siguiendo a Kant y Sibley, tal juicio está fundado sobre una respuesta no reglada a la presencia directa de un objeto. Es decir, la respuesta no está regida por leyes universales que conecten características perceptuales y virtudes estéticas -o en todo caso, por ninguna a la que el sujeto tenga acceso o pueda apelar. Tampoco puede hacerse, como a veces el juicio moral podría, sobre la base de la descripción de lo que se ha de juzgar.

Según Miller, la solución a este problema se encuentra en reconocer que la apreciación estética, aunque no obedezca a principios, tiene una cierta estructura definida y la respuesta estética (si es propiamente estética) es un indicador del potencial real del objeto para afectar en forma general a los sujetos. La marca de la respuesta estética positiva es el disfrute, disfrute que deriva de involucrarse con el objeto de modo no-práctico, aunque afín al conocimiento. Esta respuesta es una base racional para adscribir la capacidad objetiva de una obra para producir, al menos, cierto grado disfrute. Una obra es estéticamente valorable proporcionalmente a la afinidad al conocimiento que pueda desplegar. No obstante, dada la posibilidad siempre presente de una crítica inapropiada u obtusa, a pesar de un entrenamiento y preparación óptimos, hay una asimetría en los juicios de valor estético relativa al fallo de los juicios válidos para lograr universalidad. Una respuesta positiva, si de hecho es verdaderamente estética, testimonia de forma fiable la existencia de un valor estético, sin embargo una respuesta negativa no da testimonio fiable de su ausencia, puesto que un espacio ciego puede estar funcionando.

Miller compara los juicios estéticos con los morales y científicos, no sólo porque compartan alguna medida de objetividad, sino en un sentido más profundo. De acuerdo con la concepción de la apreciación estética de Miller, que tiene ecos tanto de Aristóteles y Dewey como de Kant, el propósito es una respuesta satisfactoria al conocimiento de un objeto; puede decirse que hay una conexión importante entre las cuestiones estéticas y nuestro interés cognitivo por discernir los rasgos del mundo natural y humano. El compromiso estético es una forma de juego cognitivo en el cual varios rasgos de la investigación, como: descubrimiento, sorpresa, conjetura, unificación, análisis y síntesis, se ponen de manifiesto, aunque no sea posible fijar un final práctico, científico o moral evidente.

También obtendremos algo similar a una escala de valores estéticos si nos preguntamos, a la luz de este paralelo entre apreciación estética por un lado e investigación científica y moral por el otro, qué procesos de involucramiento estético preocuparían más a una persona intelectualmente curiosa y moralmente seria. Miller especula que la experiencia estética no puede ser sólo paralela a la estructura de la investigación cognitiva y ética, sino que sirve también como una válvula de escape para las frustraciones inevitables y las limitaciones del mundo real de la investigación científica y moral, y también como sucedáneo de la realización de nuestros deseos de controlar y clausurar estos dominios. Al final de su ensayo Miller trata las cuestiones relacionadas con la función del razonamiento en la respuesta estética, dado que no se guía por principios, y la razón por la cual estamos determinados usualmente a hacer juicios estéticos correctos, evitando los errores tanto de la infravaloración como de la sobrevaloración, a pesar de que no haya argumentos de los cuales se deduzcan los juicios.

El ensayo, igualmente interesante, de Peter Railton también se centra en la objetividad de los juicios de valor estético y su comparación, en este respecto, con los juicios de valor moral. Tanto Railton como Miller están de acuerdo en situar la raíz del valor estético en el potencial de los objetos para poner en relación de un modo perceptual y cognitivo, criaturas, como nosotros, constituidas de manera contingente.

Como muchos pensadores actuales a la hora de defender la cuestión de la verdad en la estética, Railton se inspira en *Sobre la norma del gusto* de Hume, tomando este referente con el fin de intentar reconciliar las bases subjetivas de los juicios de valor artístico con su exigencia obvia de ser, en muchos casos, correctos. Obviamente, como Hume y Railton reconocen, si cada juicio de valor estético fuera simplemente una expresión de preferencia, no habría

debate sobre él y no tendría importancia objetiva que fuera o no verdadero. La autoridad del juicio estético, es decir, su pretensión para prescribir preferencias válidas y su carácter explicativo, es decir, su promesa de ser informativo, si es cualificado, de las verdaderas preferencias, requiere de nosotros que concibamos los juicios estéticos como algo más que un simple registro de gustos o desagradados personales.

