

10

Formación del artista en la obra *El arte como experiencia* de John Dewey*

Alexander Aldana-Piñeros**

Resumen

Para el pensador norteamericano John Dewey, el arte no debe considerarse como un producto aislado creado por individuos reverenciados como superiores, especialmente por la tradición clásica y romántica. Debe ser entendido, más bien, como un resultado de las diferentes relaciones y tensiones del organismo humano con su medio (natural o cultural), lo cual conduce, necesariamente, a identificar el acto artístico como un ejercicio formativo de las cualidades personales del artista en reciprocidad con el ámbito de las relaciones sociales en el que se desarrolla. Así, la experiencia estética del artista radicaría, no en un estatus humano distinto, sino en una mayor complejidad, desarrollo y perfección de las experiencias ordinarias que se intensifican, ensanchan y concentran en la obra de arte.

Palabras clave: arte, experiencia, artista, sensibilidad, espontaneidad, ensanchamiento.

* Artículo producto de las reflexiones dentro de la asignatura Filosofía del Arte, Departamento de Humanidades, Universidad Católica de Colombia.

** Magíster en Filosofía, Pontificia Universidad Javeriana; grado en Conocimientos Académicos en Bellas Artes, Academia ESDIART; licenciado en Filosofía, Universidad de San Buenaventura. Docente e investigador del grupo *Philosophia Personae*, Departamento de Humanidades, Universidad Católica de Colombia.
<https://orcid.org/0000-0001-8087-8283>

Introducción

La lectura de *El arte como experiencia* ha resultado interesante, no solo por tratarse de un texto sobre estética, sino por las sugerentes críticas a la tradición clásica y romántica –acaso, las más poderosas en lo que a teorías del arte se refiere– y, en general, a todo tipo de filosofía del arte que resulte esotérica, metafísica y prescriptiva, y que intente separar la experiencia vital y cotidiana del organismo humano con relación a su medio, tanto natural como social. Igualmente, ha resultado inquietante la continua confrontación con la imagen habitual del arte y, muy especialmente, con la del artista, sostenida a lo largo de todo el texto.

De esas insinuantes y productivas “beligerancias” ha nacido, también, una idea que señala que los elementos esenciales que caracterizan a un artista, según la visión de Dewey, pueden ser aplicados, naturalmente, a procesos de formación de la persona, en la medida que implican acciones de compromiso, disciplina, autorreflexión y perfeccionamiento, no solo aplicadas a nivel individual, sino que trascienden al ejercicio de la alteridad social. Asimismo, esta reflexión fue alentada por una serie de cuestiones nacidas en el desarrollo de la asignatura de Filosofía del Arte, del Departamento de Humanidades, en varias sesiones en las que se debatió acerca del significado del arte, la belleza y el artista.

Por esto, el presente escrito se ha concentrado en determinar o rastrear en la lectura de *El arte como experiencia* algunos elementos que pudieran señalar “el modo de ser” de un artista, al tiempo de reconocer el carácter y sentido de su acción artística e intención estética en el proceso de formación de su propia persona y como elemento educativo de la sociedad en general.

La formación del artista en *El arte como experiencia*

En primer lugar, es necesario delimitar la noción de artista, para luego dotarla de una serie de elementos o condiciones fundamentales. Si bien Dewey no dedica ningún capítulo específico a la determinación del artista, sí pueden rescatarse algunos pasajes donde tal caracterización es evidente. De hecho, la clave de entrada al tema responde al problema de restringir la experiencia y creación artísticas a ciertos detentadores, aspecto que, para Dewey, propicia la separación entre el arte y la experiencia cotidiana. Intención, por demás, equivocada puesto que “para crear la obra, la criatura viva ha entrado en contacto con su entorno, ha transformado una materia prima, y ha pasado por una serie de energías y situaciones, producto de la continua acción” (Montenegro, 2014, p. 97). De tal escisión resulta un desconocimiento, una falta de relación de las personas ante las obras de arte, de las que se alejan al considerarlas ajenas, y las empujan a no tomar sus experiencias como fundamentalmente estéticas y verlas como netamente descriptivas y procedimentales (captación de datos de los sentidos ordenados por su razón) sin ser significativas ni enriquecedoras.

