

EL ARTE Y SU RELEVANCIA POLÍTICA DESDE EL NEOPRAGMATISMO
NORTEAMERICANO: UNA INVESTIGACIÓN ACERCA DE LA CONSTITUCIÓN
LINGÜÍSTICA DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS, CÓMO IMPACTAN Y TIENEN
RELEVANCIA POLÍTICA PARA LOS INDIVIDUOS Y LAS COMUNIDADES.

LAURA VICTORIA MARÍN GIRALDO.

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE DERECHO Y CIENCIAS POLÍTICAS
MAESTRÍA EN ESTUDIOS POLÍTICOS
MEDELLÍN 2022.

EL ARTE Y SU RELEVANCIA POLÍTICA DESDE EL NEOPRAGMATISMO
NORTEAMERICANO: UNA INVESTIGACIÓN ACERCA DE LA CONSTITUCIÓN
LINGÜÍSTICA DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS, CÓMO IMPACTAN Y TIENEN
RELEVANCIA POLÍTICA PARA LOS INDIVIDUOS Y LAS COMUNIDADES.

LAURA VICTORIA MARÍN GIRALDO

Trabajo para optar al título de Magister en Estudios Políticos

Asesor

SIMÓN RUIZ MARTINEZ.

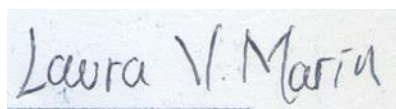
Magister en Estudios Políticos

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE DERECHO Y CIENCIAS POLÍTICAS
MAESTRÍA EN ESTUDIOS POLÍTICOS
MEDELLÍN 2022.

Abril del 2022

Laura Victoria Marín Giraldo.

“Declaro que este trabajo de grado no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en ésta o en cualquiera otra universidad”. Art. 92, párrafo, Régimen Estudiantil de Formación Avanzada.

A rectangular box containing a handwritten signature in black ink. The signature reads "Laura V. María" in a cursive script. A horizontal line is drawn underneath the signature.

Firma del autor.

Agradezco a la Universidad Pontificia Bolivariana, a la Facultad de Ciencias Políticas, a mi asesor Simón Ruiz Martínez, a todos mis profesores de la Maestría en Estudios Políticos y a mi familia.

CONTENIDO.

Introducción.....	11
Capítulo 1. El Pragmatismo Lingüístico de Robert Brandom y John Searle: reglas, normas e instituciones sociales.....	16
1. Normatividad de las Prácticas Discursivas: Robert Brandom y el juego de dar y pedir razones.....	17
a. Hacerlo Explícito.....	17
b. El juego de dar y pedir razones.....	18
c. Normas implícitas en las prácticas, se hacen explícitas en las reglas.....	24
d. Breve nota sobre los juicios estéticos.....	27
2. Lenguaje e institucionalidad: Searle y la creación de la Realidad Social.....	28
a. Estados Intencionales.....	29
b. Intencionalidad colectiva.....	31
c. Lenguaje.....	32
d. Instituciones y hechos institucionales.....	36
3. Autoridad y Poder.....	37
4. ¿Cómo aplicarían las reglas constitutivas a las obras de arte?.....	41
Conclusión.....	42
Capítulo 2. Arte y Estética desde el Neopragmatismo: el concepto de experiencia estética y su relevancia para el individuo y la cultura.....	44
1. Kant sobre el juicio estético.....	44
2. El concepto de Experiencia Estética en Dewey.....	49
3. La teoría institucional del arte.....	56
3.1 Dickie y la definición circular del mundo del arte.....	56
3.2 Danto: el significado de las obras de arte.....	59
4. Shusterman y la estética neopragmatista.....	66
4.1 El arte como dramatización.....	71
Conclusiones.....	73

Capítulo 3. El arte y su relevancia política: las prácticas artísticas y sus implicaciones en las instituciones y prácticas políticas.....	75
1. Legitimidad Política: Disputa y Demanda Básica.....	75
2. En el principio era la acción: liberalismo y pragmatismo.....	85
3. Rawls y algunas características de la Democracia Liberal.....	87
4. Breve defensa del arte popular.....	92
5. Jazz: deseo y lucha por el Reconocimiento e Identidad.....	97
a. La Lucha por el Reconocimiento como demanda política.....	105
6. Grafiti artístico y censura en el marco del Paro Nacional. Colombia.....	109
Conclusiones.....	116
Conclusiones.....	120
Referencias.....	124

RESUMEN

El objetivo del presente trabajo es investigar las posibles implicaciones políticas de las prácticas artísticas desde el Pragmatismo Lingüístico y la Estética Neopragmatista. A partir de una investigación cualitativa, se realiza en un primer momento un análisis descriptivo de la naturaleza normativa de las prácticas discursivas, así como una ontología de la *realidad social* que se constituye a partir del lenguaje y es accesible solo para las criaturas usuarias de conceptos. Luego, se aborda la conceptualización del arte y la estética desde el Pragmatismo, la *teoría institucional del arte* y finalmente la Estética Neopragmatista. Por último, se considera la posible relevancia política de las prácticas artísticas a partir de conceptos de legitimidad, identidad, justicia y reconocimiento, entre otros; cómo el arte también puede hacer explícitos compromisos públicos y políticos de los individuos y las comunidades.

Palabras clave: Pragmatismo Lingüístico, Estética Neopragmatista, liberalismo y prácticas artísticas.

ABSTRACT

The goal of this paper is to investigate the possible political implications of artistic practices from Linguistic Pragmatism and Neopragmatist Aesthetics. Based on qualitative research, a descriptive analysis of the normative nature of discursive practices is carried out at first, as well as an ontology of social reality that is constituted from language and is accessible only to concept users. Then, the conceptualization of art and aesthetics is addressed from Pragmatism, the institutional theory of art and finally the Neopragmatist Aesthetics. Finally, the possible political relevance of artistic practices is considered based on concepts of legitimacy, identity, justice, and recognition, among others; how art can also make explicit public and political commitments of individuals and communities.

Keywords: Linguistic Pragmatism, Neopragmatist Aesthetics, liberalism, and artistic practices.

Introducción

En el presente trabajo se buscará investigar las posibles implicaciones políticas de las prácticas artísticas, la relación entre arte, estética y política desde del *Pragmatismo Lingüístico y la Estética Neopragmatista*; por tanto, su enfoque filosófico es el *Neopragmatismo Norteamericano*. El Pragmatismo Lingüístico, para Brandom (2000), investiga y analiza expresiones lingüísticas y estados intencionales, con su contenido conceptual, en términos del uso que de ellas hacen los usuarios del lenguaje y sus funciones prácticas: ¿qué es lo que se hace cuando se cree, se desea, o se afirma, se ordena y se pregunta por algo? ¿Qué es lo que se hace explícito conceptualmente en las diferentes prácticas? ¿Se asume algún tipo de responsabilidad al hacerlo explícito? “It offers an account of knowing (or believing, or saying) *that* such and such is the case in terms of knowing *how* (being able) to *do* something.” (p 4) Entonces, toda práctica discursiva (artística, estética y política) se hace inteligible gracias a su articulación conceptual y es por el análisis del tipo de compromisos que se asumen en el universo social, que el Pragmatismo Lingüístico ofrece un fundamento apropiado para comprender qué es lo que se hace cuando se participa, se aprecia, se produce arte, el tipo de implicaciones a los que estos compromisos llevan.

El Neopragmatismo Norteamericano ofrece el marco histórico y filosófico desde donde se entenderá el aparato conceptual de esta investigación, como lo explica Bernstein (1993), el Neopragmatismo es el legado y resurgimiento de una tradición filosófica norteamericana; que debe su origen a los pragmatistas clásicos, luego a su paso por la filosofía analítica, para tener un resurgimiento del espíritu pragmatista a finales del siglo XX. Además del marco histórico, también brindará los posibles alcances de una investigación desde este enfoque, donde cabe no solo el análisis de los objetos que se investigan, sino también la pregunta por la relevancia que tiene esto para el hombre y la sociedad:

Todos los pragmatistas (viejos y nuevos) han sido siempre profundamente críticos a todos y cada uno de los llamamientos a absolutos. Han insistido en una pluralidad robusta de experiencias, creencias e informaciones. Han rechazado las dicotomías fijas hecho-valor y descriptivo-prescriptivo. Como Rorty, Putnam y West nos recuerdan, ha habido un profundo compromiso ético-político para la mejora del sufrimiento humano y la humillación, y un compromiso positivo a

continuar la reforma democrática social igualitaria. Todos los pragmatistas tienen un gran sentido de lo que Rorty llama "contingencia", la precariedad de la existencia humana. (pr 30)

Por lo tanto, aunque la relación entre arte, estética y política ha sido abordada desde otros enfoques filosóficos, el Pragmatismo Lingüístico permite una conceptualización adecuada de los compromisos discursivos y sus implicaciones, es decir, si el arte es usado como medio de expresión política, de identificación con una comunidad, de búsqueda de reconocimiento; todas estas implicaciones políticas para los individuos; el análisis de esos compromisos permite comprender que el arte también es un medio y expresión de demandas y toma de postura política, que al hacerse explícitas, se comprende el valor, la relevancia y la relación entre arte, estética y política en las diferentes formas de vida.

Por ser una primera aproximación de la autora a este tema, el alcance y la profundidad de la investigación dejan espacio para futuras investigaciones que logren abordar con mayor detalle el análisis del discurso de las prácticas artísticas y su relevancia para la educación política, la constitución de diferentes formas de identidad, de demandas de legitimidad y toma de postura, entre otras muchas aristas para los Estudios Políticos. Sin embargo, se ha buscado conceptualizar adecuadamente desde el enfoque escogido, desarrollando nociones del lenguaje, el arte, la estética y la política.

En el primer capítulo se abordará, desde el Pragmatismo Lingüístico, un análisis descriptivo de la naturaleza normativa de las prácticas discursivas, así como una ontología de la *realidad social* que se constituye a partir del lenguaje y es accesible solo para las criaturas usuarias de conceptos. El lenguaje es la institución social por la cual se abre, para las criaturas usuarias de conceptos, el universo racional gracias al que es posible la cultura. La cultura es un asunto esencialmente lingüístico y es dominio solo de los usuarios del lenguaje, es decir, de los hombres o las personas. Además, la cultura y el lenguaje son asuntos normativos: los conceptos juegan un rol en el pensar (articulación inferencial), es decir, responden a razones o las demandan; por tanto, todo concepto, juicio, estado intencional y acción están articulados conceptualmente y obedecen a las razones sobre sus usos: sus condiciones de éxito. Es así como las criaturas discursivas están vinculadas por razones: porque su actuar en el mundo responde a las normas que gobiernan los conceptos que hacen explícitos en sus compromisos o que se encuentran

implícitos en sus prácticas. Esto es a lo que Brandom (1998) llama: el juego de dar y pedir razones; las prácticas discursivas son juegos intersubjetivos donde se asume responsabilidad sobre compromisos y prácticas, se demandan razones sobre los compromisos de otros, gracias a que el lenguaje es una práctica pública que se aprende en comunidad, pero que también se transforma según se evalúen mejores razones sobre los usos conceptuales, compromisos y acciones.

La *realidad social* es ese universo de instituciones y relaciones sociales que se crea a partir del acto de habla de la *declaración*¹. Al declarar (X cuenta como Y en un contexto C) se constituyen los estatus de las personas con respecto a los hechos institucionales y se regulan sus derechos y deberes. Lo sorprendente, para Searle (2010) de la creación de la realidad institucional es que se sostiene gracias a la intencionalidad colectiva, y a pesar de que se genera gracias al lenguaje, sus consecuencias e implicaciones sobrepasan el lenguaje: las personas actúan por razones independientes a su deseo, asumen obligaciones y compromisos. Toda práctica e institución social existe y es inteligible por las razones que la constituyen.

En el segundo capítulo se abordará la conceptualización del arte y la estética desde el Pragmatismo, la *teoría institucional del arte* y finalmente el Neopragmatismo. Se comenzará con Kant (1788) que afirma y aclara que los juicios estéticos son juicios subjetivos, contemplativos y reflexivos sobre un objeto. Lo estético tiene que ver con las sensaciones de placer y pena, pero para poder ser un juicio reflexivo, no puede existir ningún interés sobre el objeto; por tanto, se juzga estéticamente gracias a la facultad del gusto, que contempla y conoce lo sublime y lo bello, pero que a pesar de ser un juicio subjetivo, los juicios estéticos no pueden implicar ningún interés particular, sino que se demanda el derecho universal a juzgar las cosas de tal manera. Ahora, Dewey (2008) va a rechazar la contemplación desinteresada de la estética kantiana, sin embargo, para poder comprender el concepto de *experiencia estética* es necesario entender cómo se juzga y valora estéticamente: a partir de la claridad del juicio reflexivo. Dewey pone en el centro de su teoría estética al hombre o a la criatura viva (como lo llama) y se pregunta por qué las personas encuentran valioso el arte para sus vidas. El arte (en su apreciación

¹ Cabe aclarar que el acto de habla de la declaración crea realidad al declararla como existente, sin embargo, no es solo por este acto de habla que existe la Realidad Social; existe también gracias a órdenes y promesas, entre otros.

y también en su producción) se experimenta; la *experiencia estética* es aquello que ocurre, en el encuentro con la obra de arte por ejemplo, y que por lo que suscita resulta significativa para el individuo. Es significativa porque está mediada conceptualmente y entra a jugar con lo que el individuo ya conoce, con el aparato conceptual que tiene, con los juicios y conocimiento de sus experiencias pasadas; es vivida en su particularidad y esto es lo que permite postular su potencial pragmatista, porque la persona pone a jugar esos compromisos en otros ámbitos de la vida y no se limita solo al marco institucional del mundo del arte. Gracias a la *teoría institucional del arte* se puede comprender cómo opera la institución del *mundo del arte*: cada práctica obedece a sus reglas y la institucionalización de las obras se evalúa desde una comunidad competente. Danto (1964) insistirá que toda obra de arte tiene significado y materialidad, y ese contenido es producto de una labor interpretativa. Así se exige de toda obra de arte que esgrima buenas razones para su institucionalización, que sea aceptada por un público que comprende y aprecia también desde un contexto histórico. De la estética neopragmatista de Shusterman (2002 a), se rescata su apuesta por el análisis de los usos y el servicio del arte y la estética en la vida individual y colectiva.

En el último capítulo se buscará articular la posibilidad de que las prácticas artísticas, gracias a los contenidos que hacen explícitos en sus obras y cuando se articulan comunalmente como una forma de vida, tengan algún tipo de relevancia política. Para esto, se debe abordar primero algunos conceptos desde la filosofía política, tales como legitimidad política, justicia, reciprocidad, identidad, reconocimiento, entre otros. La *demanda básica de legitimidad* y su disputa, como un terreno de contestación que obedece a razones, se analiza desde el Pragmatismo de Williams (2005) y Fossen (2013), desde donde se podrá afirmar que toda autoridad, para ser legítima, debe ser tomada como fuente de razones. El análisis político se concluye al abordar lo que para Rawls (1999) es una *sociedad liberal* que se fundamenta sobre un sentido de justicia, una sociedad que satisfaga el criterio de reciprocidad y reconocimiento y lo que razonablemente se puede esperar en sus instituciones. Luego, se abordan dos ejemplos de prácticas artísticas populares: el estilo musical *jazz* y el grafiti; así mostrar como el surgimiento y desarrollo del *jazz* se inscribe en la historia y hace parte de la identidad de la comunidad afroamericana en Norteamérica, siendo la demanda por el reconocimiento

de esa identidad, una demanda política en busca de la garantía de igualdad y derechos frente a prácticas arraigadas de racismo. El caso del grafiti se enmarca en las protestas del Paro Nacional en el 2021 en Colombia, donde sus mensajes explícitos desafían y demandan la legitimidad de la autoridad, y la censura de estos, demuestra cómo el arte y los espacios que se apropia, no son políticamente irrelevantes o inofensivos.

El tipo de investigación es cualitativa y se realizó gracias a un análisis de fuentes bibliográficas.

Capítulo 1. El Pragmatismo Lingüístico de Robert Brandom y John Searle: reglas, normas e instituciones sociales

Este capítulo se desarrollará a partir del Pragmatismo Lingüístico de Robert Brandom (1998) (2000) y John Searle (2010) principalmente; recordando que ambos pensadores se inscriben en una tradición de inspiración wittgensteniana. En un primer momento, se busca comprender cuál es la naturaleza normativa de las prácticas discursivas, por qué obedecen a los juegos de dar y pedir razones, y cómo se estipulan sus estatus deónticos a partir de los *compromisos discursivos*. Luego, se presenta una ontología de la *realidad social* que se constituye a partir del lenguaje y es accesible solo para las criaturas usuarias de conceptos. Así, se podrá analizar cuáles son las razones que motivan e institucionalizan las prácticas artísticas y sus posibles compromisos públicos y políticos. Solo a partir de comprender la importancia de la racionalidad, el lenguaje y la acción, se podrá analizar el tipo de práctica cultural que es el arte y también, la autoridad (y su legitimidad) del poder político.

Se utilizan indistintamente los conceptos de *usuarios del lenguaje*, *agentes*, *criaturas lingüísticas*, para referir a las personas y su facultad racional: “linguistic expressions and the contents of intentional states, indeed, awareness itself, should be understood, to begin with, in terms of playing a distinctive kind of role in reasoning” (Brandom, 2000, p 1).

Brandom utiliza específicamente la noción de *criaturas discursivas* para determinar que es el uso de los conceptos, que obedece a las reglas del razonamiento, lo que se institucionaliza en la interacción social gracias a la cual se abre el espacio de la cultura: “Conceptual norms are brought into play by social linguistic practices of giving and asking for reasons, of assessing the propriety of claims and inferences” (2000, p 26). La diferencia entre naturaleza y cultura, para los hombres, surge con la institucionalización del lenguaje, por esto, para comprender cualquier otra institución o práctica cultural es necesaria una aproximación a la naturaleza normativa del lenguaje.

1. Normatividad de las Prácticas Discursivas: Robert Brandom y el juego de dar y pedir razones

En este primer apartado se trabajará sobre algunas nociones de la teoría del lenguaje del filósofo norteamericano Robert Brandom (1998) (2000) que permitirán comprender la dinámica normativa de las prácticas lingüísticas. Los usuarios del lenguaje se caracterizan por ser *criaturas que usan conceptos* y lo hacen con el propósito de hacer explícitas sus intenciones, llevar a cabo sus empresas y volverse inteligibles unos a otros al tomarse como agentes competentes. Lo que diferencia a los practicantes discursivos de otras criaturas que no usan conceptos es que asumen responsabilidad sobre su comportamiento, y cómo se asume o se adscribe esa responsabilidad se hace de la manera que Brandom llama: el juego *de dar y pedir razones*. Es debido a las razones que se dan y se piden que los jugadores ocupan diferentes estatus que los autorizan, legitiman u obligan frente a otros (estatus deónticos), demostrando cómo la práctica discursiva es, además de racional, esencialmente social: se hacen explícitas las normas implícitas en las prácticas gracias al uso del vocabulario normativo, que expresa el tipo de compromisos discursivos que se asumen o se adscriben y sus implicaciones prácticas. Así, se pretende comprender lo que hay en el centro de las prácticas discursivas que dan sentido al universo cultural que no sería posible sin el lenguaje.

1. 1 Hacerlo explícito

El *Pragmatismo Lingüístico* de Brandom (2000) busca analizar expresiones lingüísticas y estados intencionales, con su contenido conceptual, en términos del uso que de ellas hacen los usuarios del lenguaje y sus funciones prácticas: ¿qué es lo que se hace cuando se cree, se desea, o se afirma, se ordena y se pregunta por algo? ¿Qué es lo que se hace explícito conceptualmente en las diferentes prácticas? ¿Se asume algún tipo de responsabilidad al hacerlo explícito? “It offers an account of knowing (or believing, or saying) *that* such and such is the case in terms of knowing *how* (being able) to do something.” (p 4)

Los usuarios de conceptos se diferencian de otras criaturas por su capacidad de responder racional y apropiadamente al ambiente, de formar pensamientos articulados conceptualmente: “To be an agent rather than just a behavior is to be disposed to

respond reliably and differentially to applications of appropriate concepts by altering the accessible environment.” (Brandom 1998, p 8). El fundamento de este comportamiento racional está en la relación entre *estados intencionales y lenguaje* (o acción). Los *estados intencionales* como creencias, temores, deseos; así como las expresiones lingüísticas (por ejemplo, los actos de habla) poseen contenido conceptual sobre *estados de cosas*, por lo tanto, los *estados intencionales* motivan acciones intencionales y la capacidad de articularlo conceptualmente es algo que solo en el lenguaje es posible, hacer explícito un contenido conceptual es saber dar cuenta de una creencia, una intención o de una acción intencional (por ejemplo, si se cree que afuera llueve, se *afirma* “afuera llueve”):

Claiming and believing are two sides of one coin—not in the sense that every belief must be asserted nor that every assertion must express a belief, but in the sense that neither the activity of believing nor that of asserting can be made sense of independently of the other, and that their conceptual contents are essentially, and not just accidentally, capable of being the contents indifferently of both claims and beliefs. (Brandom 1998, p 6)

Brandom (2000) toma la noción de *Expresión* para aclarar que la actividad lingüística consiste en *hacer explícito* (vía contenido conceptual) lo que se encuentra implícito en *estados intencionales*, actitudes y prácticas: “when a desire or intention issues in a corresponding doing, or a belief in saying” (p 8). El éxito en lograr hacer *explícito* aquello que se encuentra *implícito* dependerá del grado de dominio de las prácticas discursivas y su articulación conceptual: “Sellar’s principle that grasping a concept is mastering the use of a word” (Brandom 2000, p 6). Por lo tanto, el *Pragmatismo Lingüístico* de Brandom explica la relación entre lo *implícito* y la posibilidad de hacerlo *explícito* que requiere del dominio en el uso de los conceptos para dar sentido a las expresiones lingüísticas. La noción de expresión sugiere una actividad y consiste en: saber-*cómo* (percibir, actuar, hablar, evaluar) y saber-*que* (hacer explícito conceptualmente lo que percepciones, actitudes, juicios y estados de cosas en el mundo son).

1. 2 El juego de dar y pedir razones

Ser un usuario competente del lenguaje es dominar el uso y la aplicabilidad de los conceptos; saber decir o hacer explícito un contenido conceptual es conocer bajo qué

condiciones su uso será evaluado como correcto. Los conceptos pueden presentarse a la vez como las razones que se dan para las declaraciones y acciones (conclusiones), o las expresiones que demandan futuras razones (premisas). De manera que, dominar un concepto es dominar su *articulación inferencial*, es conocer su lugar o como diría Brandom: su rol en el razonamiento (2000, p 11). *La práctica discursiva* consiste en conferir contenido conceptual a las expresiones y acciones presentándose estas como razones o solicitándolas. Dicha práctica se realiza intersubjetivamente, donde los agentes se toman unos a otros como responsables de sus expresiones adquiriendo estas la condición de *compromisos discursivos*. En el juego de *dar y pedir razones* el uso de los conceptos no solo da cuenta del dominio racional de la articulación inferencial, sino también de los diferentes estatus deónticos (compromisos y derechos) que se asumen en toda práctica discursiva:

Grasping the concept that is applied in such a making explicit is mastering its inferential use: knowing (in the practical sense of being able to distinguish, a kind of knowing how) what else one would be committing oneself to by applying the concept, what would entitle one to do so, and what would preclude such entitlement. (Brandom 2000, p 11)

Conferir contenido conceptual a una práctica es la forma que tienen los agentes de hacer explícitos sus compromisos discursivos, pero, ¿de qué se pueden hacer responsables o con qué se comprometen en la aplicación de conceptos? Dado que los conceptos pueden ocupar a la vez el rol de premisa o conclusión (articulación inferencial): “The fundamental form of the conceptual is the *propositional*” (Brandom 2000, p 12) y la mínima unidad en la que este *contenido proposicional* puede ser aplicado y por la que los agentes pueden asumir responsabilidad es *el juicio*:

Kant’s big idea is that what distinguishes judgment and action from the responses of merely natural creatures is neither their relation to some special stuff nor their peculiar transparency, but rather that they are what we are in a distinctive way responsible for. They express commitments of ours: commitments that we are answerable for in the sense that our entitlement to them is always potentially at issue; commitments that are rational in the sense that vindicating the corresponding entitlements is a matter of offering reasons for them. (p 80)

Si bien la mínima unidad de compromiso es el juicio, son a la vez juicios y acciones por los que los agentes son responsables y se evalúan gracias a su contenido conceptual.

El significado de un juicio, una acción, un acto de habla, expresa el tipo de compromiso de quien lo emite y esto, evaluado por los otros agentes, altera el *estatus deóntico* de los participantes; esto es lo que Brandom llama *el juego de dar y pedir razones*. Los participantes se toman unos a otros como legitimados, responsables y comprometidos gracias a que expresan o demandan razones sobre estas actitudes (si se afirma algo, por ejemplo, se está comprometido con su verdad y se está en una posición donde otros pueden demandar razones sobre el contenido de esa afirmación). Para Brandom, toda práctica discursiva es racional porque necesita de las razones que se dan y se piden, y es constitutivamente social porque juicios y acciones (2000, p 80) son cosas por las que se es responsable y esto solo se puede hacer intersubjetivamente:

I think of discursive practice as deontic scorekeeping: the significance of a speech act is how it changes what commitments and entitlements one attributes and acknowledges. I work also within the context of an inferential semantics. That is, discursive commitments (to begin with, doxastic ones) are distinguished by their specifically inferential articulation: what counts as evidence for them, what else they commit us to, what other commitments they are incompatible with in the sense of precluding entitlement to. This is a reading of what it is for the norms in question to be specifically conceptual norms. The overall idea is that the rationality that qualifies us as sapient (and not merely sentient) can be identified with being a player in the social, implicitly normative game of offering and assessing, producing and consuming, reasons. (Brandom 2000, p 81)

Los *compromisos discursivos* son los que al atribuirse alteran el puntaje deóntico y para Brandom son de dos tipos: doxásticos y prácticos. (2000, p 83). El juego de dar y pedir razones consiste en evaluar tanto juicios como acciones por sus *condiciones de éxito* (2000, p 82). La actitud evaluativa hacia juicios y acciones consiste en saber *juzgar* bajo qué condiciones una acción sería exitosa o un juicio articulado inferencialmente como correcto, y tener la capacidad de formar un pensamiento, tener una creencia y realizar un juicio sobre esas condiciones en términos de *verdad*: “Forming an intention (undertaking a commitment) to put a ball through a hoop requires knowing what it is to put a ball through a hoop—what must be true for that intention to succeed.” (Brandom 2000, p 82). Por lo tanto, valorar una acción depende de la creencia de lo que esa acción es, formar una intención requiere creer bajo qué condiciones esa acción sería exitosa. Las motivaciones de juicios y acciones necesitan de la creencia de lo que es *verdadero* y lo que los agentes reconocen unos de otros no son únicamente los compromisos que

hacen explícitos en sus declaraciones y actos, sino las creencias implícitas e intenciones que las motivan. Tanto creencias como intenciones son *razones* para juicios y acciones que se justifican por lo que se *toma por verdadero* (si *deseo* llegar rápido a casa, por ejemplo, debo dirigirme ahora mismo y *creer* bajo qué condiciones eso sería posible y verdadero). *Se hace verdadero*, aquello que se *toma por verdadero*:

The thought is that there are two species of discursive commitment: the cognitive (or doxastic) and the practical. The latter are commitments to act. Acknowledgments of the first sort of commitment correspond to beliefs; acknowledgments of the second sort of commitment correspond to intentions. The first are takings-true, the second makings-true. Practical commitments are like doxastic commitments in being essentially inferentially articulated. (Brandom 2000, p 83)

Juzgar las acciones, declaraciones y creencias en términos de éxito y verdad sugiere que los jugadores actúan siguiendo reglas y estas institucionalizan prácticas, que hay una manera de determinar el tipo de normas que se encuentran implícitas en las prácticas y que estas se siguen (las normas) gracias a que los agentes tienen razones para actuar con respecto a ellas. Los jugadores evalúan la pertinencia de las razones y el tipo de compromisos discursivos gracias a su *articulación inferencial* (si de una promesa, por ejemplo, se sigue una obligación y el responsable es quien la hace, en una situación y frente a alguien). Todo concepto, juicio, declaración o acción, se encuentra relacionado con otros gracias a las razones que se dan y se piden para su ejecución, es decir, los jugadores evalúan e *infieren* las futuras consecuencias de esos compromisos, así como las razones que los antecedieron y las condiciones o contexto en el que se expresan:

Claiming, being able to justify one's claims, and using one's claims to justify other claims and actions are not just one among other sets of things one can do with language. They are not on a par with other 'games' one can play. They are what in the first place make possible talking, and therefore thinking: sapience in general. (Brandom 2000, p 15)

Las prácticas discursivas responden a las razones *articuladas inferencialmente* que hacen inteligibles el tipo de compromisos discursivos que se asumen y se adscriben. Para Brandom, actuar vinculados por reglas es actuar por razones *articuladas inferencialmente* que se expresan gracias al uso del vocabulario normativo; por ejemplo, si se *hace una promesa*, se está *obligado* a cumplirla, a quién se promete está *legitimado*, por lo tanto, se *debe* cumplir la promesa si no se quiere romper el compromiso. Gracias

al rol expresivo del vocabulario normativo se hacen explícitas las reglas que vinculan a los jugadores según el tipo de compromiso y el estatus deóntico que asumen. Brandom presenta tres tipos de patrones de razonamiento práctico que expresan el tipo de razones que los agentes tienen para formar sus intenciones y sus subsiguientes actos: *prudencial* (o instrumental), *institucional* e *incondicional* (2000, p 91) que se corresponden con los siguientes ejemplos:

α. Only opening my umbrella will keep me dry, so I shall open my umbrella.

β. I am a bank employee going to work, so I shall wear a necktie.

γ. Repeating the gossip would harm someone, to no purpose, so I shall not repeat the gossip.

(Brandom 2000, p 84)

Las razones que responden al primer tipo son de deseo y preferencia: el deseo de mantenerse seco cuando llueve, por ejemplo. Las razones del segundo tipo son dadas por ocupar el estatus social e institucional de ser un empleado de banco: el hábito implícito de usar corbata se hace explícito cuando se expresa lo que los empleados de banco *deberían* hacer, es decir, los *estatus sociales* también son razones para actuar siguiendo normas, autorizan a quien los ocupa para comportarse de cierta forma que los demás reconocen como acorde con la norma. Por último, las razones del tercer tipo son incondicionales y no son contextuales, ya que expresan un compromiso hacia *cualquiera*: “regardless of desires or preferences, and regardless of social status” (Brandom 2000, p 91). La descripción de estos patrones no pretende ser exhaustiva ni definitiva, sirve solo para mostrar el tipo de razonamiento que muchas veces realizan los agentes para formar una intención y cómo los demás jugadores reconocen en sus hábitos y prácticas también sus creencias o compromisos doxásticos. Más importante aún, se ve como la práctica discursiva obedece a una dinámica que se hace explícita gracias al vocabulario normativo (*se debe*, estar *legitimado*, *se puede*) y las razones que la motivan pueden ser tanto preferencias o deseos, como obligaciones asociadas a estatus sociales, o compromisos incondicionales. Lo que expresan declaraciones como: yo debo, debería, no debo; no es únicamente la capacidad de ser y percibirse como responsable de una serie de compromisos prácticos sino el tipo de vocabulario normativo que se encuentra implícito en acciones y hábitos de la vida diaria:

To exhibit a piece of good practical reasoning whose conclusion is a certain intention is to exhibit that intention, and the action (if any) that it elicits, as rational, as reasonable in the light of the

commitments exhibited in the premises. Thus all of the 'ought's that make explicit species of practical reasoning taken as examples here, the prudential 'ought', the institutional 'ought', and the unconditional 'ought', are different kinds of rational 'ought'. (Brandom 2000, p 92)

Gracias al rol expresivo del vocabulario normativo, las normas implícitas en las prácticas, se hacen explícitas y se vuelven inteligibles las reglas. Brandom demuestra así, que las criaturas usuarias de conceptos actúan y piensan gobernadas por reglas: sus intenciones, creencias, juicios y acciones, articulados conceptual e inferencialmente, responden a razones y se evalúan en términos de verdad: *tomar por verdadero y hacer verdadero*.

