



Ian Ground

¿Arte o chorrada?

collecció estètica & crítica

26

¿Arte o chorrada?

¿Arte o chorrada?

Introducción, traducción y notas de Salvador Rubio Marco

 Ian Ground

Colección estética & crítica

Director de la colección:

Romà de la Calle



Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea fotomecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o por cualquier otro, sin el permiso previo de la editorial.

Título original: *Art or Bunk?* (Bristol Classic Press, 1989)

© Del texto original: Ian Ground, 1989

© De los dibujos: Adrian Barclay, 1989

© De la introducción, traducción y notas:

Salvador Rubio Marco, 2008

© De esta edición: Universitat de València, 2008

Coordinación: Maite Simón

Diseño del interior: Inmaculada Mesa

Maquetación: Textual IM

Corrección: Pau Viciano

Diseño de la cubierta: Manuel Lecuona

ISBN: 978-84-370-6900-5

Depósito legal: V-487-2008

Impresión: GUADA Impresores, SL

INTRODUCCIÓN por <i>Salvador Rubio</i>	9
INTRODUCCIÓN A LA VERSIÓN ESPAÑOLA por <i>Ian Ground</i>	21

¿ARTE O CHORRADA?

PREFACIO por <i>Mary Midgley</i>	27
PRÓLOGO por <i>Judith Hughes</i>	29
I. ¿Arte o chorrada?.....	33
II. El arte y el artista	65
III. El arte y el público	97
IV. El arte y la tradición	139
V. La comprensión del arte y la comprensión de personas.	175
Sugerencias para lecturas complementarias.....	187

INTRODUCCIÓN





Introducción

Salvador Rubio

BUNK: CHORRADA

Cuando empecé a trabajar en estética wittgensteiniana a finales de los ochenta, *Art or Bunk?* supuso para mí (junto a algunos textos de Jacques Bouveresse y de B. R. Tilghman) un auténtico faro de mi investigación, en particular por la orientación que imprimía a la herencia teórica recogida en él. Evidentemente, Bouveresse y Tilghman ya formaban parte de esa herencia, pero, además, el libro de Ian Ground tenía un tono muy especial que lo diferenciaba de esos otros textos que yo admiraba tanto. Incorporaba una deliberada voluntad pedagógica en combinación con un estilo filosófico directo y provocativo. Creo que, a pesar del tiempo transcurrido, ese estilo conserva hoy toda su fuerza.

Mi decisión final de traducir el título inglés original (*Art or Bunk?*) por *¿Arte o chorrada?* pretende ser fiel a ese estilo directo y provocativo, y ciertamente nada académico. El propio autor (bien aconsejado por la Profa. Hernández Villada) apoyó firmemente esta decisión. En el contexto real del término *bunk* en el libro, ‘chorrada’ resulta muy coherente, como es claro, por ejemplo, en este pasaje que se refiere al omnipresente *Equivalent VIII* de C. Andre:

Efectivamente, la idea de que la obra de Andre era simplemente una «chorrada» parece captar perfectamente lo que mucha gente aparentemente pensó y sintió al respecto. Capta el tipo de escándalo que la gente sintió al pedírseles que se tomasen en serio la obra de Andre. Es por eso, precisamente por la crudeza de este término, por todo lo que significa usarlo, por lo que este término entra a formar parte de nuestra investigación (p. 36).

Ian Ground coge por los cuernos el toro del *shock* del arte contemporáneo planteando, en el nivel de la reflexión filosófica, aquellas preguntas 'groseras' que parecían confinadas en la respuesta del hombre de la calle o del crítico reaccionario: ¿no es una chorrada esa pila de ladrillos en el museo? Sin embargo, su intención no es hacernos tomar partido a favor o en contra de determinadas obras de arte del Minimal o del Conceptual. Lo que no significa que Ground no crea que debemos hacerlo o que él no lo haga, a título individual (como veremos, su libro deja entrever, en ocasiones, alguna orientación crítica concreta del autor al respecto). Su intención es, por contra, aprovechar esa energía para poner en pie la teoría estético-filosófica, una teoría que el propio lector-público ve surgir de los problemas concretos que plantea el mundo del arte y que despliega su vigorosa potencialidad sin necesidad de precipitarse inmediatamente (en el libro, al menos) en una denuncia o justificación, de corte crítico, de movimientos, autores u obras concretos.