Tal separación viene dada por las ideologías que entronizan al arte, situándolo en un reino de esencias puras –cosas etéreas– que no tiene que ver con la experiencia del organismo ante su medio, producidas por seres especiales –¿superiores?–, llamados artistas, poseedores de disposiciones únicas e intransferibles cada vez más alejadas de la experiencia común, más cuando son alentados por críticos y especialistas que hacen de la experimentación, participación y deleite del arte una especie de “rito iniciático” y no como un deleite social, propiamente humano. De ahí el descontento de Dewey ante las posturas que impone:

... el carácter elitista tejido por la sociedad en torno al arte. El pensador, criticaba incisivamente la forma en que este se había quedado encerrado en los museos, solamente para una pequeña élite de eruditos. Paralelamente,

producto de dicho fenómeno, las artes, sobre todo las del tipo ornamental, se convierten entonces, en una mercancía, producto del consumismo. (Montenegro, 2014, p. 98)

Esto es ampliado por una serie de ideas culturales, educativas y económicas que hacen que el arte no forme parte constitutiva de la vida de las personas y que, al contrario, se considere como una actividad artificial y distante, cuya significación resulta ininteligible. Reconocemos la distorsión de tales intenciones que, aun así, parecen imponerse en nuestra sociedad y su visión del arte y la experiencia estética, las cuales ignoran el hecho que muestra que las experiencias cotidianas tienen una doble potencia, primero estética (perceptible, sensible, ejecutable) y, luego, artística, en tanto obra que realiza todo el caudal experiencial del ser humano concreto. Es necesario reconocer esto, para poder entender que:

Consecuentemente, la experiencia posee una cualidad estética. Dewey plantea primero la diferencia entre arte y estética, siendo el arte el producto final elaborado por el hombre y materializado finalmente en lo que se ha dado en llamar la “obra de arte”. Por otra parte, la estética está relacionada con aspectos “psicológicos”. Esto es, lo que está al interior del individuo en su mente y en su cuerpo: su sentimiento, su imaginación, su criterio consciente o inconsciente para discernir lo que es o no es bello y, además, su capacidad cognitiva. (Montenegro, 2014, p. 96)

De esta manera, se tiende a desconfiar de la noción clásica de artista, del talento, el genio, el virtuosismo y de cualquier elemento de individualidad elevada que establezca separaciones jerárquicas tajantes e insondables. No obstante, Dewey no puede dejar de reconocer una especial disposición en aquellos llamados artistas, que denomina: *espontaneidad*. Pero, tal espontaneidad del artista en el proceso de creación y en la experiencia estética no se entiende como la genialidad individual, sino como el resultado de largos procesos de actividad relacional que permiten “recobrar la continuidad de la experiencia estética con los procesos normales de la vida” (Dewey,

2008, p. 11), y que surgen a partir de una plena significación de la experiencia ordinaria. Con esto, la obra de valor artístico es fruto de una depuración y perfección: de la obtención de una experiencia más lograda e integral nacida de las experiencias más vitales y comunes.

De lo anterior se entiende que existen, por lo menos, dos fases o momentos en la experiencia que son propicias para una inicial caracterización del artista. La fase primaria o inaugural de la experiencia estética se entiende como el *reconocimiento*, dado en la interacción del organismo con su medio, es decir, que la obra de arte se concibe como un *proceso*, pues, en sentido estricto, para Dewey, como señalan algunos de sus estudiosos, “la naturaleza de la experiencia estética debe ser buscada en un proceso, más bien en la consumación de un proceso” (Campeotto y Viale, 2017, p. 143). Así pues, este proceso consumado ha de nacer de la vida común de las personas y las sociedades e integrarse a las formas de su vida colectiva (planos político, económico, moral, religioso, educativo, cognitivo y cosmológico) que, generalmente, se entienden como (súper) estructuras autoconstituidas y separadas del mundo personal cuando, en realidad, son otro momento de esa actividad humana en busca de la realización o consumación de sus fuerzas y energías más fundamentales. Como señala ampliamente Dewey (1991, pp. 395-398), luego de esta fase primaria de participación e integración de los diversos modos de experiencia, que de por sí implica un alto grado de inteligencia y sensibilidad, existe una segunda fase de la experiencia estética aún más compleja, que consiste en el desarrollo y la perfección de esas experiencias ordinarias, intensificándolas, ensanchándolas, para darles concentración y completitud en la obra de arte.

