

¿QUIÉN DICE QUE LA PORNOGRAFÍA NO PUEDE SER ARTE?¹

Hans Maes

La respuesta inmediata a esta pregunta es: Jerrold Levinson y Christy Mag Uidhir. Ambos han defendido recientemente que el arte y la pornografía son mutuamente excluyentes. Sin embargo, a pesar de que estos autores han propuesto un elaborado y perfilado argumento en apoyo de esta tesis, siguen sin convencerme. En este artículo me propongo mostrar que puede haber arte pornográfico y que los intentos de Levinson y de Mag Uidhir por mostrar lo contrario fracasan. Presentaré los casos más fuertes tanto para la tesis positiva como para la negativa. En primer lugar, mostraré que la conclusión que ambos defienden no se sigue en absoluto de sus premisas –incluso cuando aceptemos dichas premisas como verdaderas. En segundo lugar, argumentaré que *puede* haber novelas, películas y fotografías consideradas simultáneamente como arte y como pornografía mostrando que de hecho *hay* tales novelas, películas y fotografías. De este modo, espero mostrar cómo la expresión «arte pornográfico», lejos de poseer el carácter de oxímoron que Levinson y Mag Uidhir le adscriben, designa de hecho una categoría artística legítima.

¹ Esta es una versión extendida y revisada de un texto que aparecerá en *Philosophy and Literature*. Quisiera expresar mi agradecimiento por la útil e intensa discusión mantenida en torno a una versión anterior de este texto en la Universidad de Murcia y en especial quisiera agradecer a María José Alcaraz sus perspicaces y constructivos comentarios y su concienzuda traducción de este ensayo.

Jerrold Levinson resume convenientemente el argumento principal de su ensayo «Erotic Art and Pornographic Pictures» de la siguiente forma:

1. El arte erótico consiste en imágenes producidas primordialmente para generar cierto tipo de recepción R1.
2. La pornografía consiste en imágenes producidas primordialmente para generar cierto tipo de recepción R2.
3. R1 exige de manera esencial una atención a la forma/vehículo/medio/manera de las imágenes y, por tanto, implica tratarlas como parcialmente opacas.
4. R2 excluye de manera esencial una atención a la forma/vehículo/medio/manera de las imágenes y, por tanto, implica tratarlas como si fueran totalmente transparentes.
5. R1 y R2 son incompatibles.
6. Por tanto, nada puede ser a la vez arte y pornografía; o, al menos, nada puede ser simultáneamente presentado como arte erótico y pornografía².

En otro pasaje parece claro que «R1» quiere decir placer estético o experiencia estética y que «R2» se refiere a la excitación y el desahogo sexuales:

Los objetivos de la verdadera pornografía y los del arte, incluido el arte erótico, no son compatibles, sino que se enfrentan mutuamente (...). Uno nos induce, en nombre de la excitación y la relajación sexual, a ignorar la representación, para así acceder a lo representado; el otro nos induce, en nombre del placer estético, a recrearnos en la representación y a contemplarla en relación con las cualidades excitantes y estimulantes de lo que está representado³.

² Jerrold Levinson, «Erotic Art and Pornographic Pictures», *Philosophy and Literature*, 29, 2005, p. 239. Debería señalarse que Levinson debilita en cierto modo la tesis en la última frase de su texto: «más exactamente, nada puede tener éxito simultáneamente como arte erótico y pornografía.» He excluido deliberadamente esta formulación menos contundente debido a que no encaja con la tesis más atrevida que encontramos a lo largo del artículo: «el estatus del arte y el de la pornografía son mutuamente excluyentes» (p. 236); «Dejar lugar para que cierta pornografía sea también arte es, creo, una mala idea» (p. 234); «No es posible de forma coherente producir algo que sea pornografía y, en sentido estricto, arte.» (p. 236).

³ *Ibid.*, p. 234.

Se ha argumentado en otra parte que las premisas (1)-(5) son problemáticas, incluso a la luz de la propia postura de Levinson sobre la definición del arte y la naturaleza de la representación⁴. Dejando a un lado estas reservas, quiero concentrarme en el paso final del argumento. Es evidente que (6) solo se sigue de (1)-(5) si se asume que no es posible de manera coherente y exitosa aspirar a provocar dos respuestas incompatibles en la audiencia. Sin embargo, creo que esta asunción es falsa. Alguien *puede* (de manera coherente y con éxito) aspirar a producir respuestas incompatibles en la audiencia, siempre y cuando no espere producir esas respuestas al mismo tiempo, en la misma audiencia, y por el mismo aspecto de la obra. De esta manera, no parece que sea imposible o incoherente en absoluto producir algo que sea considerado tanto arte como pornografía.

Tanto si prestamos atención a obras de arte, como a obras de pornografía, o a casos que se encuentren en un discutible término medio, lo que parece que Levinson ha pasado por alto es que la mayoría de las representaciones involucradas son producidas para una recepción múltiple. Tienen diferentes partes (capítulos, escenas, etc.), aspiran a audiencias diversas o invitan deliberadamente el tipo de respuesta que puede evolucionar a lo largo del tiempo. Por lo tanto, aunque una misma persona no pueda tratar la misma parte de una pintura o una novela como opaca y transparente al mismo tiempo, se puede pretender (con éxito) producir una obra que sea tratada (a) como transparente en un primer momento y como opaca en un momento posterior; o (b) como transparente por parte de la audiencia y como opaca por otra parte de esa misma audiencia; o (c) como transparente en algunas de sus partes y como opaca en otras. Para ilustrar y elaborar ulteriormente estos tres posibles casos presentaré algunos ejemplos no-pornográficos (para los ejemplos de pornografía, véase la sección III).

(a) A menudo sucede que primero tratamos las imágenes como transparentes y solo después prestamos atención a su forma/vehículo/medio/manera —un proceso que el propio artista puede haber anticipado y planeado. *El Halcón Maltés* (dirigida por John Houston) o *El caso Bourne* (dirigida por Paul Greengrass) pueden ilustrar lo que digo. En su nota sobre *El caso Bourne* el crítico de cine Robert Ebert señala que

⁴ See H. Maes, «Art and Pornography», *Journal of Aesthetic Education*, 43, 2009, pp. 107-116.