Lo que late en el fondo del libro de Ground es una defensa del arte contemporáneo (del arte *tout court*, en suma) cuando reivindica su inteligibilidad como un rasgo centralmente constitutivo del mismo. Una defensa que pasa, necesariamente, por mantener en pie la vigencia de la pregunta que da título al libro, a pesar de los intentos recientes (tanto de parte de la teoría como de parte de la praxis artística) por anularla o por relegarla a una desautorización ingenuista y/o reaccionaria de «todo» el arte contemporáneo.

Ground cree (véase cap. 3) que una fuente, al menos, de la «chorrada» que caracteriza una buena parte de la teoría y la práctica de la tradición de las artes visuales del siglo XX está en la producción de objetos interesantes estéticamente que incluso puede que tengan su lugar junto a las obras de arte, pero que fracasan en ser obras de arte porque su inteligibilidad estética no está adecuadamente engranada en una apariencia

Introducción

intencionada que recompense una exploración perceptiva por parte de un espectador adecuada o normalmente informado. Aunque esa afirmación parezca hacer bascular la discusión sobre la concesión, o no, del marchamo o la denominación de «obra de arte» a determinados objetos o eventos, Ground cree que no debe haber escándalo alguno en afirmar que buena parte de lo que se guarda en los museos no es artístico (en el sentido antes aludido) del mismo modo que no nos escandaliza afirmar que

[no] toda obra de ficción encontrada en una biblioteca haya de ser una obra de arte. Nadie piensa que todo lo actuado o danzado en un teatro ha de ser una obra de arte. Nadie piensa eso de los edificios en las ciudades (p. 173).

En relación con ello, Ground piensa que una adecuada comprensión de las diferencias entre artefacto estéticamente interesante y obra de arte ayudaría mucho a una valoración adecuada de ambos:

una obra de arte no es simplemente un artefacto diseñado con fines estéticos en mente. No importa, por tanto, que tales artefactos no sean obras de arte. De hecho, es posible que haya muchísimos artefactos que sean más valiosos con respecto a tipos muy importantes de intereses estéticos que muchísimas obras de arte. Acordarnos de esto más a menudo puede ayudarnos a producir artefactos más interesantes y, a la vez, obras de arte más inteligentes (p. 63).

La vigencia de la distinción, con todo, no descansa más sobre fundamentos lógicos que éticos (y esta es una de las raíces profundamente wittgensteinianas más escondidas del libro de Ground), dado que

no es posible convencer a alguien de que hay una diferencia entre nuestro interés estético por las obras de arte y nuestro interés estético por otros tipos de objetos si ese alguien desea negarlo sistemáticamente (p. 179).

Sin embargo, sería catastrófico en la medida en que «convertiría en una farsa todo lo que pensamos sobre las obras de arte y todo aquello por lo que miramos las obras de arte» (p. 179). Eso, y no otra cosa, es lo que significa el carácter regulativo del arte (que Ground afirma, siguiendo a Wollheim) o, en otras palabras, su carácter normativo. Es lo que hace

que una obra de arte sea algo distinto, no sólo de producir cuadros al azar o maquinalmente o a hacer simplemente lo que uno le dé la gana, sino también, especialmente, de los artefactos deliberadamente hechos para provocar un interés estético pero que (por la razón que sea) no son obras de arte —«Las obras de arte no son simplemente artefactos que han sido deliberadamente hechos para provocar un interés estético. Son artefactos cuyo interés esencial consiste en ese hecho» (p. 181)—. En la reivindicación de esa eticidad (o humanidad) constitutiva (en línea, por cierto, con el Tilghman de *Pero, ¿es esto arte?*), Ground apunta también hacia un debate teórico plenamente actual (el debate sobre la autonomía de los juicios estéticos con respecto a otros tipos de juicio, como los juicios morales) cuando afirma que

la reflexión sobre los tipos de orden estético que podemos descubrir nos muestra también de qué tipos de orden personal, moral y social somos capaces. [...] Porque puede que la idea clásica de la estética filosófica nos dirija al hecho de que ser capaz de ver, oír o sentir lo que encaja, lo que va, lo que tiene sentido, ser capaz de sentir esas cosas como rasgos perceptibles del mundo, sea ver los modos particulares en los que hacemos del mundo nuestro mundo. Somos capaces de ver que es a través de, y no en oposición a, las características específicas de nuestra cultura y de nuestra historia como hacemos para nosotros mismos un mundo en relación a una naturaleza humana compartida (p. 186).