Ante esto, debe decirse que la tarea de transformar la materia prima de la experiencia, valiéndose de continuas reelaboraciones, a fin de obtener una expresión artística, resulta un proceso sumamente

difícil. Ahora, vale preguntar ¿quién ha de hacerlo? Se creería que el artista, por esa espontaneidad que antes se mencionaba, pero, especialmente, porque es entre las personas la más dotada para realizar el esforzado proceso de consumación de la experiencia común en una obra de valor artístico, no por su superioridad técnica, por sus dones arcanos o la inspiración de la musas, sino por una especial disposición, señalada así: “Lo que a muchos de nosotros nos falta para ser artistas no es la emoción primigenia, ni tampoco la mera habilidad técnica para la ejecución, sino la capacidad para elaborar una idea y una emoción vagas, en términos de un medio definido” (Dewey, 2008, p. 86).

De lo anterior se deriva que “un artista, en comparación con sus prójimos, es una persona no solamente dotada de poder para la ejecución, sino además de una sensibilidad inusitada para las cualidades de las cosas. Esta sensibilidad también dirige sus actividades y trabajos” (Dewey, 2008, p. 57). Tales criterios pueden hacerse aún más dramáticos, pues en el desarrollo de la lectura se ha percibido una esperanza en la inteligencia y sensibilidad de la *gente común*, que pareciera indicar que Dewey no ha tenido lo suficientemente en cuenta que así como el organismo viviente se ve enfrentado a peligros y realidades hostiles, por cuya presión, conflicto y oposición termina destruido, del mismo modo las criaturas humanas se ven doblegadas por el peso de la dificultad y la oposición, sin poder aprovechar los intercambios y las interacciones con su ambiente natural y social, para ensanchar su experiencia. Lo que pretende decirse es que, como muchos seres de la naturaleza, los seres humanos no *sobreviven* a la relación de oposición con su medio: no alcanzan a depurar, superar y transformar las tensiones de su vida en una obra de arte.

Entonces, algo se ha dicho en torno a lo que puede ser un artista: no separado de la experiencia, temas y materiales comunes, dotado con una sensibilidad e inteligencia especiales, lo que indica que no

todos son artistas pero que no deben estar excluidos de la creación, los medios, los modos de expresión y la experiencia de estos. Para referirnos específicamente al caso de las artes plásticas debemos reconocer que el ser humano tiene que aplicar “todas sus energías (a través de procesos cognitivos y perceptivos visuales), las cuales al entrar en contacto con los materiales (color, superficie, materia prima para esculpir), producen la respectiva obra –el cuadro o la escultura– consumando así la experiencia” (Montenegro, 2014, p. 101). En este sentido, el artista sería aquel que conduce con mayor éxito las fuerzas de la experiencia a su cumplimiento integral o consumación, pero para tal proceso de perfección existirían, como es lógico, algunas condiciones y características.

En esta instancia, es necesario enunciar algunas de las características exaltadas por los artistas para la plena comunicación de la experiencia, dentro de las que destacan: la facultad para integrar las condiciones diversas de la experiencia, la cualidad para la crítica y la experimentación y, finalmente, la habilidad para generar la idea de una continuidad en la cultura humana. Seguidamente se procurará explicar esta nomenclatura general.

El artista, tanto en su creación como en su experiencia, debe obrar integrando mente, cuerpo, pensamiento, sentimiento, imaginación, volición, práctica y todos sus planos vitales. En este punto vale recordar la interconexión dada por Dewey al hablar del concepto mente, así: “En resumen, la palabra en inglés “to mind” denota una actividad intelectual, notar algo; afectivo como cuidar y querer, y volitivo, práctico, que obra de un modo intencional” (Dewey, 2008, p. 298). Evidentemente, solo se puede estar de acuerdo con esta idea cuando sugiere que la separación al interior del hombre de todos estos planos sería una completa sandez, especialmente la separación constante entre las “cualidades internas” como pensamiento, imaginación y sentimiento, de las “operaciones externas” del cuerpo: los actos de los sentidos, lo sensual, lo sensible. Sin embargo, parece

ser que la tradición filosófica –en ciertas ocasiones– ha pretendido realizar tal escisión de la experiencia estética y la experiencia cotidiana, en especial, cuando atendemos a que existen posturas “que han potenciado la presencia –y persistencia– de los dualismos Experiencia-Razón y Experiencia-Naturaleza que Dewey critica” (Carreras, 2016, p. 71).