Lo que aún no se ha hecho lo suficientemente explícito es cómo las prácticas discursivas pueden constituir el universo cultural de los usuarios de conceptos; pues bien, los usuarios de conceptos al asumir la responsabilidad sobre sus compromisos doxásticos y prácticos, lo hacen siendo competentes en una práctica pública que es el lenguaje. Es por el significado de los compromisos que se atribuye responsabilidad y se determinan los diferentes estatus deónticos; estatus que los autorizan a pedir razones, que los legitiman para actuar, los obligan a ser consecuentes con sus declaraciones y también a encontrar mejores razones cuando sea necesario transformar las prácticas. En cada instancia de la actividad conceptual, los jugadores pueden dar y pedir razones sobre sus prácticas, y muchas veces, instituyen, transforman y crean nuevas formas de vida. Cualquier institución, por pequeña o por compleja, sigue reglas: desde la informalidad de la amistad, hasta la formalidad de los gobiernos de las naciones, se pueden analizar por las razones que autorizan, legitiman y obligan a los jugadores involucrados. El rango de las prácticas sociales oscila desde actuar animado por el más sutil de los deseos, hasta actuar autorizado por los diferentes estatus que se ocupan en la larga lista de instituciones sociales. El campo común de tan amplio espectro es la *práctica lingüística*, que es susceptible de ser comprendida gracias al contenido conceptual de los compromisos prácticos, la articulación inferencial de sus relaciones y la normatividad que vincula a actuar motivado por razones.

1. 3 Normas implícitas en las prácticas se hacen explícitas en las reglas

Las prácticas discursivas se institucionalizan por las razones que se dan y se piden para su existencia y pertinencia, además, se sostienen en el tiempo gracias al adiestramiento, el aprendizaje y por la pertenencia a una comunidad (o varias comunidades y diferentes *juegos del lenguaje*). Pensar, por ejemplo, en la *lengua* o en el *idioma*: se aprende a hablar una lengua por adiestramiento y pertenencia a una comunidad, país o sociedad; se hace efectiva en el tiempo por su pertinencia, pero también se transforma gracias a que los practicantes hacen un uso dinámico de ella que se evalúa y reconoce intersubjetivamente. Las prácticas lingüísticas siguen reglas (por ejemplo, las reglas gramaticales en el caso de un idioma) pero: ¿qué significa que las prácticas discursivas siguen reglas?

Brandom asegura que en *los juegos del lenguaje* se siguen reglas porque los seres racionales son individuos que responden a la autoridad de las razones; su manera de comportarse en el mundo no se debe meramente a la compulsión o al instinto, sino que desde los estados intencionales (percepción, creencia, temor, deseo) hasta el despliegue de sus acciones intencionales y las relaciones con otros, obedecen a razones articuladas conceptualmente. En toda práctica discursiva o institución, las criaturas racionales encuentran razones para vincularse y actuar siguiendo sus reglas y aunque muchas veces el número de normas que constituyen el campo social exceda la capacidad de darse cuenta completamente de ellas, las prácticas se han institucionalizado por razones y por esto se siguen reglas también por costumbre, práctica y forma de vida.

La forma explícita de las reglas es su articulación conceptual, su significado expresa el tipo de compromiso discursivo sobre el que se asume o se atribuye responsabilidad: “So for Kant, concepts are to be understood by the theorist in terms of the rules that make them explicit, rules that specify how the concepts are properly or correctly applied and otherwise employed.” (Brandom 1998, p 10). Los conceptos son las expresiones de sus usos y por esto tienen la forma de las reglas, porque expresan cómo las cosas deben ser hechas: dominar un concepto es dominar su aplicabilidad correcta (por ejemplo, el concepto de “rojo” se utiliza y expresa cuando las cosas son rojas, se predica sobre las cosas rojas y el jugador competente aprende a aplicarlo

apropiadamente en diferentes situaciones y juegos del lenguaje) además, el jugador debe reconocer la relación entre intencionalidad, aplicación y contexto:

Porque quien grita «¡Losa!» significa en realidad: «¡Tráeme una losa!». ¿Pero cómo haces esto: significar eso mientras dices «Losa»? ¿Te repites interiormente la oración no abreviada? ¿Y por qué, para decir lo que otro significa con el grito «¡Losa!», debo traducir esa expresión en otra distinta? Y si significan lo mismo, —¿por qué no debo decir: «cuándo él dice '¡Losar!', significa '¡Losar!'»? O: ¿por qué no has de poder significar «¡Losa!», si puedes significar «¡Tráeme la losa!»? —Pero si grito «¡Losa!», ¡lo que quiero es que él me traiga una losa!—Ciertamente, ¿pero consiste 'querer esto' en que pienses de alguna forma una oración diferente de la que dices?— (Wittgenstein 2009 ,p 179)

Intencionalidad y contexto determinan el uso y aplicabilidad exitosa de los conceptos, estos se pueden utilizar y reproducir en diferentes *juegos del lenguaje* (Wittgenstein 2009, p 171) cada uno gobernado por sus normas específicas. Estos *juegos* se pueden observar, en particular, en las diferentes prácticas culturales: las reglas que constituyen las prácticas religiosas, por ejemplo, no son las mismas que constituyen las prácticas científicas; cada una responde a diferentes razones que las motivan, los objetos de sus *creencias* no son los mismos en los dos casos y sin embargo, son prácticas institucionalizadas por los hombres, siguen razones y hacen parte de su forma de vida.

Estados intencionales, acciones intencionales y juicios obedecen a la autoridad de las razones porque se articulan inferencialmente en entramados lógicos que siguen las reglas del pensar; es decir, si de un estado intencional (el deseo, por ejemplo) se sigue una acción intencional (obtener el objeto o el *estado de cosas* del deseo) y todo se hace explícito en el juicio, implica que cada instancia es normativa porque gracias a su contenido conceptual, cada instancia determina como corresponde o se debe actuar:

This "force of the better reason" is a normative force. It concerns what further beliefs one is committed to acknowledge, what one ought to conclude, what one is committed or entitled to say or do. Talk of what is a reason for what has to do in the first instance not with how people do or would act but with how they should act, what they should acknowledge. The sophist may not in fact respond to this "force," but even the sophist ought to. (Brandt 1998, p 17)

Los diferentes estatus deónticos (estar autorizado, legitimado, obligado) también se institucionalizan por la fuerza de las razones y su reconocimiento público: “Where Wittgenstein, Sellars, and Dummett, for instance, look at meaning, understanding,

believing, or intending something in terms of mastery of the public proprieties governing the use of linguistic expressions” (Brandom 1998, p 16). Los usuarios del lenguaje aprenden a jugar los diferentes juegos por adiestramiento, pertenencia a diferentes comunidades y por alcanzar el dominio competente en la aplicación de los conceptos. Por esto, las reglas viven en el comportamiento; mas las razones que se dan y se piden para su seguimiento son dinámicas porque son los individuos los que asumen la responsabilidad sobre sus compromisos discursivos, esto hace que las prácticas también se transformen conforme se vayan presentando mejores razones (necesidades, nuevos contextos, la decisión de no vincularse más a una institución, por ejemplo). Es por la fuerza de las razones que se institucionalizan pero también se transforman las prácticas y es el reconocimiento de la comunidad lo que las hace efectivas.

Ser usuario de un lenguaje y aprender a actuar en diferentes juegos del lenguaje sucede gracias al adiestramiento en las formas de vida de las comunidades a las que se pertenece. Aprender a seguir reglas es costumbre y la *actitud evaluativa* hacia las normas no solo permite reconocerlas, sino también demandar razones sobre su procedencia: “No; he indicado también que alguien se guía por un indicador de caminos solamente en la medida en que haya un uso estable, una costumbre.” (Wittgenstein 2009, p 329). Se siguen reglas por adiestramiento y costumbre, no por interpretación, sino por las actitudes prácticas hacia ellas (la actitud evaluativa, por ejemplo). Para Brandom (1998) la autoridad de las razones no se puede eludir, eso sería como renunciar completamente a la racionalidad, porque el lenguaje (la articulación conceptual de pensamientos y acciones) es una práctica pública: “Por tanto «seguir la regla» es una práctica. Y creer seguir la regla no es seguir la regla. Y por tanto no se puede seguir 'privadamente' la regla, porque de lo contrario creer seguir la regla sería lo mismo que seguir la regla.” (Wittgenstein 2009, p 331)

Las reglas se justifican de manera práctica; la pertenencia a una comunidad, costumbre o forma de vida siempre está abierta a la demanda de razones y a su justificación, pues para Brandom (1998) los agentes que evalúan y reconocen las razones que los vinculan lo hacen en el ejercicio de su libertad, para actuar acorde con la regla o dar razones para transformarla, en eso radica su dignidad. Las prácticas se valoran por su pertinencia (o por su legitimidad, o conveniencia) y son susceptibles de

ser transformadas por las actitudes de los individuos hacia ellas; quien demuestre la mayor experticia (las mejores razones) asumirá un estatus normativo que transformará la práctica: “How can a performance be nothing but a 'blind' reaction to a situation, not an attempt to act on interpretation (thus avoiding Scylla); and be a case of going by a rule (avoiding Charybdis)? The answer is: by belonging to a custom, practice, or institution” (McDowell 1984, p 342)

Las *reglas que se viven con otros* (Santamaria-Ruiz 2019, p 19) que se aprenden y se viven en comunidad, son la forma de la racionalidad de las criaturas usuarias del lenguaje: lenguaje y acción son nociones eminentemente sociales, por esto no se sigue una regla privadamente, porque la capacidad de hacer explícitas las normas implícitas en el comportamiento no consiste solo en asumir la propia responsabilidad sino también en ser capaz de atribuirla e interpretar los compromisos de los demás:

Si las reglas se encarnan en el comportamiento, del que se da cuenta por medio del lenguaje, y se integran dentro de prácticas que se instituyen como costumbres, no existe una forma de vida privada y, por tanto, todo comportamiento tiene sentido solo respecto a la comunidad que lo respalda. (Santamaria.Ruiz 2019, p 20)

Todo el esquema de *la racionalidad de las practicas discursivas* ofrece una forma de análisis acertado para cualquier práctica o institución humana: pensar y actuar gobernados por razones y la autonomía de transformar también las prácticas, esta es la naturaleza de los juegos (dar y pedir razones) que solo son posibles intersubjetivamente y constituyen las formas de vida y las diferentes comunidades.

1. 4 Breve nota sobre los juicios estéticos

Aunque en qué consisten los juicios estéticos se abordará en el siguiente capítulo, resulta apropiado revisar aquí el análisis de Wittgenstein (1967) sobre el tema. Para Wittgenstein, los juicios estéticos son juicios evaluativos, subjetivos, pero que responden a un uso estable y al conocimiento de las reglas dentro de un juego del lenguaje, concretamente, las prácticas de apreciación estética (sobre todo las que tienen que ver con el mundo del arte). Solo aquel que domine, por ejemplo, las reglas de la armonía musical, podrá juzgar y apreciar acertadamente la estructura de una pieza musical. Sin embargo, la misma apreciación estética necesita cierto tipo de maestría en la práctica

cultural de apreciar las cualidades estéticas de las cosas; el gusto, aunque subjetivo, se moldea también culturalmente y por la pertenencia a una comunidad:

The words we call expressions of aesthetic judgement play a very complicated role, but a very definite role, in what we call a culture of a period. To describe their use or to describe what you mean by a cultured taste, you have to describe a culture. What we now call a cultured taste perhaps didn't exist in the Middle Ages. An entirely different game is played in different ages. (p 8)

La apreciación, no obstante, también se justifica prácticamente: puede existir un uso estable de las palabras (armónico, bello, sutil, adecuado) pero los juicios estéticos subjetivos dependen de cómo cada individuo los justifica desde su experiencia. Para Wittgenstein (1967), la razón por la que se realizan juicios de apreciación es por los sentimientos de agrado o desagrado con respecto a un estado de cosas. Los sentimientos de agrado o desagrado son las motivaciones o razones para los juicios de apreciación estética, y como se ha venido afirmando con Brandom, las criaturas discursivas responden a la fuerza de las razones:

This is connected with the difference between cause and motive. In a law-court you are asked the motive of your action and you are supposed to know it. Unless you lie you are supposed to be able to tell the motive of your action. You are not supposed to know the laws by which your body and mind are governed. (Wittgenstein 1967, p 28)

Por tanto, cualquiera sea el juego del lenguaje (un juego del lenguaje es, por ejemplo, el juego de apreciación estética o la justificación del *gusto*), las criaturas discursivas actúan y juzgan motivados por razones; aprenden las reglas y sus usos estables por adiestramiento y pertenencia a una comunidad lingüística, pero también transforman sus prácticas si existen mejores razones para ello y logran la evaluación y aprobación de los otros.

2. Lenguaje e institucionalidad: Searle y la creación de la Realidad Social

Aunque Brandom hace un análisis de la naturaleza y estructura de las prácticas discursivas, es oportuno preguntarse cómo se forma ese universo de instituciones y hechos institucionales en el que los hombres se mueven. Searle en su trabajo *Making the social world* (2010) analiza la estructura de la *realidad social* la cual no sería posible sin el lenguaje. Para que las instituciones, prácticas discursivas, costumbres y formas de

vida de las personas existan, el papel del lenguaje en su constitución es fundamental y determina la diferencia entre lo que hacen las criaturas discursivas y las que no lo son. Aunque el lenguaje es la condición y estructura de las instituciones, Searle afirma que sus poderes (de las instituciones) van más allá del lenguaje; las personas al vincularse a las diferentes instituciones de la realidad social aumentan su poder (positiva o negativamente) y adquieren una capacidad extraordinaria gracias a su capacidad lingüística. El tipo de instituciones que interesan a este trabajo son las que regulan las prácticas artísticas y políticas: ¿son las prácticas artísticas hechos institucionales según las reglas constitutivas searlianias? ¿Cumplen las prácticas artísticas específicamente con alguna función? ¿Cómo se formalizan las diferentes instituciones políticas y cuál es la naturaleza de su poder? Si bien las anteriores preguntas no se responden específicamente en este apartado, ya que hacen parte del propósito general del trabajo; el análisis de la realidad social permite comprender las razones que establecen cualquier institución y por qué las personas las aceptan y las reconocen, se vinculan a ellas.

Tanto para Brandom (2000) como para Searle (2010) el campo de *la cultura* y de la *realidad social* se abre solo para las criaturas usuarias del lenguaje. El vínculo entre naturaleza y cultura es la capacidad lingüística y lo distintivo de esa capacidad, para Brandom (2000), es que las criaturas discursivas están vinculadas por la autoridad de las razones, el fundamento del universo social son las practicas por las que en cada instancia o situación se es responsable: “One of Kant’s great insights is that judgments and actions are to be distinguished from the responses of merely natural creatures by their distinctive normative status, as things we are in a distinctive sense responsible for”. (p, 33).

2.1 Estados intencionales

El análisis searlinao del vínculo entre naturaleza y cultura comienza preguntándose por las condiciones de emergencia del lenguaje a partir de los estados intencionales: “the biologically more basic forms of relating to reality are in our plans (prior intentions), our tryings (intentions in action), our perceivings and our remembering” (Searle 2010, p 39).

Los *estados intencionales* tales como creencias, deseos o intenciones² están motivados por los objetos en el mundo o por sus *condiciones de satisfacción*, además de la *dirección de encaje* que, así como en los *actos de habla*, depende del tipo de *estado intencional*:

Just as in Intentional states we can make a distinction between the type of state that it is, marked by “S”, and the content of the state marked by “p”, so in the theory of language we can make a distinction between the type of speech act it is, what Austin called the “illocutionary force” marked by “F”, and the propositional content marked by “p”. Thus just I can believe that you will leave the room or hope that you will leave the room, so I can predict that you will leave the room or order you to leave the room. In each case we have the same propositional content with different psychological mode in the case of intentional state, and different illocutionary force or type in the case of speech act. Furthermore, just as my beliefs can be true or false and thus have the mind to world direction of fit, so my statements can be true or false and thus have the word to world direction of fit. (Searle 2010, p 28)

Searle (2010) afirma que entre *estados intencionales* y *actos de habla* existe una relación y un paralelo; ambos están dirigidos o son sobre objetos en el mundo y del tipo que sean va a estar determinado por su *dirección de encaje* y *condiciones de satisfacción* (condiciones de verdad, éxito o realización): “We can think of all of the intentional states that have a whole propositional content and direction of fit as representations of their conditions of satisfaction”. (p 29)

Ahora ¿cuál es la relación entre estados intencionales y acción? ¿Cómo la formación de un estado intencional y sus condiciones de satisfacción pueden causar una *acción intencional*? aunque Searle (2010) aclara que los estados intencionales no ocurren aisladamente y que al formar una intención se toman por sentado un conjunto de capacidades y otros estados intencionales para llevar a cabo esa acción, lo que nombra como *Background* (p 31); normalmente una acción intencional se da cuando previamente se ha formado una intención que la motiva, o en términos de Brandom, existen razones para la acción:

Another name in English for prior intentions is “plans” and the word that typically names the formation of a prior intention is “decision”. If I have decided now to do something later, I have form a prior intention. If I plan on doing it, I have a prior intention. All actions require intentions-in-action,

² *Intentar* o tener el propósito de hacer algo es solo uno entre varios *estados intencionales*, estos últimos son estados mentales acerca del mundo: “Intentionality is a fancy philosopher’s term for that capacity of the mind by which it is directed at, or about objects and states of affairs in the World” (Searle 2010, p 25)

but not all actions require prior intentions, because sometimes one might do something intentionally but quite spontaneously, without forming any plan or making any prior intention to do it. In such cases the only decision is the onset of the action. (Searle 2010, p 33)

Los *estados intencionales* forman las *intenciones previas* o planes, las *condiciones de satisfacción* se representan por la relación entre el tipo de *intención* y el mundo; la *intención en acción* puede responder a una intención previa (además se puede tener éxito o no en ella) u ocurrir espontáneamente. Las *intenciones en acción* no ocurren aisladamente y desde las más básicas hasta las más complejas (que requieren de una serie de otras intenciones, acciones y *background*) explican una parte fundamental de lo que es el comportamiento humano.

2.2 Intencionalidad colectiva

Un aspecto importante de la realidad social es que necesita y se sostiene gracias a la *intencionalidad colectiva*: “human beings, along with a lot of other social animals, have the capacity for collective intentionality” (Searle 2010, p 43). Cuando varias personas *intentan juntas* –(*creen* lo mismo como parte de su fe religiosa, *desean* lo mismo como parte de un partido político) o incluso cuando para lograr el objetivo asumen roles diferentes (cada uno toca un tipo de instrumento en la sinfonía, por ejemplo); la forma gramatical que para Searle (2010) tiene la *intencionalidad colectiva* es: *nosotros intentamos*: “If we are cleaning the yard together, then in my head I have the thought ‘We are cleaning the yard’ and in your head you have the thought ‘We are cleaning the yard’” (p 47). Aunque estados intencionales y acciones son cosas hechas por cada individuo, Searle aclara que la *intencionalidad colectiva* no se puede reducir a la forma gramatical singular, porque cada individuo debe creer que participa en una acción y objetivo colectivo, así solo pueda causar su propia acción, deben cooperar juntos: “When I talk about this form of collective intentionality, I’m talking about the capacity of humans and other animals to actually cooperate in their activities” (p 49)

La *intencionalidad colectiva* explica cómo las personas se vinculan a una práctica social y cómo vincularse en diferentes formas de acción colectiva hace parte de la vida ordinaria: involucrarse, por ejemplo, en una conversación es una forma de intencionalidad colectiva, bailar en compañía, asistir a la hora acordada a una cita. Todo

esto sugiere que las prácticas e instituciones que forman el universo social suceden gracias a la *intencionalidad colectiva*. Searle (2010), además de la cooperación o incluso a veces sin ella, afirma que toda institución se constituye sobre todo, gracias a la *aceptación y reconocimiento colectivo*:

Of what does the collective recognition consist? It does not seem to me that it requires *cooperation*. Rather what it requires is that each participant accepts the existence and validity of money in the belief that there is mutual acceptance on the part of others. (...) If you have collective recognition of something as money, that collective recognition can be constituted by the fact that each person recognizes money and there is mutual knowledge among the participants that they all recognize money. (p 58)

2.3 Lenguaje

El lenguaje, como una forma de *intencionalidad colectiva*, es para Searle (2010) la institución social fundamental que hace posible las demás instituciones. Una vez se tiene lenguaje, ya se tiene una forma de institución, por esto el vínculo entre naturaleza y cultura es el *lenguaje*:

The point I will be making, over and over, is that once you have a shared language you already have a social contract; indeed, you already have society. If by "state of nature" is meant a state in which there are no human institutions, then for language speaking animals there is no such thing as state of nature. (p 62)

¿Qué caracteriza la diferencia entre las criaturas usuarias del lenguaje y las que no? las formas de intencionalidad y conciencia son compartidas por otros animales sin lenguaje, entonces ¿qué se obtiene una vez se constituye el lenguaje?

Anteriormente se vio la relación entre el tipo de *estados intencionales y actos de habla*, un animal consciente puede tener diferentes tipos de estados intencionales determinados por sus condiciones de satisfacción; mas las criaturas usuarias de lenguaje (con sus componentes fonológico, sintáctico y semántico) pueden manipular el aparato conceptual para generar y tener diferentes tipos de pensamientos y expresión:

But in language these syntactical elements can be manipulated freely, whereas nonlinguistic intentional states have no such manipulable components. The dog might think that someone is approaching the door. But he cannot think the false thought, the door is approaching someone, and he cannot even distinguish the thought that someone is approaching the door from the thought that the door is being approached by someone. Once in possession of a language structured into

sentences, (...) the animal can manipulate semantically loaded syntactical elements at will. (Searle 2010, p 68)

Una de las capacidades que solo se adquiere con el lenguaje, y que para Searle (2010) es el dispositivo con el que se crea la realidad social, es el *acto de habla de la Declaración*; con ella, no solo se representa un estado de cosas en el mundo (intención y condiciones de satisfacción) sino que se crea gracias a su representación, los animales sin lenguaje no pueden *crear* un hecho porque no poseen el aparato conceptual para representarlo: “The most famous examples are such performatives utterances as ‘I pronounce you husband and wife’ and ‘I promise to come and see you’. In such cases language enables us to create a reality by representing that reality as existing” (p 68).

Ahora ¿qué función cumple el lenguaje y por qué es una forma de *intencionalidad colectiva*? Como *intencionalidad colectiva* una de sus funciones es la comunicación entre individuos, pero específicamente para Searle (2010) lo que se comunica con *los actos de habla* es el contenido de los *estados intencionales* que transmiten *información acerca del mundo*: “If I communicate to you my belief that it is raining, the point is typically not to tell you something about me and my beliefs, but about the weather” (p 71).

Para que los individuos puedan tener éxito en la interacción lingüística, sus representaciones se deben producir mediante un *dispositivo socialmente compartido*. Searle (2010) describe la noción de *speaker meaning* (p74) como imponer *condiciones de satisfacción* sobre *condiciones de satisfacción*: producir un *performance* (acto de habla, expresión) *intencionalmente* y además significar algo con él; querer que sea un acto o expresión *significativo*. El éxito en la interacción lingüística se da cuando entre individuos reconocen el significado de la intención:

He intends to represent a state of affairs in one of the possible illocutionary modes. He intends to communicate that intention to the hearer, and his intention to communicate is the intention that the hearer should recognize his meaning intention and recognize that his is intended to so recognize it.
(p 75)

Los significados son reconocidos regularmente gracias a que *el dispositivo socialmente compartido* es una *convención* que permite repetirse y usarse para representar lo que los individuos *intentan* expresar:

With the introduction of repeatable devices that can be used to convey speaker meaning on a regular and repeatable bases, we have introduced the notion of a linguistic convention and with it

the notion of a standing word or sentence meaning (...) The convention already involves a kind of generality because it involves the possibility of repeating the same thing over and over on different occasions. (Searle 2010, p 75)

La *convención lingüística* y sus diferentes dispositivos simbólicos forman el tipo especial de *intencionalidad colectiva* que solo los usuarios del lenguaje adquieren. Con el lenguaje y sus reglas, las representaciones y acciones que se abren y aumentan determinan la diferencia de *poder* única para los usuarios de la cultura, por ejemplo: crear realidad mediante *declararla* como existente.

Por último, como función también constitutiva del lenguaje son sus *poderes deónticos*. Tanto para Brandom (2000), como para Searle (2010) los individuos son responsables de sus expresiones lingüísticas porque son usuarios de un dispositivo simbólico socialmente compartido, el lenguaje es una práctica pública: al hacer una *aseveración*, se está comprometido con su verdad, al hacer una *promesa* se está obligado a cumplirla. Para Searle (2010) no existe deontología sin el lenguaje porque al actuar el *acto de habla* (hacer explícito un compromiso discursivo) es inevitable ser responsable por su intención y significado, los poderes deónticos no vienen luego que se tiene lenguaje, sino que una vez se tiene lenguaje ya se tiene deontología:

There is no way you can make explicit speech acts performed according to the conventions of language without creating commitments. (...) I cannot order you to leave the room without being committed to the truth of the proposition that you are able to leave the room, that I want you to leave the room, and that there are such things as you and the room, and that you stand in a relation with the room that makes it possible for you to leave the room. All types of speech acts contain an element of commitment. (p 83)

Se pueden tener estados intencionales y no hacerse explícitos, o no ser usuarios de convenciones lingüísticas como las criaturas sin lenguaje y por lo tanto no ser responsables de ningún tipo de compromiso discursivo; pero las criaturas usuarias del lenguaje están vinculadas por prácticas públicas con su deontología inevitable.

Con el lenguaje se pueden crear nuevas deontologías (derechos, obligaciones) al *declarar* un hecho como existente y solo si se logra que otros lo acepten. Este tipo de declaraciones son el mecanismo con el que se crea la realidad institucional, es lo que Searle (2010) llama *Status Function Declaration* (X cuenta como Y en un contexto C):

según la aceptación colectiva que alcance la declaración, la relación que cada individuo tenga con *el hecho* según su posición va a establecer el tipo de derechos u obligaciones que tenga y así, generar razones independientes de su deseo (o inclinaciones inmediatas) para la acción:

So what we think of as private property, involves a kind of standing speech act. It is a kind of permanent speech act affixed to an object. It says that the owner of this object has certain rights and duties, and other people, not owners of this object, do not have those rights and duties. (p 86)

2.4 Instituciones y hechos institucionales

El análisis de la realidad social y el universo cultural de las personas va, para Searle, desde las formas de *intencionalidad* (o conciencia) como fenómeno biológico, que sucede también en otros animales sin lenguaje, hasta la emergencia de un tipo de *intencionalidad colectiva* o institución fundamental que es el *lenguaje*. Con la capacidad de representación simbólica y las formas de convención lingüística, los individuos vinculados por el lenguaje asumen en cada instancia de su socialización la responsabilidad sobre sus compromisos discursivos, ya que el lenguaje es una práctica pública. ¿Cómo surge entonces *la realidad social*? La realidad social es un universo de *Status Function Declaration* (X cuenta como Y en un contexto C) reconocidas y aceptadas colectivamente; cuando de esta manera ocurre, las razones que entran en juego para la acción no son necesariamente las más cercanas a los deseos o las inclinaciones, sino que surgen nuevas deontologías: obligaciones, derechos, deberes. Para Searle (2010) esto no restringe la libertad, sino que es precisamente gracias al lenguaje que son posibles nuevas prácticas, capacidades de representación, proyecciones y formas de socialización en las diferentes instancias de la realidad social:

I get up in the morning in a house jointly *owned* by me and my *wife*. I drive to *a job* in a *campus* on a car *registered* to both of us, and I can drive *legally* only because I am the holder of a *valid California's driver license*. I *illegally* answer a cell phone call from an old *friend*. Once I am in my *office* the weight of institutional reality increases. I am in the *Philosophy Department* of the *University of California* in *Berkeley*. (p 92)

En la cita anterior son instituciones y hechos institucionales: propiedad privada, el matrimonio, estar autorizado legalmente para conducir, la amistad, Universidad de California, entre otras. La forma de reconocer un *hecho institucional* o una *institución* es preguntarse si poseen poderes deónticos: autorizaciones, obligaciones, derechos

asociados, por ejemplo, a tener el estatus de *profesor en la facultad de filosofía*, ser *esposo o esposa en el matrimonio*, pertenecer a un *partido político*. Tanto *instituciones* como *hechos institucionales* son establecidos por declaración, solo que las *instituciones* generan *hechos institucionales* que las forman: “the legislature passes a bill, the baseball player gets a base hit” (Searle 2010, p 93). Por lo tanto, la realidad social es un universo lingüístico de *Status Function Declarations*, sea en su forma explícita (la entidad o persona X cumple la función Y en el contexto C) o implícita y sus deontologías asociadas (también existen formas de actividad humana que no cumplen con estas características: la *Iglesia Católica* es una institución, la *religión* como actividad, no (p 93)).

Estar vinculados por razones, para Searle, en el *universo institucional* es estar vinculados por razones independientes de las inclinaciones más inmediatas; se supera, por decirlo de alguna forma, el estado de naturaleza y aumentan las posibilidades de acción y proyección de los individuos. Las instituciones se sostienen en el tiempo por la *aceptación colectiva* y según su posición, cada individuo tendrá diferentes poderes deónticos (negativos o positivos) que van más allá del lenguaje, ya que la fuerza vinculante se legitima por el reconocimiento y establece las reglas de acción, por ejemplo: un *ciudadano* cuenta como *presidente* de una *nación* si cumple con las reglas que instituyen el hecho, no en virtud de su fuerza, sino de la aceptación de las reglas por la comunidad. Esto genera derechos y obligaciones que no existirían sin un conjunto complejo de instituciones y hechos institucionales; los poderes obtenidos así, por *declaración*, tienen implicaciones más allá del lenguaje (firmar un decreto, declarar la guerra, aprobar el presupuesto de la nación, son posibilidades de un presidente por su estatus, cuyas consecuencias sobrepasan el lenguaje).

¿Cuál es la necesidad de crear una *realidad social*? La creación de las instituciones regula las relaciones entre las personas, el poder involucrado y sus actividades. En la forma de socialización lingüística, las *reglas constitutivas* (X cuenta como Y en contexto C) asientan y hacen explícitos el tipo de derechos y obligaciones según el estatus con respecto a la institución: si se debe *dinero*, se está obligado a pagarlo, como *ciudadano* de un *país*, se tiene derecho a los efectos de esa *nacionalidad*. El reconocimiento y la aceptación de la realidad social algunas veces trae poderes negativos (estar obligado a pagar *impuestos*, por ejemplo), pero el estar vinculado por

este tipo de acuerdos permite que los individuos establezcan compromisos entre ellos que aumentan muchas veces su poder (al aceptar una institución como *el dinero*, por ejemplo, existen las posibilidades de conseguirlo gracias a un *trabajo* e invertirlo en *bienes y servicios*). Sin las instituciones muchas prácticas sociales no serían inteligibles ni vinculantes: “Human social reality is not just about people and objects, it is about people’s activities and about power relations that not only govern but constitute those activities.” (Searle 2010, p 106)

Las instituciones cambian históricamente pues las razones para su creación y reconocimiento obedecen a las necesidades, ciertos grados de legitimidad y conveniencia. Mientras una institución es efectiva, se sostiene en el tiempo por el reconocimiento colectivo. Searle (2010) advierte que este es un fenómeno extraordinario ya que parece que se crea *realidad* de la nada; las personas normalmente son más conscientes de las consecuencias de las instituciones, que de su constitución: ¿por qué se sostienen en el tiempo instituciones que se podrían juzgar como injustas? ¿Entran otras razones en juego a parte de los *actos de habla* sostenidos por la *intencionalidad colectiva* para mantener una institución? Por ejemplo, el posible uso de la fuerza como amenaza en el caso de los gobiernos ¿Pueden los individuos ignorar una institución y continuar vinculados a ella? “Yes, the distribution of property is unjust, and perhaps there is something unjust about the institution of private property itself, but there isn’t much that an individual can do about it, so the individual tends to feel helpless in the face of the institution.” (p 108)

3. Autoridad y Poder

Aunque el concepto de legitimidad se abordará en el último capítulo, cabe apuntar los fundamentos de Brandom y Searle al respecto. En cada instancia de la realidad social las personas son responsables por el tipo de compromisos discursivos que hacen explícitos, o abiertos a la demanda de razones cuando estos son implícitos. Que las instituciones y sus *Status Functions* establezcan diferentes poderes deónticos relativos a la posición que cada individuo tenga, significa que se crean relaciones de *autoridad* donde esta es ejercida como poder positivo (de un individuo sobre otro, o de una institución sobre los individuos) y como poder negativo sobre quienes la reciben: ¿es la

autoridad una mera cuestión de legitimidad para que sea aceptada? ¿En qué circunstancias los individuos aceptan *libremente* las relaciones de poder y el ejercicio de la autoridad?