ART OR BUNK? Y LA TRADICIÓN DE LA ESTÉTICA ANALÍTICA

El estilo directo del libro de Ground convive perfectamente con un magnífico trabajo de síntesis, casi invisible en el abordaje crudo y «por derecho» de las cuestiones, de la tradición de estudios de la estética analítica anglosajona en la que se inserta (aunque sea de un modo aparentemente poco ortodoxo). Las ideas de Wollheim, Cavell, Grice, Beardsley, Kennick, Winch o Tilghman están fuertemente presentes en sus páginas, sobre un trasfondo en el que Kant y Wittgenstein se erigen como dos referencias constantes, explícita o implícitamente. Todo el libro es, en el fondo, una aclaración del sentido adecuado del *motto* clásico kantiano según el cual el interés estético está dirigido hacia la

Introducción

apariencia de las cosas. Pero, precisamente, la concepción wittgensteiniana de la empresa estético-filosófica como aclaración conceptual impregna el libro entero y su sentido. No en vano, la estructura del libro está marcada por la aproximación a las malinterpretaciones que surgen cuando nos planteamos la relación del significado de la obra de arte con el artista (el papel de la intencionalidad en el significado artístico), en el capítulo 2, con el público (la relatividad de los juicios estéticos), en el capítulo 3, o con la tradición artística (la historicidad del significado de la obra de arte), en el capítulo 4.

Aunque Wittgenstein está presente explícitamente en algunas partes concretas del texto, lo está también de modo particular en el estilo dialógico de la argumentación filosófica de Ground, estableciendo un debate interno con el lector y entre las distintas voces con que el autor desarrolla las distintas posiciones en conflicto. En la traducción, he respetado la abundancia de imperativos en segunda persona del singular (*observa, fijate, imagínate...*) y he optado por la fórmula castellana del tuteo para acentuar el estilo directo. Sin embargo, esa complejidad dialógica puede dificultar a veces el seguimiento, por parte del lector, de la argumentación general que Ground defiende. He intentado ayudar al lector con recursos tipográficos y de maquetación, aunque, como en el caso de Wittgenstein, no resulta fácil para el lector navegar orientado en esa red de niveles y desdoblamientos sin ceder a la inmersión en las voces parciales y sin perder de vista el paréntesis más externo que corresponde a la voz del autor.

La aportación de Ground, con todo, va más allá de ser una excelente síntesis de posiciones y argumentos de la tradición de la estética analítica (si es que la etiqueta «analítico» significa hoy algo más que un principio de acuerdo muy general en el modo de hacer filosofía). Por una parte, porque *¿Arte o chorrada?* desarrolla argumentaciones bastante originales cuando, por ejemplo, en la comparación de la escultura de Moore y el meteorito (cap. 1), replantea un particular (por alternativo) «experimento de indiscernibles» (y tomo prestada la terminología de Danto) para mostrar precisamente la inaplicabilidad de adjetivos genuinamente estéticos a un objeto cuya apariencia no es considerada como algo significado por alguien. Frente a Danto, para Ground la artisticidad no es el punto

de llegada del experimento, sino que el experimento es prueba de las asunciones de partida que nos permiten, como espectadores, discernir lo artístico. Otros desarrollos particularmente originales consisten en desenmascarar la confusión conceptual en torno a la intención y el proceso en la «pintura-acción» de Pollock (cap. 2), o la confusión conceptual de medio y material en una buena parte del arte postmoderno a través del ejemplo (de claras resonancias greenbergianas) de la explotación del concepto de ‘lo plano’ en pintura (cap. 4).