Buscando las raíces de la objetividad del valor, Railton pregunta si hay algo incompatible con una visión naturalista del mundo y de nuestro lugar en él en las «funciones y las presuposiciones características de la atribución de valor». Desde su punto de vista, la respuesta es «no». Dejando a un lado la cuestión conceptual estrecha sobre las atribuciones de valor (es decir, sobre cuál es su diferencia semántica o lógica con las meras atribuciones de preferencia), Railton se centra en nuestras prácticas de atribuir valores, estéticos y morales, con el ojo puesto en descubrir cómo se puede fundamentar la objetividad de tales atribuciones, dada nuestra naturaleza, la naturaleza del mundo y la naturaleza de la interacción entre los dos.

Railton parte de la ineludible subjetividad del valor, entendido como un hecho en torno a un punto de vista. Así pues, no hay valor sin *importancia* y no hay importancia sin un *sujeto* a quien le importen. Esto significa que el reto se sitúa en descubrir cómo es posible que exista algo así como la *importancia objetiva*. La respuesta podría ser que algo importa objetivamente en cuanto que la subjetividad o el punto de vista presupuesto en una afirmación de valor de una cosa posea carácter objetivo. La tarea se transforma desde este momento en señalar cómo un objeto o punto de vista puede ser objetivo. ¿Es cuestión de conocer el dominio propio de los objetos y de las propiedades independientes de los sujetos o de razonar de acuerdo a reglas racionalmente adecuadas o de percibir lo que importa de una manera desinteresada y en un sentido amplio?

En este punto Railton se apoya en Hume, más específicamente en su idea de «buenos jueces», aquellos cuyos sentimientos de aprobación o desaprobación son más constatables o indicadores del valor real que otros. Estos jueces se acercan notablemente a la objetividad en el tercer sentido ya esbozado, el que hace referencia a la *imparcialidad*, ya que juzgan cómo se comporta un objeto ante la capacidad humana de respuesta en general, y no simplemente en casos individuales.

Como observa Railton, la objetividad estética, entendida como imparcialidad, tiene un carácter tanto «horizontal» como «vertical»: «este no sólo es un problema sobre lo que complace a un juez refinado en este momento, sino lo que podría complacer a otro juez refinado en otro tiempo y, por supuesto, lo que podría complacer a un conjunto amplio de individuos menos refinados cuya atención ha sido convenientemente atraída». Igualmente, en el grado en el que los objetos bellos son susceptibles de producir placer en los sujetos que los perciben, al menos en condiciones adecuadas, hay también espacio para algo en el primer sentido ya delineado, entendiendo la objetividad como una suerte de *encaje* (correspondencia, ajuste) entre el mundo externo y las facultades del perceptor. También poseería algo del segundo sentido, en tanto que el perceptor es requerido a razonar desde su experiencia sobre las bellezas que el objeto pueda presentar. El «buen juez» es aquel en quien la imparcialidad de perspectivas, el refinamiento de la discriminación y la racional asimilación de la experiencia le permite discernir de modo óptimo el grado de ajuste entre el objeto percibido y la sensibilidad humana, entendido en términos de la potencialidad de los objetos percibidos para gratificar la sensibilidad humana. Los «buenos jueces» o los críticos ideales proporcionan una norma de gusto, no a través de sus juicios constitutivos sobre lo que es evaluable estéticamente, sino indicando por medio de sus juicios la presencia de un tipo de adecuación entre el objeto y el

sujeto, lo que establece, según Railton, la base real del valor estético.

Es importante destacar que el refinamiento, la imparcialidad y la experiencia racional manifestadas por los críticos ideales, los convierten en los mejores para *detectar* qué objetos responden mejor al potencial de gratificación de nuestras facultades cognitivas, sin hacerles esencialmente diferentes a nosotros en lo que se refiere a su potencial. Si no fuera así, los juicios de ciertos expertos podrían tener poca incidencia o autoridad en nuestras vidas estéticas. Porque podemos cultivar este potencial en nosotros mismos sin ningún límite previo es por lo que estamos interesados en identificar lo que está mejor configurado para apelar a nuestras facultades al máximo. El postulado de una capacidad de respuesta básica cognitiva-sensorial-afectiva común entre las personas explica una buena parte de nuestras prácticas sociales de evaluación estética, a pesar de la variación en la habilidad personal para discernir los objetos más aptos para apelar a nuestra capacidad. Esto da sentido, en particular, a nuestra preocupación por aprender de los juicios estéticos de otros, especialmente de aquellos que creemos que están bien situados, para informarnos sobre aquello en lo que podríamos haber errado y para no continuar errando.