Para Brandom, los *estatus normativos* (el tipo de responsabilidad que se atribuye según el tipo de compromiso discursivo) son instituidos por las *actitudes normativas*: los usuarios del lenguaje están vinculados por las razones que se dan y se piden sobre sus prácticas y la actitud hacia las prácticas implica reconocer las reglas que las constituyen, lo que establece los diferentes estatus. Siguiendo a Kant, Brandom (1998) afirma que los agentes no son solo *racionales* sino además *libres*: racionalmente reconocen las reglas que los vinculan (el juego de dar y pedir razones) y libremente aprueban aquellas reglas que los comprometen:

Our dignity as rational beings consists precisely in being bound only by rules we endorse, rules we have freely chosen (like Odysseus facing the sirens) to bind ourselves with. We do not have the freedom to opt out entirely –choosing to be bound by no rules at all would be choosing to relinquish our rationality entirely. Yet if something over and above our own attitudes and activity could bind us, we would not be free. (p 50)

La institucionalización de las normas depende de las actitudes prácticas hacia ellas y la aceptación del ejercicio de su autoridad: un individuo se encuentra en obligación (subordinado) frente a otro (superior) solo si existe una aprobación de las normas que así lo definen y si conserva la dignidad del reconocimiento y aceptación racional de estas. Sin una aceptación *libre* y racional, no se puede hablar de una autoridad digna y legítima:

The laws of nature do not bind us by obligation, but only by compulsion. The institution of authority is human work; we bind ourselves with norms. Contract theorists are the result of combining a conflation of norms with their explicit expression in rules or laws, an understanding of their authority or bindingness on the hierarchical model of superior/subordinate, and an insistence on rational dignity as demanding autonomy. (Brandom 1998, p 51)

Un agente *libre y racional* como lo explica Brandom es aquel que en el ejercicio de su autonomía aprueba y se atiene a las leyes que rigen sobre sí mismo, incluso cuando existe la amenaza de la sanción, si se aceptan las razones que de esta manera lo institucionalizan, no se hablaría de una pérdida de la libertad (por ejemplo: cuando se

reconoce la autoridad de un jefe, o la amenaza de una sanción penal si se comete un delito).

Searle (2010) describe *la autoridad* como la posición donde se puede *ejercer poder*. *Ejercer poder* es lograr que otros actúen por razones independientes de su deseo y lo que llama como *deontic power* (p 148) se encuentra en el orden de las razones, donde normalmente no se necesita del uso de la fuerza para lograr crear obligaciones, derechos, autoridad: “If I have a negative deontic power such as an obligation to pay you the money I owe you, then I have a reason for doing something and you have a reason to expect me to do it” (p 148)

Tanto para Brandom como para Searle, las relaciones entre los agentes están reguladas por las razones que estipulan los estatus de autoridad. Searle (2010) antes de preguntarse por la *dignidad* o *legitimidad* del ejercicio de poder, se cuestiona: “who exactly has the power over exactly whom to get them to do exactly what? (...) let us call this ‘the exactness constrain’”(p 152) Para Searle, el poder es algo que puede hacerse o se hace efectivo para que los individuos hagan algo que de otra manera no harían, reconocerlo en las relaciones e instituciones permite analizar el tipo de razones en juego (por ejemplo, el poder político casi siempre está respaldado por el poder militar, la amenaza del uso de la fuerza).

Las formas más sutiles pero penetrantes de poder en las sociedades son las costumbres y creencias que imponen formas de comportamiento, estas creencias Searle (2010) también las nombra como *Background* de las formas de comportamiento: por ejemplo, en las sociedades radicalmente patriarcales, las formas de discriminación hacia las mujeres son costumbres y creencias que determinan esos comportamientos, muchas veces sin una conciencia clara de por qué estas instituciones se sostienen y a quién obedecen:

Where the social Background and Network norms function as power mechanisms, they function as *Standing Directives*. They tell each member of the society what is and what is not acceptable behavior. What exactly is their intentional content? Well, because we are talking about the Background, we are not talking about something members of society are consciously thinking. (p 158)

Por lo tanto, la autoridad y el poder se ejercen gracias a las normas que lo institucionalizan, muchas veces de forma explícita (como en el caso de los códigos

penales) o cuando las costumbres son sostenidas en formas de sanciones y aprobación por las comunidades. Las instituciones y la realidad social son un universo de reglas constitutivas -*Status Function Declarations*- que en términos brandomnianos, para conservar la dignidad y libertad de los agentes racionales, deben ser aceptadas y reconocidas autónomamente como vinculantes. Pero la cantidad de *instituciones* y *hechos institucionales* en los que se encuentra inmersa cualquier persona ponen en riesgo esa libertad y dignidad: ¿hasta dónde asume el individuo la responsabilidad de analizar el tipo de reglas que lo vinculan? Si así lo hiciera ¿por qué los individuos tienden a sentirse indefensos frente a la autoridad de las instituciones? Precisamente porque los poderes de las instituciones van más allá del lenguaje, influyen y crean estados de cosas: costumbres -*background*- y comportamientos, cuya *intencionalidad colectiva* está moldeada, no únicamente por la fuerza de la mejor razón, sino por otras dinámicas que han constituido las instituciones de las sociedades hoy día.

Las formas de poder político y las instituciones de gobierno son casos paradigmáticos de institucionalidad y poder; regulan con amplio alcance muchas otras instituciones -económicas, educativas y religiosas, por ejemplo- y además están respaldadas por el monopolio de la violencia. La política, para Searle (2010), es el terreno donde grupos en conflicto discuten y arreglan sus diferencias de manera no violenta, el conflicto es sobre bienes públicos. Esto hace que la pregunta por su legitimidad sea crucial pues mientras el poder se ejerza en el terreno de las razones, la dignidad no está en riesgo. ¿Cómo colapsa un gobierno que ha perdido su soberanía? cuando los ciudadanos de todas las jerarquías dejan de reconocerlo y obedecerle; podría usar en exceso el poder de la fuerza, pero así perdería su legitimidad: el monopolio de la violencia solo respalda los motivos por los que existe el contrato social y las diferentes instituciones políticas.

La legitimidad se juega entonces en el reconocimiento colectivo, la democracia como forma de gobierno, por ejemplo, establece diferentes reglas y *Status Function* cuya legitimidad consiste en hacer uso de poderes deónticos que no rompan los acuerdos, que no excedan el terreno de las razones y respete la dignidad de los compromisos, permita el ejercicio de la autonomía en términos de Brandom y la distribución temporal y equitativa del poder entre grupos en conflicto: "Democratic governments are by their very

definition committed to the permanent acceptance of disagreements and inconsistencies. It is not a flaw of democratic governments that rival political parties have different sets of values and different fundamental beliefs” (Searle 2010, p 162)

4. ¿Cómo aplicarían las reglas constitutivas a las obras de arte?

Las prácticas artísticas y sus productos: las obras de arte, son ciertamente actividades y productos de la cultura, del universo lingüístico de las personas y sus relaciones. Según la definición searliana, para reconocer una institución y hecho institucional primero se debe preguntar si implica poderes deónticos y si además es el resultado de *Status Function Declaration* -X cuenta como Y en un contexto C-.

¿Es el arte una institución social o una actividad humana? Afirma Searle en sus primeros trabajos (1975) que el arte como práctica cultural no cumple con las características de una institución: no existen poderes deónticos asociados a su práctica. Sin embargo, sí constituye estatus (obra y artista). El arte, parafraseando a Searle, es una actividad humana, una práctica histórica y cultural cuyos productos se pueden llegar a institucionalizar, por tanto sí es una institución por los estatus que posibilita, pero no define una institución si se entiende esta solo como aquella que tiene poderes deónticos asociados. Como explica Searle (1975) acerca del concepto de literatura: “There is no trait or set of traits which all works of literature have in common and which could constitute the necessary and sufficient conditions to be a work of literature. Literature, to use a Wittgenstein’s terminology, is a family resemblance notion.” (p 320)

La imaginación como estado intencional es único ya que su *dirección de encaje* o *condiciones de satisfacción* no dependen del mundo, sino de la facultad de pensar y fantasear con X tipo de estado de cosas. Para Searle (2010) la imaginación es fundamental en la creación de la *realidad social* ya que esta existe solo porque se la imagina (se piensa, se planea) y declara como existente. La imaginación es también la facultad por la que se crean *las obras de arte*, lo que puede sugerir que las *obras de arte* son un tipo de declaración y expresión, cuyas *condiciones de satisfacción* son ellas mismas y la intencionalidad creativa del artista: “Another feature peculiar to imagining is that it is, or can be, a free voluntary action. I can imagine anything I want in a way that I cannot believe, desire, or intend at will.” (p 40)

Las prácticas artísticas pueden constituir instituciones (comunidades de expertos musicales, facultades de literatura, escuelas de Bellas Artes, y el clásico *mundo del arte*) cuyas prácticas se engloban en la noción de arte. Las prácticas artísticas pueden producir hechos institucionales como *las obras de arte*, que se institucionalizan por diferentes razones históricas, culturales y de recepción en las comunidades. Aunque la libertad creativa es parte de la práctica artística, las obras son productos culturales que dependen de su institucionalización para el reconocimiento y estatus de la *obra* y del artista, es decir, están sujetas a la recepción que reciban. El alcance de la expresión dependerá de las actitudes de las personas hacia la *obra* ¿qué tipo de razones entran en juego para su constitución e institucionalización? ¿Cuál es la función –*Status Function*- de la obra de arte, su contexto y su contenido?

Tanto instituciones políticas como artísticas se pueden analizar a la luz de la teoría searlina: de qué tipo de entidad se habla, cuál es su función y deontologías asociadas, en qué contexto y a qué comunidad vinculan. El universo institucional es una conquista de las criaturas usuarias del lenguaje, solo con la capacidad lingüística se ha creado la civilización humana con su historia, sus disputas de poder, transformación de las formas de vida y de expresión creativa; lo que hace a las personas radicalmente distintas de otros animales y con el aumento de sus posibilidades, también responsables de una manera trascendental.

Conclusión

El *lenguaje* es la institución y es el medio a un universo racional accesible solo para los usuarios de conceptos, desde donde piensan, actúan, crean prácticas culturales, obras, instituciones y formas de vida, la historia y la civilización humana. Es debido a las razones que se dan y se piden que los jugadores ocupan diferentes estatus que los autorizan, legitiman u obligan frente a otros (estatus deónticos), demostrando cómo la práctica discursiva es, además de racional, esencialmente social: se hacen explícitas las normas implícitas en las prácticas gracias al uso del vocabulario normativo, que expresa el tipo de compromisos discursivos que se asumen o se adscriben y sus implicaciones prácticas. Las criaturas discursivas están vinculadas por la autoridad de las razones, el

fundamento del universo social son las practicas por las que en cada instancia o situación se es responsable.

Searle plantea una ontología de la realidad social creada a partir del lenguaje: son la intencionalidad, el lenguaje y la acción normativos los que institucionalizan las relaciones entre individuos y sobre todo, regulan el poder involucrado en esas relaciones y sus actividades. En la forma de socialización lingüística, las *reglas constitutivas* (X cuenta como Y en contexto C) asientan y hacen explícitos el tipo de derechos y obligaciones según el estatus con respecto a la institución.

Aunque en el presente capítulo, desde el Pragmatismo lingüístico, se han dejado por fuera del análisis autores importantes como McDowell, Sellars y el mismo Wittgenstein, el propósito era describir la racionalidad normativa de los usuarios del lenguaje y las prácticas que estos institucionalizan. Esto, con el fin de comprender que toda práctica cultural (política y artística, específicamente) sigue las reglas y razones que los agentes tienen para su constitución, para vincularse a ellas, evaluarlas, transformarlas; prácticas y cultura que no sería posible sin el lenguaje.

Capítulo 2. Arte y Estética desde el Neopragmatismo: el concepto de *experiencia estética* y su relevancia para el individuo y la cultura

Luego de haber visto cómo toda práctica cultural se puede hacer explícita conceptualmente y obedece a reglas que son inteligibles gracias a su articulación inferencial, en el presente capítulo se aborda la pregunta sobre el tipo de compromisos discursivos implicados en la práctica e institución del *mundo del arte*, así como en la apreciación estética. Lo más relevante de este apartado es el concepto de *experiencia estética* que postula la estética neopragmatista, donde aquello que se juzga como valioso en el arte y la estética es significativo, de manera única y distinta, para cada individuo.

Se comienza abordando la estética kantiana que sienta las bases de lo que son los juicios estéticos; luego se aborda el concepto de *experiencia estética* en Dewey (2008), que es quién le da relevancia a lo que experimenta el hombre en su encuentro con el arte y así estipula el valor del arte en la vida y la cultura. Es necesario el paso por la *estética analítica* para comprender el marco institucional del *mundo del arte*; para finalmente encontrar una síntesis en la estética neopragmatista de Shusterman (2002 a), que se pregunta también por la relevancia del arte y la estética para las comunidades en donde se vive y se disfruta.

Cabe aclarar que se usa el concepto de *criatura viva* para referir a las personas, ya que al hacer uso de este concepto, Dewey (2008) quiere hacer énfasis no solo en la facultad racional de los hombres, sino también llamar la atención sobre su sensibilidad y sensaciones, sobre el organismo vivo que se conmueve y afecta durante la experiencia estética, en su encuentro con el arte.

1. Kant sobre el juicio estético

La estética kantiana, en el presente trabajo, se toma como punto de referencia para comprender de qué naturaleza son los juicios estéticos, estos son el tipo de compromisos discursivos que se hacen explícitos en la apreciación y justificación de las obras de arte, por lo tanto, los juicios estéticos kantianos ayudan a comprender el tipo de compromisos prácticos que articulan la producción y recepción del arte. Kant (1876) asegura que los juicios estéticos son juicios reflexivos subjetivos, que remiten a la percepción de la

belleza y lo sublime, y son de carácter contemplativo; también, es uno de los autores que postula una teoría del arte como representación, específicamente como la representación bella de la naturaleza.

El *juicio*, como facultad del conocimiento, sirve tanto al *entendimiento* (relativo sobre todo al conocimiento teórico) como a la *razón práctica* (concerniente al concepto de libertad y a la voluntad). Los juicios estéticos entran en el tipo de juicio que Kant (1876) llama *juicio reflexivo* y este es la capacidad de conocer los diferentes objetos de una experiencia conforme a su unidad y finalidad:

cualquiera que sea la disposición de la naturaleza en sus leyes generales, poder buscar sus leyes empíricas por medio de este principio y de las máximas que en él se fundan como una condición sin la cual no podemos hacer uso de nuestro entendimiento para extender nuestra experiencia y adquirir el conocimiento. (p 25)

La facultad de aplicar los juicios reflexivos que llevan al conocimiento de los objetos y su finalidad, así como de la unidad de las experiencias particulares (esa capacidad para relacionar elementos heterogéneos acorde a leyes del entendimiento) puede ser, para Kant (1876), una fuente de placer: el placer de conocer con claridad y la apuesta por penetrar cada vez más con el entendimiento en los objetos de la naturaleza; el concepto de placer refiere a una sensación de agrado y es puramente estética.

Kant (1876) agrega entonces, que el conocimiento de un objeto puede considerarse por lo que en él hay de meramente subjetivo (o su valor estético) o por lo que en él se puede conocer objetivamente o por su valor lógico (p 29). Los elementos subjetivos de una representación están ligados a los sentimientos de placer o de pena, no son cualidades del objeto, sino que dependen de la representación que de él tiene el sujeto, por lo tanto, no ofrecen un conocimiento objetivo. Juzgar algo como placentero o que causa placer es aplicar un juicio estético, que es también una forma de juicio reflexivo, subjetivo, sobre el objeto. Cuando la representación placentera es sobre la forma del objeto, no únicamente sobre la sensación que despierta, se dice que el objeto es *bello* y la capacidad de juzgar la belleza es extensible a todos aquellos que puedan juzgar conforme al placer o el agrado, esta facultad es la que para Kant es *el gusto* (1876, p 31). Sin embargo, juzgar *la belleza* de una representación viene como un sentimiento desinteresado, pues para que sea acorde únicamente al juicio reflexivo, no debe haber

ningún otro interés sobre el objeto, porque el juicio del gusto refiere al sentimiento del sujeto frente a la representación, y no implica ninguna relación de conocimiento con el objeto, solo a su experiencia: “Por lo que, cuando se trata de saber si una cosa es bella, no se busca si existe por sí misma, o si alguno se halla interesado quizá en su existencia, sino solamente cómo se juzga de ella en una simple contemplación(intuición o reflexión).” (Kant 1876, p 40).

Por ser un *juicio reflexivo* sobre una representación y en tanto libre y desinteresado, el juicio del gusto sobre la belleza es de carácter universal para todas las criaturas razonables y sensibles: la universalidad consiste en juzgar un objeto como bello y tener el derecho de esperar el asentimiento de los demás: “el formar juicios que tengan derecho para exigir esta universalidad, y en el hecho la exige para cada uno de ellos; y el desacuerdo entre los mismos que juzgan no recae sobre la posibilidad de este derecho, sino sobre la aplicación que se hace en los casos particulares.” (Kant 1876, p 49)

Lo sublime es también un sentimiento y es un concepto de la facultad de juzgar estética. Al igual que *la belleza*, *lo sublime* refiere al sentimiento de agrado o solemnidad experimentada por el sujeto, pero con derecho universal por ser una facultad sensible y racional. Sin embargo, se diferencian en que *La belleza* refiere a las formas de los objetos, mientras que *lo sublime* a lo indeterminado e ilimitado y que solo puede ser concebido como un concepto de la razón: “lo sublime es lo que no puede ser concebido sin revelar una facultad del espíritu que excede toda medida de los sentidos.” (Kant 1876, p 82) *Lo sublime*, para Kant, no debe hallarse ni en los objetos definidos de la naturaleza (solo, tal vez, cuando se la concibe como indomable, colosal y salvaje) ni en las obras de arte, porque lo sublime excede cualquier forma y magnitud.

Lo sublime se encuentra solo en el espíritu y en la aprehensión que de este sentimiento hace la razón, ya que la razón puede concebir un objeto indeterminado, difícil de imaginar, pero ante el cual se siente conmovido. Es por esta facultad de aprehensión de *lo sublime*, que el espíritu (para Kant la razón y sus leyes por las que se debe dirigir todo entendimiento) es superior a cualquier objeto de la sensibilidad o de la imaginación, específicamente, *lo sublime* es la conmoción ante las ideas de la razón, ante el destino

racional de los hombres que para Kant (1876) es más importante que cualquier otra inquietud o inclinación sensible:

Así, la percepción interior de la inconveniencia de toda medida sensible con la estimación racional de la magnitud, supone conformidad con las leyes de la razón; ella encierra una pena producida en nosotros por el sentimiento de nuestro destino supra-sensible, conforme al cual se concierta, y por consiguiente, es el placer de hallar toda medida de sensibilidad inferior a las ideas del entendimiento. (p 88)

La facultad del gusto es universal, pero el asentimiento sobre *lo sublime y la belleza*, si bien se puede esperar de otros, es particular y contingente, ya que no todos juzgan igual aunque son capaces de la misma facultad, el derecho universal es solo a poder juzgar algo como bello o sublime.

Sentimiento y razón se encuentran, entonces, en los juicios del gusto, pero Kant (1876) sostiene que ningún otro sentimiento debería conmovér más a los hombres que el de la conciencia de su racionalidad (la única sobre la que se puede apoyar el conocimiento y la experiencia). Así, excluye de la estética cualquier interés del individuo, buscando depurar el conocimiento de aquello que pueda afectarlo (como el goce o el interés por encontrar el placer en la experiencia) siendo la razón y sus facultades el único bien que merece ser buscado: “El juicio del gusto, por el contrario, es simplemente contemplativo; es un juicio que, indiferentemente respecto a la existencia de todo objeto, no se refiere más que al sentimiento de placer o de pena.” (p 44)

Kant (1876) subordina el goce del cuerpo y la búsqueda particular del placer, a la reflexión y al juicio estético, el espíritu es el que debe guiar la contemplación, el sentimiento y la reflexión hacia la claridad del juicio³. Este es también, entonces, el principio que debe motivar la creación de las *obras de arte* si han de alcanzar un estatus dentro de las *bellas artes*, no deben satisfacer al goce (porque sería un placer interesado) sino a la reflexión: “La propiedad que tiene un placer de poder ser universalmente participada, supone que aquél no es un placer del goce, derivado de la pura sensación, sino de la reflexión; y así las artes estéticas, en tanto que bellas artes, tienen por regla el juicio reflexivo, y no la sensación.” (p 132).

³ Al respecto aclara Danto (2006): “I understand “Kantian” to mean the view that artistic excellence is one with aesthetic excellence, which is understood to be a matter of pleasure and value distinct from the pleasure of sensual gratification, and internally connected with an ideal of disinterested contemplation.” (p 123)

Las *bellas artes* (o arte culto) son solo aquellas que agradan al conocimiento y no a la sensación (aunque se pueda sentir placer ante su contemplación, este no debe ser su finalidad), agradan por el juicio que de ellas se hace de lo bello y además emulan la belleza libre de la naturaleza: “las bellas artes deben hacer el efecto de la naturaleza, aunque se tenga conciencia de que son artes.” (Kant, p 133); son producto del *genio* y la inspiración que los artistas, para serlo, deben poseer. Las obras de las *bellas artes* son representaciones bellas de algo, se presentan al juicio como bellas y desinteresadas y en este sentido, emulan la naturaleza porque solo en ella la belleza se presenta por sí misma y agrada sin un fin; el artista y la obra que logren una representación bella y perfecta cercana a la que se presenta en la naturaleza, serán dignos del estatus de genio y obra: “Una belleza natural es una cosa bella; la belleza artística es una *bella representación* de una cosa” (Kant 1876, p 137). La apreciación de las obras depende del juicio estético y se da gracias a la facultad del *gusto*; la producción artística depende de la inspiración del *genio*.

La estética kantiana busca por tanto, el conocimiento subjetivo de los juicios reflexivos estéticos, que en su pretendida claridad, no debe dar lugar a las sensaciones o afecciones interesadas del goce y el cuerpo: “El goce (aun cuando la causa de él se halle en las ideas) parece consistir siempre en el sentimiento del desenvolvimiento fácil de toda la vida del hombre, y por consiguiente, del bienestar corporal” (1876, p 155). También, las bellas artes se distinguen de las artes agradables (p 160) porque suscitan juicios desinteresados sobre la belleza y la perfección. Kant establece una jerarquía donde la contemplación y los juicios reflexivos estéticos son más importantes que los intereses subjetivos y el goce o búsqueda de la belleza. La estética kantiana permite comprender el tipo de compromisos públicos que se asumen al hacer juicios estéticos: al juzgar algo como sublime, bello o la conmoción ante la obra de arte; aunque el juicio kantiano exige una contemplación desinteresada, que no estará en el espíritu pragmatista por ejemplo de Dewey, son los juicios estéticos los que ayudan a entender los compromisos discursivos en la apreciación y producción del arte.

2. El concepto de Experiencia⁴ Estética en Dewey

En el presente trabajo se desarrolla y da relevancia al concepto de *experiencia estética* que refiere a lo que el individuo experimenta en su relación con el arte (apreciación y producción); al tener experiencia y juzgar el arte como significativo para la vida, este conocimiento y valoración entra a hacer parte de los hábitos, prácticas y compromisos de una persona: su forma de vida, a ser relevante en otros ámbitos e instituciones donde la persona se desenvuelve, y abre la posibilidad de la expresión política a través de las prácticas artísticas y el goce estético. Aunque Kant sienta las bases de la estética pragmatista (el juicio), Dewey pone el énfasis en por qué el arte y la estética son valiosos para el hombre.

En su trabajo *El Arte como Experiencia* (2008) Dewey advierte que el arte y la estética se pueden valorar, no solo por lo que en ellas hay de contemplativo, sino también por su potencial pragmático: cómo sirve el arte a la vida del hombre que aprecia y produce el arte, cómo viven los hombres individualmente y en la cultura las expresiones artísticas. Dewey será un fuerte crítico de las oposiciones como mente-cuerpo, razón-sensación, arte culto y arte popular, y se ocupará de demostrar que, al igual que la razón, la criatura que siente placer, emociones, sensaciones, se conmueve, etc; también conoce por esa experiencia sensible que tiene cuando se desenvuelve y actúa en el mundo.

Dewey afirma que para comprender qué es la estética y su vínculo con el arte, la investigación debe comenzar por preguntarse por el deleite, el interés y la subjetividad con las que cada individuo disfruta de sus prácticas de la vida ordinaria. La noción del arte como imitación (cuya referencia antigua es Platón (2010), para quien los poetas, al imitar, no conocen sino que replican lo aparente: “Así diremos, creo yo, que el poeta no

⁴ El concepto de *experiencia*, para Kant (1928), significa algo distinto que el concepto de *experiencia estética* que expone Dewey; este último de hecho reacciona a la pretensión kantiana de hacer del juicio estético un juicio desinteresado y propone que lo que afecta al individuo en la experiencia estética es lo que hace significativo para la vida el arte. Kant (1928) asume la experiencia como la posibilidad del conocimiento empírico y para que sea tal, debe existir una actitud desinteresada ante el objeto: “Pues ¿por dónde iba a despertarse la facultad de conocer, para su ejercicio, como no fuera por medio de objetos que hieren nuestros sentidos y ora provocan por sí mismos representaciones, ora ponen en movimiento nuestra capacidad intelectual para compararlos, enlazarlos, o separarlos y elaborar así, con la materia bruta de las impresiones sensibles, un conocimiento de los objetos llamado experiencia? Según el tiempo, pues, ningún conocimiento precede en nosotros a la experiencia y todo conocimiento comienza con ella. Mas si bien todo nuestro conocimiento comienza con la experiencia, no por eso originase todo él en la experiencia.” (p 78)

hace sino imitar [...] el que hace una apariencia, el imitador, decimos, no entiende nada del ser sino de lo aparente” (p 221)) tiene para Dewey una interpretación distinta a la platónica: el arte, en la antigua Atenas, hacía parte de las prácticas que constituían la vida de las comunidades; la música, la arquitectura y la pintura se sumaban a los rituales religiosos o moldeaban las viviendas de las personas, la imitación que el arte reproducía eran las actitudes (las emociones, ideas, pensamientos, creencias) de la comunidad hacia sus instituciones o prácticas, que eran sus formas de vida:

Hay muchas objeciones a este concepto, pero la boga de la teoría es testimonio de la estrecha conexión de las bellas artes con la vida cotidiana; la idea no se le hubiera ocurrido a nadie si el arte fuera una cosa alejada de los intereses de la vida. Porque la doctrina no significaba que el arte fuera una copia literal de los objetos, sino que reflejaba las emociones e ideas asociadas con las principales instituciones de la vida social. Platón sintió tan fuertemente esta conexión que lo condujo a la idea de la necesidad de establecer una censura para los poetas, dramaturgos y músicos. (2008, p 8)

El arte nace de las prácticas culturales de una comunidad; sin embargo, para Dewey, con la espiritualización⁵ de la estética (juicio reflexivo, subjetivo y desinteresado), las obras de arte y la práctica artística, para alcanzar el estatus de *arte culto*, también sufren una suerte de separación de las otras prácticas de la vida ordinaria: “Como obras de arte han perdido su estado vernáculo y han adquirido uno nuevo, que es el de ser ejemplares de las bellas artes, y nada más” (1980, p 10) convirtiéndose así, en productos de museos y galerías. La reflexión filosófica gira entonces en torno a su estatus, perdiendo de vista el origen de toda práctica artística en las dinámicas culturales y sobre todo, en los intereses particulares de apreciación y creación que los individuos puedan tener con relación al arte y los valores estéticos (la belleza, el placer, el gusto). El arte no es una práctica desinteresada o desarraigada de su contexto (cultural, político) y los valores estéticos son susceptibles de encontrarse también en instituciones como el trabajo, la familia y las relaciones humanas:

Si se junta la acción de todas esas fuerzas, las condiciones que crean el abismo entre el productor y el consumidor en la sociedad moderna operan para crear también una separación entre la

⁵ Aclara Shusterman (2002 a) al respecto: “la compartimentalización y la espiritualización del arte como un “sublime reino aparte, en un pedestal lejano” separado de los materiales y fines de todo esfuerzo humano han eliminado al arte de la vida de todos nosotros y empobrecido por tanto la calidad estética de la vida” (p 23)

experiencia ordinaria y la experiencia estética. Finalmente, tenemos como registro de esta separación, aceptada como si fuera normal, las filosofías del arte que lo sitúan en una región no habitada por ninguna otra criatura, y que enfatizan fuera de toda razón el carácter meramente contemplativo de lo estético. Para acentuar la separación interviene una confusión de valores. [...] Se aplaude mucho la maravilla de la apreciación y la gloria de la belleza trascendente del arte, sin tener en cuenta la capacidad para la percepción estética en lo concreto. (Dewey, 2008, p 11)

Los individuos o las criaturas vivas⁶ están en interacción con el mundo, su actuar se moldea gracias a esa interacción y por eso se experimentan diferentes hechos: sensaciones, emociones, pensamientos, etc. El concepto de *experiencia* en Dewey (2008), define un suceso único (se tiene una experiencia de algo: de una comida, por ejemplo, de una fuerte discusión con un amigo, involucrarse en un proyecto con un fin investigativo) y esta unidad debe ser intencionalmente asociada y consciente, sin distracciones o dispersión, y así toda la experiencia se va desarrollando hasta alcanzar su concreción gracias a su consumación: “una situación, ya sea la de comer, jugar una partida de ajedrez, llevar una conversación, escribir un libro, o tomar parte en una campaña política, queda de tal modo rematada que su fin es una consumación, no un cese.” (p 41). La experiencia se compone de diferentes sucesos, cada uno con su propio matiz: “En una obra de arte, diferentes actos, episodios, sucesos, se mezclan y funden en una unidad y, sin embargo, no desaparecen ni pierden su propio carácter” (p 43) y lo que caracteriza finalmente a la experiencia, es su *cualidad* dominante: las emociones y pensamientos asociados a los objetos y que se articulan coherentemente debido a su unidad. La *cualidad* refiere a la particularidad de la experiencia que es vivida por el individuo, es lo que la hace significativa para el sujeto.

Esta aproximación al concepto de experiencia le permite a Dewey preguntarse por las características estéticas (situaciones relevantes por su intensidad) de la vida cotidiana: el científico experimenta y puede disfrutar los ritmos, la incertidumbre, el padecimiento y la consumación de su investigación, por ejemplo; un artesano goza de su labor, no solo con un fin práctico, sino también con belleza y bienestar estético. Se

⁶ Al respecto, Shusterman (2002 a): “Una de las características claves de la estética de Dewey es su naturalismo somático. El primer capítulo de su *Art as experience* se titula ‘The live creature’; y como todos los capítulos posteriores, lo dedica a arraigar la estética en las necesidades naturales, la constitución y las actividades del organismo humano” (p 7)

busca la continuidad de las apreciaciones estéticas y cómo éstas se encuentran, e incluso pueden servir, en otras áreas de la vida que no son necesariamente el arte: “La identificación griega de la buena conducta con la conducta que tiene proporción, gracia y armonía, el *kalon-agathon*, es un ejemplo obvio de la cualidad estética característica en la acción moral.” (1980, p 46)

En este trabajo se busca tipificar el concepto de *experiencia estética* desde el neopragmatismo para poder conocer su alcance político, ya que es para las personas para quienes la apreciación y producción del arte son valiosas. La *experiencia estética* no debe ser comprendida como una cosa que emerge, sino mejor, como un conjunto de cosas que ocurren en ese *suceso*: el encuentro con la obra de arte, por ejemplo, y se hacen explícitas conceptualmente. La *experiencia estética* es el conjunto de: un suceso temporal que se desarrolla hasta su consumación, la organización de sus elementos en su espacio lógico y coherente, la relación del sujeto con esos elementos, los juicios que puede hacer acerca del suceso (siendo los juicios estéticos los más relevantes en este caso), su cualidad, y tanto la percepción como la acción intencional (por ejemplo, en la producción artística).