Pero, por otra parte, la originalidad de Ground consiste sobre todo en ser un perfecto antídoto contra las acusaciones que se suelen lanzar (con razón, a menudo) sobre la estética analítica (y la filosofía analítica en general): ser una jerga críptica, sólo para iniciados, patológicamente puntillosa, separada de los problemas e intereses reales de la praxis artística y estética actual, etc. Ground, tomando impulso de su experiencia en la educación continua universitaria (*Lifelong Learning*), demuestra que esos contenidos y ese modo de reflexionar son compatibles con una ‘filosofía hecha inteligible’, que no ‘hecha fácil’ (nadie dijo nunca que la filosofía lo fuera, como nos recuerda Judith Hughes), ni tampoco ‘superficial’ (como nos recuerda Mary Midgley), para un público situado fuera del límite estricto de los círculos teóricos especializados. Mi sospecha es que el libro de Ground no consigue, quizás, llegar a un espectro genérico de público de la calle (que incluye a muchos de los cuales califican de «chorrada» el arte contemporáneo indiscriminadamente) no familiarizado con el ensayo filosófico, pero sí a un público universitario genérico que no suele acceder al tratamiento habitualmente más abstruso de estas cuestiones en los textos académicos de la estética analítica al uso.

Síntomas claros de esa voluntad de accesibilidad son, sin duda, los resúmenes o recapitulaciones que Ground incluye al final de los capítulos, así como el uso de esquemas e ilustraciones (que reproduzco íntegramente), el carácter orientativo de las notas o la bibliografía de ampliación final. También he optado por mantener los prólogos de Judith Hughes y de Mary Midgley, a los que se suma la introducción del autor a la edición española y esta misma introducción. Creo que, entre todos, ayudan a dar una idea bastante ajustada del espíritu del libro, si es que él mismo no lo consiguiese.

Introducción

¿Arte o chorrada? tiene también el valor de ser un reflejo paradigmático de un periodo clave en el desarrollo de eso que venimos llamando la estética analítica (y que, por extensión, acoge al desarrollo del *main stream* de la estética filosófica anglosajona). En la caracterización de dicho desarrollo que yo mismo he propuesto en el estudio introductorio de *Pero, ¿es esto arte?* de B. Tilghman (en esta misma colección) he utilizado el término «tercera generación de la estética analítica» para referirme al periodo que Ground representa ejemplarmente. Allí decía que

con el replanteamiento de la verdadera naturaleza y alcance del pensamiento filosófico del segundo Wittgenstein, hay tres rasgos que están a la base de esta tercera generación: el acercamiento de la estética a los problemas de la praxis artística (de la crítica y de la historia del arte), el replanteamiento de qué sea lo que entendemos por «teoría» estética y el replanteamiento del significado concedido a la propia etiqueta de «analítico» (*op. cit.*, p. 24).

En el libro de Ground se manifiesta claramente (como he tratado de mostrar) la impronta wittgensteiniana, el abordaje directo de los problemas reales de la praxis artística actual, así como una síntesis original de las aportaciones de la tradición de la estética analítica. En cuanto al papel de la «teoría» estética, el propio estilo y *target* del libro (abiertamente declarados por el autor) constituyen ya una clara reflexión y un replanteamiento de la misma, construidas sobre la base de una nítida comprensión de la tarea de aclaración conceptual que es propia de la teoría estético-filosófica y de sus límites con respecto a las tareas de la historia del arte y de la crítica.

EL EJEMPLO DEL *EQUIVALENT VIII*

El *Equivalent VIII* de Carl Andre se convirtió en una referencia privilegiada en el debate teórico de un cierto periodo de la reflexión estético-filosófica contemporánea, con un papel que recuerda el desempeñado en otros contextos por la *Fountain* de Duchamp o el *Brillo Box* de Danto. Lo que, de paso, le ha ayudado a adquirir una notoriedad en el terreno artístico que el propio Ground lamenta. Ben Tilghman, entre

otros, lo coloca en el centro de su *Pero, ¿es esto arte?*, publicado en esta misma colección.

Sin duda, fue la sonora repercusión en los medios de comunicación (especialmente en la prensa) que tuvo la adquisición de la obra por parte de Tate Gallery en 1972 lo que motivó la atención y su elección por parte de filósofos como Ground. Se trataba del ejemplo palmario y real *par excellence* del *shock* del arte contemporáneo.

