



Manifestaciones artísticas actuales en el contexto de la legitimación del arte popular

Current Artistic Displays in the Context
of the Popular Art Recognition

*Porfirio Cardona Restrepo**

Recibido el 20 de noviembre de 2009

Aprobado el 15 de octubre de 2010

* Doctor en Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana; profesor interno de la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas de la misma Universidad. Pertenecer al Grupo de investigación Religión y Cultura categoría “B” de Colciencias, Colombia.
Correo electrónico: porfirio.cardona@upb.edu.co

Resumen

A partir de las investigaciones desarrolladas por el profesor norteamericano Richard Shusterman sobre el arte popular y su legitimidad, el artículo propone que tal esfuerzo, desde una lectura hermenéutica de la comprensión, se constituye en un esfuerzo ético y político. Ético, en el esfuerzo por hacer del arte una forma de vida, y político, cuando desde su legitimidad se reclama su inclusión por vía democrática y de las expresiones políticas que el arte mismo encarna socialmente en sus múltiples expresiones.

Palabras clave: Estética Pragmatista, Filosofía del Arte, Arte Culto, Arte Popular, Expresiones Artísticas.

Abstract

Based on the research by American Professor Richard Shusterman on popular art and its legitimacy, the article suggests that such an effort, reading from a hermeneutics of understanding, constitutes an ethical and political effort. Ethical, in the sense of making art a way of life, and political, as its inclusion in a democratic way is claimed by its legitimacy, in addition to political expressions that embodies the art itself in its many manifestations.

Key words: Pragmatist Aesthetics, Philosophy of Art, High art, Popular Art, Artistic Expressions.



INTRODUCCIÓN

Shusterman lleva a cabo el proyecto de reivindicar el arte popular¹ y su legitimidad en un contexto en el que la pregunta por el arte en su defensa y

1 El arte popular ha sido un asunto debatido en el mundo anglosajón. A este respecto pueden consultarse las siguientes obras: Carroll (2000); Davies (1991; 1998). Carroll (1998) rechaza la idea que el arte culto sea el que apela a las clases sociales dominantes, puesto que no cabe establecer la distinción entre artes basándose en distinciones de clase. El problema que subyace a todo esto es el de la experiencia estética: ¿qué significa tal cosa y por qué la del arte culto es más legítima que la proporcionada por el arte popular?. A. Kaplan (1972) considera que, en efecto, hay diferencias entre el arte popular y el arte culto. Véase también en esta discusión a Stecker (1997), Margolis (1999) y Castro (2002, p. 431-451).

definición nunca ha generado la última palabra. Y si así lo fuere, la discusión habría cesado, la imaginación no tendría sentido y la creatividad nada tendría que hacer.

En la tradición histórica el arte ha dependido del análisis y de las teorías institucionales que lo han separado de la vida y lo han empobrecido, porque lo han enclaustrado, en el decir deweyano, o lo han deslegitimado en pro del gran arte. El reclamo sobre este exclusivismo y deslegitimación del arte popular en el reconocimiento de las lógicas de interpretación en el contexto de la obra de Shusterman, comporta una dimensión ética política. Ética en el esfuerzo por hacer del arte una forma de vida, y política cuando desde la legitimidad se reclama su inclusión por vía democrática y por las expresiones políticas que el arte mismo encarna socialmente en sus múltiples expresiones. En otras palabras, la estética de Shusterman se configura en una ética política cuya justificación se aprecia en su concepción neopragmática de vivir el arte y reconocer la pluralidad de las interpretaciones, incluso en géneros musicales como el *rap*. Este será el contexto que guiará la presente reflexión en la que se parte, en primer lugar, de la legitimidad del arte popular, sus discusiones y posibilidades; en segundo lugar, los argumentos a favor y en contra del arte popular en comparación con el gran arte; en tercer lugar, la forma como géneros como el *rap* desde posturas postmodernas cuestionan la autonomía, individualidad, el purismo artístico y la verdad en el arte. Por último, unas conclusiones.

Hacia una legitimidad del arte popular

Para Shusterman defender y legitimar el arte popular debe hacerse desde la reflexión estética al mismo nivel que el arte de la élite. Esta legitimación toma formas diferentes a las de la teoría filosófica, y el arte popular puede, en opinión de Shusterman, ser legitimado estéticamente por medio de las experiencias que proporciona y las prácticas críticas que genera (2002b). Desde la perspectiva neopragmática el arte y la estética no son esencias universales y eternas, sino productos culturales transformados por condiciones sociales e históricas, y la comunidad intelectual estética evoluciona a la par que las mismas, de modo que esta legitimación buscada puede no ser evidente en un momento histórico y sí en una época ulterior (2002b). Al defender el arte popular y el arte de masas cuestiona ideas básicas de la teoría estética



tradicional impulsadas desde Kant, y sugiere incorporar otros términos como la somaestética al núcleo de reflexión de la estética.