Por supuesto, asumir una estructura cognitivo-sensible-afectiva común subyacente, eso que Railton llama: la *infraestructura* del campo del valor estético, es algo sujeto a críticas. Sin embargo, si esa asunción estuviera lejos de ser verdad, ¿podrían nuestras prácticas evaluativas ser como son? Railton sugiere que no, puesto que el mundo del gusto podría no reconocerse si se presenta de modo contrario a ese supuesto. Concluye que es una buena apuesta indicar que «habrá algunas cosas que sobresalen en su ajuste con nuestras sensibilidades, y que pueden convertirse en fuente de placer e interés duradero según se hacen más familiares, independientemente de las variaciones en la experiencia

personal, situación o cultura». El objetivo de nuestro discurso e interacción estética es en gran medida, la identificación de esas cosas junto con la opinión sobre cuál es la mejor manera de apreciarlas.

Railton intenta mostrar que no hay nada en su reconstrucción naturalista sobre la norma de gusto que esté en desacuerdo con la fenomenología o la normatividad del juicio estético, así como tampoco con la necesaria participación de conceptos tales como el de belleza, en experiencias de carácter explícitamente *estético*. También señala que son verdad ambos aspectos del antiguo interrogante sobre si una cosa es estéticamente buena porque obtiene aprobación u obtiene aprobación porque es estéticamente buena.

No todas las cuestiones relativas a la comparación entre valores estéticos permiten hallar un acuerdo unánime, incluso si la infraestructura del valor estético de una común sensibilidad humana está claramente establecida. Quizás no haya respuesta en torno a si el helado de vainilla es superior al de chocolate, si Dante es mejor escritor que Milton o si Goya es mejor artista que Bergman. Una aproximación humeana, según Railton, «es capaz de sugerir por qué podría ocurrir eso: nada es en general mejor para encajar con la amplitud de capacidades y sentimientos humanos». No podemos esperar un acuerdo estrictamente universal sobre la virtud artística de, incluso, Mozart, o uniformidad en los juicios estéticos e ideas críticas en personas de diferentes edades, carácter, género y bagaje social, tal y como Hume señaló. Railton argumenta que nuestras prácticas de evaluación estética, sin embargo, en tanto que haya una comunidad suficiente, al menos entre extensos grupos, estará justificada. Por otro lado tenemos la evidencia, proveniente de un número considerable de obras de todas clases que han pasado «la prueba del tiempo», de que la ambición del juicio estético de localizar objetos que respondan amplia y perdurablemente a las capacidades

humanas de experiencias intrínsecamente valiosas no está ni mucho menos insatisfecha.

En la parte final del ensayo, Railton retoma el tema de la naturaleza del bien moral, entendido como lo que es propicio, general e imparcialmente, para la vida humana intrínsecamente buena o intrínseco al bienestar humano. En paralelo con la forma en la que comprende la bondad estética, el autor propone una caracterización funcional del bien intrínsecamente humano como lo que reside en actividades o estados «que proporcionan un *vínculo* general y sólido con las motivaciones humanas y las capacidades experienciales para producir el tipo de vida que la gente prefiere intrínsecamente».

La evaluación moral difiere de la valoración estética desde muchos puntos de vista, por ejemplo, en el carácter no hipotético de la moral y la centralidad que tiene para ésta el equilibrio y la agregación. Railton muestra ciertas analogías con estos rasgos también en el caso estético. A pesar de las similitudes básicas y estructurales, el valor moral y estético no son uno y el mismo. Railton concluye su ensayo perfilando, desde su perspectiva, cuáles son las diferencias específicas, que a su juicio giran en torno al alcance, la frecuencia y la obligatoriedad. Estas diferencias no amenazan la objetividad real, aunque relacional –es decir, dirigida a la sensibilidad humana–, garantizada en las evaluaciones estéticas y morales por igual.

Mientras los ensayos de Miller y Railton se centran en la cuestión de la intersubjetividad de los juicios estéticos comparados con otro tipo de juicios, es decir, en el grado de convergencia que podemos esperar en el plano *interpersonal*, el ensayo de Ted Cohen aparta este problema tradicional sobre la convergencia del juicio estético para plantearlo en el plano *intrapersonal*, esto es: dentro del propio individuo.

Cohen, como Miller, está convencido de que cualquiera que sea la objetividad de los juicios estéticos no hay