Hay dos tipos de planos largos: (1) el tipo de plano que se espera que sea visible o reconocido por la audiencia, como en el plano de *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*) de Scorsese, en el que el gangster entra al restaurante, y (2) el tipo de plano que pasa desapercibido porque la acción lo hace invisible. Ambos tienen su propósito: Scorsese quería mostrar el mundo desplegándose ante su héroe y Greengrass quiere mostrar la acción sin interrupción para reforzar la ilusión de que está sucediendo realmente⁵.

Ebert señala algo parecido sobre el conocido plano de siete minutos de *El Halcón Maltés*: «¿Es el plano simplemente una maniobra filmica? En absoluto: la mayoría de los espectadores no se percatan de él, porque están enganchados por su ritmo»⁶. Los virtuosos planos de Huston y Greengrass pertenecen al tipo de recursos «que pasan desapercibidos» y no están hechos para ser reconocidos como tales, sino que lo que ambos directores esperan es situar a la audiencia justo en el medio de la acción. Levinson escribe de las imágenes pornográficas que «deberían presentar el objeto de la fantasía sexual de una manera vívida, e inmediatamente, como si dijéramos, quitarse de en medio»⁷. En un sentido, esto es exactamente a lo que Huston y Greengrass aspiran: a presentar los eventos desencadenados tan vívidamente como sea posible y entonces, como si dijéramos, desaparecer. En otras palabras, desean que la audiencia trate las imágenes como transparentes.

Desde luego, cuando vemos una película por segunda vez, o cuando examinamos una escena fotograma a fotograma, nuestra atención se centra en los rasgos formales destacables y en los logros estilísticos. No es extraño que los directores agradezcan tales análisis detallados. Como la mayoría de los artistas, quieren que su logro artístico sea reconocido y apreciado. Como tales, estas películas invitan a la audiencia a responder de diferentes maneras (en ocasiones ignorando y en ocasiones prestando atención a los rasgos formales). ¿Por qué, podríamos preguntarnos, no puede pasar lo mismo en el caso de la pornografía? Huston y Greengrass no pretenden dirigir toda la atención hacia su propio virtuosismo, al menos no inmediatamente, sino que esperan que la audiencia se sumerja completamente en la historia. Para que este grado de inmersión sea posible se necesita una gran habilidad artística —habilidad que invitará a la

⁵ Roger Ebert, *Movie Yearbook 2009*, Kansas City: McNeel, 2009, p. 65-66.

⁶ Roger Ebert, *The Great Movies*, New York: Broadway Books, 2002, p. 282.

⁷ Levinson, *op. cit.*, p. 233.

admiración cuando se realice con éxito. De la misma manera, creo, podemos concebir un film pornográfico que, a través de una actuación excelente, una historia interesante de verdad, un uso efectivo de la luz y el sonido, logre presentar los objetos de la fantasía sexual de la manera más vívida imaginable, de tal manera que sea primero sexualmente excitante y que invite a los espectadores a contemplar la relación entre la excitación producida y los medios para producirla después. (De hecho Stanley Kubrick ya imaginó una película semejante nada menos que en 1964⁸). Incluso dentro de los limitados parámetros establecidos por Levinson —me refiero a la controvertida tesis sobre el objetivo central del arte y la incompatibilidad entre la experiencia estética y la excitación sexual— tal film podría considerarse arte pornográfico.

Debe señalarse que la transparencia puede ser un objetivo artístico *bona fide* —consideración que está ausente en la teoría de Levinson⁹. Es verdad que el ideal de transparencia, en el sentido levinsoniano de presentar una escena lo más vívidamente posible y después «quitarse de en medio» o «inducir a ignorar la representación para acceder así a lo repre-

⁸ En un ensayo reciente sobre la economía y la estética del porno de arte y ensayo, Jon Lewis describe el siguiente incidente: «En 1964, unos meses antes del estreno de *Dr. Strangelove*, hubo una fiesta en la casa de Stanley Kubrick y alguien trajo una película hard-core. Tras ver un poco de la película, Kubrick dijo al guionista Terry Southern «¿No sería interesante si un día alguien que fuera un artista hiciera eso —usando actores realmente hermosos y un buen equipo?»... En 1970, Southern recordó la propuesta de Kubrick cuando redactó su satírica novela, *Blue Movie*, sobre un aburrido y laureado por la Academia director llamado King B., quien, con la ayuda de Sid Krassman, un productor de éxito, y Angela Sterling, una estrella reconocida empeñada en hacer algo serio se proponen producir la película porno más cara y mejor considerada de todos los tiempos. Que Hollywood pudiera producir semejante película era en 1970 más fácil de imaginar. Y si no fuera por un par de abogados que metieron la pata, podría haber sucedido» (Jon Lewis, «Real Sex: Aesthetics and Economics of art-house porn,» *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 51, 2009, <http://www.ejumpcut.org/currentissue/LewisRealsex/1.html>, accessed 22 November 2009.)

⁹ El problema de las malas películas (pornográficas) es a menudo, no que sean totalmente transparentes, permitiendo al espectador ignorar la forma/vehículo/medio/manera, sino, más bien, que no son suficientemente transparentes. El espectador no puede perderse en la historia que se desarrolla porque la iluminación y la actuación son irritantemente malas o el argumento simplemente ridículo. De ahí, la divertida queja de Woody Allen en *Everything You Always Wanted to Know About Sex But Were Afraid to Ask*: «Vivimos en una sociedad demasiado permisiva. Nunca antes había sido la pornografía tan rampante. ¡Y esas películas están tan mal iluminadas!»

sentado»¹⁰, parece contrario a la tradición vanguardista todavía dominante, con su insistencia en la importancia del medio y su énfasis en la forma sobre el contenido. Pero no deberíamos olvidar que hay otra tradición, igualmente venerable, de autores, pintores, fotógrafos y realizadores para quienes «el triunfo más elevado del arte consiste en su ocultación»¹¹. Cuando Levinson identifica la transparencia como la marca de lo inartístico, parece ignorar esta larga tradición de artistas, desde Jane Austen hasta Jan Van Eyck, desde Dorothea Lange hasta Vittorio De Sica, cuyo empeño era generar en la audiencia un grado máximo de inmersión y transparencia.