En consecuencia, para Shusterman (2002b): “El proyecto pragmatista en la estética no es abolir la institución del arte sino transformarla. El objetivo, adoptando la metáfora del museo de Dewey, no es cerrar o destruir los museos del arte, sino abrirlos y ampliarlos” (p. 185). Ampliación que significa extender el concepto de arte para incluir las artes populares y otras expresiones artísticas de tal forma que el arte culto las reconozca tanto en sus formas estéticas como éticas y políticas. El arte de la élite más que representar una época o evocar un pasado también puede inspirar ética y políticamente a los sectores sociales más allá de quedarse estático con una aureola casi religiosa intocable. El arte culto como principio ético y político debe oponerse a “naturalizar y legitimar la diferencia social y las arraigadas jerarquías de clase, no sólo mediante la posesión física sino también mediante su mismo modo o posibilidad de apreciación” (p. 190). Esta apreciación de Shusterman se entiende porque su pensamiento está influenciado por la unidad orgánica y las lógicas de la interpretación y la evaluación, también porque la unidad orgánica presenta resistencia a los principios divisorios de la lógica, de la metafísica y de la filosofía del lenguaje, pero también a la deconstrucción impulsada por autores como Derrida.

La discusión sobre la legitimidad del arte popular debe implicar una política educativa que ayude a las personas en todos los ámbitos y sectores sociales a comprender e interpretar las obras que han sido solamente accesibles al público culto. De lo contrario, el gran arte sólo será exclusivo para un único sector de la población educada que tendría la capacidad para abordarlo interpretativamente. ¿Qué sentido tiene el gran arte cuando su alcance es pobre y donde muchas veces para apreciar las obras es necesario cancelar dinero? Esto en parte puede explicar porque ha impedido transformar la concepción del arte. Una tentativa de salida a esta encrucijada desde Shusterman sería potenciar y legitimar el arte popular, porque los “productos culturales estéticamente legítimos ayudarían a reducir la identificación socialmente opresiva del arte y del gusto estético con la elite sociocultural del arte culto” (p. 192). Bien lo expresa acudiendo a Dewey para denunciar que el arte culto se ha vuelto “el salón de la belleza de la civilización” (p. 193), donde se aprecia el “buen arte” por su belleza y autonomía así se le observe en la distancia y con restricciones.

Lo anterior lleva a la diferenciación de formas de apreciación donde se tendría en la sociedad a un pequeño grupo que lo aprecia con buen gusto y los demás que pueden gustar del arte, pero que no lo comprenden adecuadamente. Un ejemplo para ilustrar mejor el asunto es el siguiente: al asistir a un espectáculo deportivo, en este caso el fútbol, la mayoría de las personas disfrutaron de un juego emotivo e intenso, pero no conocen términos técnicos la táctica utilizada por los contendientes para llevar a cabo sus intenciones. Se podría decir que esas personas gustan del fútbol pero no lo comprenden adecuadamente. Ahora, hay otros que gustan del fútbol y conocen su táctica, pero no por ello gustaron del espectáculo mejor que otros que la conocen. ¿Acaso se ha visto que al final del campeonato de fútbol, cuando se ha triunfado, el gusto se transfiere más por la explicación táctica que por el resultado mismo? A la postre todos celebran como una masa informe. Esta división conduce a identificar: “entre la artificialidad asfixiante moribunda del culto y el positivismo torpe deshumanizador del popular. Este dilema y esta dicotomía tienen que ser cuestionados por una crítica continua de nuestra ideología institucional del arte, por su rechazo general del arte popular como estéticamente ilegítimo y socioculturalmente corruptivo” (p. 222).

Shusterman hará una defensa radical del arte popular en la primera parte de *Performing Live* y en el capítulo siete de *Estética pragmatista* y lo hará con la convicción de que: “mi pragmatismo deweyano me hace no sólo ser crítico con el esoterismo alienador y las exigencias totalizadoras del arte culto, sino intensamente suspicaz ante cualquier división esencial e insalvable entre sus productos y los de la cultura popular” (p. 223-224). Su convicción se expresa porque existen ejemplos históricos donde la diversión popular se ha transformado luego en arte culto. Por eso, como se indicaba anteriormente con Shusterman, hay una razón de peso para defender el arte popular: “Nos proporciona, incluso a los intelectuales, demasiada satisfacción estética como para aceptar su denuncia generalizada como envilecido, deshumanizador y estéticamente ilegítimo. Condenarlo como adecuado solamente para el gusto bárbaro y el juicio embotado de las masas ignorantes y manipulados es dividarnos no sólo contra el resto de nuestra comunidad sino también contra nosotros mismos” (p. 224; p. 267-318). Este punto conecta con la necesidad de legitimar el arte popular.

Argumentos y contraargumentos en la defensa del arte popular

De las razones ofrecidas por Shusterman que hacen difícil defender el arte popular están en que “La mayoría de los entusiastas de la cultura *pop* no consideran la crítica intelectual lo bastante relevante o convincente como para merecer respuesta (...) Los apologistas intelectuales del arte popular tienden a pedir demasiadas disculpas por sus defectos estéticos² (...), tendemos a pensar sobre el arte culto únicamente en función de sus obras geniales más célebres. Mientras que el arte popular se identifica típicamente con sus productos más mediocres y estandarizados” (p. 225-227). Pero el mayor problema que subraya es la tendencia del discurso intelectual a que el término “estética” se apropie exclusivamente en el arte culto. Esto supondría un exclusivismo conceptual exacerbado y descalificador que denotaría un supuesto uso inadecuado del término en las distintas capas de la sociedad. El mundo contemporáneo se ha estetizado (Sánchez) por lo que el término se ha expandido a diversos campos y sectores. Algunos estudios demuestran la relación del término con el desarrollo humano desde su misma génesis y evolución³ y que hacen imposible la apro-