principios formulables que gobiernen su realización, ni reglas sin excepción que aseguren que se pueda realizar una inferencia, que vaya desde la descripción de los hechos hacia las virtudes estéticas. Cohen está convencido en este punto, apoyándose directamente en un argumento de Arnold Isenberg, al considerar que la descripción de un objeto nunca nos puede proveer de las razones adecuadas para realizar un veredicto estético sobre él, ya que una descripción, aunque sea detallada, es, por naturaleza, implícitamente general, mientras que la calidad que subyace a los veredictos es única y absolutamente específica de un objeto y sus pares. Esta lección, que Isenberg deriva de la reflexión sobre el caso en el cual los críticos se esfuerzan por hacer compartir a los otros su opinión estética, es aplicada por Cohen intrapersonalmente: aunque los juicios estéticos de un individuo determinado sobre una serie de objetos pueda exhibir cierto grado de uniformidad o de semejanza, no existe un principio que los gobierne de forma estricta, o al menos ninguno que se pueda extraer con provecho de ellos. En otras palabras, Cohen considera que la búsqueda de razones lógicamente suficientes pero, al mismo tiempo, generales para las preferencias personales (en oposición a las que no lo son), está condenada al fracaso. La red descriptiva nunca será lo suficientemente fina y adecuada para asegurarnos de que cualquier cosa con las características estipuladas pueda gozar siempre de aprobación estética.

¿Significa esto que no debemos intentar discernir cierto orden en nuestro conjunto de agrados y desagradados?
¿Deberíamos simplemente reconciliarnos con un particularismo sin principios en relación con el modo estético de ser-en-el-mundo? De hecho se trata de una cuestión sobre la implicación ética de la reconocida ausencia de normas que regulen las cuestiones estéticas en el caso personal, y en este punto Cohen ofrece una respuesta negativa. El intento de formular las bases

objetivas de la variedad de juicios personales, aunque no se logre, es válido en sí mismo en tanto que testifica la propia fe en este conjunto de juicios que reflejan, de algún modo, una *personalidad* estética más que ser simplemente una colección azarosa de agrados o desagradados. Es decir, la integridad personal sería como el lugar en el que los juicios estéticos parecen solicitarnos que, al menos, intentemos discernir algún orden, alguna consonancia o razón, dentro de nuestras respuestas estéticas y que nos esforcemos para hallar el por qué admiramos o nos complacemos con una cosa y no con otra. Si hay un imperativo moral para ser consistente en las reacciones estéticas propias, parece que no podría haber nada más que esto.

Aunque en la naturaleza de las cosas, Cohen indica que no podemos hallar exactamente el por qué, en el proceso aprendemos bastante sobre nosotros mismos y sobre los objetos que provocan nuestras respuestas. Además, otros pueden ser ayudados a refinar el conocimiento de sus propias personalidades estéticas, en armonía o en oposición con las nuestras, a través de las respuestas tentativas que descubrimos al interrogar a nuestras respuestas. Más aún, dos personas podrían converger en la preferencia de una misma cosa por diferentes razones; en este caso, articular respuestas tentativas, aunque no sean conclusivas, sirve para poner de relieve su diferente personalidad estética, que es lo que nos interesa.

Entonces, ¿cuáles son las condiciones mínimas para tener una personalidad estética coherente o para tener un estilo estético personal manifestado en un conjunto de elecciones estéticas? Aunque quizás existe cierta presión por intentar racionalizar ese conjunto de elecciones estéticas y, es decir, por localizar las razones que están detrás de las elecciones, el conjunto puede, sin embargo, reflejar una persona estética genuina sin eso. Cohen sugiere que la condición mínima para un estilo estético personal podría estar en que varias elecciones «vayan juntas»,

ciertas maneras de «ir juntas» dentro o entre categorías, quizás, podrían predecir un tipo de elecciones con respecto a otras. No obstante, Cohen se resiste a las implicaciones de este tipo de predicciones, cuando tienen éxito, descansan sobre principios que expresan total y adecuadamente las razones de esas elecciones en las cuales nuestro ser estético se manifiesta.



Los ensayos de Noël Carroll y Gregory Currie se dirigen a un tema bien conocido, cuyas raíces se encuentran en Platón y Aristóteles: la relevancia de la moralidad en la literatura imaginativa y de la literatura imaginativa en la moralidad. El tema puede dividirse en dos partes. Primero, ¿Cómo pueden las narraciones de ficción, no siendo verdaderas ni pretendidamente ciertas, proporcionar una visión, una enseñanza o una mejora moral? ¿Cómo pueden ofrecernos conocimiento sobre la naturaleza humana, o sobre cualquier otra cosa? Segundo, si la literatura imaginativa tiene una dimensión moral ¿puede llevarnos a realizar evaluaciones morales? Y si es así, ¿cómo se relacionan los juicios morales de la literatura con los juicios estéticos de ésta? Las aproximaciones de Carroll y Currie a este complejo tema son singulares e innovadoras, aunque Currie se centra en la primera parte del tema indicado.