(b) Puede ser que uno de los objetivos del artista sea que una parte de la audiencia trate a las imágenes como transparentes mientras que otra parte de la audiencia las trate como opacas. De nuevo, el cine ofrece buenos ejemplos¹². Piénsese en *Kill Bill* o *Death Proof* de Quentin Tarantino. Se puede argumentar que estas películas son pastiches de ciertos géneros populares. Por un lado, poseen muchos rasgos de géneros cinematográficos como el kung-fu, el cine de terror o las películas de persecuciones de coches, pero, por otro lado, desafían y tensan las convenciones de esos géneros, exagerando ciertos aspectos y empleando recursos narrativos y estilísticos típicos de forma extremadamente consciente. Como tales, estas películas parecen apelar tanto a los consumidores habituales de esos films de género como a los cinéfilos y críticos de cine. Los últimos se sienten atraídos por las películas de Tarantino por razones cinematográficas, y prestan más atención a las múltiples referencias sutiles, los diálogos ori-

¹⁰ Levinson, *op. cit.*, p. 234.

¹¹ Esta cita es de la famosa reseña de la obra de Jane Austen escrita por T.H. Lister —siendo Austen un ejemplo central del tipo de artista que tengo en mente. En su artículo, publicado en la *Edinburgh Review* en julio de 1830, Lister intentó explicar por qué tantos críticos no habían tomado en serio a Austen como escritora: «Era demasiado natural para ellos. Les parecía que había poco mérito en hacer hablar y comportarse a los personajes de la misma manera que habla y se comporta la gente corriente que uno podía encontrarse en el día a día. No consideraban que el mayor triunfo del arte consista en su ocultamiento; y en el caso de Austen el arte era tan imperceptible que creían que no había ninguno.» (Citado en *Jane Austen: The Critical Heritage* Vol. 1, ed. B.C. Southam, London: Routledge, 2001, p. 22.)

¹² Podría quizá haber reutilizado los ejemplos de Greengrass y Huston para ilustrar este punto. Ya que podría argumentarse que ambos directores quieren que el espectador medio ignore pero que los críticos de cine presten atención a los señalables rasgos estilísticos de sus películas.

ginales y al virtuoso uso de la cámara, normalmente ausentes en los ejemplos típicos de estas películas de género. Los adolescentes, sin embargo, bien porque no son conscientes de, o porque no tienen interés en, estos rasgos estilísticos, tratan las películas de Tarantino como más o menos transparentes. Son absorbidos por la historia y la acción o violencia representadas, bastante ignorantes de la sofisticada recuperación que hace Tarantino de la historia del cine. Por eso, películas como *Kill Bill* y *Death Proof* están perfectamente orientadas hacia audiencias que ignoran las cuestiones relativas a la forma/vehículo/medio/manera y audiencias que justamente prestan atención a esos rasgos.

Si esto es posible para los géneros del kung-fu y el cine de terror, ¿por qué no también para la pornografía? De hecho, Quentin Tarantino ha dicho en el pasado que le gustaría algún día dirigir una película porno¹³. Si finalmente se decide a realizarla, y si los resultados son «tarantinescos» —al modo en el que lo es el resto de su obra— tenemos todas las razones para pensar que la película será recibida de formas radicalmente diferentes por audiencias distintas, y que será considerada como cine y pornografía al mismo tiempo.

(c) Un artista puede pretender que una parte de su obra sea tratada como transparente, mientras que otra parte es tratada como opaca. Este es el más claro de los tres casos posibles. Incluso si suscribiéramos la idea de Levinson de que la experiencia estética y la excitación sexual son mutuamente excluyentes, sería posible imaginar un autor que escribiera una novela de gran mérito literario, deseando proporcionar a sus lectores gran deleite estético, pero también que, por razones puramente comerciales, añadiera uno o dos capítulos sexualmente explícitos; o a un director de cine que, esperando crear una controversia financieramente ventajosa, añada algunas escenas pornográficas a una película de arte y ensayo (esto es lo que Bob Guccione hizo al final del proceso de edición de *Caligula*, convirtiéndola en la más burda película Penthouse de todos los tiempos). Ejemplos de este tipo ilustran de otra forma cómo no es en absoluto imposible aspirar a dos audiencias radicalmente diferentes, incluso conflictivas.

Desde luego, objetivos distintos como los que acabo de describir pueden dar lugar a que una obra carezca de coherencia. Pero esto no tiene por

¹³ Sheryl Garratt, «Quentin Tarantino: No U Turns,» *The Daily Telegraph*, 15 septiembre de 2007, <http://www.telegraph.co.uk/culture/3667943/Quentin-Tarantino-No-U-turns.html>, accedido el 15 de enero de 2010.

qué ser el caso. Es más, incluso si la obra resultante no es coherente, ello solo implicaría que no es tan buena como podría haber sido (hay grandes obras de arte que fallan de algún modo debido a la coexistencia de ambiciones contrarias en ellas). Esta deficiencia no justifica por sí misma su completa exclusión del reino del arte. Y, sin embargo, esto es justamente lo que Levinson desea establecer. No está diciendo simplemente que los pornógrafos producen arte *malo*, sino más bien, que lo que producen no tiene nada que ver con el arte, que todo lo que crean cae fuera del reino del arte. He intentado mostrar que esta tesis es fundamentalmente injustificada e insostenible.

II

Examinaré ahora el ensayo de Christy Mag Uidhir «Why Pornography Can't Be Art». Como Levinson, ha elegido un título que no deja lugar a dudas respecto a su posición sobre el asunto que nos ocupa, y con un grado similar de claridad y organización presenta su argumento:

- (1) Si algo es pornografía, entonces ese algo tiene el propósito de excitar sexualmente (a alguna audiencia)
- (2) Si algo es pornografía, entonces ese algo tiene el propósito de excitar sexualmente y ese propósito [se satisface] de cierta manera inespecífica.
- (3) Si algo es arte, entonces, si tiene un propósito, lo satisface de una manera específica.
- (4) Si algo es arte, y si ese algo tiene el propósito de excitar sexualmente, entonces ese propósito [se satisface] de una manera inespecífica.
- (5) Un propósito no puede a la vez satisfacerse de una manera específica e inespecífica.
- (6) Por tanto, si algo es pornografía, no es arte¹⁴.