2 Al respecto Shusterman considera importante en este punto el trabajo de Gans (1974).

3 La expresión estética ha sido apropiada o restringida. Por vía antropológica, fenomenológica o paleontológica se podría discutir la situación. El asunto ha sido más bien de carácter ideológico. Estela Ocampo (1985), a partir de su estudio sobre las prácticas estéticas imbricadas, se renuncia al “juicio de los demás” representado por el código renacentista en favor de “dar a cada forma de la práctica estética entidad en sí misma y lograr que el parámetro y las categorías que las midan y estudien hayan surgido de un análisis immanente y no les sean forzadamente calcadas de un proceso, el del arte, que les es ajeno” (p. 18). El modelo renacentista determina el valor universal a la luz del cual se verifica o no la calidad de objeto artístico. El carácter eurocéntrico de lo estético verifica una vez más aquella advertencia de Estela Ocampo, según la cual, la “homogenización arrasa con lo específico” (p. 18), se da una tiranía de lo universal, se igualan desiguales y se universalizan las necesidades humanas. La estética vista así, se sustancializa y racionaliza universalmente. “La mentalidad eurocéntrica consiste en creer que existen universales del pensamiento que las distintas lenguas sólo traducen” (p. 15). En consideración de Estela Ocampo, no se trata de una crítica de la cultura sino de las formas sociales que hacen de sus usos sociales los “únicos usos”; de ahí la dominación simbólica. Aquí el asunto tiene que ver con el problema de la violencia simbólica, silenciosamente plasmada en nuestra estructura. El trabajo paleontológico de André Leroi Gourhan (1971), confirma aún más lo expresado por esta autora: “Las manifestaciones estéticas poseen unos niveles de afloramiento variables y algunas revisten la misma significación en todas las sociedades humanas, mientras que la gran mayoría no es completamente significativa sino en el seno de una cultura determinada” (p. 267). Véase el trabajo de Cometti, Morizot, & Pouvet (2000). Especialmente el capítulo II: *Questions d'ontologie*, en el que se afirma que las propiedades estéticas suponen unos orígenes culturales, o incluso una competencia cultural para poder ser comprendidas. También: Gadamer (1991; 2001). Lo anterior nos pone en la línea

piación del término por cualquier discurso, ideología y disciplina. En el caso particular de Shusterman, advertirá la situación haciendo una aproximación a la música *rock*, sobre todo, el tipo *Funky*⁴ donde pretende contrarrestar la crítica al arte popular. Pero hará un estudio más pormenorizado y amplio de la cuestión en la estética del *Rap* (2002b, p. 267-318; 2000a, p.115-218). Más allá del descrédito del arte popular por su influencia sociocultural y política perniciosa, está empeñado en mostrar que lo que lo desacredita es su aparente “falta de estética”.

Algunos argumentos que desata el análisis y que están inspirados en el trabajo de Gans, servirán de soporte al examen defensivo de Shusterman. Empieza indicando el “carácter intrínsecamente negativo de la creación de la cultura popular, específicamente a la producida por una industria comercial a gran escala simplemente ‘por el beneficio’ e ‘impuesto desde arriba’ a sus ‘consumidores’ impotentemente ‘pasivos’” (2002b, p. 229). La crítica recaerá en que no es que el arte popular obtenga provecho en la producción masiva, pues el arte culto también lo obtiene, a menor escala pero más costoso.

Otra crítica está referida a los daños colaterales: “Sus efectos negativos en la alta cultura” (p. 230). Es decir, que la cultura popular se apropia de los contenidos de la alta cultura y los masifica haciendo perder su carácter unitario y genuino. Equivaldría a decir que las obras de arte culto tienen valor estético mientras que las de la cultura popular no, porque son inauténticas y masivas.

Siguiendo la línea de Gans, una crítica más estaría en “los efectos negativos en el público de la cultura popular” (p. 230). “(...) La cultura popular es emocionalmente destructiva porque ofrece una gratificación espuria... intelectualmente destructiva porque ofrece un contenido postizo y

de una concepción diferente de la ontología tradicional de lo estético, al exponerse una lectura desustancializadora del mismo en cuanto no esté remitido al campo exclusivo del arte con sus categorías, componentes y discursos, y así pensar en una ampliación de sus elementos. Por vía de André Leroi Gourhan (1971), se podría seguir el camino desustancializador paleontológicamente, porque la estética figurativa (arte) no es más que un nivel del comportamiento estético: “(...) No podría tratarse, en semejante perspectiva, de limitar la emotividad especialmente auditiva y visual del *homo sapiens* a la noción de lo bello, sino de rebuscar, en toda la densidad de las percepciones, cómo se constituye, en el tiempo y en el espacio, un código de emociones, asegurando al sujeto étnico lo más claro de la inserción afectiva en la sociedad” (p. 267).

- 4 Música inspirada de la cultura afronorteamericana. Género nacido como una evolución de algunos elementos del *soul*, el *hardrock* y el *jazz*.

escapista que inhibe la capacidad de la gente para enfrentarse a la realidad; y... es culturalmente destructiva, de modo que debilita la capacidad de la gente para participar de la alta cultura” (p. 231 citado en Gans, p. 30). Aquí, según Gans, desde la perspectiva de Shusterman, no hay pruebas empíricas de que eso sea así, sino de supuestos de pobreza estética del arte popular. La situación estaría en pensar que sólo se disfruta desde el arte culto porque desde allí hay un contenido real del mundo.

