



Reconciliación pragmática entre arte y vida cotidiana

Rafael García-Sánchez¹

Recibido: 16 de mayo de 2017 / Aceptado: 14 de julio de 2017

Resumen. Uno de los rasgos que otorgaron fisonomía propia a la Postmodernidad fue la tecnificación y democratización en la producción y consumo de arte. La indiferenciación indolente y la vulgarización artística fueron los riesgos a los que se expuso. Con ella se mantuvo en vigor la escisión existente entre la experiencia estética refinada y la vida cotidiana vinculada a lo útil. Intentaremos mostrar la incapacidad de la propuesta postmoderna técnico-democrática, más política que artística, para resolver esa discontinuidad. Se propondrá, como alternativa, la rehabilitación del marco pragmático, con la intención de articular recíprocamente y dar continuidad al arte culto y al arte popular, a lo estético y lo útil, superando el aislamiento del primero y desviaciones vulgares del segundo. Desde una concepción pragmática de la experiencia estética podrá disolverse el dualismo entre arte y vida cotidiana que la Postmodernidad cultural no logró disolver.

Palabras clave: Arte; postmodernidad; pragmatismo; mundano.

[en] Pragmatic reconciliation between art and ordinary life

Abstract. One of the features that provided Postmodernism with its own physiognomy was the modernization and democratization in the production and consumption of art. The indolent non-differentiation and the artistic popularization became the risks Postmodern Aesthetics was exposed to. With it, it was retained the existing rupture between the refined aesthetic experience and the ordinary life linked to a practical everyday context. We will try to show the inability of the postmodern and technical democratic proposal -more political than artistic- in order to resolve this discontinuity. In addition, it will be proposed the rehabilitation of the pragmatic framework as an alternative which may join the refined art together with the ordinary art and which may give them continuity within an aesthetic and useful frame. Thus, the isolation of the former and the vulgar deviations of the latter will be overcome. From a pragmatic conception of the aesthetic experience, dualism between art and everyday life may be dissolved, something that cultural Postmodernism failed to achieve.

Keywords: Art; postmodernism; pragmatism; worldly.

Sumario: 1. Introducción. 2. Descontextualización-emancipación. 3. Del moderno elitismo al postmoderno arte de masas. 4. La recepción masiva y la aparición del público. 5. Tecnificación y subordinación al capital. 6. Politización democrática del arte. 7. El riesgo de la pluralidad y del exceso de producción: la indiferenciación. 8. Reacción intelectual y el alejamiento de la vida cotidiana. 9. Conclusiones: ¿Un post-dualismo pragmático? Referencias.

Cómo citar: García-Sánchez, R. (2017) Reconciliación pragmática entre arte y vida cotidiana. *Arte, Individuo y Sociedad* 29(3), 603-617.

² Universidad Politécnica de Cartagena (España)
E-mail: rafael@sgbarquitectos.es

1. Introducción

La sistematización del saber que realizó Aristóteles en *Metafísica* (1994, I (A) 980a 21-982a 3) distinguió el saber técnico-productivo (*episteme poietiké*) del práctico o prudencial (*episteme praktiké*) y del contemplativo (*episteme theoriké*). El técnico, buscaría lo verdadero en relación a la producción de cosas. El práctico, pretendería lo verdadero en relación a lo que nos hace felices, y estudiaría la acción como fin en sí misma. El contemplativo, daría lugar al tipo de saber que llamamos teórico pues, tiene como fin las cosas que no podemos cambiar, las que no pueden ser de otro modo, las que sólo se pueden mirar. Este último tipo de saber es el que produce un tipo de placer intelectual: el de “saber por saber”, pues no pretende beneficio utilitario a cambio.

El verbo teorizar procede de la palabra *theoreim* que guarda relación con la contemplación y con el placer de “mirar por mirar”, cuyo fin no es propiamente hacer sino saber. La actitud contemplativa se opondría a la actitud meramente activa y pragmática, propia de quien mira para hacer pero no para conocer (Choza, 2014, p. 187). La contemplación y la teoría vendrían a ser lo opuesto a lo pragmático, actualmente más vinculado a la eficacia que a la reflexión. En ello ha influido el perfil estático de la clasificación aristotélica pues, los tipos de saber se distinguen y compartimentan sin que pueda haber, interacción y articulación mutua dado que la finalidad de cada acción y su sujeto son distintos: producción-productor, acción-agente, verdad-pensador. Al clasificar el saber contemplativo, segregado de la vida cotidiana, se terminó por devaluar parte de lo que a ella concierne. Así es como, entre otros motivos, hemos recibido el empobrecido sentido de lo pragmático, reducido al tipo de saber productivo (Faerna, 1996) relacionado con lo que Hegel llama “la dura corteza de la naturaleza y de la vida común” (1985, p. 32).

Esta devaluación de lo pragmático volvió irreconciliables la ética y la acción, también la estética y la vida cotidiana. En la actualidad, el pragmatismo está asociado a la necesidad y a lo carente o emancipado de teoría y reflexión. Su campo semántico ha entrado en la deriva superficial de lo meramente eficaz y productivo, escorándose al lado de la necesidad mundana y no de la libertad.

No obstante, el sentido originario del término pragmático está asociado a los *tà prágamata*, es decir, al conjunto de acontecimientos que constituyen lo real, a “los hechos del mundo” y “a las cosas mismas a partir de las cuales se obtiene la convicción”, dirá Aristóteles en *Retórica* (1999, III, 1; 1403b). La actitud pragmática, primigeniamente, estaría próxima a la capacidad de conocer las cosas tal y como son realmente, enlazándose acción y conocimiento. De modo que, lo pragmático no sería el calificativo de las acciones eficaces sino, primordial y originariamente, el de aquellas que permiten conocer y desvelar la verdad de lo real (Quintanilla y Viale, 2015).