Mag Uidhir define la crucial pero hasta cierto punto idiosincrásica noción de «manera específica» de la siguiente manera:

que un propósito tenga una manera específica de satisfacción significa que está esencialmente constituido tanto por una acción (o estado de

¹⁴ Christy Mag Uidhir, «Why Pornography Can't Be Art.» *Philosophy and Literature*, 33, 2009, p. 194.

cosas) como por una manera tales que el propósito es realizar la acción (o producir el estado de cosas) de una manera particular. ... un propósito que posee una manera específica se satisface solo si el estado de cosas se obtiene de acuerdo con la manera prescrita¹⁵.

Por contra, decimos que un propósito se satisface de manera inespecífica, cuando no se satisface de manera específica. En otras palabras, si un propósito se satisface de manera inespecífica, entonces el fracaso al producir el estado de cosas de la forma prescrita no constituye un fracaso en la satisfacción del propósito.

La teoría de Mag Uidhir tiene numerosas ventajas. Para empezar, es completamente neutral valorativamente hablando, en el sentido de que no apela a algún valor moral o estético esencial a la hora de trazar la línea entre el reino del arte y el de la pornografía. Además, su explicación no se apoya en ninguna teoría robusta del arte o la pornografía. Mag Uidhir solo invoca un conjunto limitado de condiciones necesarias. Puesto que en el pasado ha resultado harto difícil definir tanto el arte como la pornografía, esta parece ciertamente una estrategia recomendable. Mientras que el argumento de Levinson está empañado por la controvertida tesis de que el principal propósito del arte es crear una experiencia estética y dirigir la atención hacia sus rasgos formales, el argumento de Mag Uidhir no se apoya en ninguna tesis sustancial de este tipo. Ni si quiera sostiene que el arte tenga o deba tener un propósito.

Lo único que nos pide Mag Uidhir es que aceptemos que si una obra de arte tiene un propósito, incluyendo quizá el propósito de la excitación sexual, entonces ese propósito debe poseer una manera específica [de satisfacción/realización].

Esto nos lleva a otra ventaja añadida de la postura de Mag Uidhir: que deja espacio para la idea de que el arte, como la pornografía, puede aspirar a proporcionar excitación sexual. Levinson tiene que negarlo puesto que toda su argumentación se apoya en la idea de que la excitación sexual y la experiencia estética son incompatibles. No es difícil ver cómo, a la luz de esto, la rica tradición del arte erótico supone un problema para Levinson. Para resolverlo, Levinson estipula que el arte erótico está orientado a la estimulación sexual, más que a la excitación sexual, y que la estimulación sexual no es incompatible con la atención estética a los rasgos

¹⁵ *Ibid.*

formales y estilísticos. La estimulación sexual, de acuerdo con Levinson, consiste en «la inducción de pensamientos, sentimientos, imaginaciones o deseos sexuales» mientras que la excitación es «el estado fisiológico que es preludio y prerrequisito del desahogo sexual»¹⁶.

Tengo reservas sobre este planteamiento. Tomado como tesis empírica simplemente parece poco plausible que el estado fisiológico de la excitación sexual impida por completo que alguien preste atención a los rasgos formales o estilísticos, pero que los pensamientos, sentimientos, imaginaciones y deseos sexuales no tengan ninguno de estos efectos; o que los artistas eróticos esperen inducir pensamientos, sentimientos, imaginaciones y deseos sexuales, pero no el estado fisiológico de excitación sexual. Cabe preguntarse: ¿cómo puede trazarse una línea estricta entre el arte erótico y la pornografía basándose en la diferencia entre la estimulación sexual y la excitación, si para empezar no existe ninguna línea divisoria entre la estimulación sexual y la excitación? En este sentido no es extraño que la supuesta línea divisoria, por un lado, entre el arte erótico y estimulación sexual, y, por otro, entre la pornografía y la excitación sexual, se vuelva a menudo difusa en el propio texto de Levinson. En numerosos pasajes parece reconocer (sin darse cuenta, supongo) que la *excitación sexual*, y no simplemente la estimulación, puede jugar un papel en el arte erótico y en la experiencia estética¹⁷.

Mag Uidhir no intenta recurrir a la confusa distinción entre estimulación y excitación y, al contrario de Levinson, reconoce que tanto la pornografía como el arte pueden tener como propósito la excitación sexual. Aún así, con respecto al asunto central, se alinea claramente con Levinson. También ella piensa que los artistas o los pornógrafos que intentan producir algo que es simultáneamente arte y pornografía, intentan, de hecho, lo imposible. Espero mostrar, sin embargo, que este argumento finalmente fracasa de la misma manera en que lo hace el argumento ofrecido en «Erotic Art and Pornographic Pictures». La conclusión que Mag Uidhir alcanza, creo, no se sigue de las premisas que propone.

Mag Uidhir quiere demostrar que el arte y la pornografía son categorías radicalmente separadas mostrando que las condiciones de éxito para estas categorías son fundamentalmente diferentes. La premisa (4) especifica

¹⁶ Levinson, «Erotic Art and Pornographic Pictures», p. 229.

¹⁷ En la página 239 señala que «con el arte erótico, la estimulación o la *excitación* son compatibles con la apreciación estética» (el énfasis es mío). En la página 234 escribe que el arte erótico induce al espectador «a recrearse en la representación y a contemplarla en relación a las cualidades estimulantes o *excitantes* de lo representado» (el énfasis es mío).

que, para que algo cuente como una obra de arte sexualmente excitante, esto es, como una obra que satisface el propósito de proporcionar excitación sexual, es necesario que produzca la excitación sexual de la forma prescrita. La premisa (2), por el contrario, afirma que para que algo cuente como una obra pornográfica exitosa, esto es, como una obra pornográfica que satisface su propósito, necesita producir excitación sexual, punto. En las propias palabras de Mag Uidhir, la «excitación sexual de la audiencia importa *simpliciter*... esto es justamente lo que significa que posea una manera inespecífica [de realizar su propósito]»¹⁸. Si, por mor del argumento, aceptamos las premisas (aunque para mí no es obvio que estas premisas sean válidas¹⁹), entonces hemos establecido que hay una diferencia importante entre la categoría de arte y la de pornografía. Lo que *no* ha sido mostrado, sin embargo, es que ambas categorías sean mutuamente excluyentes.