En su amplio ensayo, Carroll argumenta que las narraciones de ficción pueden producir una mejora moral y que la narración es capaz de dirigir correctamente al sujeto hacia una evaluación moral, aunque la narración no tenga valor moral por sí misma. Carroll opone su perspectiva, que llama *clarificacionismo*, a aquellas perspectivas más extremas sobre la relación entre el arte y la moralidad denominadas *autonomismo*, *platonismo* y *utopismo*. El

autonomismo señala que el arte y la moralidad están totalmente deslindados y que la moral es irrelevante para el arte, mientras que el platonismo y el utopismo toman al arte como un todo que puede ser sujeto de una evaluación moral general, negativo en el caso del platonismo y positivo en el caso del utopismo. El clarificacionismo, por el contrario, mantiene que algunas narraciones artísticas pueden profundizar el entendimiento moral a través de la clarificación del contenido de nuestras categorías y principios morales; de ese modo tal arte es más moral y más artístico. Es mejor como arte, parece, porque en el fondo es más *absorbente* gracias a su contenido moral.

De todas formas, Carroll admite que el autonomismo tiene tras de sí algunas intuiciones válidas –en particular, que la función del arte no parece ser promover la educación moral en general, y que mucho arte parece no poseer una dimensión moral. Sin embargo, Carroll mantiene que eso no impide la defensa cualificada de la relevancia moral del arte que representa el clarificacionismo. Como Carroll observa, la verdad llana es que: «ciertas obras de arte están diseñadas para implicarnos moralmente y para nosotros tiene sentido incluir esas obras de arte en una discusión ética y evaluarlas moralmente». Las narraciones serias sobre asuntos humanos, por supuesto, proveen de ejemplos incontrovertibles de tal arte.

Un punto central en el que se basa Carroll para defender esta posición es que, el adecuado entendimiento de las obras de arte, del tipo indicado, sean novelas, obras teatrales, películas o canciones, implica algo más que la comprensión formal de los patrones que ellas presentan; también involucra «la movilización de emociones que son requeridas en el texto», esto es: las emociones provocadas apropiadamente en relación a este o a aquel personaje o incidente. Lo que se presupone es una base común compartida de creencias y actitudes entre el artista y la audiencia, alguna de las cuales es de naturaleza moral.

Además, las emociones apropiadas a una coyuntura o a otra son frecuentemente morales, por ejemplo: vergüenza, indignación o compasión.

Quizás, lo anterior establezca que los asuntos morales no pueden dejar de activarse en el curso de la apreciación de una amplia serie de obras de arte. Pero el autonomista está obligado a preguntar: ¿podría esto conducir a la aclaración moral y a una estimación más alta de este tipo de obras dado que, por hipótesis, uno debe poseer ya los conceptos y las máximas morales indispensables para entender correctamente la narrativa en cuestión? La respuesta de Carroll es cuestionar la noción restrictiva de educación, implícita en el desafío de los autonomistas, y retrata la clarificación moral que opera en ciertas narrativas en la reinterpretación y reorganización de las categorías y de los principios morales. Estos resultados se derivan de la confrontación de aquellas categorías con lo particular de las situaciones concretas, representadas en ciertas narrativas. Para entender completamente una categoría o principio, debemos saber cómo aplicarlo en concreto, y las situaciones imaginarias vívidas nos ayudan a ejercitar y refinar nuestro poder de discernimiento y discriminación moral. Así, el progreso moral puede a menudo no estar referido a la cuestión de la adquisición de nuevos elementos del conocimiento moral, sino «a la reorganización, refocalización, o recomposición», pues quizás el conocimiento moral que efectivamente tenemos es demasiado abstracto. La evaluación moral de una narrativa puede, entonces, descansar sobre la calidad de nuestro compromiso moral con ella, en el grado de reconfiguración o texturización de nuestro espacio conceptual moral al que ella nos induce, antes que, por ejemplo, en una conjetura sobre las posibles consecuencias del comportamiento generado por ella. Carroll concluye que, aunque la función primaria del arte es absorbernos perceptual, cognitiva o

imaginativamente, como arte que es, también puede ser *moralmente* exigente e iluminador.

El eje del ensayo de Currie no es tanto la legitimación de la evaluación moral en la literatura imaginativa como el hecho de que este tipo de literatura pueda ser una fuente de conocimiento real, moral o de otro tipo. Dado que las cosas imaginadas se dan de una forma específica, en respuesta a una ficción, no parece que podamos encontrar un fundamento para pensar que son en realidad de esa manera.