Su ocurrencia (la de la experiencia) está mediada conceptualmente, por lo que se hace significativa para el individuo, ya que: “all awareness of abstract entities-indeed, all awareness even of particulars-is a linguistic affair” (Sellars 1997, p 289); esta ocurrencia entra a jugar con lo que el individuo conoce, con el aparato conceptual que tiene, con los juicios y conocimiento de sus experiencias pasadas. Es significativa porque ocurre (en el encuentro, por ejemplo, con la obra de arte) y es vivida en su particularidad por el individuo, esto es lo que permite postular su potencial pragmatista, porque el individuo la valora y luego la pone a jugar en otros ámbitos de la vida, no se limita solo al marco institucional del *mundo del arte*. Se hace relevante para la persona y las diferentes instituciones donde se desenvuelve, lo que muestra la viabilidad de la expresión política a través de la *experiencia estética*: la capacidad de conmoción que lleva a hacer juicios estéticos, a considerar lo sublime y lo bello por lo que cada hombre conoce y trae de sus experiencias pasadas, los compromisos que asume frente a otros dado lo que considera valioso. El individuo que experimenta y se conmueve hace explícitos el tipo de

compromisos que para él son relevantes, por eso, no todas las personas experimentan de la misma manera, ni se conmocionan ante las mismas situaciones:

There are lots of people, well-offish, who have been to good schools, who can afford to travel around and see the Louvre, etc., and who know a lot about and can talk fluently about dozens of painters. There is another person who has seen very few paintings, but who looks intensely at one or two paintings which make a profound impression on him. Another person who is broad, neither deep nor wide. Another person who is very narrow, concentrated and circumscribed. Are these different kinds of appreciation? (Wittgenstein 1967, p 9)

Existe un elemento adicional muy importante para Dewey: lo valioso de la experiencia estética es que se disfruta inmediatamente (el placer es uno de los valores más significativos para él). El carácter inmediato es criticable, pues se cuestiona que para conocer, percibir o tener experiencia de algo, aquello está mediado por el aparato lógico que lo hace coherente e inteligible. Sin embargo, la inmediatez de la experiencia estética lo que defiende es que las sensaciones y el disfrute no ocurren luego cuando se reflexiona sobre ella, sino que ocurren en el momento en que se está experimentando y la hace valiosa y relevante:

I appreciate the poetry of Baudelaire as I hear or read it, and not only after it is explained to me or after I subsequently reflect on or recollect this poetic experience. Aesthetic experience is immediate in the sense of being immediately enjoyed and valued rather than being an experience in which gratification and appreciation is deferred to a later time. An aesthetic experience of climbing a mountain (which obviously takes time and requires some training) means enjoying the climb while one is climbing, not when one's enjoyment is postponed till one has reached the summit and enjoys its view. (Shusterman 2004, p 110)

Pero, para aclarar siguiendo a Sellars, no es una cuestión de inmediatez sino de ocurrencia: la conmoción, por ejemplo, ante la obra de arte está mediada conceptualmente, pues para Sellars (1997), no existe conocimiento o conciencia de un estado de cosas sin mediación lingüística; mas no es cuestión de que gracias a la reflexión posterior conozco y es significativa, sino que en el momento que ocurre ya es significativa:

Once sensations and images have been purged of epistemic aboutness, the primary reason for supposing that the fundamental associative tie between language and the world must be between words and 'immediate experiences' has disappeared, and the way is clear to recognizing that basic

word-world associations hold, for example, between "red" and red physical objects, rather than between "red" and a supposed class of private red particulars. (p 290)

Cabe agregar que el concepto de experiencia para Dewey es distinto del concepto de experiencia para la tradición empirista. Como bien lo explica la profesora Patiño (2015), para los empiristas la experiencia es solo un peldaño en la construcción del conocimiento (p 96) y es el lugar donde se recogen los datos de la experiencia sensible, pero que luego se depuran de la subjetividad para obtener un conocimiento objetivo. Para Dewey, si alguien está implicado en la experiencia es el sujeto, y es precisamente esa subjetividad la que hace a la experiencia significativa: porque es valiosa para quien la experimenta, para la criatura viva implicada en el juego dialéctico de acción y padecimiento:

Gracias a la propiedad de la experiencia de ser activa y pasiva, "hacer y padecer simultáneos", en la que toda acción modifica tanto al entorno como al organismo, se despliega la interacción entre uno y otro; de aquí se deriva que no existe tal cosa como la pasividad contemplativa del mundo. Dewey se refiere a este intercambio de modificaciones *en Democracy and Education* como un aspecto transaccional de la relación organismo-entorno. (Patiño 2015, p 106)

Ahora ¿cuál es, por tanto, la relación entre el arte y estética, cómo comprender lo estético de la experiencia? El arte o lo artístico refieren a la producción de las obras de arte y a la disposición de los materiales para su consecución, mientras que lo estético refiere a: "la apreciación y el goce" (Dewey 2008, p 54). La apreciación estética se entiende entonces como la percepción y los juicios estéticos que se deriven de ella, mientras que la producción artística es acción. *El arte como experiencia* que propone Dewey no establece una distinción entre la apreciación y gusto (asociados a la recepción y de carácter pasivo), y la producción artística, porque la experiencia implica tanto el padecimiento como la acción; el concepto permite una comprensión más amplia de un juego dialéctico entre la acción intencionada y dirigida, y los diferentes factores que pueden afectar la apreciación y su cualidad emotiva: un pintor, por ejemplo, no solo actúa intencionalmente en llevar a cabo su idea, sino que tiene una experiencia donde diferentes emociones entraran también en juego y afectarán la obra. En la recepción del arte también hay una búsqueda intencional y activa: el interés por experimentar gusto o placer (o desarrollar otros juicios y tener otras ideas), hacen del público un elemento dinamizador de las obras y los artistas. El arte como experiencia pone en el centro a la

criatura viva (el hombre) y admite que en la producción artística y en la apreciación estética hay una búsqueda intencionada e interesada por la consecución de unos fines particulares:

El hombre esculpe, graba, canta, baila, gesticula, modela, dibuja y pinta. El hacer o elaborar es artístico cuando el resultado percibido es de tal naturaleza que sus cualidades tal y como son *percibidas* han controlado la producción, El acto de producir dirigido por el intento de producir algo que se goza en la experiencia inmediata de la percepción, posee cualidades que no tiene la actividad espontánea y sin control. El artista, mientras trabaja, encarna en sí mismo la actitud del que percibe. (Dewey 2008, p 56)

Para Dewey (2008), al ser el arte (su apreciación y producción) prácticas humanas y poner en el centro al hombre para quien son relevantes, critica algunas de las discriminaciones que considera erróneas para una concepción pragmatista del arte, sobre todo la distinción entre las artes y más allá aún, la consideración de que existe un arte culto (de mayor valor) y un arte popular, cuando ambos son producto de la cultura:

La teoría filosófica se ha interesado solamente por aquellas artes que tienen la marca y el sello del reconocimiento de la clase que tiene una posición social y de autoridad. Pueden haber florecido las artes populares, pero no han obtenido atención literaria. No eran dignas de mención en la discusión teórica y probablemente ni siquiera eran pensadas como artes. (p 211)

Cuando entran otras razones en juego para la valoración de las obras de arte (no solo las justificaciones de una comunidad de expertos específica, como por ejemplo, los que eligen qué se exhibe o no en un museo o galería); razones que están en el orden de lo que es valioso para la vida cotidiana, se puede advertir el potencial democrático de la teoría estética de Dewey. El arte para Dewey es un lenguaje universal porque acerca las diferentes formas de vida humanas gracias a su capacidad para suscitar emociones, sentimientos y empatía comunes, en general, a toda sensibilidad:

El arte es un modo más universal de lenguaje que el habla, la cual existe en una multitud de formas mutuamente ininteligibles. (...)El poder de la música en particular, para fundir diferentes individualidades en un mismo abandono, fundir lealtad e inspiración, que puede ser utilizado tanto en la religión como en la guerra, es testimonio de la relativa universalidad del lenguaje del arte. Las diferencias entre el inglés, el francés y el alemán, crean barreras que se hunden cuando el arte habla. (2008, p 379)

La influencia del arte en la cultura es tan significativa como la de otras instituciones (económicas, políticas, científicas) y quizás más libre porque su fin es expresivo: “Sólo la visión imaginativa explicita las posibilidades contenidas en la trama de lo actual. Las primeras agitaciones de insatisfacción y las primeras insinuaciones de un futuro mejor se encuentran siempre en las obras de arte” (Dewey 2008, p 391). Cómo se institucionalizan o se hacen significativas las obras de arte es algo que responde a los contextos y las actitudes de las personas y sus razones, mas Dewey hace relevante el papel de la criatura viva para dar cuenta que hay diversas formas de imaginación, expresión y sensibilidad, que son valiosas en su particularidad.

3. La teoría institucional del arte

La teoría institucional del arte, la cual se abordará desde la filosofía analítica, va a dejar atrás un enfoque tan holístico como el deweyano y se va a preguntar por el tipo de reglas y razones que constituyen las diferentes prácticas de la institución del *mundo del arte*. Se hace necesario el paso por la estética analítica porque define el marco institucional del arte que sirve para conocer el estatus de las obras; se ocupa de definir qué hace a una obra de arte lo que es y no considera, o desplaza a un segundo plano, lo que el individuo experimenta estéticamente. Los juicios estéticos servirán solo para la institucionalización de las obras, pero la estética no será un concepto necesario para la comprensión de lo que es el arte. Los filósofos analíticos Dickie y Danto⁷ son los que se abordan en este trabajo.

3.1 Dickie y la definición circular del *mundo del arte*

El mundo del arte está gobernado, para Dickie (2005), por reglas *convencionales* y *no convencionales*. Las *no convencionales* son, por ejemplo, aquellas que gobiernan la práctica de producir arte: las técnicas que se dominan sea la pintura, la composición musical, la fotografía, etc; y estas técnicas, para que produzcan una obra, deben tener un propósito y es la realización de un *artefacto*. Toda obra de arte es un artefacto (una

⁷ En este trabajo no se considerará la obra de N. Goodman; sin embargo, se invita al lector a abordar la obra de este importante exponente de la Estética Analítica, por ejemplo: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. (1968).

cosa concreta) producido por un artista. Las reglas *convencionales* son las que ayudan a institucionalizar las obras y son las que definen los diferentes roles en el *mundo del arte*: la recepción que reciben las obras por parte del *público*, los *críticos*, los *artistas*, *profesores de arte*, *curadores*, etc. Cada uno juega su papel de manera convencional y no convencional, y al ser parte de una práctica (el arte) compuesta de otras prácticas, obedecen a las reglas que estructuran la institución:

El mundo del arte consiste en la totalidad de roles que acabamos de exponer, con los roles de artista y público en su núcleo. Descrito de un modo algo más estructurado, el mundo del arte consiste en un conjunto de sistemas individuales de dicho mundo, cada uno de los cuales contiene sus propios roles artísticos específicos. Por ejemplo, la pintura es un sistema del mundo del arte, el teatro es otro y así sucesivamente. (p 106)

Dickie, entonces, afirma que la práctica del arte y la institución del *mundo del arte* es algo que hacen los artistas, que aprecia el público y que ayudan a institucionalizar curadores, críticos, filósofos, profesores, etc. Como toda práctica, responde a sus propias reglas y se aprende con otros: el mundo del arte se alimenta de la educación artística y la creación original. Por lo tanto, las obras de arte y la práctica artística se entienden dentro de la lógica de la institución del *mundo del arte*, lo que parece una definición circular sobre su naturaleza; entonces: ¿qué es el arte? ¿Cómo se diferencia el arte de otras prácticas sobre las que también se pueden hacer juicios estéticos y que también producen artefactos (la producción de ropa y como se exhibe en los desfiles de moda, como una puesta en escena, por ejemplo)?

Para Dickie (2005), definir la *obra de arte* no es como definir cualquier otro concepto: “informar a alguien del significado de una expresión por medio de palabras que ya conoce”(p 113); porque asume que cualquiera que se pregunte por el arte y las obras de arte, ya tiene alguna noción (algún contacto con la institución) de lo que se trata, no es algo que no se pueda reconocer: “Lo que realmente tratan de hacer las definiciones filosóficas de “obra de arte” es, pues, clarificarnos de un modo autoconsciente y explícito lo que de alguna forma ya sabemos” (p 113). Así, la institución del *mundo del arte* se entiende por sus prácticas y sus diferentes roles, siendo el concepto central la *obra de arte*; y cada instancia de la institución se comprende únicamente gracias a las otras. Por ejemplo, un artista: “es una persona que participa con entendimiento en la elaboración

de una obra de arte” (Dickie 2005,p 114) es alguien que participa de la práctica institucional e intencionalmente crea una obra; mientras que la *obra de arte* es: “un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un *público* del mundo del arte” (p 115). Es el *público* el que evalúa e institucionaliza las obras producidas por un *artista*, cada rol responde a sus propias reglas y en cada caso están preparados para producir y apreciar el arte dentro del marco del *mundo del arte*.

La definición circular del mundo del arte parece no arrojar una explicación clara acerca de qué es el arte y la obra de arte. Pero Dickie (2005), precisamente, lo que busca demostrar es que estos conceptos no se pueden entender por fuera del marco institucional del *mundo del arte* y fuera de las reglas que constituyen las prácticas de producir y apreciar el arte. Las razones que gobiernan cada uno de los roles o los contextos de apreciación y producción, responden a cada situación y se justifican institucionalmente. Las diferentes prácticas del *mundo del arte* también responden a un adiestramiento y a la experticia en su ejecución, lo que expresa la obra es evaluado e interpretado contextualmente: cuál es su espacio lógico, histórico y su valor estético, la reflexión que se hace acerca de ella. Dickie asegura que no se puede dar una definición esencial de la *obra y del mundo del arte*, solo se definen dentro del marco institucional, que se comprende al tener contacto con o vivir sus prácticas.

Agrega Dickie: “Pero ¿no hay nada más que decir sobre el arte? Incluso muchos de los que están generalmente de acuerdo con la aproximación institucional puede parecerles que hay más en la naturaleza del arte de lo que admiten mis comentarios” (2005, p 120) Dickie acepta que las obras de arte pueden servir para diferentes propósitos; políticos, morales, religiosos, estéticos; pero estos propósitos no son esenciales para la definición de la *obra de arte* (artefacto producido por un artista en el marco del *mundo del arte*).

Sin embargo, Dickie (2005) aborda lo que él llama: el problema de la *relevancia estética o del objeto estético* (p 125) y admite que hay propiedades en las obras de arte que tienen relevancia estética: aquellas que se aprecian o se critican y son las cualidades de la obra sobre las que se pueden hacer juicios estéticos (el rojo de un pintura, por ejemplo, puede ser intenso o pálido; o un pasaje de una sinfonía musical puede ser estridente o sutil). Ahora ¿no tienen también otros objetos cualidades

estéticas: alguien puede encontrar un atardecer conmovedor y recordarlo así por sus colores, por ejemplo? ¿Cuál es la *relevancia estética* propia de las obras de arte? Dickie (2005) asegura que *la relevancia estética* aplica solo para las obras de arte ya que la apreciación y la crítica son las que institucionalizan también las obras, entran en el orden de las razones que las hacen valiosas:

Debería haber definido “apreciación” en referencia “al experimentar una *características* o las *características* de una cosa que uno encuentra que es o son loables o valiosas”. Esta definición, que no limita los rasgos que uno puede apreciar a las *cualidades*, admite que sea apreciada la característica de protesta de la Fuente [Duchamp] (p 130)

Otras características que no son estéticas pueden igual ser apreciadas en las obras de arte: si tienen alguna intención o declaración ética o política; también aspectos analíticos como el tipo de material o forma de la obra. Mas la *relevancia estética* son aquellos aspectos en la obra que se perciben estéticamente y permiten realizar juicios sobre ella que evalúan también su importancia artística. Aunque las cualidades estéticas no son condiciones esenciales para la definición de obra de arte (se define principalmente por su institucionalización) su apreciación estética hace parte del tipo de prácticas dentro del *mundo del arte*.

Dickie (2005) presenta una teoría del arte institucional, donde son las prácticas constitutivas y los diferentes estatus (roles) los que dan sentido a la institución del *mundo del arte*; cada práctica e instancia sigue sus reglas que también sirven para comprender los movimientos y cambios dentro de una institución tan amplia:

Mientras uno se enfrente a tipos tradicionales de arte, puede confiar en las convenciones establecidas para orientarse. Cuando acontece una innovación, uno estará hasta cierto punto solo para entender qué está pasando, aunque dado que la innovación ocurrirá dentro de una u otra forma tradicional, habrá un mínimo de orientación. (p 150)

3.2 Danto: el significado de las obras de arte

Danto, en su artículo *The Artworld* (1964), considera que la teoría institucional de Dickie no asume el problema de la definición de la obra de arte; se pregunta si se reconoce una obra de arte o la genuina práctica artística solo con pertenecer o estar familiarizado con las prácticas institucionales del arte, es decir, se cuestiona que una definición circular del

mundo del arte sea satisfactoria para aclarar lo que una obra de arte es, que es el problema principal de la filosofía del arte:

It is our use of the term that the theory allegedly means to capture, but we are supposed able, in the words of a recent writer, "to separate those objects which are works of art from those which are not, because we know how correctly to use the word 'art' and to apply the phrase 'work of art'." Theories, on this account, are somewhat like mirror-images on Socrates' account, showing forth what we already know, wordy reflections of the actual linguistic practice we are masters in. (p 572)

Lo que permite a una persona (teórico, artista, filósofo) reconocer una obra de arte, para Danto, es la *teoría* desde la cual la interpreta. Mientras, por ejemplo, la teoría del arte como mimesis o imitación fue dominante "Yet, perhaps because artists were engaged in imitation, in Socrates' time and after, the insufficiency of the theory was not noticed until the invention of photography" (1964, p 571); la teoría sirvió como medida para identificar las obras de arte. Sin embargo, una vez ocurre una revolución en las creaciones de los artistas o los medios (materiales), la forma de teorizar también se cuestiona y cambia para comprender el nuevo movimiento. La teoría de la imitación llega a un punto donde resulta insuficiente para comprender el significado de las obras de arte; por esto, Danto afirma que una teoría del arte como representación (que busca comprender el significado de las obras de arte) resultó más apropiada para explicar, sobre todo, los cambios en las producciones artísticas a partir del siglo XIX. No fue tanto una revolución en el gusto, como una revisión de la teoría para una nueva coherencia:

Some such episode transpired with the advent of post-impressionist paintings. In terms of the prevailing artistic theory (I.T.), it was impossible to accept these as art unless inept art [...] So to get them accepted as art, [...] required not so much a revolution in taste as a theoretical revision of rather considerable proportions, involving not only the artistic enfranchisement of these objects, but an emphasis upon newly significant features of accepted artworks, so that quite different accounts of their status as artworks would now have to be given. (1964, p 573)

Una vez superada la teoría que fue dominante durante un buen tiempo (por lo menos desde Sócrates) del *arte como imitación*, las obras de arte se pueden entender mejor en términos de *representación*: una teoría del arte como representación aclara que una de las condiciones de las obras para ser arte es que son acerca de algo, tienen un contenido y significado o lo que Danto (1964) llama: *Aboutness*. Por ejemplo, en el caso del

postimpresionismo, sus pinturas no cumplían con los cánones de la imitación, sin embargo, tenían contenido: eran *acerca* de las flores, o *acerca* de un paisaje, o una habitación, etc; la teoría buscó comprender e interpretar el *movimiento* para institucionalizar sus obras. Ahora ¿qué ocurre cuando la *obra de arte* se parece tanto a un objeto común? ¿Cómo saber qué es lo que representa? ¿En el caso de la cama de Rauschenberg (Danto 1964,p 575) como saber que no es una cama como cualquier otra? Antes de responder lo anterior, falta agregar que la otra condición que para Danto tiene la obra de arte es su *materialidad*: la obra encarna (*embody*) su significado; *aboutness* y *embodiment* son las dos condiciones para que una obra sea arte y se interpretan dentro de una teoría: “Persons, like artworks, must then be taken as irreducible to parts of themselves, and are in that sense primitive” (1964, p 575).

Entonces, el significado (contenido) y la forma material (encarnación) son las dos condiciones de la obra, por lo tanto ¿qué las hace obras de arte y no otra cosa?: “the *is of artistic identification*” (Danto 1964, p 577); saber interpretar el *es* o la identificación artística de la obra solo se logra desde una *teoría del arte*. Si la obra se interpreta desde una teoría del *mundo del arte*, desde su práctica, el conocimiento de su contexto, historia y sus reglas implícitas, las obras se perciben no como cosas sino como encarnaciones de un significado que no es reducible a sus usos o a sus partes: “We cannot help him until he has mastered the *is of artistic identification* and so constitutes it a work of art. If he cannot achieve this, he will never look upon artworks: he will be like a child who sees sticks as sticks” (p 576) Y concluye Danto (1964): “To see something as art requires something the eye cannot decry -an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld.” (p 580)

El ejemplo favorito de Danto (1964) es la Brillo Box de Andy Warhol: una obra que luce exactamente como una Brillo box común, pero su institucionalización fue posible gracias a una teoría del mundo del arte que así la interpretó y para cuál tenía sentido:

It is the theory that takes it up into the world of art, and keeps it from collapsing into the real object which it is (in a sense of *is* other than that of artistic identification). Of course, without the theory, one is unlikely to see it as art, and in order to see it as part of the artworld, one must have mastered a good deal of artistic theory as well as a considerable amount of the history of recent New York painting. It could not have been art fifty years ago. But then there could not have been, everything being equal, flight insurance in the Middle Ages, or Etruscan typewriter erasers. The world has to

be ready for certain things, the artworld no less than the real one. It is the role of artistic theories, these days as always, to make the artworld, and art, possible. (p 581)

Para Danto (1964), que entre dos objetos indiscernibles uno sea artísticamente relevante gracias a una teoría e historia del *mundo del arte* es valioso porque demuestra la tensión entre la realidad y lo significativo de las obras de arte: en su interpretación, dejan ver una conciencia de sí mismo (del mundo del arte sobre lo que el arte es) y al final revelan un conocimiento para los hombres que son los que hacen y aprecian el arte: “And, to return to the views of Hamlet with which we began this discussion, Brillo boxes may reveal us to ourselves as well as anything might: as a mirror held up to nature, they might serve to catch the conscience of our kings.” (p 584)

No obstante, en un célebre ensayo Danto declara *El final del Arte* (1984). Declara esto más desde una posición de perplejidad, pues se pregunta si la historia progresiva del arte y las teorías para comprender su sentido, no habrán llegado a su fin: “Hegel afirmó de un modo bastante inequívoco que el arte como tal, o al menos su plasmación más elevada, había llegado prácticamente a su fin como etapa histórica, aunque no llegó a predecir que no habría más obras de arte.” (p 2).

Danto toma como modelo de análisis la *pintura*: “la pintura se consideraba en el siglo XIX como la disciplina progresiva par excellence” (1984, p 3) ya que tanto la teoría de la *imitación* como de la *representación* aplican claramente a su materialidad y obras. Danto analiza la relación entre el desarrollo de la técnica y las nuevas formas de representación: por ejemplo, cómo revoluciona el descubrimiento de la perspectiva a las formas que de ahí en adelante se comienzan a representar; además, se pregunta también en qué casos las nuevas formas de representación se deben a un desarrollo en la técnica o a una transformación de los medios: por ejemplo, lo que significó para la pintura la aparición de la fotografía y luego del cine:

En cualquier caso, a partir de este punto, cada avance requiere la intervención de tecnologías cada vez más complejas, y la frontera entre desarrollo y transformación puede llegar a desdibujarse. Simplemente quiero decir que la complejidad implica un coste, y que hay que decidir si podemos vivir en los límites de nuestro medio tal como es, o si debemos responder al imperativo que genera el progreso sobre la base de mediaciones cada vez más costosas. (1984, p 6)

Danto (1984) escoge como su modelo de progreso artístico las artes visuales (nombradas así abarcan más que la pintura: son la imagen) porque en su historia muestran una transformación en los medios que les permiten ampliar la capacidad de representación (contrario a la literatura, por ejemplo, pues las palabras y las normas que las gobiernan han sido siempre más o menos estables). Lo que la fotografía y el cine significaron para la escultura y la pintura fue que estas últimas ya no se podían entender a la luz de una teoría de las *equivalencias perceptivas* (p 11); la capacidad de representación mimética ya no era el objetivo de los *postimpresionistas*, por ejemplo, y surgió la necesidad de una nueva teoría para comprender a las obras y a los artistas, para su asimilación por *el mundo del arte*.

La superación de la representación mimética se pretendió hacer en términos de expresión; se propuso que lo que los artistas hacían era expresar, más que todo, sentimientos, así el arte se explicaba mejor en términos relativos y se interpretaba con relación a la subjetividad de los artistas: “El concepto de «expresión» posibilita esa interpretación, al poner en relación el arte con el artista individual. La historia del arte se convierte en la historia de las sucesivas vidas de los artistas” (Danto 1984, p 13). Sin embargo, comprender el arte gracias a una *teoría de la expresión* implica aceptar un tipo de relativismo que pierde de vista el desarrollo histórico de las técnicas y las formas de representación de cada época, por esto advierte Danto (1984):

Sólo podemos plantearnos que el arte tiene una historia que responde al modelo progresivo si concebimos el arte como representación; si, por el contrario, lo concebimos como mera expresión, o como la comunicación de sentimientos, tal como hace Croce, entonces no tendremos una historia ese tipo, y no tendrá sentido plantearse la cuestión del fin del arte, precisamente porque en el concepto de «expresión» está implícito ese tipo de inconmensurabilidad en el que a cada cosa le sucede otra. El hecho de que los artistas expresen sentimientos no deja de ser más que un hecho, y no puede ser la esencia del arte si el arte tiene una historia del tipo que se deduce cuando nos preguntamos sobre su fin. (p 14)

Para sustentar su tesis del fin del arte, inspirado en Hegel, Danto asegura que el arte, entendido como representación, ha llegado a un punto donde se requiere cada vez más pronto una nueva teoría para comprender la obra y el *mundo del arte*, e incluso para darle sentido a la institución. La historia del arte durante el siglo XX fue la historia de las diferentes discontinuidades: “El éxito consistía en producir una innovación aceptada. Si

lo lograbas, tenías el monopolio para producir obras que nadie podía producir, ya que nadie había configurado el periodo con el que tú y quizá unos pocos colaboradores serías identificados en adelante” (1984, p 15)

La tensión entre teoría, historia y arte se salda con la hipótesis hegeliana sobre si estos movimientos (dadaísmo, surrealismo, cubismo, expresionismo, arte pop, arte conceptual, minimalismo, etc) cada vez más cortos y que exigen su propia teoría, no serían el último estadio en el desarrollo de la historia del arte hasta comprender lo que el arte es: “Y comenzó a parecer que el principal propósito del arte en nuestro siglo era buscar su propia identidad, negando al mismo tiempo todas las respuestas disponibles por considerarlas insuficientemente generales” (Danto 1984, p 16)

Para Danto, el arte ha alcanzado un tipo de auto-conciencia teórica que no sabe si es posible que pueda reflexionar más sobre sí mismo: “el objeto artístico está tan imbuido de consciencia teórica que la división entre objeto y sujeto casi ha desaparecido, y poco importa si el arte es filosofía en acción o la filosofía es arte en pensamiento” (1984, p 18). La historia progresiva del arte termina cuando, para comprender cada obra artística, es necesaria una nueva reflexión teórica. Así que Danto se pregunta: si lo único que hay es teoría, quizás ya lo que queda por hacer es filosofía y así liberar la práctica artística de su dependencia teórica. Por supuesto que seguirán existiendo obras de arte, pero su lugar ya no será en una historia progresiva donde se pueda alcanzar una nueva comprensión filosófica. Esto pone también en cuestión el futuro del *mundo del arte* (con sus coleccionistas, curadores y críticos) para el que es tan importante la teoría desde donde establecer un marco de institucionalización. El arte, si se acepta esta tesis, llega a su fin histórico cuando ya no acude a la teoría para comprender su sentido: “El arte siempre tendrá un papel que desempeñar si los artistas así lo desean. Su libertad acaba en su propia realización, pero siempre dispondremos de un arte servil.” (1984, p 19)

El arte alcanza su final histórico cuando, gracias a la teoría aceptada por el *mundo del arte*, cualquier objeto puede ser una obra de arte. Danto (2000) cree haber demostrado que con la institucionalización de la Brillo Box de Warhol (que no se puede distinguir del diseño de la Brillo Box creada igualmente por un artista: Harvey, pero cuyo propósito era agradar estéticamente para persuadir al mercado) la distinción entre el arte culto (exhibido en un museo) y el arte comercial, ya no se podía encontrar en la propiedades

perceptibles del objeto: “That is what I have meant in saying so often that what makes something art is not something that meets the eye” (p 138). Que sea necesaria una teoría para distinguir entre objetos indiscernibles significa el fin de la historia progresiva del arte: “My view, in any case, was that once the question arose, anything could be an artwork, and that in consequence, the history of art, construed as the quest of self-consciousness, had reached its end” (p 139).

Danto (2000) igualmente afirma que siguen y seguirán existiendo obras de arte; para su comprensión en una época post-histórica, la labor de la crítica de arte es fundamental: interpretar para comprender el contenido (*aboutness*) en las diferentes estructuras artísticas es lo que puede seguir legitimando las obras, los artistas y el *mundo del arte*. Es la crítica y no la teoría, la que hará explícitas las razones para tomar algo como obra de arte: “For me, it is to invent a suitable art criticism for an object, whether or not it is a work of art, though it is not one – if, for instance, it is not about something- the criticism is void. It is to image what could be meant by the object if it were the vehicle of an artistic statement” (p 139).

Ahora ¿Qué pasa con la estética? Acerca de la estética Danto (2006) tiene una posición ambigua; afirma que los valores estéticos no son condición necesaria para hacer de una obra, arte: “And since the definition of art had to deal with the ready-mades and the Brillo Boxes, in which aesthetic qualities were marginal at best, there was a question of whether aesthetics had anything really to do with art at all” (p 125). No obstante, defiende que el espectro de cualidades estéticas había demostrado ser mucho más amplio que aquellos valores de la estética kantiana: la belleza, la perfección y el buen gusto. De la mano del arte, el siglo XX había reivindicado valores anti-estéticos (que igual son valores estéticos pero negativos) como el *grunge*, lo grotesco, lo desabrido, lo feo, entre otros; un amplio espectro de valores estéticos permite la comprensión también del significado y contenido de las obras de arte. Por lo tanto, la estética, sin ser condición necesaria para definir lo que la obra de arte es, se puede decir que sus predicados son indiscutiblemente relevantes en la apreciación y crítica artística. De hecho, que ahora sea estéticamente valioso y gusten los valores negativos, hace parte también de esa historia progresiva que ha llegado a su fin:

Let us consider grunge once more. In certain artists—Dieter Roth is a good example—grunge had just the meaning that the work was deliberately anti-aesthetic, meaning anti-beautiful. When Roth first saw the 1962 exhibition of Jean Tinguely in Basel, it was a conversion experience for him. “Everything was so rusty and broken and made so much noise,” he said afterward. “I was impressed half to death. It was simply a completely different world from my Constructivism, it was something like a paradise that I’d lost.” In a sense, Roth’s quest from that moment on was the recreation of a lost infantile paradise, made up of detritus, noises, and noxious smells. He moved from a Kantian to an anti-Kantian aesthetic. (Danto 2006, p 126)

Danto asume con mayor rigor la teoría institucional del arte, pues pone dos condiciones para identificar, analizar e institucionalizar las obras de arte: significado y forma material (*embodied meanings*). Estos significados se pueden comprender desde una teoría del arte que construye y alimenta el *mundo del arte*. Con su arriesgada tesis del fin del arte, afirma que el arte se ha librado de la teoría al alcanzar una auto-conciencia filosófica, y así, los artistas son libres para crear y la crítica del arte asume un papel más relevante, porque interpreta desde muchas estructuras o contextos diferentes lo significativo en las obras.

Que sea condición para la obra de arte tener significado parece no abarcar aquellas obras que no tienen un contenido explícito en forma o palabras ¿qué ocurre con las improvisaciones de maestros del *jazz*? ¿O las improvisaciones en las batallas de danza en el mundo *hip hop*? Aunque tanto Danto como Dickie desarrollan su teoría dando preeminencia a las artes visuales y a su institucionalización como arte culto; Danto sugiere que toda obra tiene contenido y su interpretación es labor de la crítica. Con la superación de la dependencia teórica, el mundo del arte también se amplía y comprende otras comunidades artísticas que evalúan, interpretan y aprecian las diversas prácticas artísticas.