Para mostrar que algo no puede legítimamente caer bajo dos categorías, no es suficiente simplemente argumentar que sus respectivas condiciones de éxito son diferentes. Es necesario mostrar que es imposible que un objeto particular satisfaga ambas condiciones de éxito. Y el argumento de Mag Uidhir no hace eso. No solo es perfectamente posible para una obra particular satisfacer ambas condiciones de éxito, sino que la satisfacción de las condiciones de éxito del arte sexualmente excitante incluso parece *implicar* la satisfacción de las condiciones de éxito estipuladas para la pornografía. Supongamos que una novela, una fotografía o una película generan excitación sexual de la manera prescrita (entendiendo esto como Mag Uidhir quiera). Entonces, habremos satisfecho las condiciones de éxito para el arte sexualmente excitante («ya que para que algo cuente como una obra de arte sexualmente excitante, es necesario que proporcione excitación sexual en la forma prescrita») *así como* las condiciones de éxito de la pornografía («ya que para que algo cuente como una obra exitosa de pornografía necesita proporcionar excitación sexual, punto»).

Nótese que lo anterior no implica que cada obra de arte sexualmente excitante sea automáticamente una obra pornográfica; ya que Mag Uidhir solo se refiere a condiciones necesarias, no suficientes, para que algo sea pornográfico o para que constituya una obra de arte (sexualmente excitante). Sin embargo, su teoría divide el terreno de acuerdo con la idea

¹⁸ Mag Uidhir, «Why Pornography Can't Be Art», p. 197.

¹⁹ La premisa (3) es especialmente dudosa. Las obras de arte pueden tener muchos propósitos y no parece que todas ellas posean una manera específica de realización.

de una separación radical entre el arte y la pornografía, sin que haya una oportunidad para la coincidencia. Al contrario que la aparentemente segura conclusión de Mag Uidhir, no tenemos ninguna razón *a priori* para asumir que si algo es pornografía no puede ser arte.

En un sentido, este resultado no solo sirve para animar a los defensores del arte pornográfico. Si el argumento de Mag Uidhir hubiera sido válido, habría sido muy fácil construir argumentos similares que mostrarían cómo nada puede ser una pieza de mobiliario y arte, o una máscara religiosa y una obra de arte, o periodismo y arte, etc. Veamos un ejemplo de cómo funcionaría este argumento. (Todas las dudas restantes acerca de la invalidez del argumento seguramente desaparecerán al traer a la mente la magnífica *Saliera* de Cellini):

(1) Si algo es un salero, entonces algo tiene el propósito de contener y dispensar sal.

(2) Si algo es un salero, entonces ese algo tiene el propósito de contener y dispensar sal y ese propósito [se satisface] de una manera inespecífica.

(3) Si algo es arte, entonces, si ese algo tiene un propósito, dicho propósito [se satisface] de una manera específica.

(4) Si algo es arte, entonces si ese algo tiene el propósito de contener y dispensar sal, ese propósito [se satisface] de una manera específica.

(5) Un propósito no puede [satisfacerse] a la vez de una manera específica y de una manera inespecífica.

(6) Por tanto, si algo es un salero, entonces no es arte.

Este argumento resulta inválido exactamente por las mismas razones por las que el argumento de la pornografía resultaba inválido. Creo que el hecho de que la propuesta de Mag Uidhir, aplicada consistentemente, nos forzaría a excluir del reino de lo artístico gran parte del arte cuyo estatus es indiscutible, (las ánforas decoradas de la Grecia Antigua, la música para danza del siglo XIX, las novelas didácticas, los iconos religiosos), es solo otro clavo en ataúd de esta teoría.

III

El arte pornográfico no es el oxímoron que Levinson y Mag Uidhir suponen. Desde luego, puede haber otros argumentos contra la posibili-

dad del arte pornográfico que no he considerado aún. Pero estoy convencido de que también puede probarse que no son válidos o que son poco convincentes cuando son examinados en detalle. La razón es esta: estoy convencido de que *puede haber* obras de arte pornográficas, simplemente porque de hecho *hay* obras de arte pornográficas. Permítaseme hacer una lista de ejemplos tomados de diferentes medios artísticos.

En el dominio de la literatura podríamos mencionar, además del inevitable Marqués de Sade, *Trois Filles de Leur Mère* de Pierre Louÿs, *Historia de O*, de Pauline Réage y *Mieke Maaikes Obscene Jeugd*, de uno de los más celebrados escritores holandeses, Louis Paul Boon. En las artes visuales, hay una rica tradición de ilustraciones *shunga* japonesas, grabados en madera que representan escenas sexualmente explícitas producidas para su uso en burdeles y en la intimidad del dormitorio. Algunos ejemplos exquisitos de este género incluyen «Montañas de colores pálidos, modelos para el dormitorio» (c.1740) de Okumura Masanobu, el «Poema de la almohada» de Kitagawa Utamaro (1788) así como la conocida representación de Katsushika Hokusai de una mujer pescadora Awabi siendo «abrazada» por un pulpo («Sin título» 1824). La cultura india nos legó el *Kama Sutra* y numerosas miniaturas de una elevada calidad artística que representan posiciones sexuales directa o indirectamente inspiradas por el *Kama Sutra*. «El placer privado del príncipe Murad hijo de Shah Jahah por Goverdhan» o «El placer privado del Raja Dalpat Singh por Lakroo» (1678-98) son solo dos ejemplos. En la tradición occidental hay un gran número de artistas canonizados que han producido pinturas, dibujos y grabados de una naturaleza inconfundiblemente pornográfica (aunque por razones de censura apenas eran exhibidas en espacios públicos y a menudo eran mantenidas en secreto). Imágenes como *Muchacha reclinada masturbándose* de G. Klimt (1916-17), *Mujer con calcetines negros* (1913) de Schiele, *Desnudo femenino a cuatro patas, vista desde atrás, con el traje levantado hasta las caderas* de Rodin (sin fecha), o *Yo Modi* creado por el grabador Marcantonio Raimondi a partir de una serie de pinturas de Giulio Romano (siglo XVI), son tan explícitas y excitantes como cualquier imagen del *Hustler Magazine*, aunque su calidad artística es infinitamente mayor. Cuando se argumenta a favor de la existencia de arte fotográfico pornográfico el nombre inevitable es Robert Mapplethorpe, mientras que *El imperio de los sentidos* (dirigida por Nagisa Ōshima, 1976), con sus numerosas y sutiles referencias a la tradición *shunga*, es citado a menudo como el mejor ejemplo de una obra de arte