En nuestra contemporaneidad, carecen de vigor la contemplación segregada del mundo y la acción desvinculada de lo práctico. Dadas las circunstancias, proponemos un tipo de contemplación inserta en lo mundano y cotidiano, evitando los dualismos entre lo olímpico y lo terrestre o entre lo liberal y lo servil. La sensibilidad pragmática permitiría descubrir y hacer brotar lo refinado y culto en lo mundano. De esta forma, *in actione contemplativus*, podría disolverse la falla insalvable -que la Modernidad

acrecentó- entre emoción estética pura y mundanidad, entre arte culto y popular (Fisher, 2001, p. 409), entre el arte de la minoría y el de la mayoría (Ortega y Gasset, 1947, p.354).

2. Descontextualización-emancipación

Hasta la Modernidad el arte se gozaba durante las ceremonias religiosas y civiles. Se hallaba inserto en el sistema de finalidades sociales, sin llegar a ser plenamente un fenómeno autorreferencial con valor *per se* (Wellmer, 1993, p. 113). Castro defiende que “El arte que hoy se exhibe en los museos tuvo en su origen funciones sociales, religiosas, políticas, etc. (...) buena parte del arte hoy considerado culto fue en su origen arte popular” (2002, p. 435). Hegel constata que antes de la Modernidad el arte ocupaba un puesto de privilegio en las costumbres (1985, p. 33), no era demasiado especulativo, y se podía experimentar en los monasterios, abadías, iglesias y catedrales, también en palacios, cancillerías, ayuntamientos y lonjas.

A partir de entonces se produjo la emancipación de las artes de sus contenedores tradicionales. Tal fue el caso de la música que, con anterioridad a la Edad Moderna, se hallaba frecuentemente supeditada a la palabra ritual y a la liturgia religiosa. La lectura -otrora realizada públicamente por lectores profesionales desde presbiterios, púlpitos y estrados- se independizó conquistando el ámbito inédito de la soledad. La invención de la imprenta favoreció las posibilidades de la lectura silente, emancipada en el libro, convertido en su escenario más apropiado de representación. Muchas obras pictóricas empezaron a realizarse fuera de cúpulas, bóvedas, retablos y frentes murarios de templos y edificios de importancia civil. La pintura se liberó de la arquitectura en el marco, siendo éste, dirá Ortega, el que la convirtió en cuadro (1996, pp. 113-115). Similar proceso hallamos en muchas esculturas que se cincelaron al margen de fachadas y hornacinas. La escultura inauguró su proceso de emancipación con Donatello (1386-1466) que puso de pie a la figura humana, situando al David en el patio del claustro del Palacio Médici, materializándose el tránsito de la hornacina al pedestal (Choza, 2015, pp. 182-185).

Muchas obras de arte, descontextualizadas de sus espacios tradicionales, comenzaron a hacer referencia a sí mismas y no al contenedor donde se hallaban. Todo ello podría considerarse como el comienzo de la absolutización del arte y de su “ensimismamiento” (Rubert de Ventós, 1997). Este proceso coincidió con la creación de los primeros museos y salas de conciertos, con la estetización privada y pública de la sociedad civil (Burke, 2015, pp. 143-146; Baxandall, 1978, pp. 15-40) y con el tránsito de la obra al espectáculo, del templo y el palacio al escenario, y de “la comunidad de creyentes al público” (Leyte, 1988, pp. 91-16).

No obstante, la descontextualización-emancipación artística mantuvo en vigor la vieja distinción entre utilidad y placer, entre artes serviles y liberales. Estos dualismos aumentarían con la noción de experiencia estética desinteresada y autónoma, complacida en la mera contemplación, y que desarrollara Kant en 1790 en la *Crítica del juicio*: “(...) la del gusto en lo bello es la única satisfacción desinteresada y libre, pues no hay interés alguno, ni el de los sentidos ni el de la razón (...)” (2014, p. 135). Con el “desinterés” creció la autonomía de la obra de arte y de la conciencia estética que ya se había activado con la descontextualización del objeto artístico.

Es ilustrativo que Hegel no pudiera definir la estética más que relacionándola con la filosofía del arte y con las bellas artes, es decir, con el mundo de la libertad y no con el de la necesidad. Sostuvo que el arte “parecía extraño al fin serio de la vida” (1985, p.28), que “era incapaz de someterse a los procedimientos rigurosos de la ciencia” (1985, p.28). Más aún, la libertad del arte, tanto en su fin como en sus medios, y la serenidad que produce su contemplación, certificaría que ha nacido del espíritu (1985, 34).

Dicha autonomía influyó en “el aislamiento final de los fenómenos estéticos, (...)” (Tatarkiewicz, 2004, p.146), favoreció la creación de las Bellas artes que acudieron a la filosofía como protectora e intérprete. Éstas, emancipadas de lo útil y de la necesidad, inauguraron la estética moderna caracterizada por su desvinculación de la vida cotidiana. El arte emancipado, referido a sí mismo y no a su contexto, hijo del espíritu, podía disfrutarse en nuevos espacios como museos, óperas y bibliotecas.

Desde entonces, las posibilidades de goce estético eran más accesibles para el público culto que para la gente corriente, lo que explicaría -según la tesis de Carroll- que la distinción entre arte culto y arte popular fuera asumida como una distinción de clase (1998). La experiencia estética desinteresada y el placer de la contemplación extática resultó inaccesible para los que otrora, lo disfrutaban en “los templos, las ceremonias litúrgicas, los patios de vecinos o las fiestas populares” (Choza, 2015, p. 206). El público que podía emocionarse con el arte ensimismado no llevaba una vida alienada como si de gente mundana se tratara. Gozaban del arte quienes disponían de tiempo libre para hacerlo, de dinero y de un tipo de formación cultural que les permitía comprender lo que contemplaban desinteresadamente.

El arte de los museos y de los recintos elitistas fundamentándose en teorías y criterios intelectuales, aumentaría la discontinuidad entre placer estético y vida mundana. El placer y la utilidad siguieron siendo irreconciliables, como lo eran para Aristóteles la *praxis* y la *poiesis* (2007: VI, 2; 1139b; VI, 4; 1140a). Como ha indicado Scruton, la Modernidad rodeó “la belleza de un muro de erudición” (2001, pp. 99, 101) creando un rito de paso para defenderla del entretenimiento popular.

Las alternativas a este proceso de elitización y erudición artística acabarían orientándose en dos direcciones, no necesariamente convergentes. La primera se materializará a partir de la segunda mitad del siglo XX, mediante la sublimación de la cultura de masas, democratizando y tecnificando, tanto la producción como el consumo de arte, exponiéndose al riesgo de la indiferenciación artística. La segunda, de índole pragmática -con tintes “prosumistas” (Toffler y Toffler, 2006)- y a nuestro juicio aún sin desarrollar plenamente, pretenderá la superación del dualismo servil-liberal, evitando la disyunción entre puro placer estético y funcionalidad, entre desinterés y vida ordinaria, entre elitismo y cultura popular. El marco pragmático permitiría corregir el riesgo de la vulgarización de lo popular, también el aislamiento del arte intelectual y abstracto.

Shiner se hace eco de esta sensibilidad pragmática siguiendo a autores como Dewey (2008) y Shusterman (2000). Se pregunta por la posibilidad de un tipo de actividad artística pragmática que articule la teoría y la experiencia estéticas con el mundo de la vida y de la gente corriente sin caer en lo vulgar. Así lo confiesa en *La invención del arte*

¿cómo sería el relato de las ideas e instituciones de las bellas artes si ya no lo escribiéramos como el inevitable triunfo del Arte sobre la artesanía, del Artista sobre el artesano, de lo Estético sobre la función y el placer ordinarios? ¿Por qué no escribir nuestra historia desde una perspectiva más afin a un sistema del arte que conciliase la imaginación y la destreza, el placer y el uso, la libertad y el servicio (Shiner, 2004, p. 29).

3. Del moderno elitismo al postmoderno arte de masas

La distinción Modernidad-Postmodernidad en torno a la razón, a la historia, al sujeto y al arte es ilustrativa para nuestro propósito. Como es sabido, la razón moderna se ejerció de una forma que parecía la única forma de ejercerla y a ella se subordinaron muchas de las esferas del saber. El primado de la razón, como exclusivo principio operativo, produjo monstruos cuyo ápice más alto encontramos en la segunda guerra mundial, en el terror atómico, en los campos de concentración, el Gulag, etc. Esos monstruos fueron determinantes, clausurando la noción moderna de cultura, propiciando el advenimiento de la post-moderna. Lyotard sostiene que el proyecto moderno “no había sido abandonado ni olvidado, sino destruido, “liquidado” (...) Auschwitz puede ser tomado como un nombre paradigmático para la no realización trágica de la Modernidad” (2001, p. 30).

Horkheimer y Adorno ya habían constatado en 1947 el naufragio de la senda moderna e hicieron notar el declinar de la historia concebida por los modernos (1998, pp. 97-128). En la segunda mitad del siglo XX, ser moderno ya no era tan moderno, y quizá por ello afirmara Barthes en 1977: “De repente me resulta indiferente no ser moderno” (1984, p. 408). Jameson insistiría en el mismo sentido: “La versión moderna de la historia fue la primera víctima y la primera ausencia misteriosa del periodo postmoderno” (1996, p. 11).

Desde el punto de vista del sujeto, moderno era un ser consciente de sí, desde sí, y por sí: sujeto es quien tenía conciencia de serlo; también quien tenía un programa, un *a priori* omniabarcante fundado en un método infalible, científico. En cambio, el sujeto postmoderno era, un ser subordinado a lo público y a la conciencia ajena. Su vinculación con aquello que los demás saben de uno, explicaría las experiencias exhibicionistas y el voyerismo, pues para el sujeto postmoderno, saber algo es que los demás lo sepan (Choza, 2015, p. 203). El sujeto quedará difractado en multiplicidad de almas donde el yo deriva y se pluraliza en un comentario infinito de su politonidad debiendo “Sacar a la luz ese agenciamiento del inconsciente, seleccionar la voces susurrantes, convocar a las tribus y los idiomas secretos de los que extraigo algo que llamo “Yo”” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 89).

A la grupa del declinar de la razón omnicomprensiva, del ocaso de la idea de progreso y de historia, tal y como fue concebida modernamente, el sujeto postmoderno dio por liquidado el afán apriorístico y la noción de futuro, lo que acabaría explicando el desenvolvimiento en el mero presente.

El proceso moderno de descontextualización-emancipación absolutizó el arte, ensimismándolo, elevándolo a un rango elitista, que daría lugar al disfrute autoafirmativo, por referencia a sí mismo y a nada más. Danto llega aún más lejos, sentenciando que el arte mismo, incluso los medios de representación, se volvieron

autorreflexivos: “Con la modernidad, las condiciones de representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, (...), se vuelve su propio tema” (1999, p. 29).

En cambio, el paradigma postmoderno basado en la conciencia ajena y en el reconocimiento público fundado en que “saber algo es que los demás lo sepan” motivó un tipo de arte apto para el consumo de un segmento mayoritario de la población no elitista, ni social ni culturalmente. El tránsito de la absolutización erudita a su recepción masiva, explicaría su democratización técnica y productiva, su popularización y no pocas veces su vulgarización. Carroll sostiene, al respecto, que el arte popular reduce el gusto, la inteligencia y la sensibilidad a un nivel básico. Afirma que frente a la recepción activa del arte culto, el popular se recibe pasivamente sin mediación crítica ni comprensiva. Y en coincidencia con Adorno (1971, p. 296), declara que sigue las recetas del mercado, replegándose a las reglas de éste, quedando alienado desde su origen. (2000, p.185).

4. La recepción masiva y la aparición del público

El tránsito “de la comunidad de creyentes al público” (Leyte, 1998, p. 91-106), coincide con el final de la revolución industrial, con el aumento demográfico y de la esperanza de vida. Desde el punto de vista artístico, público no significa muchos, sino el segmento de la sociedad cuya forma de vida se articula sobre una vivencia pragmática de la cotidianeidad, al margen del gozo del ocio, de la contemplación extática y de la fruición desinteresada. Dostoievski diría que lo característico del público es que vive una existencia alienada (1987, p. 288), y que Heidegger calificaría de “inauténtica”, pues son vidas que no se relacionan consigo mismas verdaderamente, según lo que realmente son, permaneciendo en el ámbito del “*das Man*” (el “se” dice, “se” piensa, “se” lleva) (2003). La existencia alienada y la vida inauténtica tendrían su correlato en un tipo de arte incompatible con la forma pura. El contenido y la función lo determinarían todo, impidiendo una emoción estética desinteresada en el sentido kantiano del término.

Como es sabido, el siglo XX se inauguró con una población de mil trescientos millones, clausurándose con una de seis mil setecientos (Jarauta, 2012, p. 71). Durante ese desarrollo inédito, aumentaron las ocupaciones, las profesiones, los universos de lenguaje y los modos de expresión. No es irrelevante que se haya pasado de un universo laboral de trescientos oficios gremiales a otro de veinte mil tipos de ocupación laboral y productiva (Eberstadt, 2001, p. 43). Este crecimiento de población y de ocupaciones, también la dinamización económica, transformaron los ideales de ejemplaridad, los arquetipos y los criterios de legitimación social y estética por lo que las élites dejaron de ser necesariamente modelos, menguando su papel social (Choza, 2015, p. 207). Más aún, las identidades creadas sobre los estratos dominantes de los tiempos comunes dieron paso, como anota Jarauta, a la “interferencia de tiempos y voces, memorias y narraciones diferentes” (2012, p. 72). El gusto se transformó y se multiplicó desmenuzándose y dejando de ser homogéneo. La multiplicidad de lenguajes, profesiones, niveles socioeconómicos y valores éticos y estéticos dará lugar a una variación del gusto inédita. Para Gans cada nivel y segmento cultural (alta cultura, cultura media-alta, cultura media-baja, cultura baja y cultura *folk* (1974, pp.10-11), se corresponderá con un público distinto que tendrá sus gustos y sus preferencias de consumo estético propias. Para Bourdieu,

la heterarquía cultural dará lugar, al menos, a tres tipos de gusto diversos: legítimo, medio y popular (1988, pp. 13-15); para Fisher la causa de la distinción artística será el medio o instrumento de producción: los medios tradicionales se enlazarían con el *High art* y los medios novedosos lo estarían con el *Low art* (2001).

La dinamización económica alcanzó al diseño, al arte y a la moda y los puso “de moda” en una suerte de *boom* consumista que distorsionó el mundo tradicional del arte y de la experiencia estética. Ese mundo y esa experiencia participaron de la lógica consumista, no solo para las élites también para el público. Ciertamente ya hubo consumo de arte durante el Renacimiento (Burke, 2015; Baxandall, 1978) y durante la Modernidad más reciente. Lo novedoso de la Postmodernidad fue la intensidad y centralidad de la lógica consumista en la producción cultural (Jameson, 2002, p. 35).

En la actualidad casi todo el mundo puede permitirse y disfrutar del arte en museos, en conciertos y espectáculos públicos; también en las reproducciones televisivas y en las copias que podemos consumir privadamente. Eso puede interpretarse como una segunda forma de fin del arte, pues ha quedado atrás la manera tradicional de crear arte y de recibirlo, de exponerlo y de disfrutarlo, de representarlo y difundirlo (Choza, 2003, pp. 246-247).

5. Tecnificación y subordinación al capital

Durante la Postmodernidad el arte pueden disfrutarlo tanto las élites culturales y sociales, como aquellos que no pertenecen ni a la alta cultura ni al *establishment* burgués. Así lo constata Vattimo, para quien la Modernidad produjo un arte elitista; en cambio, durante el periodo postmoderno también se produce arte para la masa pues “la práctica de las artes, comenzando desde las vanguardias históricas de principios del siglo XX muestra un fenómeno general de explosión de la estética fuera de los límites institucionales que le había fijado la tradición” (2000, p. 50).

En ello influyó determinadamente la tecnificación productiva. En el seno de la cultura de masas, tipificada por la democratización cultural y por la estetización general de la vida, la técnica se ha hecho presente con una potencia inédita, facilitando que

(...) el arte abandone su ámbito de representación tradicional, motivado no por una cuestión utópica, ideológica o metafísica, sino técnica (...) no son los medios para las masas, son los medios de las masas pues la constituyen como tal, como esfera pública del consenso, del sentir y de los gustos comunes (Vattimo, 2000, p. 52).

Como es sabido, con anterioridad al advenimiento de la Postmodernidad, Benjamin meditó sobre el arte desde las posibilidades técnicas de reproducción ilimitada que facilitaron la explosión de lo estético (2003, pp. 49-59). La novedad consistió en que la reproducción, por primera vez en la historia, consiguió instalarse en el plano original y esencial de la obra de arte. La copia se hizo indistinguible del original, lo que equivalía a afirmar que copia y original eran idénticas. Sin embargo, la tecnificación productiva y reproductiva devaluó la originalidad y singularidad: la obra ya no estaba vinculada indisolublemente a un tiempo y un espacio únicos siendo accesible siempre y por todos “las obras no sólo no tienen un original sino que aquí

tiende sobre todo a borrarse la diferencia entre los productores y quienes disfrutan la obra, porque estas artes se resuelven en el uso técnico de máquinas” (Vattimo, 2000, p. 52).

Desde que producir una obra es reproducirla, su valor de culto (templos, palacios, liturgias) es reemplazado por el de exhibición ¿Cómo entender las artes, sino como exhibición y como copia, si de la copia al original no hay distancia, pues la lejanía ha desaparecido? (Benjamin, 2003, pp. 46-48).

La singularidad de la obra de arte se ha trasladado al sujeto postmoderno que la puede consumir privadamente en la soledad de su hogar a través de multitud de prótesis tecnológicas. Así, de la contemplación extática y elitista, se transitó al disfrute y distracción como paradigma de percepción.

La percepción comprensiva fue superada por la sensación emotiva, reduciendo el arte a su consumo, supeditado a las condiciones de percepción y de reproducción, esto es, a su transportabilidad “ante la masa” (Benjamin, 2003, p. 73). Por ello, una noción de arte vinculado, en exclusiva, a un tipo de público-masa que lo deglute en su consumo, pasivamente, sin mediación crítica o intelectual, correría el riesgo de producir la más chata y débil de las versiones artísticas. De ser así, el objeto artístico podría quedar reducido a las condiciones de percepción y consumo como vaticinaba Benjamin en 1939, anotando que la reivindicación de un saber que solo es válido en la medida en que es compartido y no es válido en sí mismo, acabaría subordinando la creatividad a las posibilidades de consumo y a las técnicas de reproductibilidad. Cuando la finalidad del arte, más que el deleite estético y comprensivo, es el mero consumo, se arriesga a quedar atrapado en las leyes de mercado, uniéndose las esferas culturales y económicas (Popelka, 2009, p. 96). La producción artística adoptó la forma de producción típicamente capitalista como advirtieron Lyotard, Baudrillard y Jameson (Connor, 1996, p. 37) quien caracterizó críticamente la Postmodernidad como: “la forma más pura de capital que jamás haya existido” (Jameson, 1984, p. 78). Así, una parte considerable del arte postmoderno, al superar el elitismo cultural de la Modernidad, se escoró y asumió las técnicas de los medios de comunicación de masas y, en ese marco, devino negocio. Ahí encontramos una de las críticas más feroces al arte popular caracterizado por la: producción industrial y estandarizada de un producto homogéneo, impuesta a consumidores pasivos, dirigida a un público de masas (Gans, 1974, pp. 19-20), que lleva una existencia alienada, inauténtica, incapaz de disfrutar desinteresadamente de la forma pura en sí.

6. Politización democrática del arte

Junto a la sublimación de la cultura de masas, a la explosión de la estética -más allá del rango institucional otorgado por la tradición- y a las posibilidades de reproducción ilimitada, cabe preguntarse si el arte puede abordarse desde presupuestos democráticos. También si debe ser masivamente accesible o debe considerar solo a un determinado tipo de público.

¿Qué significa democrático? Que, desde la posición del artista, todo sujeto tiene derecho a serlo. Y desde la del espectador, que todo sujeto tiene derecho a disfrutarlo, debiendo garantizarse las condiciones de creación, por ejemplo, mediante su consumo. Se podría sostener que el arte es democrático cuando institucionalmente queda garantizado su acceso como receptor y como artista (Ciria, 2003, p. 138).

Como ya se ha anotado, la reproductibilidad del arte garantizaría, en cierto modo, su idéntica disponibilidad para todos. Eso podría significar democratizar el arte, esto es, su percepción. No obstante, si así fuese, la democratización artística terminaría convirtiéndose en una suerte de politización de la estética, lo que reduciría la obra a las condiciones de consumo masivo y a una especie de sociología de la estética o politología artística (Ciria, 2003, p.143). Una democratización tal, no sería una cuestión artística sino política. El arte guardaría relación, más que con su naturaleza democrática, con la naturaleza democrática de los sujetos, estando más vinculada con lo político, económico y sociológico que con lo artístico (Ciria, 2003, p. 139) lo que no garantizaría ni su comprensión ni su fruición.

La democratización no serviría para superar el dualismo existente entre alta y baja cultura, entre arte culto y arte práctico, entre vida extraordinaria y ordinaria. Después de su consumo, entre el arte culto y la mayoría de público seguiría existiendo una falla insalvable, una discontinuidad comprensiva que pondría de relieve la difícil reconciliación entre lo intelectual y lo popular.

En ello influye notablemente la inconmensurabilidad entre el tipo de discurso de las élites y el de ese segmento masivo de población que llamamos público o “destinatarios pasivos” (Efland, Freedman, Stuhr, 2003, p. 172). La diferencia entre uno y otro mantiene en pie diferentes modos de vida y de expresión, también dualismos incompatibles del tipo: vida extraordinaria y aristocrática, y vida cotidiana ordinaria, en suma, *praxis* y *poiesis* o arte liberal y arte servil. Los que caen dentro del primer ámbito serían los que disfrutarían de un tipo de experiencia estética autorreferencial, cuya finalidad es la exclusiva belleza no orientada a la vida práctica. Los otros, el público, aun pudiendo acceder a la contemplación de las obras de arte, con frecuencia, mantendrían un cierto alejamiento comprensivo en tanto sus formas de vida están orientadas a la mera utilidad práctica. Habermas anota que el universo artístico moderno no ha conectado con el mundo de la vida (1988, p. 11-28), y en ello ha contribuido notablemente la especialización de las áreas del saber, la multitud de actividades y profesiones que han tribalizado sus lenguajes y han dado lugar a comunidades de expertos con jergas incomprensibles. La discontinuidad comprensible entre las artes y el público no obedece solo a una diferencia de nivel cultural (alta y baja cultura), sino también a una diferencia de formación cultural.

Así pues, “si se pudiera unir más estrechamente teoría y práctica, el crítico teórico podría tener una influencia importante en la dirección tomada por el práctico” (Risebero, 1995, p. 113). Esa unión explicaría la práctica del *collage* como estrategia idónea para simultanear fragmentos y citas plurivalentes: intelectuales y populares. Jenks y Venturi evitarán el dualismo excluyente y la discontinuidad entre arte culto y popular introduciendo el concepto de doble código y la polivalencia semántica. Jenks cree garantizar la comunicación, tanto para el gran público como para las élites (1980) y Venturi propondrá un lenguaje con distintos niveles de significación, acordes a los distintos tipos de espectadores prefiriendo

los elementos híbridos a los “puros”, los comprometidos a los “limpios”, los distorsionados a los “rectos”, los ambiguos a los “articulados” (...) los integradores a los excluyentes (...) Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad (...) prefiero “esto y lo otro” a “o esto o lo otro” (...) (1992, pp. 25-26).

7. El riesgo de la plurivalencia y del exceso de producción: la indiferenciación

La politización del arte y su estrategia plurivalente han influido notablemente en la inflación cultural que se ha producido durante la Postmodernidad. Ha sido la primera época que se ha dedicado *ex profeso* a la producción de arte; de hecho es difícil encontrar objetos o actitudes que no gocen de valor “cultural” (Fontán, 1999). Es muy frecuente hallar expresiones como cultura de barrio, cultura popular, cultura ecológica, cultura rock, cultura porno, etc. La postmodernidad ha producido básicamente cultura: *high y low culture*, contracultura, cultura *underground*, etc. Casi todo tiene valor cultural ¿No habrá un exceso de producción cultural? ¿Cuántos archivos, bibliotecas y museos habrán de realizarse para almacenarla? (Fontán, 1999).

Sin embargo, en la época de mayor interés por la cultura, se ha generado la mayor devaluación e indiferenciación de los productos culturales. Las razones pueden ser el empobrecimiento de la propia noción de cultura, la falta de criterios de legitimación comúnmente compartidos o la saturación de lo supuestamente cultural.

Como ya se ha indicado, a partir de la Modernidad y sobre todo del siglo XVIII, se activó la autoafirmación de la obra de arte y con ella de la conciencia estética. Cuando las Bellas Artes se emanciparon de lo útil quedó inaugurada la conciencia estética moderna. Con esta independencia se produjo la separación de los objetos bellos respecto a las funciones vitales. Sin embargo, con el advenimiento de la cultura de masas y la democratización política del arte, este saltó a la vida cotidiana. Lo que el siglo XVIII inaugura, aislando y absolutizando el arte, se amplifica durante el siglo XX hasta el exceso sensitivo, aglutinando en el ámbito de las artes todos los objetos de la vida, desde lo más sagrado a lo más prosaico. (Fontán, 1998). Había más cultura de la que se podía consumir generando un proceso de indolencia de la conciencia estética y de la obra artística por cuanto todo, cualquier cosa, podría catalogarse o considerarse como obra de arte: objetos, acciones, diálogos, textos, y la vida misma.

Ciertamente, nada debiera obstaculizar que cualquier cosa sea contemplada y disfrutada estética y desinteresadamente como una obra de arte. Tal es su democratización. No obstante, el proceso moderno que comenzó delimitando el ámbito de lo bello acabó, paradójicamente, en su lado opuesto: la indiferenciación (Fontán, 1998). Las críticas a este proceso de inflación cultural se han orientado en gran medida al arte de lo cotidiano y popular cuya misión, dirá Adorno, es la de narcótico, cuyo objetivo, sentenciará Benjamin, es la disipación, cuya forma estará dominada por la función o el contenido, sostendrá Greenberg, cuya satisfacción será espuria y escapista, dirá Gans, y cuyo carácter será efímero (Castro, 2002, p. 444).

8. Reacción intelectual y el alejamiento de la vida cotidiana

La forma con que el arte se puso a salvo de la deriva reproductiva, democrática e indolente fue conceptualizándose, resistiendo al desafío de la estetización banal de la experiencia. El arte comenzó un segundo proceso de autorreferencialidad y ensimismamiento, generando una suerte de estética negativa, conceptual y silenciosa. La resistencia desarrolló un criterio de legitimación basado en su aristocratización intelectual, en su negación y alejamiento de la vida cotidiana. Así, dirá Vattimo:“(…),

el arte auténtico sólo habla callando y la experiencia estética no se da sino como negación de todos aquellos caracteres que habían sido canonizados en la tradición, ante todo el placer de lo bello” (2000, p. 53).

Ejemplos de negación e intelectualización artística son las *Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition* de Eisenman (1970, pp. 1-5): un texto estructurado en cuatro folios en blanco, salpicados por una serie de puntos numerados que remiten a unas notas a pie de página. Se trata de un artículo no escrito; de un discurso sin texto. También es ilustrativa la música inexistente de Cage, en la pieza insonora *4'33"* (1993) cuyo precedente hallamos en la *Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd* que Alphonse Allais realizara a finales del siglo XIX. En la obra de Cage nos enfrentamos a la depuración máxima de lo fragmentado y lo descontextualizado, donde objeto y sujeto, por diversas vías, llegan a la angustia del vacío absoluto (Ruiz de Samaniego, 2004, pp. 95-99). Las notas ausentes de esta pieza musical exigen un esfuerzo intelectual mayor del habitual. Estas obras constituyen un caso límite como la *primera comunión de jovencitas anémicas en la nieve* del ya citado Allais en 1883, o el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malévich (1915), el *borrado del dibujo de Willen Kooning*, que realizara Rauchenberg en 1953, o el *cuadrado blanco monocromático* del artista chino Li Yuan-chia en 1960, también los lienzos blancos de la canadiense Agnès Martin, la obra *Classico V* de Robert Ryman en los 60, las pinturas negras de Ad Reinhart o los lienzos monocromáticos de Willian Turnbull ya en los 70. Dignas de mención aquí son el *Vibrating Pane* de Lockwood (1970) -donde se limita a tensar las cuerdas hasta que estallan- o los silencios y vacíos sensitivos de las películas de Antonioni -como *La aventura* (1960), *El eclipse* (1962) o *La noche* (1961)- y de Bergman como *El silencio* (1963).

Todas estas obras de arte, entre otras muchas, pusieron de relieve la disyuntiva: o culto o popular. Pero cabe preguntarse si la alternativa a la indiferenciación cultural es exclusivamente la nada, el silencio o el vacío ¿Es posible, por el contrario, hallar una alternativa en la vida corriente, en la presencia real o en las palabras y formas significantes? Esa opción, a nuestro juicio, no es la de una yuxtaposición copulativa del tipo esto (culto) “y” aquello (popular), como propusieron Jenks y Venturi, sino más bien la del descubrimiento de esto (el arte) “en” aquello (lo cotidiano): *nel bel mezzo della strada*. La búsqueda de la verdad y la belleza es un proceso práctico pues, ni el conocimiento ni el placer estético son hijos del ocio sino más bien del negocio con la realidad. Lo anota Dewey: “El mecánico inteligente, comprometido con su trabajo, interesado en hacerlo bien y que encuentra satisfacción en su labor manual, tratando con afecto genuino sus materiales y herramientas, está comprometido artísticamente” (2008, p. 6).

9. Conclusiones ¿Un post-dualismo pragmático?

Ciertamente, es verificable que la democratización cultural no ha mermado el *aura artística*, más bien la ha aumentado. La disipación narcótica que vaticinaban Benjamin y Adorno no se ha consumado propiamente pues, actualmente, mayorías populares y minorías elitistas pueden disfrutar de las obras de arte que son fácilmente accesibles a todo el mundo.

Sin embargo, la democratización productiva y consumista de cultura no ha disminuido la discontinuidad entre lo refinado y lo popular. Ambas esferas siguen separadas, por cuanto el placer estético se encuentra desvinculado de la vida cotidiana a pesar del proceso de estetización de la vida operado durante la Postmodernidad. La democratización del arte, bajo la forma de su universal acceso y consumo se revela como una forma débil de integración del arte en la experiencia de la vida corriente, pues de la experiencia estética que se tiene al asistir a los contenedores artísticos no se sigue su comprensión y fruición. No basta, a nuestro juicio, con tomar en serio tanto el arte ordinario como el arte culto (Sixto, 2002, p. 449).

Los dualismos no le sientan bien ni a las ni a las obras de culto que se exhiben en museos y fundaciones ni a la experiencia cotidiana de la vida de la gente, atravesada por el trabajo, la necesidad y la productividad. La alta cultura mantiene su distancia olímpica respecto de lo real, y lo pragmático sigue escorado hacia la mera eficacia práctica, envilecido su sentido originario: conocer realmente “las cosas mismas”. La discontinuidad dualista sigue condenando el arte culto al aislamiento, dilatándose aún más la falla entre la pureza y espiritualidad de las formas artísticas y la robustez tosca de las cotidianas y populares (Shusterman, 2000, p. 168). Más aún, los dualismos estéticos desproveerían de control teórico a lo popular que se deformaría al someterse a las tensiones cotidianas siendo así que, las artesanías, y los productos orientados a la función, alienados respecto del *fin art*, correrían el riesgo de degradarse y vulgarizarse al consumirse pasiva e irreflexivamente.

Estos riesgos pueden superarse, a nuestro juicio, haciendo coincidir a productor y consumidor, pero sobre todo cuando la experiencia artística no quede circunscrita exclusivamente a la fruición estética que experimentamos en los contenedores de arte. La rehabilitación del sentido originario de lo pragmático como desvelamiento de la verdad de lo real, permitiría hacer brotar la reflexión y el placer estético en el seno de la vida mundana.

Frente a la estaticidad e incomunicabilidad que se siguió del sistema aristotélico al que nos referíamos en la introducción (producción, acción, contemplación), proponemos un sistema dinámico que haga germinar el conocimiento y el placer en el marco de las prácticas productivas. De no ser así, los sujetos correrían el riesgo de descomponerse en las esferas autónomas en que actúan, con el consiguiente astillamiento, empobrecimiento y alejamiento propio de los dualismos: alta y baja cultura, liberal y servil, angélico y pánico.

Proponemos, no solo una democratización económica o artística, como una defensa de la capacidad de experiencia estética en cualquier ámbito de la vida, o mejor, en su seno. Mediante una sensibilidad pragmática como la defendida por Shusterman y Dewey, ciertamente compatible con la prosumista constatada por Toffler -donde productor y consumidor coincidan- resultaría posible la simultaneidad e integración del goce, el deleite, la fruición, el conocimiento, la utilidad y la eficacia.

La idoneidad de la sensibilidad pragmática -frente al consumo y recepción de arte ajeno a la experiencia cotidiana, como si de un lujo o un exceso se tratara- obedece a la revisión que ésta realiza sobre qué es lo estético, enraizándolo en la experiencia de quienes se hallan sumidos y alienados en su trabajo corriente y cotidiano.

Esta vía post-dualista, auténticamente pragmática, donde la vida y la experiencia cotidianas se hallaran asistidas e integradas en una teoría y un intelectualismo no excluyente, supondría un enriquecimiento de lo popular y de la cultura de masas, anulando la intermitencia entre lo refinado y lo cotidiano. También comportaría un

perfeccionamiento de las nociones de inspiración y genialidad que no serían ajenas a la *praxis* vital, evitando que quedaran aisladas y segregadas de lo mundano. La redefinición de lo pragmático permitiría que el conocimiento humano dejara de ser un fenómeno meramente contemplativo, además la acción dejaría de ser un fenómeno meramente productivo, con el riesgo vulgarizante a que se expone. Esta es la necesidad de reconciliación y articulación de lo culto y lo popular, lo extraordinario y lo ordinario, la contemplación y la acción.