4. Shusterman y la estética neopragmatista

Gracias a las condiciones de significado y materialidad, y el papel interpretativo de la crítica como fundamental en la institucionalización, la estética neo-pragmatista (que resurge del pragmatismo clásico gracias a su paso por la filosofía analítica) va a rescatar el concepto de experiencia estética que da preeminencia a cómo viven y experimentan los hombres el arte, pero, además, puede comprender de mejor manera que esos

compromisos que se asumen a partir de la experiencia estética se viven y se evalúan con otros, se crean comunidades artísticas o incluso, se hacen relevantes y tocan otras esferas de la vida de los hombres.

Shusterman se inscribe, a pesar de su formación también en la estética analítica, en el neopragmatismo norteamericano. Inspirado en el que él dice su maestro: Dewey; Shusterman desarrolla su teoría estética dando preeminencia a lo que los hombres hacen con el arte: cómo lo experimentan, cómo es la expresión de diferentes formas de vida, con qué fines producen, aprecian y buscan el arte. Por esto, Shusterman da a la estética y a la experiencia estética un lugar fundamental en su teoría, pues considera que aquello que se percibe, se aprecia y se siente ante la obra de arte, así sea de carácter subjetivo, es lo que hace al arte valioso para la vida y es también lo que le da su lugar en la civilización y la cultura.

Aunque la estética como ciencia filosófica se funda en la modernidad con el texto de Alexander Baumgarten *Aesthetica*: “Derivando su nombre de la *aisthesis* (percepción sensorial) griega” (Shusterman 2002 a, p 356) cuyo objetivo filosófico era comprender la naturaleza del conocimiento sensorio: “tal estética fue pensada para complementar la lógica, y las dos juntas concebidas para proporcionar una teoría comprensiva del conocimiento a la que llamó *Gnoseología*” (p 357), la pregunta por la percepción y la apreciación de la belleza tiene sus orígenes desde Platón: “Beauty plays an extremely positive role in Plato, serving as an exemplar of the very highest level of the ideal *Forms* and associated with truth and the good. Moreover, beauty is seen as the inspiration and goal of philosophy itself.” (Shusterman 2006, p 239)

El contraste entre estética y arte en Platón es de naturaleza contradictoria, mientras por un lado la belleza se asemeja al bien y a la verdad, su dura condena del arte como mimesis justifica que el arte solo imita y por lo tanto, degrada el valor de la verdad y el conocimiento filosófico: “Art is thus condemned both ontologically and epistemologically as an imitation of an imitation that distorts the truth it pretends to present.” (Shusterman 2006, p 237).

Aristóteles reivindica el arte luego del ataque platónico, prestándolo como catarsis (su teoría sobre la *tragedia*): “to show how art’s arousal of the passions could be a good thing since they are expurgated within the protected context of art’s experience”

(Shusterman 2006, p 238) y su definición del arte como *poiesis*. Así, el arte entra en una esfera formal, donde se pueden evaluar su forma y cualidades. Shusterman (2006), sin embargo, alega que para Aristóteles el arte como *poiesis* era opuesto a la *praxis*: “art as poiesis meant external making, the creation of objects outside the self (whose end and value were in the objects made), while praxis or ethical action (which has its end and value in itself and in its agent) both derives from the agent’s character and reciprocally helps shape it” (p 238) lo que mantiene al arte en una posición diferente y a parte (a veces subordinada) de la ética y la filosofía en general. En la antigüedad y durante la edad media, aunque no se desarrolla una disciplina de la estética, el concepto de *belleza* atrae más a la reflexión filosófica que la práctica artística; lo que explicará que hacia la modernidad, cuando nace la disciplina estética, serán los juicios estéticos sobre la belleza, lo sublime, su percepción y el gusto, los que institucionalizarán una práctica definida de las *bellas artes*:

While ancient and scholastic philosophy regarded beauty as a real property of things in the world, Descartes’ definition of real material properties in terms of extension and mathematical measurement, coupled with the empiricist insistence on the subjective dimension of our sensory perception, initiated what could be called a subjectivization of beauty. (Shusterman 2006, p 239)

Baumgarten presenta una teoría estética como el conocimiento sensorial, mientras que Kant presenta una teoría del gusto y la apreciación de la belleza y lo sublime. Finalmente, es Hegel para quien la estética se debe ocupar solo de la belleza artística, ya que el arte es la forma de expresión de las ideas y verdades más altas del espíritu: “because he claims the science of aesthetics should deal only with ‘artistic beauty’, while making its prime focus ‘the highest ideas’ that art presents through its beautiful ‘sensuous forms’” (Shusterman 2006, p 240)

Las *bellas artes* son, para Hegel, las formas más refinadas de representación de la belleza y lo que él considera las ideas más altas; por consiguiente, en la modernidad el arte adquiere un lugar propio gracias a su justificación filosófica. No obstante, se vio con Danto, como ese lugar propio se justifica teóricamente y no estéticamente, pues con su desarrollo durante el siglo XX, el arte reta el ideal de la belleza y el gusto mostrando valores anti-estéticos y gusto por la abstracción, la insipidez o ni siquiera siendo este necesario para su institucionalización.

Shusterman (2006) considera, sin embargo, que en la contemporaneidad, la estética está recuperando su lugar no solo en el arte sino también en la vida. El pretendido desinterés kantiano y su estética racional y contemplativa, encuentran su crítica en la posmodernidad que se pregunta si el arte y la estética no sirven para la apreciación de la vida: la necesidad del placer, para la expresión política, el conocimiento ético, etc; es decir, si cabe la pregunta por la *estetización* de la vida, por ejemplo, en la política o el diseño industrial; y por el arte con otros fines, por ejemplo, para la expresión popular de las formas de vida:

These trends are often explained as functions of postmodernism's aestheticization of life and of its challenging of modernity's notion of aesthetic autonomy, a notion that sought both to compartmentalize art and the aesthetic from ethics, politics and scientific thought, and to see art narrowly in terms of the allegedly autonomous fine art of elite culture (that was often touted as being pure of practical, economic or political interests). (p 240)

Shusterman retoma de su maestro el concepto de *experiencia estética* como aquella que resulta significativa para el individuo y esto lo hace explícito en sus compromisos, la experiencia entra a jugar con lo que el individuo ya conoce (su particularidad y compromisos previos) y transforma también sus prácticas de la vida cotidiana: permea otras instituciones más allá del mundo del arte. En esto radica el pragmatismo de Shusterman (2002 a), donde se pregunta por los usos y el servicio de la experiencia estética y el arte para el hombre:

Para que algo tenga valor humano tiene que satisfacer de algún modo las necesidades y potenciar la vida y el desarrollo del organismo humano frente al mundo ambiente. El error de la tradición kantiana fue suponer que el arte no tenía una función identificable y específica que pudiese cumplir mejor que otras cosas, solo se podía defender poniéndolo por encima de la utilidad y la función como algo con un valor meramente intrínseco. [...] la función y el valor especiales del arte no están en algún fin en particular especializado, si no en que satisface al ser vivo de un modo más global (p 11)

Shusterman (2002 a) acepta la tesis de la continuidad de Dewey (p 15) con el objetivo de criticar que el arte y la estética sean asuntos de una institución particular (normalmente de la institución elitista del arte culto), que crea tensiones dicotómicas entre conceptos, por ejemplo: entre arte culto y arte popular, la contemplación racional

de la criatura supra-sensible y las sensaciones, emociones e interés particular de la criatura sensible: “las principales de estas dicotomías son las de cuerpo y alma, material e ideal, pensamiento y sensación” (2002 a, p 17). Esta separación, compartimentalización y claridad radical en las distinciones, para Shusterman, empobrece el conocimiento y la apreciación del mundo. Que para que haya claridad deba haber jerarquía y relevancia de unas cosas sobre otras, no excluye que se pueda tener mejor comprensión si se tiene una mirada más holística, es lo que Shusterman (2002 a) considera, enriquecería la práctica artística, ampliaría el concepto del *mundo del arte* y también, legitimaría aplicar los valores y las búsquedas estéticas en otros campos de la vida ordinaria:

Ver las cosas unidas en vez de divididas es, sencillamente, más enriquecedor y satisfactorio. Lo que quizás pueda explicarse mediante la idea de que si dividimos rígidamente las facultades humanas, los intereses y los objetos, dividimos también al ser humano contra sí mismo, obligándole a elegir entre capacidades (emocionales, intelectuales y sensorias) que por naturaleza actúan juntas, y creando por tanto un conflicto interno y una sensación de autoalienación de parte de sí. (p 20)

Shusterman (2002 a) al valorar el arte como práctica humana antes que nada, busca legitimarlo en su potencial pragmatista, es decir, cómo la experiencia del arte puede servir para hacer la vida más estéticamente significativa (porque se busca la originalidad y la belleza, por ejemplo), para el cultivo de la creatividad, qué significa que los hombres se interesen en la forma de las cosas y los espacios que justifican estéticamente. Esta también se puede tomar como una posición política, que entiende el arte como una expresión de la diversidad pero además le apuesta por una crítica y reflexión filosófica que enriquezca la experiencia del arte en la cultura, como un patrimonio democrático al servicio de la humanidad, el arte no como una experiencia a parte de la vida ordinaria, sino como una práctica que expresa también los intereses de los individuos en comunidad:

La idea de que el arte y lo estético constituyen un reino aparte que se distingue por la libertad, la imaginación y el placer tiene su correlativo de fondo en la sombría suposición de que la vida normal se caracteriza por una coacción sin imaginación y triste. Lo que da una excusa a los poderes e instituciones que estructuran la vida diaria para ser brutalmente indiferentes a la necesidad que tiene la naturaleza humana de los placeres de la belleza y de la libertad imaginativa. No hay que

buscar estas en la vida real sino en el arte, cuyo contraste y huida de lo real nos da, hombres dolientes, consuelo y alivio pasajeros. Así pues, la compartimentación del arte y de lo estético como algo que hay que disfrutar cuando nos evadimos de la realidad, legitimaron y atrincheraron más firmemente las prácticas y las instituciones más repulsivas y opresivas de nuestra civilización como forzosamente reales, se han erigido cual necesidades a las que el arte y la belleza se deben subordinar por el principio de realidad. (pp 24,25)

La visión de Shusterman es que el arte y la experiencia estética recuperen su importancia en lo que hace valiosa la vida de los hombres y reflexionar qué lugar tienen en la cultura y a qué razones obedecen (será un fuerte crítico de la instrumentalización del arte y la manipulación de los artistas con fines políticos o económicos). Al dar importancia a lo que el individuo encuentra significativo estéticamente y en las prácticas artísticas, esto entra a ser evaluado por otros y se da la posibilidad de la transformación social a través de esos compromisos, por lo que conmueve y a lo que suscita.

4.1 El arte como dramatización

Shusterman utiliza la metáfora del *arte como dramatización* y así define su compromiso; por un lado, con el naturalismo deweyano donde el individuo y lo que experimenta en relación con la obra de arte es lo que justifica las prácticas artísticas en la cultura, y por otra parte, la institución del mundo del arte sin la cuál no sería posible hablar de obras, público y artistas.

Para el naturalismo lo más importante es la efectividad de la acción significativa, y la contribución de la obra de arte se justifica si sirve a las necesidades y búsquedas vitales, si busca satisfacer lo que era el ideal griego del arte de vivir: “Art, naturalism argues, is not only deeply grounded in natural forces, energies, and rhythms, but is also an important tool for the survival and perfection of human nature [...] the most compelling drama is the art of living” (Shusterman 2002 b, p 229) Para Shusterman, el tipo de arte paradigmático de la acción y la criatura viva implicada es el teatro: la ejecución de la obra se encarna gracias a la actuación (acción) de los actores y desarrolla un drama (narración, tensión y consumación).

El naturalismo que justifica al arte gracias a que la criatura viva lo necesita para su satisfacción, reflexión estética, apreciación del placer, catarsis emocional,

embellecimiento de los espacios que habita y búsqueda del bienestar, es el que aprovecha Shusterman para proponer una subdisciplina filosófica: la somaestética. La *somaestética*: “es el estudio crítico, meliorativo, de la experiencia y el uso del cuerpo propio como sede de apreciación sensorio-estética” (2002 a, p 361) por lo tanto, revive el interés por los aspectos más sensorios y sensuales de la experiencia estética. Shusterman critica que para algunos de los autores de la tradición filosófica, el cuerpo haya sido subordinado a un segundo plano, olvidado o considerado no cómo una fuente confiable para el conocimiento claro y significativo:

En la tradición racionalista que Baumgarten heredó de Descartes a través de Leibniz, hasta llegar a Wolff, el cuerpo se consideraba una simple máquina. Nunca podría por tanto, ser realmente una sede de la sensibilidad, o de la percepción sensorial, y no digamos del conocimiento. Por otro lado, estas mismas filosofías dividen marcadamente el cuerpo de la mente que percibe, se inspiraban en gran parte en doctrinas religiosas que denigraban el cuerpo para salvar y celebrar el alma inmaterial. (2002 a, p 360)

Aunque este no es el espacio para abordar un tema tan extenso como la somaestética, es importante anotar lo que para Shusterman (2002 a), las razones de tipo somático como: el bienestar que produce la endorfina en un funcionamiento cardiovascular alto (p 354) en la danza, el entrenamiento corporal exhaustivo que deben hacer los actores, la sensualidad de muchos bailes populares; todas estas son también justificaciones del valor del arte para los hombres.

Desde la teoría institucional del arte, Shusterman (2002 b) va a resaltar la obra de Danto porque este pone como condición para ser obra de arte materialidad y significado, esto último se logra gracias a una labor interpretativa de la crítica o teoría del *mundo del arte*. La aproximación dantoniana también implica que se institucionaliza la obra gracias a los compromisos (la crítica e interpretación) que se hacen públicos y son evaluados desde la comunidad del mundo del arte; visto así, el hecho de hacer explícito lo significativo de la experiencia estética, también puede servir para institucionalizar las obras de arte desde lo que los individuos encuentran valioso en ellas. Así es como Shusterman (2002 b) pretende reconciliar ambas aproximaciones teóricas (teoría institucional y naturalismo) utilizando la metáfora del *arte como dramatización*. En la puesta en escena de una obra teatral, la consecución de la obra de arte se logra gracias

a la acción significativa de los actores, quienes *simulan*, actúan *como si fuera real* con el propósito de mostrar un contenido (significado), y la ficción es posible porque se encuentran autorizados por un marco teatral (institución). El arte es entonces algo distinto a la realidad cotidiana; es una representación intensa y significativa: “dramatization effectively captures both moments –active intensity and structural frame- that the naturalist and contextualist theories respectively and contestingly advocate in defining art” (p 234)

Shusterman amplía el análisis para comprender que el *mundo del arte* es una noción que va más allá de la comunidad que legitima *el arte culto*. Diferentes comunidades artísticas viven el arte, esto será especialmente relevante para legitimar el arte popular (el cual se abordará en el siguiente capítulo) ya que apela a razones y contextos diferentes, pero todos son valiosos de una u otra forma para las personas que los experimentan. Aprovechando la tesis de la continuidad de Dewey, Shusterman también reconoce que el arte se debe comprender, apreciar, evaluar, criticar y legitimar, apelando a razones no únicamente artísticas: las obras de arte pueden tener expresión política, reflexión ética o ser usado con intereses educativos. La estética neopragmatista se pregunta entonces por el arte en la cultura, cómo y para qué se vive, qué es lo que cada individuo encuentra significativo en ello y cómo puede ser medio e impactar otras instituciones y cambiar las formas de vida de las comunidades.

Conclusiones

Para comprender el tipo de compromisos que se hacen explícitos en la apreciación del arte y el tipo de facultad que es el gusto, Kant define el tipo de juicio que es *el juicio estético*, además, aporta al estudio de la estética la claridad sobre el carácter subjetivo de la apreciación de la belleza, la conmoción de lo sublime y una teoría del arte como representación (que debe emular la perfección de la naturaleza). Sin embargo, Dewey advierte que la estética y la apreciación del arte no son solo de carácter contemplativo, sino también activo. Pondrá a la criatura viva en el centro de su teoría sobre el arte y la estética, y postulará el concepto de *experiencia estética*.

La *experiencia estética* es aquello que ocurre, en el encuentro con la obra de arte por ejemplo, y que por la conmoción que provoca resulta significativa para el individuo.

Es significativa porque está mediada conceptualmente y entra a jugar con lo que el individuo ya conoce, con el aparato conceptual que tiene, con los juicios y conocimiento de sus experiencias pasadas; es vivida en su particularidad y esto es lo que permite postular su potencial pragmatista, porque la persona pone a jugar esos compromisos en otros ámbitos de la vida y no se limita solo al marco institucional del mundo del arte.

En el presente trabajo se asumirán las siguientes posturas: de Danto las condiciones de materialidad y significado para que una obra sea arte, entendiendo el significado como el contenido de la obra que se comprende y hace explícito gracias a una labor interpretativa. De la estética neopragmatista de Shusterman, su apuesta por el análisis de los usos y el servicio del arte y la estética en la vida individual y colectiva; y el concepto de *experiencia estética* desde donde se comprenden las justificaciones de esos compromisos discursivos que se asumen en las prácticas de apreciación y producción del arte.

Capítulo 3. El arte y su relevancia política: las prácticas artísticas y sus implicaciones en las instituciones y prácticas políticas

En este último capítulo se analizan las posibles implicaciones políticas de las prácticas artísticas, si puede tener o no una práctica artística algún tipo de contenido o impacto explícita o implícitamente político y cómo son políticamente significativas para los individuos y sus comunidades. Para esto, primero se aborda, desde el pragmatismo de Williams (2005) y Fossen (2013) el concepto de *legitimidad política*: cómo se institucionaliza y se disputa en las prácticas discursivas. También, el análisis que desde el pragmatismo Williams realiza del *liberalismo* como posición política que *tiene sentido* para las formas de *vida moderna*, para los Estados que han asumido en la contemporaneidad formas de gobierno liberales. Esto último, se conecta con las características de la democracia liberal que expone Rawls (1999) y que también se mencionan más adelante. Lo anterior, para comprender qué es lo que se demanda en términos de reconocimiento, identidad y disputa de legitimidad, entendidas estas demandas como las implicaciones políticas que se consideran relevantes en las prácticas artísticas escogidas para el análisis: el *jazz* y el *graffiti* como protesta social. Ambas prácticas artísticas populares ejemplifican cómo lo que los individuos encuentran valioso para sí mismos y sus comunidades, tiene implicaciones en las prácticas que constituyen su forma de vida: lo que es estéticamente significativo, también puede ser social y políticamente relevante.

7. Legitimidad Política: Disputa y Demanda Básica

En este apartado se trabajará el concepto de *legitimidad política*, desde Williams (2005) y Fossen (2013); este concepto ayuda a comprender lo que esencialmente se disputa en una sociedad (un estado, por ejemplo) entre la autoridad⁸ y los individuos sujetos a ella.

⁸ Se entenderá, de manera concreta y siguiendo la línea de Williams, autoridad en el sentido Weberiano: “significa la probabilidad de imponer la propia voluntad, dentro de una relación social, aun contra toda resistencia y cualquiera que sea el fundamento de esa probabilidad” (Weber, 2014, p. 183). Cabe anotar que la anterior definición es para el poder en general. Lo que hace de este poder una autoridad, en sentido específico, es la burocratización (institucionalización) de esa imposición: el mandato (Weber, 2014, p 184). Cabe anotar que la anterior definición es para el poder en general. Lo que hace de este poder una autoridad, en sentido específico, es la burocratización (institucionalización) de esa imposición: el mandato (Weber, 2014, p. 184).

Como toda organización política, el estado es un aparato de normas e instituciones que, gracias al poder de coerción, demanda la obediencia de sus ciudadanos. El poder de coerción no se justifica por sí mismo, sino que se acepta o no según el tipo de razones que ofrece. Estas razones son compromisos prácticos que se asumen en el espacio público y político, tanto la autoridad como los individuos sujetos a ella dan y piden razones sobre sus compromisos y actitudes, hacer explícitos esos compromisos es lo que hace que la disputa por la legitimidad sea siempre un juego abierto en el que se delibera, se resuelve y se revisa una y otra vez. Las demandas de legitimidad hacen parte de la vida política de las personas, en diferentes situaciones, la autoridad y las instituciones se rechazan, se interpelan, se revisan o se aceptan; por esto, la legitimidad de la autoridad solo es posible cuando se la toma como tal y se actúa acorde a ella, y se conserva la dignidad cuando solo se acepta por las razones que esgrime.

Para Williams (2005) la *legitimidad política* es la justificación práctica de la autoridad y su ejercicio del poder; la forma de abordarse el concepto de *legitimidad*, según considera, debe ser desde las nociones que refieren únicamente a lo político:

Political philosophy is not just applied moral philosophy, which is what in our culture it is often taken to be. Nor is it just a branch of legal philosophy, a point that will concern us later. In particular, political philosophy must use distinctively political concepts, such as power (p 77).

De esta forma, Williams busca comprender el concepto de legitimidad sin acudir a algún tipo de justificación moral, sino desde abordar lo político como el terreno de los desacuerdos y las deliberaciones acerca de: la autoridad de un Estado⁹, la justicia, formas de gobierno, relación entre el poder y los individuos sujetos a él, entre otros. Para esto, acude a la tradición del *realismo* y recuerda que la primera condición política: “in Hobbesian terms as the securing of order, protection, safety, trust, and the conditions of cooperation. It is “first” because solving it is the condition of solving, indeed posing, any others” (p 3). Resolver la primera cuestión no hace, para Williams, a un estado legítimo,

⁹ Para Williams, la forma que representa de manera más clara la *autoridad* es el *estado*, aunque no es la única forma que puede tomar la autoridad política: “Political disagreement is identified by a field of application—eventually, about what should be done under political authority, in particular through the deployment of state power” (2005, p 77)

pero si es la condición necesaria para que se puedan satisfacer subsecuentes demandas de legitimidad.

La *demanda básica de legitimidad*: “implies a sense in which the state has to offer a justification of its power to each subject” (Williams 2005, p 4). El poder de las instituciones del estado (poder de coerción, por ejemplo) sobre los ciudadanos debe estar justificado (reconocimiento y aceptación de sus razones) y proveerse a todos los individuos dentro de los límites del estado, esto es lo que lo hace legítimo: cuando se acepta su justificación. Además, lo que un individuo *puede temer* no debe estar en desventaja con respecto a lo que otros individuos pueden temer dentro del mismo estado, de acuerdo con la primera condición, este temor debe ser contrarrestado por la capacidad del estado de proveer protección, seguridad, orden y condiciones de cooperación. Si un grupo de individuos se encuentran radicalmente en desventaja frente a otros (lo que pueden temer), la demanda de legitimidad básica no se cumple y no se puede hablar de un estado legítimo en absoluto:

The situation of one lot of people terrorizing another lot of people is not per se a political situation: it is, rather, the situation which the existence of the political is in the first place supposed to alleviate (replace). If the power of one lot of people over another is to represent a solution to the first political question, and not itself be part of the problem, something has to be said to explain (to the less empowered, to concerned bystanders, to children being educated in this structure, etc.) what the difference is between the solution and the problem, and that cannot simply be an account of successful domination. (Williams 2005, p 5)

El poder de coerción es el que debe estar justificado, no es que, gracias al poder de coerción, los individuos aceptan la autoridad como justificada y legítima. La *demanda básica de legitimidad* es el principio que resuelve la primera cuestión política: la justificación del poder de coerción para superar lo que aceptablemente un individuo pueda temer (aliviado por protección y confianza), y la capacidad de proveerse a todos los ciudadanos de un estado. Ahora, para Williams (2005), aunque históricamente esta demanda básica no siempre ha tomado una forma *liberal*, el concepto de legitimidad y estado legítimo solo puede defenderse desde una concepción liberal sobre los intereses y los derechos de una persona, ya que el *liberalismo* eleva los estándares de lo que significan el bienestar de un individuo y su vida en sociedad:

Insofar as things go well, the conceptions of what is to be feared, of what is an attack on the self, and of what is an unacceptable exercise of power, can themselves be extended. This may indeed be explained in terms of an ethically elaborated account of the person as having more sophisticated interests, which may involve, for instance, a notion of autonomy. This account might be, or approximate to, a liberal conception of the person. But this is not the foundation of the liberal state, because it is a product of those same forces that lead to a situation in which the BLD is satisfied only by a liberal state. (p 8)

Cuando se acepta que la *demanda básica de legitimidad* solo puede ser garantizada por un estado liberal, se acepta una estructura que es vinculante y normativa por la fuerza de sus razones: porque la justificación de la autoridad *tiene sentido* para las personas implicadas, porque tanto los deberes y derechos (lo que cabe esperar) *tienen sentido* al ser evaluados desde unos principios, conceptos y compromisos previos:

what we acknowledge as LEG, here and now, is what, here and now, MS [make sense] as a legitimation of power as authority; and discussions about whether it does MS will be engaged, first-order discussions using our political, moral, social, interpretive, and other concepts. (Williams 2005, p 11)

Gracias a lo anterior, Williams asegura que las deliberaciones políticas son el producto de confrontaciones entre posiciones diferentes, que suceden en un momento (contexto histórico) y se resuelven con una decisión que muchas veces implica el triunfo de una posición frente a la otra. Sin embargo, como demócratas, apunta Williams, se debe considerar al otro como un oponente y sus razones, pues en la deliberación política se enfrentan diversas formas de lo que las personas valoran y esto también está sujeto a cambios (históricos, cognitivos); por esto, las cuestiones políticas, incluso la primera cuestión, casi nunca son asuntos terminados para un estado, se revisan y resuelven cuando es necesario para dar sentido a lo que se puede considerar como legítimo.

Para Williams, la doble perspectiva de distintas posiciones también aplica para aquellos estados o sociedades que tienen prácticas que desde una posición liberal podrían ser consideradas como ilegítimas. Cuando se acepta una justificación para la legitimidad de un estado, esto es una cuestión normativa: se acepta la autoridad porque *tiene sentido* y se actúa en consecuencia. Si lo que otras sociedades legitiman no *tiene sentido* desde una perspectiva liberal, desde esta posición no se acepta como legítimo

porque sus razones no son vinculantes, existe una toma de postura porque en un mundo donde el encuentro entre distintas sociedades y culturas es inevitable, comprometerse con una posición exige tener argumentos para justificarla y vivir acorde a ella. Williams (2005) afirma que el contexto social e histórico del liberalismo genera condiciones adicionales de legitimidad, porque más allá de resolver la primera cuestión política el liberalismo agrega que: no hay justificación para que unos individuos se encuentren radicalmente en desventaja (por cuestiones de raza o género, por ejemplo), y las estructuras jerárquicas no son legítimas por sí mismas, deben ofrecer justificación: “if the supposed legitimation is seen to be baseless, the situation is one of more coercive power” (p 7).

La legitimidad del poder político es, por tanto, la justificación de su ejercicio para todos los sujetos a él, y en cuanto esta justificación *tenga sentido* y se acepta como razonable y legítima. La legitimidad política se juega en el terreno de la interacción entre sujetos (ciudadanos y el estado, por ejemplo) donde se toman unos a otros como responsables o legitimados según sus compromisos, y donde se delibera y están en disputa nociones de libertad, igualdad, autoridad, entre otros. La *demanda básica de legitimidad* se satisface al resolver la primera cuestión política (seguridad, orden, confianza y protección) y además, lo que desde el liberalismo se considera también necesario para el bienestar del individuo y su vida en sociedad.

La aproximación que presenta Williams sobre el concepto de *legitimidad* como una serie de compromisos que se aceptan gracias a su justificación y que al ser vinculantes son de carácter normativo; para Fossen (2013), este tipo de abordajes normativos implican: “looking at it, as it were, through one set of glasses, which we might exchange for a different pair” (p 8) es decir, que desde un conjunto de principios se juzga si, por ejemplo, una autoridad es legítima o no y se pierde de vista el tipo compromisos prácticos: qué es lo que *se hace*, al *tomar algo* por legítimo y cuál es la diferencia con lo que resulta *ser* legítimo: “the distinction between what *is* legitimate (de jure) and what is merely *taken to be so* (de facto) in terms of the differences of social perspective between practically engaged participants” (p 3). Fossen no pretende desestimar las aproximaciones normativas (ya que toda práctica discursiva es normativa), sino analizar la legitimidad política desde las prácticas que la institucionalizan.

Fossen (2013) aborda la cuestión de *legitimidad* preguntándose primero por: qué es lo que se *toma por* legítimo, y qué tipo de comportamientos y compromisos se asumen ante la autoridad que se toma como tal. Esto obedece a lo que él considera el giro pragmático en la filosofía del lenguaje, donde se evalúa lo correcto de la aplicación de un concepto en términos de sus usos: “how they are treated by those who deploy them” (p 9). Cuando se hace explícito o se asevera que algo es legítimo, es porque se toma implícitamente como tal, en la práctica: “An assumption I adopt from Brandom helps us to explicate the former (explicitly claiming legitimacy) in terms of the latter (implicitly taking-to-be-legitimate). The crucial idea is that we can explain normative concepts as making explicit implicit proprieties of practice” (Fossen 2013, p 9)

Se hace verdadero lo que se toma por verdadero, y como se es responsable de los compromisos discursivos que se asumen frente a otros, lo apropiado o no de esos compromisos se disputa en la práctica de dar y pedir razones; por esto, cuando se toma algo por legítimo y se hace explícito (o se asume y se vive implícitamente en las prácticas), se está sujeto a que otros evalúen su uso y a ser capaz de su justificación:

A pragmatist direction of enquiry suggests instead that we explicate what is political about political legitimacy in terms of the kind of social practice in which the concept of legitimacy is used, that is, in terms of where and how they occur their practical context. (Fossen 2013, p 11)

Para comprender cuál es el contexto práctico (qué es lo político de la legitimidad política), la concepción de la política que asume Fossen (2013) combina, por un lado, el modo de operar de las instituciones de gobierno y su capacidad para proveer estabilidad y regular las relaciones entre individuos; por otra parte, la concepción de la política como un terreno de contestación y relaciones de poder: “locating the political precisely at the nexus of order and conflict” (p 12). En la interacción entre autoridad política e individuos sujetos a ella, se asumen y se atribuyen diferentes posturas que determinan el tipo de actitudes y prácticas; por ejemplo, la autoridad puede esperar obediencia, determinar tipos apropiados de comportamiento, hacer cumplir las leyes; y los sujetos a ella, al evaluar sus razones, pueden consentir, rechazarla, o resistirla, y en ámbitos prácticos, evaluar y asumir también la responsabilidad sobre sus consecuencias. La actitud de los individuos ante la autoridad y lo que le atribuyen depende de las razones que constituyen su estatus:

it seems that recognizing authority as normative involves undertaking a commitment to comply with its demands or restrictions, or to endorse rather than to subvert the ways in which it shapes one's sense of self and frames available courses of action—in short, to treat authority as a source of reasons. (Fossen 2013, p 15)

Fossen propone que gracias al juego de dar y pedir razones es que se institucionalizan las prácticas y se hacen inteligibles los diferentes tipos de responsabilidad o estatus; lo mismo aplica cuando al tratar a la autoridad por legítima (o no), se hacen explícitos el tipo de posturas políticas que se asumen y que se encuentran implícitas en los hábitos, prácticas y actitudes hacia la autoridad; al *hacerlo explícito*, sus razones se ponen en juego en: “the practice of disputing legitimacy” (Fossen 2013, p 17) y al entrar en esta dinámica se puede convencer, interpelar, protestar o repensar, cómo se toma la autoridad en cada situación cuando se pone en disputa¹⁰:

Similarly, among subjects, claiming that an authority is legitimate or illegitimate can affect the stances of others, who may come to understand themselves differently in their relation to political authority in light of a speaker's assertion. Whether they do so depends on how the act is taken up with respect to each participant's repertoire of background commitments. Of course, since authorities tend to have other means at their disposal besides justifying themselves discursively or changing their ways, and since their claim to legitimacy can be disingenuous or farcical, making one's stance of rejection explicit toward that authority often carries significant risk. (Fossen 2013, p 18)

Ahora, si cuando la legitimidad entra en disputa en una situación, en un momento crítico, se hacen explícitas las diferentes posturas frente a la autoridad ¿cómo se constituye una autoridad legítima? ¿Cuál es la diferencia entre tomar por legítimo y serlo? Cada individuo es responsable y es tomado por los otros como tal según el tipo de compromisos que asume y hace explícitos; la postura que se asume frente a la autoridad al esgrimir si es legítima o no, es evaluada por otros; no obstante, lo que cree el individuo (con lo que se compromete) y lo que evalúan los demás (por lo que lo hacen responsable) puede no ser lo mismo y es ahí donde hay espacio para la crítica o demanda de

¹⁰ Fossen (2013), sin embargo, aclara que la práctica de *disputa de legitimidad* no sucede únicamente en el terreno de la conversación, hay otros actos, que en momentos críticos, pueden hacer explícitas las posturas políticas: “The critical activity of political subjects can find expression not only in words, but also in deeds—public ridicule or implicit parody of authorities, erection or desecration of public symbols, gathering and marching in protest, acts of violence, etc” (p 19)

justificación. Esto es a lo que Fossen (2013) llama: la posibilidad de error, y crea una tensión entre lo que un sujeto reconoce y lo que otros le atribuyen, y por lo tanto se negocia, cambia y se asumen otras actitudes, mas no se resuelve definitivamente, ya que siempre se pueden pedir justificaciones sobre las prácticas, por esto, lo que es legítimo es producto de una resolución, que sin embargo, se pone una y otra vez en disputa:

Moreover, since mutually holding and being held to account also involves a reflexive relation to one's own acknowledged commitments, it brings into play a tension between the commitments with which one happens to find oneself, and whichever ones one ought to acknowledge. In this sense, the distinction between what is legitimate and what is merely taken to be so is interpreted as performative, understood not as a kind of 'making,' where the performance is a delimited occurrence leaving behind a finished product, but as situated in ongoing activity. (p 25)

La legitimidad política se vive en las prácticas donde se asumen posturas que también cambian y se disputan con otros. Se hace verdadero en las prácticas, lo que se toma por verdadero en los compromisos, y aunque toda práctica discursiva es normativa, no es gracias a un conjunto de principios (principios morales, por ejemplo) que se reconoce una autoridad legítima; mejor, gracias a la práctica de dar y pedir razones es donde se pone a prueba la doble perspectiva de diferentes actores y sus principios o compromisos, y donde se negocia para hacer inteligible, en una situación, la legitimidad política de la autoridad.