cinematográfica pornográfica. Finalmente, hay otra forma artística, la novela gráfica, que a menudo es pasada por alto en las discusiones acerca del arte pornográfico. Hay, en mi opinión, numerosos libros de cómic que merecen el estatus de arte, entre ellos, aunque no exhaustivamente, *La historia de O* de Guido Crepax (1975) y *Justine* (1979), *The Spider Garden* de Michael Manning (1995-2003), *Lost Girls* de Alan Moore y Melinda Gebbie (2006), y la historia breve *X-Rated* de Dave McKean (2009). Esta lista, que no puede ser sino incompleta, indica que la sección en la que la pornografía y el arte se cruzan no solo existe en la teoría sino en la realidad. La etiqueta «arte pornográfico» parece así perfectamente apropiada para cada uno de los ejemplos mencionados.

Debería añadir que tanto Levinson como Mag Uidhir han tratado de anticipar y neutralizar posibles contraejemplos. De hecho, ambos han argumentado que la frase «arte pornográfico» puede usarse significativamente sin por ello conceder que haya un solapamiento extensional entre la pornografía y el arte. Sin embargo, su respectivas «estrategias de escape» son considerablemente débiles y, como mostraré a continuación, inefectivas contra los ejemplos que acabo de citar.

IV

Para eliminar el tono de paradoja de la afirmación de que hay arte pornográfico pero que no hay nada que sea a la vez arte y pornografía, Levinson apela a un sentido fuerte y otro débil del término «pornográfico»: «en el sentido fuerte, o conjuntivo, algo es arte pornográfico si es tanto arte como pornografía; en el sentido débil, o modificador, algo es arte pornográfico si es arte y tiene un carácter, apariencia o aspecto pornográfico»²⁰. Para aclarar la distinción señala una analogía con el arte fotográfico. Cuando decimos que algo es «arte fotográfico» solemos querer decir que el objeto es a la vez fotografía y arte. Pero esto no siempre es el caso. Piénsese en las pinturas fotorrealistas de Chuck Close o Richard Estes. A menudo estas obras son caracterizadas como «arte fotográfico» aunque no son fotografías. El término «fotográfico» se usa aquí en un sentido débil, modificador. De acuerdo con Levinson, solo hay arte pornográfico en el sentido débil de «pornográfico»: las obras de arte que co-

²⁰ Levinson, *op. cit.*, p. 235.

pian la apariencia de la pornografía o usan recortes de las revistas pornográficas o contienen alusiones a la pornografía, sin que ellas mismas sean pornografía.

Cuando los medios populares usan la expresión «arte pornográfico» a menudo se refieren al tipo de obra que Levinson tiene en mente. *La Virgen María* de Chris Ofili (1996), que causó tanto escándalo, es un ejemplo. Podríamos también pensar en algunas de las fotografías de desnudos de Thomas Ruff, en las estatuas de Jeff Koons, en las pinturas de Marlene Dumas, los videos de Uwe Jaentsch, los textos de Fiona Banner, las esculturas en madera de Michael Petry, los hinchables de Paul McCarthy, las películas de Camille Henrot o los bordados de Ghada Amer. Estas obras están directamente inspiradas por la pornografía y han sido condenadas (y a veces elogiadas) como «arte pornográfico», pero no son pornografía. Por una parte, no están orientadas principalmente a generar excitación sexual y, como señalan la mayoría de los teóricos, esta es una condición necesaria para que algo sea pornografía. Por tanto, estas obras carecen de un rasgo esencial de la pornografía, del mismo modo que las pinturas de Estes o Close carecen de uno o más rasgos esenciales de la fotografía.

Sin embargo, mientras que las obras de arte pornográfico de Ofili, Dumas o Amer pueden claramente excluirse del reino de la pornografía y de hecho no pueden considerarse a la vez como arte y pornografía, no podemos decir lo mismo de los ejemplos que he propuesto anteriormente. Todas las obras mencionadas en la sección III son obras que aspiran de manera central a producir excitación sexual. Arthur Danto, en su conocido estudio sobre Mapplethorpe, señala repetidamente que la ambición del fotógrafo «era crear imágenes que fueran tan excitantes como las que encontramos en las revistas porno, pero artísticas: lograr una “indecencia que es también arte”»²¹. De la misma manera, las ilustraciones *shunga* estaban producidas con la intención de producir y facilitar el deseo sexual. Algunas incluso representan parejas consultando los libros *shunga* mientras practican sexo²². Cuando estaba preparando *El Imperio de los Sentidos*, Nagisa Ōshima afirmó claramente: «Haré un «film pornográfico»

²¹ Arthur C. Danto, *Playing with the Edge. The Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe*, Berkeley: University of California Press, 1995, p. 76.

²² Para más información sobre los aspectos pornográficos y artísticos del *shunga*, véase Rosina Buckland, *Shunga: Erotic Art in Japan*, London: The British Museum Press, 2010.

Hans Maes, Universidad de Kent

—no un «film» mediocre, sino un «film pornográfico» de arriba abajo»²³. Louis Paul Boon puso a su novela *Mieke Maaike* el subtítulo «una historia pornográfica» —y lo es sin lugar a dudas. Y Alan Moore ha revelado en sus entrevistas que la motivación principal tras *Lost Girls* era crear «buena pornografía» —«buena» en el sentido de que fuera sexualmente excitante a la vez que imaginativa y bella²⁴. Estas obras proporcionan contraejemplos a la explicación de Levinson que no pueden simplemente dejarse a un lado apelando a un sentido débil de la palabra «pornográfico». No es de extrañar que ninguno de estos ejemplos sea discutido por él.