La respuesta de Currie a este reto es la siguiente: si concebimos la imaginación como la actividad de adoptar un papel, de representar empáticamente ciertos escenarios, está claro que imaginar puede ser útil en el conocimiento práctico, conocimiento sobre cómo alcanzar resultados morales mejores que los conseguidos de otro modo, gracias a que nos permite ver con más claridad lo que significan para uno mismo o para otros diferentes cursos de acción en diferentes situaciones complejas. Sin embargo, las ficciones narrativas suelen adaptarse admirablemente para facilitar o aumentar dicha actividad imaginativa. Por lo tanto las ficciones, en la medida que sirven de ayuda a la sabiduría práctica, pueden ser un valor moral. La clave por la cual las ficciones pueden cumplir esta función es que poseen un *realismo* propio, capaz de exigir una respuesta cognoscitiva y afectiva similar a la que podríamos encontrar en fenómenos verdaderos paralelos a su representación narrativa.

A lo largo de esta defensa de la ficción literaria, como potencial apoyo del desarrollo moral, Currie se apoya en el trabajo reciente sobre psicología cognitiva acerca de los mecanismos involucrados en la imaginación de cómo reaccionarán las personas o qué conducta adoptarán, de acuerdo con diferentes circunstancias. Aunque es concebible que lo hagamos desplegando una *teoría* de la mente, relacionando creencias, deseos y acciones y

haciendo inferencias sobre esa base, Currie considera más plausible que en su lugar nos *proyectemos* en roles y situaciones específicos, usándonos para modelar los escenarios humanos en cuestión, y observando cuál es el resultado psicológico. De este modo, desde un punto de vista moral, la práctica de empatizar con personas tiene dos beneficios bien claros: nos habitúa a tener en cuenta los intereses de los otros y nos ayuda a aprehender mejor cuáles son esos intereses. Ambos beneficios son relevantes para la deliberación sobre las acciones que afectan a otros.

Por supuesto, esto es una manera adicional de mostrar que la ficción aporta un espacio para un ejercicio imaginativo diferente, sin el cual no podría realizarse un largo viaje, ni la lectura asidua de un periódico. No obstante, Currie está convencido, junto con Martha Nussbaum y Stanley Cavell por razones que no coinciden completamente con ellos, de que: «la ficción complementa las lecciones de la experiencia de un modo que *más experiencia* no conseguiría fácilmente». El autor sugiere que las razones se encuentran en ciertos rasgos de la literatura de ficción como su liberación de la práctica, el rol jugado por el comentario 'autorial', que da forma a la participación imaginativa de los lectores, y la naturaleza sostenida y sistemática de la pintura literaria de los personajes y las circunstancias, así como de la extraordinaria creatividad que se manifiesta en la mejor.

Así pues la ficción, en virtud de su potencia específica, es capaz de atraer nuestra imaginación y por ello tiene una significativa capacidad para provocar cambios morales. Éstos, para bien o para mal, no constituyen el resultado de decisiones deliberadas para modificar los propios valores. Por supuesto, esto nos da razones de sobra para preocuparnos acerca de si las ficciones más ampliamente consumidas en la sociedad, que son más meretrices que meritorias, tendrán efectos éticos en los consumidores de los que ellos, muy probablemente, no sean conscientes.

Currie indica que en el mejor tipo de ficción, por motivos morales y artísticos, se pone de manifiesto un alto grado de realismo en los personajes, que hace posible ejercicios imaginativos que amplían, más que constriñen, nuestra comprensión de las posibilidades humanas de pensamiento, sentimiento y acción. Currie presenta como ejemplo de lo expuesto la obra de George Elliot, *Middlemarch*.

IV

Berys Gaut, en su incisivo ensayo, presenta un cuidadoso argumento sobre el efecto de un cierto tipo ético de crítica artística que actualmente tiene lugar, pero no tanto como para exceder las fronteras de la crítica de arte como arte. En defensa de la legitimidad de los juicios morales del arte Gaut, junto con Carroll y Currie, piensa que los significados utilizados para este fin común son bastantes diferentes. Mientras Carroll pone el énfasis sobre la clarificación moral que hace posible el vínculo con las narraciones y Currie apuesta por la mejora moral que la inmersión imaginativa en la literatura puede aportar inconscientemente, Gaut pone el énfasis en la cualidad moral de las actitudes inherentes o asumidas por las obras de arte narrativas y en la interacción de éstas con la moralidad de los potenciales lectores o espectadores.

Gaut denomina a su tesis *eticismo*. El eticismo señala que «la evaluación ética de las actitudes manifestadas por las obras de arte es un aspecto legítimo de la evaluación estética de dichas obras», hasta el punto de que la manifestación ética de actitudes encomiables o reprobables influye en el valor estético, o no, de la obra, aunque, por supuesto, la manifestación de tales actitudes no sea por sí misma condición suficiente o necesaria del éxito de una obra como arte. Gaut quiere subrayar que el eticismo no

implica asumir la tesis causal que enuncia que el arte bueno, en sentido moral, beneficia moralmente y el arte malo, también en sentido moral, corrompe. Por lo tanto, incluso si el eticismo es verdad, no hay implicaciones inmediatas que validen la censura artística.

Gaut dilucida cuál es el rol de todo aquello que es considerado por el juicio en una evaluación estética de obras de arte, la necesidad de una noción amplia de lo estético tomada en este contexto y qué requiere una obra de arte insensible para manifestar una actitud hacia cierto estado de las cosas. Sin embargo, la mayor parte de su ensayo se dirige concretamente a presentar argumentos y objeciones sobre la tesis del eticismo.

Entre las objeciones a dicha tesis podemos encontrar las siguientes posiciones: el eticismo se equivoca al enturbiar la distinción entre evaluación ética y estética; el eticismo elude el hecho de que ciertas obras de arte son mejores en virtud de su apariencia inmoral; el eticismo está incapacitado desde el principio por el hecho de que la evaluación ética es, simplemente, inaplicable a las ficciones artísticas, pues maquilla la preponderancia de las obras de arte que no tienen relación con el mundo real. En opinión de Gaut, ninguna de estas objeciones resiste un examen.

Entonces, ¿hay argumentos en favor del eticismo? Gaut considera algunos argumentos ofrecidos por otros eticistas – como Wayne Booth, David Pole y David Hume –, así como la revisión de Beethoven de los primeros temas al comienzo del final de la Novena Sinfonía, son insuficientes, si no por completo inútiles. Gaut encuentra en el cognitivismo una línea de argumentación más prometedora, como es el caso de la propuesta de Martha Nussbaum y Richard Eldridge, quienes otorgan a la literatura un papel crucial en el cultivo de la consciencia moral y sensitiva, y por tanto permiten que «la iluminación moral proporcionada por las obras de arte literarias enriquezca su valor estético». Esta línea

cognitivista también recibe un apoyo parcial en los ensayos de Currie y Carroll.

No obstante Gaut tiene reservas en cuanto a si la defensa que realiza el cognitivismo sobre el eticismo no es demasiado espesa, ya que golpea objetivos que sería conveniente mantener imperturbables. También se muestra escéptico sobre la defensa que puede proponer de una visión radicalmente particularista de la naturaleza moral. El argumento central que sostiene al eticismo gira en torno a la *justificación de las respuestas* que una obra de arte prescribe sobre ciertos sucesos o situaciones, que es un reflejo de la actitud de cómo la obra se manifiesta en relación a esos eventos o situaciones. Si estas respuestas son inmerecidas porque no son éticas, entonces hay una razón para no responder de esta forma y por tanto la obra es estéticamente defectuosa. En otras palabras, buscar la respuesta a un arte éticamente malo nos invita, necesariamente, a separarnos de nosotros mismos y a estar en contra de la obra de arte que nos colocaría en tal posición. En el resto de su ensayo Gaut trata las objeciones al argumento de la respuesta merecida del eticismo propuesto por él.

El ensayo de Karen Hanson también se encamina hacia el análisis de la moralidad o inmoralidad en el arte y halla conclusiones no muy alejadas de las de Gaut, aunque su aproximación al tema aporta un aire fresco a la cuestión. Hanson elige trabajar sobre dos puntos de la moralidad que es necesario tratar al considerar la esfera del arte, cuestiones que son de hecho reflejos especulares la una de la otra. Un tema, tradicionalmente tratado, surge de la convicción de que el arte es una *continuación* profunda de la vida, dando lugar al temor de que al menos cierto arte está abocado en virtud de su contenido a producir un daño moral en sus consumidores. La otra cuestión surge de la convicción de que el arte es totalmente *discontinuo* con la vida y da lugar a la sospecha de que la unión con el arte del

consumidor o el creador tiene poder para separarlos de la realidad, generando resultados morales perniciosos.

Hanson revisa la segunda cuestión haciendo uso de argumentos sólidos. Este tema a veces surge en relación a la fotografía, como por ejemplo en el caso de Diane Arbus, quien toma como sujeto de sus obras acontecimientos inquietantes o individuos desdichados. A Hanson le parece poco viable que Arbus o sus espectadores, en el papel de creadora o consumidores de tales imágenes, estén haciendo daño a los individuos. Hanson sugiere que, en último término, depende de nosotros conectar nuestras respuestas a las representaciones con nuestras actitudes cara a cara con las contrapartidas en el mundo real de esas representaciones, y que podemos hacerlo de forma moralmente responsable o no. ¿Podría ocurrir que el distanciamiento psicológico demandado supuestamente por la apreciación estética, que es éticamente objetable porque implica nuestra falta de compromiso moral, esté en evidencia? Parece implausible; ver con cierto distanciamiento la estructura de un fenómeno, en la vida o en el arte, no impide una respuesta más comprometida hacia su contenido moral. Según Hanson no existe una inmoralidad inherente en involucrarse con el arte, como artista o como audiencia; de hecho, crear o consumir arte puede ser, de hecho, el movimiento más apropiado o efectivo para que los individuos den respuesta a algunos problemas humanos que ya conocen y cuya presencia es permanente.