8. En el principio era la acción: liberalismo y pragmatismo

Tanto para Fossen como para Williams, la legitimidad se institucionaliza gracias a la deliberación o disputa donde entran en juego las diferentes posturas frente a la autoridad: se dan y se piden razones que tengan sentido para justificar su poder, se resuelven condiciones prácticas. Algo que falta aclarar es que, según Williams (2005), la *demanda básica de legitimidad* solo puede ser garantizada por un estado o forma de gobierno liberal, es decir, él se compromete con el liberalismo (aunque es crítico también) porque histórica y políticamente parece *tener sentido*, no solo para él, sino que muchos estados en la contemporaneidad han asumido formas de gobierno liberales (o dicen serlo), y aunque la legitimidad siempre es susceptible de entrar en momentos críticos, el

liberalismo es ese conjunto, para Williams (2005), de las mejores razones para comprender e institucionalizar la autoridad :

Nagel rightly says, too, that if one knows that few people in the history of the world have been liberals, this does not itself give one a reason to stop being a liberal. If there are reasons for giving up liberalism, they will be the sorts of considerations which suggest that there is something better, more convincing, or more inspiring to believe instead. In this, I entirely agree with Nagel. (p 65)

Ahora ¿cuáles son los fundamentos, razones que llevan a Williams a afirmar tal cosa del liberalismo? ¿Cómo llegan a *tener sentido* el conjunto de normas y compromisos discursivos desde donde se constituye el liberalismo? En otras palabras, Williams (2005) se cuestiona por el vínculo entre los valores liberales, tales como los derechos humanos, y su efectividad en las prácticas políticas. Para una pragmatización adecuada sobre su postura, Williams primero analiza las justificaciones que del liberalismo se hacen, por ejemplo, desde la teoría moral kantiana: “Nino’s own account of human rights is based on Kantian moral theory. Human rights are derived from moral principles, which could secure agreement and reduce conflict under certain postulated conditions of discussion” (pp 19 20). Este tipo de aproximaciones conciben como valor fundamental la autonomía: “understood as the capacity and opportunity to choose one’s own values and way of life without coercion or undue persuasion” (Williams 2005, p 20) y así postulan una noción normativa de la persona, donde toda persona debe ser tratada como libre y autónoma: “as capable of freely accepting or rejecting moral positions” (p 20). De esta noción de persona se sigue, entonces, que desde el deber del reconocimiento entre individuos como libres y autónomos, se puede constituir el discurso moral que asegure la dignidad humana y los principios de una sociedad justa, un tipo de universalismo y normatividad que comparten varios autores liberales. Sin embargo, Williams (2005) cuestiona dónde esos principios, esa noción normativa de la persona y los derechos humanos encuentran un lugar en las prácticas:

Are the items in the circle rights-principles-moral discourse-person- autonomy-rights merely identified in terms of each other? It will not matter in itself that there is a definitional circle here, if the circle is long and interesting enough, but we do need to identify a place in the world, a practice, which will give the set of concepts a grounding in reality. (p 21)

Para Williams (2005), el problema está en asegurar que toda práctica del discurso moral solo se puede definir en los términos liberales de derechos, autonomía y persona y con el fin de una convivencia pacífica, es decir, que toda persona y comunidad que participa en la práctica del discurso moral, razonable y necesariamente se encontrará con estos principios, esto parece no advertir que ese mismo discurso moral obedece a un contexto histórico y que no desde siempre, y no en todas partes, las sociedades han vivido bajo esas reglas éticas, y que sin embargo, han alcanzado sus propias formas de convivencia estable:

Of course, any human group living in a moderately stable order under peace shares some set of ethical understandings, some rules and concepts that govern their relations. If these were all tantamount to what Nino called the social practice of morality, everyone would already have implicitly accepted liberalism, at least as an ideal, and one would merely have to spell it out. (p 22)

Williams (2005) no puede asegurar, como lo asegura Nino a quien cita por ejemplo, que la práctica de la moralidad es equivalente a la razón liberal: “Can we really suppose, as Kant supposed, that reason itself is liberal reason [?]” (p 23) y que por tanto, la única forma de consenso social y de normatividad frente a la injusticia es la forma liberal ¿acaso no han existido en otros momentos de la historia o en sociedades no liberales, instituciones y prácticas en contra del abuso, la coerción y la injusticia? ¿No obedece esto también a un tipo de paradigma universal sobre lo que los hombres consideran correcto o bueno? ¿Son estas prácticas e instituciones ilegítimas solo porque ocurrieron en otro momento o porque se justifican desde otras nociones que no sean autonomía, derechos, discurso moral, principios? Si el liberalismo quiere justificar y hacer explícitos sus fundamentos, entender cómo se constituye y se hace efectivo en la realidad, no se puede soslayar del hecho de que, como toda institución y práctica, obedece a las acciones de los hombres y sus condiciones históricas:

But it will have a chance of being so only if it accepts that like any other outlook it cannot escape starting from what is at hand, from the kinds of life among which it finds itself. Like everyone else, it must accept the truth that in the beginning was the deed. (Williams 2005, pp 23 24)

Como se vio en el primer capítulo, las acciones y juicios que se hacen explícitos, responden a creencias o estados intencionales, las prácticas y formas de vida que siguen

normas, se justifican e institucionalizan prácticamente *al hacer* verdadero lo que se *toma* como tal, esto también lo reitera Williams (2005) al afirmar:

There could not be a description of our practices which adequately represented the way in which belief was grounded in practice, if only because the understanding of that relation itself would have to be grounded in practice. It follows from this that the powers of reflection on this relation are limited. (p 24)

Las instituciones y formas de vida que se justifican prácticamente responden también a la demanda de razones que las transforman, por tanto, también las formas de legitimidad política y discurso moral no se constituyen acorde con un tipo de fundacionalismo o principios universales, sino que se encuentran en las condiciones históricas y acciones de los hombres, donde se juzga, donde tienen sentido o no para los individuos: “For political projects are essentially conditioned, not just in their background intellectual conditions but as a matter of empirical realism, by their historical circumstances (Williams p 25). Ahora, la justificación de las instituciones no se da aludiendo únicamente a las formas de vida, Williams busca advertir que no se trata de un relativismo comunitario, sino de las razones que justifican esas instituciones y la responsabilidad de los individuos al comprometerse con ellas, pues cuando se trata de lo que se considera injusto, abusivo o inmoral, la postura frente a estos hechos normalmente no se asume de manera relativa, ya que lo que está en juego es lo que asegura la legitimidad, la estabilidad y la convivencia de una sociedad y su vida política, también nociones de dignidad humana y bienestar ¿Cómo llegan a *tener sentido* esos compromisos? ¿Por qué se ha dicho que es por la fuerza de sus razones? Todo compromiso y práctica se asume por su justificación, por eso se afirma lo anterior (aunque puede darse el caso que una práctica se asuma solo por coerción y no autónoma y libremente); sin embargo, para Williams (2005) las acciones y condiciones en donde se llega a formar un proyecto político son extensas, complejas y difíciles de aprehender completamente, acciones y condiciones que también llegan a cambiar esas mejores razones: “The conditions in which the theory or any given interpretation of it makes sense to intelligent people are determined by an opaque aggregation of many actions and forces.” (p 28)

La honestidad de su justificación y el realismo son cualidades de la postura que Williams asume como liberal; así como Fossen, considera la posibilidad de error (la

posibilidad de que el tipo de responsabilidad por los compromisos que se asumen, no sea la misma que otros le atribuyen) y analiza la tensión de la doble perspectiva entre individuos e incluso entre sociedades y sus diferentes concepciones de la vida ética. Desde el planteamiento que desarrolla Williams (2005), la forma como se hacen inteligibles las dinámicas de las prácticas discursivas, sobre todo las que conciernen a las diferentes posturas y condiciones de los asuntos éticos y políticos, se da en tanto se comprende el contenido de los compromisos que se asumen, de los estatus que estos autorizan o legitiman, de nuevo, en tanto se es usuario del lenguaje:

When Wittgensteinians speak of “our” form of life, they characteristically use that expression in what linguistics calls an inclusive rather than a contrastive way: the “we” represents not us as against others, but an “us” that embraces anybody with whom we could intelligibly hold a conversation. (p 36)

Es por el “nosotros” de los usuarios del lenguaje, donde la pluralidad de formas de vida y valores se encuentran, entran en disputa, se dan y se piden razones por estas prácticas; de hecho, Williams (2005) afirma que es precisamente una característica de la forma de vida moderna la conciencia de la pluralidad de perspectivas y de formas de vida, que es gracias a la reflexión, la crítica y las acciones de los hombres, que esas formas de vida cambian, se asumen compromisos de otros, se descartan antiguos, la vida en sociedad se enriquece y transforma por la posibilidad de esa pluralidad:

Once the resultant picture of ethical thought without foundationalism is made historically and socially realistic, in particular by registering in it the categories of modernity, it provides a possibility of deploying some parts of it against others, and of reinterpreting what is ethically significant, so as to give a critique of existing institutions, conceptions, prejudices, and powers. (p 37)

Al asumir que el liberalismo es un proyecto político que se da en condiciones históricas, sociales y contextuales, se acepta por tanto, que en otro momento y en otras sociedades no ha sido ni es evidente. No obstante, una posición liberal no puede asumir un relativismo del tipo: “if “we” think X right and “they” think X wrong, then each party is right “for itself.”” (Williams 2005, p 68). Williams propone, en cambio, un *relativismo de la distancia*, donde diferentes nociones y formas de legitimidad y justicia, por las razones que sean, se encuentran, y se ponen a prueba la comprensión y el reconocimiento de las razones del otro; para un liberal no son relativos, por ejemplo, los derechos humanos,

pues los reconoce como derechos universales y legítimos de cualquier persona, pero como se afirmó antes, la realidad y los hechos sociales exigen muchas veces, negociación, comprensión, transigir y contar con circunstancias, que como lo dice Williams, no se alcanzan a aprehender reflexivamente: “The first question that we have to ask, I said, is: what is actually going on? Which includes: how is it to be interpreted? It is on the answers to this that our judgements must depend, not on any deployment of general relativistic categories.” (2005, p 72)

Al participar y poner en juego una postura en las prácticas discursivas, sobre todo en las cuales lo que se disputa es la legitimidad del poder y el bienestar de las personas, para Williams, no es solo una cuestión de reflexión e interpretación, sino también de pragmatismo: “what, if anything, can we do about it?” (2005, p 72), de buen sentido crítico, incluso, de la importancia del reconocimiento como valor político. En las sociedades, los estados y el mundo contemporáneo, si algo está en juego es la capacidad de resolver problemas en condiciones prácticas en medio de un mundo diverso, y lo que cabe considerar, siguiendo a Williams, es: cómo una postura liberal tiene claro lo que toma por valioso, cómo pone a prueba su disposición, entendimiento y consistencia de sus compromisos y acuerdos previos, y cómo se participa en la práctica de dar y pedir razones; en el encuentro entre diferentes culturas, identidades y estados con sus formas de gobierno, se hace más evidente esa tensión de la doble perspectiva; para el liberalismo es necesario que la autoridad se legitime como fuente de razones, poner a prueba la postura liberal asumiendo los compromisos, no como relativos, sino porque se toman como razonables, el liberal está dispuesto a la disputa discursiva de la legitimidad, pues considera valioso que esta se dé desde la razón y autonomía de los individuos.

3. Rawls y algunas características de la Democracia Liberal

Rawls (1999) propone una teoría del liberalismo político que se fundamenta en una concepción política de *justicia*, una empresa que el autor califica como una *utopía realista* pues busca imaginar, pensar y encontrar razones posibles para el logro de una sociedad que se articule y guíe bajo unas instituciones políticas, que se constituyan a partir de una idea de justicia. Una idea de justicia que se construye al seguir las leyes de la razón y

con el objetivo de lograr una *estabilidad por las razones correctas*, es decir: “stability brought about by citizens acting correctly according to the appropriate principles of their sense of justice, which they have acquired by growing up under and participating in just institutions.” (p 13); en otras palabras, unas instituciones y su noción de justicia que se articulen gracias a dar y pedir las mejores razones para lo que sería: “a reasonably just and well-ordered democratic society¹¹” (Rawls 1999, p 13). Además, para que la constitución de una sociedad liberal y justa sea realista requiere que sus primeros principios y fundamentos sean factibles o susceptibles de conseguirse¹². Sin embargo, para Rawls, los principios e ideales que se desarrollen a partir de una idea de justicia, también son utópicos porque especifican lo que *sería* una sociedad justa y democráticamente bien ordenada, ya que, parafraseándolo un poco, se trata de razonar sobre lo que puede ser, no únicamente sobre lo que es real.

Rawls, contrario a Williams, no hace una distinción de los principios del liberalismo entre nociones políticas o morales, ya que toda concepción de justicia, para él, exige que el individuo en tanto aprende y se desenvuelve en una sociedad liberal, aprende a vivir y defender esas instituciones acorde con un sentido de justicia y reciprocidad, por tanto, la defensa de las instituciones y de la libertad e igualdad entre ciudadanos, para Rawls (1999), debe ser una actitud moral. Lo anterior se complementa con que, una sociedad que se articula gracias a una idea de justicia debe cumplir con el *criterio de reciprocidad*, lo que se asume y acepta se hace porque razonablemente los demás también pueden asumir y aceptar:

This criterion requires that, when terms are proposed as the most reasonable terms of fair cooperation, those proposing them must think it at least reasonable for others to accept them, as free and equal citizens, and not as dominated or manipulated or under pressure caused by an inferior political or social position. (p 14)

Por lo tanto, una sociedad liberal (una democracia constitucional como también la entiende Rawls) se fundamenta a partir de una idea justicia y se fortalece por la

¹¹ Para Rawls (1999, p 12), una *sociedad democrática constitucional razonablemente justa* es equivalente a una *sociedad liberal*.

¹² Al respecto aclara: “Here an example may be helpful: consider primary goods (basic rights and liberties, opportunities, income and wealth, and the social bases of self-respect) as used in justice as fairness. One of their main features is that they are workable. (Rawls 1999, p 13)

cooperación de ciudadanos libres e iguales. De lo anterior se puede inferir que, la práctica del liberalismo se institucionaliza por lo que las personas encuentran razonable y además desean vivir en una sociedad justa; que la actitud hacia las instituciones políticas sea una actitud también moral sugiere que sus justificaciones, idealmente para los ciudadanos libres e iguales, las encuentren legítimas. Rawls (1999), aunque desarrolla una teoría normativa del liberalismo, parte de lo que razonablemente se puede hacer, de lo que los hombres son, de las razones que pueden esgrimir, para postular lo que cabría esperar, unas prácticas políticas justas que se desarrollen en la pluralidad:

Because of the fact of reasonable pluralism, constitutional democracy must have political and social institutions that effectively lead its citizens to acquire the appropriate sense of justice as they grow up and take part in society. They will then be able to understand the principles and ideals of the political conception, to interpret and apply them to cases at hand, and they will normally be moved to act from them as circumstances require. This leads to stability for the right reasons. (p 15)

¿Cómo se le llega a dar forma a una idea de justicia? ¿Cómo se vive esto en las prácticas en una sociedad democrática? Rawls afirma que una de las características importantes de la democracia es el *pluralismo razonable*, es decir, que en el encuentro necesario de diferentes posturas y doctrinas para llegar a constituir lo que es la *razón pública*, se lleguen a compartir y encontrar razonables los acuerdos sobre cuestiones políticas fundamentales, que conserven el *criterio de reciprocidad* y que los ciudadanos puedan reconocer estos acuerdos como legítimos. Se habla de un *pluralismo razonable* porque deben compartirse razones y justificaciones, por mínimas que estas sean, ya que desde posiciones radicales o doctrinas irreconciliables no se puede construir una *razón pública* para una sociedad diversa. Por tanto, Rawls (1999) propone igualmente, que lo que en una sociedad liberal se llegue a acordar con base en una idea de justicia y para el desarrollo de las instituciones democráticas, obedece a una práctica de dar y pedir razones sobre las cuestiones políticas fundamentales, de conciliación y evaluación, lo que razonablemente se puede compartir y legítimamente cabe esperar:

In view of this, they need to consider what kinds of reasons they may reasonably give one another when fundamental political questions are at stake. I propose that in public reason comprehensive doctrines of truth or right be replaced by an idea of the politically reasonable addressed to citizens as citizens. (p 132)

Ya se mencionó el concepto de *razón pública*; esta, como la entiende Rawls: “specifies at the deepest level the basic moral and political values that are to determine a constitutional democratic governments relation to its citizens and their relation to one another” (1999, p 132). La razón pública aplica a los oficiales de gobierno, a los responsables en estas instituciones y a los candidatos a ocuparlas; además es evaluada por los ciudadanos con respecto (su contenido) a concepciones razonables y políticas de justicia: evalúan el discurso (de jueces, legisladores, candidatos, etc) y su criterio de reciprocidad. Idealmente, los ciudadanos actúan *como si* fueran ellos mismos quienes tuvieran la responsabilidad de ser jueces, legisladores, etc. Todo este planteamiento requiere de un compromiso de cada una de las partes para asumir, evaluar y respetar la *razón pública* que garantice una sociedad liberal y justa: “This duty, like other political rights and duties, is an intrinsically moral duty” (Rawls 1999, p 136). La razón pública satisface lo que los ciudadanos iguales y libres pueden esperar en una democracia liberal, donde el criterio de reciprocidad garantiza la convivencia de un pluralismo razonable, sin espacio a la coerción injustificada o a la imposición de una idea de *verdad* que no responda a las razones que legítimamente se pueden aceptar. Rawls (1999) afirma que solo cuando los ciudadanos promulgan y practican la razón pública, se puede hablar de una democracia de ciudadanos libres:

The criterion of reciprocity is normally violated whenever basic liberties are denied. For what reasons can both satisfy the criterion of reciprocity and justify denying to some persons religious liberty, holding others as slaves, imposing a property qualification on the right to vote, or denying the right of suffrage to women? (p 138)

La demanda de razones que da forma a la razón pública es lo que da sentido al concepto de democracia deliberativa: “When citizens deliberate, they exchange views and debate their supporting reasons concerning public political questions.” (Rawls 1999, p 138). La idea de deliberación expresa que los individuos, los ciudadanos, están abiertos a la discusión sobre los asuntos políticos, el contenido de la razón pública. Una última característica que cabe anotar, los ciudadanos, para que sus razones y decisiones sean libres y autónomas, deben y tienen derecho a la educación e información en la práctica de la democracia: “Deliberative democracy also recognizes that without widespread education in the basic aspects of constitutional democratic government for all citizens,

and without a public informed about pressing problems, crucial political and social decisions simply cannot be made” (Rawls 1999, p 139).

La democracia constitucional (los fundamentos de una sociedad liberal) es el resultado de un proceso deliberativo que respeta el pluralismo razonable y le da forma a una razón pública que está abierta a la demanda de razones. Rawls también afirma que: “Political liberalism, then, does not try to fix public reason once and for all in the form of one favored political conception of justice” (1999, p 142), por tanto, así como lo describe Williams, no es el resultado de hacer explícitos principios ideales o fundamentos inamovibles, sino de la solución de condiciones prácticas con respecto a lo que los hombres encuentran justo y a cómo cooperar para la legitimidad de sus instituciones.

La justificación que Rawls hace del liberalismo, como una utopía realista, se presenta como la posibilidad de alcanzar y sostener sociedades democráticas que vivan a la altura del ideal de libertad y justicia, tomados como valores morales, como fundamento de la dignidad, el liberalismo como la alternativa que es la política a lo que Rawls (1999) considera los grandes males en la historia de la humanidad: “unjust war and oppression, religious persecution and the denial of liberty of conscience, starvation and poverty, not to mention genocide and mass murder—follow from political injustice, with its own cruelties and callousness” (p 7). La tarea de demandar las mejores razones, la formación de ciudadanos libres e iguales, y de pensar las soluciones prácticas desde un sentido moral de justicia, es lo que justifica, para Rawls, la labor de la filosofía política: “[If] human beings are largely amoral, if not incurably cynical and self-centered, one might ask, with Kant, whether it is worthwhile for human beings to live on the earth.” (1999, p 128)

La demanda de legitimidad se sustenta sobre el criterio de reciprocidad de un pluralismo razonable, esa demanda que es básica, para Williams y Rawls, solo tiene sentido desde el liberalismo: por su concepto de ciudadanos libres e iguales, por la necesidad de justificación del poder de coerción, por la educación política y la cooperación para el fortalecimiento de las instituciones democráticas. Sin embargo, ya sea porque se propone como una utopía realista o porque se considera siempre en las prácticas la posibilidad de error (o esas “fuerzas”, a las que refiere Williams, que están implicadas en una situación y que no se pueden aprehender totalmente), estas

aproximaciones consideran también que los estados modernos que se dicen liberales, muchas veces no viven a la altura de los principios consagrados en una constitución democrática. Los ciudadanos evalúan la autoridad, la justicia de las instituciones y tal vez por el sentido moral de libertad que de alguna manera desarrollan y aprenden, es que hacen explícitas esas demandas de legitimidad cuando algo conforme a la razón pública pareciera no tener sentido ¿pueden estas demandas de legitimidad hacerse explícitas mediante formas y contenidos artísticos? ¿Pueden prácticas (expresiones artísticas, experiencias estéticas) que se viven en comunidad demandar reconocimiento y así reivindicar estatus y libertades básicas que se perciben como insuficientes? ¿Por qué pueden ser relevantes políticamente las obras de arte y movimientos artísticos, que son significativas para los individuos y comunidades?

4. Breve defensa del arte popular

Para comprender los posibles alcances políticos de las prácticas artísticas, se aborda en este apartado una breve defensa del arte popular desde Shusterman (2002a), ya que será un estilo artístico popular como el *jazz* o las intervenciones artísticas comunales y colectivas, las que se abordarán al final del capítulo.

El concepto de *arte popular* se presenta como opuesto a lo que se reconoce como la institución del *arte culto* o *las bellas artes*, estas últimas refieren al tipo de institución y práctica artística que tanto Shusterman (2002a) como Dewey (2008) llaman: la concepción museística del arte, pues hace referencia al arte de tradición europea, que alcanza su legitimidad durante la modernidad y asegura su tradición y hegemonía a través de las facultades de bellas artes, curadores, críticos, galerías, coleccionistas, etc. Desde una perspectiva que Shusterman acusará como “intelectual” (haciendo referencia a algunos filósofos del arte), se concibe al arte culto como de mayor valor estético y se critica al arte popular por su baja calidad artística. Para Shusterman, esta discriminación obedece a estereotipos sobre el potencial del arte popular debido a que se asocia a la ligera con la cultura de masas y el consumo fácil. Además, el arte popular se relaciona con las clases sociales oprimidas o económicamente en desventaja y se juzga su pobreza estética como falta del refinamiento en el gusto que solo viene con la educación estética adecuada, esta normalmente es una educación dominada por la institución del

arte culto (de tradición europea) y la cual es elitista, pues lamentablemente el acceso al mundo del *arte culto* está limitado a unos pocos. Sin embargo, el arte popular desde la estética neopragmatista, se toma como una institución diversa, de alto valor artístico y sobre todo, como ese conjunto de estilos y prácticas originales que expresan diferentes compromisos y formas de vida.

Una de las críticas más frecuentes al arte popular es acerca de su supuesta mediocridad y pobreza estética: sus productos deben ser fáciles de consumir, producidos industrial y masivamente, por lo tanto, su apreciación no exige ningún esfuerzo y su creación ninguna originalidad. Se califica así desde una posición donde lo estético se concibe como el juicio contemplativo y desinteresado de la estética moderna, que se consigue gracias a la apreciación apropiada gobernada por la razón y por tanto autónoma, juicio que según Kant (1876), solo aplica a las *bellas artes*. Al público del arte popular se le acusa de ser un público enajenado, que no aprecia mejor porque no tiene acceso a nada más y al artista popular se le juzga su falta de originalidad y el estar sujeto a las demandas de un mercado.

Shusterman reivindica que lo valioso del arte se encuentra en la experiencia significativa que el individuo tiene de él, experiencia que se vive tanto en la apreciación como en la creación artística. Juzgar que quién produce o aprecia las obras populares está alienado y que el arte popular no debería tener relevancia cultural, para Shusterman, es un prejuicio elitista. El arte popular nace en las comunidades y expresa lo que las personas encuentran valioso y significativo por diferentes motivos: por el placer somático de la sensualidad de los bailes populares, por ejemplo, o las letras del *rap* donde al uso original del lenguaje se le suma su contenido desafiante. El arte popular también exige un entrenamiento y una experticia, no solo el arte culto desarrolla una tradición y una técnica; los artistas populares también hacen parte de una práctica que aprenden y transforman con otros, al seguir sus reglas, son evaluados por los demás y así es como alcanzan un estatus. Las razones que encuentran significativas las personas en sus experiencias estéticas no son ni más ni menos valiosas por ser frente a las obras de arte populares, creer esto es considerar que por fuera de la institución del arte culto no hay ni capacidad, ni creatividad, ni intelecto.

La crítica que afirma la pobreza estética del arte popular considera que por estar dirigido a un público masivo, su contenido debe lograr satisfacer a esa “masa” y por tanto, solo ofrece un entretenimiento fácil, superficial y escapista. Shusterman (2002a) cree que el error está en confundir: “un público multitudinario, con un público de masas. La popularidad solo requiere el primero, mientras el segundo requiere un todo indiferenciado homogeneizado” (p 253). Las diferentes formas del arte popular tienen su público que lo aprecia y lo institucionaliza, decir que por ser multitudinario su calidad artística se degrada para ser más accesible es suponer, ligeramente, que primero: el arte popular es todo igual y está dirigido a un público homogéneo; y segundo: que ese público no es lo suficientemente inteligente como para ser crítico o capaz de tener una experiencia estética genuina.

Shusterman, en cambio, ve en el arte popular la posibilidad de legitimar algunos valores estéticos que para las personas son significativos, pero que sus críticos rechazan, pues suponen que el gusto estético es desinteresado y solo puede ser adquirido por el esfuerzo racional (“el intelectual”, según Shusterman, valora la complejidad del arte culto para el que se necesita una educación adecuada). Este tipo de desconfianza hacia el arte popular se debe a su capacidad para suscitar experiencias poderosas en el orden del placer y el goce somático, de despertar el interés por la sensualidad y asuntos que parecieran ser mundanos, pero que su contenido atrae a un público para quien esa forma de expresión y disfrute es vital; la desconfianza es por el poder del arte popular de disputar la hegemonía del arte culto como referente cultural, por su potencial democratizador al expresar por fuera de la institución formal, calidad y goce estéticos:

La respuesta mucho más enérgica y cinestésica que suscita el *rock* desenmascara la pasividad fundamental de la actitud estética tradicional, una actitud contemplativa que tiene sus raíces en la búsqueda del conocimiento filosófico y teológico y no del placer, de una ilustración individual y no de una interacción comunal y de cambio social. Artes populares, como el *rock* sugieren, pues, una estética radicalmente revisada con una vuelta alegre de la dimensión somática que la filosofía ha reprimido mucho tiempo para preservar su propia hegemonía (la del intelecto) en todos los reinos del valor humano. (p 244)

Ahora, cuando se alega que el arte popular ofrece un contenido superficial, demasiado obvio para ser distribuido y consumido en una cultura del *mass-media*, y que por tanto, su placer es escapista y evade de la reflexión, originalidad y autonomía necesarias para enfrentar un mundo que tiende a ser homogeneizador y alienante: “Todos estos argumentos se basan en la premisa de que la creación estética es necesariamente individualista, mito romántico discutible, alimentado por la ideología del individualismo burgués, y que contradice la dimensión comunal del arte” (Shusterman 2002 a, p 251), en otras palabras, es creer que el público y el artista populares son necesariamente ingenuos y que las prácticas artísticas no se institucionalizan y son significativas en comunidad.

Las comunidades que legitiman las formas de arte popular, de nuevo, no son todas las mismas y cuando aprueban la expresión de esos contenidos, no lo hacen como evasión de la realidad sino como compromiso con ello y con sus formas de vida. El arte popular, en sus distintas formas, está sujeto a la evaluación y aceptación de su público, desarrolla también tradición y experticia, y muchas veces ha sido mucho más importante en la transformación social y política por su poder estético y su cercanía al público que representa; gracias a cierta libertad que adquiere al estar fuera del escrutinio del arte culto, las prácticas artísticas populares llegan a ser las formas de expresión que las comunidades utilizan para hacerse notorias ante la sociedad y transformar o lograr conquistas en términos de representación, estatus e identidad:

Los críticos de la cultura intelectual suponen falsamente que el público del arte popular es esa masa. No consiguen reconocer cómo se estructura realmente esa audiencia en grupos de gusto diferentes que reflejan trasfondos e ideologías sociales y educacionales diferentes, y usan estrategias diferentes para interpretar las obras del arte popular. (Shusterman 2002 a, p 253)

La defensa que realiza Shusterman del arte popular no es con el propósito de llamar la atención sobre la debilidad del arte culto (por ejemplo, se podría mencionar su limitado acceso a un público más amplio o poca capacidad para suscitar experiencias somáticas y sensuales); sino para advertir sobre el potencial y la relevancia estética, social, cultural y hasta política de las prácticas artísticas populares. Las críticas que se hacen al arte popular, según Shusterman (2002a), son apropiadas puestas en los contextos precisos y con los matices adecuados, pues no se debe ignorar la instrumentalización del arte por

las demandas del mercado, por ejemplo, o lo positivo que puede ser la crítica adecuada para el mejoramiento de su calidad artística: “Esta posición insiste en que el arte popular merece una atención estética seria, porque rechazarlo como indigno de consideración estética es entregar su evaluación y su futuro a las presiones más mercenarias del mercado” (p 234). El arte popular refiere a las diversas prácticas artísticas que existen por fuera de la institución del arte culto, lo que sugiere que al hacer referencia al *mundo del arte*, en la contemporaneidad, se está hablando de distintas comunidades que institucionalizan las prácticas artísticas y además, estas interactúan, se alimentan y se relacionan entre sí, lo que hace parte de la vida y tradición cultural de las sociedades.

Para Shusterman, en la contemporaneidad, la disputa por la hegemonía estética y artística entre el *arte culto* y el *arte popular* ha llamado la atención sobre la virtualidad de esa separación y la necesidad de diferentes formas de crítica y apreciación en términos de continuidad, relevancia estética y sociocultural. Comprender desde dónde nacen, tradición, historia y comunidades en las que se inscriben el arte culto (dominado por la escuela europea y legitimado por el pensamiento moderno) y el arte popular (que nace de las prácticas comunales y locales) permite analizar de forma adecuada el tipo de compromisos discursivos que las personas asumen cuando encuentran significativas ya sea unas u otras prácticas artísticas.

El *arte culto* generalmente es asociado con una: “tradición ideológica y orden social heredado” (Shusterman 2002a, p 186) y por tanto, con una dominación cultural que también representa las ventajas socioeconómicas de un grupo; por ejemplo, la educación estética necesaria para apreciarlo y el contacto con *el mundo del arte culto* suelen ser exclusivos y de acceso limitado. Es precisamente esta *tradición ideológica* la que juzga estéticamente pobre al *arte popular* y por lo que las críticas que algunos filósofos del arte le hacen pasan por alto su valor estético y su potencial artístico. Pero en la contemporaneidad, hablar de una relación directa entre la ventaja o desventaja socioeconómica y la apreciación artística no es lo más apropiado. Es precisamente ahora, cuando las dinámicas inter-culturales, el acceso a diferentes obras de todo el espectro del mundo del arte y lo que Shusterman llama: la estetización de la vida (el valor de la experiencia estética en la vida cotidiana); es que se requieren formas de análisis que no obedezcan a estereotipos sino a las continuidades entre las instituciones y lo que

sucede en las prácticas y compromisos que se asumen efectivamente. Finalmente, lo que las personas encuentren significativo es producto de su experiencia estética y cómo transforman sus formas de vida a partir de ella.

5. Jazz: deseo y lucha por el Reconocimiento e Identidad

En este apartado se trabajará la posible implicación política que tiene y ha tenido una práctica artística: el *jazz*, debido a que es una práctica musical que nace en una comunidad que ha luchado por su reconocimiento frente a prácticas de racismo arraigadas en la comunidad norteamericana. El *jazz* nace como música popular pero alcanza un reconocimiento estético y artístico igual al del arte culto, además, pone en evidencia la contradicción entre pertenecer y ser valiosos para una nación y a la vez, la comunidad que le da vida tener que luchar por el estatus de libertad y ciudadanía que fueron negados al interior de esa misma nación. El *jazz* como práctica artística está inscrita en la historia e identidad de una comunidad: los afroamericanos, así como de una nación: EEUU. Ahora ¿Pudo el *jazz* ser una forma de identificación, constitución y desarrollo de una identidad afroamericana? Además ¿tuvo esta práctica discursiva algún tipo de incidencia social y política en la lucha por el reconocimiento de las libertades, derechos y dignidad de una parte de la sociedad, en una nación que también se formó en medio de la contradicción entre democracia y una práctica (por una parte de la población) naturalizada de racismo? Para desarrollar los alcances del *jazz* como práctica identitaria, se aborda a Brandom (2007) y su lectura de Hegel, en diálogo con lo que el *jazz* ha implicado para la historia afroamericana y la constitución de su historia de libertad.

Para Brandom (2007) las criaturas conscientes de sí mismas son aquellas que pueden tener una concepción de sí: lo que son para ellas mismas; esto hace parte de lo que son en sí. Lo que son en sí y lo que son para sí mismas puede divergir, sin embargo, lo que son para sí mismas es una parte esencial de lo que son en realidad, ya que las criaturas conscientes de sí mismas son las que pueden asumir actitudes, creencias y compromisos que componen la concepción de sí; de esta manera, una criatura consciente de sí misma puede transformarse al asumir compromisos y actitudes diferentes: “Essentially self-conscious creatures accordingly enjoy the possibility of a

distinctive kind of self-transformation: making them-selves be different by taking themselves to be different” (p 128) por tanto, la transformación se da en la tensión de lo que es para sí y lo que es en sí, este proceso no llega, para Brandom, a un estadio o momento estable, sino que su desarrollo depende de diferentes influencias y compromisos que definen, en cada momento y parcialmente, lo que la criatura auto-consciente es. Es por esto que Brandom afirma que las criaturas con conciencia y concepción de sí: “do not have natures, they have histories. Or, put differently, it is their nature to have not just a past, but a *history*” (2007, p 128). Hacer explícita la conciencia de esa historia, de ese proceso, de esos compromisos que hacen en un momento a una criatura ser lo que es, es uno de los grandes logros de las criaturas lingüísticas: conocer los compromisos que se asumen, ser responsable de ellos, estar legitimado y tener razones para demandar el reconocimiento de esa historia por parte de otros.

Ya que parte de lo que una criatura auto-consciente es, es lo que es *para sí*: lo que toma y hace verdadero (sus compromisos), parte esencial de lo que es, es aquello con lo que se *identifica*. Para Brandom (2007), la actitud práctica de identificación implica estar dispuesto a sacrificar unos compromisos por otros, a arriesgar creencias y compromisos que ya no son compatibles, por unos nuevos, que en el acto de auto-consciencia la criatura discursiva elije; en las palabras que lo pone: estar dispuesto a arriesgar la propia vida, por aquella que no solo se desea, sino que además se toma como constitutiva del propio ser, la propia identidad:

But once the realm of Spirit – all of our normatively and conceptually articulated doings – is an up-and-running enterprise, most of what we have to lose, to risk, and to sacrifice is not a matter of biology, but of culture. What we at these subsequent stages in our development are in ourselves is in large part a matter of status, commitment, authority, and responsibility. Rejecting something one already is because it collides with some commitment is identifying with the commitment one endorsed, by sacrificing something else. (p 131)

El *jazz*, su creación, nacimiento y existencia fue posible gracias a la abolición de la esclavitud en Norteamérica y lo que la comunidad afroamericana estuvo dispuesta a sacrificar por el estatus de libertad: “It’s the fact of the abolition of slavery that made jazz music possible. It comes from a consciousness of those who are outside of something but in the middle of it” (Bruns, 2001). Siguiendo a Brandom, la abolición de la esclavitud

creó las condiciones, aunque débiles e inestables, para que los afroamericanos pudieran arriesgar y luchar por el tipo de compromisos e identidad que deseaban asumir. El *jazz* está asociado íntimamente con la historia de una comunidad que fue esclavizada y a quienes se les negó el estatus de ciudadanos libres en una tierra que se precia de ser el país de la libertad. Sin embargo, *el jazz* como práctica y compromiso asumido por la comunidad en la que nace, también es metáfora de esa contradicción y de ese deseo:

Jazz is about freedom, it's about of certain kind of liberation. There've been other people that, of course, have been oppressed in the United States, or gone through brutal treatment in the U.S. But only African-Americans were enslaved, only African-Americans were legally a people who have a legacy and history, a historical consciousness of having been unfree in a free country. (Burns, 2001)

Los compromisos previos que colapsan y se sacrifican por otros nuevos, el riesgo de la propia vida implicó, en el caso del *jazz* y la comunidad afro, la concepción a partir de una historia, que por ser de esclavitud, no habían tenido posibilidad de agencia o elección, y sin embargo, años de sometimiento no habían podido borrar su creatividad y determinación ¿qué quedaba de esa sensibilidad africana? ¿Era el jazz una música nostálgica de un tiempo pasado, o cuáles circunstancias le dieron forma?:

After all, in the United States, their own cultures had been suppressed: no indigenous African languages, political ideas, or institutions survived, only remnants of an African religious sensibility. Black Americans had been raised to be Christians, to speak English, and to uphold the dominant culture's regnant liberal dogmas—free markets, the freedom of the individual, the need for a truly free society to have competing claims to truth without privileging one above another. This stunning transformation, all the more poignant because it was so brutally realized, is perhaps one of the most incredible stories of adaptation in human history. (Early, 2006 b, p 93)

Volviendo a Brandom ¿qué significa tener consciencia de sí? ¿Cómo una criatura se identifica, auto-concibe de una forma que implica arriesgar su vida y por qué lo hace? Primero, para Brandom (2007) una criatura que tiene historia (usuaria del lenguaje) se mueve desde su conciencia erótica (tratar a las cosas que desea como satisfactorias o insatisfactorias de su deseo) hacia el terreno normativo donde se evalúan, legitiman e institucionalizan esas actitudes y deseos como compromisos: “to move from a world of desires to a world of commitments, authority, and responsibility” (p 135). Pero para ser

un: “instituter of erotic significances” (p 135), alguien que no solo desea sino que además es responsable por esos compromisos, una criatura consciente de sí-misma solo puede ser responsable si es reconocida por otros como tal: como se toma a sí-misma (al asumir una actitud normativa), depende también de cómo la toman los demás, por esto, la auto-consciencia depende esencialmente de la interacción social, de las prácticas discursivas: la práctica del *reconocimiento* es la que hace inteligible la auto-consciencia: “Self-consciousness is essentially, and not just accidentally, a social achievement” (Brandom 2007, p 136). La concepción de sí, aquello con lo que una criatura discursiva se identifica logra su realización si es reconocida por una comunidad, esa práctica de dar razones y demandar el reconocimiento, también implica tener la misma actitud hacia los demás: “To recognize someone is to take or treat that individual in practice as a self: a knowing and acting subject, hence as subject to normative assessment as potentially committed, responsible, authoritative, and so on” (Brandom 2007, p 137). Por lo tanto, el éxito de toda identidad depende del reconocimiento de la comunidad, la lucha por ese reconocimiento es lo que se juega un individuo cuando está dispuesto a arriesgar y sacrificar sus compromisos previos, para participar en y elegir una nueva historia.

El *jazz* desarrolla una estética poderosa que se enmarca y es símbolo de una lucha históricamente más importante: el reconocimiento de la igualdad, libertad y dignidad de la comunidad afro en una nación con prácticas de racismo profundamente arraigadas. Pero ¿cómo se puede afirmar esto del *jazz*? ¿Se puede considerar el *jazz* como una música solo afroamericana y no como patrimonio de la sociedad norteamericana? ¿Sí refleja la historia del *jazz* un fenómeno cultural de gran relevancia social, histórica y política?

Atribuirle a una práctica artística algún tipo de contenido o relevancia política puede ser arriesgado, ya que, parafraseando a Dickie (1986): el arte es algo que hacen los artistas, y según los límites que determina Danto(2000): lo que cabe analizar en el arte es su materialidad y contenido. No obstante, el arte es una práctica con la que los individuos se comprometen, es decir, *desean* comprometerse, encuentran razones para ello y cabe no pasar por alto que en la *experiencia estética*, el individuo encuentra significativa la obra porque lo que la obra suscita tiene que ver también con su historia; por eso lo que juzga un individuo y una comunidad al institucionalizar una práctica

artística como el *jazz*, tiene que ver con lo que la comunidad y el individuo son, lo que buscan, desean y lo que esperan del reconocimiento del otro:

Jazz might be defined as an instrumental music characterized by significant moments of improvisation that is not attempting to be recognizably commercial, that a sizable segment of the public and the critics feel is emotionally exciting enough to offer new and fresh ways to engage music itself in our own identities. But who made the music, how we see that person in relation to the social and political contexts of our time, is equally important. (Early 2019, pp 121 122)

El discurso que se articula alrededor de la estética del *jazz* va a definir también cómo los afroamericanos se sienten e identifican a sí mismos, cómo se desarrolla esa contradicción entre ser *de jure* hombres libres, pero *de facto* tratados como ciudadanos de segunda clase, como lo afirma Early (1985) acerca de Monk, Parker y Gillespie: “oh, those young black cats –all in their twenties, full of new ideas, and filled to the point of disgust with the virulent practice of racism as de social norm in World War II America- were more than a little aware of what they were doing” (p 23).

Acorde con Brandom (2007), para que la identidad o auto-consciencia sea idealmente alcanzada, satisfecha, el reconocimiento entre los miembros de la comunidad debe ser simétrico: la reflexividad que satisface la auto-consciencia de un sujeto se da, idealmente, si hay equivalencia entre lo que espera que los demás le reconozcan y si asume la misma actitud ante los demás: “In the case of self-conscious individuals, this means that the norms of the community they are members of are essential equally to the individual members and to the community as a whole” (p 137). En el caso de la historia afroamericana (comunidad que le da vida al *jazz*) se habla de un tipo de reconocimiento que Brandom llama defectuoso. Una práctica como el racismo (recordar, como se vio en el primer capítulo, que Searle (2010) nombra a este tipo de prácticas *background de las formas de comportamiento*: “because we are talking about the Background, we are not talking about something members of society are consciously thinking” (p 158)) implica que unos miembros de la sociedad no son reconocidos por otros como autorizados, legitimados e iguales normativamente, lo que tiene la consecuencia que, si un reconocimiento no es simétrico, la identidad y auto-consciencia de ambas partes no solo es defectuosa, sino que además es dependiente e irreflexiva, como se describe en la clásica relación hegeliana del amo y el esclavo: “What the lord sees in the bondsman, or

what the bondsman sees in the lord, is not what either sees in himself" (Findlay 1977, p 522).

Lo que se describe en este tipo de relación desbalanceada, una forma de reconocimiento que no es recíproco, donde en una sociedad conviven individuos radicalmente en desventaja frente a otros, es que, paradójicamente, aquellos que *de facto* son privilegiados son dependientes de la situación que mantiene a unos en desventaja, situación que no se sostiene en tanto que, para los individuos en desventaja, la lucha por el reconocimiento a riesgo de la propia vida significa la realización de su identidad, aquella que implica la libertad para elegir el tipo de compromisos que se desea asumir, libertad que ve en el otro, mas no en sí mismo:

The truth of independent self-consciousness is therefore to be found rather in the bondsman's self-consciousness than in the lord's. Each is therefore the inverse of what it immediately and superficially is given as being.

The bondsman in his boundless quaking respect for the lord becomes shaken out of his narrow self-identifications and self-interest and rises to the absolute negativity, the disinterested all embracingness of true self-consciousness. He becomes the ideal which he contemplates in his lord. (Findaly 1977, p 522)

En el momento que el miedo de poner en riesgo la propia vida (los compromisos e historia previa) se supera, la identidad y auto-conciencia que se caracteriza como *el esclavo* (una situación en la que los individuos se encuentran en desventaja), en su relación asimétrica con *el amo*, gracias a lo que ve y evalúa en él (el tipo de compromisos que le atribuye) es lo que produce el movimiento para constituir una nueva identidad, lo que justifica la lucha por el reconocimiento, no como pretensión de ser igual al otro (en el sentido de tener su misma identidad), sino de imaginarse y constituirse en esa diferencia, buscar que los nuevos compromisos sean reconocidos (relación simétrica) por el otro: "now he achieves a self-consciousness not opposed to otherness, but which discovers itself in otherness. In shaping the thing creatively, he becomes aware of his own boundless originality." (Findaly 1977, p 523)

La nueva auto-consciencia e identidad se construye a partir de esa contradicción: atribuir al otro algo que posiblemente uno desea pero que no es. Esta contradicción la describe Early (2006 a) al afirmar que, no solo el proceso de adaptación de los

afroamericanos fue brutalmente realizado (la supresión de cualquier pasado cultural africano), sino que una vez otorgada, aunque frágil, la libertad, había que construir una nueva identidad y forma de vida en una cultura Occidental (blanca y de tradición europea), es decir, históricamente los afroamericanos se encontraron con el desafío de apropiarse de valores occidentales (como el humanismo) y a la vez hacer explícita una nueva auto-consciencia, con sus demandas y su historia, para combatir la falta de reconocimiento y la indignidad que viene con el racismo:

So, in the United States, African Americans had the same 'opportunity' as other Americans: to reinvent themselves. But historically they had the fewest tools with which, and the largest obstacles against which, to accomplish the feat. And they needed not only to define themselves using the materials of the West but also to define the West in their own terms, and with such moral and political clarity that whites would be bound not only to acknowledge how blacks understood the culture of the West, but also to find it impossible to maintain their own cultural scheme independently of this black understanding of shared cultural values. (p 94)

En su momento, el filósofo Allain Locke (1989) analiza el movimiento artístico de la década de los 20: *The Harlem Renaissance*, como el advenimiento de una nueva forma de vida e identidad afroamericana. El *New Negro*, como fue nombrado, representa no solo esa estética nueva, sino que a través de ella, representa la demanda por el reconocimiento moral y político que implicaba la re-significación de conceptos como *afro*, *negro* y *raza*: “the New Negro was constituted to alter the nature of public discourse about African people and to re-envision African self-concepts across various social estrata” (p 7). *Harlem Renaissance* fue realmente un movimiento artístico que buscó, a través del arte y la creación de una nueva estética, el reconocimiento del *New Negro* no solo para “alterar” el discurso público sobre los afroamericanos, sino también, dentro de la comunidad afro, para ellos mismos; la necesidad de crear, cultural y artísticamente una nueva identidad a pesar de circunstancias sociales adversas. Early (1991) afirma que la expresión artística fue una forma de luchar por la legitimidad de esa nueva identidad, ya que el poder político y económico seguía estando por fuera del alcance y agencia de la comunidad afroamericana:

It is for this reason of economic powerlessness that the Harlem Renaissance focused so much of its hope and aspirations on the creation of black art. But the jazz piano and the rent party also tell

us of the irrepressible human urge of integrating and functional art that transcends the conditions under which it is made. (p 139)

La *raza*, que para Locke (1989) en la práctica del racismo se justifica como una diferencia de características físicas¹³, es, en cambio, un discurso que marca la historia y apropiación cultural de una comunidad: “it must be explained in terms of social and historical causes such as have caused similar differentiations of culture-type as pertain in lesser degree between nations, tribes, classes, and even family strains” (p 191). Al re-significarse y re-apropiarse para darle otro sentido al que le da el racismo, para Locke (1989), este tipo-cultural representa el compromiso con la herencia cultural y su historia, es decir, la raza también es un discurso que da forma al legado compartido de la comunidad que se identifica con él, y como toda auto-conciencia es auto-transformadora, la identificación con el discurso también implica la evaluación y reflexión sobre sus compromisos, la comunidad y su forma de vida:

The type itself may have been established by accident or fortuitous combinations of historical circumstances, but re-inforced by the sense of race as perhaps the most intense of feelings of commonality, it becomes an accepted, preferred and highly resistant culture complex that seems to be and often is self-perpetuating. (p 195)

La auto-consciencia a la que el individuo en desventaja (el *esclavo*, o el ciudadano que *de facto* no tiene garantizados sus libertades y derechos básicos) le da forma creativamente y que se da en esa diferencia, es la que lucha o necesita para la realización de esa nueva historia el *reconocimiento* ¿surgió el *jazz* en esa diferencia? ¿Qué tipo de estética reivindicó esa auto-consciencia? ¿Pudo esa estética ser importante no solo para la identidad afro-americana, sino para la identidad nacional de la sociedad estadounidense?

¹³ Según Baraka (1999) la práctica prolongada y profunda del racismo en Norteamérica, se sostenía y justificaba sobre esa diferencia, la renuencia de una parte de la población a reconocer cualquier tipo de estatus o igualdad que superara esa diferencia: “It was not that a Negro was uneducated or vulgar or unfit for the society which determined why he was not accepted into it, it was the mere fact that he *was* a Negro. No amount of education, taste or compromise would alter that fact. Education, etc, was finally superfluous, given the basic term “successful adjustment” which was that you be a white man” (p 185)

5.1 La Lucha por el Reconocimiento como demanda política.

La práctica del reconocimiento (además de ser necesaria para hacer inteligible la autoconciencia, el sí mismo) es también fundamental para constituir una comunidad política (una sociedad que da forma al Estado, por ejemplo), ya que es gracias al reconocimiento que se asumen diferentes estatus y las normas que vinculan a los individuos que adquieren estos estatus. Para Wendt (2003) el *deseo de reconocimiento* tiene como primera implicación política el deseo de seguridad de la propia vida: si uno es reconocido, por ejemplo, como ciudadano de un Estado y no como su enemigo, desea y puede esperar la protección por parte del Estado. Aclara Wendt que el deseo de reconocimiento va, obviamente, más allá del solo deseo de seguridad, sino que en una comunidad (liberal y democrática, por ejemplo) este deseo toma la forma de estar legitimado ante la ley, esto es lo que llama *reconocimiento delgado*:

To be recognized in this way is to have the juridical status of a sovereign person rather than an extension of someone else (like a child or slave), and thus to be a legitimate locus of needs, rights and agency — a subject rather than an object. (2003, p 511)

Mientras que el *reconocimiento grueso*, son todos aquellos compromisos que un individuo asume, como se toma a sí mismo: “is about being respected for what makes a person special or unique” (p 511). Por tanto, el límite es más claro para el reconocimiento delgado en tanto se puede deliberar y constituir normativamente: lo que la ley autoriza, demanda y legitima dentro de un Estado; mientras que el reconocimiento robusto siempre está abierto a la demanda de razones sobre los compromisos (nuevos y previos) que hacen a un individuo especial; no obstante, el deseo de reconocimiento (robusto y delgado) es lo que le da forma a la identidad y forma de vida de la comunidad: “Perhaps paradoxically, if the desire for recognition is about being accepted as different, the effect of mutual recognition is to constitute collective identity or solidarity.” (Wendt 2003, p 512) En el caso de las relaciones asimétricas, el deseo de reconocimiento es satisfecho solo de una parte: es otorgado a uno, mas no dado al otro. Para Wendt (2003) las relaciones asimétricas generan comunidades inestables: “In a hypothetical world where anything was possible, being the dominant party in such a relationship might be an actor’s first choice, since recognition means accepting limitations on the Self” (p 513), por tanto, aquellos a quienes se les niega el reconocimiento (políticamente relevante: el

reconocimiento delgado) lucharan por obtener (con éxito o no) aquello que encuentran justo o vital para su identidad: “those who are not fully recognized will struggle for it as best they can, which makes any social order founded on unequal recognition unstable in the long run” (Wendt 2003, p 513). Sostener una situación de reconocimiento defectuoso o asimétrico depende de la capacidad del poder de coerción sobre, digamos, el *esclavo*. Por esto, no solo la estabilidad de la comunidad, sino también la satisfacción de la autoconsciencia implican el reconocimiento simétrico y recíproco: “In Hegel’s view this is a precondition for freedom. One can only be free if recognized as such, and that recognition is only valuable if it is freely given.” (Wendt 2003, p 514)

El deseo de reconocimiento robusto o grueso en lo que hace especial a la comunidad afroamericana: su creación del *jazz*, su historia ancestral africana, sus desafíos como hombres libres, su vínculo comunal con la raza; tiene y tuvo su alcance político cuando lo que se demandaba era la reciprocidad de derechos: el movimiento por Los Derechos Civiles. Entonces, en este caso, el deseo de reconocimiento robusto fue y es la lucha por el reconocimiento delgado, es decir, gracias a reconocer lo especial, la *diferencia*, pero a la vez la igualdad normativa de la comunidad afroamericana, es que se puede alterar una práctica como el racismo.

Lo que el hombre y la mujer afroamericanas empezaron a significar para la sociedad norteamericana, contrario a la tradición y cultura de la población blanca, fue una especie de libertad revolucionaria; para Early (2006 b) la forma cultural que con mayor éxito representó esa libertad fue el *jazz*: la música, al no evocar a través de las formas o palabras explícitas, representaba una suerte de pureza, el valor de lo implícito, de lo nuevo: “music, even more intensely than any other art because it is neither verbal nor visual, evokes strong anti-intellectual, mystical, or sensual impulses” (p 5). Para Early, antes que hacer políticamente explícita una lucha por el reconocimiento y la libertad, el *jazz* suscita esas experiencias de libertad (sexuales, “anti-intelectuales”, irreverentes) y así cognitivamente va alterando lo que la libertad significa para la cultura norteamericana:

The need to psychologize about freedom or to see freedom more as a set of psychological moods or experiences through an art form like jazz and a geography like the modern city rather than through something explicitly political, made the idea of black people talking about their experience attractive, indeed, essential to whites in order for them to have an understanding of their culture as something so free that political freedom was its consequence. (Oddly, black people, in the public

American mind, have been symbols of slavery and thus, seen as repressed beings but this has always been a relatively minor view. In the 20th century especially, blacks have become psychologizing symbols of freedom—artistic freedom, sexual freedom, freedom of consciousness.) (2006 b, p 5)

Early (1999) afirma que la libertad que se representaba estéticamente en el *jazz* toma la forma también de un tipo de escape y búsqueda espiritual; es decir, para comprender el malestar del afroamericano en Norteamérica había que entender la práctica de racismo que lo denigraba, quienes lo practicaban. La *identidad negra* se debía constituir en oposición a: “The white world [that] was corrupt spiritually –racist, materialistic, colonialist, obsessed with machines” (p 374). La historia de los afroamericanos ha sido la historia de la lucha por el reconocimiento como hombres libres, esto es, una historia de superación de la completa negación (su estatus de desventaja radical) a la dignidad como ciudadanos libres e iguales. Mientras este reconocimiento se hacía efectivo políticamente, era expresado artística y estéticamente en la música. El *jazz* no era solo la expresión de la libertad para los afroamericanos, sino para todo aquel que no se encontrara a gusto con la cultura dominante, era la expresión de la aspiración a algo nuevo, al respecto Early sobre uno de los íconos del *jazz*, Coltrane:

Contrane represented in remarkably useful ways for his audience and his marketers the ever-growing tendency in jazz to become more nihilistic and more self-consciously technical in its attempt to serve the psychological needs of its marginalized, intellectual audience as well as to become more anti-intellectual as it aspired for transcendence. Jazz musicians became heroes to a certain set of people who were, in their way, unhappy with the commercialism of the modern world. (1999, p 379)

Sin embargo, Early (2013) considera un error afirmar que la música *jazz* es únicamente “black-music”, pues el *jazz* alcanza un estatus artístico gracias a su refinamiento técnico y estético debido a la colaboración de músicos blancos, latinos, inmigrantes, además de lograr el reconocimiento y recepción del público mundial, lo que hizo que EEUU y su música fueran identificados como: “a sort of Rhythm Nation” (p 8). Que la música que había sido inventada por la comunidad afroamericana haya logrado el estatus artístico, cultural y comercial que logró el *jazz*, también significó un nuevo compromiso y comprensión de la identidad y auto-consciencia de lo que era ser *negro o afro* para la

cultura universal, para una sociedad más plural y amplia: “Jazz, I thought when I was a teenager, was a way for black people to discover that they could aspire to contain multitudes” (Early 2013, p 9); y desde este nuevo alcance y auto-consciencia poder demandar también el reconocimiento de su diferencia: “Avant-garde alto saxophonist Ornette Coleman spoke for all of us –about the sense of pssession and outreach that the music we identify with make us feel- when he titled his 1960 Atlantic recording *This is Our Music*” (Early 2013, p 9).

El *jazz* alcanza un nivel de sofisticación, técnica, fama y comercialización, que va más allá de los límites de la comunidad afroamericana, de sus límites también como música popular, el *jazz* es reconocido, no solo como música afroamericana, sino más aún, como la música de vanguardia y arte fino norteamericano: “Was jazz reaching its limits because it was too ambitious in trying to be both the masses and the elite?” (Early 2019, p 108) A pesar de su estatus, la constitución y reconocimiento de la identidad afroamericana sigue estando abierta a la formación de su historia, pues el deseo de reconocimiento es aquella estructura normativa de la concepción de sí: criaturas lingüísticas que pueden sacrificar sus compromisos previos si existen razones para asumir compromisos nuevos; por esto, la identidad o auto-consciencia no es algo que puede llegar a un punto definitivo, sino que es la actitud de construir creativamente la propia identidad mientras se tiene la misma actitud de reconocimiento hacia los demás y como condición de la propia libertad e independencia: “desire for recognition in the form of a commitment to being recognized is a standing, structural element of self-consciousness. It persists even when fulfilled by the achievement of reciprocal recognition that is self-consciousness” (Brandom 2007, p 147). El *jazz* y el hombre afroamericanos como símbolos de esa libertad revolucionaria, también muestran cómo la libertad no es satisfecha si no es recíproca¹⁴. Lo que se demandaba implícitamente en la libertad creativa del *jazz* y cómo este altera la cultura y la historia norteamericana, era finalmente, el cumplimiento de esos compromisos como sociedad democrática: el criterio de

¹⁴ Al respecto, Baraka (1999) dice que la autonomía y arrogancia que representó la estética de los músicos y de la música *jazz*, la cual fue apropiada por todo el espectro de la sociedad, en algún momento esa autonomía debía ser, de hecho, devuelta, otorgada al sujeto afroamericano: “The form of cultural arrogance was certainly useful in defining the emergence of the Negro as an autonomous human factor within American society. But it could not its weight as a means to artistic expression without and added profundity that would give it a fluency within the total aspect of society. This strength had to be returned, as it were, to the culture that had given it shape.” (p 220)

reciprocidad donde todos los ciudadanos son libres e iguales, y la realización del sentido de justicia frente a la injusticia de una historia de exclusión, racismo y renuencia al reconocimiento del otro.

6. Grafiti artístico y censura en el marco del Paro Nacional. Colombia

En el marco de las protestas y el Paro Nacional que pasaron en Colombia a partir del 28 de Abril de 2021; en la ciudad de Medellín un grupo de grafiteros y artistas urbanos se toman un puente de la ciudad para pintar un enorme mural con el mensaje: *Estado Asesino*(Figura 1). Días después, miembros del ejército pintan y borran el mural en un acto de censura (Figura 2):



Figura 1. Grafiti.

Fuente: Revista Cero Setenta. <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/destruir-el-arte-fin-de-semana-de-censura-del-gobierno-duque-en-el-paro-nacional/>



Figura 2. Borrado. Fuente: Revista Cero Setenta. <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/destruir-el-arte-fin-de-semana-de-censura-del-gobierno-duque-en-el-paro-nacional/>

La comunidad grafitera de la ciudad responde y se vuelve a reunir en el mismo lugar para pintar de nuevo un mural, esta vez con el mensaje: *El pueblo no se rinde carajo*:



Figura 3. Grafiti. Fuente: <https://www.eltiempo.com/colombia/medellin/el-pueblo-no-se-rinde-carajo-reemplazo-de-polemico-mural-en-medellin-588509>

También en la ciudad de Medellín durante las protestas, un grupo de grafiteros pinta en un muro del Barrio el Poblado un mural con la frase: *Convivir con el Estado* (Figura 4). En menos de 24 horas, otro grupo de ciudadanos inconformes con el mensaje y acompañados de la policía, borra el mural pintándolo de blanco y verde, los colores de la bandera de Antioquia, en un acto, no solo de censura, sino también de apoyo a las instituciones del estado, cuya legitimidad estaba siendo cuestionada en las protestas:



Figura 4. Grafiti. Fuente: <http://www.rabodeaji.blogspot.com/2021/05/borrar-el-muro.html>

El Paro Nacional evidenció el malestar que una parte de la población sentía hacia el gobierno nacional, una característica que marcó las protestas es que muchos de los asistentes eran personas jóvenes, y se hace explícito, por ejemplo, en estos casos particulares de censura, que diferentes posturas se encuentran en conflicto en la sociedad colombiana. El hecho que fuera el ejército en el primer caso y que la policía acompañara la censura en el segundo caso no es un hecho sin importancia. Lo que se reclamó durante el *Paro* era la legitimidad de la autoridad de las instituciones estatales y lo que muchos interpretaban como una ruptura de los compromisos que estas habían adquirido. Por eso, que fueran policía y ejército, instituciones que representan el monopolio de la violencia, las que censuraran una expresión espontánea y en un contexto crítico, también puede ser interpretado como un acto político. No cabe dentro del interés de este trabajo evaluar la legalidad o no de las dos situaciones, estas sirven para mostrar cómo las expresiones artísticas que nacen de la comunidad y se organizan colectivamente, en un marco político como la protesta, tienen contenido y relevancia política.

El grafiti es una forma de arte urbano, callejero exactamente, que utiliza los espacios de ciudad como muros, puentes, puertas, etc; como medio para la realización de la obra. No todo grafiti es artístico, lo es solo cuando la intencionalidad del artista es crear una obra y cuando es valorado como tal por la comunidad: para ser más precisos, la comunidad de otros artistas urbanos. Como se vio en el capítulo anterior, para Danto (2000), la obra para ser arte debe cumplir con las condiciones de materialidad y significado. En el caso del grafiti, la materialidad también incluye el muro, la calle, la pared; estos no son solo el contexto sino el material intencionalmente escogido, el artista urbano al utilizar el espacio público como medio de expresión, está sujeto a las vicisitudes de la ciudad y todos los agentes que hacen parte de ella; la obra no le pertenece de la misma forma como son propiedad de alguien las obras que se cuidan y se exhiben en los museos; las obras urbanas están a merced de la intervención de otros, del borrado, tienen una suerte de impermanencia:

When this material is the street, a further commitment is at least implicitly (but normally explicitly) incurred. This is a commitment to ephemerality. In using the street, artists willingly subject their work to all of its many threats—it might be stolen, defaced, destroyed, moved, altered, or appropriated. This is not to say that all street artists expect their work to be short-lived; surely

Stikman expects his works to endure. It is to say that, in using the street, they relinquish any claim on the work's integrity, or on the integrity of the part of the work that contributes to its being street art. (Alden 2010, p 245)

Intervenir los espacios públicos no solo llama la atención acerca del mensaje del grafiti, sino también, sobre el espacio o la superficie donde se encuentran; lo que pasa desapercibido diariamente por su cotidianidad cambia al suscitar una experiencia estética tanto del público (para aquel que lo quiera apreciar, aunque también hay experiencia en quien lo rechaza), como para el artista, es decir, hay una re-significación de eso que es común.

Lo efímero del arte urbano, sobre todo del grafiti, también tiene que ver con que, generalmente, es ilegal; por tanto, el artista urbano acude muchas veces al anonimato y sus obras, por intervenir en espacios que son de todos o incluso propiedad de alguien, han sido vistas como actos de vandalismo. Sin embargo, debido al status que ha alcanzado gracias a su calidad artística, la técnica que se ha perfeccionado con el tiempo y que pertenece a una cultura de artistas creativos que se evalúan entre sí por sus intervenciones, el consenso acerca de su vandalismo y supuesto detrimento al espacio público no es tan homogéneo; las obras de arte urbanas no incomodan por igual y de hecho, son admiradas muchas veces. La práctica del grafiti, desde sus inicios, depende de no pedir permiso sino de apropiarse del espacio, de ahí que sea necesario el anonimato del artista y esto es especialmente relevante cuando el mensaje es explícitamente político: "The definition implies that street art is likely to be, among other things, illegal, anonymous, ephemeral, highly creative, and attractive." (Alden 2010, p 246)

La intervención del espacio que hicieron estos artistas, y su subsecuente censura, arroja la cuestión sobre la capacidad que tiene el arte de hacer explícitos contenidos políticos, específicamente, demandas de legitimidad y cómo pone en evidencia la tensión entre lo que *de jure* los ciudadanos toman por legítimo y *de facto* como pretende la autoridad ser obedecida. En este caso, los mensajes explícitos de los grafitis alteraron, enmarcados en el momento crítico de las protestas, las diferentes posturas frente a la autoridad: "among subjects, claiming that an authority is legitimate or illegitimate can affect the stances of others, who may come to understand themselves differently in their

relation to political authority in light of a speaker's assertion" (Fossen 2013, p 18) Y el acto de censura puede ser interpretado como un ejercicio del poder de coerción, no como una actitud que estuviera dispuesta a la evaluación de sus razones, sino como un acto posible debido también a que la autoridad muchas veces se toma a sí misma como fuente de razones suficiente: "since authorities tend to have other means at their disposal besides justifying themselves discursively or changing their ways" (Fossen 2013, p 18). Lo legítima o ilegítima también de la censura es algo que solo se puede evaluar en cada situación y contexto ¿cuál es el alcance legítimo de la autoridad para censurar el derecho a la libre expresión? ¿Qué se teme, qué es lo que se protege o defiende en el acto de censura?

La censura es cuestionable porque transgrede dos asuntos importantes, uno artístico y el otro político: la autonomía del artista y la obra; y el derecho a la libertad de expresión. La noción de la autonomía del artista viene desde la modernidad cuando el arte se define como una disciplina especializada (así como la ciencia y la moral), esto con el propósito de liberar al arte de la influencia de otras instituciones (políticas, religiosas): crear arte por el bien del arte. Aunque esta doctrina de la *compartimentalización* moderna va a ser muy criticada por Shusterman (2002a), la autonomía del artista tiene la bondad de reivindicar la expresión original y espontánea, sin estar sujeta a otras presiones como por ejemplo: a ser medio para la propaganda, o tenerse que ocupar solo de agrandar al público; ya que, si solo se puede expresar lo que no desagrada o incomoda, si se toma la voz de las instituciones oficiales como la única postura legítima, la censura obedece a una cierta tiranía, un tipo de consenso que pretende limitar la originalidad del artista: "A second threat to art's independence involves political interference more broadly understood –what Mill calls "tyranny of majority". Like government action, this sort of activity is designed to restrict or suppress art of certain kinds." (Devereaux 1993, pp 212 213)

En cuanto a la libertad de expresión, con los límites que su ejercicio tiene, en esencia, se basa en el desarrollo libre de la personalidad que involucra el poder expresarse artística y políticamente desde cierta postura, tener garantías para hacerlo y si acaso el mensaje es tomado por otros como controversial, la censura no tiene porqué ser tomada como legítima sino se abre el espacio para demandar razones sobre ella:

One source of this idea of course, is the liberal democratic conception of individual liberty whereby artists, like everyone else, have a right to individual expression. It is this concept of individual expression that is embedded in the American Constitution. So artistic liberty can be protected by appealing to Constitutional guarantees. (Deveraux 1993, p 213)

El grafiti no es ilegal en Colombia siempre y cuando se realice con autorización de las autoridades competentes, lo cual es irónico, pues en la tradición del arte urbano, la motivación principal es apropiarse del espacio público: intervenir porque también es propio y si el grafiti es explícitamente político, muchas veces lo que desafía esta expresión popular es precisamente la legitimidad de esas autoridades. Sin embargo, uno de los precedentes para regular esta práctica se dio en la ciudad de Bogotá:

Hasta 2011, esta actividad era ilegal, pero después de la muerte del joven graffitero Diego Felipe Becerra por el disparo de un policía cuando se encontraba pintando en la localidad de Suba, las autoridades decidieron apostar por una nueva norma que no prohibiera la actividad, pero que la regulara. En 2013 se firmó el decreto 75. (Gama & León 2016, p 385)

Entonces, si se puede examinar el acto explícito de intervenir el espacio pintándolo, su contexto e interpretar la motivación y razones de su mensaje más allá de su ilegalidad y supuesto vandalismo, se puede comprender que las formas de hacer política, de expresar razones e inconformidades, no son siempre convencionales y a través de los canales institucionales; el mismo acto de salirse de esa norma ya es un acto político, y la medida para evaluar su impacto y consecuencias podría darse gracias a la disposición de comprender y demandar razones sobre esas situaciones, sobre todo en momentos críticos, no en un apego sin reflexión a la norma, sino a partir de la consideración del otro:

La política que ellos llevan a cabo se distancia de los discursos convencionales y de las formas tradicionales de participar políticamente. El sólo hecho de salir a la calle es un gesto político y, transmitir un mensaje a través de su obra lo hace doblemente político. No aspiran a cambiar el mundo por medio del arte urbano puesto que su aspiración política es diferente: controvertir las percepciones socialmente instituidas, cambiar la apariencia de la ciudad, incitar una reflexión, burlar las normas, cuestionar la situación presente, escandalizar. (Uribe 2011, pp. 10-11).

No se trata de defender sin condiciones el grafiti, sino estar abiertos a la reflexión a la que invita. Cuando se da una dinámica de expresión y censura en el espacio público,

como lo ocurrido en Medellín, representa también la disputa por el territorio y la hegemonía del discurso ¿por qué se busca dominar el relato de la ciudad, una versión de ella? ¿Por qué es necesario que un acto, completamente pacífico como intervenir un muro, merezca para algunos su mensaje ser borrado?: “Para ellos la ciudad está compartimentada, no solo ideológica y socialmente sino en sus límites “geográficos”. “Medellín es nuestra”, decían mientras oían el himno antioqueño.” (Gaviria 2021, párr. 3)

Cualquier grafiti está expuesto a la intervención de otros, a ser efímero y al borrado; pero lo que ocurrió en Medellín fue una confrontación que no tuvo, en su momento, espacio para demandar razones del otro. También, la presencia de militares y policías es un gesto de poder, como se vio en el primer capítulo, para Searle (2010) el poder es algo que puede hacerse o se hace efectivo para que los individuos hagan algo que de otra manera no harían; en este caso, el poder actuó con el fin de disuadir las expresiones con este tipo de mensajes, solo que eran esos usos de la fuerza, la legitimidad con la que la autoridad actuaba, la que estaba en cuestión; en el marco de las protestas las razones para aceptar la autoridad de las instituciones del estado eran las que estaban siendo demandadas; los artistas urbanos respondieron como se les ocurrió, como aclaran en un comunicado:

Nos tomamos la calle porque es el lugar de la democracia que nos quieren arrebatarse de manera policiaca. Nos censuran pero volvemos con más energía, con más fuerza, con más baile. La pintura es nuestro lugar de encuentro, las calles son nuestras. No reclamamos, ni privatizamos el espacio público, hacemos un ejercicio popular y nos acoplamos al clamor de la resistencia de todo un país. (Comunidad Grafitera de Medellín 2021, párr. 1)

La autoridad se toma y se trata como legítima si se acepta a esta como fuente suficiente de razones. Cuando se disputa esa legitimidad, con mensajes explícitos como los demandados en los grafitis y enmarcados en el contexto de las protestas, es porque las razones no son suficientes y por tanto, la actitud hacia la autoridad es desafiada ¿Qué razones pueden los individuos encontrar insuficientes? Pueden ser del orden de seguridad, justicia, igualdad de oportunidades, reconocimiento del criterio de reciprocidad para la convivencia de una sociedad estable, entre otras. Como lo asegura Williams (2005), las disputas y demandas de legitimidad, como toda cuestión política, no están nunca terminadas totalmente y pueden ser desafiadas una y otra vez; y como

Rawls (1999) afirma, los individuos de alguna u otra manera desarrollan un sentido de justicia, se educan en él; la práctica popular del grafiti (como lo sugiere la cita anterior) también se concibe como un lugar donde se aprende, se practica y expresa de forma artística, lo que para los individuos es valioso políticamente: su sentido de justicia y reciprocidad. El deseo de reconocimiento, en este caso, también configura un contenido político: la posibilidad y derecho de todo ciudadano de demandar razones cuando la autoridad resulta insuficiente. Lo que evalúan los ciudadanos con respecto a la *razón pública* es lo que esperan de un estado democrático: libre, de un pluralismo razonable y donde la autoridad esté justificada. La censura pretende homogeneizar esas tensiones, no escuchar esa demanda de razones, cuando la autoridad utiliza sin justificación su poder de coerción profundiza aún más la cuestión sobre su legitimidad: ““if the supposed legitimation is seen to be baseless, the situation is one of more coercive power” (Williams 2005, p 7). El grafiti fue el medio, en este caso, de hacer explícita esa demanda y esa postura, la reacción de la censura, también implica que el arte no es inofensivo. El medio y material escogidos son la forma de una práctica popular que los individuos encuentran valiosa; hacen efectivo en la experiencia estética lo que es significativo para su historia, su identidad como ciudadanos y su mensaje explícitamente político utilizando un medio de expresión que es propio también de lo que son: artistas.

Conclusiones

La *demanda básica de legitimidad* es el principio que resuelve la primera cuestión política: la justificación del poder de coerción para superar lo que aceptablemente un individuo pueda temer (aliviado por protección y confianza), y la capacidad de proveerse a todos los ciudadanos de un estado. Además, siguiendo a Williams (2005), esta solo puede ser garantizada por un estado liberal, ya que el liberalismo eleva los estándares de lo que significa el bienestar del individuo y su vida en sociedad. Desde el pragmatismo de Fossen (2013), lo que se toma por legítimo se encuentra implícito en las prácticas y al hacerlo explícito en los compromisos, se pone en práctica la disputa de la legitimidad; es decir, se dan y se piden razones, se negocia lo que es legítimo. Toda autoridad, entonces, es fuente de razones que se deben sustentar ante todos y cada uno de los sujetos a ella para ser legítima.

Al afirmar que *en el principio era la acción*, Williams (2005) busca justificar que la práctica del liberalismo político, como cualquier otra institución, sucede por las condiciones históricas que lo hacen posible, por las razones que se aceptan para su institucionalización; por tanto, se asumen posturas, se interpelan y desafían para resolver condiciones prácticas, de hecho, afirma que esta conciencia de la posibilidad de perspectivas plurales es una característica de la forma de vida moderna que ha dado también forma al liberalismo. Para Rawls (1999) una *sociedad liberal* es el equivalente a una *democracia constitucional*, esta se fundamenta sobre un sentido de justicia que tanto ciudadanos como instituciones cooperan para su afirmación en las prácticas. Cómo se viven y se sostienen instituciones justas es gracias al *criterio de reciprocidad* de un *pluralismo razonable*: lo que razonablemente cabe esperar, los compromisos básicos que se deben asumir para la convivencia pacífica, el contenido de la *razón pública* con respecto a la cual se evalúa la legitimidad. Gracias a una descripción de los conceptos de *legitimidad política y liberalismo*, es que se puede plantear la posibilidad de las implicaciones políticas de las prácticas artísticas, cómo demandan los ciudadanos legitimidad y reconocimiento es algo que se encuentra presente en sus formas de vida; cómo, desde encontrar significativa una práctica como *el jazz*, por ejemplo, se demanda reconocimiento sobre el estatus y la historia afroamericanas; o cómo, al hacer un mensaje explícitamente político a través del grafiti, se asume una postura, se desafía la autoridad.

El jazz nace como práctica artística popular y se inscribe en la historia e identidad de una comunidad: los afroamericanos, sin embargo, alcanza, gracias a su refinamiento artístico y estético, el estatus de *arte culto* y el reconocimiento mundial como la música norteamericana por excelencia. *El jazz* ayuda a configurar cómo lo que los individuos encuentran valioso en la experiencia estética, cómo una práctica artística que se vuelve relevante para la comunidad, son expresiones del deseo de reconocimiento y construcción de la propia historia e identidad. La *identidad* como aquellos compromisos que se eligen, también como aquellos que se rechazan para adquirir otros nuevos que den forma a una nueva historia; identidad que es inteligible únicamente si es socialmente reconocida. El *deseo de reconocimiento* es entonces, el deseo de ser reconocido por los compromisos que se asumen, el deseo de reconocimiento significó (y significa) para la

comunidad afroamericana, el reconocimiento de su historia y la legitimidad de sus demandas de justicia y garantías de ciudadanía plenas, que por causa de las prácticas de racismo, no habían sido otorgadas. Por esto, el *jazz* como práctica artística y forma de vida, su estética, ayuda alterar en todo el espectro de la sociedad norteamericana cómo eran vistos el hombre y mujer afroamericanos. El *jazz* como símbolo de libertad creativa, sexual, espiritual, también arroja la pregunta por quiénes son los que crearon y dieron vida a esa forma musical poderosa, pues como lo afirma Early (2019), no es solo la relevancia y estatus que alcanza el estilo musical, sino, quiénes hacen esa música, su contexto histórico y político es igualmente relevante. La lucha y deseo de reconocimiento, como toda práctica, siempre está abierta a la transformación y demanda de razones, el *jazz* sin ser políticamente explícito, sí tuvo y tiene el impacto de hacer explícita una forma de vida, una comunidad y su deseo de justicia. El deseo de reconocimiento de la propia identidad tiene entonces la implicación social y política de otorgar y demandar reciprocidad, pues como condición de toda libertad y plena auto-consciencia, la disposición a reconocer a otros hace parte de la misma estructura normativa del deseo del reconocimiento, un reconocimiento recíproco es lo que puede garantizar una sociedad estable.

En cuanto al último apartado, la dinámica de grafiti y censura muestra lo que para Fossen (2013) constituye la disputa de legitimidad. Debido al momento crítico en el que se enmarcó, en este caso lo que se hace explícito en el grafiti es una toma postura frente a la autoridad, cómo sus razones eran percibidas como insuficientes y la subsecuente censura como un ejercicio del poder de coerción. El grafiti y su forma de expresión, como práctica popular y comunal, es el medio que artistas, con su legitimidad de ciudadanos, expresan su postura política. Se sugiere también, que aquel sentido de justicia, que para Rawls (1999) los individuos desarrollan y aprenden dentro de las instituciones en las que viven, también se aprende en las experiencias y prácticas que se comparten con los demás, en este caso, lo que como artistas comparten no es solo el arte y sus obras, sino lo que resulta significativo para ellos en otras instancias de sus vidas: expresar gracias a un medio que los identifica un mensaje político que hace explícita su postura.

Por lo tanto, comprender las implicaciones políticas de las prácticas artísticas se logra cuando se analizan el contexto, la historia y la comunidad para las que son

relevantes. Lo que encuentran significativo los individuos al comprometerse con una práctica, muchas veces tiene que ver también con su compromiso y pertenencia a una comunidad. Si tienen relevancia política o no las obras de arte, solo se puede entender al conocer, no solo su contenido, sino la intención del individuo y la comunidad que las institucionalizan, intencionalidad que en los casos que se trabajaron, se comprende al comprender su historia, el contexto (o momentos críticos) y frente a quién se demandaba y deseaba ese reconocimiento.

Conclusiones

El universo de la cultura (ciencia, política, arte, etc) se abre únicamente para las criaturas usuarias de conceptos, es decir, los hombres. Las diferentes prácticas discursivas, aquellas que componen el universo cultural, se institucionalizan en la interacción social gracias al uso de los conceptos. Todo estado intencional, juicio y acción se hace inteligible gracias a su articulación conceptual que sigue las reglas del razonamiento, por las cuales se determinan sus implicaciones prácticas. Hacer explícitas las reglas implícitas en las prácticas es lo que hace inteligible los status deónticos que autorizan, legitiman u obligan a los agentes según el contenido de sus compromisos, compromisos sobre los que se tienen, se dan y se piden razones, así se articula la interacción social y se entiende la responsabilidad y autoridad implicadas en las prácticas discursivas. Con Brandom (1998), se comprende entonces cómo se llega a formar una comunidad lingüística y a institucionalizar una práctica discursiva, también su transformación posible por las nuevas razones que se evalúan y se asumen. Con esta claridad, se puede entender que para institucionalizar cualquier práctica cultural, por ejemplo las diferentes prácticas artísticas, se deben entender las razones que justifican para la comunidad y el individuo esa práctica; razones que se buscó en el presente trabajo se alcanzaran a entender de orden estético, histórico, y finalmente, también político: una práctica es significativa para el individuo y la comunidad mientras existan razones que la justifiquen. La institucionalización de estas prácticas y la creación de *la realidad social* se hacen explícitas por el acto de habla de la *declaración*. Lo sorprendente, para Searle (2010), es que solo gracias al uso y aparición del lenguaje es posible el universo de instituciones sociales; además, al hacerse explícitas las razones para la creación o justificación de una institución, sus implicaciones y poder involucrados, van más allá del lenguaje: el poder coacciona, hace que los individuos actúen por razones independientes de sus deseos más próximos.

Lo más relevante del desarrollo del segundo capítulo es el concepto de *experiencia estética*. La *experiencia estética* es aquello que ocurre, en el encuentro con la obra de arte por ejemplo, y que por la conmoción que provoca resulta significativa para el individuo. Es significativa porque está mediada conceptualmente y entra a jugar con lo que el individuo ya conoce, con el aparato conceptual que tiene, con los juicios y

conocimiento de sus experiencias pasadas; es vivida en su particularidad y esto es lo que permite postular su potencial pragmatista, porque la persona pone a jugar esos compromisos en otros ámbitos de la vida y no se limita solo al marco institucional del *mundo del arte*. Es importante porque desde lo que el individuo encuentra relevante en su experiencia del arte (experiencia que muchas veces se vive en comunidad) es que se entiende el potencial pragmatista de las prácticas artísticas; estas son significativas para los individuos ya que cada uno juzga, se conmociona, aprecia, produce y padece de manera distinta su experiencia con el arte, desde allí las prácticas artísticas se pueden justificar como medios de expresión política, como compromisos identitarios, como significativas estéticamente por juzgarse la experiencia como emotiva y placentera. Por tanto, en el caso que se trabaja en el último capítulo, por ejemplo, el *jazz* se institucionaliza y adquiere un status importante en la cultura norteamericana, por el tipo de experiencias que suscitaba y cómo estas eran juzgadas por la sociedad. Sin embargo, es importante resaltar que son los individuos, cada uno con sus razones, los que justifican y encuentran significativas las *experiencias estéticas*, de esta forma, también las prácticas artísticas se transforman, pues las razones que los individuos ponen en juego, desde su propia experiencia, para transformar la práctica, es lo que se evalúa e institucionaliza gracias a la comunidad. Aunque para la teoría *institucional del arte* el sujeto que experimenta estéticamente no es tan relevante (lo importante son las preguntas por qué es el arte y qué es una obra de arte, preguntas que dan sentido a la institución del *mundo del arte*), es gracias al paso por la estética analítica que se advierte la necesidad de hacer explícitos el contenido (*aboutness*) de las obras de arte y su contexto histórico; claridad que permite comprender qué se demanda, con qué se comprometen y si estos compromisos que las personas asumen en las prácticas artísticas tienen algún tipo de implicación política.

De la estética Neopragmatista de Shusterman (2002 a), lo más relevante es su énfasis en que el arte es una práctica humana, valiosa para las personas en las diferentes comunidades y sociedades, por esto, realiza una defensa del *arte popular* para hacer explícito su valor estético, artístico y social, para reivindicar que no es menos sofisticado y técnico que el *arte culto*, y que para entender su importancia en las comunidades en

las que se practica, hay que analizar su historia y contexto, para qué se vive y por qué se acostumbra.

En el último capítulo se buscó establecer una relación entre la filosofía política y algunos de sus conceptos, y cómo se expresaban estos en los dos casos artísticos escogidos: el estilo musical *jazz* y el *grafiti* como forma de protesta. Sin embargo, establecer esta relación requiere de un análisis mucho más exhaustivo de los casos, que no se pudo abordar en este trabajo, ya que el objetivo era una descripción cualitativa de nociones del lenguaje, el arte, la estética y la política; estableciendo una primera aproximación y posible relación, donde se pudiera justificar lo oportuno y relevancia del enfoque *Neopragmatista* para abordar el tema: el arte como forma de compromiso político.

La *demanda básica de legitimidad* es el principio que resuelve la primera cuestión política: la justificación del poder de coerción para superar lo que aceptablemente un individuo pueda temer (aliviado por protección y confianza), y la capacidad de proveerse a todos los ciudadanos de un estado. Desde el pragmatismo de Fossen (2013), lo que se toma por legítimo se encuentra implícito en las prácticas y al hacerlo explícito en los compromisos, se pone en práctica la disputa de la legitimidad; es decir, se dan y se piden razones, se negocia lo que es legítimo. Toda autoridad, entonces, es fuente de razones que se deben sustentar ante todos y cada uno de los sujetos a ella para ser legítima. Para Rawls (1999) una *sociedad liberal* es el equivalente a una *democracia constitucional*, esta se fundamenta sobre un sentido de justicia que tanto ciudadanos como instituciones cooperan para su afirmación en las prácticas. Cómo se viven y se sostienen instituciones justas es gracias al *criterio de reciprocidad* de un *pluralismo razonable*: lo que razonablemente cabe esperar, los compromisos básicos que se deben asumir para la convivencia pacífica, el contenido de la *razón pública* con respecto a la cual se evalúa la legitimidad.

El *jazz* ayuda a configurar cómo lo que los individuos encuentran valioso en la experiencia estética, cómo una práctica artística que se vuelve relevante para la comunidad, son expresiones del deseo de reconocimiento y construcción de la propia historia e identidad. La *identidad* como aquellos compromisos que se eligen, también como aquellos que se rechazan para adquirir otros nuevos que den forma a una nueva

historia; identidad que es inteligible únicamente si es socialmente reconocida. El *deseo de reconocimiento* es entonces, el deseo de ser reconocido por los compromisos que se asumen, el deseo de reconocimiento significó (y significa) para la comunidad afroamericana, el reconocimiento de su historia y la legitimidad de sus demandas de justicia y garantías de ciudadanía plenas, que por causa de las prácticas de racismo, no habían sido otorgadas. La lucha y deseo de reconocimiento, como toda práctica, siempre está abierta a la transformación y demanda de razones, el *jazz* sin ser políticamente explícito, sí tuvo y tiene el impacto de hacer explícita una forma de vida, una comunidad y su deseo de justicia. El *grafiti* y su forma de expresión, como práctica popular y comunal, es el medio que artistas, con su legitimidad de ciudadanos, expresan también su postura política. Se sugiere que aquel sentido de justicia, que para Rawls los individuos desarrollan y aprenden dentro de las instituciones en las que viven, también se aprende en las experiencias y prácticas que se comparten con los demás, en este caso, lo que como artistas comparten no es solo el arte y sus obras, sino lo que resulta significativo para ellos en otras instancias de sus vidas: expresar gracias a un medio que los identifica un mensaje político que hace explícita su postura.

Al comprender que toda práctica discursiva se entiende al analizar su contenido conceptual e implicaciones prácticas, se pueden comprender prácticas e instituciones que constituyen toda clase de formas de vida. El arte, la apreciación estética y la política, aunque tengan alcances distintos en la vida social de los hombres, hacen parte de esa realidad lingüística que es la cultura, que existe por el lenguaje y obedece a razones. Por lo tanto, el interés por la investigación de las relaciones entre estos ámbitos, arroja conocimiento sobre el comportamiento, las costumbres y cómo se relacionan e influyen entre sí las diferentes instituciones sociales.

Referencias.

- Alden, A. (2010) Street Art: The Transfiguration of the Common Places. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* . 68(3) 243-257
- Baraka, A. (1999) *Blues People: Negro Music in Withe America*. Perennial: Haerper Collins Publishers.
- Brandom, R. (1998) *Making it Explicit: Reasoning, Representing and Discursive Commitment*. Harvard University Press.
- Brandom, R. (2000) *Articulating Reasons*. Harvard University Press.
- Brandom, R (2007) The Structure of Desire and Recognition: Self-Consciousness and Self-Constitution. *Philosophy & Social Criticism* 33(1):127-150
- Bernstein, R. (1993) *El resurgir del Pragmatismo*. Recuperado de: <https://www.unav.es/users/ResurgirPragmatismo.html>
- Burns, K (2001) *Jazz*. [miniserie documental]. PBS
- Comunidad Grafitera de Medellín (14-05-2021) *Comunicado*. Contenido de Tuit. <https://twitter.com/wilmarandresm/status/1393179683106217984/photo/1>
- Danto, A (1964) The Artworld. *The Journal of Philosophy*. 61 (19), 571-584
- Danto, A (1984) *El final del Arte*. Recuperado de: <http://www.ugr.es/~zink/pensa/Danto1984.pdf>
- Danto, A (2000) Art and meaning. Recuperado de: <http://www.collinbradford.org/courses/ARTS341/documents/DantoArtAndMeaning.pdf>
- Danto, A (2006) Embodied Meanings: Isotypes, and aesthetical ideas. *The Journal of Aesthetics and Art*. 65 (1), 121-129
- Devereaux, M. (1993) Protected Space: Politics, Censorship, and the Arts. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 51(2) 207-215
- Dewey, J (2008) *El Arte como experiencia* (Jordi Claramonte, Trads). Barcelona: Paidós.
- Dickie, G (2005) *El círculo del arte*. Recuperado de: https://www.academia.edu/27169420/George_Dickie_El_circulo_del_arte_EXC_EXC

- Early, G. (1985) The Passing of Jazz's Old Guard: Remembering Charles Mingus, Thelonious Monk, and Sonny Stitt. *The Kenyon Review New Series*. 7(2) 21-36
- Early, G. (1991) Three Notes Toward a Cultural Definition of The Harlem Renaissance. *Callaloo*. 14 (1) 136-149
- Early, G. (1999) Ode to John Coltrane: A Jazz Musician's Influence on African American Culture. *The Antioch Review*. 57 (3) 371-385
- Early, G. (2006 a) The quest for black humanism. *Daedalus Journal of American Academy of Arts & Sciences*. 135 (2). 91-104.
- Early, G. (2006 b) Partisanship, Race, and the Public Intellectual. *AmeriQuests*, 3(2)
- Early, G. Ingrid Monson, (2019) Why Jazz Still Matters. *Daedalus Journal of American Academy of Arts & Sciences*. 148 (2). 7-19
- Early, G. (2013) Introduction: This is Our Music. *Daedalus*. 142 (4) 5-10
- Early, G (2019) Keith Jarrett, Miscegenation and the Rise of the European Sensibility in Jazz in the 1970s. *Daedalus Journal of American Academy of Arts & Sciences*. 148 (2). 7-19
- Findlay, J.N (1977) Analysis of the text. *Hegel's Phenomenology of the Spirit* (495-592). Oxford University Press.
- Fossen, T. (2013) Taking Stances, Contesting Commitments. *The Journal of Political Philosophy*. Recuperado de: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/jopp.12003>
- Figura 1 y 2 (11-05-2021) *Revista Cero Setenta*. .
<https://cerosetenta.uniandes.edu.co/destruir-el-arte-fin-de-semana-de-censura-del-gobierno-duque-en-el-paro-nacional/>
- Figura 3 (13-05-2021) *Periódico El Tiempo*. :
<https://www.eltiempo.com/colombia/medellin/el-pueblo-no-se-rinde-carajo-reemplazo-de-polemico-mural-en-medellin-588509>
- Figura 4 (26-05-21) *Rabodeají Blog*. <http://www.rabodeaji.blogspot.com/2021/05/borrar-el-muro.html>
- Gama, M. Freddy León (2016) Bogotá arte urbano o grafiti. *Arte, Individuo y Sociedad*. 28(2) 355-369
- Gaviria, P. (2021) Borrar el Muro. *Rabodeají Blog*.
<http://www.rabodeaji.blogspot.com/2021/05/borrar-el-muro.html>

- Goodman, N (1968) *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Bobbs-Merrill,
- Kant, E (1876) *Crítica del juicio*. Recuperado de:
http://arquitectura.unam.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/kant_-_critica_del_juicio.pdf
- Kant, E (1928) *Crítica de la Razón Pura*. Recuperado de:
<http://www.ataun.eus/BIBLIOTECAGRATUITA/CI%C3%A1sicos%20en%20Espa%C3%B1ol/Inmanuel%20Kant/Cr%C3%ADtica%20de%20la%20raz%C3%B3n%20pura.pdf>
- Locke, A. (1989) *The Philosophy of Alain Locke*. Temple University Press.
- Mcdowell, J (1984) Wittgenstein on following a rule. *Sythese*. 58 (3). 325-363
- Patiño, M (2015) El cuerpo: ese rasgo espacio-temporal y contingente de la experiencia. *Estéticas contemporáneas*. 7, 93-127
- Platón (2010) *La República*. Recuperado de:
<https://www.um.es/noesis/zunica/textos/Platon,Republica.pdf>
- Rawls, J. (1999) *The law of peoples ; with, The idea of public reason revisited*. Harvard University Press.
- Santamaría, Freddy O. Simón Ruíz Martínez (2018) ¿Qué significa pertenecer a una comunidad? *Disputatio. Philosophical Research Bulletin* 8, no. 9: pp. 00–00.
- Searle, J (1975) The logical Status of Fictional Discourse. *New Literary History*. 6 (2). 319-332
- Searle, J. (2010) *Making the Social World*. Oxford University Press.
- Sellars, W (1997). *Empiricism and the Philosophy of Mind (With an Introduction by Richard Rorty and a Study Guide by Robert Brandom)*. Harvard University Press,
- Shusterman, R (2002 a) *Estética Pragmatista* (Fernando Gonzáles, Trads). Barcelona: Idea Books.
- Shusterman, R (2002 b) *Surface and Depth*. Ithaca: Cornell University Press.
- Shusterman, R (2004) Complexities of aesthetic experience: Response to Johnston. *The Journal of Aesthetic Education*. 38 (4), 109-112
- Shusterman, R (2006) The Aesthetic. *Theory Culture Society*. Recuperado de:
<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0263276406062680>
- Uribe, C. (2011). *El arte urbano y la producción de sentidos políticos juveniles*. VI Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani.

- Walls, E. (2009). *Graffiti, Hip-Hop, Rap, Breakdance. Las nuevas expresiones artísticas*. Recuperado de: <https://aprenderly.com/doc/1802510/graffiti--hip-hop--rap--breakdance.-las-nuevas>
- Weber, M. (2014). *Economía y sociedad*. Fondo de Cultura Económica.
- Wendt, A. (2003) Why a World State Is Inevitable. *European Journal of International Relations*. 9(4). 491-542
- Williams, B. (2005) *In the beginning was the deed*. Princeton University Press.
- Wittgenstein, L (1967) *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious belief*. University of California Press.
- Wittgenstein, L (2009) *Investigaciones Filosóficas*. Editorial Gredos.