No obstante, el ejemplo no está exento de problemas. Principalmente, porque las condiciones de exhibición de la pieza (o su nueva versión) en Tate Gallery no fueron (ni son, en Modern Tate) las originales y transforman sustancialmente su sentido. En 1996 el Museum of Modern Art de Oxford revive la exposición del *Equivalent VIII* en el contexto de la exposición primitiva de los *Equivalents* en la New York Gallery en 1966: los 8 *equivalents* (8 formas rectangulares formadas cada una con 120 ladrillos gris claro), cada uno emplazado de tal modo que hubiese un equilibrio entre el área cubierta por los ladrillos y el área circundante del espacio del suelo, de manera que, cuando el espectador andaba entre los bloques rectangulares, los espacios entre ellos resultaban tan importantes como los propios bloques y estas distribuciones geométricas grises podían ser vistas (hipotéticamente) casi como si fuese una vista aérea de bancos de nubes; lo que, de paso, recomponía la asociación del título de la serie con la famosa serie fotográfica de nubes de *Equivalents* (1922-1931) de Alfred Stieglitz, fotógrafo y fundador en 1905 de la galería «291» de la Quinta Avenida, auténtico epicentro del arte contemporáneo.

El segundo problema, al que Ian Ground alude en su introducción a esta versión española, tiene que ver con los avatares de la obra en Gran Bretaña: casi *démodée* en los ochenta (por manida), vuelve a ser puesta en el candelero en los noventa por el revival neo-conceptualista británico y, a partir del 2000, va a ocupar su lugar quasi-antológico en Modern Tate (donde se exhibe actualmente).

Lo bien cierto es que el *Equivalent VIII*, independientemente del valor de su exhibición originaria, acabó siendo vendido, comprado y exhibido en las condiciones y circunstancias que hoy conocemos, lo que sigue dotando de sentido a su elección como ejemplo paradigmático en el libro de Ground.

Introducción

Por otra parte, confieso al lector que no me ha resultado fácil traducir los términos *modernist*, *Modernism*, *post-modernist* y *Post-Modernism* que aparecen repetidamente en el libro. «Postmodernismo», «postmodernidad» y «postmoderno» son etiquetas confusas hoy en castellano por la diversidad y ambigüedad con que han sido empleadas en diversas tradiciones y disciplinas, aun dentro del ámbito estético-filosófico. La referencia fundamental (reconocida por el autor) es el uso del término que acuñó Clement Greenberg en sus famosos ensayos. El lector puede asumir sin grandes problemas la distinción entre un periodo moderno (que Greenberg hacía culminar, como es sabido, en el Expresionismo Abstracto) y una crisis postmoderna (que, en realidad, puede leerse como una radicalización de los propios criterios formalistas greenbergianos para la pintura) donde tienen lugar los desarrollos del Minimal, el Conceptualismo o el Pop Art, entre otros, y, por extensión, los desarrollos posteriores del neo-Conceptualismo, la instalación, el neo-Minimal, etc. Ello no implica que el lector haya de identificar las suspicacias de Greenberg con respecto a dicha crisis con las del propio Ground. Tampoco se desprende de ello una descalificación del arte contemporáneo incluido en dichos desarrollos «postmodernos», sino más bien todo lo contrario: una decidida reivindicación (crítica, por supuesto) del arte.

*Agradecimientos**

A Ian Ground (el verdadero protagonista de este libro), Jenny y Hannah, que me abrieron su hogar en Newcastle. A Mary Midgley, por su té y su lúcida conversación. A Marián Hernández Villada, que nos asesoró amable e inteligentemente en algunos problemas de traducción. A los alumnos de la asignatura «Introducción a la Teoría del Arte» del curso 2006-2007 de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Murcia, que discutieron conmigo el borrador de traducción. A Mari, siempre.

Salvador Rubio Marco

* Mi participación en este libro ha sido posible gracias a la financiación de sendos proyectos de investigación del Estado español (HUM 2005-02533) y de la Fundación Séneca, así como a mi colaboración en el grupo de investigación *Phrónesis*.

ISBN 978-84-370-6900-5



9 788437 069005

**Fundació General de la Universitat.
Patronat Martínez Guerricabeitia**

**Publicacions de la
Universitat de València**