Por supuesto, a menudo dedicarse al arte puede ser sólo un «riesgo calculado», recompensado de un modo humanamente justificable al evaluarlo retrospectivamente. Evocando la conocida noción de Bernard Williams de *suerte moral*, que contiene la idea de que la calidad moral de las acciones humanas no debe estar totalmente sujeta a una evaluación anticipada, Hanson afirma su relevancia tanto en este contexto como en otros: «... si hay un problema de

suerte moral, afecta no sólo al arte y al artista sino a cada iniciativa humana». Así pues la decisión de escribir una obra, hacer una pintura o realizar una actividad voluntaria para Amnistía Internacional, no pueden ser condenadas a priori.

Esto nos lleva a la primera y más tradicional preocupación acerca de la tensión entre arte y moralidad, esto es, que al ocuparnos al menos de algunas obras corremos el peligro de ser moralmente corrompidos o que sea más probable que contribuyamos al mal del mundo. La otra preocupación, por contraste, es que al ocuparnos de cualquiera invitamos y alentamos la distracción de nuestras responsabilidades morales. Según señala Justice Warren Burger, es propio de este problema la cuestión de si exponer materiales obscenos en el arte «afecta adversamente a los hombres, las mujeres y su sociedad» o si el arte cuya fuerza es ostensiblemente sacrílega, tal como son algunas esculturas de Andrés Serrano o algunas novelas de Salman Rushdie, causa un daño moral. Establecer si esto es así o no, como mínimo, no es una tarea fácil. La otra cara de esta cuestión es la indicada en algunos ensayos precedentes sobre si la realización artística moralmente buena ofrece alguna mejora moral a los espectadores. El caso canónico, aunque posiblemente apócrifo, del oficial nazi cultivado parece proporcionar incondicionalmente una respuesta negativa a esa cuestión. Nótese que las afirmaciones causales contenidas aquí son lógicamente independientes, aunque a menudo van unidas, es decir, son afirmadas o negadas de manera conjunta. Sin embargo puede mantenerse una y otra no, reflejándose así una asimetría en la propensión del arte para afectar a la moralidad individual en virtud de su propio valor moral.

Hanson discute, en este contexto, cuál es el grado en el que los juicios estéticos y morales se entrelazan o se funden y, si es así, si los juicios pueden efectivamente separarse. Ella considera que el arte, como cualquier actividad en el

mundo no puede estar exento de crítica moral. Pero, ¿puede su evaluación artística *como arte*, de una forma u otra, aislarlo de una evaluación moral? Hanson ofrece una respuesta negativa, socavando una aparente analogía entre los contenidos artísticos y la verdad científica que anticiparía otra conclusión.

Como dice Hanson, si concedemos «que el contenido del arte puede ser sujeto de evaluación moral, podríamos aun estar en desacuerdo sobre su importancia para el juicio estético». Parece que hay dos posibilidades: cualquier evaluación moral sobre el arte, incluso si es válida, está separada de su evaluación estética o bien la evaluación moral del arte, cuando se presenta, forma parte de su evaluación estética. Como hemos visto, Gaut al igual que Hanson, defiende la segunda de estas alternativas desafiando, efectivamente, la conocida propuesta de William Gass sobre la absoluta separación entre la evaluación ética y la estética. Hanson destaca que nuestros valores aunque sean de tipos nominales diferentes, «podrían estar más íntimamente relacionados de lo que admitimos, y que nuestra separación analítica en áreas evaluativas podría simplemente revelar la parcialidad de nuestra perspectiva».

Hanson señala que esto no significa que las obras de arte con una dimensión moral necesiten ser pensadas como portadoras de *recomendaciones*, haciéndose eco de las precauciones también indicadas por Carroll, Currie y Gaut contra la simplificación de la fuerza moral en las obras de arte, literarias o de cualquier otro tipo. Respondiendo a lo que destaca Lionel Trilling, la autora observa que en el grado en el que aprobamos estéticamente una obra cuya calidad moral condenamos, estamos dando probablemente una respuesta a la «fuerza y gracia» de la presentación de la obra, mediante un hipotético punto de vista inmoral dirigido a un asunto humano. Con todo, los defectos morales en el arte se muestran también como defectos de