Referencias

- Adorno, T.W. (1971). *Teoría Estética*. Madrid: Taurus.
- Aristóteles. (1994). *Metafísica*. Madrid: Editorial Gredos.
- Aristóteles. (1999). *Retórica*. Madrid: Editorial Gredos.
- Aristóteles. (2007). *Ética a Nicómaco*. Madrid: Alianza Editorial.
- Barthes, R. (1984). *Essais critiques IV: Le Bruissement de la langue*. París: Seuil.
- Baxandall, M. (1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Ítaca.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Burke, P. (2015). *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*. Madrid: Alianza Forma.
- Cage, J. (1993). 4'33''. En *A chance operation-The John Cage tribute*, (CD). US: Koch international Classics. núm. 3-7238-2 Y6x2.
- Carrol, N. (1998). *A Philosophy of Mass Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Cassuto, E (Productor), & Antonioni, M. (Director). (1961). *La noche* [Cinta cinematográfica] Italia-Francia: Nep Films / Silver Films / Sofitedip.
- Castro, S. J. (2, 2002). Reivindicación estética del arte popular. *Revista de Filosofía*, volumen (27), 431-451.
- Choza, J. (2003). El arte las élites y la masa. Réplica a Alberto Ciria. *Thémata. Revista de Filosofía*, (30), 243-248.
- Choza, J. (2014). *Filosofía de la cultura*. Sevilla: Thémata.
- Choza, J. (2015). *Filosofía del arte y la comunicación. Teoría del interfaz*. Sevilla: Thémata.
- Ciria, A. (2003). Contra la democratización del arte. *Thémata. Revista de filosofía*, Sevilla, (30), 137-155.
- Connor, S. (1996). *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid: Akal.
- Danto, A.C. (1999). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1988). *Mil mesetas*. Valencia: Pretextos.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Eberstadt, N. (March-April, 2001). *The population implosion. Foreign Police*, (123), 43.
- Efland, A. y Freedman, K. y Stuhr, P. (2003). *La educación en el arte postmoderno*. Barcelona: Paidós.
- Eisenman, P. (1970). *Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition. Design Quarterly*, (78/79), 1-5.
- Ekelund, A. (Productor), & Bergman, I. (Director). (1963). *El silencio*. [Cinta cinematográfica]. Suecia: Svensk Filmindustri.

- Faerna, A. M. (1996). *Introducción a la teoría pragmática del conocimiento*. Madrid: Edit. Siglo XXI de España.
- Fisher, John A. (2001). *High Art versus Low Art*. En B. Gaut & D. McIver Lopes (eds.). *The Routledge Companion To Aesthetics* (409-421). London & New York: Routledge.
- Fontán, M. (1999). La inflación de cultura. La oferta cultural en una época de superproducción. *Aceprensa*. Recuperado de <http://www.aceprensa.com/articulos/la-inflaci-n-de-cultura/>
- Fontán, M. Sobre la basura (cultural). (1998). *Nueva Revista de política, cultura y arte*. (060), Diciembre 1998. Recuperado de <http://www.nuevarevista.net/articulos/sobre-la-basura-cultural-0>
- Gans, H. (1974). *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of taste*, New York, Basic Books.
- Habermas, J. (1988). *Ensayos políticos*. Barcelona: Península.
- Hakim, R. y Hakim, R. (Productor), & Antonioni, M. (Director). (1962). *El eclipse* [Cinta cinematográfica]. Italia-Francia: Cineriz / Interopa Film / Paris Film.
- Hegel, F. (1985). *De lo bello y sus formas (Estética)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Heidegger, M. (2003). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. W. (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Jameson, F. (1996). *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Jameson, F. (2002). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el postmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- Jameson, F. (J/A, 1984). *Postmodernism: or the Cultural Logic of late Capitalism*. *New Left Review*, (146).
- Jarauta, F. (2012). Construir la ciudad genérica. *DC Papers. Revista de crítica y teoría de la arquitectura*. Barcelona, (23), 71-76.
- Jenks, Ch. (1980). *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*. Barcelona: GG.
- Kant, I. *Crítica del juicio*. (2014). Barcelona: Espasa.
- Leyte, A. (1998). La voz metafísica de la cantata. En Juan Cruz (eds.). *La realidad musical*. Pamplona: Eunsa.
- Lockwood, A. (1970). *Vibrating Pane*. En *Glass world*, (CD). UK: Tangent Records (2). Núm. TGS 104.
- Liotard, J. F. (2001). *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- Malévich, K. (1915). *Cuadrado negro sobre fondo blanco*. Moscú: Galería Estatal Tretyakov.
- Ortega y Gasset, J. (1947). La deshumanización del arte. En *Obras completas*. Madrid, Revista de Occidente, vol. III, 1947.
- Ortega y Gasset, J. (1996). *Meditación del marco*. En *El espectador*. Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral.
- Pennasilico, A. (Productor) & Antonioni, M. (Director). (1960). *La aventura* [Cinta cinematográfica] Italia-Francia: Cino del Duca P.C. P.C. Europea / Sociéte Cinematographique Lyre.
- Popelka, R. (2009). La postmodernidad y su reflejo en las artes plásticas. *Arte, Individuo y Sociedad*. Madrid, (21), 89-98.
- Quintanilla, P. y Viale, C. (2015). *El pensamiento pragmatista en la actualidad: Conocimiento, lenguaje, religión, estética y política*. Lima: PUCP.
- Risebero, B. (1995). *Historia dibujada de la arquitectura. Últimas Tendencias*. Madrid: Celeste Ediciones.
- Rubert de Ventós, X. (1997). *El arte ensimismado*. Barcelona: Anagrama.

- Ruiz de Samaniego, A. (2004). *La inflexión postmoderna: los márgenes de la postmodernidad*. Madrid: Akal.
- Scruton, R. (2001). *Cultura para personas inteligentes*. Barcelona: Península, 2001.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Shusterman, R. (2000). *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Tatarkiewicz, W. (2004). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos/Alianza.
- Toffler, A y Toffler, H. (2006). *La Revolución de la riqueza*. Madrid: Debate.
- Vattimo, G. (2000). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Venturi, R. (1992). *Complejidad y contradicción en arquitectura*. Barcelona: GG.
- Wellmer, A. (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid: La balsa de la medusa.