Bien decía Schopenhauer: “no somos una cabeza alada sin cuerpo” (2000, p. 90), en la medida que la mente se *afirma* en la realidad gracias al cuerpo, es decir, se relaciona íntegramente con su medio a través del movimiento de este. Podemos decir ahora, siguiendo a Gilbert Simondon (2007), que el artista, en la realización técnica de su obra, transforma o traduce la experiencia, los contenidos, impulsos –*impulsiones*, en palabras del francés– y voliciones de su mente en el *gesto* (pp. 132-133) realizado por la acción específica de su cuerpo, en su *medio de expresión*. Así, el pintor, con su pincel o espátula, comunica por su medio técnico la relación de sus órganos y la interacción con su ambiente mediante la ejecución de ciertos movimientos: pinceladas o empastes sobre una superficie. El movimiento natural del brazo se continúa en los medios de ejecución, en este caso: “La pintura es el resultado integral de su interacción, la contribución de la mente a través del organismo” (Dewey, 2008, p. 283).

La función del arte consiste en unificar, rompiendo las distinciones convencionales de la experiencia, y a la vez desarrollando la individualidad, sin aislamiento y utilizando sus oposiciones para construir una personalidad más rica. No se puede caer en el peligro de creer que el valor estético es proyectado por la mente a los objetos ya que ambos son indivisos en la experiencia. Los datos psicológicos no pueden verse como añadidos a la experiencia, como impuestos a un objeto vacío por un sujeto de conocimiento y percepción activo. Todo acto de la mente y el sentimiento deben integrarse en la experiencia, no separar la mente del cuerpo, el pensamiento de la acción,

los objetos artísticos de la vida cotidiana, lo bello de lo útil, dado que en la integración se evita la unilateralidad y la imposición. En este sentido, la misma obra de arte es integración de fuerzas personales, sociales y técnicas; esto podemos observarlo especialmente en un caso tomado de las artes plásticas en el que se reconoce que: “No solo se requiere de una importante intervención de la inteligencia para la interpretación del color y de sus posibles combinaciones, sino también de una agudeza visual a nivel de percepción. También el receptor aunque no como el artista (el pintor), necesita de cierta sensibilidad a nivel visual” (Montenegro, 2014, pp. 100-101).

Específicamente, al hablar de la integración que debe cuidar el artista en su accionar, surge el problema, heredado de la tradición filosófica, y ciegamente adoptado por las artes, de separar *forma y materia*, para dar a la primera el papel rector y ordenador, como la esencia que determina a una materia caótica, desordenada, mero habitáculo expectante ante la forma, cuando, al contrario, la forma y la materia se integran. Expliquemos esto. La forma se entiende como organizadora del material de la experiencia en materia del arte, pero no como una predeterminación fija e inamovible, sino en términos de relación: directa, activa, dinámica, rítmica y energética que atiende a los conflictos de las cosas entre sí, a sus juegos de atracción y repulsión. Así, la relación de materia y forma no es jerárquica-dependiente, es la adaptación mutua de diferentes partes, por lo cual, en la obra de arte, constituyen un conjunto: se ligan mutuamente modificando su valor de acuerdo con las demás partes del todo completo. Esto es claramente un corolario de la necesidad de experimentar la vida misma con percepciones completas y unificadas. Es pertinente recordar aquí una clara idea de Dewey, traída por una comentarista, que enfatizaba en la disputa “–contra los racionalistas– que la experiencia no se reduce a un estado de conciencia claro y distinto, ni tampoco –como pretendían los empiristas– es meramente un asunto de conocimiento, sino que ahora

aparece como una relación entre el ser vivo y su entorno físico y social” (Carreras, 2016, p. 72).

Se considera aquí que el artista con su obra ya establece una crítica a los *estándares*, *cánones* o *dogmas* artísticos, sociales, políticos y culturales tradicionalmente impuestos, pues establecen “mejores criterios para examinar las obras de arte en general como modos de la experiencia humana” (Dewey, 2008, p. 350). En este sentido, el arte también realiza la fuerza de la crítica que no está en la corrección del sistema estético, sino en la depuración de las herramientas con las cuales las personas experimentan, perciben y juzgan el conjunto de experiencias, sean o no estéticas, de sí mismas y de su realidad sociocultural, para que puedan *gozarse* en ellas, reconociendo que no son una banalidad ni tampoco una especie de cualidad lejana y trascendente. Atendemos a esto:

Un lujo vano se refiere a algo que no es estrictamente necesario para vivir. Para Dewey, en cambio, la experiencia estética es una necesidad vital. La idealidad trascendente, en tanto, se refiere a algo que inevitablemente está fuera de la experiencia, usualmente concebida en este formato: la experiencia ordinaria es pedestre, baja, etcétera; en cambio, la experiencia estética y el arte son sublimes. (Campeotto y Viale, 2017, p. 143)