De todas las obras mencionadas en la sección III, Levinson solo menciona los dibujos de Klimt y Schiele como problemas potenciales de su teoría. En particular, la obra de éste último causa su preocupación ya que «la intención manifiesta de muchos de los dibujos de temática sexual que Schiele realiza era de hecho pornográfica, puesto que fueron creados expresamente para patrones masculinos que tenían justamente ese tipo de uso en mente»²⁵. Levinson contempla dos formas de enfrentarse a estos casos (sin expresar una preferencia clara por una solución sobre la otra).

La primera es simplemente aceptar que, en la concepción defendida aquí, esos dibujos deben considerarse pornografía, pero una pornografía que es inusualmente valiosa estéticamente... La segunda consiste en estipular para esos dibujos una intención artística implícita tan robusta como la explícitamente pornográfica... en virtud de la que pueden ser considerados después de todo, aunque no de una forma sencilla, como arte erótico²⁶.

²³ Linda Williams, *Screening Sex*, Durham: Duke University Press, 2008, p. 187.

²⁴ «¿Existe alguna manera de hacer pornografía que sea sexualmente excitante, que no sea ofensiva políticamente, que tenga valor estético, o que sea de cualquiera de esos otros modos que pueden dirigirse tanto a hombres como a mujeres, que pueda tener personajes, significado y una historia del mismo modo que lo hace la literatura?» (citado en Tim Pilcher, ed., *Erotic Comics. A Graphic History. Volume II*, Cambridge: ILEX, 2008, p. 148). Véase también Douglas Wolk, «Alan Moore's «Literary» Pornography», *Publishers Weekly*, 5 de enero de 2006, <http://www.publishersweekly.com/index.asp?layout=articlePrint&articleID=CA6329599>, accedido el 11 de noviembre de 2009; y Pádraig Ó Méalóid, «Were off to see the Wizard, the wonderful Wizard of Northampton. Interview with Alan Moore», *The Forbidden Planet International Blog Log*, 13 de junio de 2008, <http://forbiddenplanet.co.uk/blog/2008/were-off-to-see-the-wizard-the-wonderful-wizard-of-northampton-padraig-o-mealoid-talks-to-alan-moore/>, accedido el 10 de enero de 2010.

²⁵ Levinson, *op. cit.*, p. 238.

²⁶ *Ibid.*

Ambas soluciones sugeridas son profundamente insatisfactorias. La primera propuesta consiste en situar claramente la obra de Schiele de temática sexual en la categoría de «pornografía» y negarle el estatus de «arte». Mientras que Levinson puede estar dispuesto a aceptar esta solución, los historiadores y los críticos de arte la encontrarán completamente inaceptable. La segunda propuesta es pensar en la obra como el producto de dos intenciones igualmente robustas: una artística y una pornográfica. Pero que semejante cosa pueda ser posible es justamente lo que el propio argumento de Levinson trata de mostrar como imposible. Su teoría se construye enteramente sobre la idea de que las dos intenciones van en direcciones contrarias (lo cual nos recuerda la famosa broma de J. L. Austin sobre el estilo de los filósofos: «Está el fragmento en el que afirman algo, y está el fragmento en el que lo retiran») Es también bastante extraño, a la luz de la propia distinción de Levinson entre los objetivos del arte erótico (la estimulación sexual) y los de la pornografía (la excitación y el alivio sexuales), que reconozca que el propósito de Schiele es *porno-gráfico* pero que insista en considerarla como una obra de arte *erótico*.

Creo que es más que apropiado llamar al arte de Schiele «pornográfico» en el sentido fuerte del término y lo mismo creo que es cierto para otros ejemplos que he mencionado en la sección III. De ningún modo soy el único que piensa esto. Linda Williams, por ejemplo, dice de *El Imperio de los Sentidos* que «es el primer ejemplo de cine narrativo en el mundo que es a la vez arte y pornografía»²⁷. Arthur Danto subraya el hecho de que Mapplethorpe «consigue producir imágenes que son a la vez bellas y excitantes: pornografía y arte unidas en las mismas impresionantes fotografías»²⁸. Douglas Wolk dice de *Lost Girls*: «Es bello, literario y emotivo. También es brutalmente pornográfico, con escenas explícitas de sexo en casi cada página»²⁹. Después de leer *The Story of O* de Pauline Réage,

²⁷ Williams, *op. cit.*, p. 183. Ella también la llama «una forma de arte hard-core promovido artistas tan reputados como Utamaro Kitagawa, Hokusai Katshushika, and Harunobi Suzuki» (*ibid.*, p. 184), recordando así la reseña de la película que Judy Stone realizó en 1977 en la que decía que *El imperio de los Sentidos* «es a las sucias películas hard-core lo que los grabados de Utamaro son a los dibujos porno» (*ibid.*, p. 357).

²⁸ Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago: Open Court, 2003, p. 82. Cf. «Su ambición era crear una obra que fuera realmente pornográfica de acuerdo con los criterios de la excitación sexual y realmente artística. ... Mapplethorpe alcanzó ambas dimensiones de su aspiración.» (Danto, *Playing with the Edge*, p. 77.)

²⁹ Wolk, *op. cit.*

Susan Sontag estaba convencida de que las «obras de pornografía pueden pertenecer a la literatura»³⁰ y Brian Aldiss y escribió: «Creo que Pauline Réage ha confundido a todos sus críticos y ha hecho de la pornografía ... un arte»³¹.

Me gustaría ahora argumentar que estos ejemplos de arte pornográfico también invalidan la explicación de Mag Uidhir. Básicamente, Mag Uidhir está de acuerdo con Levinson en que cuando una pintura o una novela se califica como «arte pornográfico» esto solo significa «que la obra de arte se parece a la pornografía, es decir, que exhibe rasgos típicos de la pornografía tal y como se da en el mundo —ser sexualmente explícito, indecente, obsceno, incluso alienante o denigrante»³². Una obra de arte, considera, no es simultáneamente una obra de arte y de pornografía. Por contra, una revista pornográfica es simultáneamente una revista y pornografía. Al contrario que Levinson, Mag Uidhir no apela al sentido débil y al sentido fuerte del término «pornográfico» para explicar esta distinción. Más bien piensa que la palabra «pornográfico» realiza diferentes funciones en las expresiones «revista pornográfica» y «arte pornográfico». La palabra se usa «en el primer caso para indicar el propósito que se le atribuye al objeto o los rasgos que se pretendía que tuviera y en el segundo para indicar qué rasgos (destacados) tiene o no, de hecho, el objeto»³³.