Una última crítica está referida a los efectos negativos de la cultura popular en la sociedad que “no sólo reduce el nivel de calidad cultural –o civilización- de la sociedad, sino que también aliena al totalitarismo creando un público pasivo especialmente sensible a las técnicas de persuasión de masas” (p. 232, citado en Gans, 1974, p. 19). Igualmente, se alude a la falta de pruebas empíricas como en el aspecto anterior. Así, ¿Se podría aceptar sin más que el arte popular no genere una crítica social y por demás tendría intrínsecamente un valor estético negativo? Proceder de esta forma implica negar el talante expansivo de la estética, su valor antropológico, paleológico y hermenéutico.

Los puntos anteriores no eximen a Shusterman de ser crítico con el arte popular. Lo que ataca son aquellos argumentos filosóficos que acusan al arte popular de ser un fracaso estético, inferior e inadecuado por su constitución intrínseca y que sean consumidos de modo pasivo, de ahí que abogue por un punto intermedio entendido como un:

meliorismo que reconoce los graves defectos y abusos del arte popular pero también sus méritos y potencial. Sostiene que el arte popular *debería ser* mejorado porque puede alcanzar y a menudo alcanza un mérito estético real y contribuye meritoriamente a objetivos sociales. 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. El objetivo a largo plazo del meliorismo es llevar la indagación fuera de las condenaciones o glorificaciones generales de modo que la atención se pueda centrar mejor en problemas concretos y mejoras específicas (Shusterman, 2002b, p. 234).

Un complemento a las ideas anteriores lo expone Shusterman en seis puntos. Empieza respondiendo a la crítica que el arte popular “no consigue proporcionar en absoluto una satisfacción estética real” (p. 35). Entonces, ¿quién determina si es real o falsa? ¿quién legitima o deslegitima el tipo de satisfacción estética? ¿la práctica institucional o la crítica del arte? Este contexto

no se puede comparar cuando alguien lleva un producto a una prendería y su valía depende de la experticia del dueño para saber si es original o no. Si ello fuera cierto todas las emociones y reacciones que se espera tener en una función u observación de una obra dependerían de una explicación de una élite que establece su originalidad. Pero ¿si no existe una élite que explique el asunto las emociones y las reacciones estéticas serían falsas? ¿Cómo medir una experiencia estética?, lo que explica para Shusterman un monopolio tradicional de la atención estética legítima que ha cerrado los ojos a otros lugares, o cuando aparecen, los deslegitiman por su carácter efímero. Aceptar tal situación es reconocer que las gratificaciones del arte culto son permanentes, y en ningún caso tendría una característica fugaz; en otros términos, ¿en qué se basa una satisfacción completa y real?: “la satisfacción real se refleja más bien a un dominio trascendental: para Bloom el reino de los ideales platónicos, para Adorno una utopía marxista y para Van den Haag la vida futura cristiana. Los únicos placeres que parecen querer legitimar son los que no podemos alcanzar en este mundo. Ni siquiera los placeres estéticos del arte culto pueden salvarse de esta sanción” (Shusterman, 2002b, p.242).

Otra crítica radica en que frecuentemente el arte popular se condena “por no proporcionar un reto estético o una respuesta activa” (p. 242). Sería como aceptar que por fuera de los esfuerzos intelectuales es imposible tener una experiencia estética emotiva. El ejemplo que pone Shusterman es que para el caso de la música rock somáticamente hay más esfuerzo cuando su ritmo hace sudar y agotar al bailarín, distinto a los conciertos cultos a los que son pasivos y adormecedores. Remite a una aproximación al:

‘Funk’ (...) significa sudor positivo y expresa una estética africana de compromiso energicamente activo y comunalmente apasionado y no un alejamiento crítico desapasionado” (p. 243). En este punto Shusterman trae a la discusión a algunos autores que critican el asunto: “Para Adorno, la música *pop* es ‘regresiva’ y estéticamente inválida porque ‘es un estímulo somático» (AT 170); Allan Bloom, el problema del *rock* es un intenso recurso a la «sensualidad» y al ‘deseo sexual’, que lo hace ‘*álogon*’. ‘No sólo no es razonable, sino también hostil a la razón’. Mark Millar comete el mismo error de deducir la ilegitimidad estética y la corrupción intelectual del simple hecho de que el atractivo sensual del *rock* sea más inmediato. (p. 244).

También apunta contra quienes creen en que “El arte popular es de hecho demasiado superficial para implicar la inteligencia” (p. 245). Acá se le imputa al arte popular de no ocuparse de los verdaderos y acuciantes pro-

blemas humanos y por eso lleva a distorsionar la realidad. Esto sería aceptar que es incapaz de convocar a movilizaciones políticas y humanitarias. ¿Acaso las canciones y las expresiones artísticas que aluden contra las injusticias sociales, el consumo de alucinógenos, el sexo por el sexo, la barbarie de la guerra, el consumo de alcohol, el secuestro, la explotación sexual, entre otros, no son problemas reales que se denuncian? ¿Qué es entonces un problema real y profundo? Razón tiene Shusterman cuando insinúa que al “salir del teatro te da la calle en el rostro” (p. 248). En otro sentido, la crítica al arte por superficial y vacío obligaría a dar la razón de que todo el arte popular es así. Algunos son aburridos y superficiales pero no por ello todos deberían serlo de la misma manera. Equivale a decir que los derechos humanos por ser una creación de la humanidad sean para toda la humanidad, y por eso se ha de aplicar desconociendo prácticas, costumbres y cosmovisiones que no son necesariamente universales, normativas en términos del derecho romano, racionales y de un mismo credo religioso (Suárez, 2004).

En esta línea apologista del arte popular criticará a aquellos que consideran que “El arte popular se denigra globalmente no sólo como poco original y monótono, sino también como un arte que es necesariamente así debido a los motivos y los métodos de su producción” (2002b, p. 250). Esto contrario al arte culto donde el arte es supuestamente único, creativo y original. El rechazo obedece a su producción construida en masa tecnológicamente, a partir de fórmulas establecidas contra la creación estética que es individualista. La producción en masa no equivale a que los gustos se uniformen y se tengan los mismos gustos de los otros. La producción masiva sólo puede llegar a un tipo de público que necesariamente no representa el gusto general homogenizado. Bien vale decir que “los espectadores de los medios no son (como dice Stuart Hall) los ‘idiotas culturales’ que las personas cultas intelectualistas creen que son” (p. 255). No todo el público del arte popular es ingenuo para ser entretenido por ideas contradictorias y sin sentido. Quizás el cuadro colgado en la sala de la casa sea un producto en serie y se sea consciente de ello, es decir, el problema no es mío sino del que neciamente lo trata de deslegitimar porque hace ordinaria la casa, y la vida más bien debería habitar en el vacío y en un mar de paredes blancas y desnudas. ¿Esto no seguiría dividiendo a la sociedad? Los que tienen la posibilidad de tener un gusto estético original con sus cuadros costosos y únicos y los que tienen un gusto estético fraudulento derivado de la experiencia de los productos en masa. Si se le quita la fe al carbonero, se le quita lo único que tiene en creer. Si se le quita el placer fraudulento, se le quita lo único que tiene en experimentar.

Una crítica más de Shusterman va contra los que han desacreditado el arte popular por su “falta de autonomía estética y de resistencia” (p. 255)⁵. El arte popular pierde validez estética simplemente por su deseo de entretener y contribuir a las necesidades ordinarias en vez de fines puramente artísticos. Aceptar este asunto sería descalificar las artes que han sido constitutivas de la vida, como la música en la siega del campo, en los deportes, los actos rituales, entre otros, el arte que era algo integrado a la vida desde la antigüedad⁶ encontró en el siglo XIX su superación al volverse “autónomo” y lo estético en una estética pura. Esta será la crítica de Shusterman: “Sin embargo, la historia sigue sus transformaciones; y desarrollos recientes de la cultura postmoderna sugieren la desintegración ideal purista, y la creciente implosión de lo estético en todas las áreas de la vida” (2002b, p. 258)⁷.

El otro argumento que acompaña a la autonomía en este punto es la resistencia representada por Adorno de que el “arte seguirá vivo en la medida en que tenga la capacidad de resistir a la sociedad” (citado por Shusterman, 2002b, p. 259). La denuncia de Shusterman es que la oposición a la sociedad “no es una esencia eterna del arte, sino una ideología estética particular que surgió en el siglo XIX como resultado de desarrollos socioeconómicos que eliminaron las formas tradicionales de conexión y apoyo sociales de los que el arte y los artistas habían disfrutado hasta entonces” (p. 259). En otro sentido,

5 Entre algunos férreos defensores de esta postura y a los cuales más crítica Shusterman, están desde la autonomía, Adorno (1980; 1998; 2001), y desde la resistencia, Bourdieu (1984).

6 Lo estético en un principio estaba ligado a una cosmogonía, *in illo tempore, ab origine* o *axis mundi* -término utilizado por Eliade (1996)-, en el que el hombre primitivo o arcaico recuperaba el tiempo de los dioses a través del componente lúdico del mito, el culto, la danza, la música, entre otros. Lo estético tenía un componente integrador de la realidad que lo encontramos en las culturas antiguas. Para estas culturas el mundo hay que fundarlo, éste no puede permanecer en el caos. Tal es la lucha contra Orión, contra los monstruos apocalípticos o contra el Gran Dragón. Fundar el mundo equivale a la instalación del hombre en el cosmos. Es, en ésta fundación, en la que se liga a la tierra, a los astros, es decir, a lo cosmológico. Este acontecimiento primigenio afecta lo biológico y lo antropológico. Las cosas del mundo no aparecen aisladas, sino unidas a la propia condición finita pero también al deseo de permanecer inmortales. Para los “primitivos” las cosas están unidas, y es un mérito crear y recrear permanentemente todo acto ejemplar para que vincule en el tiempo la condición histórica del hombre. Algo de lo cual ya había previsto Platón en la *República* en la “concepción orgánica de la sociedad, por la cual el todo es más que la suma de las partes individuales y cada parte se adecua a una particular función en la vida del todo”. Este planteamiento es cercano al pensar de Shusterman: “Los griegos se inclinaban en gran manera a concebir y a valorar la vida holísticamente, como un todo unificado. La idea de que la vida de un individuo hay que verla, organizarla o evaluarla en función de esa unidad orgánica” (2002a, p. 340).

7 Esto se explica por el sueño positivista y la fragmentación de las disciplinas.

“Es un error suponer que el hecho de que el arte popular le falta aparentemente una estética filosófica articulada excluya de algún modo su legitimidad estética. La legitimación adopta otras formas, y más poderosas, aparte de la teoría filosófica, y el arte popular puede ser legitimado estéticamente mediante las experiencias que proporciona y las prácticas auditivas, visuales y crítica que genera tan ampliamente” (p. 261). No se puede confundir legitimación con legitimación filosófica que tiende a marginalizar desde una comunidad de intelectuales. Preguntas por la libertad artística y cultural cobran vigencia frente al privilegio aristocrático y burgués.

Finalmente, “el arte popular es condenado por no alcanzar una forma idónea” (p. 263). Aquí Shusterman remite a Abraham Kaplan: “Lo que no es estético en el arte popular es su uniformidad. No invita ni tan sólo permite mantener el esfuerzo necesario para la creación de una forma artística” (p. 263)⁸. Como habían anotado anteriormente “Macdonald y Adorno, las obras populares carecen por fuerza de unidad, no sólo porque son producciones colectivas y no la creación de individuos integrados que han perdido la aptitud sintetizadora de captar la ‘unidad multinivel’ de las obras genuinas de arte” (p. 263). En este último argumento exige ampliar la discusión en la que Shusterman precisa de probar y responder a las críticas anteriores demostrando concretamente que las obras de arte popular presentan de hecho valores estéticos, para ello utiliza como ejemplo el *rap*.

***Rap*: nueva expresión estética**

Shusterman está convencido de la legitimidad estética del *rap*, pese a las críticas que este género ha suscitado en relación con sus bases éticas relacionadas con el *gueto*⁹, en vez de lo universal y eterno del arte culto. Esta es una

8 El texto citado por Shusterman se encuentra en Kaplan (1972, p. 53).

9 Shusterman muestra como la palabra *gueto* siempre ha tenido una connotación de exclusión, separación y disgregación desde sus orígenes en Venecia, donde se utilizó para denotar a la comunidad de judíos que fueron rechazados y reclusos en una zona designada para ellos, y sólo podían pertenecer a la ciudad cumpliendo una serie de leyes especiales. El término *gueto* se mantiene en uso todavía durante los siglos XX y XXI, conservando esencialmente su significado de rechazo, separación e incluso opresión, aunque ya no en el sentido utilizado en Venecia de una exclusión completamente política, sino en términos de una exclusión racial y social a causa de la intolerancia hacia las minorías negras, latinas, judías, etc. Con todo esto, ciertas tradiciones culturales y musicales nacen dentro de los guetos, que surgen como forma de reaccionar frente al rechazo y opresión que sufren los guetos, pero que al

característica postmoderna que el *rap* ejemplifica y destaca:

El modernismo, con su compromiso con el progreso artístico y la vanguardia reforzó el dogma de que la novedad radical era la esencia del arte. Aunque los artistas siempre tomaron cosas prestadas de las obras de los demás, el hecho se omitía generalmente o se negaba implícitamente mediante la ideología de la originalidad, que planteaba una distinción marcada entre la creación original y la apropiación derivada. El arte posmoderno como el *rap* mina esta dicotomía desplegando y tematizando creativamente su apreciación para mostrar que el préstamo y la creación no son en absoluto incompatibles. Sugiere además que la propia obra aparentemente original del arte siempre es fruto de préstamos no reconocidos, y el texto único y novedoso, siempre un tejido de ecos y fragmentos de textos anteriores (Shusterman, 2002b, p.273).

Esta es una visión posmoderna que rompe con las formas clásicas de originalidad, unidad, integralidad del arte y el arte por el arte:

El contraste con esta estética de la unidad orgánica austera, el corte y *sampling* del *rap* reflejan la “fragmentación esquizofrénica” y el “efecto *collage*” característico

mismo tiempo surgen como manera de reafirmar su orgullo y sentido de pertenencia. El pensador norteamericano, sostiene que estas expresiones culturales y musicales tienen un grave peligro, y es que hacen de los guetos sociedades excluyentes e intolerantes, que no tienen ningún reconocimiento por aquello que está por fuera de estas sociedades minoritarias, y que su reclamo se convierte así en una propuesta de una unión de las minorías a nivel global, en un tono excluyente hacia las sociedades mayoritarias opresoras, y más grave aún, desconoce la posibilidad de cualquier tipo de relaciones entre la sociedad opresora y la oprimida. Dos citas pueden evidenciar el asunto: “He encontrado que toda la música se ha originado del gueto y es por esto que llamo el álbum: Ghetto music: the blue print of Hip Hop (Música gueto: la huella digital del Hip Hop). Sólo la conciencia Ghetto la comprendería y sólo la conciencia gueto la disfrutaría”. (...) “Si nunca vas a estar en el gueto, nunca vengas al gueto. Porque nunca comprenderás el gueto. Así que mantente fuera del gueto”. Es este tono excluyente lo que pretende mostrar Shusterman en las dos citas anteriores. Ciertamente para el escritor estadounidense, que la “Música gueto” se debe mantener como una forma de reclamo político ante las intolerancias y rechazos que aún sufre por parte de la sociedad que los oprime, pero, sostiene también que estas formas de manifestación cultural deben ser abiertas al diálogo con las sociedades que están por fuera del gueto, y una manera de reconocer la posibilidad de una tolerancia de los guetos hacia las sociedades opresoras. Lo que pretende Shusterman es mostrar que desde las manifestaciones culturales puede existir un nivel de apertura de los guetos hacia las sociedades opresoras, en pro de su reconocimiento y tolerancia; porque de lo contrario, si los guetos y las minorías se mantienen cerradas en su propio orgullo, lo único que consiguen con esto es aumentar el rechazo, la opresión y la intolerancia de las sociedades opresoras hacia éstas. Un ejemplo que muestra Shusterman a este respecto es que durante todo el Medievo, e incluso extendiéndose hacia el Imperio Romano, los judíos fueron perseguidos por mantener su orgullo y su afirmación de ser el pueblo elegido por Dios, pero cómo desde mediados del siglo XX la aceptación de los judíos se ha incrementado, debido a su apertura al diálogo con los demás pueblos, guetos y sociedades (Shusterman, 1992, p. 11-18).



de la estética posmoderna. En contraste con una estética de la veneración devota a una obra fija, intocable, el *hip hop* ofrece los placeres del arte reconstructivo: la belleza conmovedora de desmembrar (y tocar [*rappingover*]) las obras antiguas para crear otras nuevas, desmontando lo empaquetado y cansadamente familiar para convertirlo en algo estimulantemente diferente (p. 274).

El *rap*, destaca Shusterman, niega las obras de arte como monumentos eternos de devoción. El eclecticismo rompe con la pureza y la integralidad estética haciendo pedazos la autonomía estética. Los procesos de la legitimación vinculados a la racionalización moderna que dividía la realidad en ciencia, arte y moral (p. 282)¹⁰ aquí quedan en deuda. El *rap* desafía esta compartimentación. Las verdades que proclama el *hip hop* no son derivados de los asuntos metodológicos modernos y trascendentes, sino resultados que son susceptibles de cambiar con el tiempo y las circunstancias socio-históricas. En este aspecto el *rap* tiene nexos con el pragmatismo contemporáneo¹¹, aunque no sea consciente de ello, Shusterman indica que están “en línea con Dewey, no solamente en metafísica sino en una estética no compartimentada que destaca la función, el proceso social, y una experiencia encarnada. Pues el *rap* de conocimiento no sólo insiste en unir lo estético y lo cognitivo; sino que también subraya que la funcionalidad práctica puede formar parte del significado y del valor artísticos” (2002b, p. 283-284).

El *rap* apunta a la legitimación política y a la reafirmación como arte. Su apuesta por la crítica social, a la resistencia, a la injusticia, a la exclusión y barbarie aseguran un espacio artístico que es válido reconocer como estética postmoderna. Este convencimiento quizás está en sintonía cuando Shusterman plantea en el artículo *La raison et l'esthétique entre modernité et postmodernité*, que “la modernidad tiene su propia estética, y el posmodernismo sus propias razones” (Gaillard, Poulain & Shusterman, 1998, p. 279). Para denotar ese espacio que ha sido tan esquivo y problemático analiza una canción de *Stetsasonic* cuyo título es *Talkin all that jazz (Diciendo esas chorreas)*¹²

10 Esta era la división que sostenía Kant: razón pura, práctica y los juicios estéticos. Sobre la racionalización ver: Weber (1969).

11 En esta misma línea, Shusterman muestra cómo desde la teoría estética de Nelson Goodman se puede establecer una conexión entre el *rap* y el pragmatismo desde el pluralismo, la relación arte y conocimiento, el funcionamiento dinámico del arte en la experiencia, el arte popular y la actitud de mejoramiento temporal en pro de la esperanza (Shusterman, 1997a, p. 131-136).

12 Para escuchar la canción y ver el video del disco remítase a: <http://www.youtube.com/watch?v=ij2pArGnXJ8>

en la que exhibe al *rap* como fuerza empeñada en legitimar lo ilegítimo, exponiendo los factores sociopolíticos que intervienen en esa legitimación y cuestionando la legitimidad del *rap*. Plantea a su vez cómo en la canción se abordan problemas filosóficos sobre la naturaleza de la verdad y del arte y sus fuentes de autoridad. También cuestiones éticas y políticas cuando se critica al poder socio-político manifestado y ejercido por el control de los medios de comunicación y las instituciones políticas.

El *rap* propone un carácter pluralista que está en las entrañas de la democracia norteamericana: “Así pues, una razón de que se haya negado el estatus artístico a las artes populares es que les falta reivindicarlo. Defienden Horkheimer y Adorno que ni siquiera “pretenden ser arte”, sino que aceptan su estatus como industrias de la diversión. No insisten, sostiene Bourdieu, en su propia legitimidad artística, sino que aceptan mansamente la estética dominante del arte culto que se la niega esencialmente” (p. 311). Los raperos defienden su música como arte entre millones de espectadores que los aclaman y reconocen, a diferencia del reducido círculo del arte de la élite. Insisten en el talento y la fuerza frente a la fácil conversación ordinaria, apelan a su propia tradición y la protesta contra el *estatus quo*: política, policía, cultura, medios de comunicación. Sus formas y mezclas creativas resignifican el pasado con nuevas expresiones rompiendo con la estructura clásica de la epistemología y el purismo estético y pone en la perspectiva de nuevas comprensiones sobre la realidad¹³.

Conclusiones

Tradicionalmente en torno al arte se ha creado un exclusivismo por vía analítica o interpretativa. La identidad, el estatus ontológico, la interpretación y la evaluación de las obras tanto artísticas como interpretativas han dependido de cierta élite academicista y profesional que ha deslegitimado otras miradas o prácticas porque no han sido el correlato de la teoría o la tradición. De manera que esta visión restringida hace que la comunidad de la crítica artística y hermenéutica esté representada en unos individuos virtuosos con capacidades

13 Así mismo, Shusterman (1997a, p. 147-150) propone que el *rap* se constituye como una práctica que determina un mejor vivir. De este modo se erige como un arte de vivir, como manera comprensiva de la vida.

excepcionales para erigir una crítica verdadera o hacer arte, deslegitimando de paso otras expresiones que no buscan una verdad interpretativa sino una práctica mejorada de su vida.

El contexto que permite evaluar la situación de esta problemática puede ser que, con Shusterman, desde su bitácora pragmatista se reconoce que el significado de una obra depende del contexto y este a su vez es cambiante haciendo de la teoría y sus postulados más que una verdad una reconstrucción de sus cimientos y posibilidades, de ahí que la interpretación verdadera sea imposible. Por eso, el pragmatismo de Shusterman contrario al exclusivismo, surja como una posibilidad entre la propuesta analítica y la deconstructiva cuyo objetivo en la interpretación no es desenmarañar lo oculto por el autor y describir el significado de lo que está en la obra, sino desarrollar y transmitir una respuesta significativa a la misma. La perspectiva de Shusterman enfatiza en que la estética debe insistir en que los valores del placer están relacionados con las funciones sociales, éticas y cognitivas. Insiste en que estas prácticas placenteras pueden ser combinadas con las utilidades sociales, éticas y cognitivas; y como son comprendidas por más personas, pueden ser bastante útiles en la sensibilización de la sociedad hacia la moral y la injusticia política. ¿Cómo puede proceder este asunto? La respuesta a este interrogante justifica otras discusiones en torno a la vida estética y política.

El esfuerzo del profesor Shusterman por reivindicar el arte popular desde sus bases neopragmatistas está en consonancia con las transformaciones históricas, sociales y culturales que pretenden visibilizarse por vía democrática para evitar los brotes racistas y las discriminaciones sociales.

Referencias

- Adorno, T. (1980). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- _____. (1998). Carta a Walter Benjamín 18 de Marzo 1936. En Adorno, T. W. y Benjamín, W. *Correspondencia 1928-1940*. Madrid: Trotta.
- _____. (2001). *Sobre Walter Benjamin*. 2 ed. Madrid: Catedra.
- _____. (2004). *Minima Moralia*. Madrid: Akal.
- Bourdieu, P. (1984). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Carroll, N. (1998). *A Philosophy of Mass Art*. Oxford: Oxford University Press.

- _____. (Ed.). (2000). *Theories of Art Today*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press.
- Castro, S. J. (2002). Reivindicación estética del arte popular. *Revista de Filosofía*, 27 (2), 431-451.
- Cometti, J. P. et al. (2000). *Questions d'esthétique*. Paris: PUF.
- Davies, S. *Definitions of Art*. (1991). Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- _____. (1998). Theories of Art. En: Michael, Kelly (Ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford, Oxford University Press.
- Eliade, M. (1996). *Lo sagrado y lo profano*. Trad. Luis Gil. Santafé de Bogotá: Labor.
- Gadamer, H.- G. (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2001). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos
- Gans. H.J. (1974). *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*. Nueva York: Basic Books.
- Gourhan, L. (1971). *El gesto y la palabra*. Venezuela: Universidad Cultural.
- Kaplan, A. (1972). The Aesthetics of the Popular Arts. En Hall, J. B. & Ulanov B. (Eds.), *Modern Culture and the Arts*. 2 ed. Nueva York: McGraw-Hill.
- Margolis, J. (1999). *What, after all, is a Work of Art?* University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Ocampo, E. (1985). *Apolo y la máscara: La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Sánchez M. Pensar la estatización del mundo actual. *Complexus: Revista de Complejidad, Ciencia y Estética*. Recuperado de www.sintesis.cl/complexus/revista/pdf/Mayra%20Sanchez.pdf
- Shusterman, R. (1992). Ghetto Music. *JOR*. 11-18.
- _____. (1997a). *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life*. New York: Routledge.
- _____. Shusterman, R. et al (Eds.). (1998). *La modernité en questions*. Paris: Cerf.
- _____. (2002a). *Surface and Depth: Dialectics of Criticism and Culture*. Ithaca: Cornell U. P.
- _____. (2002b). *Estética pragmatista*. Barcelona: Idea Books.
- Suárez, M. (2004). *Syllabus sobre filosofía política*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 1.



Stecker, R. (1997). *Art Works: Definition, Meaning, Value*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.

Weber, M. (1969). *Economía y sociedad: esbozo de sociología comprensiva*. México: Fondo de Cultura Económica.