En el texto se evidencia una reacción común ante los objetos artísticos y ante la experiencia estética que les da vida que, nuevamente, resultaría equivocada y dicotómica, pues el arte y las experiencias estéticas que le animan no son ajenos a la vida del organismo humano ni están posadas en algún *εἶδος* accesible solo a inspirados y superdotados, o dominados por élites cultas y oligárquicas. Sumado a esto, los objetos y materiales artísticos no se podrían someter a una catalogación jerárquica que indique su dignidad o indignidad, ya que no existen objetos materiales ni temas esencialmente artísticos, gracias a la ausencia de contenidos prefijados o modelos estrictos por seguir. Irónicamente, al tener el arte la capacidad de criticar, desacralizar y también reivindicar y dignificar objetos, temas,

métodos y materiales, sufre la crítica y censura moral de la sociedad, en el cuerpo de la llamada *crítica judicial* que establece normas, reglas, modelos, prescripciones que determinan qué es arte y qué no lo es, de modo tal que aquellos que salen del modelo impuesto por la tendencia actual o por cualquier oscuro motivo, son censurados, vapuleados, denunciados o, lo que es peor, ignorados, silenciados y excluidos.

Así, el artista tiene al menos dos opciones: no ceder a la presión y la reprobación, y consumir las fases de experiencia en la obra acabada, sincera y original, para terminar como un aislado y excéntrico, o, relegarse a la imitación o reproducción de las obras que siguen las prefiguraciones artísticas más famosas y comerciales de su tiempo. Es sobresaliente en este punto el hecho de que los grandes maestros han tenido una especie de espíritu combativo y revolucionario al oponerse a los modelos y reglas establecidos con la madurez y ampliación de sus ideas, sentimientos, percepciones, materiales, técnicas, en fin, con el despliegue de sus medios expresivos plenamente individualizados. Es claro para ellos que al desarrollar nuevos modos de experiencia artística aparecen nuevas problemáticas en la interacción de la criatura con su entorno que exigen formas novedosas de expresión, por eso en sus obras se liberan energías antes innecesarias, inexistentes, agarrotadas o inertes. Por esto es que las primeras agitaciones de insatisfacción y las promesas de un futuro mejor son dadas por el arte (Dewey, 2008, pp. 340-343).

Sabemos que los artistas se expresan por medio de las técnicas que se manejan en su tiempo, y que de ser estas insuficientes se han visto impulsados a la aventura de hallar nuevos medios expresivos desarrollados mediante el juego de la experimentación continua. En este momento aparece un elemento que acaso será uno de los más importantes rasgos definitorios de un artista: el ser un *experimentador nato* (Dewey, 2008). La asociación de tan vital característica del artista con su función crítica no es fruto del azar, pues, si el ejercicio

crítico busca el perfeccionamiento de la percepción y el ensanchamiento cualitativo de los criterios para abordar la experiencia estética, entonces, el ejercicio que habrá de acomodarse mejor a su empeño será la ininterrumpida reelaboración. Por tanto, para Dewey, “el artista tiene que ser un experimentador, porque tiene que expresar una experiencia intensamente individual a través de medios y materiales que pertenecen al mundo común y público” (p. 162), abriendo nuevas alternativas a la experiencia y proponiendo avances técnicos, artísticos y estéticos.

Cuando el artista se preocupa por descubrir las posibilidades de un material, de un tema, problematiza su obra, su quehacer, lo cual constituye una reflexión y su experiencia, si bien estética, se reviste de carácter intelectual (Hook, 2000, pp. 140-144). Así, el pintor reflexiona mediante su medio técnico y expresivo, establece un ejercicio de pensamiento y análisis de la realidad, solo que las herramientas de tal forma particular de entender, explicar y pensar son colores, líneas, volúmenes, texturas, tonos, perspectivas.

De este modo, los elementos propios de la composición pictórica, por ejemplo, se ven transformados en símbolos, entendidos como cualidades del pensamiento cuya pretensión es la reeducación de la percepción ante las obras de arte, que auxilian al espectador en el difícil proceso de ver y entender, de experimentar los valores de la obra como un todo, y lo capacitan en experiencias más completas e intensas, para poder captar, como sugiere Dewey, “la plena importancia de una obra de arte cuando reproducimos en nuestros propios procesos vitales los procesos del artista al producir su obra” (2008, p. 367). Es deber del artista, entonces, dotar a su obra de tal forma que se convierta en material para la construcción de una experiencia adecuada en sujetos menos dotados que el creador original.