Para demostrar que esto es así, nos pide que consideremos la oración «Este arte pornográfico es decididamente no pornográfico». La oración suena rara de la misma manera que la oración «Este gesto romántico es decididamente no romántico». Ambas oraciones suenan raras, explica, porque nos dicen de sus respectivos objetos que ambos tienen y no tienen determinados rasgos —lo cual no tiene sentido. En comparación, la oración «esta revista pornográfica es claramente no pornográfica» no suena rara en absoluto, igual que no hay nada extraño en la frase «Esta comedia romántica es claramente no romántica». Las dos últimas oraciones simplemente nos dicen que mientras que sus respectivos objetos estaban producidos con la intención de que poseyeran ciertos rasgos, de hecho, carecen de ellos.

³⁰ Susan Sontag, «The Pornographic Imagination» en *Styles of Radical Will*, London: Vintage, 1994, p. 44.

³¹ Tal y como es citado en la cubierta de la edición Erótica Clásica del libro (Corgi Books, 1972).

³² Mag Uidhir, *op. cit.*, pp. 200-201.

³³ Mag Uidhir, «Why Pornography Can't Be Art», p. 201.

La primera cuestión crítica que podemos plantear es esta: si la distinción entre «arte pornográfico» y «revista pornográfica» es realmente paralela a la distinción entre «gesto romántico» y «comedia romántica», y si la palabra «romántica» en «comedia romántica» solo indica que la comedia *pretendía* ser romántica, mientras que la misma palabra en la frase «gesto romántico» indica que el gesto es *realmente* romántico, entonces ¿no deberíamos concluir que la palabra «pornográfico» en «arte pornográfico» indica que es de hecho genuinamente pornográfico mientras que la misma palabra en la expresión «revista pornográfica» no desempeña semejante función? Esta conclusión sería exactamente la contraria a la que Mag Uidhir aspira.

Admito que sería demasiado fácil rechazar el argumento apoyándonos exclusivamente en esta lectura poco caritativa. El punto de Mag Uidhir, tal y como yo lo entiendo, es que mientras que una revista pornográfica se hace explícitamente con el propósito de ser pornográfica, una obra de arte pornográfica no y en esto consistiría la diferencia. Las obras de arte pornográficas pueden poseer varios rasgos característicos de la pornografía pero no han sido creadas para un uso pornográfico y por tanto no son consideradas pornografía. Sin embargo, entendido como un enunciado factual, esto es simplemente falso. Tal y como he argumentado más arriba, todas las obras mencionadas en la sección III fueron creadas, al menos en parte, para propósitos pornográficos. Es más, inferir de la extrañeza que produce el enunciado «Esta obra de arte pornográfica es claramente no pornográfica» que nada puede ser a la vez arte y pornografía —que, en un sentido, es a lo que se reduce el argumento de Mag Uidhir— es altamente problemático. Simplemente piénsese en el siguiente, igualmente extraño, enunciado «este arte fotográfico es claramente no fotográfico». Seguramente no querríamos inferir de esto que nada puede ser arte y fotografía. De manera similar, incluso si enunciados como «este arte pornográfico es claramente no pornográfico» o «este arte fotográfico es claramente no fotográfico» suenen un tanto extraños, no significa que no podamos concebir un contexto en el que tengan perfecto sentido.

Considérese la «fotografía pictórica» tal y como viene siendo practicada por algunos fotógrafos contemporáneos. Estas fotografías se parecen tanto a las pinturas que no nos sorprendería escuchar a alguien diciendo que «esta fotografía es claramente no fotográfica». De manera similar, no es tan difícil concebir un contexto en el que fuera apropiado decir de una obra de arte pornográfica que es «claramente no pornográfica». Por ejemplo, numerosos críticos han señalado que en contraste con algunos ejem-

plos cliché de pornografía, *Lost Girls* no es unidimensional, carente de imaginación o anti-intelectual. En ese respecto, podríamos decir que la obra pornográfica de Alan Moore y Melinda Gebbie parece claramente no pornográfica. O piénsese en el corto *Skin* (dirigido por Magnusson, 2009). Contrariamente a lo que alguien podría esperar de una película pornográfica, *Skin* no es alienante, carente de amor, explotadora o agresiva. Como tal, no sería extraño que dijéramos de esta obra de arte que es «claramente no pornográfica». De hecho, es muy fácil reconstruir de manera similar todos los ejemplos de arte pornográfico que he examinado. Esto es así precisamente porque, en tanto que obras de pornografía, son poco típicas («no pornográficas»), en el sentido de que fueron creadas por artistas que consiguieron evitar los bajos estándares estéticos de los productos pornográficos medios y así, *pace* Mag Uidhir y Levinson, crear arte.

V

En el presente, el conjunto de obras que merecen el título tanto de arte como de pornografía solo constituye una pequeña subclase del dominio de la pornografía. Ello no es extraño dada, por un lado, la vasta producción de la industria del porno y, por otro, las numerosas restricciones legales, políticas, morales y económicas que aún hacen difícil para los artistas y directores de cine establecidos trabajar con este material. Sin embargo, y aunque la sección en la que arte y pornografía coinciden puede ser aún pequeña, he intentado mostrar que no es inexistente. Y deseo concluir expresando mi esperanza de que en el futuro haya más novelas, fotografías, libros de cómic y películas que ocupen de una forma menos equívoca este reino intermedio. Después de todo, como dijo un conocido crítico de cine, «el sexo es demasiado importante para dejarlo en manos de la industria porno»³⁴.

Traducción de M^a José Alcaraz

³⁴ «El sexo es demasiado importante para dejarlo en manos de la industria porno... Hacer el amor es una experiencia potente, el drama más emocional y convulso en la mayoría de las vidas de la gente. Y merece tanta atención por parte de los creadores fílmicos como espacio en las óperas o en las fantasías quinceañeras.» (Richard Corliss, «In Defense of Dirty Movies», *Time Magazine*, 5 de julio de 1999, p. 74.)