Sin embargo, se sabe que el artista no es el dueño absoluto de la interpretación, la valoración y el sentido de su obra, el único que

determina su significado y la percepción indicada para la experiencia de los demás, como bien puede pretenderlo la *crítica judicial*, y que tampoco debe verse tentado por el afán de relegar el sentido de su obra exclusivamente a sus percepciones individuales, impidiendo la experiencia común y la relacionalidad que de suyo tiene la obra de arte. Así, pues, también es un compromiso del artista alejarse de la crítica efectista que se construye sobre ejercicios propositivos netamente subjetivistas y emotivistas.

De todas maneras, el material con que se expresa la obra no es de uso estricto del artista, ya que existe y es común, pero es la expresión del individuo que, al jugar con la materia, la transforma en su obra personal. El material es de todos, pero la manera de decir, las intenciones y los modos de expresión son individuales. Esto es evidente al observar que el mismo tema es tratado de diversas formas por distintos artistas y en diferentes épocas, sin ser una restricción o imposición externa que coaccione las ideas, los sentimientos y los medios de ejecución.

Conclusiones

El hecho de integrar la experiencia estética de las personas con sensibilidad artística a los aspectos biológicos y culturales que se tienen en tanto organismo humano constituye para el pragmatismo de John Dewey un elemento principal para que cada individuo participe del universo del arte, pero entendiendo este como una manera de ensanchar sus propias experiencias vitales, ya que:

Según Dewey, es urgente y necesaria una “reconstrucción” de la filosofía y dicha reconstrucción pasa, precisamente, por la superación del error inicial de la filosofía tradicional: haberse situado fuera del campo de la experiencia –no solamente fuera de la experiencia social, sino también fuera del campo de la experiencia personal e individual. (Carreras, 2016, p. 70)

Con esto, la experiencia cotidiana es reivindicada por Dewey, de lo cual se deriva que una de las mayores responsabilidades de los artistas –y de hecho de todo ser humano– sería establecer una comunidad humana basada en la participación de experiencias comunes que los hiciera cada vez más cercanos, pues, como dice Dewey: “que el arte une al hombre y a la naturaleza, es un hecho familiar. El arte hace también a los hombres conscientes de su comunidad de origen y destino” (2008, p. 306). Esto se entiende al preguntar ¿cuál es el papel del arte en la civilización?, ya que puede contestarse que el arte de una civilización es el medio más efectivo para entender a la civilización misma, en la medida en que la experiencia estética es más que estética: nos dice cosas de la sociedad en que acaece, y, en general, influencia otros modos de experiencia, se interconecta con las ideas de la cultura, la educación, las tradiciones e instituciones vividas.

El arte es un medio por el cual penetramos, con la imaginación, la razón y las emociones, en otras formas de experiencia anteriores, extrañas y remotas, enriqueciendo y ampliando la significación de la experiencia actual. Se abre con esto la posibilidad de una comunicación genuina mediante el arte, puesto que este es un modo más universal y efectivo de comunicación que el habla o la escritura, por establecer una comunidad de experiencia. Al reconocer las diversas manifestaciones de las culturas anteriores y actuales, se nos ofrece un sentido de historicidad humana para comprender las claves de la civilización y experimentar algunos elementos de su experiencia (Hook, 2000, p. 145). El arte expresa las actitudes más propias e intensas de una época, por lo que es una forma de comunicación y participación universal entre los individuos y las individualidades colectivas, que permite hacer profundas transformaciones en nuestras relaciones sociales y mejorar la calidad de la experiencia humana y de los modos de vida. El artista nunca puede estar ciego a la existencia y su voz retumba como eco de la experiencia en la historia humana.

Bibliografía

- Campeotto, F. y Viale, C. M. (2017). Educación y arte. Acerca de John Dewey. *Cuestiones de filosofía*, 3(21), 135-164.
- Carreras, C. (2016). John Dewey: "En el principio fue la experiencia". *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 21(72), 69-77.
- Dewey, J. (1991). *The Later Works* (vol. 16). Southern Illinois University Press.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós.
- Hook, S. (2000). *John Dewey. Semblanza intelectual*. Paidós.
- Montenegro, C. (2014). Arte y experiencia estética: John Dewey. *Revista Nodo*, 9(17), 95-105.
- Schopenhauer, A. (2000). *El mundo como voluntad y representación*. Porrúa.
- Simondon, G. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo.