

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
SECRETARÍA DE POSGRADO  
DOCTORADO EN FILOSOFÍA

# **Aportes de la concepción deweyana de la experiencia al desarrollo de una perspectiva pragmatista sobre las actividades artísticas.**

## **Una lectura de *El arte como experiencia***

Tesis para optar por el grado de Doctor en Filosofía

Doctorando: Prof. Leopoldo Rueda ( CleFi, IdIHCS, FaHCE, UNLP/CONICET)

Directora: Dra. María Cristina Di Gregori  
CleFi, IdIHCS, FaHCE, UNLP/CONICET

Co-directora: Dra. Analía Melamed  
CleFi, IdIHCS, FaHCE, UNLP/CONICET

# Índice

Agradecimientos	5
Nota aclaratoria sobre la forma de citar	7
Resumen	8
Procedimientos narrativos para desentrañar lo que el archivo no cuenta. Análisis del film “El silencio es un cuerpo que cae”	10
Introducción	14
1. Plan de trabajo	
2. Algunas lecturas de la teoría estética deweyana: un estado de la cuestión	
<b>Sección 1: La revinculación del arte y la experiencia. Caminos de ida y vuelta</b>	
Capítulo 1. El rodeo de las actividades artísticas a la experiencia: Dewey y la defensa del naturalismo en filosofía del arte	33
1. Introducción	
2. Necesidad de re-plantear qué debe entenderse por ‘rodeo’. Preámbulos al tratamiento del arte en términos de experiencia	
3. Estrategias para investigar filosóficamente el fenómeno artístico	
4. La desconexión del arte y la experiencia: caracterización de las teorías anémicas y de sus consecuencias	
5. El enfoque naturalista de las actividades artísticas	
5.1 <i>El argumento filosófico</i>	
5.2 <i>El argumento artístico. Voces de artistas en El arte como experiencia</i>	
6. Sumario	

1. Introducción
2. Caracterización del concepto de experiencia
  - 2.1 Acción y transacción
  - 2.2 Un modelo del circuito de la experiencia
3. La dimensión estética-afectiva de la experiencia
  - 3.1 Situación cualitativa y agentes encarnados
4. La dimensión artística de la experiencia y la posibilidad de una afectividad transformada
5. La experiencia en *El arte como experiencia*
  - 5.1 Acción mecánica y acción sin propósitos: la experiencia no consumada
6. Sumario

**Segunda Parte: De la experiencia al arte, del arte a la experiencia. Sobre lo que el arte hace ‘con y en’ la experiencia**

1. Introducción
2. La lógica de la expresión: emociones, medios y significados
  - 2.1 *Las bases naturalistas de la expresión: la constitución del significado*
  - 2.2 *La teoría biosocial de las emociones y su relación con el gesto expresivo*
3. El proceso creativo como expresión: la investigación sobre la experiencia
4. La obra artística como objeto expresivo y la vida de la obra
5. Sumario

Anexo: Críticas a la teoría deweyana de la expresión

1. Introducción.
2. De la comunicación al arte
  - 2.1 El lenguaje como acción

- 2.2 El rol transformador del lenguaje: la experiencia ampliada
- 3. Del arte a la comunicación
  - 3.1 el arte como lenguaje
  - 3.2 Los límites de la comunicación artística: lo académico y el reconocimiento
  - 3.3 La sinceridad como categoría crítica para el arte: el caso del Kitsch
- 4. Interrupciones de la comunicación: la crítica estética a la experiencia
  - 4.1 La perspectiva de Dewey
- 5. Resonancias en la teoría crítica
  - 5.1 El enmudecimiento del arte en Adorno
- 6. Del arte a lo común: el arte como lenguaje de lo común
- 7. Sumario

Capítulo 5: El arte en la conformación de la sensibilidad. La educación estética en clave deweyana | 185

- 1. Introducción
- 2. Algunas nociones sobre la idea de “educación estética”
- 3. Dewey, el esteta
- 4. La educación y la comunidad: una idea amplia de educación
  - 4.1 *El concepto amplio de educación*
  - 4.2 *Educación, sujeto e intereses*
- 5. ¿En qué sentido educa el arte? La agencialidad del arte en la conformación de la experiencia. Una lectura de “Arte y Civilización”
- 6. Resonancias contemporáneas
- 7. Sumario

Capítulo 6: Conclusiones y proyecciones futuras | 222

Bibliografía | 229

## Agradecimientos

Son muchas las personas que acompañaron este trabajo de tesis doctoral, y no fueron pocas las veces en las que quise terminarla precisamente porque quería escribir estos agradecimientos.

A mis directoras de doctorado, Cristina Di Gregori y Analía Melamed. Por su paciencia infinita y su ayuda para poder desarrollar los intereses que guiaron este trabajo. Por sus correcciones, comentarios y las larguísimas horas en que conversamos. Alentaron este trabajo desde el comienzo, hace ya más de diez años cuando todavía era estudiante de grado. Leyeron innumerables páginas de trabajos torpemente escritos y de ideas que tenían su valor pero que estaban pobremente articuladas. Supieron ayudarme con sus correcciones a encontrar mejores maneras de formularlas.

A Livio Mattarollo, mi compañero de andanzas pragmatistas. Mucho de lo que aprendí de Dewey se lo debo a él y a las muchas conversaciones cotidianas, congresos y trabajos escritos en colaboración.

A mis compañeros del Grupo de Estudios Pragmatistas, Federico López y Victoria Sánchez, de quienes aprendí mucho y con quienes tuve la oportunidad de discutir sobre las ideas que iban apareciendo en la investigación. En este mismo sentido también agradezco a mis amigos Fabio Campeotto y José Jatuff.

A Ludmila Hlevobich, por las largas charlas sobre el arte como objeto de estudio de la filosofía.

A Mercedes Miralpeix, con quien nos dimos aliento y trabajamos de manera remota en esta etapa de escritura.

A Mariana del Mármol, por las muchas charlas sobre el teatro y sobre investigación en artes. Por confiarme la lectura de su tesis. Y por una larga amistad que nació antes de conocernos, impuesta por una obra de teatro.

Especialmente a tres profesorxs, cuya mirada sobre Dewey o sobre el arte recorren estas páginas. A Federico Penelas por invitarme a su grupo de estudios en el SADAF donde tuve la oportunidad de leer y discutir *El arte como experiencia* de principio a fin. A través suyo agradezco a Mauro, Anahí, Claudio, Pedro y Marina. A Ana Bugnone, por su generosidad y su impulso para darle cuerpo a estas ideas. A Lucas Prestifilippo, por su profunda lectura sobre Adorno.

A las distintas instituciones que hicieron posible esta investigación. Al Doctorado en Filosofía, especialmente a su directora Silvia Manzo, a su comisión directiva y a sus secretarios, Juan Veleda y Alfredo García. Al Centro de Investigaciones en Filosofía, en cuyo marco está

radicada esta investigación, por todo el apoyo que ofrece a sus investigadorxs. A la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y al Departamento de Filosofía, lugares a los que entré con 17 años y sentí que llegaba a casa. Y a la Universidad Nacional de La Plata y la Educación Pública, Gratuita y de Calidad. Hoy un hijo de humildes campesinos entrega su tesis doctoral.

Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET) que financió esta investigación otorgándome una Beca Doctoral.

A los muchxs amigxs que sostuvieron emocionalmente este trabajo, que escucharon (soportaron) exposiciones de las ideas aún a su pesar, que bancaron los momentos de angustia. Maia, Wally, Lucas, Agus, Paz, Bruno, Nico, Agustin, Marilina, Maxi, Manu, Dani. A dos amigas muy especiales que me incentivaron a investigar y que fueron un apoyo importantísimo durante la carrera de grado y posgrado: Guadalupe y Alejandra.

A mis papás, mis hermanxs, mis sobrinxs y mis primas.

A Jack.

### Nota aclaratoria sobre la citación.

Para el caso de las citas de Dewey, se remitirá a la edición canónica de las obras completas: *The Collected Works of John Dewey 1882-1953 (1967-1987)*. *The Early Works, 1882-1898 (1967-1972)*; *The Middle Works, 1899-1924 (1976-1983)*; *The Later Works, 1925-1953 (1981-1991)*. Carbondale: Southern Illinois University Press. En el cuerpo del texto he colocado la traducción al español y en notas al pie la cita original en inglés. Acompañado a cada cita he colocado la referencia del siguiente modo: “(AE LW 10.9 / 2008: 3)” que indica “*Art as Experience, Later Works 10* página 9” que en la edición española del 2008 corresponde a la página 3. La única excepción a esta clave de citación es el libro *Unmodern Philosophy and Modern Philosophy* (2012) cuya edición y publicación es posterior a *The Collected Works of John Dewey*.

A menos que se indique lo contrario, las traducciones se corresponden a las ediciones disponibles en español. De los textos para los cuales no hay traducciones disponibles, estas me corresponden. De igual modo, la cita original en inglés se coloca al pie de página.

Las traducciones del inglés de la bibliografía secundaria son todas propias. Agradezco a Sebastián Streitenberger por la revisión técnica.

### Listado de abreviaturas

(Psy) <i>Psychology</i> EW 2	(ACF) <i>A Common Faith</i> LW 9
(PP) <i>Poetry and Philosophy</i> EW 3	(AE) <i>Art as Experience</i> LW 10
(TE) <i>Theory of Emotions</i> EW 4	(PTQ) Peirce. <i>Theory of Quality</i> LW 11
(CAR) <i>The Reflex Arc Concept in Psychology</i> EW 5	(LTI) <i>Logic. Theory of Inquiry</i> LW 12
(DE) <i>Democracy and Education</i> MW 9	(EE) <i>Experience and Education</i> LW13
(NRF) <i>The Need for a Recovery of Philosophy</i> MW 10	(NA) <i>By Nature and by Art</i> LW 15
(EEL) <i>Essays in Experimental Logic</i> MW 10	(ANE) <i>Anti-naturalism in Extremis</i> LW 15
(RP) <i>Reconstruction of Philosophy</i> MW 12	
(QT) <i>Qualitative Thought</i> LW 5	
(CE) <i>Conduct and Experience</i> LW 5	
(PC) <i>Politics and Culture</i> LW 6	
(POIP) <i>Public Opinion and Its Problems</i> LW 9	

## Resumen

Esta tesis tiene como objetivo proponer una perspectiva crítica que permita un análisis filosófico del arte, desarrollada a partir de una lectura de *El arte como experiencia* de John Dewey. Para ello, recuperaremos primero los dos conceptos centrales, arte y experiencia, para ahondar luego en tres conceptos subsidiarios, expresión, comunicación y educación de la sensibilidad.

A partir de la idea de que “la obra de arte es lo que los productos hacen con y en la experiencia” (Cf. AE LW 10.9 / 2008: 3) propongo mostrar qué aportes puede realizar esta teoría para una investigación sobre las artes, indagando principalmente qué aspectos se ponen de relieve cuando enfocamos el arte desde el concepto deweyano de experiencia. La idea nodal que recorre la tesis es intentar mostrar que las actividades artísticas pueden ser tratadas como una especial elaboración de la experiencia humana y por ello mismo también un agente que interviene en su dirección y desarrollo. A mi juicio esta es una de las claves para darle cuerpo a una perspectiva pragmatista sobre el arte.

De este modo, la primera sección de la tesis aborda en conjunto los dos conceptos centrales, arte y experiencia, presentando una lectura de cómo debe ser entendida tal relación desde la perspectiva pragmatista. Analizaré la idea de rodeo y la propuesta naturalista a efectos de ofrecer una reconstrucción de los argumentos que ofrece Dewey para defender su intención de reconectar los conceptos de arte y experiencia. Luego analizaré el concepto transaccional de experiencia de donde retomaré una concepción de la sensibilidad, de lo cualitativo y de las actividades que de allí se originan. Mostraré entonces que, en la concepción de Dewey, las actividades que emprendemos están fundadas sobre estas formas de apreciación e indagaré cómo los resultados de dichas actividades implican una transformación sobre esas matrices de apreciación.

La segunda sección de la tesis extrae algunas consecuencias de la revinculación entre estos dos conceptos para una reflexión sobre el modo en que intervienen las actividades artísticas en la experiencia en la perspectiva de Dewey. Para articular esta idea, la tesis enfoca tres conceptos subsidiarios, a saber, expresión, comunicación y educación de la sensibilidad. Si bien Dewey presenta estos conceptos de manera general, en mi lectura su valor no reside en erigirlos en una definición del arte, más bien, son conceptos que nos pueden ofrecer instrumentos de análisis para abordar manifestaciones del arte, una perspectiva particular que pone de relieve cómo el



arte reflexiona y elabora la experiencia y como puede transformarla a partir de la creación de nuevos modos de apreciación. Defenderé que estos tres conceptos, en el marco de una reflexión de estética aplicada, permiten poner de relieve aspectos interesantes de manifestaciones y problemas artísticos

En este sentido, el análisis filosófico que aquí propongo no pretende erigir la teoría de Dewey como una en la que se pueda encontrar una definición del arte, esto es, un conjunto de condiciones necesarias y suficientes que permitan identificar los rasgos de lo que se considera arte y separarlo de otros productos. Más bien, me interesa rescatar la mirada deweyana sobre un conjunto de actividades y objetos que, por el modo en que son elaborados y por el modo en que funcionan en la experiencia, resultan una interesante reflexión estética sobre la experiencia misma y al mismo tiempo pueden transformarla. Esto no implica, por supuesto, que todo objeto que llamamos arte lo realice de este modo, ni que con ello se agote el campo de las indagaciones sobre el arte, pero en mi lectura sí implica una mirada sobre estos objetos en su especial vínculo con la experiencia que resulta novedosa, desatendida, y especialmente productiva como mostraré a lo largo de estas páginas, ya que inscribe al arte (y a otros productos no necesariamente reconocidos como artísticos) dentro de los agentes que modelan la experiencia humana.

## **Procedimientos narrativos para desentrañar lo que el archivo no cuenta. Análisis del film “El silencio es un cuerpo que cae”**

Man is a teller of tales, a spreader of reports. He tells his story in every medium; by the spoken word, by pantomime and drama, in carvings in wood and stone, in rite and cult, in memorial and monument. (2012: 3)

J. Dewey, *Unmodern Philosophy and Modern Philosophy*.

Hacia fines del 2017 se estrenó en Argentina el largometraje “El silencio es un cuerpo que cae” dirigido por la cineasta Agustina Comedi. Allí se narra la historia de su padre, Jaime. Sus antiguos amigos le cuentan que una parte importante de él murió cuando ella nació.

Jaime se compra una cámara de video y graba más de 160 horas de escenas cotidianas: viajes, fiestas, cumpleaños, visitas a zoológicos y museos. Se vuelve así un cineasta amateur.

Ese material parece revelar con sus ausencias todo lo que su padre había querido ocultar. Hay imágenes que traicionan el silencio autoimpuesto, y con ello Agustina reconstruye, como se puede, la historia que a ella no le habían contado. Como si la verdad refugiada en el silencio necesitara de una ficción para decir, no lo que ella es, sino lo que ha hecho de ella algo que necesita ser silenciado.

La directora trabaja sobre esas cintas para contar la historia de su padre, una historia que se parte en dos temporalidades. Está la historia de Jaime antes de ser padre y la historia de Jaime casado con Monona y padre de Agustina.

El activismo político de los años ‘70 y su intimidad homosexual habían constituido la vida de Jaime hasta antes de casarse. Activismo y homosexualidad se habían conjugado en la demanda a las organizaciones políticas peronistas y de izquierda de aceptar la diversidad sexual como experiencia posible en el nuevo mundo que pretendía construirse. Esta demanda caía por entonces dentro del conjunto de reivindicaciones etiquetadas como burguesas o era vista como un ablandamiento y renunciamiento a la virilidad masculina que la revolución necesitaba. Un canto colectivo recuerda todavía aquella experiencia “No somos putos, no somos faloperos, somos soldados de FAR y Montoneros”. Por ello, encarnar una identidad sexual diversa

significaba enfrentarse a la expulsión del partido o, con el retorno de la democracia, someterse a las razzias policiales.

Un personaje aparece sentado al lado de su padre en la foto de su casamiento. Ninguna etiqueta recuerda su nombre. Muchos años después de esa foto, Jaime llora cuando escucha en la radio que Freddie Mercury murió de sida. Es la segunda vez que Agustina ve a su padre llorar. Lo que ella no sabía entonces es que el día anterior también había muerto Néstor. El testigo de su casamiento había sido también la pareja de su padre durante 11 años y su mejor amigo desde entonces. Néstor también murió de sida. Eran los años en que la así llamada peste rosa se había convertido en pandemia, otra pandemia. Néstor murió sin la compañía de Jaime. ¿Alcanza comprender la historia para redimir el sufrimiento? ¿No es una comprensión que llega demasiado tarde? Sin embargo, en ese llanto, en el sufrimiento indisimulado, parecen comunicarse por primera vez Jaime y el padre de Agustina. Dos entidades que habían permanecido clausuradas en mundos distintos.

Luego de su casamiento, y con el nacimiento de Agustina, Jaime sume su propia historia en un silencio sepulcral. Se distancia de sus amigos y amigas. A partir de allí, detrás de la cámara, silencioso él mismo, parece un simple testigo de la historia que ve a través de su Panasonic. De su antigua vida no hay imágenes, a excepción de las que luego le comparten a Agustina quienes lo conocieron en aquella otra vida.

Sin embargo, trabajo de archivo mediante, la elocuencia se revela en las imágenes que toma. La figura sensual de la escultura de David, la filmación de un león encerrado en la jaula, un caballo desbocado que se resiste a su domador, adquieren significados nuevos cuando son puestos en relación con algunos relatos. Miradas captadas en el momento de su detención. Amores que, como los de Baudelaire, son a última vista. Las imágenes tejen relaciones emotivas con el resto de la historia. Una historia es siempre más que una historia. Esa operación ficcionaliza una historia no contada y silenciada a partir de los materiales disponibles. Un pasado, una porción de la experiencia que solo desde la ficción puede ser recobrada, al menos en parte.

La película no busca, sin embargo, unir todo esto en un marco omnicomprendivo. No se trata de reunir a Jaime con su padre ni de componerlo en una imagen única. Jaime se escabulle entre la miríada de imágenes que filma y las pocas que lo retratan.

Así, esta ficción sobre el pasado conjuga diversas operaciones: relatos sin imágenes, imágenes congeladas, usos de glitch, es decir, fallos involuntarios en donde el sonido o la imagen se distorsionan, imágenes que simbólicamente pueden aludir a un deseo homoerótico,

escenas elaboradas para el documental que ficcionalizan una fiesta, imágenes de escenas cotidianas que en su aparente carácter corriente ocultan alguna pista de la historia. La vida de Jaime solo puede ser contada en un proceso de postproducción del pasado. Así, como dice Bourriaud (2007: 15), nos convertimos en semionautas, que navegamos entre los signos de las muchas imágenes producidas por el padre y las que produce la directora. Este procedimiento se vuelve incluso más interesante, ya que aparecen allí numerosas escenas de los viajes que hicieron Jaime y su familia a distintos lugares. Agustina se entera luego que Jaime ya conocía esos lugares porque previamente había viajado con sus amigos o sus parejas. Las escenas de sus viajes familiares remiten a su otra vida, hacen guiños y esconden pistas. Aunque también exponen su marcada diferencia.

Las imágenes no son solo elocuencia, ellas mismas se resisten a contar la historia que quiso ser silenciada. Hacer hablar aquellas imágenes se presenta a la directora como una negociación ética, según sus propias palabras. ¿Qué decir, qué contar a partir de esos archivos? o mejor, ¿qué hacerles decir? ¿por qué hacer hablar a un material que en principio se guardaba en su enmudecimiento? ¿por qué la historia debía ser contada? ¿no está, de algún modo, traicionando su material? ¿se puede mediante el arte hablar de aquello que eligió el ocultamiento y el enmudecimiento? ¿hay alguna justificación ética que exceptúe al arte de cierta infidelidad a sus materiales?

Una de las hipótesis es presentada por una amiga del padre, que se niega a contar y ponerle imagen a la historia: la historia no es de Agustina, sino de ellos y ellas, de aquellos años de Córdoba. Aparece aquí una pretensión soberana sobre la historia y sobre el silencio que la directora respeta y vuelve materia de indagación y motivo de experimentación audiovisual. El montaje de las distintas escenas recupera una suerte de temblor e indecisión; hay un temblequeo en la mano que filma y en la mano que monta, hasta el sonido mismo parece estar allí un poco incómodo.

La cámara se detiene y una voz cuenta aquellas cosas que el cuerpo no puede encarnar. Voces descarnadas, espectrales. Algunas eluden ser filmadas. Otras, como las de Jaime y Agustina, hablan casi siempre detrás de la cámara.

La vinculación problemática de cuerpo y palabra se anuncia desde el mismo título. El silencio brota desde el propio archivo: cuerpo de la memoria y significante excedente. Siempre más allá del discurso. El archivo sugiere, sin embargo, tenues vinculaciones cargadas de sentido.

En Disney, junto a su hija, Jaime filma la representación teatral de La Sirenita. La escena

elegida es precisamente la del pacto sacrificial, en la que Ariel entrega su voz. La historia de Jaime, incluso aquella que se oculta, no es sino una parte de la historia de su hija, y de su esposa y sus amigos. Es también la historia de esa Córdoba que es un pozo, y de una fiesta a la que Jaime no asiste, y de los años '70 y del SIDA. Y de nuestros años cargados de memoria, de archivo, de redención y quizás también de olvido. Es la historia de Néstor, el obstetra, quien no solo fue pareja de Jaime, sino que además atiende el nacimiento de Agustina.

Operar sobre las imágenes se asemeja a releer una carta que el tiempo ha desgastado y cuyo remitente ya no está. Incomodidades, enojos y penas, que también llegan tarde, no eximen a la directora de la paciencia necesaria para elaborar sus materiales. Incomodidades, enojos y penas son también parte del archivo.

El silencio de Jaime y de los otros no es condenado, es simplemente indagado. Un anhelo de comprensión atraviesa la película. Aunque nunca deja de latir la pregunta y el cuestionamiento acerca de por qué son precisamente estas historias las que deben ser silenciadas. La opción paterna por el silencio no es una decisión de una voluntad radical, está teñida de múltiples factores que la explican, al menos parcialmente. Nuevamente, una historia es siempre más que una historia. La historia es sobre Jaime, pero la soberanía sobre ella no es de Jaime. Ni tampoco lo es de Agustina. Es una historia que al menos en parte nos pertenece.

Se trata entonces de enfrentarse uno mismo a las imágenes y escucharlas. Y eso hace el cineasta, escucha. Escucha los otros relatos, modaliza sus intervenciones, intenta comprender ese silencio al mismo tiempo que lo vuelve palabra e imagen.

¿Y por qué entonces la historia debía ser contada? Para resolver este problema la directora parece apelar a dos principios: lo maravilloso y la libertad. Un niño nos dice que maravilloso es ver lo que nunca vimos por primera vez. Y libre, a diferencia de los leones que Jaime filma, es no tener que estar en una jaula. Porque para poder hablar hay que primero sentarse a escuchar, porque solo con un oído atento, una visión paciente, puede el silencio decirnos algo. Porque esa historia también nos pertenece, porque al verla se abre un resquicio en nuestra jaula, y porque ver nuestra experiencia como nunca la vimos, por primera vez, es ciertamente maravilloso.

## Introducción

### 1. Plan de trabajo

En este trabajo propongo realizar una lectura de *El arte como experiencia* de John Dewey tratando de determinar algunos aportes específicos que se desprenden de la propuesta de re-vincular teóricamente los conceptos de arte y experiencia. Me ocuparé de rescatar de su teoría una serie de conceptos e ideas que considero pueden ser productivos a la hora de analizar manifestaciones artísticas. No es la intención de este trabajo erigir estas perspectivas como características definitorias del arte ni hacer de la teoría deweyana una teoría sobre qué son o no son las artes. Más bien, me propongo revisar la manera en que algunos conceptos que Dewey pone de relieve pueden ser útiles e iluminadores a la hora de abordar algunas manifestaciones artísticas en concreto.

En particular y de manera muy resumida, a la luz de la idea de experiencia veremos como para Dewey las obras de arte son una reflexión sensible sobre alguna dimensión cualitativa de la experiencia humana que puede tener la capacidad de transformar la propia experiencia, especialmente a través de una modificación de la sensibilidad misma. En este sentido, para Dewey, las manifestaciones artísticas se vuelven agentes en la transformación y dirección de la experiencia. Este tratamiento involucra entonces parámetros de análisis novedosos para una perspectiva filosófica sobre el arte.

El desarrollo que propongo parte entonces del concepto de experiencia para tomar de allí los elementos que juzgo necesarios para un análisis de lo que denominaremos las actividades artísticas. Analizar el arte como actividad artística implicará en la clave deweyana indagar en lo que hace el arte con y en la experiencia (Cf. AE 2008: 3 / LW10: 9). Esta cita, tan mentada en los trabajos críticos, a mi juicio no ha sido suficientemente analizada. Ambas preposiciones, ‘con’ y ‘en,’ indican dos direcciones del trabajo filosófico. Propongo entonces desarrollar una doble perspectiva, continuas entre sí, para comprender la concepción deweyana del arte.

Partiremos de la concepción transaccional y naturalista de la experiencia, mostrando cómo en la teoría deweyana el arte ha de ser comprendido como un producto mismo de la experiencia, que surge de ella, tanto como muchas otras actividades humanas.

Esto será la base para comprender por un lado la peculiar mirada que tiene Dewey sobre el arte hacia 1934 y, por otro lado, para deducir el conjunto de categorías que despliega *El arte como experiencia* para analizar las actividades artísticas.

Asentado sobre esta necesaria reconstrucción, en un segundo momento, de corte propositivo, indagaré en clave deweyana en el conjunto de algunas consecuencias que pueden y deben pensarse que tiene el arte para la experiencia cotidiana. Es decir, si el arte surge de la experiencia, es a ella a la que presumiblemente afecta. Considero que la clave deweyana y la innovación que propone para pensar las actividades artísticas es precisamente que, al naturalizar el arte, esto es, al inscribirlo en el desarrollo de la experiencia, permite considerar e investigar el amplio conjunto de consecuencias o efectos que tiene en ella.

En este sentido, la perspectiva pragmatista sobre el arte que desarrollaré no podría encuadrarse bien en lo que Vera Zolberg (2002) ha esquematizado como perspectivas internalistas o externalistas. Según Zolberg, la visión internalista privilegia la mirada sobre los procedimientos y elementos formales de la obra de arte. La perspectiva externalista por su parte, reacciona poniendo de relieve las dimensiones contextuales, sociales e históricas, es decir, los que podrían llamarse factores extra-estéticos, y analiza así cómo circulan las obras de arte, cómo se legitiman, qué lugar tienen en el mercado y qué sentidos sociales ponen en juego. Si bien la reconstrucción de Zolberg es esquemática, ambas perspectivas adolecen de varios problemas (CF. Capasso, Bugnone y Fernández, 2020: 12). En particular, la dicotomía donde el arte queda o bien reducido a sus procedimientos formales o bien se lo analiza como mero reflejo o epifenómeno de los procesos sociales no logra comprender la irreductible complejidad del fenómeno artístico.

El concepto de experiencia habilita un tratamiento integral de las actividades artísticas y sus productos, evitando reducir la obra de arte a un mero epifenómeno al mismo tiempo que la imbrica de y en los procesos de la experiencia. Creo que este punto no ha sido suficientemente desarrollado en los abordajes analíticos sobre *El arte como experiencia*. En la crítica especializada sobre la teoría estética deweyana, con valiosas excepciones<sup>1</sup>, no suelen emprenderse análisis sobre qué categorías pueden resultar útiles para re-pensar manifestaciones artísticas concretas.

---

<sup>1</sup> Entre estas excepciones, me interesa resaltar aquí el invaluable aporte que ha realizado Fabio Campeotto en su trabajo doctoral presentado en el año 2021. La tesis titulada *La estética de John Dewey y la historia del arte. Teoría y praxis* se ocupa en una primera parte de describir la evolución de la reflexión deweyana sobre las artes a lo largo de su larga trayectoria filosófica, en lo que Campeotto describe de manera muy adecuada como una 'parábola estética' (Cf. 2021: 11). Es decir, si se atiende al corpus de textos completo, corpus que Campeotto analiza con rigor histórico, en la obra de Dewey puede encontrarse un interés creciente en el asunto de las artes, interés que tendría su ápice -mas no su comienzo- en *El arte como experiencia*. El trabajo de Campeotto tiene la virtud de ocuparse del diálogo más concreto de Dewey con las artes, y especialmente con Barnes, abordando además con un criterio histórico el desarrollo de las ideas sobre el arte y sobre la educación artística.

La primera dificultad comienza con el término mismo de arte, ya que en Dewey este vocablo se expande hasta abarcar a la experiencia misma. El mismo Dewey llamó ‘arte’ a cosas variadas. La ciencia era un arte, la democracia era un arte, la comunicación era un arte, las actividades artísticas eran arte, la moral era un arte, en fin, la experiencia bien entendida era un arte. A la base de esta idea se halla la noción transaccional de experiencia, en la que encontraremos los conceptos clave de continuidad, producción, transformación y creatividad, lo que supone ya una profunda innovación filosófica de Dewey. Es una tarea que también debemos emprender, pero a mi juicio falta profundizar todavía en los alcances específicos que dicha teoría de la experiencia aporta para el análisis de las actividades artísticas. Los análisis parecen entonces detenerse en una reconstrucción filosófica, e incluso histórica, de las categorías que Dewey propone, sin avanzar en una puesta a prueba de las mismas, sin hacer uso de las herramientas conceptuales así desarrolladas para investigar en lo que las artes están haciendo. La pregunta que esta tesis trata de responder es en qué sentidos la teoría pragmatista puede erigirse como un marco teórico productivo. De modo general, un aporte que encuentro es precisamente que la perspectiva pragmatista pone un acento o foco en el conjunto de las consecuencias que el arte como fenómeno peculiar tiene en las prácticas humanas. Esta preocupación, que Dewey mismo elabora y que aquí retomamos, se halla profundamente ligada a la herencia peirceana de la máxima pragmática, que invita a reconocer los efectos o repercusiones prácticas que el objeto indagado pueda tener, y erige el significado de esos objetos sobre la base de dichas consecuencias.

Hasta aquí hemos hablado del fenómeno artístico como un fenómeno diferenciado, y esto puede sonar extraño para quienes hayan recorrido las primeras páginas de *El arte como experiencia*, donde justamente Dewey va a criticar este punto de partida. Allí sostiene que, por una extraña ironía, las mismas obras de arte se han vuelto un obstáculo para la teoría estética. A su juicio, se ha aislado y en cierto modo fetichizado a los productos u objetos artísticos, lo que imposibilita captar su significado como agentes intervinientes en la formación de la experiencia humana, de la que, a su vez, el objeto artístico toma su significado. Notemos desde ahora que Dewey no va a identificar o reducir la obra de arte al objeto o producto, sino a la acción de este en tanto elabora y transforma la experiencia.

Justificado en la idea transaccional de la experiencia, veremos cómo el modelo deweyano permite comprender los modos en que el arte, de forma muy compleja, en un nivel toma los significados sensibles de las experiencias primarias (lo que el arte hace ‘con’),



transformándolos y clarificándolos de manera tal que iluminen aspectos de esta experiencia que habían permanecido mudos hasta ese momento, pero que sin embargo pertenecían a ella.

Veremos también cómo estos significados nuevos son incorporados en nuestra dimensión apreciativa de las cosas, de manera tal que afectan al curso de las experiencias como formas habituales de sensibilidad (lo que el arte hace 'en').

Si el arte puede ser así pensado, debe reconocerse como efecto presumible, aunque no siempre ni necesariamente logrado, la capacidad de generar una comunidad ligada a las formas comunes de la sensibilidad, es decir, de las maneras en que apreciamos el mundo en el que vivimos y en las que valoramos los mundos en los que queremos vivir. En este sentido, el arte caería dentro de la esfera que Dewey definió como estrictamente pública.

Sin dudas, un importante auxilio en esta posición deweyana fue provisto por sus estudios en el marco de la educación, en particular a la noción de comunicación que allí expresa. La comunicación implicará modelar la experiencia propia para que ofrezca zonas de contacto con la experiencia de los otros, y para ello se requiere en cierta medida verla como los otros la verían. Y a la vez, ser receptor de una comunicación, dice Dewey, es participar de un proceso donde la propia experiencia se ve alterada. En este proceso se ponen en juego dimensiones de la labor artística insoslayables (*Democracia y educación* 1998: 16-17).

En este sentido la tesis recupera los análisis deweyanos sobre la sensibilidad y la afectividad para mostrar que sobre esa matriz es que se asienta la expresividad de las actividades artísticas y es también sobre esa matriz en donde especialmente tienen su rol.

En resumen, la primera parte tratará fundamentalmente de mostrar cómo se relacionan los conceptos de arte y experiencia, y supondrán el marco general para indagar en qué medida intervienen las actividades artísticas en el desarrollo de la experiencia humana. Para desarrollar esta idea apelaré en la segunda parte a tres conceptos que irán mostrando dicha intervención, a saber, los conceptos de expresión, comunicación y educación. Como conclusión, mostraré que la perspectiva deweyana nos lleva a reconocer en las actividades artísticas su carácter de prácticas públicas.

## **2. Algunas lecturas de la teoría estética deweyana: un estado de la cuestión**

La teoría estética de Dewey ha despertado un creciente interés entre la crítica pragmatista especializada. Pueden distinguirse dentro de este conjunto algunas orientaciones generales en la manera en que abordan y los intereses que guían la lectura de, principalmente, *El arte como*

*experiencia*. Sin pretensiones de exhaustividad mencionaré a continuación algunas de estas orientaciones.

En primer lugar, filósofos y filósofas que indagan en el campo de la teoría del conocimiento o de la ética han encontrado en este libro una interesante descripción de la actividad científica o de la valoración moral -entendidas como actividades reflexivas de segundo orden- en las que se ponen en juego factores cualitativos, apreciativos y emocionales. Esto ofrecería una mejor reconstrucción de estas actividades al mismo tiempo que permitiría eliminar odiosos dualismos teóricos. Principalmente, permitiría comprender el rol que tiene la creatividad en todos estos campos. Entre otros/as podemos listar a Scott R. Stroud (2011) Gregory Pappas (2016), Steven Fesmire (2003), y dentro de la producción en español principalmente Cristina Di Gregori y Ana Rosa Pérez Ransanz (2008, 2022), Federico López (2014) y Livio Mattarollo (2020).

En relación a estos estudios, otro conjunto de textos recurre a la teoría estética de Dewey a fin de dar adecuada cuenta del concepto de experiencia en un sentido más general, vinculándolo a la teoría de la acción y mostrando la complejidad no reduccionista que adquiere dicho concepto en manos de Dewey. En este sentido podrían listarse aquí los y las autores/as antes mencionados/as pero principalmente encontramos los trabajos pioneros de Richard Bernstein (1961, 2010), Hans Joas (1998), Di Gregori (2013, 2016, 2017), Di Gregori y Durán (2008).

Otros estudios interesantes han encontrado en las tesis que Dewey desarrolla a lo largo de *El arte como experiencia* una interesante crítica a las concepciones tradicionales y reduccionistas de la tecnología y principalmente, a la separación radical entre medios y fines (crítica que en Dewey alcanza a la ciencia y a la moralidad). El estudio más importante que así recupera la teoría estética deweyana es por supuesto el de Larry Hickman (1992, 2001), pero también Robert Innis y el desarrollo de una tesis semiótica en torno a las herramientas (2002).

En todos estos estudios aparece una idea amplia de arte la cual resulta de capital importancia para comprender la noción misma de experiencia, central en la filosofía de Dewey. Todos ellos tendrán por supuesto un lugar central en la reconstrucción del concepto de experiencia, pues han señalado y mostrado con precisión el alcance y la profundidad de la innovación deweyana y porque continúan siendo un abono fértil para las investigaciones que otrxs filósofxs emprendemos en el campo del pragmatismo.

Un conjunto de otras investigaciones se ha concentrado más específicamente en inscribir la teoría deweyana en el campo discursivo de la filosofía del arte y la teoría estética. Sin lugar a dudas los estudios de Thomas M. Alexander (1987) y Richard Shusterman (2000) han sido pioneros en este sentido, pero no menos destacados han sido los aportes de Casey Haskins

(1992), Phillip Jackson (1999) y fuera del ámbito de habla inglesa el estudio de carácter más comprensivo de Roberta Dreon (2017) y la compilación realizada por Jean-Pierre Cometti y Giovanni Matteucci (2017), que contiene un aporte muy interesante de Yaël Kreplak (2017). Por otra parte, en el ámbito de habla española ha surgido en los últimos años un creciente interés no solo por el pragmatismo en general, sino por la teoría estética deweyana en particular. Cabe destacar dentro de estos estudios la compilación de un volumen colectivo dedicado enteramente a este tema, cuya edición estuvo a cargo de Ángel M. Faerna, Luis Arenas y Ramón Del Castillo (2018). Finalmente, mencionaré la reconstrucción histórica que vienen llevando a cabo las investigaciones en nuestro país de Claudio Viale y Fabio Campeotto (Campeotto 2020; Campeotto y Viale, 2017a, 2017b, 2018, 2019; Viale 2019) sobre todo en lo que atañe a la relación de John Dewey con Albert C. Barnes y el vínculo concomitante entre arte y educación.

Sobre este conjunto de investigaciones cabe hacer un somero repaso de los principales puntos que allí se sostienen. No obstante, a lo largo de la tesis volveré una y otra vez a echar mano de sus aportes y también a discutir algunas de sus tesis.

Thomas M. Alexander (1987) realiza un recorrido comprensivo al interior de la obra deweyana bajo la tesis de que su concepción del arte es en el fondo una concepción acerca del significado estético, y que entenderlo así permitiría por un lado (i) responder a las críticas que han acusado a Dewey de una cierta incoherencia entre su instrumentalismo general y el supuesto idealismo que se desplegaría en *El arte como experiencia*; por otro lado (ii) encontrar un programa de la filosofía deweyana sobre el arte que se halla en germen ya desde sus primeros escritos; y finalmente (iii) dar cuenta de los aspectos de su teoría de la experiencia que la filosofía deweyana sobre el arte permitiría iluminar. El análisis de Alexander muestra cómo Dewey desarrolla una teoría biosocial del significado (1987:17) que intenta dar cuenta de la experiencia en su carácter más rico, integrado y completo, y que involucra la dimensión de las criaturas u organismos humanos en el continuo de su ambiente. En este sentido, ya en ensayos tempranos como “The New Psychology” (1884) Dewey considera que el arte, antes que la ciencia y la filosofía, había hecho más justicia a la experiencia al preservar su textura original, individualidad y profundidad (Alexander, 1987: 19; Dewey, EW 1: 48). Luego de un riguroso recorrido por los conceptos de situación, inmediatez, cualidades, hábitos, acción social, y de un análisis de los conceptos que se despliegan en *El arte como experiencia*, Alexander sostiene que la teoría deweyana del arte -entendido como actividad creativa-, resalta la capacidad de la experiencia de fundir los ideales y los hábitos, de recrearse a sí misma y expandirse, es decir, el arte sería en definitiva un proceso de ampliación imaginativa de la experiencia (Alexander,

1987: 271). Esto implica que Dewey concibe al arte como la capacidad humana de expandir el horizonte de significados de una comunidad dada y por ello se vincula con la comunidad democrática, tesis que se avanza como resultado de la indagación de Alexander. Así, el autor propone considerar lo fundamental de la teoría deweyana de este modo:

Los seres humanos habitamos un mundo. Es decir, participamos en universos de significados y valores compartidos que han sido alcanzados a través de la actividad humana. Esta transformación de los poderes de la naturaleza en medios expresivos que le dan forma y significado a la vida humana es básicamente lo que Dewey entiende por 'arte'. En otras palabras, el arte no es nada más que la búsqueda de significados y valores concretamente incorporados en la vida humana (Alexander, 1987: 269).<sup>2</sup>

Como podemos ver, se trata de una investigación al interior de la obra deweyana, en la que, si bien se señalan algunos de las referencias artísticas que Dewey mismo menciona, no se erige como un estudio que sea contrastado con manifestaciones artísticas ni que pretenda desarrollar criterios de análisis para el arte mismo, al menos no explícitamente. Su recorrido, como dijimos, es desde el arte a la experiencia. En la idea de consumación e integralidad que caracterizaría al arte se encuentra una imagen de la experiencia en su mejor expresión. No obstante, entre otros muchos méritos, la obra de Alexander ha tenido la virtud de resaltar de modo categórico el modo en que Dewey coloca el arte al interior de la cultura y el modo en que este la modifica y expande. Mucho de lo que desarrollaré en esta tesis mantiene con este libro una deuda difícil de sobreestimar.

Por su parte, *Pragmatic Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* (2000) de Richard Shusterman se trata de un estudio que atiende a propósitos diversos desarrollando una rica perspectiva pragmatista. En primer lugar, el autor coloca la estética deweyana en discusión extemporánea con la estética analítica, mostrando cómo la definición del arte a partir de la experiencia se presenta como mucho más valiosa y productiva que (i) la búsqueda de una definición en términos de condiciones necesarias y suficientes que pueda cubrir todo y solo lo que consideramos arte por un lado, y que (ii) la definición del arte en términos de prácticas institucionales, a la manera por ejemplo de George Dickie (2005) o Arthur Danto (1964,1999).

---

<sup>2</sup> "Human beings inhabit a world. That is, we participate in shared universes of meaning and value which have been realized through human activity. This transformation of the powers of nature into expressive media giving shape and significance to human life is ultimately what Dewey means by 'art'. Art, in other words, is nothing else than the quest for concretely embodied meaning and value in human existence"

Según Shusterman, lo fundamental de la definición deweyana es que no solo trata de comprender el arte, sino que también busca mejorar su rol y su apreciación.

Principalmente, la definición deweyana permitiría revincular el arte y la praxis vital. El problema aquí es que Shusterman, como otros críticos, suponen como un hecho la separación entre arte y praxis, o incluso entre arte y vida, y colocan la teoría deweyana como una estética reparatoria que vendría precisamente a reunir por derecho lo que se hallaba de hecho separado. Sin negar las pretensiones meliorísticas que toda la filosofía de Dewey tiene con respecto a la experiencia misma, mostraremos más adelante algunas dificultades que encontramos en el modo en que Shusterman se acerca a este problema. Mi lectura de *El arte como experiencia* no parte tanto de la idea de que el arte debería acercarse a la praxis, hacer un movimiento hacia los asuntos ‘importantes’ de la vida humana, sino más bien que nunca se alejó de ella y de lo que se trata es de comprender qué lugar y función tuvo y tiene en la experiencia humana.

Sin perjuicio de ello, Shusterman encuentra en la estética deweyana tres valiosos recursos que él mismo pretende expandir. Por un lado, la estética deweyana sería una estética ampliada que permitiría considerar un conjunto de fenómenos que han quedado por fuera de la museificación y de lo tradicionalmente llamado “bellas artes”. Las artes populares encontrarían una adecuada justificación, aunque no solo esto, sino que promovería una disolución de la distinción misma entre arte culto y arte popular (2000: 169). Luego de revisar los presupuestos que se hallan a la base de dicha distinción, Shusterman elabora una defensa de fenómenos como el rap. Parece encontrarse aquí un análisis de fenómenos artísticos que se emprende utilizando un marco pragmatista. No obstante, se los defiende sobre la base de que dichos fenómenos pueden satisfacer los criterios más convencionales de legitimación estética. Esta estrategia merece sin embargo un análisis ulterior, pues aquí Shusterman parece -al menos en principio- buscar una legitimación de una forma popular mostrando que esta cumple los criterios de legitimación que antes habían sido puestos en discusión. El punto clave de este problema es que decide llamar a este capítulo, tal vez con un dejo de ironía, “The Fine Art of Rap”.

Un segundo elemento que Shusterman propone rescatar es una concepción de la ética y de la vida buena como una tarea creativa de hallar nuevas posibilidades, nuevas maneras de concebirse y por ende nuevas formas de crearse a sí mismo. La reflexión ética aparece aquí como una imaginación creativa y crítica, un asunto que tiene que ver más con la persuasión que con la fundamentación en verdades últimas. No obstante, cabe aclarar que Shusterman no está pensando en la actividad artística, objeto de nuestro análisis en este tesis, es decir, no está elaborando una reflexión sobre la dimensión ético-política del arte, sino más bien, en la

dirección opuesta, busca reflexionar sobre la estetización de la ética (Cf. Shusterman, 2000: 237). Por supuesto, a la base de estas reflexiones, aun cuando Shusterman no refiera a ello, se halla el principio de continuidad que Dewey elabora y sobre el que volveremos más adelante.

El tercer y último elemento se vincula con el propio proyecto filosófico de Shusterman, quien busca elaborar un nuevo campo interdisciplinario, al que denomina ‘somaestética’, que se pregunta principalmente por el lugar del cuerpo en la experiencia estética. El punto de partida aquí es el peso y la importancia que Dewey ha dado a los procesos orgánicos como factores de análisis ineludibles, al punto de desarrollar un ‘naturalismo somático’, denominación que Shusterman asigna al naturalismo deweyano (2000: 6). Tomando el cuerpo como punto donde se inscriben las normas sociales, los hábitos, el poder, pero también la posibilidad de la acción, la somaestética se pretende como un estudio crítico y meliorista de la experiencia y uso del propio cuerpo como locus de la apreciación estética sensorial y la autocreación (Cf. 2000: 267). Cabe aclarar que en este libro Shusterman solo delinea algunas dimensiones de este proyecto. Sin embargo, creo que aquí se encuentra el aporte más fundamental que Shusterman rescata de la perspectiva pragmatista. Mis indagaciones en el capítulo 2 y 5 acerca de la dimensión emocional y sensible de la experiencia, recuperan este naturalismo somático de la propuesta de Shusterman.

Ahora bien, podemos notar aquí que la lectura shustermaniana de la estética de Dewey está más concentrada en elaborar las consecuencias que se siguen del ataque a la concepción separatista de las artes, que en explicitar y desarrollar qué consecuencias pueden elaborarse para analizarlas en su conjunto.

Sin embargo, a mi juicio, la propuesta de Dewey no está tan interesada por ofrecer una mejor *definición* del arte que permita incluir lo que antes se excluía, aunque esta sea una consecuencia de su propuesta. Más bien, creo que Dewey apunta a mostrar cómo las actividades artísticas expresivas son una de las modalidades de la experiencia humana, están arraigadas en ella y son un agente más en su desarrollo. Más que buscar una definición, Dewey busca mostrar algunos aspectos de cómo es que intervienen en la experiencia común.

No solo Shusterman, sino que la crítica especializada, como dijimos, parece estar dominada por la imagen de una estética ampliada que permite cualificar con la categoría de arte aquellas actividades que tradicionalmente no habían sido así consideradas. Vuelvo a insistir aquí que no es mi propósito discutir con esta imagen, a la cual considero correcta en sus aspectos fundamentales. En efecto, la teoría deweyana sobre las actividades artísticas y sobre lo artístico en las distintas actividades humanas lleva necesariamente a ampliar y exceder el marco de las

tradicionales ‘bellas artes’. Pero, no obstante, creo que el análisis de los aportes de Dewey no puede restringirse a ofrecer una cálida bienvenida a los nuevos integrantes al campo de las artes, sino que en su conjunto debe ponerse de relieve cuáles son las maneras en que estas intervienen y modifican nuestra experiencia.

Esta imagen de una estética ampliada es central en la lectura de Philip Jackson y su *John Dewey and the Lesson of Art* (1998) donde explícitamente se reconoce que el propósito es indagar en “qué nos enseña el arte acerca de cómo vivir nuestras vidas” <sup>3</sup>(1998: xi), y concomitante a esto -aunque de modo subsidiario-, Jackson sostiene que el arte puede ofrecer algunas lecciones ‘para los educadores de todo tipo’ de modo tal que puedan mejorar su enseñanza. Creo que estos dos ambiciosos proyectos pueden en efecto servirse de la teoría deweyana sobre el arte, aunque estoy menos seguro de que Jackson los haya cumplido satisfactoriamente. No obstante, la obra de Jackson tiene el mérito de haber enunciado importantes puntos en los que Dewey comprende que toda experiencia debe ser entendida en cierto modo como un arte. El propio Jackson nos lega una fórmula interesante para dar cuenta de ello, a saber, la idea de ‘art-centered experiences’.

Asentado en una detallada reconstrucción de la idea experiencia estética en clave deweyana, Jackson señala que en esta clase de experiencias se encuentra una suerte de paradigma que epitomiza lo que significa experimentar algo, y señala también que expanden nuestros horizontes, resultando en una mejor apreciación de lo que es el arte y también la vida. Más allá de esta reconstrucción al interior de la teoría deweyana, resulta menos claro en qué sentido todos los conceptos e ideas que allí se reconstruyen son productivos para un análisis del arte, e incluso menos claro es aún cuáles son las ‘lecciones’ que finalmente el arte tiene para enseñarnos. Una pista para ello aparece en dos ideas que el libro no termina de desarrollar, a saber, el vínculo entre la experiencia estética y la religiosa y el tratamiento de la idea de artefacto, como la acción de formar la experiencia y dirigirla. Estas dos ideas son importantes en la obra de Dewey y serán parte importante del argumento general que esta tesis presenta.

Casey Haskins por su parte ha sido uno de los filósofos que ha inscripto con mayor énfasis la estética deweyana al interior del discurso filosófico sobre el arte y a mi entender uno de los que mayor profundidad ha alcanzado en sus análisis. Cabe recordar aquí que el mismo Dewey en una respuesta al filósofo italiano Benedetto Croce sostenía que poco había leído sobre la filosofía del arte en general, y esta ha sido quizás una de las razones por las cuales muchxs

---

<sup>3</sup> “This book deals with what the art have to teach us about how to live our lives”

críticxs han obviado vincular las tesis deweyanas con la tradición estética. Algo de lo cual Haskins constituye una valiosa excepción, aunque no la única, como veremos.

En su artículo “Dewey’s ‘Art as Experience’: The Tension between Aesthetics and Aestheticism” (1992) señala con precisión que *El arte como experiencia* debe ser leído en términos de la gran polémica de Dewey con el dualismo idealista que separaba y oponía la naturaleza y lo suprasensible. De modo tal que en este libro Dewey reconstruye las grandes categorías idealistas de forma, expresión, estético, obra de arte, pero desde el punto de vista de un naturalismo emergente, mostrando cómo se puede explicar el arte como un potencial inscripto en la misma naturaleza, lejos de las teorizaciones que lo colocaban como campo autónomo.

Es en este punto que Haskins detecta una ambigüedad transversal en el uso que Dewey hace de la palabra ‘arte’. A veces lo usa en un sentido convencional o institucional, para designar lo que podríamos llamar ‘bellas artes’, y a veces para referir a la dimensión de la acción en general, sea en las bellas artes o en cualquier otra actividad, en la cual la experiencia alcanza su grado más desarrollado y se expresa plenamente<sup>4</sup>. Al primero Haskins lo denominará estético, y se basa en la creencia de que el arte es una actividad natural y humana pero que encuentra su expresión única o central en las bellas artes. Esto dió lugar según Haskins a un lenguaje topológico que sigue apareciendo en la obra de Dewey. El segundo, denominado ‘esteticismo’, no refiere aquí a la idea del arte por el arte sino al intento de redescubrir cosas tradicionalmente consideradas no-artísticas en analogía con el paradigma de la actividad artística, ya sea de las obras, de su apreciación o creación. Esta segunda línea encontraría sus prestigiosos antecedentes en William Morris, John Ruskin, Ralph W. Emerson, Friedrich Nietzsche y el romanticismo inglés<sup>5</sup>, y que tiene sus representantes contemporáneos -de acuerdo a Haskins- en las obras de Michel Foucault y Jacques Derrida.

En su uso estético, Dewey hablará del arte como una clase especial y refinada de experiencia, que tiene carácter consumatorio y que por ello mismo tiene un valor tanto intrínseco como instrumental. Haskins detecta aquí con agudeza, y lo dice claramente, que el significado del arte y su instrumentalidad adquiere en Dewey un valor ético, en tanto expande nuestro sentido imaginativo de forma de poder establecer vínculos entre nuestra propia

---

<sup>4</sup> También sobre estos dos usos, ver Di Gregori, Mattarollo y Rueda (2020). Volveré más adelante sobre algunos planteos que desarrollamos en este artículo

<sup>5</sup> Sobre la influencia del romanticismo en Dewey el mismo Haskins (1999) dedica un capítulo titulado “Dewey’s Romanticism” en el volumen colectivo *Dewey Reconfigured*. También Russell Goodman ha estudiado con profundidad este aspecto en *American Philosophy and Romantic Tradition* (1999). Ver también Rueda Leopoldo (2021).



experiencia y las relaciones con las experiencias de los otros (Cf. 1992: 224). Esto es bastante diferente a lo que Shusterman había señalado, ya que aquí sí se consideran los alcances ético-políticos del arte entendido como actividades artísticas diferenciadas. Como he mencionado, esta idea de Haskins reviste de una importancia central en este trabajo de tesis. Lamentablemente, Haskins se limita a enunciarla, sin desarrollarla con mayor detalle ni mostrar cómo es que esto podría funcionar en prácticas artísticas concretas.

El uso esteticista es el que quizás aparezca con mayor insistencia todo a lo largo de la obra deweyana. En particular, nos recuerda Haskins, cuando en el capítulo 9 de *Experiencia y Naturaleza* Dewey caracteriza a todas las actividades inteligentes como arte. La experiencia misma es así un arte (Haskins 1992: 225).

Dewey mismo habla del arte como algo de naturaleza adverbial o adjetival, más que sustantiva (AE LW 10.218 / 2008: 241). En última instancia la tensión que Haskins registra podría muy bien redesccribirse en estos términos: entre una concepción sustantiva y una concepción adverbial.

Un problema que puede surgir de esta posición es si en efecto se trata de una tensión irresoluble o si por el contrario no debería atenderse al esfuerzo deweyano de reinterpretar esta oposición en términos de una continuidad. Como sea, para Haskins es claro aquí el modo en que Dewey se opone a la distinción moderna de un campo de lo que debería llamarse bellas artes, como opuesto a las artes útiles, y a la distinción concomitante entre medios y fines que está a la base. Pero dicha oposición no pasa tanto por negar que exista una separación de hecho, sino por negarle el carácter que la reviste de una necesidad ontológica. Más bien, Dewey considera que son distinciones al interior de la cultura capitalista moderna y, por cierto, no de las más saludables (Cf. Haskins, 1992: 228).

La posible reunión de ambos significados, no solo en la teoría, sino en una vida que fuera más acorde a los estándares de lo artístico, y donde lo artístico pueda entonces caracterizar así todos los modos de producción, es comprendido en Dewey como una tarea humana. Una tarea que puede y debe realizarse. En cierto modo, esto se relaciona para Haskins con otro libro del mismo año, *Una fe común*. Habría allí un Dewey más profético, o quizás más romántico en su confianza en la capacidad del método empírico de solucionar los dualismos de la cultura moderna y mejorar así la vida. (Cf. Haskins 1922: 238).

Subyace en esta lectura entonces la idea de que Dewey pretende transformar toda experiencia en arte, no obstante lo cual, Haskins nota con perspicacia que el mismo filósofo reconoce que no siempre la experiencia es integral y alcanza consumaciones. La experiencia

también está atravesada por la tragedia, el drama, la insuficiencia. Por ello, según Haskins, Dewey habría mantenido un lenguaje topológico, esto es, habría reservado un espacio para el arte en sentido distintivo. Es decir, un lugar al cual ir cuando los acontecimientos de la vida son demasiados o son insuficientes, un lugar epifánico y de consolación. En las propias palabras de Haskins “un lugar donde nuestra necesidad históricamente persistente de crear, recrear y criticar con imaginación la experiencia tal cual la conocemos esté permitido, al decir de Kant, un libre juego” (1992: 243-244)<sup>6</sup>. Finalmente, Haskins evalúa que lo estético y lo esteticista, entendidos como dos ‘mitos’, son persistentes en nuestra cultura, y sostiene como una virtud deweyana el mantener desde su lenguaje este delicado equilibrio.

Por mi parte, creo que la lectura que realiza Haskins es una de las más interesantes, pero insuficientemente recuperada en la bibliografía crítica<sup>7</sup>. Es una lectura que no evade ni resuelve fácilmente algunos problemas que surgen del texto deweyano, y tiene la suficiente amplitud como para inscribirlo en la reflexión estética moderna y contemporánea<sup>8</sup>. Esta tesis busca inscribirse también dentro del campo de problemas que abrió ya hace muchos años la lectura de Haskins.

Por su parte, la filósofa italiana Roberta Dreon viene reconstruyendo con rigurosidad histórica y precisión filosófica diversos aspectos de la propuesta deweyana. En particular, su trabajo de reconstrucción histórica sobre la influencia de Dewey en el Federal Art Project y el Abstract Expressionism (Dreon, 2013)<sup>9</sup> constituyen una valiosa excepción a lo que antes señalaba sobre la falta en general de estudios que especifiquen mejor qué aportes puede proveer la teoría deweyana para la reflexión sobre las actividades artísticas. Este estudio tiene además la virtud de recuperar las voces de artistas que reconocen la influencia que Dewey ejerció sobre ellos y de preguntarse críticamente acerca del alcance de dicha influencia.

Además de algunos artículos, Dreon ha publicado en el año 2012 un estudio de la estética deweyana de carácter más comprensivo, del cual he accedido a la traducción francesa titulada *Sortir de la tour d'ivoire. L'esthétique inclusive de John Dewey aujourd'hui* (2017). Como otros críticos, allí Dreon parte de la lectura según la cual Dewey naturaliza lo artístico al

---

<sup>6</sup> “[...] a place where our historically persistent need to imaginatively create, recreate and criticize experience as we know it is allowed, as Kant almost said, free play”.

<sup>7</sup> No he encontrado menciones en los artículos de Thomas Alexander. Richard Shusterman sugiere el artículo de Haskins en la sección “Further Reading” de su entrada “Aesthetics”, incluida en J. R. Shook and J. Margolis (2006). *A Companion To Pragmatism*. En el libro de Roberta Dreon no aparece ninguna mención a este texto, y tampoco en ninguno de los diecisiete capítulos de Faerna, Arenas y Del Castillo (comp.) (2018). *John Dewey: una estética de este mundo*.

<sup>8</sup> Ver también Haskins (2017). “Dewey’s Art as Experience in the Landscape of Twenty-First Century Aesthetics.”

<sup>9</sup> Sobre la influencia de Dewey en las artes visuales puede consultarse también Buettner (1975) y Burebe (1998)

referirlo a lo estético, entendiendo a esto último como el carácter de todas nuestras interacciones con el mundo. Partiendo de la idea de que somos criaturas vivientes ineludiblemente enlazadas con nuestro ambiente, el carácter de nuestras experiencias es ya, desde un primer momento, cualitativo. Somos afectados por las cualidades de nuestras relaciones con el ambiente e intervenimos creativamente sobre ellas, transformándolas. En la lectura de Dreon, el arte aparece como caso paradigmático de esto que sucede en toda experiencia. Así, la práctica artística y la realización de obras de arte, son una sensibilidad exacerbada de las conexiones entre lo que se hace y el efecto producido (cf. 2017: 41).

La autora reconstruye a partir de allí algunas nociones centrales de la teoría deweyana y las pone en relación con discusiones contemporáneas, mostrando las virtudes de la propuesta pragmatista. Encontramos así una precisa discusión en torno a las emociones, confrontando las perspectivas de Dewey y Martha Nussbaum.

Por otro lado, la autora reconstruye las influencias de la antropología cultural en la teoría deweyana, en particular en lo que atañe al énfasis de la noción de contexto como explicativa de las acciones humanas, y en lo que atañe también a la inscripción del arte dentro del conjunto más amplio de la cultura (Franz Boas, Bronislaw Malinowski, entre otros)<sup>10</sup>. No solo esto, sino que Dreon vincula además la teoría deweyana con desarrollos posteriores de la antropología del arte y la cultura (Clifford Geertz, Alfred Gell, Ellen Dissanayake). En todos los casos, se trata de mostrar cómo elementos de lo artístico y estético no son exclusivos de un ámbito diferenciado, tradicionalmente nominado ‘Bellas Artes’ o Arte con mayúscula.

Una aplicación de esta tesis aparece en el capítulo final, donde la autora aborda elementos que comúnmente se reservan a la actividad artística como necesarios e ineludibles en la reconstrucción de la deliberación moral. Pretende así mostrar distintas continuidades entre una y otra. Si la deliberación moral constituye una actividad que, a sabiendas de que no hay reglas de acción universales ni absolutas, debe decidir qué hacer y cómo responder de forma singular a situaciones también singulares, se requiere la imaginación a fin de prever consecuencias posibles de una acción aún no emprendida, y se requiere una sensibilidad que pueda detectar los factores relevantes del contexto. Esta idea se aproxima entonces a estudios como los de Fesmire (2003), Stroud (2011) y a sugerencias que encontrábamos también en Shusterman (2000) y Haskins (1992). Entendiendo lo artístico y estético en un sentido amplio, se establece entonces la importancia y el rol que juegan en la deliberación moral.

---

<sup>10</sup> Ver también Dreon, 2018.

La pregunta que hago entonces es ¿se puede sostener la relación inversa? Es decir, ¿puede pensarse, por ejemplo, alguna demanda o componente ético o valorativo en la producción artística? El problema que estos estudios no llegan a tratar es si las actividades artísticas pueden entonces ser pensadas, por ejemplo, desde consideraciones más tradicionalmente ligadas a la deliberación moral o a la ética. En el caso de Dreon nos encontramos nuevamente con una discusión acerca de la expansión de lo estético-artístico, pero sin una reflexión acerca de qué consecuencias deben seguirse de allí para repensar la propia actividad artística, lo cual será el interés principal de esta tesis.

En esta reconstrucción de las lecturas de *El arte como experiencia* cabe señalar el volumen colectivo *Après L'Art comme Expérience. Esthétique et politique aujourd'hui à la lumière de John Dewey* (2017) compilado por Jean Pierre Cometti y Giovanni Matteucci cuyo punto de partida es el esfuerzo deweyano por no dissociar las cuestiones que hacen a las artes de las que se presentan en el campo social, económico y político. En este sentido, el esfuerzo de los autores se concentra sobre las “consecuencias” de *El arte como experiencia* para una aproximación crítica de las prácticas artísticas contemporáneas, desde una perspectiva inclusiva como la que ha defendido Dewey (Cf. 2017: 8). Analizadas desde la perspectiva de la experiencia, Matteucci sostiene que la función del arte consiste de algún modo en exponer las condiciones de la percepción (las ‘leyes de la estética’ o perceptualización) y servir al mismo tiempo como un instrumento para consolidar o modificar modos perceptivos de acceso al mundo<sup>11</sup> (Cf. 2017: 38). Este comentario no obtiene sin embargo mayor desarrollo en dicho trabajo, pero es lo que desarrollaré en la Sección 2 de esta tesis.

Cabe destacar de este mismo volumen el trabajo de Yaël Kreplak (2017) titulado “Le continuisme deweyan à l'épreuve des situations”. La autora señala allí como en el marco de la sociología francesa sobre el arte, la obra de Dewey no ha sido recuperada con suficiencia. En el mismo sentido que vengo señalando, la autora menciona que *El arte como experiencia* se lee solo a efectos de reconstruir el concepto de experiencia, dejando de lado las interesantes categorías críticas para analizar el arte que allí se ofrecen. A diferencia de esto, la autora lee

---

<sup>11</sup> La fonction de l'art réside dans le développement qualitatif de la perception qui condense et intensifie la naturalité. Ce que montre la forme produite est en outre un nouveau mode de voir les mêmes choses que celles qui se rencontrent dans la vie quotidienne. Il en résulte une double contrainte esthétique. L'œuvre d'art naît dans le champ de la perception, dans la mesure où elle tire la dynamique qui l'innerve des ordres immanents aux qualités sensorielles. Mais elle sert aussi de prothèse audomaine perceptif, en ce qu'elle contribue à modeler et à consolider les modes d'accès au monde qui peuvent également se révéler inhabituels. En ce sens, on pourrait dire que sa tâche consiste à rendre évidentes les lois esthétiques qui gouvernent de manière complexe la perception, plutôt que les contenus particuliers des sensations ou des pensées. L'art apporte la révélation des principes fondamentaux qui permettent à une chose d'être perçue, avant même d'être perçue ou conçue, à savoir les principes de la perceptualisation (2017: 38-39).

esta obra desde una perspectiva afín a esta tesis utilizando las categorías deweyanas para aproximarse a las obras de arte en tanto ‘realizaciones prácticas’ (*accomplissement pratique*) (Kreplak 2017: 148). En el contexto de una teoría que ha sido interpretada como abandonando las prácticas institucionalizadas del arte, la autora señala que la referencia a Dewey en sus investigaciones sobre instalaciones en museos puede sonar hasta paradójica. Sin embargo, a su juicio, estas obras son también un modo de observar las criaturas vivientes en sus ambientes. En este sentido, Kreplak resalta de la perspectiva de Dewey tres características que retomaremos: el continuismo, el antiesencialismo y el consecuencialismo (2017: 152). La perspectiva deweyana le permite a la autora un análisis de las obras de arte que atienda al carácter situado que ellas tienen y del proceso que llevan adelante en la experiencia. En este sentido, acuerdo con la autora en que encontramos aquí una salida a la dicotomía entre un esencialismo cuya aproximación se centra solo en las características o cualidades intrínsecas de la obra de arte y un reduccionismo sociologista que solo aborda la red de profesionales que gravitan en torno a ella o la hacen un mero emergente del contexto social.<sup>12</sup>

Finalmente, no quiero dejar de mencionar dos importantes trabajos que se vienen realizando en el ámbito de habla hispana. La aparición del volumen colectivo *John Dewey: una estética de este mundo* constituye al mismo tiempo una novedad y una emergencia de un proceso que lleva gestándose solo unos pocos años<sup>13</sup>. En efecto, la teoría estética del filósofo pragmatista ha recibido una atención relativamente escasa en comparación con la que ha recibido sus aportes a la teoría de la educación, del conocimiento y la investigación. En este sentido, en el ámbito de la producción filosófica de habla española no contábamos hasta ahora con un libro que aborde aspectos fundamentales de la reflexión sobre lo estético y el arte que Dewey reúne en *El arte como experiencia*. El libro que aquí comento es entonces un puntapié fundamental que comienza a subsanar la carencia de estudios integrales sobre este aspecto de la obra deweyana. Y es precisamente en este sentido que el volumen puede considerarse también un emergente de un creciente interés por la reflexión estética de Dewey.

El libro cuenta con diecisiete colaboraciones que, si bien difieren entre sí en sus intenciones y focos, todas ellas parten de mostrar cómo la obra de Dewey extiende las características artísticas hasta alcanzar la experiencia misma. Y precisamente por esta razón, pueden señalarse distintas continuidades entre las esferas de la acción humana. La sociedad, la democracia, el

---

<sup>12</sup> “Les propositions de l’ouvrage invitent, d’abord, à rompre avec une dichotomie entre l’essentialisme des approches centrées sur l’œuvre et ses qualités intrinsèques, et le réductionnisme de celles qui n’abordent l’œuvre que par le biais de l’analyse du réseau des professionnels qui gravitent autour d’elle – pour le formuler autrement, elles invitent à réconcilier sociologie et esthétique.” (Kreplak 2017: 152)

<sup>13</sup> Una reseña que aborda y comenta cada capítulo en particular puede encontrarse en Rueda, L. (2019b).

mundo del trabajo, el conocimiento, la valoración moral, deben ser vistas entonces como esferas de acción que en última instancia pueden ser inteligentemente dirigidas para lograr una vida enriquecida, integrada, armónica. Es decir, para lograr, en palabras de Ramón del Castillo, “un florecimiento humano”. La experiencia estética, más que una experiencia exclusiva que se da solo al interior de las artes, sería la forma de la experiencia humana misma en su plenitud. Así, podría decirse que el rasgo general que podemos ver atravesar en el libro sería que la teoría estética deweyana no trataría tanto de una descripción de las artes como de un modelo de vida no-alienada, también en palabras de Del Castillo.

De modo tal que si leyéramos en los términos interpretativos que Haskins (1992) nos ofrecía, el libro que comentamos ahora parece inclinarse más bien por la hipótesis esteticista, sin dejar mucho lugar a la hipótesis estética que el filósofo neoyorkino también detectaba. Trataré de mostrar en esta tesis que hay en Dewey reflexión específica sobre el arte en un sentido también más específico.

Para finalizar este comentario, Claudio Viale y Fabio Campeotto han realizado un interesante y completo trabajo de reconstrucción histórica y filosófica sobre la influencia del coleccionista A. C. Barnes sobre la estética deweyana. En su artículo “Barnes’s Influence on John Dewey’s Aesthetics: a preliminary approach” (2018) exploran minuciosamente las fuentes textuales de la relación entre Barnes y Dewey a partir de la década del ‘20 e hipotetizan que es a partir de dicha relación que Dewey da forma finalmente a su trabajo sistemático sobre el arte que culmina con la publicación de *El arte como experiencia* en 1934. En este sentido, los autores sostienen que en la cuestión del arte podrían diferenciarse dos aproximaciones en la obra de Dewey. Por un lado, una ‘estética fragmentaria’ (*a piecemeal aesthetics*) y por otro lado una ‘estética sistemática’ que correspondería precisamente a *El arte como experiencia*. Ahora bien, en términos filosóficos, la influencia que estos autores detectan es precisamente la tesis de que hay una conexión ineludible entre la experiencia cotidiana y la experiencia estética. Esta tesis, núcleo de la propuesta deweyana, es calificada por los autores como una tesis barnesiana (Cf. 2018: 237).<sup>14</sup>

Sin embargo, localizar en esta tesis el punto central de la influencia de Barnes es al menos problemático, ya que la tesis de la continuidad entre las experiencias ordinarias y las formas reflexivas de la experiencia como lo sería la experiencia estética, puede ser desprendida de sus

---

<sup>14</sup> En este sentido, los autores han defendido que a partir de la relación con Barnes se produjo una suerte de giro estético en la obra de Dewey (Viale, 2018; Campeotto y Viale 2019a, 2019c). Esta tesis ha sido moderada y revisada por Fabio Campeotto (2021) quien en su tesis doctoral habla más que de un giro de una parábola estética, donde en Dewey se va produciendo un interés creciente por las cuestiones de la estética y el arte.

trabajos previos a la relación que sostuvo con Barnes. Toda la teoría deweyana de la experiencia se asienta sobre la tesis de la continuidad.

Por otro lado, esta tesis tiene también otras fuentes. Los trabajos de Roberta Dreon sobre la influencia de los estudios antropológicos en la obra de Dewey demuestran otra línea de indagación que apuntaría en el mismo sentido. Cabe destacar que la antropología cultural ha constituido para Dewey una influencia y referencia mucho más extendida en el tiempo que la de Barnes. También deben considerarse las propias reflexiones artísticas que Dewey maneja de primera mano. Es decir, la tesis *barnesiana* no sería en principio solo barnesiana, y quizás sería más adecuado hablar de una tesis *también* barnesiana.

Por último y más importante aún, si la tesis de la continuidad constituye en efecto el núcleo de la propuesta deweyana, no puede comprenderse de suyo, sino que debe ser interpretada y problematizada, algo que en general la crítica, a excepción de Haskins, resuelve de forma muy ligera.

En resumen, como podemos ver, entre los estudiosos de la teoría estética deweyana ha sido un tema recurrente el abordar la expansión de lo estético y lo artístico. Ya hemos visto cómo Shusterman, Jackson, Haskins y Dreon resaltan esto con especial énfasis y también parece ser la premisa común de todos los capítulos de *John Dewey: una estética de este mundo*. Además, es el punto central que Viale y Campeotto han identificado como influencia barnesiana. Sin embargo, esto no debe hacernos perder de vista que es desde allí que pueden deducirse interesantes perspectivas para analizar manifestaciones artísticas. Este señalamiento viene a propósito de ir delimitando al mismo tiempo que mi foco de atención estará más centrado en lo que la teoría de la experiencia tiene para aportar a un estudio de las actividades artísticas en un sentido más específico, particularmente en su relación con la sensibilidad.

Se trata en todos los casos de comenzar allí por donde Dewey comenzaba: el rodeo desde el objeto museificado, o la obra de arte descontextualizada, hacia la experiencia de la cual surge el arte y en la cual lo estético-apreciativo tiene un lugar insoslayable.

En todos estos estudios vemos la seriedad con que esa idea de un viaje hacia la experiencia común y compartida ha sido tomada. Falta completar, sin embargo, el viaje de retorno. Esta tesis tratará de aportar algunas ideas en este sentido.

## **Sección 1: La revinculación del arte y la experiencia. Caminos de ida y vuelta**

Esta primera sección se compone de dos capítulos e indagará los principales aspectos por los cuáles el concepto la experiencia se revela productivo para comprender a las actividades artísticas y como, en el sentido inverso, la consideración de las artes enriquece la idea misma de experiencia.



## Capítulo 1

### El rodeo de las actividades artísticas a la experiencia: Dewey y la defensa del naturalismo en filosofía del arte

“Creo que una hoja de hierba no es menos que el trabajo realizado por las estrellas, y que la hormiga es igualmente perfecta, y un grano de arena, y el huevo del cochin, y que la rana de San Antonio es una obra maestra entre las más grandes (...) y que yo podría ir todas las tardes de mi vida a ver cómo hierve la tetera y prepara galletas de fruta la mujer del granero” (2019: 149)

Walt Whitman, *Canto a mí mismo*.

#### 1. Introducción

¿Qué relación guardan las actividades artísticas, los desarrollos del arte, con la experiencia humana? ¿Qué perspectivas se abren para el análisis del arte y de la experiencia cuando miramos ambos términos en conjunto? ¿Cuáles son los sentidos en que ambos términos se deben vincular? ¿Qué implica tratar al arte como experiencia? A mi juicio es crucial plantear estas cuestiones a la hora de abordar un análisis de la teoría estética deweyana. Perderlas de vista implicaría, como dijimos ya en la *Introducción*, olvidar la impronta y huella que dejó la máxima pragmática en todo el pensamiento deweyano, y en todo pensamiento que se considera genuinamente pragmatista. Y más aún, nos impediría reconocer el valor del pragmatismo para nuestro presente.

Este primer capítulo aborda en términos generales el argumento por medio del cual Dewey sostiene que debe abandonarse lo que llamó “concepciones anémicas del arte” y hacerse un rodeo de los productos a la experiencia. Este argumento aparece desarrollado en los primeros dos capítulos de *El arte como experiencia*, que se ocupan de especificar y legitimar el punto de vista naturalista adoptado por Dewey. La peculiaridad del enfoque invita justamente a revisar la defensa sobre el mismo que allí se ensaya y permite delimitar más rigurosamente cuáles son las tesis centrales de su tratamiento de las actividades artísticas.

Sin embargo, la idea de rodeo ha sido interpretada como una tesis según la cual Dewey propone “abandonar” al arte y simplemente comenzar por la experiencia, cuyo concepto ya había desarrollado previamente. No obstante, en mi lectura Dewey no deja de lado al arte, sino que más bien explora los vínculos que se tejen entre sus desarrollos y la experiencia humana. Más que ir de un término a otro, Dewey se demora en ese tránsito, en el rodeo mismo, y esta particular perspectiva es lo que constituye, a mi juicio, su aporte fundamental a la teoría estética.

Dewey busca mostrar que, en última instancia, las obras de arte refieren de una u otra manera a la experiencia, se enraizan en ella, y también la constituyen. Esta tesis propone recuperar estas indagaciones y extraer algunas consecuencias que se siguen de ello para el análisis filosófico del arte.

La propuesta de vincular el arte y la experiencia se enfrenta sin embargo a algunas resistencias que Dewey se propone revisar y contra-argumentar. Al inicio de *El arte como experiencia* podemos hallar dos corrientes o *streams* que Dewey opone acerca del modo de aproximarse filosóficamente al arte. De esta oposición se desprenderán los principales lineamientos teóricos que organizan todo el resto del tratado.

Una de esas corrientes estará identificada con las ‘concepciones comunes’ y ‘filosóficamente refinadas’ que oponen el arte a la vida. Veremos entonces la manera en que Dewey, aun cuando lo haga someramente, reconstruye la concepción común y filosófica que nos ha legado una imagen del arte como algo aislado de la experiencia común y corriente. En esta reconstrucción será importante que delineemos, aunque sea de un modo provisorio y parcial, el contendiente filosófico al cual Dewey opone su propia teoría.

Si bien la imagen que se reconstruye aquí es sin duda una imagen abstracta, en el punto en que no podría ser identificada (con todos sus componentes) en ningún autor preciso, sí podemos reconocer en ella varias ideas que circulan en nuestra cultura acerca del arte. Dewey analiza las razones filosóficas e históricas que dieron lugar a esta separación, que parten de una idea -a su juicio parcial- de lo que es la experiencia y de lo que es el arte.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Por ello, Dewey no menciona en estos capítulos a ningún filósofo en particular al cual se le pueda atribuir esta concepción. Cabe señalar que Dewey no se caracterizaba precisamente por abundar en citas, y son escasas a lo largo de su obra (al menos en sus libros) las referencias directas que encontramos. Sobre todo, cuando de filósofos se trata, sus ideas son más bien aludidas o parafraseadas. En estos pasajes que trabajamos ahora sí nombra a Platón, pero solo a efectos de señalar que había sido Platón con su condena al arte quien ya había captado (y quizás exagerado) el poder que tenía el arte en la vida de las personas, algo que Dewey defenderá también, como veremos más adelante (cap. 5 de esta tesis). También menciona a Santayana, de quien toma la expresión de ‘reverberaciones quedas’ (*hushed reverberations*) para explicar el depósito permanente que nuestras experiencias del pasado dejan en las experiencias subsiguientes.

Además, Dewey apunta a que podamos reconocer las consecuencias efectivas que acarrea un compromiso con dicha imagen. Identificamos dos consecuencias importantes: por un lado, interfiere en nuestra posibilidad de ver a la experiencia ordinaria como un arte, con lo cual se dificulta el dirigirla y mejorarla en esos términos, y por otro lado, impide el reconocimiento de los efectos que las actividades artísticas tienen en nuestra experiencia ordinaria. Es decir, la separación del arte y la vida arrastra penosos efectos tanto para la comprensión del arte como de la vida, en todos sus aspectos y producciones diversas.

A esta imagen o sentido común<sup>16</sup> Dewey opondrá su propia perspectiva naturalista, defendiendo que una comprensión del arte en estos términos, o lo que es lo mismo, en términos de su vinculación con la vida humana, nada quita ni resta de lo que de especial y maravilloso tiene del arte (o lo terrible también, ¿por qué no?), sino que lejos de eso, aporta interesantes perspectivas de análisis para abordarlo filosóficamente. Pero más aún, dicha revinculación permite comprender que la experiencia misma es ya un arte y se puede así dar cuenta de que nuestra vida cotidiana está ya cargada de valores estéticos y artísticos, lejos de las versiones que menosprecian y degradan todo lo que se aproxime a lo humano. Dewey mostrará como en la experiencia ordinaria encontramos el goce, la creatividad, la innovación, la producción genuina, etc. La justificación de este argumento al menos en estos dos capítulos es bastante curiosa, en tanto encuentra su apoyo en lxs propixs artistas<sup>17</sup>. Aquí aparece una segunda corriente o *stream* en el texto, a menudo descuidada, que tiene que ver con las voces ligadas precisamente al arte.

Si se atiende a las voces de artistas que trazan el argumento deweyano debe entonces problematizar la interpretación del rodeo como un abandono del arte, aunque más no sea momentáneo. En *El arte como experiencia* encontramos frecuentes y extensas citas de artistas y críticos. En particular, en los capítulos que ahora analizamos, las citas que aparecen ejercen allí una función que -hasta donde he podido rastrear en la bibliografía- no ha sido tan estudiada (con la excepción de Haskins (1999) y de Claudio Viale y Fabio Campeotto (2017, 2018)), pero que no puede menospreciarse. Como ya mencionaba, es un problema transversal de la crítica el prestar poca atención al diálogo con las artes y lxs artistas que Dewey elabora con cuidada dedicación a lo largo de *El arte como experiencia*.

---

<sup>16</sup> En principio podría hablarse de un sentido común filosófico, pero habría que ver hasta qué grado se encuentran rastros de esta imagen en nuestra cultura en general, determinando nuestras valoraciones de lo que hace o no el arte o de cómo se lo juzga. Volveremos sobre esto.

<sup>17</sup> Si bien Dewey no acostumbraba a tener en cuenta en su escritura un cuidado de género, dentro de lxs artistas que incluye en estos primeros capítulos se encuentra George Eliot, seudónimo de la escritora británica Mary Ann Evans (1819-1880), con lo cual no puedo aquí hablar solo de ‘los artistas’.

Samuel T. Coleridge es el primer nombre propio que aparece, y con él hace su entrada el romanticismo inglés y el naturalismo. A su nombre le seguirán las citas de la autobiografía de Walter H. Pater, una mención a William Wordsworth, una cita de *The Mill on the Floss* de George Eliot, una cita de *Allá lejos y hace tiempo* de Enrique Hudson y fundamentalmente, varias cartas de John Keats y el cierre del segundo capítulo anunciando que su filosofía (y su filosofía del arte) es la filosofía de William Shakespeare y también la de John Keats. Si atendemos a esta galería de citas, tendremos que reinterpretar qué quería decir Dewey cuando se refería a que momentáneamente debería dejarse de lado los productos artísticos, pues allí pareciera que busca en el arte mismo la justificación del ‘rodeo’ que pretende dar en la filosofía.

## **2. Necesidad de re-plantear qué debe entenderse por ‘rodeo’. Preámbulos al tratamiento del arte en términos de experiencia**

Las primeras líneas, citadas muy a menudo, contienen una serie de fórmulas que dan la clave de lectura de su perspectiva sobre fenómeno artístico y de su polémica, a veces más velada, con la tradición estética, o al menos con la interpretación que Dewey hace de dicha tradición. La pregunta que articula estas páginas y que Dewey específicamente establece es ¿qué justifica emprender, en el campo de la filosofía, una nueva teoría sobre el arte? (Cf. LW 10.17 / 2008: 12).

Veamos esto con más detalle. La teoría deweyana sobre el arte inicia señalando que los productos de arte, de los cuales depende la formulación de la teoría estética, se han vuelto un obstáculo para la misma. El producto artístico, atravesado por una larga historia de admiración, ha creado *convenciones* que lo aíslan “de las condiciones humanas de las cuales obtuvo su existencia, y de las *consecuencias* humanas que engendra en la experiencia efectiva”<sup>18</sup> (LW 10.9 / 2008: 3). Dichas convenciones son las que Dewey señala allí como aquella concepción común que identifica la obra de arte con los productos físicos (el edificio, el libro, la pintura o la estatua) con independencia de la experiencia humana que subyace en ellos y de su rol en la conformación de esa misma experiencia. Cuando el producto es separado de su referencia a la experiencia y de sus consecuencias en la experiencia, entonces su significado no llega a comprenderse.

De modo tal que, si la teoría del arte quiere comprender los productos artísticos, continúa Dewey, debe trazar nuevamente el vínculo con la experiencia de la cual surgen, pero también,

---

<sup>18</sup> “When a product art once attains classic status, it somehow becomes isolated from the human condition under which it was brought into being and from the human consequences it engenders.”

con las consecuencias que genera en ella, un punto que no debemos olvidar. Aquí encontramos entonces la mentada idea del rodeo,

A fin de entender la significación de los productos artísticos, tendremos que olvidarlos por el momento y hacernos a un lado, para recurrir a las fuerzas y condiciones ordinarias de la experiencia que no acostumbramos a considerar como estética. Tenemos que llegar a la teoría del arte por medio de un rodeo<sup>19</sup>. (AE LW 10.9 / 2008: 4)

Se delinea de este modo el plan de trabajo que va a seguir la obra deweyana en el tratamiento del fenómeno artístico: reconstruir de un modo apropiado la concepción sobre la experiencia ordinaria para descubrir allí el surgimiento y las características de las actividades artísticas y de la apreciación estética, y poder de esa manera comprender la significación de los productos. Significación que debe entenderse aquí como la manera en que dichos productos afectan y se involucran en la experiencia.

Sin embargo, una teoría del arte que comience dejando de lado los productos que el arte ha elaborado requiere al menos una justificación. Y eso es lo que precisamente intenta realizar Dewey en estos primeros capítulos. Allí hace en principio dos cosas: 1) reconstruye una serie de nociones o convenciones respecto a lo que consideramos arte en nuestra cultura, señalando algunos hitos de la formación de esas convenciones y 2) propone y defiende la idea de una naturalización del arte, como una idea que supone un mejor tratamiento del fenómeno. La crítica especializada sobre su obra a menudo comienza por aceptar este paso sin analizarlo con mayor detalle y rápidamente emprende una reconstrucción de la idea de experiencia, lo que deja a este pasaje argumental sin un adecuado tratamiento. Un claro ejemplo de esto es lo que hace Philip Jackson cuando en las primeras líneas de su *John Dewey and the Lessons of Art* sostiene que

*El arte como experiencia* de John Dewey comienza dejando de lado las artes, aun cuando en el título la palabra arte antecede a la experiencia. El libro abre en cambio con un extenso comentario sobre esta última, sus rasgos y precondiciones. Hay una importante razón detrás de ese orden. Según Dewey, la experiencia ordinaria es históricamente primaria a sus variantes desarrolladas. Sus formas más

---

<sup>19</sup> "In order to understand the meaning of artistic products, we have to forget them for a time, to turn aside from them and have recourse to the ordinary forces and conditions of experience that we do not usually regard as esthetic. We must arrive at the theory of art by means of a detour"

especializadas, tales como las que encontramos en las artes, las ciencias o la religión, hacen su aparición secundariamente.<sup>20</sup> (1998: 1)

El modo en que Jackson interpreta el rodeo deweyano tiene a mi juicio algunos defectos. En primer lugar, elude -o resume, prácticamente falseando- la justificación que Dewey ofrece para hacer este rodeo. El único argumento que Jackson reconoce apela aquí a la prioridad de la experiencia ordinaria por sobre las formas secundarias o reflexivas de la experiencia. Si bien es cierto que debe reconocerse la diferencia entre un nivel primario de la experiencia y las distintas actividades reflexivas sobre ese nivel primario, no debe olvidarse el hecho de que esas elaboraciones de la experiencia secundaria se depositan en nuestra experiencia ordinaria. En todo caso, la experiencia ordinaria no se trata de una experiencia en la que no haya arte, ni ciencia, ni religión, entre otras cosas. Sino, al contrario, es una experiencia formada por todas ellas. De modo tal que este argumento no sería suficiente para dejar de lado momentáneamente los productos artísticos, pues la experiencia ordinaria es una en la que también estos están directamente involucrados.

Así, la perspectiva de Jackson interpreta el rodeo de manera tal que transforma la relación entre los distintos niveles de las experiencias en una relación unilateral. Así, como parece desprenderse de la lectura de Jackson, la experiencia ordinaria/primaria es unilateralmente determinante de las experiencias secundarias.

El segundo problema que encuentro en esta interpretación es que, si esa fuese la razón para hacer el rodeo, en realidad Dewey estaría presuponiendo que el arte (como forma de la experiencia secundaria) debe ser entendido en términos de experiencia. Pero eso es precisamente lo que Dewey debe justificar y lo que hace en estos dos primeros capítulos. Creo que, justamente, al no analizar con detalle los términos del rodeo, se pierde este argumento central en su teoría. Dewey busca allí mostrarnos de qué se está separando y por qué es preferible su punto de partida en la experiencia ordinaria. Esto es precisamente lo que abordaremos en los siguientes apartados.

---

<sup>20</sup> John Dewey's *Art as Experience* (1934) begins by sidestepping the art completely, even though *arts* stands as the first word in the title. The book opens instead with an extended commentary on experience, its traits and preconditions. There is an important reason for this order of things. For Dewey, ordinary experience is historically prior to its evolved variants. All the more specialized forms of experiencing, such as those that we encounter in the arts or the sciences or religion, made their appearance secondarily.

### 3. Estrategias para investigar filosóficamente el fenómeno artístico

Trataré de defender en este apartado que en la imagen del rodeo encontramos una reflexión estética y pragmatista acerca de cuál es la manera adecuada de aproximarse filosóficamente al fenómeno del arte. La concepción pragmatista del arte que veremos desarrollar es deudora de estos puntos de partida, de modo que requieren una cuidadosa atención.

Aquí debemos analizar en primer lugar un movimiento que Dewey realiza a través de una metáfora, la cual contiene no sólo una concepción del arte sino también de la tarea que le cabe a la filosofía que quiera tratar sobre el arte. Así, casi al comienzo del tratado podemos leer

La cima de las montañas no flotan sin apoyo; ni siquiera descansan sobre la tierra, sino que son la tierra en una de sus operaciones manifiestas. Es asunto de los que están dedicados a la teoría de la tierra, geógrafos y geólogos, hacer este hecho evidente con sus diferentes implicaciones. El teórico que quiera tratar filosóficamente de las bellas artes tiene que cumplir una tarea semejante. (AE LW 10.9 / 2008: 4)<sup>21</sup>

La imagen constituye en sí misma un argumento lleno de sugerencias y la elección no es para nada inocente. Al presentar esta figura Dewey comienza, aunque quizás en un nivel más retórico todavía, a separarse de aquellas posturas que consideran al objeto artístico como algo peculiar y totalmente aislado del conjunto de los acontecimientos naturales de la experiencia. En una primera lectura casi semiótica de la imagen podemos entenderla como una analogía cuya estructura se compondría término a término de la siguiente manera “arte = cima de la montaña” “experiencia = tierra”; siendo la cima de la montaña nada más (y nada menos) que una de sus tantas expresiones o manifestaciones. Ahora bien, esto puede dar lugar a una interpretación que considere al arte en términos emergentistas o epifenomenalistas, como si fuese un producto derivado y secundario de un nivel primario más bajo, causalmente determinante el primero del segundo. A esta interpretación parece acercarse la lectura de Jackson.

No obstante, esta no parece ser una lectura del todo adecuada. En primer lugar, dicha interpretación no considera las relaciones de continuidad que Dewey va a defender entre los diferentes niveles de la experiencia<sup>22</sup>. En segundo lugar porque, como podemos ver, no se está

---

<sup>21</sup> Mountain peaks do not float unsupported; they do not even just rest upon earth. They are the earth in one of its manifest operations. It is the business of those who are concerned with the theory of the earth, geographers and geologists, to make this fact evident in its various implications. The theorist who deal philosophically with fine art has a like task to accomplish

<sup>22</sup> Ver capítulo 2 de esta tesis

diciendo aquí que la montaña sea un producto derivado de la tierra, como si hubiese un nivel más puro o prioritario, sino la tierra misma.

Si bien la imagen puede en principio parecer un tanto simple, lo que está implicado en ella es sin embargo más profundo. Podríamos decir aquí que para Dewey sostener cualquier noción separatista del arte sería casi igual de absurdo que pensar que las cimas de las montañas flotan en el vacío: sin comprender los movimientos de la experiencia no se puede comprender al fenómeno artístico. Pero la imagen implica también el camino inverso: comprender la tierra que es la experiencia requiere entender *también* a la montaña que ella es. Ahora bien, creo que la imagen tiene dos niveles más de lectura que es importante registrar ya que condensan una elección polémica con respecto a una determinada manera de comprender el arte que se irán consolidando a partir de la modernidad.

Lo primero que uno debe advertir es que Dewey elige para hablar del arte una imagen de la naturaleza, la montaña, lo que implica analogarlo a aquello no intencionalmente producido por la mano humana. Podría interpretarse este movimiento casi como una provocación a una tradición que desde Hegel había resueltamente abandonado el tratamiento de la belleza de la naturaleza como algo relevante para el fenómeno artístico. La fuerte tradición que comenzaba a espiritualizar el arte tuvo este desplazamiento como uno de sus primeros movimientos. La imagen de la montaña ofrece además otra clave de lectura en lo relativo a qué entiende Dewey que debe ser la tarea del filósofo del arte. Frente a la montaña, el filósofo no se coloca simplemente desde el punto de vista de un fruidor de un paisaje bello, es decir, desde una perspectiva meramente contempladora. Al igual que un científico, el filósofo que quiera tratar sobre el arte debe comprenderlo en su génesis en la experiencia tanto como en las relaciones de continuidad que con ella se establecen. Dicho de otro modo, para comprender al arte debe descubrirse y establecerse cómo es que el arte es una modalidad constituida por y constituyente de la experiencia ordinaria.

Dos imágenes subsiguientes delimitan el esfuerzo deweyano por justificar su modo de aproximarse al arte. La primera es aquella que sostiene que la apreciación de las flores (otra imagen de la naturaleza), de sus formas coloreadas y su fragancia, no requiere en principio ningún conocimiento de las mismas. No obstante, la comprensión del florecimiento de las plantas, insiste el autor, requiere investigar en las condiciones del suelo, el sol, la luz y el aire que determinan el crecimiento (Cf. AE LW 10.10 / 2008: 4). Algo análogo deberá hacer entonces el filósofo que quiera ocuparse de las artes.



La segunda imagen registra por primera vez un producto del artificio humano, a saber el Partenón. Para comprender el mismo debe el teórico desviarse del objeto para dirigir su atención sobre los ciudadanos atenienses y sus necesidades. Además, Dewey señala allí al pasar algo que tendrá que esperar su desarrollo al último capítulo (“Arte y Civilización”) pero que reviste un interés especial en esta tesis. “[Q]uien se pone a teorizar sobre la experiencia estética encarnada en el Partenón, debe darse cuenta, al pensar en ello, de lo que tiene en común la gente en cuya vida está aquél, como creadora y espectadora, con la gente de nuestras propias casas y nuestras propias calles”<sup>23</sup> (AE LW 10.10 / 2008: 5). Es decir, la comprensión del fenómeno del arte no solo implica una indagación de las relaciones que las obras de arte tienen con la experiencia común, sino que al registrar ese hecho se pone de relieve también una autocomprensión. En este sentido la teoría del arte debería, desde estos presupuestos, mostrar qué tiene de común el Partenón con nosotrxs mismxs. Recuperaré esta idea en el capítulo 5 de esta tesis.

Esto implica que Dewey no solo analogó la figura del filósofo del arte con la de científicos naturales, como podemos ver, sino también casi con la de un historiador de la cultura que busca en cada obra un testimonio, un documento, o una expresión de lo que una comunidad fue o ha llegado a ser. Y la misma indagación debe ser la que realiza un filósofo que *comprende* el arte como una manifestación de la experiencia humana en la que tiene su sitio.

En todos estos desplazamientos podemos registrar una velada discusión con una concepción del arte que Dewey llamó de varias maneras: la concepción museística del arte, las convenciones o también lo que identificó como ‘teorías anémicas del arte’. Este último epíteto me parece que describe muy bien (y muy mordazmente) lo que Dewey está criticando. En un procedimiento de contraste, Dewey opone su propia concepción sobre el arte con otro conjunto de ideas que le permiten identificar una suerte de sentido común de lo que habitualmente se considera arte, y que a su juicio muchas filosofías se han encargado de refinar y se enorgullecen de sostener. Reconstruiremos entonces a continuación esa otra concepción a la cual Dewey se opone.

#### **4. La desconexión del arte y la experiencia: caracterización de las teorías anémicas y de sus consecuencias**

---

<sup>23</sup> The one who sets out to theorize about the esthetic experience embodied in the Parthenon must realize in thought what the people into whose lives it entered had in common, as creator and as those who were satisfied with it, with people in our own homes and our own streets.

Vimos entonces que el asunto de la teoría del arte se trataba para Dewey de una comprensión del mismo, comprensión que especifica como un descubrimiento de “la naturaleza de la producción de obras de arte y de su goce en la percepción”<sup>24</sup> (AE LW 10.18 / 2008: 13). Esta tarea sería imposible, continúa, si se parte de una concepción del arte que lo espiritualiza “desconectándolo [así] de los objetos de la experiencia concreta”<sup>25</sup> (AE LW 10.17 / 2008: 12). La justificación de una nueva teoría del arte residirá entonces en otro punto de partida. Ese punto de partida es exactamente el rodeo, esto es, los vínculos que unen a las actividades artísticas con la experiencia misma. A mi juicio, en estos primeros capítulos el foco no estará tanto en el punto final del rodeo (ya sea la experiencia, ya sea el arte), sino en el rodeo mismo. El problema no obstante no se reduce a una mera disputa teórica entre concepciones del arte. La noción del arte como algo separado de la experiencia ordinaria es para Dewey un problema que excede por lejos las rencillas filosóficas. Dicha separación no tiene allí su origen ni sus consecuencias se reducen al fenómeno artístico. Más bien, se trata de un problema de la cultura, hecho que se expresa en que las personas no identifican sus goces y recreaciones cotidianas con el Arte, con mayúscula, lo cual involucra una pobre concepción de lo que vida misma es y de lo que puede ser. Volveremos más adelante sobre este punto.

Ahora bien, en estos dos capítulos Dewey no ofrece mucha claridad respecto a qué concepciones o ideas del arte son aquellas de las que se está separando, y por ello más que encontrarlas en el texto debemos reconstruirlas. Las referencias textuales que sí encontramos hablan sin mucha precisión de aquellas ideas que ‘espiritualizan’ al arte, que lo colocan en un ‘pedestal’, que lo ‘separan’ de la experiencia ordinaria, que ‘levantan un muro’ en el que se encierran los objetos (presumiblemente los museos y galerías). Estas nociones, como hemos indicado, no se corresponden para Dewey con alguna teoría específica sino que a su juicio han penetrado en las ideas sobre el arte que tienen la gente común y corriente. Pero también es cierto, como señala, que son ideas que “muchos teóricos se jactan de sostener e [incluso] elaborar”<sup>26</sup> (AE LW 10.12 / 2008:6).<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Theory is concerned with discovering the nature of the production of works of art and of their enjoyment in perception

<sup>25</sup> From a conception of art that ‘spiritualizes’ it out of connection with the objects of concrete experience.

<sup>26</sup> For the popular notion comes from a separation of art from the objects and scenes of ordinary experience that many theorists and critics pride themselves upon holding and even elaborating.

<sup>27</sup> Más adelante, en los capítulos 4, 5, 11 y 12 sí se ocupará con más precisión de criticar algunas teorías específicas. Atacará las ideas del arte como autoexpresión del artista, como mera ilusión, como juego, como mera mimesis o representación y finalmente como intuición de lo supransensible; pero su crítica presupone mucho de lo ya desarrollado en los capítulos precedentes y no podemos abordarla todavía. Sin embargo cabe destacar que a todas estas teorías se les reconoce el hecho de haber puesto de manifiesto algún aspecto efectivamente presente en la experiencia estética, pero les objeta el haber intentado explicar toda la experiencia estética en función de ese único elemento (Cf. AE LW 10.278 / 208: 310).

El tipo de teorías así descriptas quedará englobada dentro de la nada elogiosa categoría de ‘concepción[es] completamente anémica[s] del arte’ (*thoroughly anaemic conception of art*) (Cf. AE LW 10.258 / 2008: 287). Las concepciones anémicas del arte son todas aquellas que -de formas muy diversas- sostienen algún tipo de separación entre el arte y lo humano, y por ende, en términos de nuestro autor, entre el arte y la experiencia. De esta imagen podemos destilar algunas ideas centrales.

La primera es que el arte alcanza una verdadera artisticidad en la proporción en que se aleja de los intereses humanos más mundanos, es decir, cuanta más referencia pierde a la experiencia humana. En términos generales esta idea ha sido tratada desde la oposición entre contenido y forma. El arte verdaderamente artístico sería aquel que se desprenda del contenido. Tal arte posibilitaría que los fruidores obtengan de allí un placer verdaderamente estético, despreocupado de los destinos humanos y anti-instrumentalizado, sin ningún propósito o fin ulterior que no sea el de detenerse en la contemplación de su propia forma. Un ejemplo condensado de esta perspectiva podría encontrarse en el ensayo titulado “La deshumanización del arte” de Ortega y Gasset. Según el filósofo español “[a]legrarse o sufrir con los destinos humanos que, tal vez, la obra de arte nos refiera o presenta, es cosa muy diferente del *verdadero* goce artístico. Más aún: esa ocupación con lo humano de la obra es, en principio, incompatible con la estricta fruición estética” (1987: 53 cursivas mías)<sup>28</sup>. ¿Qué arte puede ser la ocasión de un verdadero goce estético? En palabras de Ortega, solo un arte deshumanizado, que se resuelve en la pura artisticidad. Por ello, no sorprendería que una conclusión que se desprenda sea que el arte verdaderamente artístico carece de consecuencias para la vida. Un arte artístico sería entonces algo totalmente inocuo. En efecto, las páginas finales del ensayo de Ortega y Gasset elaboran esta idea bajo el subtítulo “La intrascendencia del arte”. El arte del pasado (o -podríamos decir- arte humanizado) era un arte trascendente en el sentido de que tenía una cierta tarea mesiánica, hecho que implicaba que el artista fuera reverenciado. En cambio, al artista nuevo “le interesan [su obra y su oficio] precisamente porque no tienen importancia grave y en la medida en que carecen de ella” (1987:88). Se trata -en sus propias palabras- de un arte totalmente pueril.

---

<sup>28</sup> En el apartado ‘Unas gotas de fenomenología’, Ortega refuerza esta misma idea. Allí propone un experimento en el cual hay un hombre notable en su lecho de muerte acompañado de varios personajes más: su esposa, un médico, un periodista y un pintor. Cada uno de estos personajes ejemplifica una distancia emocional con respecto a la escena, siendo por supuesto el pintor aquel que contempla de forma pura, solo atendiendo a las luces y sombras, a los valores cromáticos. “En el pintor hemos llegado al máximo de distancia y al mínimo de intervención sentimental” (1987: 59)

En un texto de estas características pueden rastrearse muchas y variadas influencias de una tradición filosófica (y artística) que se cristalizó en Europa entre el siglo XVIII y XIX y que ha recibido entre otros el pretendidamente alabatorio nombre de ‘el arte por el arte mismo’. Por supuesto no podemos reconstruir aquí los detalles de dicha tradición, los múltiples movimientos, las enormes diferencias entre distintas propuestas, etc. No obstante, el texto de Ortega y Gasset tiene la virtud de condensar de forma clara algunas direcciones de esta concepción.

En primer lugar, se observa una clara influencia del esfuerzo que Kant realiza por separar el juicio de lo bello en el arte y la naturaleza de cualquier vinculación con las sensaciones de agrado o desagrado, y por lo tanto con las sensaciones que, teniendo su fuente en lo corporal, involucran al sujeto fenoménico. Kant intenta fundar el juicio estético dentro de los límites de la razón independizándolo de las ‘facultades menores’, lo que da lugar a su carácter *a priori*. Según Kant, el fundamento de un juicio como ‘x es bello’ no puede residir en el agrado empírico concreto que un sujeto puede sentir frente a una representación dada a la sensación. Esta característica determinará otra que tuvo gran impacto en toda la tradición estética posterior, a saber, la deslegitimación del interés como un factor relevante en la apreciación de lo bello natural o artístico. El argumento kantiano busca fundamentar que cuando juzgamos algo como bello dicho juicio tiene pretensiones de universalidad, por ello el interés como una suerte de inclinación hacia los objetos no podría dar lugar a tal juicio. Pero, el interés sí se halla involucrado al juzgar algo como agradable o como bueno. Frente a lo que valoran como agradable o como bueno, los sujetos tienen al menos un interés en la existencia de dicho objeto. Pero si ese fuese el caso del juicio estético, según Kant, quedaría seriamente cuestionada la pretensión de universalidad del juicio de lo bello. Por lo tanto, concluye, el juicio de lo bello no puede estar mediado por ningún interés. El caso del pintor de Ortega que contempla desapasionadamente la escena, sin ningún propósito práctico que determine su observación es una genuina relectura de la estética kantiana en este punto.

Como señalaba, en la historia de las ideas y de las concepciones sobre el arte, las nociones de desinterés, actitud contemplativa y separación del arte, terminarán reunidas bajo la categoría del ‘arte por el arte mismo’ que, como un paraguas, unió diversas posiciones. Aun cuando se asocie su surgimiento a Kant, no es claro que la *Crítica del juicio* se comprometa terminantemente por defender dicha idea, no obstante lo cual algunas direcciones estaban en efecto ya presentes, como hemos ido mostrando. En particular, la idea kantiana del objeto bello como aquel en el que se descubre la forma de la finalidad, una finalidad sin fin, fue interpretada

posteriormente como una tesis donde el arte prescinde de todo propósito y finalidad que sea extrínseca al arte mismo<sup>29</sup>. Es decir, según esta versión, como el conocimiento en la antigüedad, el arte se unía al conjunto de actividades que tenían la honrosa característica de ser fines en sí mismos.

En general, los historiadores de la estética moderna coinciden en señalar al desprendimiento de todo propósito utilitario como una característica predominante en la concepción moderna del arte. Desde la perspectiva de la historia de las ideas, Marcelo Burello se encarga de distinguir la noción de ‘el arte por el arte’ de las reflexiones sobre el arte que se encuentran en el idealismo alemán, a quienes comúnmente se les atribuye el origen. En particular señala que todavía en Kant el arte era un símbolo de la moralidad y que Schiller lo consideraba la escuela de la libertad (Burello 2012: 149). Sin embargo, el eslogan del arte por el arte está profundamente ligado a la separación entre arte y utilidad (Cf. Burello 2012: 148-9), y las distintas versiones suelen incluir un rechazo a las consideraciones éticas o a las pretensiones educativas. Esto es, ni el arte debía ser juzgado por cuestiones morales ni tampoco el arte debía enseñar o moralizar a la gente en sentido alguno. Además, al arte debería garantizarse una libre creatividad, no ceñida a propósitos instrumentales ni a consideraciones morales<sup>30</sup>.

Por su parte, el historiador del romanticismo Frederick Burwick (2001) relata que la frase “el arte por el arte mismo” atribuida a Benjamin Constant surge en Weimar en reuniones en la casa de Madame de Staël, donde Constant conoce al estudioso Henry Crabb Robinson y mantiene con él importantes conversaciones sobre la obra de Kant, Schiller y Schelling (2001: 18). Poco después la frase reaparece en Francia en los cursos de Victor Cousin en 1818. Sin embargo, siguiendo siempre a Burwick, fue Madame de Stäel quien insistió con frecuencia en las ideas de que el arte debería tener sus propios propósitos y que debería ser libre de los constreñimientos morales o políticos. Sin embargo, la propia Madame de Stäel se propone estudiar “la influencia de la religión, la costumbre y la ley sobre la literatura, y la influencia de la literatura sobre la religión, la costumbre y la ley” (1964: 141). Como decíamos antes, cuando miramos en las obras en particular, notamos que se trata de un proceso complejo e irreductible a una serie de eslóganes.

---

<sup>29</sup> Cabe señalar que con esta idea Kant señalaba que cuando se juzgaba como bello algo en la naturaleza, lo que tal juicio indicaba era más bien que en el objeto parecía ser producto de una voluntad, sin que se pudiera determinar a qué fines respondía la misma. En particular, el objeto natural era bello cuando parecía obra de una voluntad, sin que lo fuese realmente. Sin embargo esta idea fue más bien vulgarizada para resultar en la noción de que la obra de arte no respondía a ningún otro propósito.

<sup>30</sup> En esta tesis se propone precisamente complejizar la mirada sobre estos dos puntos.

También parte del club de Stäel, Friedrich Schlegel releía la teoría kantiana como aquella en donde el arte había dejado de servir a propósitos utilitarios. En sus lecciones sobre literatura y arte sostenía que

¿Qué finalidad tiene un cuadro o un poema? Ninguna. Muchos han tenido buenas intenciones hacia las artes, pero no las han entendido correctamente al recomendarlas según su utilidad. Eso solo ha servido para menoscabar las artes y generar confusión. La esencia del arte es, más bien, no buscar ser útil.<sup>31</sup>(Citado en Burwick 2001: 32).

Burello (2012) considera que se trata de un fenómeno predominantemente literario, entre cuyos defensores se encuentran De Quincey, Wilde, Gautier, Poe, Flaubert, Baudelaire entre otros. Dewey en particular refiere y cita (a otros efectos) el texto “Poetry for Poetry’s Sake” del crítico A. C. Bradley, quien afirmaba allí que la poesía debía ser estudiada en su esencia, y que la experiencia de la poesía era un fin en sí mismo. Más aún, alejándose de las teorías miméticas, Bradley sostenía que la poesía no ofrecía una copia del mundo real, sino más bien un mundo distinto, independiente, completo y autónomo.

Como puede notarse de la reconstrucción hasta aquí desarrollada, hay un esfuerzo en toda esta tradición de separar al arte de cualesquiera otras actividades humanas, y de separarlo también de sus efectos en la acción humana misma. Estas separaciones asegurarían una dignidad y estatus superior para el arte, tratándose de un logro histórico donde finalmente el arte se había convertido en Arte con mayúscula. En el logro de su autonomía de lo humano el arte hallaría su verdadera esencia.

Sin embargo, podría decirse que estas ideas no se restringieron estrictamente a la literatura ya que a partir de la modernidad encontramos en las restantes artes algunas tendencias del mismo proceso. Larry Shiner (2004) y Paul O. Kristeller (1986) historizan con precisión la conformación del Sistema de las Bellas Artes en la modernidad como un fenómeno del todo peculiar. En este proceso, quedarán determinadas qué artes se consideran Bellas Artes y cuáles meras artesanías con propósitos utilitarios. Previo a la constitución de este sistema, sostiene Kristeller

los escritores y pensadores antiguos, aunque enfrentados a obras de arte excelentes y sumamente sensibles a sus encantos, no fueron capaces -ni tampoco les preocupó

---

<sup>31</sup> “What purpose is served by a painting or a poem? None. Many have meant the arts well, but understood them badly, when they sought to recommend them in terms of their utility. That resulted only in degrading the arts, and turning the matter on its head. It is in the essence of art, rather, not to want to be useful”

mucho- de desprender la calidad estética de estas obras de arte de su función o contenido intelectual, moral, religioso y práctico, ni de servirse de esta calidad estética como de patrón para clasificar las bellas artes o hacer de ellas el tema de una interpretación filosófica de índole global” (1986: 190)<sup>32</sup>

Todavía en el Renacimiento la tarea del artista no estaba separada de la del artífice en general. El mismo Leonardo trabajaba por encargos, produciendo obras que se incorporarían a contextos religiosos o decorativos, sin mucho margen para decidir acerca de los temas o los motivos y los materiales a utilizar, todos los cuales estaban rigurosamente establecidos en los contratos. La noción de obra de arte en tanto “obra” era todavía extraña<sup>33</sup>, y de ninguna manera se exigía para con ella un tipo de contemplación especial.

Pero, no obstante esto, sí pueden encontrarse en este periodo los primeros indicios y prácticas específicas que irán conformando la noción moderna de arte. A partir del Renacimiento, y con un fuerte desarrollo en los siglos siguientes, los artistas visuales lucharán por elevar su estatus social mediante una progresiva separación de su relación con los oficios. Un elemento a considerar es la progresiva aparición de las Academias de Artes Visuales, de las Salas de Concierto, y los Museos junto con una férrea política de educación de la conducta del público.

Sintomático de que el arte no funcionaba en la temprana modernidad de la forma en que se fue desarrollando luego, Shiner relata cómo los músicos se enfrentaban con el problema de que las salas de concierto eran utilizadas como espacios de socialización, de manera tal que la música debía competir con el bullicio de las charlas. Para evitar esto, las salas empezaron a fijar las sillas de la platea, con el fin de impedir que las personas las movieran para conversar y solo pudieran atender a la música que se estaba ejecutando. Además, eliminaron los asientos sobre el escenario que usaba la aristocracia. En este contexto, puede entenderse entonces el enojo de Mozart cuando escribe a su padre que dio un concierto en la residencia de una duquesa de París,

---

<sup>32</sup> En una conferencia reciente (22/07/2022), el filósofo Pierre Destreé ha discutido con esta interpretación de Kristeller y Shiner, señalando que ya en Aristóteles pueden encontrarse estas características, al punto tal de que, como señala el título de la conferencia, puede considerarse al estagirita como el inventor de la estética. Sin embargo, a mi juicio lo que históricamente se pone en juego en la modernidad no es solo una concepción peculiar del arte sino toda una serie de prácticas que son solidarias con dicha concepción, con lo cual estoy menos seguro de que la perspectiva de Shiner y de Kristeller sea tan objetable. <https://ineo.conicet.gov.ar/grupo-de-estudios-aristotelicos-aristoteles-y-la-invencion-de-la-estetica/>

<sup>33</sup> Shiner comenta que los escritores amateurs y profesionales, tales como John Donne o Shakespeare, muchas veces escribían bocetos de los guiones que luego eran cambiados y revisados por otras personas. En la misma época, Ben Johnson publica sus escritos con el título de “The workes of Ben Johnson”. Al tratar su propio trabajo como ‘obra’ recibe el comentario sarcástico de sus contemporáneos (CF. Shiner 204: 87-88)

en la cual ni esta ni sus caballeros abandonaron sus pasatiempos. Se queja allí de que dió un concierto para sillas, mesas y paredes.<sup>34</sup>

Sin embargo, si la exigencia de Mozart de ser escuchado podía tener lugar, esto era representativo de una novedosa posición en torno al arte, el cual comenzaba hacia el siglo XVIII a exigir por parte del público una contemplación atenta y desinteresada, es decir, desprovista de otros fines que no sean el placer en la contemplación misma. Los artistas por su parte comenzaban a exigir la libertad creativa, bajo la figura del genio, y la obra de arte se definía como un objeto del todo particular que determinaba sus propias categorías de comprensión.

Como podemos ver analizando algunas prácticas específicas, como la de fijar sillas, la concepción del arte como algo separado, autónomo y diferenciable de la experiencia ordinaria no se trató sólo un asunto de las teorías filosóficas, y no se restringió tampoco al ámbito de la literatura, sino que implicó el diseño de instituciones específicas y la educación del público en formas particulares de relacionarse con el arte<sup>35</sup>.

Debo advertir sin embargo que esta tradición artística y estética es demasiada rica y compleja como para reducirla a una serie de eslóganes sencillos. Es una tradición que, dependiendo de qué aspectos resaltemos, puede aparecer sistémica o hasta contra-sistémica con otros procesos culturales. Se encuentran también allí profundas reflexiones sobre el desenvolvimiento artístico, las condiciones humanas de existencia, las necesidades sociales de un momento dado, etc. No es mi pretensión reducir todas las elaboraciones de esta tradición ni abordarlas en su conjunto, sino más bien, como ya he dicho, ofrecer algunos elementos que dieron lugar a la imagen sobre el arte con la que Dewey está discutiendo.

Dada esta reconstrucción no solo de las concepciones sobre el arte sino también de las prácticas que dentro del arte apoyaron dichas concepciones, puede comprenderse el siguiente señalamiento de Dewey

las teorías que aíslan el arte y su apreciación colocándolos en un reino que les es propio, desconectados de otros modos de la experiencia, no son incuestionables en el tema, sino que aparecen a causa de condiciones específicas extrañas. Como

---

<sup>34</sup> Podría pensarse que el cine ha restablecido de alguna manera esta vieja tradición. En las películas la música funciona como un acompañamiento e incluso un subtexto de las escenas. No hay prácticamente escena alguna que no sea acompañada por alguna melodía musical. También así para algunas personas, la música acompaña su vida cotidiana en las tareas que realizan sin que sea la música per se el objeto privilegiado de atención. Esta idea la refiere Alejandro Dolina (programa radial “La venganza será terrible” 26-05-2017) hablando sobre los etruscos. Al parecer los etruscos acompañaban casi todo acontecimiento con fondo musical.

<sup>35</sup> Shiner relata también cómo los nuevos museos indicaban mediante carteles la manera en que debían comportarse los asistentes: por ejemplo, prohibían correr por las galerías y exigían silencio en lo que pasaba a ser ahora un ‘templo del arte’.



estas condiciones están incluidas en instituciones y costumbres de la vida, operan de modo efectivo porque su acción es inconciente<sup>36</sup> (AE LW 10.16/2008: 11).

En el rodeo que Dewey nos propone no simplemente se rechaza la concepción que aquí esbozamos sino que se ocupa allí también de ofrecer una interpretación de por qué estas teorías anémicas gozaron de cierta aceptación. ¿Cuáles son estas ‘condiciones extrañas’ que le dieron sentido a esa imagen del arte como algo separado? Dewey las vincula a un problema que, como señalamos antes, excede el ámbito de las artes. Por el contrario, las causas de esta separación están vinculadas para nuestro autor a las condiciones que han originado el desprecio por el cuerpo, al temor a los sentidos y al dualismo filosófico -pero también ampliamente cultural- de la carne y el espíritu. Al comienzo del capítulo dos de *El arte como experiencia* señala que la división de clases en la sociedad y la segmentación de la vida han llevado a separar los valores materiales y los valores espirituales, y a una marcada valoración jerarquizada de estos últimos.

Además, Dewey insiste con frecuencia que este problema no es solo un problema de las teorías, sino que “estas separaciones existen en gran parte de nuestra experiencia tal como es vivida en la actualidad<sup>37</sup>” (AE LW 10.27 / 2008: 24). El desprecio de los sentidos y la vida segmentada y desorganizada tiene como consecuencia penosa que nuestra sensibilidad en cierto modo se ha vuelto mecánica, desconectada. Vemos sin sentir, oímos pero solo información de segunda mano, porque no está reforzada por la visión, “cedemos a condiciones de vida que obligan a los sentidos a una excitación superficial”<sup>38</sup> (AE LW 10. 27 / 2008: 24).

Si así fuesen las cosas, cualquier actividad que aspirara a un estatus superior debería entonces unirse al reino de los valores espirituales y separarse tanto como pudiera de su conexión con los asuntos vitales humanos. Para que el arte sea realmente artístico, como vimos, debía deshumanizarse. En este proceso, Dewey comprende que la aparición de los museos y las galerías, como instituciones típicamente modernas, fueron importantes para el surgimiento y consolidación de estas nociones sobre el arte. Quizás con poco rigor histórico, y sin atender a las muchas complejidades que tuvo la aparición de los museos, Dewey los asocia directamente

---

<sup>36</sup> [T]heories which isolate art and its appreciation by placing them in a realm of their own, disconnected from other modes of experiencing, are not inherent in the subject-matter but arise because of specificable extraneous conditions. Embedded as they are institutions and in habits of life, these conditions operate effectively because they work so unconsciously

<sup>37</sup> “Of much of our experience as its actually lived under present economic and legal institutions conditions, it is only too true that these separations hold”

<sup>38</sup> “we yield to conditions of living that force sense to remain an excitation on the surface”

al surgimiento de los nacionalismos y al ascenso del imperialismo, sobre todo pensando en la fundación de Louvre; aunque también considera que en muchos casos fueron importantes instituciones de resguardo del patrimonio, como el caso de los museos japoneses. Si bien algunos intérpretes (Campeotto y Viale, 2019) suelen encontrar una visión negativa acerca de los museos en estos pasajes de Dewey, desde mi punto de vista lo que aquí se ataca son más bien las nociones del arte que hacen del objeto museificado la forma excluyente de la experiencia estética y que, consecuentemente, erigen sus teorías sobre tal consideración.

De lo dicho hasta aquí podemos desprender una serie de ideas acerca del arte con las que Dewey está discutiendo. A mi juicio, sería más correcto decir que lo que se propone Dewey es abandonar las concepciones del arte que parten del producto artístico, donde este es concebido en términos generales del siguiente modo:

1) El producto artístico es tratado como una suerte de esfera cerrada, cuya singularidad es tal que parece no producido por una voluntad humana, sino sobrehumana, es decir, cuya fuerza de producción tiene poco o nada que ver con los acontecimientos diarios del sujeto humano, resultando así descontextualizado;

2) Esto se vincula a menudo con una consideración de las obras como una manifestación del absoluto o se les asignan un papel privilegiado en el acceso a la realidad, en una metafísica del arte en la línea de Schopenhauer. Con lo cual,

3) El producto es portador de cualidades también especiales, discontinuas de las cualidades que aparecen en otras experiencias que no involucren al objeto antedicho;

4) Por ello mismo, en tanto diferencial, se destina al consumo especial y se lo fetichiza en museos y galerías, que dará lugar a formas especiales de relación con el arte; esto se vincula con la concepción burguesa del arte (Cf. Melamed 2022) donde el producto es destinado al consumo en tiempos de ocio de una clase privilegiada;

5) Dicha relación es individual y tiene un carácter propio y exclusivo, esto es, reservada al arte (por ejemplo, la de alguna forma especial de goce). Además, el comienzo y fin de esa relación se agota en esa producción y no se establecen más consecuencias para la vida que no sea el momento especial en el que se disfruta de dicha obra;

6) De esta concepción resulta que los parámetros de crítica y juzgamiento deben ser por ello estrictamente inmanentes; y finalmente,

7) Bajo la óptica del mero objeto consumido, se niega su carácter agencial, el rol que cumple en la experiencia y el modo en que se vincula a ella.

En resumen, creo que Dewey está cuestionando lo que más adelante va a llamar un proceso de sustantivación del arte. Esto debe ser entendido en un sentido estricto. Al comienzo del capítulo 10 señala que “[e]l arte es una cualidad del hacer y de lo que es hecho. Solo externamente entonces puede ser designado por un nombre sustantivo” (AE LW 10.218/ 2008: 241).<sup>39</sup> Esta caracterización del arte como algo que es una cualidad del hacer y de lo que ha sido hecho podría implicar a primera vista que Dewey en cierto modo considera que el arte es algo absolutamente inespecífico. Sin embargo, creo que esta no es una interpretación adecuada. En mi lectura, Dewey no quiere decir que el arte tal y como lo conocemos tenga que ser algo inespecífico, algo de lo cual no podamos señalar algunas características y procedimientos distintivos o roles característicos en la conformación de la experiencia. Más bien, Dewey apunta a señalar que deben mostrarse las continuidades entre la experiencia ordinaria y las actividades artísticas, lo que nos permitirá una comprensión más adecuada de ambas. De otro modo, la teoría no podría reconocer ni juzgar los valores que gozamos en nuestra experiencia cotidiana, las transformaciones que se operan en ella, los mecanismos diversos que intervienen en nuestras percepciones y valoraciones, las disputas en torno a estos mecanismos y como fundamentalmente el arte interviene en esas disputas.

Esto es lo que a mi juicio está involucrado en la idea de que la teoría del arte no debe partir del producto descontextualizado, sino que debe comprender las condiciones humanas en las que obtuvo su existencia y las consecuencias que engendra en ella. Es ese vínculo el que Dewey nos invita a enfocar y el que esta tesis propone explorar.

Si la experiencia es el ámbito de la vida misma, del esfuerzo, del interés, del placer, del cuerpo, de la posibilidad del cambio, del encuentro con lo otro y con lxs otrxs, una teoría del arte que lo desvincule de todo esto no sería sino una teoría que lo deje sin vida. Pero también, y en sentido inverso, una teoría de la experiencia que la separe de lo artístico y estético que hay en ella no sería sino una teoría anémica de la experiencia.

Una vez reconstruida estas concepciones sobre el arte y señalado los defectos que Dewey encuentra en ella, podemos avanzar ahora en la primera defensa que hace de su enfoque naturalista. Esta primera defensa, como adelantamos, encuentra su apoyo en numerosxs artistas

---

<sup>39</sup> “Art is a quality of doing and of what is done. Only outwardly, then, can it be designated by a noun substantive. Since it adheres to the manner and content of doing, it is adjectival in nature”. El problema de la sustantivación no es algo que solo ocurre con el arte. En *Unmodern Philosophy and Modern Philosophy* (2012), Dewey señala que algo similar sucede con la noción de “mente” (mind) que se convirtió en una entidad separada cuando primariamente designaba formas adverbiales, es decir, modos de hacer de las cosas. (Cf. UPMP, 2012: 203). La crítica de Dewey a la sustantivación del arte y los problemas que esta perspectiva acarrea debe ser interpretada también en este sentido.

que prestan su voz al objetivo de demostrar cómo la experiencia ordinaria está ya preñada de valores que solemos asociar a las actividades artísticas, con lo cual la revinculación propuesta entre arte y experiencia no sería tan extraña.

## **5. El enfoque naturalista de las actividades artísticas**

### *5.1 El argumento filosófico*

No obstante los perjuicios que hemos señalado de la imagen que separaba al arte de la vida, el hecho de reconectar el arte y la experiencia común puede ser leído como una reducción del arte. Dewey en efecto se ocupa de plantear esta objeción cuando al comienzo del segundo capítulo se pregunta

¿Por qué el intento de conectar las cosas más altas e ideales de la experiencia con sus raíces vitales básicas es, tan a menudo, considerado como una traición a su naturaleza y una denegación de su valor? ¿Por qué se siente repulsión a conectar las altas realizaciones de las bellas artes con la vida común, la vida que compartimos con todas las criaturas vivientes? ¿Por qué la vida es pensada como asunto de los sentidos más primitivos y ocultos o, cuando mucho, como cosa de sensación tosca y pronta a hundirse hasta el nivel del deseo y la áspera crueldad?<sup>40</sup>  
(AE LW 10. 26 / 2008: 23)

Hasta donde puedo ver, para Dewey esta objeción tiene dos respuestas, una filosófica y una artística, que en definitiva apuntan ambas a mostrar que tal visión parte de una concepción parcializada de la experiencia, de lo que ella es, de lo que ella contiene y de lo que puede llegar a ser. Por un lado, si aquello que consideramos valioso -por ejemplo, el arte- no puede ser conectado y puesto en relación con la vida y la experiencia ordinaria, eso más que del arte es un síntoma o signo que habla de lo empobrecida que es nuestra vida. Por ello señala que “[s]olamente porque esa vida es generalmente raquítica, abortada, perezosa, o se lleva adelante pesadamente, se mantiene la idea de que hay un antagonismo entre los procesos de la vida normal y la creación y disfrute de las obras de arte”<sup>41</sup> (AE LW 10.34 / 2008:31).

---

<sup>40</sup> “Why is the attempt to connect the higher and ideal things of experience with basic roots so often regarded as betrayal of their nature and denial of their value? Why is there a repulsion when the high achievements of fine art are brought into connection with common life, the life that we share with all living creatures? Why is the life thought of as an affair of low appetite, or at it best a thing of gross sensation, and ready to sink from its best to the level of lust and harsh cruelty”.

<sup>41</sup> “Only because that life is usually so stuned, aborted, slack, or heavy laden, is the idea entertained that there is some inherent antagonism between the process of normal living and creation and enjoyment of work of esthetic art”

Esta manera de argumentar debe ser puesta en vinculación con un argumento más general que Dewey desarrolla a lo largo de su filosofía en la cual, de muchas maneras y en distintos campos de la actividad humana, combatirá con una visión que denomina ‘supranaturalismo’. De acuerdo a nuestro autor, un supranaturalista es quien sostiene que ideales más nobles y los valores más importantes no pueden hallarse en el curso de lo que los humanos hacen, sino que debe suponerse una esfera trascendente que los garantice.

En particular, en “Antinaturalismo in extremis” (1943) Dewey refiere a la acusación de que el naturalismo, identificado por sus contrincantes como mero materialismo, es la causa de los males de la época, una época signada principalmente por el nazismo. Retoma, no sin cierta ironía, una conferencia que el filósofo Jacques Maritain dictó en 1940 en la Universidad de Pennsylvania y que luego se publicó bajo el título de “Contemporary Renewals in Religious Thought”, en el libro colectivo ‘Religion and the Modern World’ (1941). Allí Maritain acusa a los materialistas en particular y a la modernidad en general de haber centrado la indagación en el ser humano y haber olvidado a Dios, algo que a su juicio devino en la fuente de todos los males. Dentro de los materialistas, Maritain incluye a renombrados naturalistas, por lo cual Dewey entiende que en definitiva este es el blanco de ataque.

Según el supranaturalista, el naturalista o materialista elimina los fundamentos (trascendentales) sobre los cuales se debían construir y legitimar la libertad y el humanitarismo, y en palabras de Maritain,

En su lugar, surgió una filosofía separada y un humanismo inhumano, destructor del hombre por centrarse en él y no en Dios. Hemos cerrado el círculo, y ahora tenemos ante los ojos el antihumanismo sangriento, el irracionalismo y el esclavismo feroces, en los cuales el humanismo racionalista se da finalmente por terminado (citado sin referencia en Dewey ANE LW 15.51)<sup>42</sup>

En uno de los pocos momentos irónicos que pueden hallarse en la sobriedad del estilo deweyano, el filósofo pragmatista objeta en primer lugar que el sobrenaturalista haga depender el ‘antihumanismo sangriento’ y el “esclavismo feroz” de las posiciones que tienen lugar a partir de la modernidad. Todo esto como si pudiese desconocerse el hecho, continúa Dewey mordazmente, de que algunas de las guerras más sangrientas y crueles en la historia humana fueron dadas en nombre y con la aprobación del supranaturalista y de la institución eclesiástica

---

<sup>42</sup> In their place arose a separate philosophy and an inhuman Humanism, a Humanism destructive of man because it wanted to be centered upon man and not upon God. We have drained the cup; we now see before our eyes that bloody anti-Humanism, that ferocious irrationalism and trend to slavery in which rationalist Humanism finally winds up [http://www.jacquesmaritain.com/pdf/12\\_FyR/06\\_FR\\_PenRel.pdf](http://www.jacquesmaritain.com/pdf/12_FyR/06_FR_PenRel.pdf)

que dominó Europa antes de los últimos cuatro siglos (CF. ANE LW 15.51). Más adelante añade que “[d]e este modo, personas de formación escolástica pueden escribir como si la brutalidad, la crueldad y la intolerancia salvaje fueran desconocidas hasta el surgimiento del naturalismo” (ANE LW 15.61)<sup>43</sup>.

En segundo lugar, y esto es todavía más relevante para nuestro tema, Dewey retoma la idea de Chesterton según la cual los valores de la libertad humana y su dignidad, y por ende de la democracia, quedarían sin fundamento de no ser remitidos a alguna autoridad externa enteramente fuera de la naturaleza y del humano en sus conexiones sociales. Según Dewey, esta posición se asienta en una visión *degradada, escéptica e incluso cínica de la naturaleza humana*. Es decir, no solo en el fondo de las creencias religiosas sino también de aquellas filosofías que buscan entidades trascendentales como fuente de los valores, lo que subyace es una visión de lo humano basada en su condición postlapsaria. Una naturaleza caída, postedénica, requería la asistencia de medios extra-naturales para su salvación.

Por el contrario, el naturalista cree que los valores en cuestión, la dignidad de los hombres y las mujeres se encuentra fundada en la naturaleza humana misma, en las conexiones, actuales y potenciales, de los seres humanos con los demás, en sus relaciones sociales naturales.

Por último, Dewey erige una crítica atendiendo a un criterio pragmatista, a saber, preguntando cuáles son las consecuencias de una y otra postura. Allí se pregunta ¿Cuál es el efecto inevitable de sostener que cualquier cosa que se aproxime remotamente a un mejoramiento del estado humano deba estar fundado sobre medios y métodos que descansan fuera del mundo social y natural? Si así fuesen las cosas, continúa Dewey, ni la ciencia ni la industria podrían ayudar, la justicia y la política tampoco, los afectos, simpatías y amistades ordinarias tampoco. Es decir, si esto fuera así, no tendría sentido la acción o tendría solo un sentido subsidiario, sin estar en función de una vida humana mejor.

Pero que este sea el caso no quiere decir para Dewey que así tengan que ser las cosas necesariamente, sino por el contrario son indicaciones de los cambios que deben operarse. Debe notarse entonces que la crítica deweyana al antinaturalismo es una crítica pragmática de hecho. Implica considerar qué consecuencias tienen una y otra posición filosófica y cuál de estas puede dar mejores frutos. Para el naturalista, los hechos de la experiencia, incluso los hechos de que la industria, la ciencia, la educación y la moralidad no contribuyen *necesariamente* al mejoramiento humano, no son hechos que puedan ser esencializados. Son indicaciones de las

---

<sup>43</sup> Hence, persons of scholastic cultivation can write as if brutality, cruelty, and savage intolerance were unknown until the rise of naturalism.

cosas que deben ser mejoradas. Es por ello que, para Dewey, “la trágica escena actual es un desafío para emplear todos los recursos naturales que están potencialmente a nuestro alcance con valentía, paciencia, perseverancia y devoción”<sup>44</sup> (ANE LW 15.62).

Teniendo presente esta reconstrucción podemos vincular las ideas que colocan al arte en una esfera separada de los asuntos humanos dentro de los enfoques supranaturalistas. Por el contrario, precisamente es la existencia de esferas como el arte donde estas teorías son prácticamente discutidas. Separar al arte de lo humano, y luego condenar a todo lo que sea humano, no es sino tener una visión parcializada de la experiencia humana.

Esta es una primera línea de respuesta que Dewey ofrece a la impugnación que se erigía frente a la idea de vincular el arte y la vida humana, una objeción de tinte más filosófico, que apela principalmente a una concepción integral de la experiencia

## 5.2 *El argumento artístico. Voces de artistas en El arte como experiencia*

La segunda respuesta tiene sin embargo un mayor anclaje en la temática de *El arte como experiencia* y se vincula precisamente a las voces de artistas que Dewey elige para apoyar su argumento. Como vimos, el problema de la vinculación entre el arte y la vida partía de una noción parcializada y subvalorada de lo que la experiencia ordinaria significaba y de lo que ella podía ser. Por ello, en mi lectura de estos primeros capítulos, Dewey busca en los próximos artistas una concepción más integral de lo que es la experiencia humana, es decir, mira la experiencia misma a la luz del arte.

Dewey da un paso decisivo en esta dirección al establecer que la materia prima del arte son precisamente las escenas diarias y cotidianas que atraen la atención del oído y ojo del hombre (Cf. AE LW 10.11 / 2008: 5). En una suerte de lista abierta, no carente de cierta poetización, Dewey enumera el coche de bomberos que pasa veloz, el humano, cual mosca, trepando rascacielos, el chisporroteo del fuego, la enorme cavadora, para finalmente concluir con una cita de la biografía de Coleridge que vale la pena recuperar aquí: “el lector es estimulado, no sólo o principalmente por la curiosidad, o por un incansable deseo de llegar a la solución final, sino por la agradable actividad de la excursión misma”<sup>45</sup>(citado sin referencia en Dewey AE LW 10.11/ 2008: 5).

---

<sup>44</sup> “the present tragic scene is a challenge to employ courageously, patiently, persistently and with wholehearted devotion all the natural resources that are now potentially at our command.”

<sup>45</sup> “The reader should be carried forward, not merely or chiefly by the mechanical impulse of curiosity, not by a restless desire to arrive at the final solution, but by the pleasurable activity of the journey itself”

La colocación de esta cita sigue una estrategia precisa y son varias las funciones que podemos atribuirle en el argumento que el texto va desarrollando. Lo que Coleridge dice acerca del lector, advierte Dewey, puede decirse acerca de cualquier actividad humana, mental o del cuerpo (Cf.ídem). Es decir, en definitiva, cualquier actividad puede contener esa suerte de estimulación estética o emocional que la sostiene en toda su trayectoria temporal. Esta suerte de unidad de la acción a su interior, una acción que place *per se*, parece caracterizar la actividad de la lectura y por extensión la fruición de obras de arte y su producción. La tradición que reconstruimos separaba estas actividades de aquellas otras orientadas hacia fines utilitarios o distintos de ellas mismas. Sin embargo, en la cita de Coleridge la orientación hacia fines no impide considerar una finalidad propia que toda actividad puede tener, un goce específico que radica en el simple hecho de realizarla. Esta idea entonces permite desarmar la distancia radical entre los distintos tipos de actividades. Este punto -aquí indicado de manera poética- será central en la teoría deweyana sobre la acción humana.

Ahora bien, es interesante notar que la frase de Coleridge contiene algo más. La analogía que se establece para identificar un placer agradable que se hallaría en el arte es precisamente una analogía que lo vincula con una experiencia no específica de la fruición de una obra de arte, a saber, un paseo o una excursión.<sup>46</sup> Es el artista mismo, como podemos ver, el que encuentra en la experiencia más común una manera de explicar la relación con los objetos del arte. De este modo, la *finalidad en sí misma* que veíamos como privativa del fenómeno artístico y estético, y que Ortega y Gasset atribuía con énfasis a la relación estética, es encontrada en Coleridge en el simple paseo.

Pero, más aún, en esta sencilla frase de Coleridge, uno podría encontrar una síntesis de la estructura de la experiencia y de su carácter estético y artístico que Dewey describe ampliamente en capítulo 3 de *El arte como experiencia* ('Having an experience') y que trataremos con más detalle en el capítulo siguiente de esta tesis.

Al observar la experiencia ordinaria a la luz de los desarrollos artísticos, encontramos entonces numerosas ejemplificaciones de la manera en que aquella contiene en sí la dinámica de lo que es valorado en la experiencia estética. La unidad del pasado y el presente cargada de significados; el desarrollo temporal que tiende a una culminación; la cooperación orgánica de los sentidos y los órganos de las criaturas vivientes con su mundo circundante; los proyectos y

---

<sup>46</sup> Aunque, podría considerarse aquí, que para el siglo XIX ya no habrá una distancia tan marcada entre el disfrute de un paisaje y el disfrute de las obras. La construcción estética de los paisajes, el diseño de los jardines, la categoría de lo pintoresco, la idea de lo bello natural, son en efecto aproximaciones y analogías entre la percepción de las obras de arte y la apreciación de la naturaleza.



propósitos, y la transformación que ello implica, etc., son todas pruebas de que “el arte que está prefigurado en cada proceso de la vida”<sup>47</sup> (AE LW 10.30 / 2008: 28). En este rodeo, Dewey precisamente enfatiza que la conexión del arte y los procesos cotidianos lejos de degradar el arte permite mostrar que el arte ya está en la experiencia cotidiana, permitiendo reajustar nuestra valoración de la misma.

Más aún, que la experiencia ordinaria y la experiencia de la naturaleza puede ser la ocasión de un goce estético que lo aproxime incluso a la experiencia de arrobamiento místico es algo que para Dewey encuentra su apoyo en “un caso que se replica de algún modo en miles de personas, pero notable porque ha sido expresado por un artista de primer orden, W. E. Hudson”<sup>48</sup> (AE LW 10.35 / 2008: 32). En particular, lo que a nuestro autor le interesa especialmente es la capacidad de Hudson de encontrar en la naturaleza misma, en sus pájaros y sus cardos, la posibilidad de un sentimiento extático, próximo al animismo. El mismo Hudson en el capítulo XVII de *Allá lejos y hace tiempo* refiere al “animismo infantil y su persistencia” y sostiene que el animismo que el hombre culto o civilizado ha perdido no es sino un tipo de tendencia o sensibilidad, un “sentido de lo sobrenatural, en las cosas naturales” (2007: 181). En tal tipo de experiencias los sentidos son los que proveen la fuente del goce: “Me regocijaba disfrutando de los colores, de los olores y de los sonidos, del gusto y del tacto” (idem). En el Hudson que describe la pampa argentina Dewey parece encontrar una reivindicación de que este mundo, el mundo que vivimos todos los días, es capaz de albergar los maravillosos valores que consideramos ideales y espirituales,

Experiencias como las mencionadas nos llevan a una ulterior consideración que atestigua la continuidad natural. No hay límite en la capacidad de las experiencias sensibles inmediatas para absorber en sí mismas significados y valores que -en lo abstracto- serían designados como ‘ideales’ y ‘espirituales’. La tensión animista de la experiencia religiosa, encarnada en el recuerdo de Hudson sobre su infancia, es un ejemplo en un grado de la experiencia. Lo poético, en cualquier medio, está siempre próximo al animismo<sup>49</sup> (AE LW 10.35-6 / 2008:33).

---

<sup>47</sup> Art is thus prefigured in the very processes of living

<sup>48</sup> “As to absorption of the esthetic in nature, I cite a case duplicated in some measure in thousands of persons, but notable because expressed by an artist of the first order, W.H. Hudson”

<sup>49</sup> “Experiences of the sort mentioned take us to a further consideration that testifies to natural continuity. There is no limit to the capacity of immediate sensual experience to absorb into itself meanings and values that in and of themselves -that is in the abstract- would be designated ‘ideal’ and ‘spiritual’. The animistic strain of religious experience, embodied in Hudson’s memory of his childhood days, is an instance on one level of experience. An the poetical, in whatever medium, is always close kin of the animistic”

Para Dewey la tensión animista no es algo que se encuentra solo en la vivencia de la naturaleza tal como Hudson la describe, sino que a continuación señalará cómo en las grandes catedrales las ideas han sido incorporadas en formas sensibles y sostiene que el arte cristiano y religioso expresa esto de manera contundente. Allí mismo Dewey realiza una referencia a la biografía de Pater, no podría ser en este sentido más apropiada. Hablando de catedrales y de cardos que generan una tensión animista, que dan prueba de la continuidad entre experiencia y naturaleza, creo que Dewey podría haber encontrado un apoyo en otro notable escritor, a saber, Marcel Proust y su amor por los espinos blancos de Combray y las iglesias<sup>50</sup>.

Para quienes leemos a Dewey desde estas latitudes no deja de sorprender la cita de *Allá lejos y hace tiempo* pues en cierto modo Dewey habría conocido a través de Hudson la vida en las remotas pampas argentinas. Pero no solo Dewey sino que, como señala Gamero en “Hudson y la invención del paisaje”, nosotrxs mismxs la conocemos a través suyo: “el don que lo vuelve único e imprescindible es la mirada que supo derramar sobre las plantas y animales de la pampa, que él vió por primera vez y que seguimos viendo con sus ojos” (Gamero 2015: 184). En un tono similar al halago de Dewey y de Gamero, en su comentario sobre “The Purple Land” nada menos que Borges hace suyos para hablar de Hudson los términos con que Macaulay hablaba sobre Bunyan, a saber, que “las imaginaciones de un hombre sean con el tiempo recuerdo personales de muchos otros” (Borges, 1974: 735). Sobre este asunto volveré en el capítulo 5 ya que de algún modo es sobre esta idea que se traza el arco de esta tesis, de la experiencia a la obra de arte y de la obra de arte a la conformación de la experiencia común, lo cual completa el circuito de la obra de arte al incorporarse a nuestra sensibilidad. Como hemos señalado ya, también el lenguaje pragmatista da cuenta de la manera en que las artes, o como Dewey dice, “lo poético, en cualquier medio” tiene como uno de sus efectos una formación de

---

<sup>50</sup> Las flores del espino blanco y su presencia en la iglesia van a generar en el escritor una reunión de lo natural y lo sagrado, donde naturaleza y religiosidad quedaran confundidas unas con otras

“Recuerdo que fue en el mes de María cuando empecé a tomar cariño a las flores de espino. En la iglesia, tan santa, pero donde teníamos derecho a entrar, no sólo estaban posadas en los altares, inseparables de los misterios en cuya celebración participaban, sino que dejaban correr entre las luces y los floreros santos sus ramas atadas horizontalmente unas a otras, en aparato de fiesta, y embellecidas aún más por los festones de las hojas, entre las que lucían, profusamente sembrados, como en la cola de un traje de novia, los ramitos de capullos blanquísimos. Pero sin atreverme a mirarlas más que a hurtadillas, bien sentía que aquellos pomposos atavíos vivían y que la misma Naturaleza era la que, al recortar aquellos festones en las hojas y añadirles el supremo exorno de los blancos capullos, elevaba aquella decoración al rango de cosa digna de lo que era regocijo popular y solemnidad mística a la vez. Más arriba abríanse las corolas, aquí y allá, con desafectada gracia, reteniendo con negligencia suma, como último y vaporoso adorno, el ramito de estambres, tan finos como hilos de la Virgen, y que les prestaban una suave veladura; y cuando yo quería seguir e imitar en lo hondo de mi ser el movimiento de su florescencia, le imaginaba como el cabeceo rápido y voluble de una muchacha blanca, distraída y vivaz, con mirar de coquetería y pupilas diminutas.” (Proust 2020: 104-5)

“Porque muchas veces he tenido deseos de ver a una persona sin darme cuenta de que era sencillamente porque me recordaba un seto de espinos” (Proust 2020: 231-1)

la sensibilidad. En *Experiencia y naturaleza* Dewey señalará algo que se aproxima al comentario de Borges y de Gamberro

La magia de la poesía -y la experiencia en su plenitud tiene una índole poética- es precisamente la revelación de una significación en lo viejo operada por el presentarlo a través de lo nuevo. Esta revelación irradia la luz que nunca había brillado sobre la tierra y el mar, pero que es en adelante una persistente iluminación de los objetos<sup>51</sup> (EN LW 1. 270 / 1948: 294).

En la misma línea de este comentario es oportuno señalar que el capítulo 2 de *El arte como experiencia* es un capítulo-homenaje a la figura de otro poeta, John Keats y fue también Keats, quien en una carta en forma de versos a su hermano George advertía precisamente esta función de la poesía. Keats sostiene que el bardo tiene su más amplia recompensa en la posteridad, con la cual mantiene una ilustre conversación

¿Qué murmura con su último aliento,  
mientras su orgulloso ojo mira a través de la película de la  
muerte?

Que aunque deje este torpe lugar terreno,  
aún mantendrá mi espíritu una ilustre conversación  
con tiempos venideros. (Keats 1975: 97)<sup>52</sup>

Esta consideración acerca del rol que va a cumplir la poesía en la conformación de la experiencia excede sin embargo el objeto de análisis que nos habíamos propuesto en este capítulo, y sobre ella volveremos. Pero sirve para señalar que la revinculación naturalista entre arte y experiencia es la clave que en Dewey nos permite dar cuenta de los efectos que las actividades artísticas van a tener en la experiencia ordinaria. Esto es algo que Dewey ya comienza a establecer en estos primeros capítulos y que halla su fuente en “notables escritores”.

Ahora bien, por lo dicho hasta aquí y particularmente por la inclusión de las citas de Hudson donde el mundo es visto desde una infancia recuperada como un escenario maravilloso y hasta casi idílico, Dewey podría sonar un tanto ingenuo respecto a las condiciones reales en que la

---

<sup>51</sup> The ‘magic’ of poetry--and pregnant experience has poetical quality--is precisely the revelation of meaning in the old effected by its presentation through the new. It radiates the light that never was on land and sea but that is henceforth an abiding illumination of objects.

<sup>52</sup> What does he murmur with his latest breath/ While his proud eye looks through the film of death?/ ‘What though I leave this dull and earthy mould/ Yet shall my spirit lofty converse hold/ with after time (Keats 1975: 96)

experiencia ordinaria ocurre. Ya hemos visto que en principio reconoce lo pobre y mecanizada que se ha vuelto nuestra vida, pero también reconocerá que esta misma vida está atravesada de peligros e incertidumbres, de tragedias y de eventos desafortunados. Dicho reconocimiento, veremos, no es para Dewey la razón para colocar el arte por fuera de la experiencia sino precisamente la condición de posibilidad de la experiencia como un arte, y más aún, su urgencia por considerarla en estos términos. Aparecerá aquí un sentido más amplio de arte, refiriendo ahora fundamentalmente a la idea de operar creativamente sobre las condiciones circundantes con el fin de mejorarlas, idea más ligada al concepto de *poiesis*. Pero sobre esta idea se denuncia al mismo tiempo que la experiencia no puede cristalizarse, que el estado de cosas actual no responde a una esencia fija, que siempre hay algo que se puede hacer. Esta era precisamente la idea que cerraba “Anti-naturalism in extremis”. Por su parte, en *El arte como experiencia* el apoyo a esta idea viene de la mano del romanticismo, en particular en la figura de Keats.

La vinculación de Dewey y el romanticismo inglés es un tema que amerita un tratamiento más profundo, y que en parte ha recibido la cuidadosa atención de un crítico notable como Casey Haskins (1999), quien incluso ha considerado a Dewey como un romántico reconstruido<sup>53</sup>. Sin embargo, la posición de Dewey en torno al romanticismo fue variando a lo largo de su carrera. Haskins señala que en su juventud Dewey comienza asociándolo a una suerte de pesimismo o fatalismo, una lectura que si bien puede ser parcial no era extraña para la época. Sin embargo, luego reconsidera su posición atacando más bien el romanticismo *a la Byron* que, desencantado con los perjuicios del mundo industrial, exagera el refugio del yo, y sobre todo del yo artístico, en un mundo interior apartado de la experiencia corriente. En *El arte como experiencia* Dewey mismo se encarga de dar cuenta de esta vertiente romántica, ya no tanto condenándola sino más bien comprendiéndola como una reacción exagerada a las condiciones sociales adversas. El párrafo que cito a continuación es no solo interesante por la crítica que contiene a esta vertiente del romanticismo sino también por la reflexión acerca del arte bajo condiciones sociales industriales y del lugar del artista en ellas

A causa de los cambios en las condiciones industriales, el artista se ha puesto al lado de las corrientes principales del interés activo. La industria se ha mecanizado y el artista no puede trabajar mecánicamente para la producción en masa. Está menos integrado que antiguamente en la corriente normal de los servicios sociales. Resulta de aquí un peculiar “individualismo” estético. Los artistas encuentran

---

<sup>53</sup> “My larger thesis is that the mature Dewey came to find in the romantic tradition a rich resource for his pragmatic vision of the relation between the self and the natural and social world, and that this justifies our viewing his as a kind of reconstructed -and in his sense of the term, reconstructing- romantic” (1999: 98).

pertinente dedicarse a su trabajo como un medio aislado de “autoexpresión”, y a fin de no participar en las tendencias de las fuerzas económicas, se sienten a menudo obligados a exagerar esa separación hasta la excentricidad; en consecuencia, los productos artísticos toman si cabe, en mayor grado, el aire de algo independiente y esotérico.<sup>54</sup> (AE LW 10.15 / 2008: 10)

En este pasaje podemos ver como Dewey prácticamente invierte la imagen baudelaireana del artista al que se le ha caído el aura en medio de una muchedumbre bulliciosa. Más bien, el aura del artista excéntrico brilla en todo su esplendor en medio de una vida corriente empobrecida y mecanizada.

En este sentido, cabe volver sobre la recuperación que hace Dewey del romanticismo inglés en estas primeras páginas. En efecto, surgido al calor de los avances industriales, de las grandes urbes y de la revolución francesa y su fracaso en términos políticos, puede considerarse al romanticismo inglés del siglo XIX como una amplia reacción a las patologías de la modernidad y como una respuesta estética a la filosofía de la época. Son varios los blancos de la crítica romántica, pero en lo que a nosotros nos interesa el punto principal es la concepción de lo que la experiencia corriente y profundamente humana implica y qué lugar tiene el arte en ella.

Si bien el movimiento romántico no constituye una unidad homogénea, sí podría decirse que desde la fundación -en el *Preludio* que escribe Wordsworth a las *Baladas Líricas*-, se anuncia ya una disputa con respecto al arte y su modo de vincularse con la experiencia humana. Alejándose del estilo neoclasicista, Wordsworth sostiene que su intención es volver a las formas populares de la expresión. El poeta es descripto como un hombre hablando al hombre, aunque, es verdad, investido de una sensibilidad más vívida. No obstante, para el poeta romántico la tarea del arte no consistía solamente en dar cuenta de la experiencia, de interpretarla, sino y fundamentalmente, de poder llevar la experiencia más allá de sus límites conocidos, de expandirla. Se considera al poeta, y por extensión al artista, como un innovador. Más adelante Shelley dirá que todo innovador es un poeta, pues sin imaginación no podría haber innovación,

---

<sup>54</sup> “Because of changes in industrial conditions the artist has been pushed to one side from the main streams of active interest. Industry has been mechanized and an artist cannot work mechanically for mass production. He is less integrated than formerly in the normal flow of social services. A peculiar esthetic ‘individualism’ results. Artists find it incumbent upon them to betake themselves to their work as an isolated means of ‘self expression’. In order not to cater to the trend of economic forces, they often feel obliged to exaggerate their separateness to the point of eccentricity. Consequently artistic products take on to a still greater degree the air of something independent and esoteric.”

con lo cual la ‘artisticidad’, por así llamarla, se extiende más allá del campo de la creación específicamente artística.

Una característica que permea a los poetas románticos es que trataron de replantear de una nueva manera la problemática de la relación del yo y el ambiente externo circundante, el cual aparecía como agresivo, alienante y destructivo. Frente a tal estado de cosas no sorprendería que una de las posibles salidas que se proponga, -y que también encuentra su inspiración romántica- sea la de la evasión del mundo o la apelación a un regreso a un estado de cosas anterior o el refugio en una naturaleza no humanizada. Pero algunos poetas románticos, al igual que Dewey después, no creyeron que este problema respondía a una esencia fija de las cosas que hiciera imposible modificarlas. Más bien, consideraron que la tarea de restablecer la unidad perdida era una tarea humana. El paraíso perdido no se alcanzaría sino por medio de la acción humana, el re-enlazamiento entre el sujeto y un mundo en que la vida humana sea digna era una tarea a cumplir más que un episodio a lamentar. Evadirse de esta responsabilidad, atribuir las condiciones dadas a una esencia fija de las cosas, es lo que Dewey critica con énfasis a los supranaturalistas tal como vimos más arriba.

Es por ello que Russell B. Goodman, quien ha recuperado la influencia romántica en la tradición americana insiste en que

La filosofía de Dewey es la culminación del movimiento romántico hacia la transformación imaginativa del mundo, un movimiento que incluye la voluntad transformadora de Coleridge y Emerson, tanto como la “construcción de la verdad” del pragmatismo de James<sup>55</sup> (1990: 91).

Aún con sus diferencias, los poetas románticos dieron a la imaginación y a la poesía el papel central para re-armonizar la experiencia con el mundo, pero se enfrentaron a un concepto de imaginación (que en sus aspectos centrales compartían tanto Descartes como Locke), según la cual esta creaba meras fantasías y no podía dar cuenta de la realidad. Por el contrario, tal como sostiene Bowra (1950), la esencia de la imaginación romántica consiste en crear formas que revelan las fuerzas invisibles que operan a través de lo visible, de allí que los sentidos se vuelvan fundamentales. Con la imaginación como su principal herramienta, el poeta romántico se vuelca a la naturaleza con sus sentidos atentos, pero no para buscar allí la ley ni la generalidad, sino para encontrar la peculiaridad y la singularidad. La imaginación para los románticos es

---

<sup>55</sup> Dewey’s philosophy is a culmination of the Romantic movement towards the imaginative transformation of the world, a movement including Coleridge’s and Emerson’s actively transformative will, as well as James’s pragmatic ‘making of true’

aquella que puede volver extraordinario a lo ordinario. La posibilidad concreta de que la experiencia cotidiana pueda estar cargada de valores ideales, de significados, es lo que los románticos trataron de registrar en su poesía. Solo una percepción abrumada y abigarrada y una teoría separatista impedía ver lo fascinante que se escondía en los asuntos cotidianos.

Sin embargo, esto no implicaba, insisto, un mero desconocimiento u ocultamiento de la pobreza y mecanización que caracteriza la mayor parte de nuestras vivencias diarias. Pero ver solo esto no era sino ser demasiado selectivo con los hechos a considerar, no era sino clausurar las posibilidades que la experiencia podía tener. Por ello, Keats concebía a las las visiones de la imaginación como la revelación de lo que de hecho podría existir, en algún lugar más allá del mundo concreto o en algún tiempo futuro.

Es interesante notar aquí que la dimensión del futuro, junto con la del pasado aparece en algunos poemas de Keats presentados en el instante de la experiencia. En la *Oda a Psiquis* el poeta deambula despreocupadamente por un bosque cuando de repente ve dos bellas criaturas que

en medio de silenciosas flores frescas de fragantes ojos  
azules, plateadas con capullos purpúreos,  
yacían respirando tranquilos en el lecho de la hierba;  
con los brazos entrelazados y las alas también;  
sus labios no se tocaban, pero todavía no se habían despedido  
como si desunidos por la suave mano del sueño  
y dispuestos a superar el número de besos dados  
al tierno ojo de la aurora del primer amor<sup>56</sup>. (Keats 1976: 131)

La poesía de Keats capta la situación en el momento de su detención, inundándola con las expectativas por los besos con que los amantes esperan superar los ya dados. Las flores aguardan silenciosas, espectadoras con sus ojos azules de aquel abrazo que acaba de terminar y esperando el beso por venir.

La naturaleza misma es vista como un proceso. Está cargada de ideales, de proyecciones al futuro, de expectativas.

---

<sup>56</sup> 'Mid hush'd, cool-rooted flowers fragrant-eyed/ Blue, silver-white, and budded Tyrian/ They lay calm-breathing, on the bedded grass;/ Their arms embraced, and their pinions too;/ Their lips touch'd not, but had not bade adieu/ As if disjoined by soft-handed slumber/ And ready still past kisses to outnumber/ At tender eye-dawn of aureorean love (Keats 1976: 130)

Las violetas de corta vida cubiertas de hojas  
y el postrer nacido a mediados de mayo  
la rosa almizcle, llena de rocío de vino

Las obsesionantes moscas susurrantes de las tardes de verano (Keats 1976: 123)

57

Keats, no obstante, encuentra en el futuro revelado por la poesía también la posibilidad de la decadencia y la muerte. El canto de un ruiseñor, que estremece al poeta y ejerce sobre él la necesidad de llegar hasta su fuente, le revela tanto “la belleza con la que el mes de la estación procura a la hierba, la espesura y los frutales silvestres”<sup>58</sup> pero también, anuncia la corta vida de las violetas. “Todavía continúas cantando -se extasía el poeta- ‘y yo escucho en vano...tu sublime requiem se convierte en una tumba” (Keats 1976: 125)<sup>59</sup>.

Más que una concepción atomista y subjetiva de la experiencia, la poesía de Keats intenta apresarla en toda su complejidad y sus cualidades y ritmos. No es la experiencia aislada de un sujeto, sino la vibrante experiencia de una criatura que vive en una naturaleza cargada de significados, de aventura, de ritmos y también de incertidumbre. Por ello, Dewey se interesa especialmente por la figura de Keats, como aquel que identificó al artista con la criatura viviente (Cf. AE LW 10.38 / 2008: 37).

Dar cuenta de la experiencia en su complejidad implica asumir que esta tiene momentos de equilibrio y comunión extática tanto como de incertidumbre y sufrimiento. De algún modo, creo que la figura de Keats funciona en el argumento de Dewey como un contrapeso necesario de la de Hudson.

En *The Quest for Permanence* (1959), Perkins sostiene acerca de la poesía de Keats que

No vio simplemente flujo y decadencia, aunque eso se tenga en cuenta, ni permanencia o estabilidad, que también tiene su lugar, sino un proceso en el que el cambio es potencialmente significativo y ordenado (...); en *Hyperion* hay un mito bastante similar del cosmos que evoluciona paulatinamente hacia formas más

---

<sup>57</sup> “Fast-fading violets cover’d up in leaves;/ And mid-May’s eldest child,/ The coming musk-rose, full of dewy wine,/ the murmurous haunt of flies on summer eves.” (Keats 1976: 122)

<sup>58</sup> “[I] guess each sweet/ Wherewith the seasonable moth endows/ The grass, the thicket and the fruit-tree wild (Keats 1976: 122)

<sup>59</sup> “Still wouldst thou sing, and I have ears in vain-/To thy high requiem become a sod” (Keats 1976: 124)



complejas, conscientes y bellas. Las consecuencias de esta visión de la vida como proceso se pueden percibir en toda la poesía de Keats<sup>60</sup> (1959: 197).

En Keats a diferencia de Wordsworth no se encuentra un sentido de nostalgia de una gloria que descansa en el pasado. No es ingenuo tampoco de la enfermedad y el mal que acecha. Keats - continúa Perkins es un 'twice born' en el sentido de James, aquel que ve el sufrimiento y, con pesimismo tanto como con optimismo, lucha por sobrepasarlo.

Y para Keats es precisamente el hecho de asumir la experiencia en su complejidad, el hecho de asumir la incertidumbre que también caracteriza al mundo en que vivimos, lo que al mismo tiempo da lugar al arte; las cosas y el mundo en el que vivimos y actuamos no son ni un caos absoluto ni están plenamente determinadas, por ello el arte -entendido como transformación de la experiencia- es posible.

Dewey recupera esta idea en la presentación del rodeo. Allí sostiene que hay dos clases de mundo en el que la experiencia estética no podría surgir: un mundo de mero flujo y en un mundo completamente acabado (Cf. LW.10.22 /2008:18). Aceptar estos hechos es lo que en otra carta a su hermano, Keats llamaba tener 'capacidad negativa', algo que atribuye con especial énfasis a la figura de Shakespeare. Citando la carta de Keats, Dewey sostiene que no hay sino dos filosofías. La que él prefiere, la de Keats y la de Shakespeare

acepta la vida y la experiencia con toda su incertidumbre, misterio, duda y conocimiento a medias, y revierte esa experiencia sobre sí misma para ahondar e intensificar sus propias cualidades, las transforma en imaginación y en arte<sup>61</sup> (AE LW 10.41 / 2008: 40).

Y precisamente esto era para Dewey lo que ya estaba implicado en la experiencia ordinaria, por ello la experiencia misma era un arte porque fundamentalmente era una acción transformadora. Que esto sea la experiencia y que por ende esta sea la génesis de las actividades artísticas es una caracterización que *El arte como experiencia* aborda principalmente dándole voz a los artistas. Por ello, mirando las actividades artísticas podíamos descubrir todas estas características en la experiencia que era su génesis. Vincular el arte a la experiencia implica

---

<sup>60</sup> "he saw not simply flux and decay, though that is taken into account, nor permanence and stability, though that too has its place, but a process in which change is potentially meaningful and orderly(...); in *Hyperion* there is a rather similar myth of the cosmos progressively evolving forms more complex, aware, and beautiful. The consequence of this view of life as process can be felt everywhere in Keats's poetry"

<sup>61</sup> Ultimately there are but two philosophies. One of them accepts life and experience in all its uncertainty, mystery, doubt, and half-knowledge and turns that experience upon itself to deepen and intensify its own quality--to imagination and art. This is the philosophy of Shakespeare and Keats.

entonces-para utilizar una fórmula de Colapietro (2020)- llegar a términos más honestos con el arte y con la vida.

## **6. Sumario**

En este capítulo he analizado la idea del rodeo. Dewey interpreta que en la reflexión sobre el arte opera una dicotomía entre el arte y la experiencia. La experiencia es conceptualizada como aquello que carece de cualidades artísticas y el arte es separado de los asuntos de la vida humana. La intención del rodeo es precisamente desarmar dicha dicotomía. Sin embargo, las lecturas habituales refieren a un abandono del arte por parte de Dewey, cuya obra comenzaría con el concepto mismo de experiencia, concepto que, cabe decir, tuvo un amplio desarrollo en toda su trayectoria filosófica. A mi juicio esta lectura tiende a reforzar la dicotomía que Dewey pretendía desarmar y omite aspectos importantes que aparecen aquí. Ofrezco por ello una interpretación del rodeo ligeramente diferente. En mi lectura, la idea de rodeo no implica abandonar al arte sino mostrar conjuntamente como la experiencia puede ser indagada a través de lo que nos muestran los productos artísticos y cómo cuando se analizan los productos artísticos a través del prisma de la experiencia pueden ponerse de relieve importantes características de las funciones del arte en la experiencia común y corriente. La estrategia deweyana no es simplemente recuperar la idea de experiencia que ya había elaborado, sino preguntarse por qué es necesario aproximarse al arte desde esta. Por ello el rodeo no consiste en un viaje hacia uno de los polos de la dicotomía para comenzar por allí, sino en el trayecto que hay entre un concepto y el otro. Pero sí implica abandonar una serie de concepciones y convenciones sobre el arte que hacen de este un producto ajeno a la experiencia.

He recuperado y ampliado el análisis que hace Dewey sobre las razones que se han dado para sostener dicha separación. Esto nos permitió definir con mayor claridad cuáles son las perspectivas sobre el arte con las que Dewey discute. Encontramos entonces que Dewey se separa de aquellas teorías que centran su indagación filosófica sobre el producto artístico aislado, descontextualizado. He reconstruido entonces cuáles serían las principales tesis sobre el arte de este tipo de teorías. En este sentido hemos visto que en ellas se halla implicado una subestimación tanto de lo que es la experiencia como de lo que hacen los productos del arte en la experiencia, asunto este último sobre el que volveremos en la sección 2 de la tesis.

A partir de allí he reconstruido los principales puntos de lo que entiendo es la perspectiva naturalista para analizar el arte. He mostrado sus puntos centrales que nos permitirán luego seguir desarrollando esta perspectiva. En este sentido, el capítulo recupera con especial énfasis

el conjunto de voces de diferentes artistas que le permiten a Dewey mostrar que el intento de conexión del arte con la experiencia no debe ser visto como una degradación del arte. Cuando se analizan a los productos artísticos desde el punto de vista de la experiencia, se ponen de relieve “las condiciones humanas de las cuales obtuvo su existencia, y de las *consecuencias* humanas que engendra en la experiencia efectiva”<sup>62</sup> (LW 10.9/2008: 3), o lo que para Dewey es lo mismo, su significado. Este punto es el que seguiremos desarrollando a lo largo de la tesis.

---

<sup>62</sup> “When a product art once attains classic status, it somehow becomes isolated from the human condition under which it was brought into being and from the human consequences it engenders.”

## Capítulo 2

### La experiencia como arte: la íntima conexión entre el padecer y el hacer

#### 1. Introducción

En el capítulo anterior señalé que la comprensión del fenómeno del arte requiere para Dewey un regreso a la experiencia, entendida esta como el suelo común en el cual se constituyen todos los quehaceres humanos. Por ello, en este capítulo pondré el foco sobre el concepto mismo de experiencia rastreando aquellas características que nos permitirán luego comprender el lugar que Dewey le otorga a los desarrollos artísticos. En particular, me interesa resaltar el lugar de la sensibilidad comprendida en términos de apreciación que allí aparece y las operaciones que tienen lugar a partir de dichas apreciaciones. Para ello debemos recuperar la perspectiva transaccional y papel de lo que Dewey llama “dimensión cualitativa de la experiencia”. En la medida en que podamos reconstruir estos aspectos, se irán delineando algunas características relevantes de la comprensión deweyana del fenómeno artístico mismo, su emplazamiento y función en la experiencia y sobre todo de las consecuencias esperables que las producciones artísticas puedan tener para la vida humana, vale decir, para la experiencia. En efecto, en su trayectoria filosófica madura, Dewey presenta el concepto de experiencia como aquel que, bien entendido, nos permite comprender la génesis y función de las múltiples y variadas actividades humanas sin presuponer ámbitos no-naturales, sino que precisamente están enraizadas en ellas. Este era el punto capital de la propuesta naturalista.

En este capítulo en particular analizaré entonces las dimensiones apreciativas-emocionales y transformacionales que tiene toda experiencia. En este sentido, plantearé que atendiendo primero a la caracterización de la experiencia en términos transaccionales (apartado 2) podemos distinguir, solo a efectos analíticos, dos dimensiones: por un lado, una dimensión que podemos llamar estética, aunque también Dewey la denomina afectiva, apreciativa o emocional y por otro lado una dimensión artística, transformacional. Veremos que, precisamente, Dewey se esfuerza por sostener que estas dos dimensiones son parte del circuito de la experiencia, inseparables una de la otra. A la base de estos desarrollos encontraremos la idea de continuidad longitudinal, es decir, entre experiencias primaria y secundarias y también una continuidad lateral, que implica que las distintas experiencias se modifican y afectan entre sí. Por último,

mostraré cómo reaparecen dichas ideas particularmente en el capítulo 3 de *El arte como experiencia* y qué novedades podremos encontrar allí. Veremos aquí que de modo especial la idea de experiencia en sentido general es descripta teniendo como referencia a las actividades artísticas y también veremos cómo se reflexiona allí sobre las condiciones y posibilidades de la experiencia en sentido genuino.

## **2. Caracterización del concepto de experiencia**

### *2.1 Acción y transacción*

El concepto de experiencia es, sin lugar a duda, el concepto nodal de la obra deweyana, y es ineludible presentarlo cualquiera sea el aspecto que se estudie de su propuesta filosófica. La reconstrucción de este concepto tiene el propósito de colocar la indagación filosófica, como solía decir Dewey, *in media res*. A su modo de ver, los problemas y los asuntos de los cuales la filosofía debía encargarse eran aquellos asuntos vitales de los seres humanos (Cf. Bernstein 2010: 113). Principio caro al pragmatismo, como sostiene Colapietro (2020), la filosofía debía forjarse al aire libre de la experiencia y alcanzar una sensibilidad matizada por los dramas de su tiempo. Por ello, estos filósofos encuentran que “el aire libre de la experiencia humana, con todos sus riesgos inevitables y con sus siempre provisorios logros, es la única arena en la cual están dispuestos a ubicarse históricamente” (Colapietro, 2020: 23). Imbuidos de esta sensibilidad, apunta Colapietro siguiendo a James, los filósofos se parecen a los poetas (Colapietro 2020:28). También Dewey atribuía a Shakespeare y a Keats una filosofía que aceptaba la incertidumbre y el conocimiento a medias, pero que tenía el propósito de usar la experiencia para intensificar, transformar y ahondar en sus cualidades (AE LW 10.41 / 2008: 40). Por ello, el punto de partida de la reconstrucción filosófica del concepto de experiencia no puede sino ser un análisis y minuciosa observación de las condiciones efectivas en que los seres humanos desarrollan su vida. Y el primer hecho que Dewey nos propone recuperar es que los seres humanos somos seres de acción. Experiencia y acción son dos categorías que se definen mutuamente.

Reflexionar sobre la acción humana involucra en primer término reconocer una diferencia general y básica entre seres vivientes y no-vivientes. En *Democracia y Educación* Dewey nos propone un sencillo ejemplo de esta diferencia, que radica básicamente en la capacidad de reaccionar a las condiciones del ambiente

Una piedra, cuando se la golpea, resiste. Si su resistencia es mayor que la fuerza del golpe dado, permanece exteriormente inalterable. De otro modo, se

fragmentaría en pequeños trozos. La piedra no intenta reaccionar de forma que pueda mantenerse intacta respecto al golpe, y mucho menos hacer que el golpe sea un factor que contribuya a su propia acción continuada. Aunque el ser vivo puede ser fácilmente aplastado por fuerzas superiores, tratará de convertir las energías que actúan sobre él en medios para su propia existencia ulterior. Si no puede hacerlo así, no se divide en trozos más pequeños (al menos en las formas superiores de vida), sino que pierde su identidad como una cosa viva. (DE MW 9.4 / 1998: 13)<sup>63</sup>

En segundo lugar, como se desprende del ejemplo propuesto, reflexionar sobre la acción implica pensar en las condiciones en la que dicha acción tiene lugar y las consecuencias que provoca. Un modelo básico presenta a la criatura humana en el medio de condiciones a las que transforma como consecuencia de su propia acción. Pero, la novedad deweyana reside en que también reconoce que la criatura se ve a su vez transformada, rescatando entonces la agencialidad que tienen también las condiciones ambientales. Por ello debemos hablar de una transaccionalidad.

En este sentido, en *La reconstrucción de la filosofía* Dewey nos ofrece la siguiente definición de experiencia que da cuenta de esta doble direccionalidad

El organismo actúa sobre las cosas que lo rodean, valiéndose de su propia estructura, simple o compleja. En consecuencia, los cambios que produce en ese medio circundante reaccionan a su vez sobre el organismo y sobre sus actividades. El ser viviente padece, sufre, las consecuencias de su propio obrar. Esta íntima conexión entre el obrar y el sufrir es lo que llamamos experiencia. <sup>64</sup>(RP MW 12.129 / 1993:110)

Podríamos decir que en esta noción de experiencia transaccional se hallan de forma resumida numerosos elementos teóricos, a primera vista simples, pero serán la base para repensar el modo en que concebimos las distintas dimensiones de la actividad humana. Lo que podemos encontrar aquí en primer lugar es la vinculación intrínseca e ineludible de las criaturas vivientes y su ambiente. Como señala en *El arte como Experiencia* “[l]a primera gran

---

<sup>63</sup> A stone when struck resists. If its resistance is greater than the force of the blow struck, it remains outwardly unchanged. Otherwise, it is shattered into smaller bits. Never does the stone attempt to react in such a way that it may maintain itself against the blow, much less so as to render the blow a contributing factor to its own continued action. While the living thing may easily be crushed by superior force, it none the less tries to turn the energies which act upon it into means of its own further existence. If it cannot do so, it does not just split into smaller pieces (at least in the higher forms of life), but loses its identity as a living thing.

<sup>64</sup> “The organism acts in accordance with its own structure, simple or complex, upon its surroundings. As a consequence the changes produced in the environment react upon the organism and its activities. The living creature undergoes, suffers, the consequences of its own behavior. This close connection between doing and suffering or undergoing forms what we call experience.”

consideración es la de que la vida se produce en un ambiente; no solamente en éste, sino a causa de este, a través de una interacción con el mismo”<sup>65</sup> (AE LW 10.19 / 2008:14-15). No obstante, el uso del vocablo ambiente puede resultar ambiguo. Dewey no restringe la idea de ambiente a lo que meramente rodea a la criatura en su proximidad temporal y espacial, sino que abarca la continuidad específica de esos lugares con sus propias tendencias activas (Cf. DE MW 9.15 /1998: 22). De esta manera, algunas cosas que se hallan remotas en el espacio y en el tiempo respecto a una criatura viva, especialmente de una criatura humana, pueden constituir su ambiente<sup>66</sup>. En suma, tal como sostiene en *Democracia y Educación*, “el medio ambiente consiste en aquellas condiciones que promueven o dificultan, estimulan e inhiben las actividades características de un ser vivo” <sup>67</sup>(DE MW 9.15 / 1998: 22) y, de esta forma, el ambiente se constituye por todo el entorno físico, social, histórico, simbólico, etc. en el que las criaturas humanas llevamos adelante nuestras acciones.

La vinculación funcional de las criaturas y su ambiente implica que la comprensión de lo que está involucrado en la vida misma no puede de ningún modo separarse de las relaciones funcionales con el medio. En efecto, en ‘*Conduct and Experience*’ Dewey insiste en mostrar este punto

Ningún organismo está tan aislado que pueda ser comprendido independientemente del medio en el que vive. Los receptores sensoriales y los efectores musculares, el ojo y la mano, tienen su existencia así como su significado a causa de las conexiones con el ambiente externo. En el momento en que los actos que posibilita la estructura orgánica dejan de tener relevancia para el medio, el organismo deja de existir; perece.<sup>68</sup> (CE LW 5.220)

Así entendida, la noción de experiencia se vincula a la idea misma de la vida. No puede olvidarse en este sentido el profundo impacto que tuvo la obra de Darwin en toda la filosofía de Dewey, una filosofía que no deja de insistir que los avances en la biología deberían operar

---

<sup>65</sup> “The first great consideration is that life goes on in an environment; not merely in it but because of it, through interaction with it.”

<sup>66</sup> Recordemos que en el capítulo anterior recuperamos la cita de *El arte como experiencia* en la que el Partenón tenía relación con la gente de nuestras propias casas y nuestras propias calles, es decir, forma parte también de nuestro ambiente

<sup>67</sup> “the environment consists of those conditions that promote or hinder, stimulate or inhibit, the characteristic activities of a living being.”

<sup>68</sup> “No organism is so isolated that it can be understood apart from the environment in which it lives. Sensory receptors and muscular effectors, the eye and the hand, have their existence as well as their meaning because of connections with an outer environment. The moment the acts made possible by organic structure cease to have relevancy to the milieu, the organism no longer exists; it perishes”

una necesaria revisión de las categorías filosóficas. Por ello, en ‘The Need for a Recovery of Philosophy’ señala que esto debería hacerse al respecto de la idea de experiencia:

Supongamos que tomamos seriamente la contribución hecha a nuestra idea de experiencia a través de la biología (...). Cualquier explicación de la experiencia debe ajustarse ahora a la consideración de que experimentar significa vivir; y que el vivir ocurre en y gracias a un medio ambiente, no en un vacío. Donde hay experiencia, hay un ser vivo. Donde hay vida, hay una doble conexión con el ambiente (NRP Mw.10.6-7)<sup>69</sup>

Esta doble conexión mantenida con el ambiente determinará una concepción de la experiencia que aquí denominaremos transaccional. Ya en ‘Conduct and Experience’ de 1929 aparece la idea de transaccionalidad. Así, sostiene que “[e]sta interacción es el hecho principal y constituye una transacción. Sólo mediante el análisis y la abstracción selectiva podemos diferenciar lo que ocurre en dos factores, uno llamado organismo y el otro ambiente” (CE LW 5.220)<sup>70</sup>.

Por su parte, la idea de transaccionalidad aparecerá desarrollada en *Knowing and The Known*, obra que Dewey escribe en 1949 junto a Arthur Bentley. Allí se discriminan tres enfoques vinculados a la acción: el de auto-acción (*self-action*), interacción (*interaction*), y transacción (*transaction*). El enfoque de la auto-acción presenta a los objetos como acabados en sí mismos y caracterizables con independencia de las relaciones que mantenga con otros objetos. La cosa actúa así bajo sus propios poderes. Por su parte, el enfoque de la interacción presenta a las cosas en sus relaciones (por ejemplo, la relación de causalidad) pero considerando que las cosas como ya definidas e independientes de las interacciones en que participa. Por último, el concepto de transacción debe ser entendido como aquel en el que no se puede apelar a auto-actores independientes o relaciones independientes interactuantes. En este sentido, como sostiene Di Gregori “los polos de la transacción sólo son definibles dentro del sistema y por referencia de unos a otros, sin que se pueda asumir una caracterización, descripción o conocimiento de dichos elementos que sea previa a la transacción misma” (2015: 5). A esto hace referencia precisamente la vinculación funcional entre las criaturas vivientes y su ambiente.

---

<sup>69</sup> Suppose we take seriously the contribution made to our idea of experience by biology, --not that recent biological science discovered the facts, but that it has so emphasized them that there is no longer an excuse for ignoring them or treating them as negligible. Any account of experience must now fit into the consideration that experiencing means living; and that living goes on in and because of an enviroing medium, not in a vacuum. Where there is experience, there is a living being. Where there is life, there is a double connexion maintained with the environment.

<sup>70</sup> [t]his interaction is the primary fact, and it constitutes a trans-action. Only by analysis and selective abstraction can we differentiate the actual occurrence into two factors, one called organism and the other, environment



Cabe mencionar que Dewey acuña tardíamente el concepto de transacción, y si bien a lo largo de su obra anterior él suele usar el concepto de interacción (tal es el caso de *El arte como experiencia*) bien puede pensarse, como sostiene Di Gregori (2015), que la perspectiva transaccional es la perspectiva que trató de delinear y sostener a lo largo de su obra<sup>71</sup>. A modo de ejemplo, podemos encontrar un caso de este enfoque cuando en *Experiencia y Naturaleza* sostiene que desde el punto de vista de la experiencia vital y primaria no tenemos pulmones por un lado y aire por el otro, sino la función del respirar “que abraza así al aire como las operaciones del pulmón” (EN LW 1.21 / 1948: 15)<sup>72</sup>.

De lo hasta aquí dicho podemos ver que la idea de experiencia se define como la interrelación transaccional de las criaturas vivientes con los ambientes físicos y sociales en los cuales desarrollan sus vidas. Veremos ahora con mayor detalle qué implicancias tiene esta perspectiva transaccional para dar cuenta de las actividades humanas.

## 2.2 Un modelo del circuito de la experiencia

Durante su periodo en Chicago (1894-1904) y a raíz de la creación de la escuela-laboratorio, Dewey comienza a estudiar de manera empírica algunos modelos del comportamiento humano, estudios cuyos resultados estarán en contraposición con la psicología asociacionista de la época. Aquí encontramos todavía la noción de conducta, menos frecuente en sus escritos de madurez, pero a tono con las principales referencias teóricas del momento (Baldwin, Wundt, James, etc). En un texto de 1896 titulado “El concepto de arco reflejo en psicología” (CAR) podemos encontrar ya varias pistas importantes del modelo de la acción transaccional que luego desarrollará en su período maduro. Aquí también enfatizará la vinculación entre los aspectos apreciativos y los aspectos transformadores de la acción y el lugar de lo cualitativo en el desarrollo de la experiencia. Dada la importancia de estos aspectos para la redescrición de la experiencia como arte, vale la pena detenernos un momento en la recuperación de este ensayo. Este texto discute con el modelo psicológico del arco reflejo, entendido como circuito sensorio-motor en el que, según Dewey, “siguen imperando concepciones sobre la naturaleza de la sensación y de la acción que derivan de la psicología nominalmente sustituida”<sup>73</sup> (CAR EW 5.96 / 2000: 99). Cabe recordar que el concepto de arco reflejo se articula en torno a la distinción

---

<sup>71</sup> Ver también Bernstein (2010: 121).

<sup>72</sup> Claro que, como también aclara allí, podemos destacar al pulmón para estudiarlo, aun cuando no podemos separarlo de hecho. Pero hacer de la distinción el hecho primario sería cometer lo que allí llama ‘la falacia analítica’.

<sup>73</sup> “conceptions of the nature of sensation and of action derived from the nominally displaced psychology are still in control”

entre estructuras y funciones periféricas, por un lado, y estructuras y funciones centrales por otro. Es en estas distinciones en las que a juicio de Dewey se reintroducen o ‘siguen imperando’ los viejos dualismos entre sensación e idea y, más profundamente aún, entre cuerpo y alma. Bajo el modelo del arco reflejo estímulo sensorial, conexiones centrales y respuestas motoras se desagregan como entidades separadas.

Dewey presenta aquí el sencillo e instructivo caso del niño y la vela. Según el modelo del arco reflejo, la luz de la vela actúa como una sensación que resulta un estímulo para el niño cuya respuesta es alcanzar la vela con la mano. La quemadura posterior es un nuevo estímulo cuya respuesta es retirar la mano (Cf. CAR EW 5.97 / 2000:100). Sin embargo, lo que esta interpretación oculta es el hecho de que previo al estímulo de luz hay una coordinación óptica-ocular, un movimiento del organismo que permite captar la sensación como estímulo. Esto implica en primer lugar que no cualquier cosa percibida se convierte en un estímulo, es decir, no cualquier cosa percibida tiene un valor como estímulo. O incluso podríamos ir más lejos y decir que no cualquier cosa presente en el entorno es efectivamente percibida. Por otro lado y reforzando lo anterior, Dewey señala que, si el acto de *ver* se enlaza con el de *tocar*, es porque pertenecen a una coordinación más amplia: el ver y el tocar son acciones que van tan a menudo juntas que se refuerzan mutuamente, la mano hace su trabajo guiada por la visión y la visión se ajusta por el tocar. Es decir, la acción previa al estímulo es lo que determina en parte la cualidad de lo que se experimenta: así la sensación de la luz no puede ser comprendida sino al interior de la coordinación motora más amplia del ver-para-tocar. En la interpretación corregida que Dewey nos propone, la quemadura subsiguiente con su *quale* calor-dolor se introduce dentro del mismo circuito de la actividad. Si bien Dewey no lo dice explícitamente, podríamos inferir aquí que la quemadura no solo afecta al tocar, sino también al ver, es decir, al conjunto de dicha coordinación. Además, el dolor de la quemadura será una cualidad que permanecerá como depósito y estímulo previo en las futuras ocasiones en que veamos una llama.

La propuesta de este ejemplo tiene la función de mostrar cómo el esquema de estímulo-respuesta impide reconocer el hecho de que “la así llamada respuesta no lo es meramente al estímulo; está, por así decirlo, *dentro* de él”<sup>74</sup> (CAR EW 5.98 / 2000: 101). Mediante el uso del concepto de arco reflejo no llega a comprenderse precisamente que lo que aquí se consideran existencias mentales diferentes son partes de la misma experiencia, con una cualidad que permea todo el circuito de la actividad y que se va transformando a medida que progresa. Así,

---

<sup>74</sup> “More technically stated, the so-called response is not merely to the stimulus; it is into it.”

finalmente, aquella primera cualidad obtenida por el ver seguirá controlando el movimiento del alcanzar y se interpretará posteriormente como quemarse.

De lo dicho hasta aquí me interesa sumarizar y poner de relieve algunas cuestiones importantes para nuestro tema. En primer lugar, como podemos notar, las sensaciones y el ámbito de lo percibido no es algo que se nos imponga exclusivamente desde afuera de los sujetos, sino que pertenece precisamente al mismo circuito de la acción, ya que no cualquier cosa percibida se constituye en un estímulo, ni despierta interés, curiosidad o deseo. A diferencia de esto, el concepto de arco reflejo, sostiene Dewey

rompe la continuidad y nos deja únicamente con una secuencia espasmódica, donde el origen de cada espasmo hay que buscarlo fuera del propio proceso de la experiencia, bien en la presión externa del ‘medio’ o en una inexplicable variación espontánea procedente del interior del ‘alma’ o del ‘organismo’.<sup>75</sup> (CAR EW 5.99 / 2000: 102).

En este sentido ya en 1896 Dewey señala algo cuyas consecuencias para definir la noción de experiencia y de la experiencia como un arte son más que relevantes: la separación radical entre estímulos sensoriales externos y procesos mentales internos reintroduce las distinciones entre cuerpo y alma, por un lado, y entre sujeto sujeto y objeto, por otro. Si se parte entonces de la idea de arco reflejo no se puede dar cuenta de que toda sensación se da en el marco de una actividad de las criaturas vivientes y que no existe como sensación pura, sino siempre ya apreciada, esto es, valorada, aunque sea todavía en el grado de valores no-reflexivos. Pero no se trata de un acto de valoración que el sujeto imponga exclusivamente desde su ‘interior’, sino de uno favorecido por el contexto. Un caso muy gráfico recuperado de este mismo ensayo sirve para explicar esto: si uno está leyendo, o espiando, o cazando y escucha un ruido, “el ruido tiene en cada caso un *valor* mental muy diferente, es una experiencia diferente”<sup>76</sup> (CAR EW 5.100 /2000:101 cursivas mías). Queda de relieve entonces con este sencillo ejemplo que *el valor* del ruido no puede nunca interpretarse ni como algo ajeno a lo que los sujetos están haciendo ni tampoco como algo meramente subjetivo, sino que se define en función de una relación transaccional entre lo que las criaturas están haciendo en contextos y situaciones determinadas.

Debido a esta relación transaccional que se da siempre en situaciones particulares, tenemos

---

<sup>75</sup> “it breaks continuity and leaves us nothing but a series of jerks, the origin of each jerk to be sought outside the process of experience itself, in either an external pressure of "environment," or else in an unaccountable spontaneous variation from within the ‘soul’ or the ‘organism’”.

<sup>76</sup> “the noise has a very different psychical value; it is a different experience.”

entonces un primer orden de significación que aparece en nuestros encuentros sensibles con el ambiente.<sup>77</sup> Cabe señalar por ahora que se trata de un significado apreciado que se reconstruye a medida que la experiencia se desarrolla: continuando con el ejemplo propuesto, el valor primario de un ruido que hemos sentido en un contexto peligroso se debe mantener en algún modo cuando la huida ya se emprendido, pero en la medida en que esta última acontece el significado primario se va transformando. En efecto, en el mismo ensayo Dewey enfatiza ambas cosas

Del mismo modo que la ‘respuesta’ es necesaria para constituir el estímulo y determinarlo como sonido y como *este* tipo de sonido -el producido por una fiera, o por un ladrón-, así también la experiencia del sonido debe persistir como un valor en la huida, para que ésta no decaiga nada más emprendida, para controlarla. Nadie piensa que la reacción motora implicada en la huida sea un acontecimiento separado, desconectado, pero tampoco se la debe considerar como mera reacción al sonido. Ocurre para cambiar el sonido o, más exactamente, para desarrollar las experiencias sugeridas que lo hacen verdaderamente significativo<sup>78</sup> (CAR EW.5.102 / 2000: 105).

Será importante para lo que sigue quedarnos con esa idea de un significado apreciado que, guiando las acciones subsiguientes, se desarrolla y reconstruye en la medida en que la acción se desenvuelve. Finalmente, lo que Dewey encuentra en el concepto de ‘arco reflejo’ es que este no comprende la interrelación necesaria entre el hacer y el padecer, entre el obrar a causa de lo que es sentido y entre el sentir a causa de lo que es hecho. Más que de un arco, como señala Martin Jay con mucha precisión, la experiencia se trata de un circuito o círculo (Cf. Jay 2005: 289). De este modo, como primera conclusión podemos decir que, en términos estrictos, el padecer y el hacer pueden distinguirse, pero no separarse de hecho, esto es, que desde el punto de vista de la acción el hacer y el padecer deben ser considerados como una unidad funcional, dinámica.

---

<sup>77</sup> En este sentido, cabe destacar que Dewey se halla en este punto en deuda con la obra de Peirce, en donde ya aparece la idea de un ámbito semiótico en la relación cualitativa-afectiva con el mundo. Al respecto, puede consultarse la reconstrucción de la semiosis afectiva en Innis, R. (2015). “Affective Semiosis: Philosophical Links to Cultural Psychology”. En Valsiner et al. (Eds.). (2015). *Psychology as the Science of Human Beings: The Yokohama Manifiesto*

<sup>78</sup> “Just as the “response” is necessary to constitute the stimulus, to determine it as sound and as this kind of sound, of wild beast or robber, so the sound experience must persist as a value in the running, to keep it up, to control it. The motor reaction involved in the running is, once more, into, not merely to, the sound. It occurs to change the sound, to get rid of it. The resulting quale, whatever it may be, has its meaning wholly determined by reference to the hearing of the sound”

### 3. La dimensión estética de la experiencia: afectividad y apreciación

En este apartado nos ocuparemos en particular de analizar la dimensión que en "el concepto de arco reflejo" se presenta como el 'padecer'.

En principio, Dewey tematiza más explícitamente esta dimensión cuando se refiere a la experiencia primaria. La experiencia primaria es la del contacto más directo con nuestros ambientes y se caracteriza por ser pre-reflexiva. No quiere Dewey decir con esto que sea una experiencia irreflexiva, sino que pretende acentuar la idea de que la reflexión no es allí la dimensión predominante. En *Experiencia y Naturaleza* encontraremos que esta experiencia es caracterizada en términos de inmediatamente cualitativa, pre-cognitiva (aunque puede contener conocimiento de investigaciones anteriores), pre-reflexiva pero no obstante significativa.

En la experiencia primaria, grosera y macroscópica, las cosas obran directamente sobre nosotros y son objetos de uso y goce directo (Cf. EN LW 1. 26 / 1948:21). Antes de ser conocidas, las cosas son *tenidas*. Es desde esta experiencia primaria, vinculada siempre al uso y al goce, de la que surgirán los problemas y las ocasiones para una reflexividad tendiente a una transformación de los elementos que allí operan. Así, la experiencia reflexiva o secundaria implicará un análisis de la experiencia primaria, pero más importante aún, sus resultados serán incorporados luego como significados de la experiencia primaria. Podríamos decir que reaparece así en cierto modo la imagen de un círculo, o mejor, una cierta recursividad, donde nuestros contactos inmediatos con el mundo están ya precargados de las experiencias reflexivas anteriores y son la ocasión (o pueden serlo) de nuevas experiencias secundarias. A esto se refiere Dewey bajo la idea de continuidad longitudinal y lateral de la experiencia en tanto la experiencia primaria y secundaria son continuas entre sí, pero también las distintas experiencias a lo largo del tiempo tienen sus impactos unas sobre otras (Cf. EE LW 13.25 / También Mattarollo, 2020: 38-42). Seguir la pista de esta continuidad es precisamente la base del método denotativo o empírico que Dewey propone para la filosofía.

Ahora bien, si nos concentramos en la idea de experiencia primaria encontraremos que Dewey defiende que la misma está teñida de cualidades. En la mayoría de los textos que aquí recupero podremos encontrar un énfasis en la reconstrucción de esta dimensión con el propósito de mostrar que la actividad especialmente cognitiva (como forma secundaria) es guiada y está cimentada en la dimensión cualitativa (Cf. Pappas 2016, Bernstein 2010, Hickman 1990, Di Gregori y Pérez Ransanz, 2008, etc). En efecto, el reconocimiento del papel de lo afectivo, estético, sensible o emocional en el pensamiento, y por ende en la actividad cognitiva en general

y la ciencia en particular, resulta francamente novedoso en el contexto de una tradición epistemológica que lo había rechazado.

Este acento, sin embargo, no debe hacernos perder de vista que al hacer eso Dewey no sólo está innovando en una perspectiva más integral del conocimiento y la actividad cognitiva, sino que también resulta una perspectiva novedosa -incluso hoy en día- en la que la dimensión afectiva, eminentemente encarnada, en la que somos, por así decirlo, afectados por las cualidades de las cosas en nuestra experiencia, es considerada no como un ámbito pasivo sino uno en el que ya está presente la actividad y por ende hay un orden de significación. La clave de este significado -que críticos como Alexander (1987) llaman 'significado estético'-, es, por supuesto, que nuestras relaciones afectivas con el ambiente son relaciones activas, transaccionales.

Las cualidades presentes en la experiencia primaria no pueden atribuirse ni a las cosas de manera excluyente ni a los sujetos, sino que deben ser comprendidas en el marco de las relaciones transaccionales en las cuales sujetos y cosas no son sino distinciones funcionales. En lo que sigue y dado mi interés por reconstruir esta dimensión afectiva como una dimensión que guía y atraviesa las actividades humanas, pero que también se ve atravesada y formada por ellas, y más específicamente como una dimensión en la que las actividades artísticas encuentran su lógica, y sobre la que tienen (o podrían tener) su impacto, me propongo aquí una suerte de lectura a contrapelo del corpus de textos donde Dewey trabaja la dimensión cualitativa: si el objetivo central en dichos textos es mostrar cómo el pensamiento y la actividad cognitiva no pueden separarse de esta dimensión cualitativa, y con ello se ven profundamente redefinidos en términos de una tradición filosófica, en mi caso me interesa más bien mostrar cómo Dewey nos ofrece una perspectiva integral, comprehensiva y rica de esta dimensión. Veamos entonces cómo aparece en los textos de Dewey la idea de lo cualitativo, de lo afectivo y lo apreciativo.

### *3.1 Situación cualitativa y agentes encarnados*

El punto de partida en la experiencia que la presentaba como la íntima conexión entre el hacer y el padecer de las criaturas vivientes en sus ambientes vitales implicaba, como ya sugerimos, en primer lugar reconocer y otorgarle importancia filosófica a la dimensión por un lado contextual y situada en la que desarrollamos nuestras vidas y por otro lado, a la dimensión orgánica y corporal, la capacidad de ser afectados por el ambiente y el modo en que esa afección se produce.

El primer aspecto a desarrollar es sin duda el de las condiciones o marcos en los que la experiencia tiene lugar. Como señalamos antes, Dewey se esfuerza por demostrar que la experiencia no es algo que ocurre en la mente de los sujetos, sino que tiene sus contextos condicionantes y significativos. A esto llamaré Dewey situación.<sup>79</sup> La situación debe ser comprendida en su carácter inmediatamente cualitativo, carácter que para Dewey implica reconocer que nuestra relación primaria como criaturas vivientes es una relación afectiva y sensible. Esto es fundamental no solo para nuestro tema, sino por la importancia de dar cuenta de cómo la experiencia se constituye y se desarrolla. Analicemos este aspecto

Para comprender el carácter cualitativo de las situaciones en las que la experiencia ocurre es necesario insistir primero en el carácter transaccional que tiene la experiencia. Como señalamos, la experiencia no ocurre en el vacío, sino que debe ser siempre comprendida como un tipo de interacción transaccional entre los organismos y el ambiente. Sobre este recurrente modo de transacción, sostenía Dewey en ‘Conduct and Experience’, se fundamentaba la necesidad de reconocer el carácter cualitativo que tienen estas interacciones (Cf. cita más arriba).

Este punto es de importancia capital y será señalado por Dewey en varias oportunidades. La razón para insistir en este punto se halla en que en la tradición filosófica, especialmente en la empirista, se había operado una vinculación reduccionista entre experiencia y conocimiento: esto implicaba que tener experiencia de un objeto era conocer de algún modo ese objeto. Esta reducción involucra -en la perspectiva de Dewey- algunos “sesgos” en la consideración de la experiencia: 1) un sesgo cognitivo, 2) un sesgo subjetivista, 3) una referencia exclusiva al pasado, 4) un sesgo particularista y por último 5) una diferencia tajante entre experiencia e inferencia (Cf. Bernstein 2010: 98-111)). Reconstruyendo las ideas que Dewey expone en “The Need for a Recovery of Philosophy” Federico López (2014) ha sintetizado e ilustrado de manera precisa el modo en que todos estos sesgos aparecen en la idea de experiencia y el modo en que resultan solidarios entre sí. Me permito citarlo *in extenso*:

En este contexto la experiencia de un sabor, de un color, o de un objeto cualquiera resulta identificada con el conocimiento de ellos, ya sea que lo consideremos un verdadero conocimiento desde el cual construir la ciencia o una mera creencia que no constituye verdadero saber. Precisamente en la medida en que la experiencia es vista como una forma de conocimiento, y en la medida en que el conocimiento es

---

<sup>79</sup> Además, como veremos, al enfatizar el carácter situacional de la experiencia se propone discutir la reducción de la experiencia a su carácter cognitivo, principal problema que encuentra en la tradición moderna.

algo que ocurre en las mentes de los sujetos, la experiencia misma tiene un carácter mental o subjetivo: mi experiencia de un objeto se identifica con las sensaciones o impresiones sensoriales que, en tanto que tales, constituyen entidades mentales y *a fortiori* subjetivas. En la medida que la experiencia es vista como una suerte de copia mental cognitiva de los objetos que experimentamos, su referencia fundamental es al pasado: la experiencia es una suerte de acervo, de registro de las impresiones y sensaciones que hemos tenido de los objetos en el pasado. En tanto y en cuanto la experiencia es un registro de lo efectivamente sentido o percibido, se diferencia de lo pensado o inferido, y toda relación y toda inferencia no puede ser sino un añadido posterior, ajeno a la experiencia misma, de cuya validez se puede y se debe, por principio, dudar. La experiencia es experiencia de elementos discretos que luego la imaginación, la razón, el intelecto o cualquier otra facultad que supongamos tener deberá relacionar o sintetizar, añadiendo a la experiencia algo que por definición le resulta ajeno (López, 2014: 99).

Como podemos ver en esta cita, bajo el sesgo cognitivista de la experiencia, la idea de cualidades queda referida exclusivamente al sujeto en tanto conoce a los objetos, y esto es precisamente lo que Dewey pretende impugnar. Cabe señalar que el aspecto de las cualidades es quizás uno de los aspectos más difíciles de Dewey ya que de algún modo se expresa allí una profunda revisión de cómo imaginamos y pensamos, en la filosofía, nuestras maneras de vincularnos con el mundo y de conocerlo.

En una serie de textos de muchísima relevancia podemos encontrar cómo Dewey defiende el lugar de lo cualitativo en la experiencia. Me refiero aquí principalmente a los *Essays in Logical Theory*, *Logic. Theory of Inquiry*, “Qualitative Thought”, “Affective Thought” y “Context and Thought”. En todos ellos la preocupación central es una redescrición de la actividad cognitiva que, desde el punto de vista de la experiencia, no puede sino estar atravesada por características cualitativas. Este punto es discutido con especial énfasis por Dewey, en tanto y en cuanto toda la lógica sobre la que se asienta la concepción tradicional del conocimiento había negado la importancia del contexto y de lo cualitativo como determinaciones del pensamiento. De acuerdo con Dewey, la filosofía -dominada por la preocupación del conocimiento- ha pensado que de forma primaria los sujetos puros se enfrentaban con los objetos. En tanto las cualidades son sentidas, pareciera ser que su locus se halla de forma exclusiva en los sujetos, en particular cuando a cualidades secundarias y terciarias nos referimos. Por ello, en ‘Qualitative Thought’ Dewey sostiene que “la epistemología, habiendo



concluido frecuentemente que las cualidades son subjetivas y psíquicas, se ha ocupado de su relación, en el conocimiento, con las propiedades de los objetos “externos” definidos en términos no-cualitativos”<sup>80</sup>(QT LW.5.243-244). Esta perspectiva llega a lo sumo a reconocer a las cualidades primarias, no obstante lo cual Dewey enfatiza el hecho de que las situaciones están preñadas también de cualidades secundarias e incluso terciarias. Las situaciones en que nuestras actividades vitales se desenvuelven son ellas mismas *apasionantes, temerosas, excitantes, alegres, etc.*

Por ello, a diferencia de la perspectiva epistemológica dominante, Dewey sostiene que “[e]l mundo en que vivimos inmediatamente, en el que nos esforzamos, tenemos éxito y somos vencidos, es ante todo un mundo cualitativo. Aquello por lo que actuamos, sufrimos o disfrutamos son cosas que se determinan cualitativamente”<sup>81</sup> (QT LW.5.243). Esta perspectiva implica redefinir la manera en que las cualidades funcionan en la experiencia. Dewey apela allí a un ejemplo artístico por demás significativo. En las situaciones cualitativas en las que nos hallamos inmersos y en las cuales desarrollamos nuestras actividades, las cualidades funcionan no a la manera de atributos que meramente se añaden a la cosa, sino más bien a la manera en que se presentan en una pintura: su cualidad es la que externamente la separa de otras pinturas y la que internamente permea colores, tonos y pesos, cada detalle y cada relación.

A continuación de esto Dewey nos presenta un ejemplo más ilustrativo aún. Supongamos, sugiere allí, que estamos escuchando una historia acerca de una persona, y aparentemente comprendemos lo que pasa. Pero repentinamente nos damos cuenta que nos estaban hablando acerca de otra persona. Si bien cada detalle y cada distinción anterior permanece, el significado, relevancia y peso de cada detalle es alterado<sup>82</sup>. Y esto a causa de que “la cualidad que la recorre

---

<sup>80</sup> “[...] epistemology, having frequently decided that qualities are subjective and psychical, has been concerned with their relation in knowing to the properties of "external" objects defined in non-qualitative terms”

<sup>81</sup> “[t]he world in which we immediately live, that in which we strive, succeed, and are defeated is preeminently a qualitative world. What we act for, suffer, and enjoy are things in their qualitative determinations.”

<sup>82</sup> “Consideremos, por ejemplo, un cuadro que es una obra de arte y no solamente un cromó o cualquier producto hecho mecánicamente. Su cualidad no es una propiedad que posea además de otras propiedades. Es algo que lo distingue externamente de otros cuadros, y que internamente impregna, colorea, matiza y pondera cada detalle y cada relación de la obra de arte. Lo mismo es verdadero de la “cualidad” de una persona o de un acontecimiento histórico. Seguimos, como si todo lo comprendiéramos, un cuento en el que se atribuye una determinada cualidad o característica a cierto personaje. Pero algo que se dice nos hace exclamar: “Ah, estás hablando de Thomas Jones, pensé que te referías a John Jones”. Cada detalle relacionado, cada distinción expuesta continúa siendo igual que antes. Sin embargo, el significado, el color y el peso de cada detalle se alteran. Porque la cualidad que los atraviesa, que les da sentido y los une, se transforma” (QT LW 5.245)  
“Consider for example a picture that is a work of art and not just a chromo or other mode of mechanical product. Its quality is not a property which it possesses in addition to its other properties. It is something which externally demarcates it from other paintings, and which internally pervades, colors, tones, and weights every detail and every relation of the work of art. The same thing is true of the "quality" of a person or of historic events. We

enteramente, que le da significado y que une las partes, es transformada. Dichas cualidades pertenecientes a la situación son ‘sentidas’, pero Dewey nos advierte aquí que este modo de hablar de ellas puede ser confuso, dado que solemos asociar los sentimientos a algo estrictamente psicológico. Lejos de eso, las cualidades son inherentes a la situación y es de esa manera en que son sentidas

Cuando, por ejemplo, existe el enojo, este es el tono, el tinte y la cualidad de las personas, las cosas y las circunstancias, o de la situación. Cuando nos enojamos, no somos conscientes del enojo, sino de esos objetos en sus cualidades inmediatas y distintivas. En otra situación, el enojo puede aparecer como un término distinto, y el análisis puede llamarlo entonces un sentimiento o una emoción<sup>83</sup> (QT LW 5.248).

Como veíamos más arriba respecto a la distinción entre experiencias primarias y reflexivas o secundarias, lo que tenemos aquí es que la cualidad de una situación puede ser objeto del discurso y de análisis, pero eso implica que nos encontremos ya en un tipo diferente de situación.

Gregory Pappas (2016) ofrece una rigurosa sumarización del asunto de las cualidades cuando sostiene que

Así como el término «experiencia», el término «cualitativo» tiene un bagaje o asociaciones tradicionales que frustraron el esfuerzo de Dewey por reconstruir la filosofía. En filosofía, la cualidad suele asociarse con una propiedad metafísica abstracta o con un fenómeno subjetivo (como en los datos sensoriales o los *qualia* en la conciencia), ninguno de los cuales es el punto de vista de Dewey. Para Dewey las cualidades se experimentan, requieren un experimentador, pero no pertenecen a la conciencia; se encuentran en situaciones y revelan aspectos de la

---

follow, with apparently complete understanding, a tale in which a certain quality or character is ascribed to a certain man. But something said causes us to interject, "Oh, you are speaking of Thomas Jones, I supposed you meant John Jones." Every detail related, every distinction set forth remains just what it was before. Yet the significance, the color and weight, of every detail is altered. For the quality that runs through them all, that gives meaning to each and binds them together, is transformed" (QT LW 5.245)

<sup>83</sup> "When, for example, anger exists, it is the pervading tone, color, and quality of persons, things, and circumstances, or of a situation. When angry we are not aware of anger but of these objects in their immediate and unique qualities. In another situation, anger may appear as a distinct term, and analysis may then call it a feeling or emotion."

naturaleza. Las cualidades no son ni subjetivas ni objetivas en el sentido de ser antecedentes de la experiencia<sup>84</sup>

Es interesante notar que Dewey desarrolla estos aspectos de la experiencia primaria ya desde los *Essays in Experimental Logic* de 1916<sup>85</sup>. En estos ensayos Dewey precisamente defenderá la idea del conocimiento como un estadio intermedio e instrumental de la experiencia (EEL MW 10.320), contraponiendo su posición con la que atribuye a ‘los filósofos’ que, -según él- han hecho de la relación cognitiva una relación primaria y omnipresente. Los filósofos, habituados a pensar que toda experiencia es una experiencia cognitiva, continúa Dewey, suponen entonces que ninguna cualidad o cosa esta presente en la experiencia a menos que sean objeto de algún tipo de aprehensión o percatación (*aprehension or awareness*). Por el contrario, un concepto de experiencia que atienda a su integralidad y que reconozca el carácter intermedio del conocimiento debe advertir en primer lugar que las cualidades y las cosas mismas están presentes como cualidades y cosas “en situaciones de valoración o aversión, de búsqueda y hallazgo, de conversación, goce y sufrimiento, de producción o empleo, de manipulación y destrucción” <sup>86</sup>(EEL MW 10. 321). La crítica aquí es la misma que vimos ya desarrollada en ensayos anteriores.

Es así que podemos encontrar la noción de una experiencia primaria que quedará definida en los *Essays* como social, aficcional, tecnológica, estética, que puede contener conocimiento como resultado de investigaciones antecedentes, pero donde el pensamiento y el conocimiento no son sus características dominantes. La experiencia primaria tiene una organización interna donde los factores y cualidades se mantienen unidos. Estar enfermo por una gripe -ejemplifica Dewey en los *Essays*- es una experiencia que incluye muchos factores, pero ninguno de ellos aislado es la cualidad única de la experiencia que la enfermedad es. La variedad de momentos y factores aparece saturada con una cualidad que permea la experiencia. Será precisamente en estos tempranos ensayos donde aparece la idea de *una* experiencia que veremos retomar en *El arte como experiencia* (Cf. EEL MW 10.323)

---

<sup>84</sup> “Like the term ‘experience’, the term ‘qualitative’ has baggage or traditional associations that frustrated Dewey’s effort to reconstruct philosophy. In philosophy, quality is usually associated with either some abstract metaphysical property or some subjective phenomena (as in sense data or qualia in consciousness), neither of which is Dewey’s view. For Dewey, qualities are experienced, they require an experiencer, but they do not belong to consciousness. They are found in situations and reveal aspects of nature. Qualities are not subjective, nor are they objective in the sense of being antecedent to experience.”

<sup>85</sup> La datación sin embargo no es del todo precisa ya que algunos de esos ensayos fueron redactados alrededor de 1903-1904 y aparecieron bajo el título de *Studies in Logical Theory* y luego junto a otros ensayos y una introducción se compilaron en 1916.

<sup>86</sup> in situation of prizing or aversion, of seeking and finding, of converse, enjoyment and suffering, of production or employment, of manipulation and destruction” (1916: 3)

Ahora bien, esta dimensión cualitativa de la experiencia, vinculada a nuestra relación afectiva eminentemente corporal en el ambiente en el que vivimos, aparece siempre ligada a la idea de un carácter significativo y por ende, como ha reconocido con precisión Innis (2002, 2011), a una dimensión semiótica que comienza y se desarrolla desde esta matriz cualitativa. Es precisamente el ejemplo de la cualidad terciaria del enojo, como perteneciente a la situación más que a la conciencia interna de los sujetos, lo que nos permite pensar un ámbito de la afectividad humana atravesado por la significación sin que esto implique una reflexión cognitiva conciente. Encontraríamos así un ámbito del significado vinculado a lo estético, a nuestras dimensiones apreciativas con el mundo.

Esta es una idea muy cara al pragmatismo. En efecto, en “Peirce’s Theory of Quality” Dewey encuentra en la figura de quien es considerado el padre mismo del pragmatismo la formulación de la misma idea bajo el concepto de Primeridad (*firstness*). Dewey interpreta la primeridad como “totalidad pura y unidad de cualidad impregnada en cada cosa experimentada, ya sea un olor, el drama del Rey Lear o un sistema filosófico o científico”<sup>87</sup> (PTQ LW 11.86). Además, la centralidad que tiene la dimensión de lo cualitativo para el pragmatismo puede encontrarse ya en la conocida referencia de Peirce a la sensación de irritación que causa el estado de duda y que da origen a la investigación con el propósito de restablecer el estado de creencias<sup>88</sup>. Es sobre la base de esta irritación orgánica, sentida, que la investigación tiene lugar. Y Dewey incluso irá más allá: son las cualidades de este tipo las que inician, guían y finalizan la investigación (Cf. Pappas 2016).

De modo que esta dimensión cualitativa de la experiencia se asienta sobre nuestra vinculación afectiva al ambiente en tanto somos criaturas vivientes y corporales. Ahora bien, llamarla afectiva, como hemos querido señalar a lo largo de estos párrafos, no implica conceptualizarla en modo alguno como un aspecto pasivo o meramente receptivo, sino que la originalidad deweyana en este punto es mostrar cómo esta afectividad es eminentemente activa y se enmarca en lo que las criaturas vivientes hacemos. Esta dimensión de una actividad presente ya en la afectividad es lo que permite comprender que las cualidades sentidas o apreciadas sean significativas, en tanto y en cuanto la capacidad de significado aparece para

---

<sup>87</sup> “Sheer totality and pervading unity of quality in everything experienced, whether it be odor, the drama of King Lear, or philosophic or scientific systems”

<sup>88</sup> Como señala Federico López “La investigación será definida como una lucha por alcanzar un estado de creencia provocada por la irritación que supone la duda (CP. 5.374). En este esquema la duda es entendida, no como una mera pregunta, sino como un estado del organismo que investiga, el humano, que conlleva una cierta irritación. Tal irritación es el —motivo inmediato para la lucha por alcanzar la creencia (CP. 5.374 / 2012, p. 162). La duda es, así, un estado de inquietud e insatisfacción que impulsa a la acción, a esa acción que tomará la forma de una lucha por alcanzar la creencia (2014: 77)

Dewey siempre y cuando haya relaciones entre cosas. De modo tal que, si las cualidades son sentidas en el marco de las actividades que desarrollamos, están de algún modo ya relacionadas a esos marcos situacionales y contextuales en los que aparecen y en los que se desenvuelven.

#### **4. La dimensión artística de la experiencia y la posibilidad de una afectividad transformada**

Si el ámbito de la afectividad humana está enmarcado por el carácter activo de las criaturas vivientes, esto nos llevaría a reconocer que este ámbito es uno profundamente afectado por lo que las criaturas hacemos. Dewey nos invita a considerar la idea de que la sensibilidad humana, el modo en que apreciamos las situaciones en las que nos vemos inmersos no es un ámbito ‘puro’, original, sino que se halla atravesado por lo que hacemos y hemos hecho como comunidad humana. Sobre nuestra sensibilidad se operan transformaciones que son producto de nuestra historia, la lengua, la cultura, el desenvolvimiento de nuestros ambientes en sentido general, etc. Reconocer este hecho podría parecer una perogrullada, pero darle la importancia que tiene, el peso constitutivo y significativo en toda la producción humana tal como Dewey lo hizo es uno de los aspectos que vuelve a su filosofía especialmente interesante. Sin embargo, todavía hoy aparecen posturas donde el ámbito de la afectividad es tratado como una suerte de depósito originario no atravesado ni atravesable por la cultura o por el discurso, el significado o el lenguaje.<sup>89</sup>

Si reconocer el carácter cualitativo y afectivo del pensamiento ya resultaba novedoso, también -en el sentido inverso- es preciso reconocer que la afectividad aparece condicionada y transformada por lo que las actividades humanas han hecho y lo que hacen. Es decir, nuestra actividad reflexiva impactará en la manera en que nos vinculamos con las cosas, en la manera también en que las apreciamos y por lo tanto en los significados con los que nos vinculamos. En su *Lógica* presenta un sencillo caso que podría ilustrar lo que quiero decir, “es claro que las rocas como minerales significan algo más en un grupo que sabe trabajar el hierro de lo que

---

<sup>89</sup> En particular, en algunas posturas de lo que se ha llamado ‘el giro afectivo’, por lo menos en su primera etapa se habla de la afectividad diferenciándola de la emocionalidad, como una suerte de fondo común humano, no atravesable por el discurso, la cultura (y por ende tampoco por el poder), corporal, pre-individual, pre-conciente. El afecto, sería así, una fuente de novedades, una potencialidad a que algo radicalmente nuevo pueda surgir. La teoría del afecto surgiría así como una denuncia al ‘imperialismo discursivo’, al punto tal de postular -como hace Massumi- una ‘autonomía del afecto’ (Cf. Lara y Enciso Dominguez, 2013). Si bien no es mi tema de indagación específica, veo en estas posiciones algo muy diferente a lo que Dewey está proponiendo en torno a la idea de afecto, ya que en principio pareciera que en estas posturas ligadas al ‘giro’ se reintroduce una distinción radical y ontológica entre cuerpo y discurso/significado, entre cuerpo y cultura.

significan para las ovejas y los tigres o para un grupo de pastores y agricultores”<sup>90</sup> (LTI LW 12.66 / 1950: 76).

¿Qué es lo que hace que las rocas minerales tengan un significado distinto en cada caso? La diferencia pasará, como adelantamos, precisamente por el involucramiento activo que tienen los agentes humanos con los materiales y su ambiente. La experiencia entendida como este involucramiento transaccional con nuestro medio adquiere entonces este carácter transformacional: se hace algo con las cosas con las que nos encontramos y en este hacer y también en el proyectar usos por ejemplo, es que se deposita el significado que esas mismas cosas irán adquiriendo. Cuando digo que ‘se deposita’ me refiero concretamente a que estos resultados o significados adquiridos son incorporados en la dimensión afectiva de la experiencia, en los modos en que apreciamos directamente nuestro entorno. Esta idea será importante para lo que desarrollaremos en el capítulo 5 de esta tesis, donde me referiré más concretamente a las transformaciones de la sensibilidad.

Al prestar atención a estas transformaciones que se operan dentro de la experiencia misma se empieza a delinear un sentido en el que la experiencia adquiere la cualidad del arte. Como podemos ver, se entiende ‘arte’ aquí en un sentido amplio, pero este sentido amplio será la clave conceptual sobre la que Dewey nos propone repensar las actividades artísticas. Nuevamente aparece aquí con fuerza la idea de continuidad como consecuencia de la propuesta naturalista que desarrollamos más arriba. La experiencia misma (más allá de los tipos de experiencia diferenciados) puede ser pensada ya como involucrando características que las actividades artísticas ponen de relieve con especial énfasis. Esto implica además que las distintas formas de experiencia (cognitivas, prácticas, artísticas en sentido eminente) compartan lógicas de funcionamiento.

Las teorías filosóficas y psicológicas tradicionales, sostiene Dewey en *Affective Thought*, han propuesto en primer lugar una separación rígida e insalvable entre procesos fisiológicos y orgánicos y las más altas manifestaciones de la cultura en la ciencia y en el arte (Cf. AT LW 2.104). En segundo lugar, sobre el fondo de esta distinción se elabora una separación ulterior entre 1) las operaciones lógicas-intelectuales, que culminan en la ciencia; 2) los procesos emocionales e imaginativos que dominan en el arte, y 3) los haceres prácticos de nuestras vidas diarias que resultan en la industria, los negocios y los asuntos políticos. Es decir, pensamiento, sentimientos o afectividad y volición han sido demarcados uno de otros. Esto, a nivel filosófico,

---

<sup>90</sup> “Obviously, rocks as minerals signify something more in a group that has learned to work iron than is signified either to sheep and tigers or to a pastoral or agricultural group.”

acarrea un opacamiento de los aspectos lógicos, experimentales e investigativos que tienen las actividades artísticas y la deliberación práctica; los aspectos emocionales e imaginativos que se hayan involucrado en la ciencia y en la práctica y de los componentes valorativos y prácticos que tienen las actividades artísticas y la ciencia. Pero esta distinción no solo acarrea innumerables problemas filosóficos sino también, en sentido general, para lxs humanos filósofxs y no-filósofxs, una compartimentalización de sus vidas<sup>91</sup>.

Sin embargo, los avances de la biología -continúa Dewey- han demostrado que hay un continuo desarrollo desde las funciones orgánicas más bajas hasta las más complejas y con la caída de esta barrera se ha abierto la posibilidad de mostrar las distintas continuidades entre arte, ciencia y las actividades prácticas, es decir, permite mostrar las continuidades entre las distintas actividades que según *Affective Thought* habían sido radicalmente separadas. Recordemos que una de las preocupaciones centrales de Dewey es la de poder ofrecer una imagen de la ciencia y del conocimiento más integral y liberada de odiosos dualismos que opacan u ocultan aspectos relevantes de esta actividad humana. En ese marco, Dewey presentará la idea de la ciencia como arte. Si bien no es mi objetivo discutir aquí esta idea, esa aproximación conceptual entre ciencia y arte me permite rastrear cuál es la amplia concepción de arte que Dewey nos propone. Ahora bien, ¿cuál es este amplio sentido del arte que Dewey recupera? Nuevamente en los *Affective Thought* podemos encontrar una clave. Si aceptamos la idea de continuidad, entonces

el razonamiento y la ciencia se acercan obviamente al arte. La satisfacción de las necesidades requiere que se modifique el entorno. En el razonamiento, este hecho aparece como la necesidad de experimentación. En las artes plásticas es un lugar común. El arte también reconoce explícitamente lo que la ciencia ha tardado tanto en descubrir; el control ejercido por la emoción en la remodelación de las condiciones naturales, y el lugar que ocupa la imaginación, bajo la influencia del

---

<sup>91</sup>“El resultado de estas divisiones ha sido la creación de un gran número de problemas que, en su aspecto técnico, son asunto especial de la filosofía, pero que afectan a cada uno en su vida en la segregación de sus actividades, la compartimentación de la vida, el encasillamiento de los intereses. Entre la ciencia por la ciencia misma, el arte por el arte mismo, los negocios con el solo propósito de hacer dinero, la relegación de la religión a los domingos y días santos, el vuelco hacia la profesionalización de la política y del deporte, queda poco espacio para vivir, por vivir una vida plena, rica y libre” (LW 2.104)

“The result of these divisions has been the creation of a large number of problems which in their technical aspect are the special concern of philosophy, but which come home to everyone in his actual life in the segregation of the activities he carries on, the departmentalizing of life, the pigeonholing of interests. Between science's sake, art for art's sake, business as usual or business for money-making, the relegation of religion to Sundays and holy-days, the turning over of politics to professional politicians, the professionalizing of sports, and so on, little room is left for living, for the sake of living, a full, rich and free life” (LW 2.104)

deseo, en la re-creación de un mundo en un lugar más ordenado”.<sup>92</sup> (AT LW 2.106-7)

En este párrafo podemos entonces encontrar una noción de arte en donde este se vincula por un lado con la afectividad, es decir, con la dimensión apreciativa-emocional de las condiciones en que la vida humana tiene lugar, y en segundo lugar con una dimensión transformadora, experimental, re-modeladora o rediseñadora de esas mismas condiciones; transformaciones que, cabe siempre señalar, guiadas por la dimensión aquí llamada afectiva, impacta sobre y rediseña también esa afectividad, en la medida en que opera cambios en el entorno del cual depende la afectividad.

La noción de arte en sentido amplio que Dewey nos ofrece tiene la intención más general de discutir con aquella imagen filosófica-metafísica donde el ámbito del verdadero ser es presentado como un ámbito de esencias y cosas fijas. Lejos de ello, en nuestros contextos vitales nos enfrentamos a una naturaleza donde reina el cambio, el peligro y el azar. Por ello, sostiene Dewey en *La busca de la certeza*, el ser humano inventó las artes, cuya lógica básica es la de usar en su favor los mismos poderes y fuerzas que lo amenazan. Las artes son entendidas aquí abarcando la construcción de albergues y el tejido de abrigos, la obtención de agua mediante un molino, el uso del fuego, pero también, las artes del trato social, el lenguaje comunicativo, etc. Es decir, se entiende por arte toda aquella actividad que transforma el escenario de la vida, utilizando las mismas posibilidades que dicho escenario provee. Es precisamente esta idea de arte la que le permite a Dewey interpretar que la revolución científica que se produjo en la modernidad tenía que ver precisamente con abandonar la pretensión de alcanzar un conocimiento sobre las esencias eternas e inmutables de las cosas. En lugar de esto, el conocimiento se lograría por medio del arte, en tanto “las artes tienen que ver con producir, con generar, con hacer y elaborar”<sup>93</sup> (NA LW 15.85). La ciencia, entendida ahora como arte, se conecta así con el orden de los cambios y con la producción de consecuencias. Requiere, como todo arte, la manipulación de instrumentos, la experimentación y la validación de sus hipótesis por los resultados a los que da lugar.

Esta comprensión de la idea de arte le permite a Dewey, en deuda con los griegos, llamar arte a la experiencia misma. En efecto, si volvemos a la primera definición que vimos más

---

<sup>92</sup> “[r]easoning and science are thus obviously brought nearer to art. The satisfaction of need requires that surroundings should be changed. In reasoning, this fact appears as the necessity for experimentation. In plastic art it is a common-place. Art also explicitly recognizes what it has taken so long to discover in science; the control exercised by emotion in re-shaping natural conditions, and the place of the imagination, under the influence of desire, in re-creating the world into a more orderly place.”

<sup>93</sup> “the arts are concerned with production, with generation, with doing and making”



arriba, la experiencia se trataba precisamente de esa íntima conexión entre el obrar y el sufrir. La experiencia es un arte porque involucra la acción transformadora cuyo origen y valor tanto como sus consecuencias parten de la dimensión afectiva inserta en la acción. Esta vinculación aparece establecida de forma explícita en el capítulo IX de *Experiencia y Naturaleza*:

La experiencia significa entre los griegos una reserva de sabiduría práctica, un fondo de perspicacias útiles para dirigir las cosas de la vida. La sensación y la percepción daban ocasión a la experiencia y la dotaban de los materiales adecuados, pero por sí mismas no la constituían. La engendraban cuando se añadía la memoria y cuando en la multitud de los casos sentidos y percibidos se destacaba un factor común. Así entendida, tiene su mejor ejemplo en el discernimiento y habilidad del buen carpintero, piloto, mecánico, maestro de armas. Experiencia es equivalente a arte <sup>94</sup>(EN LW 1.266 / 1948: 289)

Tener en cuenta todos estos elementos que hemos ido desarrollando acerca del concepto de experiencia nos permitirá luego, apelando a la idea de continuidad, poner de relieve algunas características de la actividad artística más específica. Solo para adelantar, veamos cómo Dewey está pensando precisamente esta vinculación. En “Affective Thought” sostiene que aquellos rasgos que solemos destacar de las producciones artísticas pueden en efecto encontrarse en toda experiencia.

Es un lugar común que la recurrencia en el tiempo y el espacio, el ritmo, la simetría, la armonía, la modulación, el suspenso y la resolución, el desenlace, el clímax y el contraste de lo decepcionante, el énfasis y los intervalos, la acción y la dilación, la unidad, el ser parte de un “todo”, la variedad inagotable, son medios que, de varios modos, responden a las exigencias de los diferentes medios, de todas las producciones artísticas. Estos son simplemente los rasgos que naturalmente caracterizan a los objetos cuando el ambiente se renueva en consonancia con las exigencias orgánicas básicas. <sup>95</sup> (AT LW 2.107)

---

<sup>94</sup> “Experience, with the Greeks, signified a store of practical wisdom, a fund of insights useful in conducting the affairs of life. Sensation and perception were its occasion and supplied it with pertinent materials, but did not of themselves constitute it. They generated experience when retention was added and when a common factor in the multitude of felt and perceived cases detached itself so as to become available in judgment and exertion. Thus understood, experience is exemplified in the discrimination and skill of the good carpenter, pilot, physician, captain-at-arms; experience is equivalent to art.”

<sup>95</sup> It is a common-place that recurrence in place and time, rhythm, symmetry, harmony, modulation, suspense and resolution, plot, climax and contrasting let down, emphasis and intervals, action and retardation, unity, being "all of a piece," and inexhaustible variety, are means, in varying ways, to meet the requirements of different media, of all artistic productions. These are just the traits which naturally characterize objects when the environment is made over in consonance with basic organic requirements.

En otro sugerente párrafo de “Affective Thought” podemos notar una interesante doble consecuencia que extrae Dewey de estas ideas. Por un lado al comprender la experiencia en términos generales como arte se puede dar cuenta de la manera en que las experiencias se transforman y por otro lado, indica que de allí puede seguirse una explicación interesante para un fenómeno recurrente en las producciones artísticas, a saber que su carácter novedoso y experimental determinan la incompreensión de su público inmediato, pero que de algún modo las propias obras formarán una sensibilidad que pueda apreciarlas, todo esto explicado desde la perspectiva transaccional de la experiencia.

Sobre este último punto nos detendremos más adelante (ver capítulo 5), ya que es central en la perspectiva pragmatista que pretendo reconstruir sobre las producciones artísticas. Basta por ahora señalar que la misma idea volverá a aparecer en *El arte como experiencia*. En consonancia con esto, ya habíamos visto en el capítulo anterior la referencia al poeta de Keats, aquel que mantiene ‘una ilustre conversación con los tiempos venideros’. Me interesa por ahora remarcar y ejemplificar cómo el vínculo que Dewey traza entre el arte y la experiencia, entre la experiencia como arte y el arte como experiencia, nos permitirá iluminar aspectos tanto de las actividades y producciones artísticas como de la experiencia entendida en su sentido más general. Esta idea se constituye como el fondo teórico más general sobre el que se desarrollará esta tesis.

## **5. La experiencia en *El arte como experiencia***

A lo largo de este capítulo hemos visto varias referencias al arte que Dewey realiza al presentar su concepto de experiencia. Como señalé en el capítulo anterior y al comienzo de este, al reconstruir el vínculo entre el arte y la experiencia se ofrecía una visión renovada tanto del arte en tanto actividad como de la misma experiencia. En efecto, dando por sentada la continuidad entre los tipos de experiencia, podríamos decir que prestando atención a lo que sucede en el fenómeno de las artes podrían ofrecerse interesantes perspectivas para comprender lo que la experiencia misma involucra. Según la lectura que trato de defender aquí, una vez establecido la necesaria vinculación entre el arte y la experiencia y la defensa de una perspectiva naturalista para el arte, en el capítulo 3 de *El arte como experiencia* Dewey nos ofrece una idea de experiencia que se reconstruye mostrando cómo las características que solemos asociar al arte pueden y deben encontrarse en toda experiencia que podamos llamar así. El concepto central que encontramos aquí es el de *una experiencia* que más allá del tipo particular de

experiencia que se trate se caracteriza por tener lo que llama ‘cualidad estética’. Dewey considera que tenemos *una* experiencia cuando las distintas fases de esta siguen su curso hasta su cumplimiento resultando en una unidad de modo tal que podamos referir a ella como ‘esa experiencia’. Puede tratarse de un viaje que hicimos, el encuentro con amigos, la enfermedad que atravesamos (recordar el caso de la gripe de los *Essays*), el juego que disfrutamos, la tesis que escribimos o la investigación que llevamos adelante. Todas ellas aparecen permeadas por una cualidad que la cimienta y la unifica a lo largo de su desarrollo temporal. Esta cualidad aparece referida aquí en términos de las emociones e ideas que surgen como resultado de la vinculación transaccional entre los seres vivos que somos y nuestros ambientes. En este punto resulta novedoso el tratamiento de la idea de experiencia, ya que aquí a diferencia de otros textos Dewey reconoce la posibilidad de que la experiencia no ocurra, o mejor, que no ocurra de modo tal que sea estéticamente cualificada. La experiencia puede ser incompleta, las cosas y nuestras acciones pueden ser extrañas unas a las otras, puede advenir la dispersión y la distracción, sin que la experiencia llegue ni alcance ningún resultado en particular. (Cf. AE LW.10.42).

A diferencia de esta clase de acontecimientos, a lo largo del capítulo 3 podemos reconocer el modelo artístico para dar cuenta de la experiencia en su sentido genuino. Así, retomando el modelo dramático clásico, Dewey sostiene que la experiencia es una cuestión de historias, cada una con su argumento, su comienzo y el movimiento hacia su cierre. Ya vimos más arriba como en “Affective Thought” también se refería a esto mismo.

La experiencia genuina adquiere así un movimiento rítmico peculiar. La noción de ritmo se vuelve central en la descripción de la experiencia y reaparece con frecuencia en *El arte como experiencia* al punto tal que podría considerarse que Dewey nos presenta una teoría musical de la experiencia tal como ha sostenido Medeiros Araujo (2016)<sup>96</sup>. El ritmo se halla para Dewey enraizado en las condiciones naturales de la vida y por lo tanto de la experiencia,

Hay ritmo en la naturaleza antes de que exista la poesía, la pintura, la arquitectura y la música (...). Los más grandes ritmos de la naturaleza están tan ligados con las condiciones más elementales de subsistencia humana que no pueden haber escapado a la observación del hombre, tan pronto como éste adquirió conciencia de

---

<sup>96</sup> “Podemos dizer que a música constitui a forma ou estrutura de uma experiência estética exemplar. Ela é a arte que melhor ilustra, em primeiro lugar, o processo através do qual o receptor experiencia um desenvolvimento com mudanças e coerência na percepção, tal como realizado pelo artista. Pela natureza do som, e seu efeito natural sobre o organismo, ela torna oportuna, como nenhuma outra atividade, a simultaneidade do agir e sofrer, exemplificando a estrutura de todo fazer artístico, tanto quanto do receber estético.” (2016: 187)

sus ocupaciones y de las condiciones que las hacían efectivas. La salida y la puesta del sol, el día y la noche, la lluvia y el sol, son en sus alternativas, factores que importan directamente a los seres humanos. El curso cíclico de las estaciones afecta casi todos los intereses humanos. Cuando el hombre se hizo agricultor, la marcha rítmica de las estaciones se identificó por necesidad con el destino de la comunidad (AE LW 10.152 / 2008: 166)<sup>97</sup>

El ritmo, como podemos ver, implica siempre el cambio y la variación, la tensión y la resolución “[e]xperimentar, como respirar, consiste en un ritmo de interiorizaciones y exteriorizaciones. Su sucesión forma un ritmo debido a la existencia de intervalos o períodos en los cuales una fase cesa mientras la otra está latente y se prepara”<sup>98</sup> (AE LW 10.62 / 2008: 64).

Esta cualidad rítmica de la experiencia le permite a Dewey describir el desarrollo temporal de la misma, en la que como vimos, se produce una unidad del hacer y el padecer. Esta unidad es descrita siguiendo una clásica definición de obra de arte, a saber, como unidad en la variedad. Lo que le da dicha unidad es la cualidad emocional que permea todas sus diferentes partes, a la manera de una tonalidad subyacente. Así, Dewey sostiene que “[l]a existencia de esta unidad está constituida por una cualidad determinada que impregna la experiencia entera a pesar de la variación de sus partes constituyentes”<sup>99</sup>(AE LW 10.44 / 2008: 43). Del mismo modo que Matisse habla de un cuadro como una coordinación de ritmos (1977: 149), donde todas las partes contribuyen al todo, habla Dewey de la melodía tonal que organiza la experiencia, que se profundiza en significados a medida que esta se desenvuelve. Cuando la experiencia es genuinamente una experiencia es esta misma cualidad la que determina el curso de acción, la que lleva a la experiencia su consumación y la que se va modificando en la medida en que la experiencia se desarrolla y se consume (Cf. AE LW 10.50/ 2008: 47).

Dewey vuelve aquí a señalar que la experiencia tomada en su sentido integral involucra tanto una dimensión del padecer o sufrir como del hacer, que aquí aparece como una

---

<sup>97</sup> There is rhythm in nature before poetry, painting, architecture and music exist (...) The larger rhythms of nature are so bound up with the conditions of even elementary human subsistence, that they cannot have escaped the notice of man as soon as he became conscious of his occupations and the conditions that rendered them effective. Dawn and sunset, day and night, rain and sunshine, are in their alternation factors that directly concern human beings. The circular course of the seasons affects almost every human interest. When man became agricultural, the rhythmic march of the seasons was of necessity identified with the destiny of the community. (LW.10.152)

<sup>98</sup> Experiencing like breathing is a rhythm of intakings and outgivings. Their succession is punctuated and made a rhythm by the existence of intervals, periods in which one phase is ceasing and the other is inchoate and preparing”

<sup>99</sup> “[t]he existence of this unity is constituted by a single quality that pervades the entire experience in spite of the variation of its constituent parts”

reconstrucción de lo que es padecido (Cf. AE LW 10.48 / 2008: 48). El vínculo entre esta caracterización de la experiencia y el trabajo artístico aparece así explícitamente establecido:

Un hombre hace algo, levanta, digamos, una piedra; en consecuencia, padece, sufre algo: peso, dureza, textura de la superficie de la cosa levantada. Las propiedades así padecidas determinan un acto ulterior. La piedra o es muy pesada, o muy angular o no es suficientemente sólida; o bien las propiedades padecidas muestran que es adecuada para el uso al que se destina. El proceso continúa hasta que surge una mutua adaptación del yo y el objeto, y esta experiencia particular llega a una conclusión. Lo que es cierto en este ejemplo simple vale, en cuanto a la forma, para toda experiencia. (AE LW 10.50 / 2008: 51)<sup>100</sup>

Así considerada la experiencia, podremos ver más adelante por qué Dewey pone de relieve la dimensión experimentadora, ensayística y transformadora de las actividades artísticas. Es esta concepción de la experiencia como arte lo que le permitirá precisamente dar relevancia a todas estas características cuando aborde más específicamente lo que las actividades artísticas hacen y el lugar que ocupan en la transformación de nuestra experiencia, objeto central de nuestra investigación en esta tesis.

### *5.1 Acción mecánica y acción sin propósito: la experiencia no consumada*

En *El arte como experiencia* Dewey nos propone un curioso ejemplo metafórico de la experiencia estética que vale la pena analizar. Allí sugiere que imaginemos una piedra que se mueve desde algún lado hacia otro, en la medida en que las condiciones lo permiten. Con la imaginación supongamos que la piedra desea y busca ese final, que se interesa en las cosas que se encuentra en su camino, en las condiciones que aceleran o retardan su movimiento, que actúa sobre las cosas y tiene sentimientos sobre ellas en la medida en que estorban o ayudan a su movimiento, y que finalmente el lugar donde se detiene se halla vinculado a todo lo que sucedió antes como culminación de un movimiento continuo. Lo que encontramos aquí, dice Dewey, es que se tuvo una experiencia con cualidad estética (Cf. AE LW 10.46). Ahora bien, como podemos ver, aquí la unidad de la acción, la no separación radical entre instancias finales

---

<sup>100</sup> "A man does something; he lifts, let us say, a stone. In consequence he undergoes, suffers, something: the weight, strain, texture of the surface of the thing lifted. The properties thus undergone determine further doing. The stone is too heavy or too angular, not solid enough; or else the properties undergone show it is fit for the use for which it is intended. The process continues until a mutual adaptation of the self and the object emerges and that particular experience comes to a close. What is true of this simple instance is true, as to form, of every experience."

e instancias mediales, el interés en las cosas y la transformación de las condiciones en las que se da la acción son todas características de esta experiencia que es *una* experiencia.

Sin embargo, en este punto Dewey no es ingenuo sino que reconoce inmediatamente que nuestra experiencia de hecho, nuestro modo de vida actual se parece más a lo que le ocurre a la piedra en la realidad, que se mueve por factores externos sin interés ni propósito alguno. Aquí aparece una dimensión de la crítica cultural que Dewey introduce a raíz de la idea de experiencia estética: en mucha de nuestra experiencia no estamos comprometidos con la conexión entre lo que sucede antes y después, no hay deseo ni interés que controle la atención y la selección, no hay inicio ni conclusión, sino meros comienzos y sensaciones, actuamos por las presiones externas.

Que Dewey recupere el ejemplo de la piedra en *El arte como experiencia* no es accidental. Recordemos que al inicio del capítulo trajimos a colación un ejemplo similar que pertenece a *Democracia y Educación* donde la piedra no reacciona a las presiones del ambiente y por ello es incapaz de tener experiencia. Como dijimos, cuando Dewey habla de experiencia la vincula directamente a la diferencia entre criaturas vivas y no vivas. Las primeras se caracterizan por reaccionar a su ambientes, por actuar guiada por intereses transformando las condiciones con las que se encuentra a su paso. De modo que al sostener que gran parte de nuestras acciones se parecen a la de la piedra, de lo que está hablando es precisamente que bajo ciertas condiciones sociales, lo que encontramos en una vitalidad disminuida, una agencialidad empobrecida. La denuncia deweyana de la pobreza de la experiencia actual, para tomar una frase de Benjamin -quien también estudió las variaciones de la experiencia en el contexto contemporáneo-, conlleva precisamente a que reconozca que la posibilidad de una experiencia genuina, definida como ‘vitalidad elevada’ es tan extraña y tan escasa, que pueda suceder que las experiencias empobrecidas “se toman como norma de todas las experiencias”<sup>101</sup> (AE LW 10.47 / 2008: 47) y que nuestros encuentros con experiencias genuinas -por ejemplo-, en el mundo de las actividades artísticas, pueda hacernos pensar que esas experiencias son tan peculiares que deben ser consideradas extrañas y extranjeras a nuestra vida corriente. Esto explica para Dewey por qué muchas teorías han separado el arte y la vida. En general, leemos a los distintos críticos de la teoría deweyana afirmando que Dewey desconoce cualquier separación entre el arte y la vida, pero esta mirada debe ser complejizada, ya que de no hacerlo podríamos pensar que en cierto modo Dewey romantiza las condiciones actuales de la vida y la experiencia al tratarlas como arte.

---

<sup>101</sup> “they come to be taken as norms of all experience.”

Creo que precisamente el aporte específico de *El arte como experiencia* es mostrar que si la experiencia debe ser entendida como arte, esto no quiere decir que cualquier clase de experiencia lo sea. Estos párrafos, referentes a la in-actualidad de la experiencia genuina bajo las condiciones factuales de la vida humana, deben ser leídos en ese sentido. Puede que, en condiciones de vida abrumadoras, empobrecidas, des-agencializantes, la experiencia que encontramos en el arte en sentido estrecho sea diferencial respecto de nuestra vida. Puede que en el campo del arte encontremos lo que no aparece por ningún lado en nuestra vida. Por ello, Haskins (1992) -a quien recuperamos en la Introducción a la tesis- sostiene que Dewey mantiene esta idea de arte al preservar un adecuado lenguaje topológico. Considero que en las fuentes que trabajamos al principio del capítulo estos puntos no están suficientemente tematizados. Como dije allí, esos textos apuntan principalmente a una reconstrucción de la actividad científica y cognitiva. Habrá que preguntarse, por qué estas consideraciones aparecen precisamente en un texto que reflexiona especialmente sobre el arte.

Este diagnóstico crítico recorre *El arte como experiencia*, en lo que podríamos llamar una crítica estética-artística al desenvolvimiento de la experiencia. Especialmente, en el capítulo titulado “La contribución humana” Dewey criticará la psicología compartimentalizada de sensación, idea y acción, -que a su juicio están a la base de la idea del arte como algo separado- y volverá a insistir en la dimensión del significado que aparece ya en la sensación, que aquí hemos elaborado bajo los conceptos de afecto y apreciación. No obstante, si tales distinciones son tan usuales, para Dewey esto tiene sentido no por un orden ontológico sino por condiciones sociales en las que nuestras experiencias tienen lugar. En este sentido, Dewey vuelve a señalar algo importante sobre lo que ya he elaborado en el capítulo 1 y sobre lo que volveré a señalar en capítulo 4. En esta cita la traducción de Claramonte no resulta tan adecuada y no recoge algunos aspectos que me interesa señalar, por ello propongo mi propia traducción.

La experiencia ordinaria está a menudo infectada con la apatía, la lasitud y el estereotipo. No recibimos ni el impacto de la cualidad a través de los sentidos ni el significado de las cosas a través del pensamiento. El “mundo” es demasiado para nosotros [the ‘world’ is too much with us], una carga o una distracción. No estamos suficientemente vivos para sentir el sabor de los sentidos ni para ser movidos por el pensamiento. Estamos oprimidos por nuestras circunstancias o somos insensibles a ellas. La aceptación de esta clase de experiencia como normal es la causa principal

de la idea de que el arte cancela la separación inherente de la experiencia ordinaria<sup>102</sup> (AE LW 10.264)

Aparece aquí una referencia directa al romanticismo inglés bajo la alusión al título del poema de Wordsworth “The World Is Too Much With Us”<sup>103</sup> que la traducción española no recoge con claridad. Este poema es una buena muestra del lamento romántico de la pérdida del vínculo entre el humano y la naturaleza: nuestros sentidos se han embotado y ya no podemos ver esa mar<sup>104</sup> que desnuda su pecho hacia la luna, ni ese viento que aúlla a toda hora. El poeta lamenta incluso la pérdida de esos mitos de la naturaleza, Proteo o Tritón, que reúnen al hombre con los medios naturales. Preferiría el poeta ser el pagano de una fe ya gastada. La idea que aquí nos presenta Dewey es que, si nuestros sentidos y nuestros pensamientos están tan separados que no se conectan de modo alguno, podría suceder que en la obra de arte (quizás en alguna), tan obviamente sensible y tan cargadas de significado pareciera hallarse la supresión de tal separación. Así, nuestra experiencia ordinaria no puede ser llamada arte. Sin embargo, la filosofía deweyana, aun cuando recoja el lamento romántico, no es solo una melancolía por la experiencia pérdida, sino una búsqueda crítica y meliorística, un intento de ahondar en la misma experiencia para encontrar sus posibilidades. Por ello no muy lejos de la referencia a Wordsworth, Dewey declama que no toda nuestra experiencia se ha vuelto mecanizada y que, en todo caso, esta situación no está enraizada en nuestra esencia humana

La psicología de compartimentos que sostiene la separación intrínseca de la experiencia perceptiva completa es ella misma una reflexión sobre las instituciones sociales dominantes que han afectado hondamente tanto la producción como el consumo y uso (...). Me parece absurdo suponer que la preferencia por la ejecución mecánica efectiva, mediante automatismos mentales que trabajan fácilmente y a

---

<sup>102</sup> Ordinary experience is often infected with apathy, lassitude and stereotype. We get neither the impact of quality through sense nor the meaning of things through thought. The "world" is too much with us as burden or distraction. We are not sufficiently alive to feel the tang of sense nor yet to be moved by thought. We are oppressed by our surroundings or are callous to them. Acceptance of this sort of experience as normal is the chief cause of acceptance of the idea that art cancels separations that inhere in the structure of ordinary experience

<sup>103</sup> El poema dice

The world is too much with us; late and soon,/Getting and spending, we lay waste our powers;—/Little we see in Nature that is ours;/ We have given our hearts away, a sordid boon!/ This Sea that bares her bosom to the moon;/ The winds that will be howling at all hours,/ And are up-gathered now like sleeping flowers;/ For this, for everything, we are out of tune;/ It moves us not. Great God! I'd rather be/ A Pagan suckled in a creed outworn;/ So might I, standing on this pleasant lea,/ Have glimpses that would make me less forlorn;/ Have sight of Proteus rising from the sea;/ Or hear old Triton blow his wreathèd horn.

<sup>104</sup> Recojo aquí la feminización del mar que aparece en el poema.



expensas de una conciencia rápida de lo que se persigue esté engranada en la estructura psicológica.<sup>105</sup> (AE LW 10.266 / 2008: 296)

Pero también debemos considerar aquí algo que luego desarrollaremos con mayor detalle y que en cierto modo complejiza y complementa lo anterior. Como hemos ido mostrando en este capítulo nuestras capacidades apreciativas y artísticas/transformativas son capaces ellas mismas de verse modificadas, pero esto no implica necesariamente que se vean transformadas en un sentido que incrementen nuestra vitalidad, que la 'eleven' y la expanden. Estas transformaciones pueden ser regresivas: nuestra sensibilidad apreciativa puede mecanizarse o embotarse, las transformaciones que operamos sobre nuestro ambiente pueden ser guiadas por intereses egoístas, dominadas por el poder y comprometer la vida humana misma o las condiciones del buen vivir. Y más aún, el arte, en sentido más estrecho, puede ser parte de esas transformaciones: puede, por ejemplo, mercantilizar el dolor y el sufrimiento humano, exponerlo como objeto de consumo, quitarle su especificidad e integrarlo, hacerlo soportable, consumible y perpetuarlo; puede aplacar nuestra sensibilidad para que lo podamos digerir y continuar con nuestras vidas miserables sin cambiar nada. O puede mostrar el sufrimiento, exponerlo, ofrecernos una experiencia del mismo y transformar nuestra sensibilidad para que apreciemos un dolor que antes no podíamos siquiera ver, frotarnos los ojos para darnos una visión clara, etc.- Estos son problemas que, alejados de cualquier ingenuidad, son urgentes para la filosofía que quiera tratar sobre las artes, según mi modo de ver. Es decir, así como no se puede tener una mirada ingenua ni romantizada sobre la experiencia, tampoco se la debe tener sobre el arte mismo. Lo que señala Haskins y este punto que señalo ahora nos compromete con una reflexión filosófica sobre el arte que quizás una teoría separatista, como la que criticamos junto a Dewey en el capítulo anterior, no puede siquiera tematizar.

Es decir, para reconocer que el arte en sentido más específico tiene estas capacidades, lo primero que hay que hacer es reconocer y re-situarlo en el conjunto de las experiencias. La experiencia es un arte porque se transforma y cambia, aunque esto no signifique que necesariamente lo haga en una dirección que mejore la vida humana. Pero sí quiere decir que, en todo caso, la experiencia no está condenada a ser lo que ya es, ni puede ser determinada por

---

<sup>105</sup> The compartmentalized psychology that holds to an intrinsic separation between completeness of perceptual experience is, then, itself a reflection of dominant social institutions that have deeply affected both production and consumption or use. Where the worker produces in different industrial conditions from those which prevail today, his own impulses tend in the direction of creation of articles of use that satisfy his urge for experience as he works. It seems to me absurd to suppose that preference for mechanically effective execution by means of completely smooth running mental automatism, and at the expense of quickened consciousness of what he is about, is ingrained in psychological structure.

completo. De allí la radicalidad también del compromiso falibilista que informa toda la teoría deweyana. Depende en gran parte de nosotros reconstruir la experiencia, ahondar en su significado, en lo que implica ser criaturas vivientes. Aunque tampoco, en este punto, el éxito esté asegurado.

## 6. Sumario

A lo largo de este capítulo he reconstruido algunas características del concepto deweyano de experiencia resaltando aquellos aspectos que nos sirvan luego para comprender su tratamiento del fenómeno artístico. En particular he rescatado la noción de sensibilidad en términos de apreciación y las acciones que tienen lugar a partir de allí.

Así, primero desarrollé la noción de transaccionalidad, que explicita el vínculo dinámico y funcional entre las criaturas vivientes y su ambiente. A partir del concepto de transaccionalidad, hemos visto cómo la experiencia se asienta sobre situaciones cualitativas significativas que además tienen un desarrollo temporal; este concepto nos ha permitido mostrar las distintas formas de continuidad entre las experiencias y la manera en que afectan y modifican entre ellas.

Al abordar las ideas de transaccionalidad, continuidad y dimensión cualitativa hemos reconstruido la definición de la experiencia como la íntima conexión entre el hacer y el padecer. Esto daba lugar a la idea de un circuito de la experiencia donde las sensaciones percibidas debían ser analizadas en el marco de las acciones que las criaturas realizaban (en discusión con la concepción del arco reflejo). Allí encontramos la noción de significado estético apreciado que se desarrolla en la experiencia. Teniendo presente la noción de circuito analizamos entonces dos fases inseparables de la experiencia, una que llamamos estética, afectiva o apreciativa y otra que denominamos artística, que implica una transformación y desarrollo de estos significados.

Luego recuperé la reconstrucción de la idea de experiencia que aparece específicamente en *El arte como experiencia* y mostré que allí es descripta como poseyendo las cualidades que luego aparecerán en el arte de manera enfatizada. La experiencia es entonces leída a la luz de los desarrollos artísticos. En este sentido es que aparece la noción de *una experiencia*, que posee una cualidad dinámica que permea toda la experiencia y la lleva a su consumación. Mostré también como en el marco del tratamiento sobre el arte, aparece en Dewey la cuestión de las acciones que no pueden ser llamadas experiencias en sentido genuino. Con lo cual aparecía una problematización acerca del lugar del arte en la reflexión sobre la experiencia, del concepto de experiencia como arte y una crítica artística a las experiencias empobrecidas.

En términos más generales, en la Primera Parte que ahora concluyo, he tratado de reconstruir la defensa que hace Dewey de los beneficios teóricos y prácticos que nos ofrece la religación entre arte y experiencia. Hemos ido viendo cómo al vincularlos podemos alcanzar una comprensión más genuina tanto del arte como de la experiencia.

Lo desarrollado hasta aquí será fundamental para comprender el papel que le otorga Dewey a las manifestaciones artísticas en el desenvolvimiento de la experiencia humana. Así, en la perspectiva deweyana, las actividades artísticas propiamente dichas encuentran en la experiencia tanto su lógica de funcionamiento como el locus de sus impactos y la relevancia que adquieren en términos pragmáticos, que adquieren. Siendo este último el acento especial que he querido darle a estas indagaciones.

## **Segunda Parte: De la experiencia al arte, del arte a la experiencia. Sobre lo que el arte hace ‘con y en’ la experiencia**

En esta sección enfocaremos nuestra mirada sobre las actividades artísticas y sus productos reconstruyendo en particular la manera en que éstas elaboran y conforman la experiencia común. Para ellos tomaremos tres conceptos en particular que a mi juicio son centrales en la perspectiva teórica sobre el arte que Dewey desarrolla en *El arte como experiencia*, a saber, expresión, comunicación y educación estética o formación de la sensibilidad.

Trataré de mostrar que, en el marco de una estética aplicada, estos conceptos ponen de relieve dimensiones productivas de análisis para las actividades artísticas y las obras de arte en su vínculo con el desarrollo mismo de la experiencia humana.

## Capítulo 3.

### La creación artística como expresión y la vida de la obra de arte

Veía un árbol desde mi ventana...no se equivoquen, no quiero decir que mirando el árbol a través de mi ventana el trabajo consiste en copiarlo. El árbol es todo un conjunto de efectos que actúan sobre mí. No es cosa de dibujar el árbol que veo. Tengo ante mí un objeto que ejerce sobre mi espíritu una acción, no solo como árbol, sino en relación con toda una serie de otros sentimientos (...) Necesito crear un objeto que parezca un árbol. El signo del árbol, pero no el signo del árbol tal como algunos pintores aplican el 33, 33, 33 que es el desecho de expresión de otros que inventaron un signo, buscar un signo nuevo, un lenguaje personal. Pero ese lenguaje personal, se transforma a veces en un lenguaje dado. Si lo que se diga a través del signo plástico llega a tener importancia, entrará en el lenguaje común.

Le dice a sus alumnos 'quieren pintar? antes que nada ustedes deberían cortarse la lengua porque, de acuerdo a la decisión tomada, ustedes ya no pueden expresarse sino a través de los pinceles. Matisse. *Reflexiones sobre el arte* (1977: 243).

## 1. Introducción

En los capítulos anteriores he mostrado que la experiencia misma puede ser leída en términos de arte y que suponer una separación que distanciara radicalmente el arte de la experiencia impedía reconocer algunas dimensiones interesantes de las actividades artísticas. Como vimos, el concepto más importante ha sido el de transaccionalidad, según el cual criaturas y ambientes se encuentran co-implicados, en relaciones de padecimiento y mutua transformación. Por ello, recuperamos en el último capítulo la vinculación que a todo nivel debe trazarse entre los aspectos afectivos y los aspectos activos y transformadores de la experiencia. Allí me interesaba principalmente señalar la manera en que la sensibilidad humana debe ser entendida ya en términos de acción y que las transformaciones se operan guiadas por los aspectos afectivos, pero a su vez, que dicha afectividad no es algo del orden lo primario o inmodificable, sino que en la medida en que se operan las transformaciones, ella misma se ve modificada.

A partir de ahora trataremos de desarrollar con mayor detalle qué aportes precisos puede hacer la noción de experiencia a una comprensión del fenómeno artístico. Ya hemos referido la manera de comprender a la obra de arte que Dewey nos ofrecía: esta era finalmente lo que el producto hace con y en la experiencia. Esta frase no es sin embargo una definición, en el sentido usual del término, dado que no necesariamente todo lo que haga algo con y en la experiencia va a ser llamado obra de arte. De este modo, dicha “definición” no distinguiría a la obra de arte o a las producciones artísticas de otra clase de objetos. En sentido estricto, un juicio moral, una teoría científica, un aparato tecnológico hacen también algo con y en la experiencia. A mi juicio, se trata más bien de la formulación de un principio filosófico-metodológico desde el cual analizar el campo de las producciones artísticas. Atendiendo a esta idea, una manera de sintetizar el aporte deweyano más específico a una filosofía de las artes podría ser formular dos preguntas que deberían plantearse cuando la filosofía aborda algún objeto artístico a saber ¿qué nos dicen las obras de arte sobre la experiencia y de qué modo lo dicen? y ¿en qué sentido afecta a nuestra experiencia el decir sobre la experiencia, del modo en que cada obra de arte lo dice? Este doble juego, casi iterativo, que se mueve entre ambas cuestiones, entre arte y experiencia, y experiencia y arte, no deja nunca de gravitar en las indagaciones deweyanas. En la medida en que estos capítulos se vayan desarrollando iré especificando con mayor detalle cuáles son las preguntas y los problemas que se van abriendo a partir de esta perspectiva. Recuperando este núcleo teórico común, presenté la tesis según la cual se podía emprender un

análisis de las actividades artísticas atendiendo a dos cuestiones: en primer lugar como una suerte de reflexión específica sobre la experiencia, especialmente sobre las cualidades de la misma, que la obra de arte presenta de un modo tal que dichas cualidades se hacen peculiarmente sensibles. En segundo lugar, como un dispositivo que incide en el curso de las transformaciones en las relaciones transaccionales con nuestro entorno, operando posibles modificaciones sobre nuestra sensibilidad. Por ello, sostenemos en este trayecto, el arte debe ser visto como una actividad que involucra consecuencias y debe ser analizado de acuerdo a ellas. Dijimos entonces que esto alejaba a Dewey de una posición teórica sobre el arte que, separándolo de la experiencia en una suerte de reino no-humano, infravaloraba los efectos que involucra o puede involucrar.

Tomando como eje el concepto de expresión, lo que trataremos de desarrollar a lo largo de este capítulo es que precisamente las distintas actividades artísticas tienen en las cualidades de la experiencia su material primario y son, por así decirlo, maneras de dar cuenta de esa cualidad, maneras de hacerlo comunicable mediante procesos creativos que siempre implican una reelaboración de las cualidades mismas. Que la actividad artística resulte expresiva quiere decir, a mi juicio, que presenta de manera especialmente sensible una cualidad efectivamente presente en la experiencia. Dewey detecta en la producción artística algo bastante complejo de explicar: por un lado, más intuitivamente, en estas producciones encontramos (o solemos encontrar) un modo distintivo de contarnos algo acerca de la experiencia, algo que de algún modo nos resulta conocido, pero que nos habíamos advertido hasta ese momento. Pero también detecta que esa operación de ‘contar’ le añade algo a la experiencia. Así el producto artístico trae aparejado una doble novedad. Veremos cómo los conceptos de materia y forma son estrategias de Dewey para dar cuenta de esto. Este proceso complejo es lo que se codifica a su vez en la noción de expresión que Dewey va a proponer. Así, la expresión es un modo peculiar de dar cuenta de las cualidades de una experiencia a través de un proceso comunicativo que las elabora y las transforma, cuyo resultado apunta a constituir experiencia más que a referir a ella. En el capítulo especificaré con mayor detalle a qué apunta esta última idea.

En este sentido, luego de su análisis de la experiencia en términos generales, cuando Dewey se ocupa más precisamente de las actividades artísticas va a dividir su análisis entre la actividad expresiva y el objeto expresivo. La distinción no puede sin embargo ser llevada muy lejos, se trata simplemente de abordar de manera analítica en primer lugar la formación de productos artísticos y en segundo lugar la manera en que esos productos artísticos operan luego en la experiencia común de las personas, conformando así nuevas experiencias. Ambos procesos

están de hecho intrínsecamente relacionados. Por ello, Dewey rechaza explícitamente cualquier distinción tajante entre producción y recepción, ya que como veremos, ambas actividades son continuas entre sí siempre que se parta desde la experiencia para comprender el fenómeno artístico.

Es precisamente este continuo -cuya clave teórica es la idea de expresión- el que nos permitirá ir desarrollando la idea del arte como comunicación. Los elementos de la teoría deweyana de la expresión nos ofrecerán el marco para comprender la idea de comunicación, la cual veremos especificarse en el sentido de una comunicación en la que posiblemente algo se vuelve común.

## **2. La lógica de la expresión: *emociones, medios y significados***

Una vez defendida la perspectiva naturalista sobre el arte y su necesario enclave en la experiencia, Dewey mismo comienza a enfocar su mirada sobre las actividades artísticas tal y como aquí las consideraré. Al llamarlas actividades artísticas pretendo hacerlo en un sentido fuerte, ya que precisamente lo que veremos desplegar en el análisis deweyanos es una serie de consideraciones acerca de la labor que llevan adelante los artistas y la labor que lleva adelante el objeto de arte en la experiencia.

Esto es, el concepto de expresión da cuenta de un tipo especial de acción que tiene como propósito la formación de un producto que también es un agente en la experiencia. Lo que Dewey nos ofrecerá a partir de su concepto de expresión es una conceptualización de la manera en que a su juicio se produce en términos generales el proceso creativo, es decir, nos ofrece una (¿meta?)poética enraizada en su concepto transaccional de la experiencia.

Ahora bien, la sola idea de ‘expresión’ ha sido objeto de numerosas críticas, en particular cuando se pretende hacer de ella una característica definitoria del arte y un índice del valor de una obra de arte. Para complejizar la mirada sobre la creación artística y evitar reduccionismos deben atenderse a dichas críticas, lo que redundará también en una visión más sofisticada de la propuesta deweyana y nos permitirá delimitar con mayor precisión en qué medida puede ser objeto de esas críticas, en qué medida las responde y cuál puede ser su aporte para el análisis de las actividades artísticas.

El término expresión que Dewey recupera puede en efecto ser problemático, ya que se ha asociado este concepto con la idea de que la obra de arte encarna las emociones que sintió un artista. Así, el objeto expresivo sería una representación de un cuerpo de significados emotivos configurados en la interioridad subjetiva de sus creadores, con lo cual en cierto modo la obra



de arte quedaría reducida a sus condiciones de producción. En el caso de Dewey, su tratamiento de la idea de expresión no recupera estos problemas de la teoría de la expresión ni hace un esfuerzo por señalar enfáticamente en qué puntos se separa su propuesta. En mi lectura, para Dewey efectivamente resulta central el análisis de la dimensión creativa y el rol del artista cuya experiencia es un ‘alambique’ que procesa los significados de los distintos materiales<sup>106</sup>, sin embargo, en la perspectiva de Dewey también se considera como parte del significado de la obra de arte se debe a las cualidades de los materiales utilizados y al modo en que el producto funciona en la experiencia receptiva, por ello, la actividad expresiva y el objeto expresivo deben ser considerados en su conjunto. Además, las emociones juegan allí un papel primordial, pero no son lo que se encarna en el objeto artístico, sino que guían y dirigen el proceso mismo. Iré desglosando estas ideas a lo largo del capítulo.

Por otra parte, sea cual sea la teoría de la expresión que Dewey sostiene cabe siempre preguntarse si ha de ser considerada como una definición del arte. Cabe decir desde ya que cualquier teoría que busque una definición del arte está desde el principio condenada al fracaso. Las producciones artísticas son también discusiones con los límites que se les han impuestos, renovaciones y creaciones de nuevos lenguajes, exploraciones de los modos creativos y nuevas técnicas, abordaje de nuevos problemas o de viejos problemas desde una perspectiva novedosa. Por otra parte, las definiciones del arte generalmente han tenido el propósito de encontrar una suerte de esencia última, que separe el arte de otros productos. Además, el descubrimiento de dicha esencia permitiría jerarquizar los distintos productos al interior del arte en la medida en que se acerquen o alejen de ella. Todo esto también ha sido discutido e impugnado por las propias producciones artísticas, que en el arte contemporáneo se vuelven especialmente híbridas, combinando procesos artísticos y desarrollos científicos, incorporando lenguajes extra-artísticos, revalorizando las producciones de arte popular, los consumos masivos, etc.

---

<sup>106</sup> El zumo exprimido por la prensa de vino es lo que es a causa de un acto anterior, y es algo nuevo y característico. No representa simplemente otras cosas. Sin embargo, tiene algo en común con otros objetos y está hecho para atraer a otras personas distintas de las que lo produjeron. Un poema y una pintura ofrecen una materia que ha pasado por el alambique de la experiencia personal, y no tienen precedentes en la existencia o en el ser universal; pero, sin embargo, su materia provino del mundo público y tiene así cualidades en común con la materia de otras experiencias, mientras el producto despierta en otras personas nuevas percepciones de los significados del mundo común. (2008: 93-94)

The juice expressed by the wine press is what it is because of a prior act, and it is something new and distinctive. It does not merely represent other things. Yet it has something in common with other objects and it is made to appeal to other persons than the one who produced it. A poem and picture present material passed through the alembic of a personal experience. They have no precedents in existence or in universal being. But, nonetheless, their material came from the public world and so has qualities in common with the material of other experiences, while the products awakens in other persons new perceptions of the meanings of the common world. (AE LW 10.88)

Cabe decir que Dewey pone de relieve de manera muy acertada la manera en que las obras de arte trabajan sobre sus tradiciones, innovan en sus procedimientos experimentales, crean nuevos lenguajes, etc. Por ello mismo, Dewey rechaza cualquier juicio sobre el arte que apele a cualquier esencia. Por otra parte, la perspectiva filosófica general de Dewey impide una aproximación a cualquier fenómeno desde una perspectiva esencialista, con lo cual la búsqueda de una esencia del arte queda de plano impugnada. Pero también es cierto que en su tratamiento del arte Dewey utiliza a menudo un vocabulario muy general y pareciera por momentos adscribir por ejemplo, la idea de expresión a toda configuración artística<sup>107</sup>. Hay allí una tensión constante en el texto deweyano.

Sin embargo, ninguna perspectiva puede explicar de manera integral todo lo que se produce bajo la categoría de arte ni todos los aspectos involucrados en la creación artística. No obstante, esto no implica que las distintas teorías no puedan ofrecer ricas dimensiones de análisis sobre el fenómeno, y que, adecuadamente circunscriptas, puedan funcionar para poner de relieve algún aspecto en particular. Por ello, al evaluar una teoría, más allá de sus pretensiones más generales, es importante tener en cuenta qué aspectos puede explicar y cuáles son sus obras artísticas de referencia. Desde allí puede luego intentarse una proyección hacia otras obras, sabiendo de antemano que no servirá necesariamente para toda obra de arte. Las teorías, también las del arte, son instrumentos heurísticos.

En este sentido, me interesa rescatar qué perspectivas aporta el concepto de expresión al análisis de las obras de arte y de su producción.

La noción de expresión, como iremos desarrollando a lo largo de este capítulo, tiene por objeto dar cuenta del arte como un proceso y un trabajo sobre los materiales del mundo, que involucra operaciones diversas pero que también, una vez constituido como obra artística, lleva adelante operaciones en las experiencias de quienes no son artistas en sentido eminente, es decir, en la comunidad que recepciona los objetos artísticos.

Para poder analizarlo, me concentraré en particular en los capítulos 4 y 5 de *El arte como experiencia*, aquellos en que trata sobre el acto expresivo y sobre el objeto expresivo. En estos capítulos Dewey trabaja sobre varios temas, no siempre de manera ordenada, recuperando a su modo debates clásicos en el campo artístico y estético, a saber, la posibilidad de atribución de significado a las obras de arte, la relación entre novedad y tradición en la creación artística, lo nuevo y lo viejo, la originalidad y la imitación, medios y fines en la creación artística, la

---

<sup>107</sup> También por ejemplo cuando caracteriza a la experiencia artística con las ideas de consumación, unidad en la variedad, etc. se puede encontrar algo de este orden.

individualidad o singularidad de la obra de arte y su carácter común junto con la posible comunicación de aquellos significados en la comunidad más amplia de la que la obra forma parte.

Los ejemplos y análisis de Dewey en estos capítulos están especialmente centrados en las artes visuales; principalmente el dibujo, la pintura y la escultura tienen una preponderancia manifiesta. La idea de Dewey es defender que cuando hablamos de expresividad hablamos de lenguaje y comunicabilidad, y creo que por ello elige estas artes donde la conexión entre creación artística y comunicación es menos lineal que lo que a priori podría pensarse en casos como la literatura o la poesía. Para Dewey, estas creaciones artísticas son en algún modo creaciones de lenguajes, que utilizando los materiales del mundo tratan de decir algo acerca de las cualidades de ciertas experiencias, y dicen algo que solo puede ser dicho de ese modo. Esto es lo que caracteriza de manera fundamental a un objeto expresivo: aquello que dice lo que dice de un modo que solo así podría ser dicho. Esta es la primera tesis fuerte a la que da lugar el concepto de expresión, y que resulta una sugerencia relevante a la hora de analizar una obra de arte.

La idea que aparece en el comienzo del capítulo 6 es que las artes son diferentes lenguajes, donde con cada medio se dice de una manera lo que es apropiado a ese medio. Esta idea de las artes como lenguaje que tratan de comunicar algo sobre las cualidades de las experiencias es una idea compleja y estimulante a la que trataremos de darle cuerpo a lo largo de este capítulo y el siguiente.

### *2.1 Las bases naturalistas de la expresión: la constitución del significado*

Las actividades artísticas van a ser tratadas por Dewey como actividades expresivas, pero como es habitual en su obra lo primero con que nos encontramos a la hora de proponer una definición de la idea de expresión es un rastreo casi genealógico de cómo las criaturas humanas, independientemente de fines artísticos especializados (i.e.: independientemente de querer hacer un cuadro o una novela), realizamos actividades expresivas.

Por ello, al comienzo del capítulo 4 aparece un breve racconto de la idea de experiencia en la que sin embargo son acentuadas algunas cuestiones que todavía no habían sido puestas de relieve pero que serán muy importantes en lo que sigue. La experiencia, dice Dewey allí, comienza con una impulsión de todo el organismo hacia su ambiente en pos de satisfacer alguna necesidad, demanda o incluso un deseo. Distingue allí entre impulso (*impulse*) e impulsión (*impulsion*), en tanto el impulso es un movimiento especializado, como podría ser la deglución,

mientras que la impulsión es el movimiento entero del organismo ante una demanda orgánica, como podría ser la del alimento. Por ello, insiste Dewey, la piel solo es un límite superficial entre el organismo y su ambiente, en tanto hay en el ambiente cosas que el organismo necesita. La relación entre las criaturas y sus ambientes se vuelve en este sentido una suerte de aventura, en donde hay allí herramientas que ayudan a los propósitos buscados y circunstancias que lo obstaculizan. Y más aún, es precisamente

[e]n el proceso de convertir esos obstáculos y condiciones neutrales en favorables, la criatura viviente se da cuenta de la intención implícita en su impulsión (...). La urgencia ciega se ha convertido en un propósito; las tendencias instintivas se transforman en empresas obligadas; las actitudes del yo se informan con un significado<sup>108</sup> (AE LW 10.65 / 2008: 68).

Dewey nos ofrece aquí una noción donde el significado pertenece a la experiencia y por ende se trata de una cualidad que reviste las transacciones de las criaturas vivientes. El significado aparece ligado a la acción que se realiza de manera consciente debido a que han surgido obstáculos que deben ser vencidos mediante el empleo de ciertos medios. El significado surge entonces cuando los medios son deliberadamente utilizados con propósitos de manera que los valores que se presentan en los fines revisten de valor a los medios que pretenden alcanzarlo, pero a su vez, los valores presentes en los medios son valores que se hallan incorporados en los resultados.

En *Experiencia y Naturaleza* ejemplifica esta unidad de la siguiente manera

Para una persona que está edificando una casa, no es el fin en vista precisamente una meta remota y final a que llegar después de haber llevado a cabo como es debido un número suficientemente grande de movimientos forzosos. El fin en vista es un plan que opera *simultáneamente* seleccionando y disponiendo los materiales. Estos últimos, el ladrillo, la piedra, la madera y el mortero, sólo son medios en cuanto está realmente encarnado en ellos, en el darle forma, el fin a la vista. Literalmente, *son* el fin en su presente etapa de realización.<sup>109</sup> (EN LW 1.280 / 1948: 304. cursivas en el original)

---

<sup>108</sup>“In the process of converting these obstacles and neutral conditions into favoring agencies, the live creature becomes aware of the intent implicit in its impulsion. The self, whether it succeed or fail, does not merely restore itself to its former state. Blind surge has been changed into a purpose; instinctive tendencies are transformed into contrived undertakings. The attitudes of the self are informed with meaning.”

<sup>109</sup> “To a person building a house, the end-in-view is not just a remote and final goal to be hit upon after a sufficiently great number of coerced motions have been duly performed. The end-in-view is a plan which is

Como podemos ver, aquí el significado de los distintos medios está ligado a los fines que con ellos se propongan, encarnan el valor de los fines. Pero en dirección inversa, los fines no son externos a los medios que se utilizan para alcanzarlos. La casa como fin a la vista reviste de significado a los materiales, herramientas y acciones que la van construyendo como su resultado y a su vez el resultado obtenido no puede sino ser una función de los medios empleados, incluyendo dentro de los medios a las acciones realizadas y al modo en que fueron hechas.

Esta unidad de medios y fines es la que precisamente caracteriza a la expresión como algo muy diferente de lo que Dewey va a llamar “descarga”. Esta diferencia será central en el modo en que Dewey entiende a la obra artística por ello debemos verlo con cierto detalle. Para darle enclave a la noción de expresión Dewey nos ofrece un primer ejemplo que contiene valiosas sugerencias. Se trata del caso del llanto del niño, pero no de cualquier llanto. En principio, el llanto es una descarga que el niño realiza de manera involuntaria debido a una necesidad orgánica que se halla insatisfecha. Este llanto es para Dewey todavía una descarga. Sin embargo, cuando el niño comprende que sus gestos y acciones generan consecuencias, y sobre todo, que producen reacciones en los demás, es cuando aprende a utilizar esos gestos deliberadamente y emplearlos. Este cambio es lo que determina que el llanto pase de ser una mera descarga a un acto de expresión.

La primera pregunta que debemos hacernos es cómo se transforma un acto de descarga en un acto de expresión. En primer lugar, tenemos que notar que el llanto del niño como acto de descarga es un acto que tiene su origen en una demanda orgánica de la criatura frente a una sensación de inconformidad o incomodidad. Es una irritación que siente todo el organismo. La criatura viviente no es consciente todavía de qué es lo que le incomoda ni podría identificar que esa sensación se debe, por ejemplo, a que tiene hambre. Las reacciones que su llanto genera en los demás le permitirán ir aprendiendo a identificar dicha sensación e ir corrigiendo la manera de hacer saber que tiene hambre. Asistimos entonces a la conversión gradual de un acto de descarga en un acto de expresión más específico. Así “[c]uando el niño madura, aprende que sus actos particulares tienen diferentes consecuencias, por ejemplo, que atrae la atención si llora, y que al sonreír induce una respuesta definida de los que están a su alrededor. Así empieza

---

contemporaneously operative in selecting and arranging materials. The latter, brick, stone, wood and mortar, are means only as the end-in-view is actually incarnate in them, in forming them. Literally, they are the end in its present stage of realization.”

a darse cuenta del *significado* de lo que hace”<sup>110</sup> (AE LW 10.68 / 2008:71 cursiva en el original).

De modo que para definir la expresión aparecen aquí dos elementos importantes: por un lado, las experiencias pasadas cuyo significado se va acumulando, es decir los actos de descarga cuyo significado se va comprendiendo, y por otro lado, la referencia de los actos a ciertas consecuencias. Así, uno de los casos más amplios de expresión es la transformación de balbuceos, sonidos y parloteos en lenguaje verbal. “Una actividad que era ‘natural’ - espontánea y sin intención- se transforma, porque es emprendida como medio para obtener conscientemente una consecuencia”<sup>111</sup> (AE LW 10.68 / 2008: 72).

Este ejemplo, sugiere Dewey, sirve para definir la relación de la expresión con el arte. Los hechos artísticos aparecen cuando las consecuencias sufridas a causa de lo que se ha hecho se incorporan como significados y cuando las actividades subsiguientes se ordenan en referencia a dichas consecuencias, es decir, cuando se percibe la relación entre el hacer y el padecer. Esta es su característica distintiva.

Podemos ver que en el llanto que se vuelve expresivo aparece ya una primigenia forma de comunicación. El ejemplo elegido por Dewey no es inocente. Tiene el propósito de ir mostrando cómo la manipulación del propio cuerpo a través de los gestos, así como de medios externos, son una búsqueda de comunicación a través de múltiples formas de lenguajes que se van creando con fines expresivos, de dar algo a entender.

Pero debe añadirse que no se trata de que mediante el ajuste la criatura simplemente logra expresar mejor lo que siente, sino que aquella cualidad sentida *se transforma también como consecuencia de dicha operación*. La expresión de una sensación supone *a posteriori* entonces una modificación de la sensación. Esta simple idea es central en esta tesis. Dicho de manera sencilla: la irritación que siente el niño al principio y la sensación de hambre se sienten de manera diferente.

Aquí se encuentra un primer punto para discutir con la reconstrucción que algunos críticos han hecho de la teoría deweyana de la expresión (Hospers, 1955; Tormey, 1971). De manera muy resumida estos críticos sostienen que en la obra de arte simplemente se encarna (*embodied*) una emoción que sintió el artista. A efectos de poder elaborar con mayor detalle lo que yo

---

<sup>110</sup> “As the infant matures, he learns that particular acts effect different consequences, that, for example, he gets attention if he cries, and that smiling induces another definite response from those about him. He thus begins to be aware of the meaning of what he does.”

<sup>111</sup> “An activity that was "natural"--spontaneous and unintended--is transformed because it is undertaken as a means to a consciously entertained consequence. Such transformation marks every deed of art.”

considero es una mejor interpretación de la idea de expresión, he colocado el análisis de dichas interpretaciones como anexo a este mismo capítulo, pero vale decir que el mismo Dewey discute con la idea de ‘expresión’ que estos críticos le atribuyen.

A la idea según la cual la obra artística encarna una emoción que sintió el artista al momento de su creación Dewey va a llamarlas “teorías de la autoexpresión”, las cuales quedan asociadas a la idea de descarga. Se supone, dice Dewey que “dar curso a una impulsión, nativa o habitual, constituye la expresión”<sup>112</sup> (AE LW 10.67 / 2008:71). Esta noción de expresión está más próxima al llanto que irrumpe en el niño cuando no sabe lo que le pasa. El llanto del niño puede ser significativo para quienes cuidan de él y tienen la capacidad de correlacionar el acto a estados o necesidades del infante; pero para el niño no tiene ninguna intención de expresión, en tanto no hay administración de condiciones objetivas ni un modelado de los materiales<sup>113</sup>. La impulsión del llanto simplemente aflora y su paso no cambia ni nada ni tiene pretensiones de ser utilizada con ningún otro fin. Es importante notar aquí cómo Dewey utiliza la relación de medios y fines para rechazar la descarga como expresión. Además, para que el acto de descarga originado en una impulsión se convierta en un acto de expresión es necesario contar con un fondo de experiencias, donde se adviertan las consecuencias de los actos y por ende se comience a regularlos y dirigirlos. Es decir, en la noción de expresión nos encontramos con una relación intrínseca entre medios y fines. Ahora bien, para comprender cómo se origina esa relación intrínseca es necesario recuperar el papel de las emociones en el proceso expresivo.

## *2.2 La teoría biosocial de las emociones y su relación con el gesto expresivo*

Para Dewey es innegable que en las actividades artísticas y en los objetos artísticos la dimensión emocional juega un rol especial y preponderante. Su análisis se concentra en este punto y aquí podría hallarse también un límite, ya que no en todas las obras de arte necesariamente son producidas de la manera en que Dewey lo señala ni tienen por objeto dar cuenta de una emoción. Tampoco toda obra artística trabaja necesariamente con una emoción.

Sin embargo, ¿qué rol juega lo emocional desde la perspectiva deweyana? Dewey busca forjar una concepción de la actividad expresiva y del objeto expresivo que marque una distancia con la idea de exteriorización de sentimientos, idea que supone un dualismo entre un contenido

---

<sup>112</sup> Generalization of such instances will protect us from the error--which has unfortunately invaded esthetic theory--of supposing that the mere giving way to an impulsion, native or habitual, constitutes expression

<sup>113</sup> El señalamiento de Dewey de que el llanto puede ser expresivo para los otros más allá de que el niño no haya tenido la voluntad expresiva, habilita la idea de que por extensión una comunidad de recepción pueda encontrar como expresivos (es decir, como poseyendo un significado cualitativo de alguna porción de la experiencia) objetos que no son un producto de una voluntad expresiva.

interior ya formado que precede a su representación exterior. Esto implica que, a diferencia de las teorías de la autoexpresión<sup>114</sup>, las emociones no son sólo o directamente lo que se expresan en las obras artísticas, sino que su papel es mucho más amplio. La vida emocional de las criaturas vivientes tiene sus condiciones de posibilidad en los factores que hemos visto definen a la experiencia. Las criaturas dependemos de nuestras circunstancias y esto involucra relaciones con el ambiente que no son siempre estables, a raíz de lo cual los organismos tenemos demandas, propósitos, deseos e intereses que deben ser satisfechos a través de una transformación de dichas circunstancias, actividad esta en la que nos involucramos agencialmente. Las situaciones inciertas a las que nos enfrentamos son las que despiertan las emociones ya que “una cosa segura no nos despierta ninguna emoción”<sup>115</sup> (AE LW 10.72 / 2008: 76).

En este sentido, se rechazan de plano dos ideas acerca de las emociones: por un lado, una versión absolutamente subjetivista de las mismas, y por otro lado una teoría genérica de las emociones. Así, dice Dewey, “[c]asi todos los puntos de vistas sobre la naturaleza del acto de expresión tienen su fuente en la noción de que la emoción está completa en sí misma, y solo cuando es lanzada sobre un material externo tiene contacto con el mismo”<sup>116</sup> (AE LW 10.72 / 2008: 76), versión que a su juicio genera la mayoría de los errores en la comprensión de la expresión.

No debe perderse de vista que en este último párrafo Dewey está tratando de corregir no solo uno sino *dos* errores. En primer lugar, discute con la concepción meramente subjetivista y atomista de las emociones. En segundo lugar, discute con la noción de expresión que, derivada de una incorrecta comprensión de las emociones, sostiene que éstas simplemente se incorporan a los objetos artísticos sin solución de continuidad, como si se tratara de una mera exteriorización.

Lejos de los enfoques que tratan a las emociones como sentimientos encerrados en la esfera privada del sujeto, Dewey enfatiza el hecho de que las emociones son siempre acerca de algo. El resultado de una cosecha o de una batalla, algo importante o incierto, despiertan la emoción. Por ello, con acierto, dice Dewey que “la emoción se da siempre *complicada* [*implicated*] con

---

<sup>114</sup> Ver anexo al final del capítulo.

<sup>115</sup> “A sure thing does not arouse us emotionally.”

<sup>116</sup> Erroneous views of the nature of the act of expression almost all have their source in the notion that an emotion is complete in itself within, only when uttered having impact upon external material.



una situación cuyo resultado está en suspenso y en la que se halla vitalmente interesado el yo agitado por la emoción”<sup>117</sup> (AE LW 10. 72 / 2008: 77 cursivas mías).

Ahora bien, como vimos en el capítulo anterior, las situaciones aparecen siempre impregnadas de una cualidad peculiar que les da su carácter distintivo. Cada situación es así única y singular. En este mismo sentido, para Dewey, las emociones que se originan en cada situación son también singulares y distintivas en tanto “el carácter único e irrepetible de los acontecimientos y situaciones experimentadas impregna la emoción que provocan”<sup>118</sup> (AE LW 10.73 / 2008: 77). Por ello, no se puede hablar de las emociones como si fuesen tipos genéricos. Y para Dewey son las mismas obras artísticas las que nos corrigen esta idea equivocada. Si el temor es temor, la altivez es altivez y el amor es amor, entonces “las obras de arte caerían necesariamente dentro de ciertos tipos” (2008: 77 / LW 10.73). Así, nuestras obras de arte se parecerían más bien a los emoticones que usamos en nuestras redes sociales.

También es cierto que uno podría encontrar productos artísticos que abordan las emociones y sensaciones humanas desde una perspectiva absolutamente plana, estereotipada y poco sofisticada e intentan asimismo generar emociones fáciles. Veremos en el capítulo siguiente algunos problemas estéticos de esta consideración. En adición a esto aparece también el problema de qué desarrollos y cambios están afectando el campo emocional de lo humano, que tampoco puede ser considerado una invariante antropológica. Tal como analiza Melamed (2022) siguiendo a Adorno puede ser el caso de que, por ejemplo, que lo doloroso y el sufrimiento se estandarice a través de fórmulas prefabricadas, proporcionando a su vez, “el esclarecimiento prefabricado de los conflictos” (114). Desde una perspectiva pragmatista me preocupa precisamente qué papel pueden jugar determinados productos artísticos en esta reducción, estandarización, y administración del espectro emocional. En el capítulo 5 volveremos sobre este tópico.

Lejos de estas concepciones, Dewey nos ofrecerá una teoría no psicologista y no genérica de las emociones, teoría que al mismo tiempo aclara la relación de las emociones con la expresión.

En este sentido, en unos escritos de 1984 donde Dewey aborda el asunto de las emociones y discute tanto con la perspectiva de James como con la de Darwin, rescata de este último la perspectiva según la cual las emociones son intencionales e involucran -como bien señala Joel

---

<sup>117</sup> An emotion is implicated in a situation, the issue of which is in suspense and in which the self that is moved in the emotion is vitally concerned.

<sup>118</sup> The unique, unduplicated character of experienced events and situations impregnates the emotion that is evoked.

Kruger (2014: 141)<sup>119</sup>- una actitud u orientación hacia algún objeto u estado de cosas. Por ello a tono con lo que sostendrá después en *El arte como experiencia*, en “Theory of Emotions” dice “[l]a experiencia emocional plena es siempre «sobre» o «hacia» algo, está «en» o «por» algo, y esta referencia preposicional es una fase integral del pulso singular de la emoción”<sup>120</sup> (TE EW.4.173). Es decir, las emociones están dirigidas-hacia y son respuestas-a características del ambiente.

Sin embargo, Dewey sostiene que la versión de Darwin resulta una perspectiva internalista y atomista de la emoción. En particular, rechaza de Darwin la idea de que la emoción es primaria y antecedente respecto al comportamiento periférico que sería su expresión, i.e: los gestos y acciones que la emoción despertaría. Por ello, rescata, aunque también con críticas, la postura de William James.

De modo muy sumario, a Dewey le interesa mostrar que los gestos expresivos y las acciones emprendidas no pueden separarse ni priorizarse a la hora de dar cuenta de la emoción. El planteo de James de que “no lloramos porque estamos tristes, sino que estamos tristes porque lloramos” le resulta a Dewey un tanto exagerado, aun cuando es interesante para rescatar precisamente la noción de que los gestos y las acciones van constituyendo también las emociones. Cada emoción, complicada con las situaciones que siempre están en desarrollo, reviste un carácter dinámico y no son emisiones momentáneas, sino que se trata más bien de afectos que se van redefiniendo y re-organizando a medida que cada experiencia se desarrolla. Si bien parece que nos hemos desviado un poco del tema, esta unidad entre la emoción y su gesto resulta interesante para abordar con mayor precisión la idea de expresión que Dewey está elaborando. Tanto en estos textos tempranos como en *El arte como experiencia* el gesto se constituye como el caso más inmediato de expresión, y por ello es necesario revisar su relación con la emoción.

Lo que me interesa en particular es recobrar entonces la idea de que la emoción sentida y el gesto expresado son parte de un mismo fenómeno, y que en ese sentido el gesto corporal expresivo puede ser tratado como significativo, precisamente por el hecho de que está inevitablemente unido a la emoción sentida. En el gesto se condensa una semiosis somática que Dewey insiste en poner de relieve.

---

<sup>119</sup> Neuroscience, Neurophilosophy and Pragmatism Brains at Work with the World Edited by Tibor Solymosi Mercyhurst University, USA John R. Shook University at Buffalo, USA

<sup>120</sup> ‘[T]he full emotional experience ... is always “about” or “toward” something; it is “at” or “on account of” something, and this prepositional reference is an integral phase of the single pulse of emotion.’

Para corregir las interpretaciones erróneas de las emociones, otro punto que Dewey se esfuerza por señalar es que, lejos de las versiones psicologistas e internalistas, las emociones no son algo que solo sentimos, sino que son algo que hacemos, y desde que la acción es algo que llevamos adelante en contextos sociales, las emociones y los procesos históricos-sociales están intrínsecamente entrelazados.

Tanto en “Theory of Emotions” como en *El arte como experiencia* Dewey parte de la conducta infantil para mostrar cómo la expresión de las emociones es la manera en que los infantes entran en relaciones dialógicas con el resto de la comunidad, pero también como a su vez esas relaciones sociales *modifican y regulan* la experiencia emocional, y son por así decirlo, territorio de la negociación interactiva social<sup>121</sup>. De allí que la expresión gestual juega un rol fundamental. Es decir, ya desde 1984 Dewey nos ofrece una teoría biosocial de las emociones. Nuevamente Kruger rescata con precisión este aspecto. Así

[e]n tanto que constituidas interactivamente, las emociones son formas de participación o “variaciones de pertenencia al mundo”. Son parte de nuestra agencia social. Usamos las emociones para construir, modificar y negociar varios aspectos de nuestras relaciones con otras personas y con el contexto que nos rodea. Esta es su función social, su utilidad adaptativa. Por lo tanto, las expresiones emocionales son más que el simple aspecto externo de un sentimiento intenso o una reacción fisiológica; más bien, estas motivan la interacción y sostienen nuestras relaciones corrientes con los otros. Nos permiten negociar nuestro nicho social. (2014: 154)<sup>122</sup>

En definitiva, Dewey nuevamente apela a la idea de transaccionalidad para dar cuenta del carácter de las emociones.

Ahora bien, las emociones son para Dewey uno de los materiales de la obra artística y su función, como veremos a continuación es la de guiar la actividad creativa en el proceso mismo de la expresión, lo que no quiere decir que lo que una obra de arte contenga como significado o tema sea una cualidad emocional.

---

<sup>121</sup>Perspectivas contemporáneas como las de Sara Ahmed (2015) en *La política cultural de las emociones* vuelven sobre este punto específicamente. En este sentido, la perspectiva que Dewey desarrolla en 1984 resulta francamente novedosa, y más aún en un contexto dominado por el conductismo, cuyo punto de partida rechazaba cualquier intento de indagación de lo que ocurría en la interioridad de los sujetos, y con ello la dimensión emocional.

<sup>122</sup> as interactively constituted, emotions are forms of engagement or ‘variations of belonging to the world.’ They are part of our social agency. We use emotions to construct, modify, and negotiate various aspects of our relationships with other people and with the surrounding context. This is their social function, their adaptive utility. Emotional expressions are therefore more than simply the external aspect of an intensely felt feeling or physiological reaction; rather, they motivate interaction and sustain our ongoing relationships with others. They enable us to negotiate our social niche.

### 3. El proceso creativo como expresión: la investigación sobre la experiencia

Teniendo entonces presente todos estos elementos, podemos avanzar ahora hacia una reconstrucción más sofisticada acerca de cómo entiende Dewey que se produce el proceso artístico-creativo. Iré resaltando algunos puntos de relevancia que se desprenden de la idea de expresión y cuáles son las dimensiones de análisis que se siguen de estos puntos y que pueden resultar de interés en el marco de una estética aplicada.

El primer punto a resaltar es que Dewey utiliza un sentido literal de expresión para dar cuenta de cómo opera la actividad creativa sobre las cosas, transformándolas. La creación artística, lejos de una emisión instantánea, dice Dewey, se parece más a la producción de los vinos, donde se *exprime* el jugo de la uva y para ello se seleccionan determinados frutos, se filtran semillas y pieles, se lo somete a determinados procesos para finalmente obtener el producto como resultado. A lo largo del capítulo 4, dedicado especialmente a la actividad expresiva, la filosofía del arte que presenta Dewey se ocupa de poner de relieve las dimensiones *operativas* del trabajo artístico.

Debe notarse entonces que Dewey comprende la actividad expresiva como el desarrollo de una experiencia, de acuerdo a la idea de experiencia que hemos visto antes. Así, la expresión es un proceso en donde se pone en juego una interacción con los materiales del mundo que son modificados a partir de una tarea creativa, donde la creatividad es considerada no como un momento súbito de inspiración sino como una construcción o un proceso que se da en el continuo de la experiencia se desarrolla. Por ello Dewey refuerza que “[e]l acto de expresión, que constituye una obra de arte, es una construcción en el tiempo, no una emisión instantánea”<sup>123</sup> (AE LW 10.70 / 2008: 74). Nótese que esto no solo quiere decir que el producto artístico demanda un tiempo concreto para su ejecución, sino que, de modo mucho más general, el yo que se expresa en el medio en el cual opera y *a través* de este es “en sí misma, una prolongada interacción de algo que proviene del yo con las condiciones objetivas”<sup>124</sup>(AE LW 10.71 / 2008:74-75).

Recordemos que la expresión requería de un fondo de experiencias pasadas, y también para el artista dice Dewey en el acto expresivo son recogidos los valores acumulados en su

---

<sup>123</sup> “The act of expression that constitutes a work of art is a construction in time, not an instantaneous emission”

<sup>124</sup> “It means that the expression of the self in and through a medium, constituting the work of art, is itself a prolonged interaction of something issuing from the self with objective conditions”

experiencia, son un material para la creación artística. En tanto material, el proceso con ellos es similar al que se realiza con los materiales físicos

el mármol debe ser tallado, los pigmentos deben ponerse en la tela, las palabras deben ponerse juntas. No se suele reconocer que una transformación semejante ocurre con materiales 'interiores', imágenes, observaciones, recuerdos y emociones. Estos son también progresivamente rehechos, y deben también ser administrados. Esta modificación es la construcción de un verdadero acto de expresión<sup>125</sup> (AE LW 10.81 / 2008: 85).

El segundo aspecto a resaltar es que las operaciones de selección y transformación son guiadas por las emociones, que operan en el desarrollo de la actividad expresiva en el mismo sentido en que operaban en la actividad científica y valorativa. Así, la emoción "lanza tentáculos para lo que es afín, para las cosas que la alimentan y la conducen a su cumplimiento"<sup>126</sup> (AE LW 10.73 / 2008: 78) y más adelante refuerza esta misma idea cuando sostiene que la emoción "opera como un imán que atrae el material apropiado, porque tiene una afinidad emocionalmente experimentada por el estado de ánimo que está en marcha"<sup>127</sup> (AE LW 10.75 / 2008: 79). Es por ello que la emoción es la que funciona a la manera de una ligazón de los materiales diversos que están emocionalmente cualificados, realizando así una tarea selectiva y directiva (Cf. AE LW10.75 / 2008: 79). De este modo, la emoción no es el contenido que se expresa, sino más bien la que regula y dirige la expresión. Recordemos la idea según la cual no se trataba sólo de que uno mismo sentía determinada emoción, sino que los objetos y situaciones estaban ya emocionalmente cualificadas, lo que permite el procedimiento básico donde imágenes, sonidos, colores, etc. son utilizados deliberadamente para dar cuenta del carácter cualitativo peculiar de ciertas situaciones.

El tercer punto importante que Dewey pone de relieve es que los materiales con los que un artista trabaja no son, por decirlo de alguna manera, mudos y despojados de cualidades. Contienen ya en sí mismos valores cualitativos. Es con los valores que esos materiales ya poseen que los artistas trabajan y a los cuales hacen entrar en nuevas relaciones. La teoría de la

---

<sup>125</sup> "Marble must be chipped; pigments must be laid on canvas; words must be put together. It is not so generally recognized that a similar transformation takes place on the side of "inner" materials, images, observations, memories and emotions. They are also progressively re-formed; they, too, must be administered. This modification is the building up of a truly expressive act."

<sup>126</sup> "It reaches out tentacles for that which is cognate, for things which feed it and carry it to completion."

<sup>127</sup> "In the development of an expressive act, the emotion operates like a magnet drawing to itself appropriate material: appropriate because it has an experienced emotional affinity for the state of mind already moving."

expresión que reconstruye el proceso artístico como uno en el que el artista *imparte* un sentimiento en un objeto “acualitativo” no da cuenta de este aspecto de la creación artística. El cuarto punto interesante es que Dewey insiste en varias oportunidades en la idea de que la obra artística resulta finalmente la construcción de un movimiento donde las partes se apoyan y se siguen lógicamente, donde cada textura y cada matiz refuerza al conjunto como si de un razonamiento lógico se tratara. Cabe decir que, con la idea de expresión basada en el desenvolvimiento de la experiencia podríamos encontrar en Dewey una suerte de racionalización del proceso creativo, que, por supuesto, no se ajusta necesariamente a como se ha formado cada obra de arte.<sup>128</sup>

Así, en ocasiones, cuando el proceso no se ha dejado llevar por la fuerza directiva y selectiva de la emoción es que “tenemos la impresión de que el artista (...) trata de regular con intención conciente la naturaleza de la emoción despertada. Nos irrita sentir que está manipulando materiales para asegurar un efecto decidido de antemano”<sup>129</sup> (AE LW 10.742008: 78), manera de proceder que podríamos hallar en el kitsch<sup>130</sup>. El resultado es que el movimiento de las partes y la conclusión no revelan una necesidad lógica. Podría así hablarse de obras artísticas en las que el conjunto resulta arbitrario, en donde los momentos, escenas o modos de construcción parecen no funcionar de manera consistente o cuyo efecto esperado no puede seguirse con fuerza lógica de lo que la obra misma presenta. Por ello, en “Affective Thought” Dewey señalaba ya que “Probablemente llegará un momento en que será universalmente reconocido que las diferencias entre los esquemas lógicos coherentes y las estructuras artísticas en la

---

<sup>128</sup> Aquí pienso por ejemplo en el caso del arte glitch que aparece específicamente a partir de la creación de entornos digitales. En términos generales el glitch es un efecto de alguna falla en la comunicación entre lo que envía un mensaje y lo que lo recibe. Esta falla se debe a un evento inesperado en la decodificación de la información. Como resultado aparece un nuevo producto informático, sin autor, inesperado y no intencional, producto del mismo azar. Es el caso por ejemplo de imágenes deformadas, pixeladas o incluso completamente desintegradas.

El carácter no intencional, incluso no humano de estas imágenes no puede explicarse bien desde el marco teórico aquí desarrollado, desde el punto de vista de la producción. Sin embargo, lo que es interesante es que estas imágenes así producidas dan lugar a una suerte de presentación estética peculiar, que muchos artistas recuperan para la creación de sus obras. A través de estas imágenes artistas como Nick Briz en “A New Ecology for the Citizen of a Digital Age” reflexionan sobre los entornos digitales, los consumos culturales, los formatos mediáticos, la disolución de los límites entre lo real y lo virtual, el lugar del cuerpo en estos entornos, en fin, sobre las nuevas formas y los nuevos desafíos de la experiencia cotidiana. Así, podría pensarse que imágenes no expresivas en principio, aunque cargadas de valores y significados, se vuelven el material de una expresividad artística que las selecciona y las reúne junto a otras imágenes. El video puede verse en <https://vimeo.com/7617527>

<sup>129</sup> “We derive the impression that the artist, say the author of a novel, is trying to regulate by conscious intent the nature of the emotion aroused. We are irritated by a feeling that he is manipulating materials to secure an effect decided upon in advance.”

<sup>130</sup> Volveremos sobre el asunto del Kitsch en el capítulo 4 de esta tesis

poesía, la música, y el arte plástico son técnicas y especializadas, antes que profundas”.<sup>131</sup> (AT LW 2.107).

La analogía entre el movimiento del razonamiento y el movimiento de la construcción artística pone de relieve un aspecto de la racionalidad de la actividad creativa<sup>132</sup> lo cual podría ser una perspectiva de análisis relevante para muchas obras de arte, especialmente desde el punto de vista de la crítica. Para Dewey, cuando la obra está lograda las distintas operaciones que van construyendo el objeto expresivo tienen su sentido y no son arbitrarias; Al igual que en la fabricación del vino, las decisiones acerca de cómo proceder, qué elementos sacar, qué agregar, de qué modo manipular los materiales, etc., siguen una lógica, pero cabe decir, una lógica que hay que descubrir al interior del proceso mismo, y esto precisamente por la unidad de medios y fines que vimos como característica del gesto expresivo.

Este punto puede ser puesto en diálogos con los análisis de las poéticas artísticas que buscan muchas veces decodificar o entender el código propio mediante el cual se cifra el significado de los materiales que utilizan los artistas, el modo en que construyen sus objetos y las razones por las cuales lo hacen de tal o cual modo. Razones entre las cuáles pueden encontrarse muchas veces discusiones, referencias, recuperaciones, al interior de las tradiciones artísticas, o propuestas de nuevas formas de comprender algo, respuestas o reflexiones artísticas sobre alguna problemática en particular o alguna modalidad especial de la experiencia humana, etc. A mi juicio, la perspectiva pragmatista sobre el arte habilita en efecto este tipo de análisis. En quinto lugar, el enfocarse sobre el proceso artístico en términos de una actividad creativa y expresiva Dewey pone de relieve la dimensión investigativa que tienen las artes, investigación que no es sino la fuente de la creatividad.

En este sentido, podría decirse que las actividades artísticas no recogen sino una dimensión creativa presente en la experiencia. En *Una fe común* -texto publicado el mismo año que *El arte como experiencia* y de una afinidad temática considerable- Dewey resalta el valor operativo y la fuerza en la experiencia que tienen los valores y los fines ideales, imaginativamente elaborados. Es en ese sentido que estos fines guardan una estrecha relación con las existencias,

---

<sup>131</sup> “Probably a time will come when it will be universally recognized that the differences between coherent logical schemes and artistic structures in poetry, music and the plastics are technical and specialized, rather than deep-seated.”

<sup>132</sup> El pintor y dibujante Felipe Noé sostiene también que hay una suerte de lógica de la construcción pictórica cuando hablando sobre el dibujo, en lo que él llama pensamiento lineal, dice “Dibujar: un pensamiento lineal: una línea lleva a otra línea; un silogismo gráfico. Así como cada uno conoce lo que piensa en la medida en que lo está pensando, uno sabe lo que dibuja en la medida en que lo está dibujando. No antes, ni aun cuando crea lo contrario. Dibujar es desenrollar una madeja tirando de un hilo, o sea, de una línea” (‘Mis aproximaciones al dibujo’ en *Noé en línea. Antológica Mayo 2007*).

más allá de no estar completamente realizados. Allí sostiene una teoría de la creación que reconoce el carácter novedoso, así como el lugar de los logros de las tradiciones y las continuidades.

La locomotora no existía antes de Stevenson, ni el telégrafo antes de Morse. Pero las condiciones de su existencia estaban dentro de las energías físicas y la capacidad humana. La imaginación se apoderó de la idea de una nueva disposición de cosas existentes, que daría lugar a nuevos objetos. Lo mismo ocurre con un pintor, un músico, un poeta, un filántropo, un profeta moral. La nueva visión no surge de la nada, sino que emerge del ver, en términos de posibilidades, es decir, de la imaginación, cosas viejas en nuevas relaciones que sirven un nuevo fin que el nuevo fin ha ayudado a crear.

Además, el proceso de la creación es experimental y continuo. El artista, el científico o el buen ciudadano, depende de lo que otros han hecho antes que él, y están haciendo en torno a él<sup>133</sup> (ACF LW 9.33-34 / 2005: 66).

Nuevamente, como ya hemos visto, Dewey pone en paralelo distintas actividades humanas, sin separar radicalmente al arte. Aquí tenemos por un lado aquella idea de Shelley de que todo innovador era en cierto modo un artista, pero también Dewey recupera un debate importante en la estética, a saber, la relación siempre conflictiva entre originalidad e imitación<sup>134</sup>. Para nuestro autor, la originalidad aparece en el curso de una experimentación al interior de los logros alcanzados y relacionada siempre a la fuerza productiva de una época. En este sentido, podría citarse aquí a Matisse, quien dice sobre el estilo de un pintor “que es el resultado de las necesidades de una época y que está determinado por exigencias independientes de la voluntad del artista” (1977: 10). La teoría de la expresión de Dewey pone en juego entonces la idea de una novedad que aparece al trabajar sobre “las cosas viejas”.

Ahora bien, en sexto lugar, debemos resaltar que, entendida como creación experimental, la producción artística adquiere en la perspectiva de Dewey una peculiar dimensión reflexiva sobre la experiencia, y particularmente sobre las cualidades que tienen las experiencias,

---

<sup>133</sup> The locomotive did not exist before Stevenson, nor the telegraph before the time of Morse. But the conditions for their existence were there in physical material and energies and in human capacity. Imagination seized hold upon the idea of a rearrangement of existing things that would evolve new objects. The same thing is true of a painter, a musician, a poet, a philanthropist, a moral prophet. The new vision does not arise out of nothing, but emerges through seeing, in terms of possibilities, that is, of imagination, old things in new relations serving a new end which the new end aids in creating.

Moreover the process of creation is experimental and continuous. The artist, scientific man, or good citizen, depends upon what others have done before him and are doing around him.

<sup>134</sup> Un desarrollo extenso de esta problemática puede encontrarse en Melamed (2006, 2010, 2022).



valiéndose de los instrumentos y materiales que son las imágenes, sonidos, colores, texturas, etc. mostrando por ejemplo la continuidad cualitativa de una situación con otra.

Lo que está implicado aquí es una corrección a la teoría simplista de la expresión. En efecto, el sentimiento al que refería aquella teoría se concebía de algún modo como algo ya conocido, completo en sí mismo. Sin embargo, para Dewey, lo que hace el artista al expresarse no es simplemente trasladar un sentimiento a una materia, sino explorar ese sentimiento confuso a través de los materiales. Por ello “[m]ientras que el pintor coloca el pigmento sobre la tela, o imagina que está puesto ahí, sus sentimientos e ideas se ordenan también; a medida que el escritor compone por medio de palabras lo que quiere decir, su idea toma, para sí mismo, una forma perceptible”<sup>135</sup>(AE LW 10.81 / 2008: 85-86).

En esa exploración de los sentimientos el artista pone de relieve especialmente la continuidad de significados y valores entre distintos materiales y distintos sentimientos, informa unos con otros, recreando la experiencia de un modo nuevo. Así, un sonido, una entonación peculiar puede ser el medio expresivo para dar cuenta de la tensión dramática de una situación

La abuela contando cuentos de <<hubo una vez>> a los niños sentados en sus rodillas, repasa y colorea el pasado; prepara material para la literatura y puede ser ella misma un artista. La capacidad de los sonidos para preservar y transmitir los valores de todas las variadas experiencias del pasado, y para seguir con exactitud cada matiz cambiante del sentimiento y las ideas, confiere a sus combinaciones y permutas el poder de crear una nueva experiencia, a menudo una experiencia sentida de modo más intenso que la que proviene de las cosas mismas<sup>136</sup> (AE LW 10.245 / 2008: 271)

En este sentido, Dewey da cuenta de la manera en que el proceso expresivo lleva a la experimentación con las cualidades similares de la experiencia, hecho que veremos constituye la posibilidad central de abordar la creación artística en términos de lenguaje.

---

<sup>135</sup> “As the painter places pigment upon the canvas, or imagines it placed there, his ideas and feeling are also ordered. As the writer composes in his medium of words what he wants to say, his idea takes on for himself perceptible form.”

<sup>136</sup> “The grandma telling stories of ‘once upon a time’ to children at her knee passes on and colors the past; she prepares material for literature and may be herself an artist. The capacity of sounds to preserve and report the values of all the varied experiences of the past, and to follow with accuracy every changing shade of feeling and idea, confers upon their combinations and permutations the power to create a new experience, oftentimes an experience more poignantly felt than that which comes from things themselves.”

A mi juicio, es particularmente interesante de la perspectiva de Dewey el hecho de poner de relieve esta exploración artística de la experiencia que se produce mediante una manipulación de materiales sensibles, aislando alguna cualidad en particular, utilizando las cualidades de otros materiales para mostrar la continuidad con una cualidad de la experiencia que se quiere presentar, etc., y que resulta en cierto modo en una nueva manera de percibir y comprender la experiencia.

Veamos algunos ejemplos artísticos de este tipo de procedimientos. El narrador de *En busca del tiempo perdido* dice sobre el taller del pintor Elstir que se le aparecía como un ‘laboratorio’. En este laboratorio el pintor representa un puerto. En tanto zona liminal, fronteriza, Proust refiere que el cuadro difumina la demarcación entre la tierra y el mar, pintando un pueblecito en términos marinos y el mar en términos urbanos. Así, Elstir podía

comparar la tierra al mar, suprimiendo toda demarcación entre una y otra. Y esa comparación tácita e incansablemente repetida en un mismo lienzo es lo que le infundía la multiforme y potente unidad (...).

En un cuadro reciente, que representaba el puerto de Carquethuit, y que yo miré mucho rato, Elstir preparó el ánimo del espectador sirviéndose para el pueblecito de términos marinos exclusivamente y para el mar de términos urbanos. Por aquí las casas ocultaban una parte del puerto; más allá una dársena de calafateo o el mar penetraban en la tierra formando golfo, cosa tan frecuente en esta costa; al otro lado de la punta avanzada en que estaba emplazado el pueblo asomaban por encima de los tejados (a modo de chimeneas o campanarios) unos mástiles que por estar así colocados parecían convertir a los barcos suyos en una cosa ciudadana, construida en la misma tierra (...)” (Proust 2020a: 367-368).

En *La virgen Cabeza* Gabriela Cabezón Cámara relata la desesperación que siente Quity quien, luego de haber conocido la villa, haberse enamorado de Cleo y de la balacera que mató a Kevin -un niño con el cual se había encariñado-, se encuentra exiliada. En el exilio y en dolor atraviesa además su propio embarazo. Las primeras páginas utilizan una serie de imágenes textuales que dan cuenta de alguna manera de la situación en la que se encuentra

A mí el dolor me fundió con las cosas y me recortó de todo. Floté ajena a lo que me sostenía: los aromas de la cocina y el calor de la salamandra, las cosas de Cleopatra, que ejerció todos sus talentos a la sombra de la cabeza de la Virgen y a la de mi estupor ante la indiferencia de la vida y la muerte, de la materia que derrocha

mundos y criaturas en sus propias aventuras. Permanecí doblada sobre mí misma en posición fetal, igual que la que se hacía en mí y pese a mí: mi vientre estaba vivo de esa hija que me estaba creciendo pero yo era un cementerio de muertos queridos.

Las imágenes evocan otras imágenes, quieren relatar y tratar de desanudar el torbellino de emociones en que se encuentra el personaje, quieren reconstruir de algún modo las sensaciones.

Mis pensamientos eran cosas podridas, palos, botellas, camalotes, forros usados, pedazos de muelle, muñecas sin cabeza, la reflexión del collage de desperdicios que la marea deja amontonados cuando baja después de subir mucho. Náufraga me sentía, y creí haberme salvado de un naufragio. Ahora sé que de un naufragio no se salva nadie. Los que se hunden están muertos y los salvados viven ahogándose.

La desesperación de Quity, entre la vidas que mueren y la que está creciendo en su vientre, recolecta un collage de objetos que van configurando una imagen acuática que encuentra su continuidad cualitativa con la sensación de ahogo. La tarea artística adquiere como podemos ver la dimensión de una investigación sobre las cualidades peculiarísimas de determinadas situaciones, ya reales o ficcionales, que busca en instrumentos como las imágenes el modo de ser contada. La desesperación frente a la muerte y el caos tiene un tono emocional que, como tentáculos, la acerca a las cosas podridas, palos, botellas, camalotes, forros usados, pedazos de muelle, muñecas sin cabeza.

En el mismo sentido, en un poema de *El mal amor* de José Sbarra el amante doliente, abandonado, incapaz de hablar de su dolor, lee en su habitación en penumbras los símbolos de su sufrimiento, como si cada cosa no le hablara sino de su pérdida. Pérdida que lo degrada todo, incluso hasta los lirios de plástico se marchitan<sup>137</sup>.

En último lugar, la teoría de la expresión que se elabora a partir de la noción transaccional de la experiencia implica reconocer que los objetos expresivos, en tanto investigación sobre la dimensión cualitativa de la experiencia implican una transformación de esa misma cualidad, que nos permite volverla más clara, o advertir matices no reconocidos hasta el momento, nos permite conocerlas mejor, creando una nueva experiencia como su efecto presumible, tal y

---

<sup>137</sup> Te informo sobre la situación en casa, por si te interesa./La persiana de nuestro dormitorio se trabó arriba y se niega a bajar./Las puertas del armario bostezan de noche y de día. La parte de tu lado de la cama se muere de aburrimiento./Una banda de polillas insensatas se comió la cortina azul./Cuelgan de todos los cajones lenguas de trapo sedientas./Las toallas que olvidaste en el suelo envejecieron precipitadamente./ Los lirios de plástico que habías puesto sobre el calefactor se marchitaron./No quiero exagerar, pero alguno de los Rolling Stones/ humedeció con sus lágrimas la pared donde pegaste el póster./ El cielorraso se descascara pidiendo que vuelvas./ (Y de mi corazón mejor no hablemos).

como señalaba en la cita que refiere a los cuentos de las abuelas. Lo que nos lleva al tratamiento del siguiente punto.

#### **4. La obra artística como objeto expresivo y la vida de la obra. La historia de una línea**

En el apartado anterior abordamos de modo esquemático la unidad orgánica que defendía Dewey entre el gesto expresivo y la emoción. Esta unidad es importante porque nuestro autor tratará de trazar una continuidad entre el gesto como expresión de una emoción y la obra artística como expresión de la cualidad de una situación. Así, Dewey refiere que encontrar un amigo da lugar a un acto de expresión de bienvenida, que utiliza gestos y movimientos corporales como sus medios, pero la unidad entre la alegría por encontrarse y el gesto de bienvenida es orgánica, aun cuando muchos de esos gestos sean desarrollos que hemos aprendido en el proceso de aculturación. Es esta unidad orgánica la que nos permite distinguir con mayor o menor precisión el gesto sincero de bienvenida del gesto forzado o de un gesto que tiene en realidad la intención de congraciarse con nosotros por otros intereses. Estos últimos dice Dewey no son gestos artísticos, sino artificiosos.<sup>138</sup>

Así como el gesto expresivo, Dewey quiere defender que la obra de arte resulta en una unidad orgánica con el acto expresivo y que en esa misma medida contiene un significado, esto es, “nos dice algo”<sup>139</sup> (AE LW 10.88 / 2008: 93). Abordar esta cuestión es central en esta tesis, ya que sobre ella se apoya el argumento que venimos trazando acerca de la posibilidad de un análisis pragmatista de las actividades artísticas y sus productos. Por otra parte, resulta interesante la manera peculiar en que Dewey aborda este problema aquí. Como vimos, cualquier producto artístico tiene su origen en el material de otras experiencias que ha sido elaborado por la actividad expresiva. Como producto elaborado de ese modo, guarda una relación con las cualidades de esas experiencias, pero en tanto producto su significado no se va a agotar en eso, sino que este se establece precisamente al decir algo en la comunidad en la que es recibido. Así el producto despierta en otras personas nuevas percepciones de los significados del mundo común. Por ello Dewey encuentra que “la obra de arte dice algo a los que gozan de ella sobre la naturaleza de su propia experiencia del mundo: que presenta al mundo en una nueva experiencia que ellos padecen”<sup>140</sup> (AE LW 10.89 / 2008:

---

<sup>138</sup> A veces, sin saber bien porqué, podemos distinguir entre un gesto sincero y un gesto artificial. Lo mismo pasará en las obras de arte y el crítico de arte pone en juego una habilidad semejante, pero es su tarea además buscar la manera de identificar los signos y componentes de esta diferencia.

<sup>139</sup> “We are now concerned with the product, the object that is expressive, that says something to us.”

<sup>140</sup> “the work of art tells something to those who enjoy it about the nature of their own experience of the world: that it presents the world in a new experience which they undergo.”

94).

De este modo, tenemos aquí la primera clave para abordar la cuestión del significado en los productos artísticos y es, como no podría ser de otra manera, analizar el modo en que estos productos actúan en la experiencia de una comunidad. Así, como recuperan luego en la estética de la recepción, el significado de los productos artísticos queda ligado a sus efectos en la experiencia de una comunidad.

En este sentido, aún cuando no lo diga explícitamente, Dewey está recuperando la herencia peirceana de la máxima pragmática para el análisis de los objetos artísticos, en tanto el significado de los mismos radicaría en sus posibles efectos prácticos en la experiencia. Es este análisis el que Dewey desarrolla a lo largo del capítulo 5 de *El arte como experiencia*, intitulado “El objeto expresivo”.

Allí Dewey va a elaborar una diferencia importante entre distintos modos en que se pueden constituir los significados tratando a los productos artísticos de un modo casi semiótico que es importante recuperar. Para ello nos ofrece una distinción de tipos de signos para evaluar de qué clase de signos se trata la obra artísticamente configurada.

En primer lugar, para Dewey hay un tipo de signos cuyo significado es en cierto modo externo, requieren una clave o convención previamente establecida para poder ser interpretados. Son los signos que están en lugar de algo o apuntando a algo. Las palabras y las señales son casos de este tipo de signos. El uso de estos signos es una enunciación. Un mapa o una señal por ejemplo nos indican direcciones para llegar a la ciudad y no nos ofrecen una experiencia de la ciudad. Son indicaciones o descripciones. Aunque, podría reconocerse que es posible mantener con ellos una relación estética<sup>141</sup>.

En cambio, hay otro tipo de signos cuyo significado es inherente y no puede interpretarse según una convención previamente establecida. La clave de su interpretación como signo debe ser también inherente a su misma presentación. No opera señalando o conduciendo a una experiencia, sino que provoca una experiencia. Esta es la clase de signos que Dewey identifica con la obra artística. El objeto artístico “no opera en la dimensión descriptiva correcta, sino en la de la experiencia misma”<sup>142</sup> (AE LW 10.91 / 2008: 97). En este sentido, Dewey recupera una

---

<sup>141</sup> En efecto, podría decirse de ciertas señales que uno puede mantener con ellas una relación del tipo de relaciones que mantiene con el signo artístico, donde la función descriptiva es desplazada y más que conducir a una experiencia, se constituye una experiencia. El objeto corriente sufre así una suerte de transfiguración. Tal es el caso de la guía de ferrocarriles que mira el narrador de *En busca del tiempo perdido*. Volveremos sobre esto más adelante.

<sup>142</sup> “The poem, or painting, does not operate in the dimension of correct descriptive statement but in that of experience itself.”

sentencia de Shakespeare según la cual el artista “realiza el hecho que engendra la emoción”<sup>143</sup> (AE LW 10.73 / 2008: 77). Aquí podría pensarse que el signo expresivo es una clase de configuración donde cada diferencia importa.

Esto determina otra diferencia fundamental respecto a otra clase de signos: la enunciación generaliza y es valiosa porque reúne en una clase varias cosas, así podría crearse por ejemplo un diagrama del gesto de tristeza en la forma de un emoticón. En este tipo de signos, las diferencias tienden a suprimirse. Dewey rechaza que aquí haya expresión ya que, en cambio, el signo expresivo nos muestra no una tristeza general, abstracta, sino una local. Por ello, la beatitud de las figuras de Giotto de acuerdo a Dewey es verdaderamente expresiva. He utilizado aquí el ejemplo del emoticón, porque precisamente a lo largo de varias páginas se discute sobre la importancia y el rol del dibujo en la pintura, sobre todo de la mano de la obra de Albert Barnes. Dewey se vale del dibujo como caso para demostrar que una simple línea puede contener significado, puede decirnos cosas, y de esta manera volverse expresiva. Podríamos sin mucho problema asumir que ciertas líneas dibujadas guardan un significado, difícil de expresar en otros medios significativos como el lenguaje proposicional. Ahora bien, ¿cómo se constituye dicho significado?

Dewey discute con dos teorías que tomadas por separado son erróneas a su juicio, pero que en conjunto dan un panorama acertado del asunto. La teoría de Roger Fry atribuye al significado exclusivamente las cualidades sensibles de los objetos, “a las líneas y colores y su mera relación”. La otra teoría, atribuida a la escritora Vernon Lee, atribuye el significado estrictamente a las asociaciones psicológicas. Según esta teoría, la base del significado radicaría exclusivamente en las evocaciones que determinada configuración produce en nosotros, pero que las proyectamos en los objetos. Así, debido a que una línea nos evoca una cara triste proyectamos la tristeza como significado de una línea.

Ambas teorías guardan para Dewey algo de la verdad de lo que acontece y yerran igualmente en un reconocimiento parcial del fenómeno del significado expresivo. En la versión de Dewey, las líneas son significativas precisamente por la interrelación entre los valores que portan por pertenecer a materiales del mundo común y por su efecto e interacción en nuestra experiencia y con las experiencias pasadas

Las líneas expresan las maneras cómo las cosas actúan entre sí y sobre nosotros; las maneras con las que se refuerzan e interfieren, cuando los objetos actúan entre sí. Por esta razón, las líneas son ondulantes, verticales, oblicuas, torcidas,

---

<sup>143</sup> “the artist ‘does the deed that breeds’ the emotion.”

majestuosas; por esta razón parecen tener expresividad moral en la percepción directa. Están ligadas a la tierra y parecen deseosas, íntimas, frías, lejanas, acariciadoras y repelentes<sup>144</sup> (AE LW 10.106 / 2008: 114)

Para comprender lo que estamos queriendo señalar aquí quizás convenga recurrir a un ejemplo. El diseño de tipografías, al que estamos tan acostumbrados que casi no notamos, es un caso interesante para analizar precisamente cómo la configuración de líneas resulta muy expresiva. En las tipografías se puede hacer una primera distinción global entre letras con cerilla o sin cerilla. La cerilla en el diseño de una letra es esa minúscula línea en la base y extremo superior de cada letra que de algún modo la ancla a su renglón, delimita su altura y encierra al texto en una imperceptible caja. Así, cada letra se vincula y distingue con claridad de las demás. Las letras con cerillas -como la Times New Roman- son letras serias. Dicen lo que dicen con claridad y se imponen en su juicio. La Times New Roman por caso es la fuente tipográfica que debe su nombre al prestigioso periódico *Times*. Una letra donde la información se vuelve pública y debe mostrarse en la rectitud de su renglón, en la perspectiva clara y definida. La Times es una letra muy legible, que no cansa a la vista. El diseño de cada una de sus letras está pensado para que ocupe los mismos bordes superiores y el mismo ancho, aunque dependiendo de la forma de la letra, eso a veces se corrige para dar la sensación visual de que así es. Se trata además de una letra alejada, por supuesto, de la letra manual, la que en general, salvo educación específica, evita el borde rectilíneo y se vuelve más redondeada.

Un episodio interesante del diseño tipográfico ocurrió cuando Microsoft utilizó la Times para las respuestas que un asistente animado daba a los usuarios, pero que no funcionó muy bien quizás precisamente por el tipo de letra. Por ello, un creativo de la empresa diseñó el famoso logo del clip animado. Este personaje animado interactuaba con los usuarios mediante textos. Para hacerlo más amigable, el creativo de la empresa diseñó una nueva letra. Surge así la Comic Sans, que tiene en el cómic popular la fuente de su inspiración. Lejos de la fría y anclada Times, la Comic es una letra que remite a la escritura manual. ‘Sans’ significa en el lenguaje de las fuentes tipográficas ‘sin cerrillas’ y como podemos ver es una letra más irregular, ‘menos seria’, que incluso vibra en sus líneas. Tiene un movimiento que imita, de algún modo expresivo, a la mano temblorosa sobre el papel. La b y la p no son simétricas, y la g es muy distinta de la confusa y abigarrada g de la Times.

---

<sup>144</sup> “lines express the ways in which things act upon one another and upon us; the ways in which, when objects act together, they reinforce and interfere. For this reason, lines are wavering, upright, oblique, crooked, majestic; for this reason they seem in direct perception to have even moral expressiveness. They are earthbound and aspiring; intimate and coldly aloof”

Este ejemplo tomado del diseño tiene el propósito de mostrar precisamente cómo la expresividad contenida en simples líneas es algo que acontece a raíz de cómo esas líneas interactúan con nosotros, cómo funcionan en nuestra experiencia, y cómo esa interacción está cargada también de valores que traen las propias líneas con sus historias. En el objeto expresivo, como en una letra tipográfica, todos estos valores, todas esas historias, se funden en un acto de percepción que capta así su significado de un modo tan próximo a lo inmediato que el significado se vuelve estético, es decir, capaz de ser apreciado.

Concebidos como signos expresivos, las configuraciones artísticas tienen así en la experiencia su material y es en la experiencia en la que ejercen su oficio. La continuidad entre las actividades artísticas, los productos y la experiencia, que Dewey busca una y otra vez resaltar, aparece explicada con detalle en el concepto de expresión.

Finalmente, a modo de resumen de la diferencia entre expresar y enunciar, entre el modo en que la representación de una emoción ocurre en la obra de arte y cómo esta representación no es una ‘mimesis’ en el sentido tradicional, Dewey ofrece aquella imagen según la cual los significados en la obra de arte no son transportados del mismo modo en que un auto transporta cosas, sino al modo en que una madre lleva en su vientre un hijo, cuando este es parte de su organismo.

Las cualidades sensibles son portadoras de significados no como vehículos que cargan mercancías, sino como una madre que lleva a su bebe cuando este es parte de su propio organismo. Las obras de arte, como las palabras, están literalmente preñadas de significado.<sup>145</sup> (AE LW 10. 122 / 2008: 132)

En el objeto expresivo la unidad de sus cualidades y sus significados es intrínseca, tal como sucede, cada tanto, con aquellas palabras que en su sonido nos remiten precisamente a su significado. Cuando se produce esa unidad tenemos una obra artística-expresiva. En el recorrido entre el gesto expresivo y la manera en que se configura la obra expresiva, en el modo en que cada una de estas constituye un significado y se vuelve entonces una exploración de los significados de la experiencia común es que nuevamente Dewey vuelve a pensar la relación entre el arte y la experiencia, ya que para comprender la expresividad del arte, el modo en que opera en la experiencia comunicando significados se vuelve fundamental comprender el proceso de la experiencia misma.

---

<sup>145</sup> “Sense qualities are the carriers of meanings, not as vehicles carry goods but as a mother carries a baby when the baby is part of her own organism. Works of art, like words, are literally pregnant with meaning.”



El proceso de la vida es continuo; posee continuidad porque es el proceso permanente y renovado de la acción sobre el ambiente y de éste sobre el ser, junto con la constitución de relaciones entre lo que se hace y lo que se padece. De aquí que la experiencia sea necesariamente acumulativa y su asunto principal gane expresividad en virtud de la continuidad acumulativa. El mundo que experimentamos se hace parte integral del yo que actúa y es actuado en la experiencia posterior. En los sucesos físicos las cosas y los acontecimientos experimentados pasan y se van, pero algo de su significado y valor se retiene como parte integrante del yo. Mediante los hábitos formados en el intercambio con el mundo, nosotros también habitamos el mundo. Éste se hace un hogar y este hogar es parte de cada una de nuestras experiencias.<sup>146</sup> (AE LW 10.109 / 2008: 117)

Finalmente, mediante la idea de expresividad y la de comunicabilidad, Dewey encuentra que la actividad artística y sus productos opera en la experiencia renovando la percepción sobre las cosas “El arte rompe el caparazón que oculta la expresividad de las cosas experimentadas; nos sacude de la pereza de la rutina”<sup>147</sup> (LW 10.110 / 2008: 118). Al fin y al cabo, como decía Proust, de lo que se trataba el viaje de descubrimiento no era tanto en buscar nuevos paisajes, sino en ver lo mismo con ojos nuevos.

La naturaleza expresiva que Dewey nos compromete a reconocer en la producción artística, que lo vincula con la experiencia y por ende con la noción de vida, nos lleva a plantear un aspecto que los análisis sobre la estética deweyana tienden a pasar por alto, a saber, la agencialidad de los productos artísticos y su comprensión orgánica como agentes que afectan y modifican la experiencia. Precisamente a eso creo que Dewey apunta a reconocer esto cuando sostiene que la obra de arte es una clase especial de signos que no representan a la experiencia, sino que constituyen experiencia y su capacidad de constituir experiencias se debe precisamente a su origen en la experiencia.

---

<sup>146</sup> “But the process of living is continuous; it possesses continuity because it is an everlastingly renewed process of acting upon the environment and being acted upon by it, together with institution of relations between what is done and what is undergone. Hence experience is necessarily cumulative and its subject matter gains expressiveness because of cumulative continuity. The world we have experienced becomes an integral part of the self that acts and is acted upon in further experience. In their physical occurrence, things and events experienced pass and are gone. But something of their meaning and value is retained as an integral part of the self. Through habits formed in intercourse with the world, we also in-habit the world. It becomes a home and the home is part of our every experience.”

<sup>147</sup> “Art throws off the covers that hide the expressiveness of experienced things; it quickens us from the slackness of routine”

La actividad artística es así vista como una exploración de las cualidades de las experiencias y el producto artístico como el resultado de dicha exploración, que de ninguna manera refiere a algo anterior ya formado y por ende no se trata de una representación mimética, sino que tiene o puede tener la capacidad de formar la experiencia en el momento de hablar sobre ella.

En este sentido, podría decirse que la perspectiva deweyana nos permite enfocar la mirada sobre dos cuestiones: la primera de ella es sobre la manera en que las actividades expresivas recogen algún aspecto singular de la experiencia y lo elaboran mediante diversas operaciones. En segundo lugar, la manera en que, al hacerlo, nos permiten conocer la experiencia o mejor tener una experiencia nueva que se opera a través de transformaciones sobre el modo en que percibimos las cualidades.

En este sentido y con estos elementos es que vamos a referir a la idea de comunicación en el capítulo siguiente. Hacia el final de la discusión sobre el concepto de expresión Dewey aborda la idea de comunicación, pero lo curioso es que inmediatamente aclara que la comunicación artística no se trata de la comunicación de un mensaje, sino que interviene precisamente en esa zona de la experiencia para la cual todavía no tenemos, por así decirlo, palabras o maneras de referirnos. La dimensión investigativa del arte cobrará entonces especial relevancia en este asunto, así como también la diferencia entre enunciación y expresión.

La obra artística-expresiva será para Dewey una búsqueda de trazar ese puente en la experiencia, de crearlo y por ello la obra vive solamente cuando opera comunicativamente en la experiencia de los otros, constituyendo experiencia común. Estas ideas serán elaboradas en el próximo capítulo.

#### **4. Sumario**

Enraizado en el concepto de experiencia como la íntima conexión entre el hacer y el sentir, bajo el concepto de expresión hemos recuperado la idea de que la creación artística en la mirada de Dewey queda caracterizada como la elaboración de algún significado cualitativo presente en la experiencia mediante el uso de materiales diversos, también cualitativamente impregnados, con el fin de hacer de ese significado un significado comunicado para que funcione en la experiencia de los otros, siendo esto último una parte intrínseca del proceso creativo-expresivo, y no una mera consecuencia externa. He puntualizado algunas características de la teoría deweyana de la expresión a fin de poner de relieve que problemas estéticos pueden abordarse a partir de allí.

Vimos que la expresión es una actividad cuyo desarrollo involucra una serie de tareas operativas en las que, según Dewey se exprime un material con el propósito de hacerlos comunicar algo. A su vez, estos materiales portan significados que son elaborados por la actividad expresiva. La elección de los materiales, las modificaciones que se le realizan, la selección o rechazo de determinados cambios están guiados para Dewey por las emociones, siendo este su rol principal. Aparece entonces una suerte de racionalización del proceso expresivo, esto es, el desarrollo de este proceso no es arbitrario y pueden encontrarse razones que van orientando y dando sentido a las distintas operaciones. Junto con ello, aparece el carácter experimental e investigativo de las actividades expresivas como fuente de su creatividad, donde la novedad tiene su relación dentro de los logros y desarrollos de una comunidad o de la tradición. Resaltamos que, en el caso de las actividades artísticas-expresivas, son tratadas por Dewey como una investigación sobre las cualidades de las experiencias, que como consecuencia presumible puede cambiar o “transfigurar” la experiencia original. Una transformación análoga puede estar implicada también en el modo en que son sentidas y apreciadas determinadas cualidades de la experiencia para aquellos que recepciona una obra expresiva. Finalmente, recogimos la idea de que el objeto expresivo era una clase especial de signo que no tenía por función enunciar, representar o conducir a una experiencia, sino constituirla. El signo expresivo está “preñado” de significados.

## Anexo: Críticas a la teoría deweyana de la expresión

Una vez abordada mi propia comprensión de la teoría de la expresión quisiera recuperar las reconstrucciones que otros críticos han hecho de la misma. Principalmente trabajaremos con las críticas que a esta idea han realizado Tormey y Hospers. Trataré de defender que todas estas versiones intentan hacer de la teoría de la expresión una definición del arte, apelando a versiones simplistas del carácter y rol de las emociones en el arte y menospreciando aspectos importantes de la teoría de la experiencia deweyana; todos estos defectos terminan colocando a Dewey en posiciones que él mismo rechaza.

El principal problema aparece precisamente a raíz del concepto de expresión que Dewey elige y recupera para abordar las actividades artísticas. La sola idea de expresión hace que los críticos coloquen a Dewey inmediatamente como un representante de las teorías expresionistas del arte. Cabe entonces preguntarse qué sostienen las teorías expresionistas y si Dewey puede ser considerado un representante de las mismas.

Siguiendo una sencilla historia conceptual como la que presenta Noël Carrol (2002), las teorías de la expresión son una suerte de sustituto de las teorías de la imitación. Según esta reconstrucción histórica, durante siglos, la teoría del arte fue dominada por la teoría mimética, en la cual la función del arte era *representar* alguna característica objetiva de las cosas y donde el artista de algún modo se imaginaba como sosteniendo un espejo enfrente a la naturaleza.

En cambio, la teoría más clásica sobre la expresión aparece ligada al romanticismo y comienza a desarrollarse a partir del siglo XIX cuando el universo interno del individuo, sus sentimientos y estados internos cobran una relevancia tal que merecen ser artísticamente explorados. En este sentido, suele recogerse la frase de Wordsworth quien en el prefacio a las *Baladas Líricas* sostiene que “toda buena poesía es un desbordamiento de poderosos sentimientos”. Según Noël Carrol “[allí donde el poeta contempla una escena externa, esta no se presenta por sí misma, sino como un estímulo para que el poeta examine sus propias respuestas emocionales ante ella”<sup>148</sup> (2002: 59). La teoría de la expresión sostendría entonces que el artista extrae de sí mismo una emoción, la cual coloca en materiales que de algún modo son comunicativos de dicha emoción para que el espectador la recree.

Así, el mundo emocional de los artistas es la materia a la que se da forma mediante el arte. De este modo, el producto artístico no sería sino la autoexpresión del artista, una suerte de

---

<sup>148</sup> “Where the poet contemplates some outward scene, the scene is not presented for its own sake, but as a stimulus for the poet to examine his or her own emotional responses to it”

exteriorización del mundo interno. Esta primera versión de la teoría de la expresión funciona al mismo tiempo como una descripción del proceso creativo, y por lo tanto, debería poder dar cuenta en principio de cómo las obras de arte llegan a surgir del trabajo del artista.

Por supuesto, puede discutirse la justeza e incluso sutileza de estas atribuciones al romanticismo. Dewey en particular señala que la frase de Wordsworth debe ser completada con otra, a saber, que las poderosas emociones deben ser recordadas en la tranquilidad. En esta misma línea opina Gonzalo Torné, traductor al español de *La abadía de Tintern*.<sup>149</sup>

Sin embargo, las ideas sobre los objetos artísticos que consisten en una exteriorización de las emociones y sentimientos del artista pueden considerarse un cierto lugar común más allá del romanticismo mismo.

Alan Tormey (1971) y John Hospers (1954) han criticado enfáticamente la teoría de la expresión, particularmente retomando lo que reconstruyen como la versión deweyana, en tanto sería la teoría más “completa y articulada”<sup>150</sup> (Tormey 1971: 99). Hospers además señala que “uno está *tentado* a agregar” que Dewey concibe la expresión tal y como concibe todo lo demás, a saber “como una interacción entre el organismo y su ambiente”<sup>151</sup> (1954: 316). Como hemos visto, la idea de interacción entre organismo y ambiente es lo que define la noción misma de experiencia, por lo cual, retraduciendo a Hospers, uno estaría tentado a describir la expresión en términos de experiencia. Ahora bien, esto es lo que no hacen ni Hospers ni Tormey.

A continuación de la cita recién mencionada, Hospers añade que esta interacción debe ser entendida en el caso del arte como la resistencia del medio y el intento del artista de dominar el medio a su voluntad. Así expresado, el artista ejercería una suerte de violencia sobre los materiales para simplemente adaptarlos. Nuevamente encontramos aquí un reduccionismo de la compleja idea de expresión. De hecho, hemos visto como para Dewey el trabajo sobre el medio es experimental y exploratorio, atiende a las características del propio medio y, para continuar con los términos de Hospers, uno podría decir que la voluntad misma del artista se

---

<sup>149</sup> “Wordsworth no es precisamente un poeta frío que desdeñe las emociones, pocos escritores pueden rivalizar con su manejo verbal de los sentimientos (el lector habituado a la calculada austeridad de tanta poesía contemporánea deberá aprender a navegar entre interjecciones y signos de exclamación), pero creía con firmeza que la sede de la inteligencia está en la mente que segrega el poema. Es un lugar común en cualquier exposición sobre Wordsworth recurrir a su definición de la poesía como «un desbordamiento de sentimientos poderosos, recordados en la tranquilidad». Pero suele atenderse menos que, al fundar en una operación intelectual (*recollected in tranquillity*) el sangrado que la mente del escritor le practica a la realidad, Wordsworth se distancia tanto del irracionalismo de incienso como del adanismo objetivo.” González Torné (2012: 9)

<sup>150</sup> “Dewey[’s theory] is the most thorough and articulate”

<sup>151</sup> Dewey conceives expression, as (one is tempted to add) he conceives of everything else, as an interaction between the organism and its environment: more specifically, in the case of art, by the recalcitrance of the medium and the artist’s attempt to bend the medium to his will.

va redefiniendo también en el encuentro con el medio. El problema de esta interpretación recae en una descuidada atención a lo que implica la idea de interacción en el marco deweyano.

En efecto, considero que una lectura de la teoría de la expresión a la luz de la teoría de la experiencia deweyana no es sólo una tentación en la que se deba caer, sino precisamente el modo correcto en que se debe interpretar la noción de expresión. De no hacerlo se cae en reducciones, simplificaciones e interpretaciones erróneas.

Encuentro entonces que las críticas tienen dos grandes problemas: el primero de ellos es el modo en que entienden la idea de expresión; el segundo es el intento de erigir a la noción de expresión como la definición del arte.

Sí, como dijimos, según la teoría de la expresión el artista al crear está expresando algo, que debe estar encarnado (*embodied*) u objetivado en la obra, de ello se deducen, según Tormey, las tesis de que el artista al crear está invariablemente comprometido en expresar algo y que las cualidades expresivas de la obra de arte son consecuencias directas de este acto de expresión. Ahora bien, uno podría estar de acuerdo con ambas tesis y sin embargo rechazar lo que Tormey va a construir bajo el concepto de expresión. Esto es, dichas tesis todavía no especifican ni explican qué se entiende por expresión ni por el proceso de expresión.

En la reconstrucción que nos ofrece este autor, la tarea del artista es vista como un comportamiento individual y estrictamente psicológico que de alguna manera logra fusionar en un material una emoción o sentimiento de forma no ambigua. Para Tormey, la Teoría de la Expresión (E-T) podría formalizarse así

(E-T) Si el objeto artístico  $O$  tiene una cualidad expresiva  $Q$ , entonces hubo una actividad previa  $C$  del artista  $A$  tal que al hacer  $C$ ,  $A$  expresó su  $F$  por  $X$  al impartir  $Q$  a  $O$  (donde  $F$  es un estado de sentimientos y  $Q$  es el análogo cualitativo de  $F$ ).<sup>152</sup>  
(Tormey 1971: 103)

Así reconstruido lo que acontece es que en primer lugar el artista tiene un sentimiento ( $F$ ) hacia algo en particular ( $X$ ) y que dicho sentimiento tiene un análogo cualitativo ( $Q$ ) que lo representa de un modo tal que, sin solución de continuidad, es *impartido* mediante un acto en la obra, que se constituye así como obra de arte.

Consecuente con este modo de comprender la expresión, esta línea de crítica construye ejemplos del siguiente tipo: si la tristeza como cualidad puede predicarse por ejemplo de una

---

<sup>152</sup> If art object  $O$  has expressive quality  $Q$ , then there was a prior activity  $C$  of the artist  $A$  such that in doing  $C$ ,  $A$  expressed his  $F$  for  $X$  by imparting  $Q$  to  $O$  (where  $F$  is a feeling state and  $Q$  is the qualitative analogue of  $F$ ).

melodía, una música triste nos haría inferir que su creador ha estado triste al momento de su creación. Así, “los críticos de esta teoría se apresuraron a observar que esto nos comprometería a tratar las obras de arte como revelaciones autobiográficas”<sup>153</sup> (Tormey 1971: 104). La expresión es así tratada como si la obra de arte fuesen también expresiones -como lo son el comportamiento y el lenguaje según Tormey -de estados internos del sujeto.

En primer lugar, debemos notar que en estas reconstrucciones las cualidades expresivas son tratadas en forma genérica (la obra expresa ‘tristeza’, ‘alegría’), y ello porque también las emociones que serían la fuente de tales cualidades son tratadas de forma genérica. Solo así se puede hablar de la tristeza, la alegría, etc. como si fuesen emociones empaquetadas que de algún modo sienten los sujetos y que infunden sin solución de continuidad en el objeto que crean. Vimos ya que Dewey rechaza explícitamente esta manera de concebir las emociones y consecuentemente a la expresión.

En relación a esto, vimos también que las emociones no son solo lo que se inserta en los objetos artísticos, sino que cumplen un rol mucho más complejo a lo largo de todo el proceso creativo y artístico. Ligado a esto último, podemos notar cómo las reconstrucciones del proceso artístico de Tormey aíslan dos momentos: el sentimiento/emoción que el artista pueda tener y su expresión en un objeto constituido con materiales previamente desemocionalizados. A lo largo del capítulo desarrollé la manera en que Dewey -discutiendo con Darwin- rechaza esta separación entre dos tipos de actos: el sentir una emoción y el expresarla, y los reconstruye -en cambio- como un único proceso. Así Dewey podrá trazar luego una continuidad que va de la emoción al gesto expresivo y a la obra artística. También vimos como para Dewey los materiales con los que se trabaja portan cualidades y es por estas que son seleccionados para formar un objeto expresivo.

Por otra parte, a mi juicio, la reconstrucción de la teoría de la expresión que aquí reseñamos no hace sino convertirla en una nueva versión de la teoría mimética en tanto lo expresado es una cualidad  $Q$  que es análoga o representa a un sentimiento  $F$  sin solución de continuidad. En efecto, en la definición analítica de la teoría de la expresión se ponía el acento únicamente en el acto de expresión, pero si la vemos desde el punto de vista del objeto, encontraríamos que el objeto  $O$  es representativo de un sentimiento. Lo único que cambiaría respecto a la teoría mimética es que ahora el artista apuntaría su espejo ya no al exterior sino a sus propios estados internos.

---

<sup>153</sup> “[c]ritics of this theory have been quick to observe that this would commit us to treating all art works as autobiographical revelations”

La segunda crítica opera haciendo de la expresión una definición del arte y objetándola precisamente en tanto no hay un enlace entre las cualidades de la obra de arte y ciertos estados del artista, o por lo menos no de toda obra puede decirse que ha sido hecha con el propósito de expresar un sentimiento interno que el artista sentía en el momento de su creación.

Hospers sigue esta línea de razonamiento cuando sostiene que -de acuerdo a la teoría de expresión- el proceso artístico consistiría en una clarificación de la emoción que sintió el artista. Pero, dice Hospers, dado que no sabemos si todo artista ha atravesado efectivamente por este proceso y tampoco podría afirmarse que siempre los artistas han expresado emociones o sentimientos. En definitiva, la idea de expresión se define aquí como impartir un sentimiento. Así, sostiene Hospers

Dudo que Shakespeare haya estado continuamente expresando sentimientos; probablemente, a veces escribía a desgano, para cumplir un plazo de entrega, para tener dinero para el mes siguiente, o porque el argumento que había tomado prestado de algún lugar le intrigaba y se preguntaba cómo podría incorporarlo en un drama de cinco actos. A menudo, el compositor comienza, no con sentimientos, sino con fragmentos de una melodía que le vienen a la cabeza y que luego desarrolla.<sup>154</sup> (1954: 318)

Así, el argumento continúa del modo casi esperado: *dado que* nadie negaría que Shakespeare ha sido un artista y que sus obras *son* obras de arte, la teoría de la expresión no satisface el test empírico si ha de ser una teoría no apriorística sobre el proceso creativo. “En las obras de arte reconocidas, ¿el proceso de creación fue tal como lo describe la teoría de la expresión? No encuentro ninguna prueba de que esto se aplique en todos los casos<sup>155</sup> (Hospers 1954: 319).

Si la teoría de la expresión ha de ser una definición, debe evaluarse si su enunciado contiene las condiciones necesarias y suficientes para cubrir o englobar todo aquello que consideramos arte identificando alguna esencia común. Indefectiblemente, como ya ha señalado Shusterman (2000), cualquier intento basado en las estrategias de este tipo se enfrenta al problema de que

---

<sup>154</sup> “I doubt whether Shakespeare was always expressing feelings; sometimes he probably wrote, although he did not feel like it, to meet a deadline, or to have money coming in for the next month, or because the plot he had borrowed from somewhere else intrigued him and he wondered how he could incorporate it in a five-act drama. Often the composer begins, not with feelings, but with snatches of melody which come to him and which he then develops”

<sup>155</sup> “In all cases of admitted works of art, was the process of its creation such as the expression theory describes? And I do not see any evidence that it holds true in all cases.”



o bien es demasiado amplio (y el arte pierde así su distintividad) o bien demasiado estrecho (y quedan por fuera objetos que genuinamente consideramos arte). Solo así críticas como la de Hospers y Tormey atacan la teoría de la expresión, reconstruida en el modo en que hemos visto, ya que sería demasiado estrecha para dar cuenta de todo lo que llamamos arte.

Sin embargo, mi perspectiva es que la filosofía deweyana sobre el arte no tiene pretensiones de ofrecer una definición de lo que llamamos arte en términos de condiciones necesarias y suficientes, y creo que tampoco está especialmente interesada en ello. Más bien, la tarea de una filosofía del arte en términos pragmatistas lo que busca es ofrecer una lectura acerca de cómo se dan los procesos artísticos-creativos en relación al desarrollo de la experiencia, en qué sentido estos procesos están vinculados a la experiencia y en qué sentido intervienen en la misma. Por ello, aun cuando Dewey no sea tan enfático en el esfuerzo de separarse de los intentos de definir al arte, creo que su propuesta puede ser aceptable al menos como perspectiva de análisis de un grupo considerable de obras. Es decir, adecuadamente circunscripta, la teoría se vuelve productiva como instrumento analítico de una filosofía del arte. Los análisis que no reconstruyen la idea de expresión en vinculación a la idea de experiencia finalmente pierden toda la riqueza de esta perspectiva. Este capítulo dedicado al concepto de expresión ha tratado de algún modo de recuperar precisamente qué aspectos se ponen de relieve sobre diversas manifestaciones artísticas.

## Capítulo 4

### De la comunicación al arte, del arte a la comunicación: el arte como lenguaje de lo común

En tanto no aclare  
sobre esta tierra oscura  
esta copla andará sangrando en el  
tiempo  
con su torcida andadura.

[\(La Torcida. Jorge Fandermole\)](#)

#### 1. Introducción

En el recorrido de esta tesis he insistido en que la idea del arte como experiencia debía ser interpretada en un doble sentido. Por un lado, mostrando en qué medida la experiencia misma puede ser entendida como un arte, lo que por contraste mostrará también en qué medida algunas partes de nuestras experiencia quizás no lo sean. Pero también, en un segundo sentido, he sostenido que Dewey quiere enfatizar cómo lo que aquí llamamos actividades artísticas juegan un rol en la formación de la experiencia, la transforman cualitativamente y la dirigen. Esto es, uno de sus propósitos es mostrar que las actividades artísticas tienen un efecto o arrastran consecuencias para la experiencia, vale decir, para la vida. Ahora bien, ¿cuáles serían esas consecuencias? ¿de qué manera incide el arte en la experiencia?

Como vimos a raíz del concepto de expresión, en el centro de la indagación deweyana sobre el arte aparece una dimensión comunicativa. En cierto modo, para Dewey es innegable que la producción artística tiene la pretensión de dar algo a entender. Esto no significa por supuesto que la comunicación efectivamente sea llevada adelante, ni mucho menos que la comunicación deba ser entendida como la transmisión lineal de un mensaje de un productor a un receptor. En términos generales, la comunicación habrá de ser entendida por Dewey como una acción social de coordinación, una herramienta como otras tantas que permite a las personas naturalmente asociadas arreglar las acciones que llevarán adelante y, por ende, como una tarea que se realiza continuamente. Y esto debido a que la coordinación social cambia en la medida en que los

ambientes sociales cambian; cambios estos a su vez que tienen lugar en gran medida por obra y gracia de la coordinación social.

Ahora bien, en este capítulo propongo revisar la sugerente vinculación que realiza Dewey entre la creación artística y la comunicación, tarea que involucra volver sobre la idea de lenguaje, del arte como un lenguaje y concomitante a esto sobre la cuestión de la conformación de la comunidad humana y de las posibilidades para el desarrollo de la experiencia.

Nuevamente, como en los capítulos previos, abordar esta cuestión implica recorrer dos direcciones. En primer lugar, reconocer y valorar las dimensiones artísticas que para Dewey están implicadas en la comunicación y en el lenguaje. Esto nos llevará a plantear, en un segundo momento, la posibilidad de la comprensión de la creatividad artística en términos de lenguaje, con la dimensión comunicativa que Dewey encuentra en las artes y la posible conformación de la comunidad.

## **2. De la comunicación al arte**

### *2.1 El lenguaje como acción*

Intérpretes tales como Black (1962), Dreon (2014) y Cometti (2015) han mostrado cómo la teoría deweyana del lenguaje, si bien no del todo articulada, resultaba francamente novedosa en su época y a tono con las formulaciones e indagaciones posteriores en el campo disciplinar de la filosofía del lenguaje. En efecto, tal como resume Dreon, Dewey parte de discutir el fenómeno del lenguaje en términos de significado, donde el significado debe ser comprendido a partir de su uso en contextos de interacción social, lo que supone una crítica de suyo a las concepciones mentalistas y solipsistas del lenguaje (Dreon, 2014: 2).

Este punto de partida implica, en primer lugar, que el lenguaje y la comunicación no deben ser concebidos meramente como un medio de transmisión de un significado previamente constituido en el pensamiento interior, idea esta que se remonta a la concepción lockeana. En *Experiencia y Naturaleza* Dewey rechaza dicha noción señalando los defectos y omisiones que a su juicio contiene. La siguiente cita resume los aspectos que iremos desglosando a continuación.

[É]ste, así, ‘expresa’ el pensamiento como una cañería conduce agua, ejerciendo una función de transformación todavía menor de la que se hace patente cuando una prensa de lagar ‘exprime’ el jugo de las uvas. Se pasa por alto el papel de los signos en la creación de la reflexión, la previsión y el recuerdo. Como consecuencia, resulta la producción de ideas una misteriosa adición paralela a los hechos físicos,

sin comunidad ni puente alguno entre lo uno y lo otro <sup>156</sup>(EN LW 1.134 / 1948: 142)

Al final de la cita nos encontramos con el aspecto del lenguaje y la comunicación que Dewey resalta con mayor énfasis. A diferencia de la noción que lo trata como un ‘conducto’ o ‘cañería’, para comprender el lenguaje se requiere estudiar el seno transaccional y cooperativo de la acción humana, es decir, la experiencia. De esta concepción me interesa resaltar tres características importantes, aun cuando sea de modo sumario, para dar paso luego a la concepción de la comunicación como arte.

La primera consideración es entonces que el problema del lenguaje se inscribe en el marco más amplio de la comunicación, y el de la comunicación a su vez tiene como su punto de partida el reconocimiento ineludible del carácter social de la criatura humana.

Como vimos en el capítulo anterior, la vida del infante está inserta ya en el marco de quienes lo cuidan y lo atienden. Los primeros balbuceos orgánicos y los actos de descarga dan lugar a acciones de lxs adultxs, dotándolos de significados -al principio más ambiguos- que en el desarrollo de la experiencia se irán volviendo más específicos. Así también ese infante va integrándose cada vez más en la comunidad a la que pertenece. El lenguaje sería entonces la forma de ir participando de esa comunidad, de sus tradiciones, hábitos, experiencias aprendidas, etc. El lenguaje tiene en la comunidad su origen y su finalidad.

El segundo aspecto importante entonces es que el significado, como asunto central del lenguaje, queda así determinado por las consecuencias que genera en las acciones de lxs otrxs. En la perspectiva deweyana, entrar en comunicación se trata menos de traspasar un significado de un sujeto 1 a un sujeto 2 y tiene más que ver con la *construcción de un significado a través de la participación interactiva*.

En el marco del seno social la comunicación se vuelve fundamental, en tanto participar de una comunidad es participar de acciones conjuntas coordinadas. Por ello, Dewey resalta un tercer aspecto importante, derivado de lo anterior. Para poder coordinar las acciones se debe “tomar el rol de los otros”. El lenguaje, como herramienta, es lo que hace posible ese pasaje y posibilita la comunicación.

---

<sup>156</sup> Language thus “expresses” thought as a *pipe conducts water*, and with even less transforming function than is exhibited when a wine-press “expresses” the juice of grapes. The office of signs in creating reflection, foresight and recollection is passed by. In consequence, the occurrence of ideas becomes a mysterious parallel addition to physical occurrences, with no community and no bridge from one to the other.

Dewey reconstruye ejemplarmente la situación comunicativa como aquella en la que el centro de comportamiento se desplaza del yo a un lugar intermedial, un entre-dos, instaurado por medio del propio lenguaje. El lenguaje nace de la actividad participativa no egocéntrica. Quien habla y se dirige a un otro “se coloca en el punto de vista de una situación en que tienen parte dos seres”<sup>157</sup> (EN LW 1.140 / 1948: 148). La situación que Dewey ilustra presenta un modelo de comunicación donde un sujeto A le pide a otro que le alcance una flor. Así A señala algo a B, pero en principio B reacciona al movimiento. Luego B aprende que ese movimiento no es un mero movimiento, sino un apuntar, y responde a él como si fuese un apuntar. B responde entonces bajo la perspectiva que tiene A del objeto apuntado. De modo tal que B percibe la cosa apuntada tal como puede esta funcionar en la experiencia de A (Cf. EN LW 1.140-141 / 1948: 148-149) .

## 2.2 *El rol transformador del lenguaje: la experiencia ampliada*

Ahora bien, de este sencillo caso y lo que venimos elaborando debe ponerse de relieve otro aspecto que ya aparece sugerido en la cita de más arriba. Dewey señala que la concepción equivocada asigna al lenguaje una función expresiva de un pensamiento interior, donde allí la expresión es conceptualizada como teniendo un rol incluso menos transformador que el que tiene la prensa que ‘exprime’ las uvas para fabricar el vino. En este sentido, podemos ya remitir al capítulo 3 de esta tesis donde he recuperado las críticas que en *El arte como experiencia* aparecen sobre dicha idea de expresión y donde se apela precisamente al mismo ejemplo de la prensa de uvas y la fabricación del vino para dar cuenta de la tarea de transformación que está siempre implicada en la concepción deweyana del arte. Ahora es el lenguaje el que tiene asignada esta función. Al considerarlo expresivo resalta el oficio o tarea que efectúa el signo en la reflexión, la previsión y el recuerdo, oficio altamente pasado por alto por la concepción criticada. Esto, insiste Dewey, implica reconocer una operación transformadora sobre las cosas. Ahora bien, ¿cómo debe ser entendido este papel transformador?

En primer lugar, Dewey señala que los objetos que juegan un rol en la situación comunicativa adquieren nuevos significados. La rosa apuntada por A en el ejemplo propuesto ya no será para B una simple rosa, sino que adquiere nuevos significados al entrar dentro de la acción participativa en la que ambos están tomando un lugar. “Los acontecimientos que son objeto de significados existen en un contexto donde adquieren nuevas maneras de operar y

---

<sup>157</sup> The latter puts himself at the standpoint of a situation in which two parties share.

nuevas propiedades”<sup>158</sup> (EN LW 1. 137/ 1948: 145). Por ello, continúa Dewey, lo que aparece con el lenguaje -y por ende con la comunicación- es una dimensión donde ya no simplemente sentimos las cosas, sino que las percibimos, en tanto “[p]ercibir es reconocer posibilidades no alcanzadas, es referir el presente a las consecuencias, la aparición al desenlace”<sup>159</sup> (EN LW 1.143/ 1948: 152). Algo sobre esta cuestión he abordado ya en el capítulo 2, donde vimos la manera en que los resultados del desarrollo reflexivo de la experiencia se incorporan al modo de apreciación de toda experiencia ulterior. Esto implica que un significado alcanzado en el contexto interactivo de la acción humana se incorpora, por así decirlo, casi como un órgano nuevo de percepción.

En segundo lugar, como bien resalta toda la literatura crítica, una de las funciones centrales del lenguaje es servir como herramienta de herramientas, algo que Dewey explica sosteniendo que a raíz del lenguaje las cosas obtienen, “por así decirlo”, una doble vida: “además de su existencia original quedan sujetos a una experimentación ideal: sus significaciones pueden someterse a infinitas combinaciones y nuevas disposiciones en la imaginación”<sup>160</sup> (EN LW 1. 132 / 1948: 139). Los acontecimientos dotados de significados, son pasibles del trabajo de la imaginación que experimenta sobre ellos y nos permite hacer variaciones imaginativas, sin afectar en un primer momento a las existencias objetivas. A esto Dewey lo llamará “experimentaciones ideales”. Esta capacidad de realizar experimentos ideales solo es posible con el advenimiento de las comunicaciones simbólicas (Cf. Belman 1977: 32). Esto no quiere decir, por supuesto, que el lenguaje no tenga efectos concretos en la experiencia. Pero la posibilidad de elegir entre efectos o consecuencias, la posibilidad de prever cursos de acción y valorar entre los más deseables es una posibilidad otorgada por el lenguaje.

Un último aspecto que me resulta fundamental resaltar son los efectos en la conformación de la subjetividad y la conciencia que tiene la comunicación. En *Experiencia y Naturaleza* Dewey sostiene que la posibilidad de la conciencia depende de la comunicación. Más aún, la conciencia puede ser pensada como la transformación de la comunicación pública en un soliloquio. Además, la posibilidad de la conciencia y sus modificaciones, de qué somos

---

<sup>158</sup> Events that are objects or significant exist in a context where they acquire new ways of operation and new properties.

<sup>159</sup> Thus we become capable of perceiving things instead of merely feeling and having them. To perceive is to acknowledge unattained possibilities; it is to refer the present to consequences, apparition to issue, and thereby to behave in deference to the connections of events.

<sup>160</sup> Events when once they are named lead an independent and double life. In addition to their original existence, they are subject to ideal experimentation: their meanings may be infinitely combined and re-arranged in imagination, and the outcome of this inner experimentation--which is thought--may issue forth in interaction with crude or raw events.

conscientes, qué podemos llegar a apreciar, que cursos de acción seguir, son todas cosas afectadas por la comunicación con otrxs.

Este último aspecto es central para lo que veremos a continuación. En *Democracia y Educación* señala con precisión que

Ser receptor de una comunicación es tener una experiencia ampliada y alterada. Se participa en lo que otro ha pensado y sentido, en tanto que de un modo restringido o amplio se ha modificado la actitud propia. Tampoco deja de ser afectado el que comunica. (...) La experiencia debe formularse para ser comunicada. Para formularla se requiere salirse fuera de ella, verla como la vería otro, considerar los puntos de contacto que tiene con la vida de otros, para que pueda adquirir tal forma que aquél sea capaz de apreciar su sentido. Salvo cuando se trata de lugares comunes o frases hechas, tenemos que asimilarnos, *imaginativamente*, algo de la experiencia de otros con el fin de hablarle inteligentemente de nuestra propia experiencia. Toda comunicación es como el arte.<sup>161</sup> (DE MW 9.8/ 1998: 16-17, cursiva nuestra)

Esta cuestión que señala Dewey es sumamente importante para esta tesis. Aquí se pone de relieve cómo la comunicación instaura un lugar fronterizo, de comprensión del otrx que modifica a su vez la comprensión de unx mismx. Poder comunicar es poder encontrar puntos de contacto con la experiencia del otrx, y eso implica necesariamente ver la experiencia propia como una experiencia ajena. Y es precisamente en este aspecto que a Dewey le resulta comparable con el arte. Veamos esto.

Esta función, resalta allí, requiere de la imaginación y de la creación artística. En definitiva, comunicarse no es sino crear un mundo de significados compartidos. Es crear a partir de la experiencia propia y de la experiencia ajena una suerte de terreno común. La comunicación en sentido eminente es, como dice Dewey en *Experiencia y Naturaleza* una ‘obra del arte social’ (CF. EN LW 1.135 / 1948: 143). Cuando Dewey lo llama ‘obra de arte’ lo hace en un sentido

---

<sup>161</sup> To be a recipient of a communication is to have an enlarged and changed experience. One shares in what another has thought and felt and in so far, meagerly or amply, has his own attitude modified. Nor is the one who communicates left unaffected. Try the experiment of communicating, with fullness and accuracy, some experience to another, especially if it be somewhat complicated, and you will find your own attitude toward your experience changing; otherwise you resort to expletives and ejaculations. The experience has to be formulated in order to be communicated. To formulate requires getting outside of it, seeing it as another would see it, considering what points of contact it has with the life of another so that it may be got into such form that he can appreciate its meaning. Except in dealing with commonplaces and catch phrases one has to assimilate, imaginatively, something of another's experience in order to tell him intelligently of one's own experience. All communication is like art.

fuerte, cuestión esta que iremos desarrollando en los siguientes apartados. Cabe señalar por ahora que esta suerte de lugar fronterizo que inaugura la comunicación entre la experiencia propia y la ajena, entre la experiencia pasada y sus posibilidades futuras, entre lo que ha sido y lo que es ahora, es lo que veremos desarrollar con mayor énfasis en la concepción de la función artística que Dewey resaltarán en *El arte como experiencia*.

En *Las aventuras de la China Iron* Gabriela Cabezón Cámara relata las peripecias de una paisana en el desierto pampeano. No se trata de cualquier paisana, sino de la esposa misma del Martín Fierro, la 'Bestia de Fierro'. Nacida huérfana y maltratada en su infancia, casada tempranamente con el Fierro, La China se encuentra con una extranjera, Elizabeth. Juntas salen en carreta a la búsqueda del marido de Elizabeth y de su estancia.

De ella recibe La China el primer gesto de cariño. La inglesa le ofrece 'Tea' y a La China que no conocía la palabra eso le sonó a un 'a ti'. El desierto de una infinita pampa y la carreta son el escenario de la primera parte de la novela, donde las palabras en inglés y en español se van mezclando con el polvo, en el que nadan las dos mujeres andantes. En el encuentro con la inglesa, en el viaje en la carreta, La China advierte por primera vez el polvo de la pampa.

La china no tiene nombre, y en el acto de nombrarse, de hacerse una, se vuelve muchas. "China it's not a name" le señala Elizabeth pero ella igual decide mantenerlo, aunque añade otros. Josefina a sugerencia de Elizabeth. Star en homenaje a su perro, el estreya. Y finalmente Iron. Así, mujer de las pampas, también inglesa, metálica y estelar, mujer y animal, la China recorre acompañada una frontera infinita que se abre. Del mismo modo, gradualmente se abre ante sí el mundo de la percepción: las telas suaves con olor a lavanda, la ropa como piel sobre la piel, el rojizo, el estreya, la complicidad, y el polvo, el ahora molesto polvo al que le declaran una guerra, guerra que pierden siempre. En la carreta está la pampa y la Inglaterra, y las mujeres, y el estreya. Un microcosmos infinito en el que la experiencia de ambas se funde y se vuelve común al recorrer la frontera terrena y lingüística. Una frontera que no significa aquí la imposibilidad ni de la comunicación ni de la experiencia, sino su misma condición y la razón de su existencia.



### 3. Del arte a la comunicación

El asunto de la comunicación como problema común y como problema distintivamente artístico es expresamente establecido por Dewey, de allí que se vuelve necesario reflexionar acerca de en qué sentido la comunicación debe ser pensada en términos artísticos y al arte en términos comunicativos. En mi lectura, el asunto de la comunicación es uno de los grandes ejes ordenadores de la indagación sobre el arte que Dewey lleva adelante en *El arte como experiencia*. En el mismo sentido que ya abordaba en *Democracia y Educación*, señala allí que

El problema en cuestión no es distinto del que padecemos diariamente en el esfuerzo de entender a otra persona con la que nos relacionamos habitualmente. La amistad y el afecto íntimo no son el resultado de la información sobre la otra persona, aun cuando el conocimiento pueda impulsar su formación. Solo sucede esto cuando el conocimiento se convierte en una parte integrante de la empatía a través de la imaginación, sólo cuando los deseos, aspiraciones, los intereses y modos de respuesta del otro se hacen una expansión de nuestro propio ser. Aprendemos a ver con sus ojos, a oír con sus oídos, y sus resultados son verdaderas enseñanzas porque se construyen dentro de nuestra propia estructura <sup>162</sup>(AE LW 10.339/ 2008:380)

Esto es, el resultado de la comunicación, del esfuerzo de entender a otrxs, no es sino una expansión del propio ser, que modifica deseos, aspiraciones, intereses, pero fundamentalmente, modos de ver y oír. Es decir, el resultado de la comunicación es fundamentalmente, una transformación de la estructura sensible, de la apreciación entendida como he especificado en el capítulo 2 de esta tesis. En esta cita podemos ver vinculados los tópicos que me interesa resaltar en lo que sigue. Por un lado, el arte como comunicativo, las transformaciones de la apreciación o la sensibilidad, y la constitución de una comunidad en lo apreciativo.

Cabe señalar ya desde el comienzo que las transformaciones que se operan en la apreciación a través del arte y de cualquier modificación en nuestros ambientes producto o no de nuestra propia actividad, deben ser pensadas como transformaciones con distinto grado de impacto.<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> The problem in question is not unlike that we daily undergo in the effort to understand another person with whom we habitually associate. All friendship is a solution of the problem. Friendship and intimate affection are not the result of information about another person even though knowledge may further their formation. But it does so only as it becomes an integral part of sympathy through the imagination. It is when the desires and aims, the interests and modes of response of another become an expansion of our own being that we understand him. We learn to see with his eyes, hear with his ears, and their results give true instruction, for they are built into our own structure.

<sup>163</sup> Esta es una observación en la que ha insistido muchas veces Cristina Di Gregori, directora de esta tesis, en las muchas conversaciones y discusiones que tuvimos a lo largo de estos años sobre la noción de creatividad e innovación.

Estos grados, creo, deben pensarse en distintos niveles: un nivel en cuanto al alcance, ya que en principio pueden tratarse transformaciones en escala individual, comunal o más masiva. Pero también habría que pensar en la profundidad con que esas transformaciones afectan a nuestras futuras actividades. Pueden tratarse de cambios de hábitos, de cambios sociales muy profundos o también de niveles de transformación más superficiales. Este es un punto que sin duda requiere mucho más trabajo, pero me interesa señalarlo a efectos de matizar la tesis que se está presentando y complejizar la mirada al respecto.

Ahora bien, así como la comunicación involucra la creación artística de un lenguaje en el que concertar la acción conjunta, ¿no participan también las creaciones artísticas de esta tarea? El interés deweyano por el arte en su sentido más distintivo se origina precisamente en que allí encuentra un profundo y poderoso instrumento de comunicación.

En la perspectiva deweyana, los efectos de las actividades artísticas en la experiencia pueden descubrirse desde el carácter estético involucrado en el rito, el ceremonial y la danza.

El rito, el ceremonial, la danza, con todo su carácter estético son más que estéticos. Cada uno de estos modos comunales de actividad unía lo práctico, lo social, lo educativo en un todo integral con forma estética. *Introducían los valores sociales en la experiencia, de la manera más impresionante.* Conectaban las cosas francamente importantes y francamente hechas con la vida sustancial de la comunidad. El arte estaba *en* ellas, porque las actividades se conformaban a las necesidades y condiciones de la más intensa experiencia, más prontamente comprendida y recordada más largo tiempo<sup>164</sup>. (AE LW 10. 330-331/ 2008: 371 cursivas mías)

En este sentido es que Dewey parte, como hemos señalado desde el comienzo, de vincular la idea de arte y experiencia humana y de tratar filosóficamente al arte partiendo y analizando precisamente ese vínculo. La idea de un arte descomprometido de la experiencia a causa de su inherente autonomía no permite teorizar sobre el hecho de que en las manifestaciones estéticas

---

<sup>164</sup> Rite and ceremony as well as legend bound the living and the dead in a common partnership. They were esthetic but they were more than esthetic. The rites of mourning expressed more than grief; the war and harvest dance were more than a gathering of energy for tasks to be performed; magic was more than a way of commanding forces of nature to do the bidding of man; feasts were more than a satisfaction of hunger. Each of these communal modes of activity united the practical, the social, and the educative in an integrated whole having esthetic form. They introduced social values into experience in the way that was most impressive. They connected things that were overtly important and overtly done with the substantial life of the community. Art was in them, for these activities conformed to the needs and conditions of the most intense, most readily grasped and longest remembered experience.

se comprometen en principio valores sociales, propuestas a futuro, refuerzos del pasado, modos de ver las cosas y de actuar, juicios inmediatos sobre lo que pasa, la capacidad de percibir o no percibir algo, valoraciones. Así, en la perspectiva pragmatista de Dewey, en lo artístico se introducen entonces los valores sociales de la experiencia, o se crean nuevas propuestas de valores sociales, y ello ‘de la manera más impresionante’, precisamente porque dan lugar a experiencias más intensas, mejor comprendidas y mejor recordadas. De allí que sea necesario también analizar las actividades artísticas en el rol comunicativo de estos valores que ellas tienen. En lo que sigue me interesa resaltar algunas categorías analíticas que se desprenden del tratamiento del arte en términos comunicativos.

### 3.1 *El arte como lenguaje*

Abordada la idea que desarrollamos en los apartados anteriores puede comprenderse mejor la sentencia deweyana que aparece al comienzo mismo del capítulo 6 (“Sustancia y forma”) donde traza una ligazón directa entre objeto de arte, expresión, lenguaje y comunicación (CF. AE LW.10.112/ 2008: 119). El capítulo en particular trabajará sobre esta tesis importantísima y tratará de desgranar en qué sentido debe entenderse la creación artística de objetos de arte como un lenguaje y si pueden identificarse algunos rasgos distintivos que lo caractericen. Nuevamente para abordar este problema Dewey comienza desde la perspectiva de la comunicación. Y lo primero es notar que el habla del discurso cotidiano no es sino una forma de comunicación pero, a juicio de Dewey la preponderancia práctica de esta forma de comunicación ha dado lugar a la tesis -equivocada- de que los significados expresados en las artes como pintura, arquitectura, escultura, pueden ser traducidos en palabras, sin poca o ninguna pérdida.

En este sentido, la primera consecuencia que se sigue para una filosofía del arte es que hay que partir de la idea de lenguajes en plural, en tanto “cada arte tiene sus propios medios y este medio es especialmente adecuado para una clase de comunicación” <sup>165</sup>(AE LW 10.11/ 2008: 119), más aún, cada lenguaje artístico puede ser comprendido como una suerte de idioma peculiar, situación esta que implica que no pueda traducirse sin más el significado de una obra artística a palabras o a otro lenguaje. Por ello, desde esta perspectiva, los análisis sobre las obras tienen que decodificar y comprender el modo específico en que el lenguaje de cada obra es articulado.

---

<sup>165</sup> For each art has its own medium and that medium is especially fitted for one kind of communication.

En segundo lugar, cabe resaltar que la comprensión de las actividades artísticas en términos de lenguaje implica entonces que los significados que allí se constituyen no pueden ser entendidos como meras reminiscencias o como algo que queda determinado estrictamente por la actividad productiva del artista. Pensarlo de este modo sería pensar que entre un sujeto que habla y otro que escucha se puede producir una transmisión de significados 1 a 1, y esto no sería sino anular la necesidad misma de la comunicación y tratar a los significados como ya constituidos en el sujeto 1 y no como un significado que se construye en el acto mismo de ser comunicado. La comunicación bien entendida involucra siempre la creación de un significado precisamente en el hecho comunicativo: “el lenguaje existe solo cuando es oído y hablado” (AE LW 10.111 / 2008: 119).

Esta idea lo devuelve a Dewey al fenómeno comunicativo artístico que comparte así esta característica general de la comunicación: el artista mismo actúa bajo lo que “los lógicos” - etiqueta que Dewey mismo utiliza- llaman una relación triádica en la que se involucra el que habla, la cosa dicha y a quien se habla. Esta relación triádica es constituyente de la comunicación incluso en la realización artística, ya que “cuando la obra está en progreso, el artista tiene que convertirse por compensación en el público receptor. Solamente puede hablar si su obra apela a él como si fuera alguien a quien se habla mediante lo que percibe; observa y entiende, como pudiera hacerlo una tercera persona”<sup>166</sup> (AE LW 10.111/ 2008: 119).

Ahora bien, ¿cuál sería el rasgo distintivo de los lenguajes artísticos? ¿qué convierte en artístico a un lenguaje? Las primeras páginas del capítulo 6 están dedicadas precisamente a señalar esta especificidad. Allí Dewey señalará que a su juicio en la creación artística lo que debe valorarse es el grado en que se halla interpenetrados la materia y la forma o en términos más comprensibles, lo que se dice y cómo se dice.

La distinción entre materia y forma no es tan clara, de hecho para Dewey no es una distinción que pueda ser llevada muy lejos o quedar totalmente diferenciada cuando hablamos de alguna obra en particular. Sin embargo, en principio y sólo a efectos analíticos, puede distinguirse en cierto grado la manera en que un significado se presenta y el significado mismo. Del mismo modo, quien está entrenado en cierta actividad, como un jugador de golf o pugilista o un jugador de fútbol, puede distinguir entre el resultado y cómo se llegó a ese resultado. También un artista comprometido en su tarea puede efectuar una distinción similar cuando “le

---

<sup>166</sup> Even when the artist works in solitude all three terms are present. The work is there in progress, and the artist has to become vicariously the receiving audience. He can speak only as his work appeals to him as one spoken to through what he perceives. He observes and understands as a third person might note and interpret

interese corregir un error habitual o aprender la mejor manera de asegurar un efecto dado”<sup>167</sup> (AE LW 10 114/ 2008: 121). No debemos olvidar que para Dewey la creación artística es también, un proceso experimental y autocorrectivo. Es en el desarrollo de ese proceso que puede entonces distinguirse hasta cierto punto la forma y la materia, la manera y el contenido. Pero en el acto mismo no hay distinción alguna, sino integración. Lo característico del diseño artístico es precisamente la intimidad de las relaciones que mantienen juntas a las partes (Cf. AE LW 10.121 / 2008: 131) tal y como hemos revisado en el capítulo anterior de esta tesis.

Ahora bien, el límite de tal distinción se debe precisamente al carácter comunicativo, triádico, que Dewey defiende de la creación artística en tanto lenguaje. Dado que el significado de una obra de arte queda determinado finalmente por los efectos que tenga en la experiencia, este nunca puede definirse en su totalidad. Lo que la obra ‘dice’ no puede ni determinarse de antemano ni clausurarse en una interpretación establecida.

Dewey señala que

es absurdo preguntar lo que un artista ‘realmente’ quiso significar con su producto (...) si pudiese hablar diría ‘quiere significar solo esto, y esto significa cualquier cosa que usted o cualquier otra persona pueda obtener de la obra *honradamente*, es decir, en virtud de su propia experiencia vital <sup>168</sup>(AE LW 10. 113-4 / 2008: 122. cursivas añadidas).

Esta consideración es importante en varios sentidos, ya que en principio niega cualquier pretensión soberana del creador de una obra en torno a los significados de la misma. Además, establece el significado como el efecto de una interacción de la obra con la experiencia de quienes la reciben. En la misma dirección pero con un mayor alcance, también debe considerarse que los productos artísticos son recibidos en distintos momentos históricos por lo cual, por ejemplo, “[e]s simplemente imposible que alguien hoy en día experimente el Partenón como un devoto ciudadano ateniense lo experimentaba en los tiempos en los que fue construido”<sup>169</sup> (AE LW 10. 114 / 2008: 122). Presentar estas consideraciones en 1934 hace que

---

<sup>167</sup> The artist, the one engaged in doing, will effect a similar distinction when he is interested in correcting an habitual error, or learning how better to secure a given effect. Yet the act itself is exactly what it is because of how it is done. In the act there is no distinction, but perfect integration of manner and content, form and substance.

<sup>168</sup> It is absurd to ask what an artist "really" meant by his product; he himself would find different meanings in it at different days and hours and in different stages of his own development. If he could be articulate, he would say "I meant just that, and that means whatever you or any one can honestly, that is in [Page lw.10.114] virtue of your own vital experience, get out of it."

<sup>169</sup> It is simply an impossibility that any one today should experience the Parthenon as the devout Athenian contemporary citizen experienced it.

deba considerarse a Dewey un genuino antecedente de la estética de la recepción, tal y como reconoció explícitamente Hans-Robert Jauss (1986: 21; Cf. Solas 2008).

Volviendo a la distinción entre materia y forma, considerando que las obras atraviesan una historia, Dewey señala a su vez una última distinción entre sustancia y tema de las obras de arte. El tema de una obra de arte puede identificarse casi al modo de un título, así como la caída del hombre es el tema de *El Paraíso Perdido* de Milton, o Pallas Atenea el tema del Partenón, o las flores, las rosas o la infancia el tema de muchas obras de arte, incluso pueden estar datados. Pero el tema es exterior a la obra, no así la sustancia. Puede constituirse como el asunto por el cual inicia la creación artística, pero la sustancia es lo que acontece en la misma obra de arte, es lo que el artista hace con el tema al trabajarlo con sus medios de forma tal de comunicarlo. (Cf. AE LW 10.116 / 2008: 124-5)

En este punto cabe entonces señalar, en tercer lugar, que comprender la creación artística desde el punto de vista comunicativo permite pensar, en términos pragmatistas, que los objetos artísticos desarrollan una tarea en la experiencia de las personas, crean un lenguaje o un 'idioma' en que poder abordar -para hacerlo perceptible- algún aspecto o matiz de la experiencia. Esto involucra un necesario elemento de novedad. La creación artística se logra siempre que alguna transformación está presente, principalmente, en el modo en que la obra expresa algún aspecto o cualidad de la experiencia de un modo que no había sido advertido hasta ese momento.

Más arriba señalamos que en la acción comunicativa se operaba una transformación de la experiencia precisamente por el hecho de realizar un esfuerzo para hacerla comunicable, y que esta transformación involucraba una novedosa manera de apreciar esa experiencia. Así también, podemos inferir que, para Dewey en la creación artística con pretensiones comunicativas, lo familiar se vuelve extraño. Pero eso extraño puede adquirir una familiaridad como efecto de la obra misma.

Esto requiere para Dewey de la experimentación, en tanto el artista es un experimentador nato o -lo que es lo mismo- 'un aventurero'.

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. El problema no puede ser resuelto de una vez por todas. Solo porque el artista opera experimentalmente abre nuevos campos de experiencia y revela nuevos aspectos y cualidades en escenas y objetos familiares.

Si en vez de decir ‘experimental’ dijéramos ‘aventurero’ obtendríamos probablemente la aceptación general”<sup>170</sup> (AE LW 10. 148 / 2008: 162)

También así la creación artística se mueve para Dewey en este mismo territorio y es lo que la distingue de lo que llama “lo académico” problema que abordaremos en el siguiente apartado. El material del que se compone una obra de arte pertenece al mundo común, a la experiencia común, pero la creación artística, mediante el trabajo con sus medios, asimila ese material de un modo característico, para devolverlo al mundo público de una manera que constituye un objeto nuevo. “Este nuevo objeto puede producir como consecuencia, en quienes lo perciben, reconstrucciones similares, reacciones al material antiguo y común y, en consecuencia, establecerse como parte del mundo reconocido”<sup>171</sup>(AE LW 10. 112 / 2008: 121).

Este es un aspecto que Dewey resalta ya en textos de su obra temprana y a lo que continúa refiriendo en toda su trayectoria hasta *El arte como experiencia*. Podemos encontrar referencias a ello en textos como *Psycology*, pasando por *Democracia y Educación*, “Affective Thought”, “Experiencia y Naturaleza”. En mi lectura de *El arte como experiencia* esta es la idea central que Dewey quiere tratar de dar cuenta en términos filosóficos. Sin duda, esto no pasa necesariamente con toda obra de arte, ni con todo encuentro con las obras de arte. Sin duda, su ocurrencia es en cierto modo especial. No obstante, las obras en las que sí ocurre son las que más le interesan a Dewey y sobre esta característica erige su perspectiva filosófica sobre el arte.

Esta consideración será fundamental para encontrar el punto en el que puede distinguirse la comunicación artística, a saber, “cuando el modo de procesar el material general la transforma en una sustancia fresca y vital” <sup>172</sup>( AE LW 10.112 / 2008: 121), y lo hace de un modo tal que “puede entrar en las experiencias de otros y capacitarlos a su vez para tener a su vez experiencias propias más intensas y plenas”<sup>173</sup> (AE LW 10.114 / 2008: 123). También Matisse,

---

<sup>170</sup> Yet one of the essential traits of the artist is that he is born an experimenter. Without this trait he becomes a poor or a good academician. The artist is compelled to be an experimenter because he has to express an intensely individualized experience through means and materials that belong to the common and public world. This [Page lw.10.149] problem cannot be solved once for all. It is met in every new work undertaken. Otherwise an artist repeats himself and becomes esthetically dead. Only because the artist operates experimentally does he open new fields of experience and disclose new aspects and qualities in familiar scenes and objects. Dewey: Page lw.10.149 If, instead of saying "experimental" one were to say "adventurous," one would probably win general assent

<sup>171</sup> The material out of which a work of art is composed belongs to the common world rather than to the self, and yet there is self-expression in art because the self assimilates that material in a distinctive way to reissue it into the public world in a form that builds a new object. This new object may have as its consequence similar reconstructions, recreations, of old and common material on the part of those who perceive it,

<sup>172</sup> The quality of a work of art is sui generis because the manner in which general material is rendered transforms it into a substance that is fresh and vital.

<sup>173</sup> it can enter into the experiences of others and enable them to have more intense and more fully rounded out experiences of their own.

en la cita que sirve de epígrafe del capítulo 3, refiere precisamente a esta doble idea: el medio plástico se vuelve un signo especial que a la vez puede volverse parte del lenguaje común.

### 3.2 Los límites de la comunicación artística: lo académico y el reconocimiento

Un cuarto señalamiento que debe hacerse es que esta perspectiva comunicativa implica una categoría crítica para el análisis del arte, y tiene que ver con la diferencia entre lo artístico y lo académico.

Lo que distingue la producción artística de lo mecánico o académico es precisamente que, al operar sobre la materia de la experiencia, esta adquiere una cualidad *sui generis* (AE LW.10.112 / 2008: 121). Por ello, la producción artística en tanto comunicativa debe aportar una novedad, una comprensión diferente de la experiencia. Dewey advierte a continuación que no solo la producción sino también la recepción puede volverse ‘académica’, buscando aquello con lo que ya está familiarizado, oyendo en definitiva lo que ya se quería oír. Un poco antes, al abordar el concepto de expresión, Dewey ya había señalado este problema. Allí sostiene que debe distinguirse la expresión del reconocimiento o identificación. Me permito citar algunos pasajes en los que se expone esto

Los meros reconocimientos solo ocurren cuando estamos ocupados por algo distinto al objeto o a la persona reconocida, e indican una interrupción o un intento de usar lo reconocido como medio para otra cosa. Ver, percibir, es más que reconocer. (...) La identificación da el visto bueno y pasa a otra cosa (..) (AE LW 10.30 / 2008: 28)<sup>174</sup>

De otra manera no es percepción, sino reconocimiento, y la diferencia entre las dos es inmensa (...) En el reconocimiento recaemos, como en un estereotipo, sobre un esquema previamente formado. Algún detalle o arreglo de detalles sirve como clave para una simple identificación. Basta para el reconocimiento aplicar al objeto presente este esquema como si fuera un patrón. (...).<sup>175</sup> (AE LW 10.59 / 2008: 60)

---

<sup>174</sup> Mere recognitions occur only when we are occupied with something else than the object or person recognized. It marks either an interruption or else an intent to use what is recognized as a means for something else. To see, to perceive, is more than to recognize. It does not identify something present in terms of a past disconnected from it(..). Identification nods and passes on. Or it defines a passing moment in isolation, it marks a dead spot in experience that is merely filled in. The extent to which the process of living in any day or hour is reduced to labeling situations, events, and objects as "so-and-so" in mere succession marks the cessation of a life that is a conscious experience

<sup>175</sup> Otherwise, there is not perception but recognition. The difference between the two is immense. (...) In recognition we fall back, as upon a stereotype, upon some previously formed scheme. Some detail or arrangement of details serves as cue for bare identification. It suffices in recognition to apply this bare outline as a stencil to the present object



El mero reconocimiento queda satisfecho cuando se adjudica una etiqueta apropiada al objeto; ..apropiada.. significa que sirve a un propósito ajeno respecto del acto de reconocimiento, como el vendedor identifica la mercancía con una muestra. No implica un estímulo del organismo, ni una conmoción interior.<sup>176</sup> (AE LW 10.59 / 2008: 61)

La diferencia entre el reconocimiento y la percepción que allí traza no es solo importante para lo que podríamos considerar la recepción, sino también para la producción. Recordemos que Dewey insiste que el momento artístico y el momento estético son continuos entre sí y presentes en la genuina creación y recepción (Cf. AE LW 10.56 / 2008: 57). El artista se guía de su percepción para elaborar sus obras e incluso para ponerle un fin, y el receptor debe ser un genuino creador de sentidos que elabora el material presente en la obra en relación a su propia experiencia.

Pero volvamos al reconocimiento. El problema como puede verse es que al reconocimiento le falta la calidad artística otorgada por la interpenetración de sustancia y forma, de medios y fines, característica esta que estaría presente en los genuinos momentos de percepción y también presentes en la creación artística. Por su parte, el reconocimiento introduce fines extraños, busca la identificación más que la novedad.

La creación artística puede entonces estar orientada más bien al reconocimiento cuando por ejemplo “[t]enemos la impresión de que el artista, digamos el autor de una novela, trata de regular con intención consciente la emoción despertada. Nos irrita sentir que está manipulando materiales para asegurar un efecto decidido de antemano. El autor, no el asunto principal, es el árbitro. (...) el héroe o la heroína están condenados, no por algo inherente a las situaciones o al personaje, sino por la intención del autor, que hace del personaje un títere, para sacar adelante su propia idea favorita”<sup>177</sup> (AE LW 10.74 / 2008: 78).

Por fuera de los productos artísticamente reconocidos podemos encontrar precisamente la misma distinción. Cuando abordamos la idea de expresión, vimos que las actividades

---

<sup>176</sup> Bare recognition is satisfied when a proper tag or label is attached, "proper" signifying one that serves a purpose outside the act of recognition--as a salesman identifies wares by a sample. It involves no stir of the organism, no inner commotion.

<sup>177</sup> We derive the impression that the artist, say the author of a novel, is trying to regulate by conscious intent the nature of the emotion aroused. We are irritated by a feeling that he is manipulating materials to secure an effect decided upon in advance. In reading a novel, even one written by an expert craftsman, one may get a feeling early in the story that hero or heroine is doomed, doomed not by anything inherent in situations and character but by the intent of the author who makes the character a puppet to set forth his own cherished idea. The painful feeling that results is resented not because it is painful but because it is foisted upon us by something that we feel comes from outside the movement of the subject matter

espontáneas del gesto se transformaban con vistas a un fin. Estas transformaciones, dice Dewey allí, marcan todos los hechos del arte. No obstante, el resultado puede ser artificial cuando por ejemplo

[l]a sonrisa aduladora o la sonrisa convencional al saludar, son artificiales, pero el acto genuino de bienvenida contiene también el cambio de actitud que era antes una manifestación ciega, natural, de impulsión, en un acto de arte ejecutado en vista de su lugar o relación (...)

La diferencia entre lo artificial, lo artificioso y lo artístico está en la superficie. En lo primero hay una brecha entre lo abiertamente hecho y la intención (...) Donde quiera que exista esta distancia entre lo que se hace y su propósito no hay sinceridad, sino ardid, simulación de un acto que intrínsecamente tiene otro efecto<sup>178</sup> (AE LW 10.69 / 2008: 72)

Así, en el trato cotidiano, en la comunicación diaria, Dewey exige una sinceridad en los propósitos, una unidad de lo que se hace y la intención, de modo tal que los actos del trato social puedan ser considerados también como ‘una obra de arte’ (Cf. Idem).

También en la creación y en la recepción artística aparece con fuerza esta categoría. Cabe destacar que la sinceridad de la que Dewey habla no es solo, por así decirlo, una virtud ética, sino estética también “[l]a falta de sinceridad en el arte tiene una fuente estética, no solamente moral; se encuentra siempre que la sustancia y la forma se hallan separadas”<sup>179</sup> (AE LW 10.133/ 2008: 143).

Dewey propone esta categoría en un sentido muy general. A su juicio, la falta de sinceridad en el arte es lo que puede encontrarse en lo meramente decorativo como forma de cubrir las debilidades y propósitos distintos a lo que se dice o se hace. Cabe señalar que la sinceridad como cualidad ética y estética para la creación artística reaparece a menudo en la obra deweyana. Este aspecto puede ser problemático en cierto sentido. En primer lugar, porque la creación artística puede involucrar un fingir, un aspecto artificioso, incluso de manera deliberada. O también, puede ser el caso de una obra de arte cuya producción no fue realizada de manera honrada, sincera, pero que establece una genuina comunicación con sus receptores.

---

<sup>178</sup> The fawning smile and conventional smirk of greeting are artifices. But the genuinely gracious act of welcome contains also a change of an attitude that was once a blind and "natural" manifestation of impulsion into an act of art, something performed in view of its place or relation in the processes of intimate human intercourse.

The difference between the artificial, the artful, and the artistic lies on the surface. In the former there is a split between what is overtly done and what is intended. The appearance is one of cordiality; the intent is that of gaining favor. Wherever this split between what is done and its purpose exists, there is insincerity, a trick, a simulation of an act that intrinsically has another effect.

<sup>179</sup> Insincerity in art has an esthetic not just a moral source; it is found wherever substance and form fall apart.

Por otra parte, las intenciones del artista son siempre algo difícil de analizar, incontrastables, y en modo alguno el producto del artista queda reducido a sus intenciones. Qué rol cumple en la creación artística es un asunto que cabe investigar con mayor detalle.

En todo caso, la sinceridad es una manera de trabajar, experimental y honrada, que en la creación artística involucra una profunda elaboración tanto de lo que se quiere decir como de la manera en que se dice, esto es, se trabaja al mismo tiempo sobre los medios y los propósitos. Esta manera de trabajar es lo que traté de señalar que ocurría en el documental de Agustina Comedi sobre la historia y los archivos de su padre. Como vimos, la pregunta que aparece incesantemente y que se vuelve prácticamente el tema del film es precisamente de qué modo contar la historia del padre, una historia que el padre no quiso contar pero que de algún modo merece contarse porque no todo de esa historia le pertenece exclusivamente. Lxs amigxs del padre se hacen la misma pregunta. En cierto modo, la tarea artística vuelve sobre sí misma, se da vuelta sobre sí para preguntarse a sí misma cómo debe ser contada esa historia. Hay allí algunos materiales, cintas de videos, fotos, relatos. Esos materiales tienen sus voces, imponen sus lógicas, se ocultan y deben ser descifrados, imponen sus resistencias y dejan sus resquicios. Eso exige una profunda revisión y reflexión sobre los mecanismos expresivos, el lugar de las imágenes y las voces, el trabajo de montaje sobre un archivo disperso, valioso, íntimo y común. Hay momentos en que se hace el silencio, que las voces se niegan a hablar. El archivo, voces e imágenes, a veces enmudece y también de ese modo nos cuenta su historia.

### 3.3 *La sinceridad como categoría crítica para el arte: el caso del Kitsch*

La reflexión deweyana sobre la diferencia entre el arte y lo artificial, y el modo en que allí opera el valor de lo genuino y la sinceridad resulta por demás interesante, ya que al mismo tiempo configura una crítica ético-política a ciertos modos de producción y recepción artística, como una crítica estético-artística a ciertas clases de experiencia común más allá de lo específicamente artístico.

Por el lado del arte, podemos encontrar entonces esta exigencia de la sinceridad, precisamente por el reconocimiento deweyano de los efectos que tiene el arte en la experiencia corriente, por su capacidad de modelar y dirigir la experiencia. Esto, como trataré de defender en los siguientes apartados y en el próximo capítulo convierte a la actividad predominantemente artística en una actividad pública, y por ende, pasible de ser críticamente analizada en términos éticos-políticos. Por el lado de la experiencia en general, se avizora una crítica estético-artística en las demás esferas de la vida, donde el criterio de la unidad, de la expansión de la experiencia,

de la comunicación genuina (artística), sirve como regla de juzgamiento de nuestra experiencia ordinaria (cuestión que abordaré en el siguiente apartado).

En cuanto a la diferencia que traza Dewey entre lo artístico y lo artificial y su crítica a la insinceridad en el arte, puede ser puesto en comparación con la categoría de kitsch, al menos en alguna de sus formulaciones. El kitsch como concepto ha recorrido una larga trayectoria ya en la discusión estética y no abordaré aquí la mayor parte de los problemas involucrados. Simplemente me interesa mostrar un cierto paralelismo en cómo juega la cuestión de la sinceridad en la creación artística desde esta perspectiva.

En principio cabe considerar que la categoría del kitsch surge al interior de los debates sobre la cultura de masas y su relación con el arte. En general, los autores que han analizado este fenómeno coinciden en considerar al kitsch como un producto artístico propio de la industria cultural destinado a las masas deseosas de experiencias estéticas cualificadas pero carentes del suficiente tiempo como para realizar la necesaria reflexión que tal experiencia supondría. En este sentido, un párrafo lapidario de Greenberg podría servir como resumen de cómo el kitsch ha sido conceptualizado:

El kitsch es mecánico y opera mediante fórmulas. El kitsch es experiencia vicaria y sensaciones falseadas (...) El kitsch es el epítome de todo lo que hay de espurio en la vida de nuestro tiempo. El kitsch no exige nada a sus consumidores, salvo dinero; ni siquiera les pide su tiempo. (2002: 22)

Una concepción tal debe situarse en la línea de trabajo que inicia Hermann Broch en dos artículos dedicados al tema (1970a, 1970b). En su ensayo “Kitsch y arte de tendencia” de 1933 este autor considera que lo más importante del kitsch es la producción del efecto. Para ello se sirve de vocablos prefabricados que “con su poder se hacen rígidos hasta convertirse en clichés”. El kitsch es entonces un sistema de imitación que actúa siguiendo recetas efectivas y que funciona como enmascaramiento. Así, para Broch el kitsch se trata del refugio en recetas, en modelos prefabricados, y puede considerarse a sus productores como seres éticamente abyectos (Cf. 1970a: 13). El kitsch enmascara su efectismo en un arte que al mismo tiempo se propone como gran arte. El problema para Broch es que el *Kitsch* implica un sistema cerrado de valores donde “el fin infinito del arte se reduce a la esfera de lo finito” (1970a: 8). En la misma línea que Broch, Gadamer en *La actualidad de lo bello* dirá:

Quisiera describir estos dos extremos (opuestos a la experiencia de arte). Uno es esa forma de disfrutar de algo porque resulta conocido y notorio. Tengo para mí que aquí está el origen del kitsch, del no arte. Se oye lo que ya se sabe. No se quiere

oír otra cosa y se disfruta de ese encuentro porque no produce impacto alguno, sino que le afirma a uno de un modo muy lacio (1991: 122).

Retraduciendo a los términos deweyanos, podríamos decir que el kitsch, con su apelación a fórmulas prefabricadas, buscaría más bien el reconocimiento y la identificación rápida (Cf. pasajes citados más arriba). En este sentido, tal como sostiene Melamed “[e]s *kitsch* el artista que resigna su compromiso ético de exploración y experimentación en pos de un fin estético, busca la belleza por sí misma, sigue recetas para lograr un fin predeterminado, pretende no un buen trabajo sino un trabajo agradable” (2022: 63).

Con la categoría de kitsch podemos ver entonces cómo aparece una dimensión ética en la crítica de arte pero de una ética que apela a criterios artísticos. Esto es lo que Dewey también pone de relieve cuando habla sobre la falta de sinceridad en el arte como un defecto no solo ético sino estético. Ahora bien, a diferencia de Dewey, Broch reconoce que quizás no pueda haber arte sin al menos unas gotas de *Kitsch* (1970a: 9).

Pero, cabe considerar que para Broch el problema del kitsch desborda ampliamente la esfera de la cuestión del arte, y se trata en realidad de una modalidad cultural, al punto tal de que podría hablarse, de formas kitsch de subjetividad, de maneras prefabricadas, de relacionarnos y de amoldar nuestro ser. Es interesante recuperar cómo para Broch el kitsch tiene su origen en la subjetividad romántica, que con la exigencia de genialidad y la búsqueda de una autocreación solitaria y completamente autónoma, deja al hombre medio, al que no es genio, en un vacío (Cf. 1970a: 10; 1970b: 17). El kitsch funciona entonces como un enmascaramiento de ese vacío y un refugio en algún absoluto.

Tal como señalan Moles y Wahl “[e]l kitsch es universal, es a la vez un estilo y una manera de ser” (1974: 159). En este sentido, puede decirse que hay una conciencia kitsch, de modo tal que puede explorarse como hipótesis en qué medida el kitsch como problema estético no corre en paralelo a un problema antropológico.

El concepto de kitsch ha sido utilizado también como una manera de caracterizar las producciones de la industria cultural, destinadas a las masas, y también, como en el caso de Broch, para caracterizar el arte académico. En este sentido, volviendo a Dewey, es cierto que su teoría puede ser útil para revalorizar las manifestaciones artísticas populares, tal como hace Shusterman (2000) y que su perspectiva no esencialista habilita una desjerarquización entre las así llamadas bellas artes y artes populares. Ahora bien, cabe destacar que Dewey no sólo critica la idea de una separación entre las bellas artes y las artes populares, sino que tampoco es ingenuo respecto a las condiciones del mercado y las condiciones sociales en las que se

desarrolla la producción artística. En “Politics and Culture” (Cf. PC LW 6) sostiene que aquellos que buscan un beneficio monetario en el arte producen un arte de baja calidad pensado para las masas. Sin embargo, critica el argumento según el cual la justificación de este proceder estaría en que no podrían hacer dinero sino le dieran a las masas lo que ellas quieren, de modo tal que *si de hecho hacen dinero es porque ofrecen lo que ellas desean*, siendo esta una prueba de la incapacidad de las masas de apreciar lo que es bueno. Por el contrario, para Dewey primero se crean los deseos y apetitos por cierto tipos de cosas y luego se los satisface, análisis este que concuerda en los aspectos centrales con la perspectiva que años más tarde desarrollará Marcuse en *El hombre unidimensional* (1985)<sup>180</sup>. Tanto en *El arte como experiencia* como en otros textos aparece esbozado aunque sin mayor desarrollo esta crítica deweyana a las producciones artísticas atravesadas por el mercado, y sin duda es uno de los puntos a los que cabe prestar mucha mayor atención.<sup>181</sup>

Sin embargo, la desjerarquización de la que hablábamos no impide que, considerando obras particulares, pueda hacerse una valoración a partir de un análisis de los significados que comunica, del modo en que lo hace, de las novedades que aporta, etc. La perspectiva ética que abre el análisis de Dewey a partir de la categoría de comunicación habilita en efecto esta tarea que Dewey atribuye a la crítica.<sup>182</sup>

---

<sup>180</sup> Así, dice Dewey “Quienes controlan el sistema existente, es decir, quienes controlan la comercialización de estos productos, encuentran que el modo más sencillo y corto de obtener dinero es mantener estándares bajos. Podría replicarse que no obtendrían dinero ofreciendo productos de baja calidad a menos que le dieran a la gente lo que quiere, de modo que el hecho de que tengan ganancias mediante productos de baja calidad, intelectual y estéticamente, es una prueba de la incapacidad de las masas para apreciar lo bueno. El argumento, creo, es como el de los diarios por el efecto de que ofrecen a la gente lo que quiere. Primero crean un apetito por cierto tipo de cosas y, luego de haber inducido a la gente a quererlas, se las dan sobre la base de que están meramente ofreciendo lo que la gente busca. No son las masas las que finalmente hacen tal demanda, sino la fuente de suministro que fija su nivel. Hay que tener en cuenta la motivación pecuniaria que controla gran parte del arte. Dificilmente tendríamos el tipo de cosas que tenemos en el nivel actual, si no fuera por el beneficio pecuniario que conlleva.” “Those in control of the existing system, those, that is, who are in control of the marketing of these products, find that the shortest and easiest way to get the money that they are after is to maintain low standards. It may be said in reply that they could not make money out of them unless they gave the people what they wanted, so that the fact that they can make money by giving a low order of product, intellectually and aesthetically, is none the less a proof of the incapacity of the mass to appreciate what is good. The argument, I think, is like that of the newspapers to the effect that they give the people what they want. First they created an appetite for certain kinds of things, and after they have led people to want those things, then they give it to them on the ground that they are merely handing out to people the things they want. It is not the populace that finally makes the demand but the source of supply which fixes its level. The pecuniary motivation that controls so much of art has to be taken into account. We should hardly get the kind of thing on the level that exists were it not for the pecuniary profit involved.” (PaC LW 6.44)

<sup>181</sup> Un desarrollo de la perspectiva deweyana sobre estos puntos puede encontrarse en el interesante capítulo de Jean Pierre Cometti titulado “Politiques de l’art” (2017).

<sup>182</sup> Sobre este punto volveré en las conclusiones ya que se trata de una de las líneas de investigación que se desprenden de la propuesta pragmatista. Una primera aproximación al tema se encuentra en Rueda, L. (2018, 2019).

#### **4. Interrupciones. La crítica estético-artística a la experiencia.**

##### *4.1 La perspectiva de Dewey*

Si el arte en su sentido más distintivo puede ser entendido como comunicación esto no debe hacernos perder de vista que el modo en que funciona en la experiencia es para Dewey un tanto peculiar.

Cuando revisamos la noción del arte como lenguaje rescatamos de allí dos características importantes: por un lado, la unidad entre lo que se dice y cómo se dice, entre la materia y la forma. Unidad esta que se lograba por el trabajo experimental sincero. El segundo elemento que rescatamos es el aporte de algo novedoso en la comprensión de la experiencia. Veremos ahora cómo ambos elementos constituyen la base para comprender en qué sentido las actividades artísticas así entendidas son de suyo una crítica a las formas no genuinas de la experiencia, una crítica estético-artística. Encontramos entonces aquí una quinta consideración de Dewey que encuentra también sus resonancias en la filosofía del arte.

Por un lado, en las actividades artísticas se encuentra Dewey con un modelo de que es posible la unidad entre la materia y la forma, posibilitada por una comunicación sincera y experimental que amplía la experiencia. Este hecho, descubierto en el arte, sirve como contraste con las condiciones de una experiencia a la que no se puede llamar una genuina experiencia. En el caso de Dewey la crítica a lo artificial como diferencia de lo artístico no es solo una crítica dentro de la esfera artística, sino que precisamente se erige como una denuncia de la vida desintegrada y alienada, mecanizada.

Por ello, en *El arte como experiencia* no solo se indaga en qué medida el arte puede ser entendido como experiencia sino que al mismo tiempo se indaga también en qué medida la experiencia debería ser un arte, y se diagnóstica por ello una falencia de la experiencia contemporánea. Así se diagnóstica una perjudicial anatomización de la misma en los siguientes términos. Me permito citar un extenso párrafo. Creo que en él se encuentran condensadas de manera clara una visión no ingenua de cómo es llevada adelante la vida corriente.

Así como la religión, la moral, la política, los negocios, tienen cada uno su propio compartimento en el cual es conveniente que permanezcan, el arte también debe tener su reino peculiar y privado. La división de las ocupaciones e intereses en compartimentos trae consigo la separación de esa actividad comúnmente llamada - práctica- y la intuición, de la imaginación y el acto ejecutivo; del propósito significativo y el trabajo, de la emoción respecto al pensamiento y a la acción. Se supone que cada uno de estos elementos tiene también su lugar propio en el que debe

permanecer. Los que describen la anatomía de la experiencia suponen entonces que estas divisiones son inherentes a la constitución misma de la naturaleza humana. *Es cierto que estas separaciones existen en gran parte de nuestra experiencia tal como es vivida en la actualidad, bajo las condiciones de las instituciones económicas y jurídicas.* Solo de manera ocasional los sentidos se cargan, en la vida de muchos hombres, con el sentimiento que proviene de la honda realización de los significados intrínsecos. Padecemos las sensaciones como estímulos mecánicos o irritantes sin tener un sentido de la realidad que hay en ellos y tras de ellos: en la mayor parte de nuestra experiencia los diferentes sentidos no se unen para decirnos una historia común y más amplia. Vemos sin sentir; oímos pero solamente información de segunda mano, [de segunda mano] porque no está reforzado por la visión. Tocamos, pero el contacto permanece tangencial porque no se funde con las cualidades sensibles que están bajo la superficie. Usamos los sentidos para despertar la pasión, pero no para satisfacer el interés de la intuición, no porque ese interés no esté potencialmente presente en el ejercicio de los sentidos, sino porque cedemos a condiciones de vida que obligan a los sentidos a quedar como una excitación superficial. El prestigio llega a los que usan sus mentes sin participación del cuerpo y que actúan, como compensación, por medio del control de los cuerpos y la labor de otros<sup>183</sup> (AE LW 10.26-7 / 2008: 24 cursivas más)

Es interesante cómo de dicho análisis sobre el arte Dewey va trazando en paralelo una crítica sobre las condiciones actuales de la experiencia humana, una experiencia en la que nuestros sentidos aparecen anatomizados y la percepción disminuida, incapaz de formar significados. Una experiencia en la que se separa el goce y el trabajo, el pensamiento y la emoción. Una

---

<sup>183</sup> Since religion, morals, politics, business has each its own compartment, within which it is fitting each should remain, art, too, must have its peculiar and private realm. Compartmentalization of occupations and interests brings about separation of that mode of activity commonly called "practice" from insight, of imagination from executive doing, of significant purpose from work, of emotion from thought and doing. Each of these has, too, its own place in which it must abide. Those who write the anatomy of experience then suppose that these divisions inhere in the very constitution of human nature. Of much of our experience as it is actually lived under present economic and legal institutional conditions, it is only too true that these separations hold. Only occasionally in the lives of many are the senses fraught with the sentiment that comes from deep realization of intrinsic meanings. We undergo sensations as mechanical stimuli or as irritated stimulations, without having a sense of the reality that is in them and behind them: in much of our experience our different senses do not unite to tell a common and enlarged story. We see without feeling; we hear, but only a second-hand report, second hand because not reinforced by vision. We touch, but the contact remains tangential because it does not fuse with qualities of senses that go below the surface. We use the senses to arouse passion but not to fulfill the interest of insight, not because that interest is not potentially present in the exercise of sense but because we yield to conditions of living that force sense to remain an excitation on the surface. Prestige goes to those who use their minds without participation of the body and who act vicariously through control of the bodies and labor of others



experiencia que parece haber perdido las posibilidades de regularse en una mejor dirección o de encontrar los elementos para dar lugar a transformaciones que permitan el crecimiento y el florecimiento humano, ambas categorías que Dewey desarrolla en su filosofía política y que son la base de su propuesta para una democracia integral.<sup>184</sup>

Cabe señalar que la preocupación por las condiciones de la vida que había generado la modernidad es una cuestión transversal en la filosofía deweyana ya desde sus formulaciones tempranas, tal como han rescatado de manera muy interesante por ejemplo el trabajo de Fabio Campeotto (2021). Y es en su tratamiento de las artes en donde aparece con frecuencia. Por ello, no llama la atención que sea en sus tempranas reflexiones sobre la poesía donde esta cuestión se plantea explícitamente. La poesía inglesa romántica y victoriana, principalmente en las figuras de Arnold y Browning, pero también en la figura del poeta francés Bourget, es la ocasión donde Dewey se permite plantear especialmente la cuestión de cómo el desenvolvimiento de la cultura había llevado a una pérdida de la fe en la ciencia y en la razón, originando un pesimismo en particular acerca de la posibilidad de lograr una genuina comunidad entre los hombres y con la naturaleza y el encerramiento del individuo dentro de sí mismo. Así, en unas preciosas líneas dedicadas a Arnold sostiene que

La fuente de lamento que exhalan las líneas de Arnold es su conciencia de un doble aislamiento del ser humano -su aislamiento de la naturaleza y su aislamiento del prójimo. Parece decir que el ser humano no cree más en su unión con la querida naturaleza que lo rodea: el sentido de un espíritu común que los une ha desaparecido y también el de un propósito común. La naturaleza, al dejar de ser divina, ha dejado de ser humana. Ya no existe la fe de que una idea, una realización, une al hombre con la naturaleza; en su lugar, hay la conciencia del aislamiento<sup>185</sup> (PP EW 3. 116)

Frente al pesimismo arnoldiano que Dewey rechaza aun cuando comparta el diagnóstico, Browning se erige como el poeta de la esperanza que, sin dejar de reconocer las limitaciones, confía en la capacidad humana para revertir la historia

Mientras que Arnold encuentra motivos para el lamento meditabundo, Browning nos transmite una esperanza triunfante. Cuando el mundo le cuenta a Arnold una

---

<sup>184</sup> Para una reconstrucción crítica y detallada de estos aspectos, ver Mattarollo (2022a, 2022b).

<sup>185</sup> “I should say that the source of regret which expires from Arnold's lines is his consciousness of a twofold isolation of man--his isolation from nature, his isolation from fellow-man. No longer, he seems to say, may man believe in his oneness with the dear nature about him: the sense of a common spirit binding them together has vanished; the sense of a common purpose outworking in both has fled. Nature, in ceasing to be divine, has ceased to be human. The faith that one idea, one fulfillment, unites in cherished bonds man to nature, is no more; in its stead, the consciousness of isolation”

historia de suavizada melancolía, Browning lee una historia de alegría apasionada y placentera. Si Arnold canta sobre la resignación equilibrada y el empeño, Browning hace sonar la trompeta de una vida abundante. Arnold está en la orilla arenosa y estéril de ese vasto océano donde solo se ve “el turbio flujo y reflujo de la miseria humana”, de donde sólo llegan los sonidos melancólicos de una fe en retirada. Browning ocupa su lugar en nuestra tierra acogedora y cotidiana.<sup>186</sup> (PP EW 3.120)

La cualidad artística que la experiencia ha perdido parece ser en definitiva la unidad de medios y fines, la posibilidad de dirigir la direccionalidad del cambio. Es también una experiencia que ha perdido su carácter artístico en tanto no hay una profundización ni expansión de los significados.

En ese contexto, la existencia de un arte experimentalmente dirigido, que explora los significados de la experiencia, aparece como un contraste con la experiencia cotidiana. Muestra lo que la experiencia no es, pero podría ser. Muestra que la experiencia podría estar artísticamente cualificada. Por ello, Thomas Alexander señala al respecto que “tratar la vida artísticamente es ejercer tanto la imaginación y la reflexión hacia la exploración de las posibilidades del presente” (1987: 269)<sup>187</sup>.

A diferencia de una vida, vale decir, de una experiencia artísticamente moldeada, las condiciones actuales parecen imponer más el reconocimiento que la genuina apreciación, más la imposición de algún sentido que la genuina creación artística de los mismos.

En segundo lugar, aunque vinculado al aspecto que vengo señalando, las actividades artísticas tienen un rol crítico en cuanto Dewey encuentra que en ellas se produce una suerte de interrupción de lo establecido y la posibilidad de encontrar allí nuevos significados, nuevas maneras de actuar y de sentir que posibiliten una vida enriquecida. Se trata en este sentido de comprender qué rol juega el arte en la propuesta meliorista deweyana.

Por ello, lo que iremos tratando de desandar es como se relacionan la idea de una comunicación artística con la conformación de una matriz sensible, formas de apreciación comunes en las que el arte intervendría. Cabe señalar que para Dewey la comunidad de intereses

---

<sup>186</sup> Where Arnold finds food for pensive regret, a rendering of triumphant hope is borne to us from Browning. When the world tells a story of softened melancholy to Arnold, Browning reads a tale of keen and delicious joy. If Arnold sings of calm, self-poised resignation and endeavor, the trumpet peal of an abounding life bursts from Browning. Arnold stands upon the sandy, barren shore of that vast ocean where is seen only "the turbid ebb and flow of human misery," whence comes only the melancholy sounds of a withdrawing faith. Browning takes his place on this homely, every-day earth of ours”

<sup>187</sup> To treat life artistically is to exercise both imagination and reflection toward the exploration of the possibilities of the present

que mediante su creación posibilita la acción conjunta comunicada característica de la democracia como forma de vida, debe ser necesariamente acompañada también como la conformación de una sensibilidad común, de una comunidad en lo sensible, tema este que trabajaremos con mayor detalle en siguiente capítulo.

Pero veamos ahora cómo en la cuestión de una sensibilidad común, la discusión filosófica ha colocado al arte, al gran arte, de algún modo en el rol casi excluyente de la interrupción de esa común sensibilidad, de esa matriz. Así el arte se aseguraba al mismo tiempo que un potencial crítico una separación de lo popular, de cierto sentido común. Dewey reconocerá como fundamental del arte este poder de interrupción, sin dejar de reconocer al mismo tiempo que esas intervenciones en lo común no son sino medios de dirigir la sensibilidad, y por ende la experiencia hacia otros lados, que esa interrupción no intenta configurar sino una nueva dirección, y que esto no lo hace solo el Arte con mayúscula, o mejor, que muchos otros productos no necesariamente reconocidos como obra de arte son capaces de hacerlo en cierto modo.

En particular, en *El arte como experiencia* Dewey está interesado es en tratar de entender cómo esa creatividad conforma o da cuenta aspectos sensibles, cómo expone y reflexiona sobre la matriz sensible en la que estamos inmersos, pero también cómo se trata de ponerla en jaque mediante configuraciones estéticas o como se la expone de un modo que nos es posible apreciarla.

En este sentido, lo artístico desde la perspectiva comunicativa actúa en un lugar fronterizo, en la posibilidad donde lo nuevo y lo posible contrasta y se encuentra con lo actual. Así, Dewey construye y adhiere a una idea de arte que descubre mediante visiones imaginativas las posibilidades que contrastan con las condiciones actuales. Un sentido de las posibilidades no realizadas pero que pueden realizarse, hecho este que encuentra en la poesía de Keats y Shelley. De allí que señala que “[l]os profetas morales han sido siempre poetas”<sup>188</sup> (AE LW 10.350 / 2008: 393).

Por ello, Dewey reconoce en el arte un papel en la interrupción de los hábitos endurecidos. “El arte ha sido el medio de conservar vivo el sentido de los propósitos que rebasan la evidencia y los significados que trascienden el hábito endurecido”<sup>189</sup> (ídem). En el mismo sentido, Matisse dice algo similar cuando sostiene que “no hay verdades nuevas. El papel del artista,

---

<sup>188</sup> The moral prophets of humanity have always been poets

<sup>189</sup> Art has been the means of keeping alive the sense of purposes that outrun evidence and of meanings that transcend indurated habit.

como el de un sabio, se apoya en captar verdades corrientes que le han sido muchas veces repetidas, pero que gracias a él adquirieron frescura y novedad, porque ese artista o sabio había captado el sentido profundo que ellas poseen” (1977: 61)

Recordemos aquí la cita del capítulo 9 de *Experiencia y Naturaleza* donde declama que la magia de la poesía radica precisamente en la revelación de una significación en lo viejo operada por presentarla a través de lo nuevo. Añadía allí que esa ‘revelación’ irradiaba (o podía irradiar) una luz nueva, pero que era en adelante una persistente iluminación (EN LW 1.270). De allí, concluye Dewey en ese mismo capítulo que toda experiencia debería tener esa índole poética en tanto “[t]odo arte es un proceso que tiende a hacer del mundo un lugar diferente en que vivir.”<sup>190</sup>(EN LW 1. 272 /1948: 296)

En este sentido, de la perspectiva comunicativa sobre el arte se deduce un sexto aspecto. Dewey atribuye a las artes un poder crítico en sentido indirecto, ya que las visiones de las posibilidades que en ellas se ofrecen sirven al juzgamiento y como estándar de las condiciones actuales. Tanto en *Experiencia y naturaleza* como en *El arte como experiencia* recupera al poeta Arnold para especificar en qué sentido debe entenderse que la poesía es una crítica a la vida. Veamos estos dos pasajes

El dicho de Matthew Arnold de que la poesía es una crítica de la vida, suena duro a los oídos de algunas personas de fuertes inclinaciones estéticas, parece dar a la poesía una función moral e instrumental. Pero si la poesía no es una crítica de la vida por su intención, lo es por sus efectos, y así pasa con todo arte. Proporciona las significaciones en términos de las cuáles se juzga, estima y crítica la vida de una comunidad.<sup>191</sup> (EN LW 1.159 / 1948: 169)

El dicho de Matthew Arnold de que "la poesía es crítica de la vida" es algo que viene al caso. Sugiere al lector una intención moral de parte del poeta y un juicio moral de parte del lector. No logra ver, en todo caso, definir cómo la poesía es una crítica de la vida; a saber, no directamente, sino descubriendo mediante la visión imaginativa dirigida a la experiencia imaginativa (no para establecer un juicio), las posibilidades que contrastan con las condiciones actuales. Un sentido de las

---

<sup>190</sup> For all art is a process of making the world a different place in which to live

<sup>191</sup> The saying of Matthew Arnold that poetry is a criticism of life sounds harsh to the ears of some persons of strong esthetic bent; it seems to give poetry a moral and instrumental function. But while poetry is not a criticism of life in intent, it is in effect, and so is all art. For art fixes those standards of enjoyment and appreciation with which other things are compared; it selects the objects of future desires; it stimulates effort

posibilidades no realizadas pero que pueden realizarse, cuando se ponen en contraste con las condiciones actuales, son la "crítica" más penetrante que puede hacerse de estas últimas. Es por el sentido de las posibilidades que se abren ante nosotros como nos hacemos conscientes de las constricciones que nos reprimen y de las cargas que nos oprimen.<sup>192</sup> (AE LW 10.349 / 2008: 392)

La crítica a la vida que ejercen las artes no se trata entonces de que el artista diga sin más cómo debe ser la vida, ni de que instruya moralmente en determinada dirección. Sino que la crítica se realiza de manera indirecta.

Las actividades artísticas tienen para Dewey entonces esta función crítica en la creación de nuevas experiencias, y particularmente en la creación de nuevas maneras de apreciar la experiencia. La particular manera en que las diversas artes crean diferentes lenguajes para poder hablar de la experiencia, de lo que ella es y de lo que podría ser, implican para Dewey un potencial crítico inestimable, cuya contribución principal es, como dice "proporcionar órganos de visión"<sup>193</sup> (Cf. DE MW 9.246/ 1998: 204). Por eso, entender el arte como comunicación es

---

<sup>192</sup> "Matthew Arnold's dictum that 'poetry is criticism of life' is a case in point. It suggests to the reader a moral intent on the part of the poet and a moral judgment on the part of the reader. It fails to see or at all events to state how poetry is a criticism of life; namely, not directly, but by disclosure, through imaginative vision addressed to imaginative experience (not to set judgment) of possibilities that contrast with actual conditions. A sense of possibilities that are unrealized and that might be realized are when they are put in contrast with actual conditions, the most penetrating "criticism" of the latter that can be made. It is by a sense of possibilities opening before us that we become aware of constrictions that hem us in and of burdens that oppress."

<sup>193</sup> "En uno de sus sentidos, la apreciación se opone a la depreciación. Denota una alabanza ampliada, intensificada, no meramente una estimación, y mucho menos, una valorización degradada. Este encarecimiento de las cualidades de hacer atractiva y apropiable --capaz de plena asimilación, a toda experiencia constituye la función primaria de la literatura, música, el dibujo, la pintura, etc. en la educación. Estos no son los medios exclusivos de la apreciación en el sentido general; pero constituyen los medios principales de una apreciación intensificada, exaltada. Como tales, no solo se los puede disfrutar intrínseca y directamente, sino que sirven también a un propósito más allá de ellos mismos. Tienen la función, en grado creciente, de toda apreciación en la fijación del gusto en la formación de normas para la valoración de experiencias posteriores. Provocan el descontento respecto a las condiciones que quedan por debajo de su medida; crean la exigencia de un ambiente que llegue a su propio nivel. Revelan una profundidad y amplitud de sentido en experiencias que de otro modo podrían ser mediocres y triviales. Proporcionan, por así decirlo, órganos de visión."

In one of its meanings, appreciation is opposed to depreciation. It denotes an enlarged, an intensified prizing, not merely a prizing, much less--like depreciation--a lowered and degraded prizing. This enhancement of the qualities which make any ordinary experience appealing, appropriable--capable of full assimilation--and enjoyable, constitutes the prime function of literature, music, drawing, painting, etc., in education. They are not the exclusive agencies of appreciation in the most general sense of that word; but they are the chief agencies of an intensified, enhanced appreciation. As such, they are not only intrinsically and directly enjoyable, but they serve a purpose beyond themselves. They have the office, in increased degree, of all appreciation in fixing taste, in forming standards for the worth of later [Page mw.9.247] experiences. They arouse discontent with conditions which fall below their measure; they create a demand for surroundings coming up to their own level. They reveal a depth and range of meaning in experiences which otherwise might be mediocre and trivial. They supply, that is, organs of vision.

entenderlo como la creación de una zona media, fronteriza, en la que lo ya conocido pueda ser apreciado de un nuevo modo.

Así entendido, podríamos decir entonces que la reflexión sobre el arte se inserta dentro las preocupaciones deweyanas por la política y la deriva de la democracia que surgen a partir del ascenso de los totalitarismos y la Gran Depresión. En este mismo sentido, Ramón del Castillo (2018)<sup>194</sup> ofrece una lectura de *El arte como experiencia* que lo acerca a la visión crítica de la cultura de masas que tuvo la Escuela de Frankfurt y principalmente Adorno. Reinterpretando la tesis deweyana de que el material del arte es la vida y experiencia del mundo corriente, esto no implica a juicio de Del Castillo una defensa del arte populista, ni tampoco que el arte deba transmitir un contenido político. El potencial político del arte no está dado porque se una al público al hablar su lenguaje, sino más bien porque el público comienza a hablar un nuevo idioma. Siendo la imaginación el principal instrumento del arte, aparecería allí la imagen de la libertad que la sociedad industrial fragmentada y alienada niega.

Las páginas que siguen intentarán expandir la sugerencia de Ramón del Castillo que aproxima la estética deweyana a la crítica cultural en particular a la vertiente de la teoría crítica.

## **5. Resonancias en la teoría crítica**

En ese contexto de problemas, una tradición filosófica ligada al materialismo, ha enfatizado un rol distintivo del arte de colocarse, más que en la comunicación, en la interrupción de la comunicación. Entendida la comunicación en el sentido de reconocimiento o identificación, donde las artes mismas han sido cooptados por los mecanismos transmisores de lo ideológico, y donde por todos lados aparece la industria cultural, más que comunicar algo el arte genuinamente entendido opera como una suerte de interrupción de la comunicación. Donde cualquier comunicación y sentido se comprende como un refuerzo de los mecanismos de la opresión, un arte verdaderamente crítico no podría sino operar en la dirección contraria, destruyendo o desarmando más que constituyendo significados. Así, en la filosofía del arte, se ha enfatizado esta suerte de operación artística que aparece como un quiebre e interrupción del signo, uno de cuyos exponentes más importantes ha sido Theodor Adorno.

### *5.1 El enmudecimiento del arte en Adorno*

---

<sup>194</sup> En el capítulo titulado “La corrosión de la experiencia. Populismo, abstracción y cultura de masas”.

Para marcar al mismo tiempo cómo la cuestión artística se liga en Adorno a una dimensión crítica me interesa recuperar principalmente algunos conceptos vertidos en *Teoría Estética* (1970 [traducción 2004]). Allí Adorno parte de considerar que la genuina obra de arte es tanto autónoma como un *fait social*, implicando siempre una negación determinada de la sociedad, y que por ello, se relaciona necesariamente con aquello que niega. El arte, defenderá Adorno, es su litigio con lo otro y la antítesis social de la sociedad. Es desde este doble carácter, como sostiene Prestifilippo (2017: 21), que la teoría social del arte de Adorno es una teoría acerca de la significación ético-política de este, cuyo horizonte no es otro que el de la sociabilidad democrática en sentido emancipatorio. La concepción de la obra de arte como forma, como *refus*, como negatividad, como signo y cosa, o sonido y sentido, pueden ser interpretadas desde esta perspectiva. Atendiendo a la situación dialéctica en que se encuentra la obra de arte es que Menke (1997) ha sostenido que la teoría estética de Adorno debe leerse desde la perspectiva de la soberanía más que la de la autonomía.

En esta antinomia (soberanía vs. autonomía) se expresan dos posiciones rastreables en la estética moderna, aun cuando no siempre distinguibles o atribuibles a algún autor en particular. Según la idea de autonomía, la experiencia estética resulta de la diferenciación moderna de distintas modalidades de la experiencia. Se trataría de un acontecimiento autorregulado, inscrito al lado y con independencia de otros discursos no estéticos (Cf. Menke 1997: 14). Esta perspectiva recluiría al arte en una esfera separada, sin contacto con lo extraestético y cuyos efectos solo impactarían en la experiencia estética. Por su parte, la idea contrapuesta de soberanía sostiene que el hecho estético no simplemente se inscribe en el tejido plural de la razón moderna, sino que lo excede y lo transgrede, funcionando como una crítica de la razón. De esto modo, el arte tendría un potencial crítico, y estaría determinado entonces por condiciones heterónomas.

Desde la interpretación de Menke de esta dialéctica, la estética adorniana buscaría, aun sin demasiada claridad, integrar ambas perspectivas, entendiendo que el arte se vuelve tanto más soberano (es decir, más crítico) cuando más autónomo es.

La sociedad a la que el arte se halla inevitablemente unida es comprendida como un proceso histórico en el que la racionalidad moderna se fue desarrollando como dominación y totalización. Los meandros de este proceso y cómo la configuración estética se va desarrollando en paralelo y de manera dialéctica son estudiados con detalle en el libro

*Dialéctica de la ilustración* que escribe junto a Max Horkheimer en 1944 a su llegada a Estados Unidos.<sup>195</sup>

En esta perspectiva, el Iluminismo supone una eliminación de la singularidad bajo la forma de una igualdad represiva. El impulso del Iluminismo es su terror a lo desconocido, y por ello busca eliminarlo al retraerlo de alguna manera a lo ya conocido. En este procedimiento retractor se encierra para los autores la clave del funcionamiento del pensamiento discursivo-conceptual, que elimina las diferencias resaltando lo idéntico, pero que de esta manera supone ya una violencia hacia lo heterogéneo. En una de las formulaciones más atractivas, Adorno y Horkheimer sostienen que bajo el Iluminismo, el mundo queda reducido a lo ya conocido, se vuelve entonces un gigantesco juicio analítico. Bajo esta idea se resume el carácter de tautologocidad y autorreferencialidad en el que es encerrado el mundo. Pero más aún, si seguimos la clasificación kantiana de los juicios, la fórmula del mundo como juicio analítico refiere también a la imposibilidad de que lo nuevo y lo distinto pueda aparecer.

Este modo de funcionamiento donde se impone la lógica de lo intercambiable, de lo siempre igual, es rastreado por los autores ya en el mito mismo. En particular en *La Odisea*, donde un astuto Ulises (símbolo de la razón discursiva totalizante) es capaz de escuchar el canto de las sirenas sin sufrir las consecuencias inaugura un momento que representa para los autores el retiro del arte del mundo de la dominación.

El episodio de las sirenas en *Dialéctica del iluminismo* ha recibido varias interpretaciones<sup>196</sup>. En particular, Wellmer (2013) se ha ocupado de recoger las posibles

---

<sup>195</sup> Tal como sostiene Wellmer (2013), esta serie de ensayos presentan una metahistoria de la razón que permite comprender cómo un proyecto que pretendía liberarse del miedo ha culminado en una triunfal calamidad. Según estos autores, el Iluminismo no se trata de un fenómeno que aparece recién en la modernidad, sino que su origen debe rastrearse ya en la premodernidad con el surgimiento de la técnica y del concepto, donde estos son parte de una misma lógica que busca la dominación a través de la identificación. Lo fundamental del Iluminismo se encuentra en la progresiva desmagificación del mundo, un mundo que deja de ser gobernado por fuerzas animistas y es reducido a fórmula, a lo equivalente. De esta manera, la desmagificación del mundo implica una reducción de la naturaleza a naturaleza muerta y una eliminación de todo lo heterogéneo con vistas al dominio. Esta visión rechaza la concepción de la naturaleza como algo vivo y sintiente. Aquella primera naturaleza, sostienen los autores, más que algo muerto era lo que moría al interior de este proceso.

<sup>196</sup> El viaje de Ulises que supone la constitución del Sí como unidad, a través del esfuerzo del sujeto naciente, implica en primer lugar que el pasado reciente, un pasado aún vivo por la proximidad, se convierta en algo clausurado y mítico. Ese pasado queda expresado en el poema en la figura de las sirenas, que ‘conocen cuanto ocurre en la tierra’ (1987: 49). El canto de las sirenas es el canto irresistible, que amenaza con desintegrar mediante la seducción a aquel que se atreva a escucharlo. Sin embargo, el astuto Ulises diseña una estrategia para eludir sus consecuencias. En rigor de verdad, prescribe dos maneras, una la que ordena a sus comandados, a los trabajadores, la de taparse los oídos y continuar remando. Estos se vuelven seres prácticos con la única perspectiva de seguir hacia adelante indiferentes a todo lo que suceda a su alrededor. La otra estrategia, sacrificial en esencia, es la que Ulises aplica a sí mismo: ser atado al mástil con el fin de oír y disfrutar del canto de las sirenas, pero volverse impotente a sí mismo, sin capacidad de acción. Aparece entonces una sublimación de la práctica y se anuncia, de acuerdo con la lectura de los autores, la ligazón histórica del arte como diferente y diferenciable de cualquier praxis. Atado al mástil, Ulises podrá disfrutar *sin consecuencias* de la belleza del canto.



lecturas que habilita. Para este crítico la historia de las sirenas es también una historia dialéctica, y admite otra lectura que tensiona la omnipotencia del dominio naciente. Si bajo la Ilustración, naturaleza y pasado son vistos desde una perspectiva que los neutraliza para volverlos recursos disponibles, el impulso de salvar al pasado y también a la naturaleza como algo vivo quedaría únicamente de lado del arte.

Las sirenas cantaban y sus cantos prometían el conocimiento y la sabiduría, pero el precio era la muerte y la pérdida de la individualidad. Su promesa era un engaño. El paso del barco de Ulises provoca el enmudecimiento del canto, autonomizando al arte de su función de proveer conocimiento, pero sobre todo, retirándose ante el dominio naciente. La lectura que habilita el pasaje, y que resulta consistente a la luz de *Teoría Estética*, es que nace allí el arte genuino que no se doblega ante el dominio, que enmudece antes que hablar en la lengua de la dominación, que preserva algo de su pasado mítico, vivificándolo, pero que por ello mismo, se vuelve disruptivo y negativo. La paradoja dialéctica de tal situación es que eso solo es loggable en el proceso del Iluminismo.

En este sentido, Adorno y Horkheimer parecen sugerir un entramado entre concepto, discurso o habla y dominio, de modo que, si esto es así, la opción para un arte que no acepte esta situación es la de su retiro en el silencio, para desde allí poder hablar. Adorno parece entender que solo desde una negación de las convenciones, que siempre son lo dado, puede el arte erigirse como un lenguaje capaz de expresar aquello que lo dado no puede decir. La manera en que el arte logra esto es a través de su comunicación polémica como enigma, insertando en el medio de la comunicación fuera y desde su propia negatividad un exceso de sentido, una proliferación irreductible. Volvemos ahora a la *Teoría Estética* para ver cómo se desarrollan estas ideas en torno al arte.

Como vimos, para Adorno la autonomía del arte es una conquista -no exenta de falsedad y de polémica- del proceso moderno de la razón y que por ello mismo se halla imbricada desde su comienzo con la situación total. La peculiaridad del arte entendido como negación determinada de lo que no es él, pero que por ello mismo integra en su definición aquello que

---

Pero, al mismo tiempo que se vuelve impotente, la consecuencia de esta represión es que el arte también deviene impotente y se vuelve ya no más una experiencia peligrosa sino un mero objeto de contemplación, elemento meramente decorativo de una vida desprovista de todo significado integral pero que habilita, vía represión, el placer estético. Según Wellmer (2013), en la lectura que hacen Adorno y Horkheimer del mito ellos interpretan que, como efecto de las medidas adoptadas por Odiseo, el arte se transforma en un lubricante de la maquinaria social, se somete a los fines de la economía capitalista. La superación de la tentación y la reducción del arte a mera contemplación supone entonces la muerte de las sirenas y de su canto, temática que abre también la indagación sobre la fundación del dominio ligado a un orden patriarcal y a la muerte de la naturaleza codificada en la figura femenina.

niega, da cuenta según Adorno de la compleja relación que vincula el arte con lo otro del arte, la empiria, o la totalidad social, a la cual el arte se ocupa de negar. Según Adorno, el genuino arte no puede ser entendido por su compromiso con la totalidad, porque en tanto este sea entendido como negación, se separa de ella. Bajo el concepto de forma, Adorno establece que la obra de arte implica siempre un refus, un rechazo y transformación de algo. El arte es así ‘su litigio con lo otro del arte’.

Si el arte es su litigio con lo otro, es importante para nuestra indagación tener en cuenta que en Adorno ninguno de estos dos polos dialécticos tiene una preeminencia explicativa de la obra, y en cierto sentido la obra de arte auténtica no busca una integración o síntesis dialéctica. Más bien la obra auténtica es la exposición de esta fractura, es la dialéctica detenida entre el momento de la forma y de la expresión, del concepto y la intuición, del mito y la logicidad. Y es desde esta detención que debe entenderse el modo especial en que el arte participa para Adorno en la cultura, mostrando sus quiebres, exponiendo su fractura con aquello que *también es*. Al igual que la copla de Fandermole, que anda torcida en una tierra oscura.

Pero en la exposición de este quiebre es que puede pensarse un nuevo nivel en que la obra de arte se opone a lo social yendo más allá de esto. Sí, como veíamos antes, la categoría de totalidad caracteriza la lectura adorniana de la sociedad, en tanto esta parece encontrarse totalmente administrada, al exponer una fractura la obra se vuelve testimonio de una posible ruptura del orden establecido. Adorno advierte esto en el carácter enigmático que presenta la genuina obra de arte.

La idea de enigma caracterizando la obra de arte nos permite avanzar en la idea de que el arte habla a través de su enmudecimiento. A la manera de la carta robada del cuento de Poe, en tanto y en cuanto la obra de arte manifiesta un sentido que no puede ser mostrado en el lenguaje administrado, rechaza su pura reducción al concepto y dice aquello que debe decir mediante la formulación de enigmas, ocultando lo que dicen al mismo tiempo que lo muestran (Cf. 2004: 164-165). Tal carácter es inseparable del doble juego de participación y retiro que atraviesa al arte en su relación con lo otro.

Que el arte sea un enigma está determinado para Adorno por el carácter novedoso y posiblemente emancipador que este posee. Si puede pensarse desde Adorno un carácter tal en el arte esto radica en que este tiene su verdad en algo que todavía no existe. A lo largo de *Teoría Estética*, Adorno insiste en varias formulaciones de esta idea. Allí nos dice que el arte tiene la verdad como apariencia de lo que no tiene apariencia (Cf. 2004: 179), pero más aún, que el arte desde su singularidad (es decir, desde su apariencia como fractura) es la imagen de lo no

intercambiable, y que por lo tanto, no puede sino ser una mentira. Como imagen de lo no intercambiable, el arte parece contradecir la totalidad de lo social diagnosticada como el locus de la mercancía, lo absolutamente intercambiable.

Así, comunica aquello que de alguna manera no pertenece aún a nuestra experiencia y por ello mismo, su comprensión no resulta garantizada. En este punto, la teoría estética de Adorno arriba una idea del arte que a nuestro juicio nos permite aproximarla, aún con distancias, a lo que recuperamos más arriba respecto de la función de la comunicación en la perspectiva deweyana. Para Adorno, la existencia del arte expone una fractura con la dominación, y sólo de ese modo refiere a una praxis que aún no existe y de la que nadie sabe si pagará en efectivo. No obstante no otorgar ninguna garantía de una vida mejor, a esto se refiere en última instancia la idea de una praxis que aún no existe, para Adorno la misma presencia del arte es de por sí una indicación de que lo no existente podría existir.

Pero lo que me resulta interesante de este aspecto es que para Adorno la no existencia de una praxis mejor podría elaborarse a partir de los elementos existentes. Tal y como la hace la obra de arte

Si hay algo de verdad en la tesis schopenhauriana del arte como el mundo una vez más, este mundo está compuesto a partir de los elementos del primer mundo (...) Pero el mundo una vez más tiene una tendencia negativa contra el primer mundo, *es antes destrucción de lo que los sentidos habituales fingen que reunión de los rasgos dispersos de la existencia en torno al sentido*. En el arte, ni siquiera en el más sublimado, no hay nada que no proceda del mundo; pero nada de eso ha quedado sin cambio (2004: 187-8. *Cursivas mías*).

Es por ello que solo a través de lo existente el arte trasciende a lo no existente. Las obras proclaman que el mundo empírico tiene que cambiar: son esquemas inconscientes del cambio del mundo empírico (Cf. 2004: 236).

Adorno articula la idea anterior en el concepto de forma, una categoría que considera central para la teoría estética. La forma es la coherencia, aunque antagónica y quebrada, mediante la cual cada artefacto conseguido se separa de lo meramente existente. Pero, señala Adorno, la forma artística no se impone violentamente sino que emerge de lo existente. En este sentido, “mediante la forma el arte participa en la civilización que él critica mediante su existencia” (2004: 194), es por ello que la forma es para Adorno el elemento antibárbaro del arte, en tanto presenta la libertad, transfigurando lo existente en otra cosa. Debe notarse que mediante la

forma el arte no solo se opone a su sociedad sino a sí mismo, en lo que de opresivo y bárbaro tiene él por el mero hecho de existir e integrar en sí lo existente que en el caso de Adorno es solo otra manera de decir el dominio.

Por supuesto, no todo lo que llamamos arte hace esto. Bajo la industria cultural lo artístico ha devenido un instrumento más en el logro de una sociedad administrada, reduciendo el arte a la fórmula, al kitsch, al efecto. El arte se vuelve nada más que expresión de lo dado. La industria cultural, bajo la perspectiva que describen Adorno y Horkheimer en *Dialéctica del Iluminismo* elimina lo nuevo, la promesa de otro tipo de praxis y no solo esto, sino que también educa para aceptar y asumir que el mundo en el que vivimos es todo lo que cabe esperar: no solo expresa, sino que comulga con lo dado, entrenando nuestros esquemas de percepción para soportarlo. “El pato Donald -dicen allí- en los dibujos animados como los desdichados en la realidad reciben sus puntapiés a fin de que los espectadores se habitúen a los suyos” (1987: 167).

Frente a la industria cultural, el arte genuino, si es que cabe hablar de ello desde la perspectiva de Adorno, es aquel que alcanza la soberanía, como pretensión normativa sobre la sociedad, a partir de su procedimiento *formal* de deshacer su propia imagería, de eliminar la pretensión discursiva de totalidad. Ya desde sus procedimientos el arte debe contrarrestar aquellos otros procedimientos que expanden la dominación en todos sus aspectos. El arte genuino parece ser aquel que no sólo elabora imágenes de otro tipo de sociedad, sino que se convierte en obra en el instante en que destruye su propia imagería, y por ello se halla ambiguamente pero indisolublemente unido y separado de lo social. El genio adorniano nos lega entonces la hermosa imagen de un arte que, como Penélope cada noche, desteje el manto que ha tejido cada día.

Esto último no requiere para Adorno abogar por una posición del arte comprometido. En “Compromiso”, ensayo incluido en *Notas sobre literatura* (2003) Adorno vuelve sobre la dicotomía entre arte autónomo y arte comprometido, sosteniendo que cada posición adolece de algún problema. Si el arte comprometido oculta la negatividad respecto a lo real que el arte ha de tener, el arte autónomo oculta su indisoluble (y culposos) vínculo que lo liga a lo real. Finalmente, dice allí, no se puede separar tan tajantemente a Sartre de Valéry.

Sí, como dice en “El artista como lugarteniente”, el arte representa lo que algún día podríamos ser (2003: 121), no obstante, en su ensayo sobre el compromiso Adorno vuelve a insistir sobre la idea de que estos esquemas de cambio solo puede el arte comunicarlos, no como alternativas concretas, sino desde su pura forma: [a]rte no significa apuntar alternativas, sino,

mediante nada más que su forma, resistirse al curso del mundo que continúa poniendo a los hombres una pistola en el pecho” (2003: 397).

## 6. Del arte a lo común: el arte como un lenguaje de lo común



El de la Plata no es un río errante, es un río constructor, que construye con barro. El río arrastra frente a Buenos Aires el limo de media América del Sur, y va construyendo bancos, islas, deltas, y más pampa. Como realidad geográfica, el Río de la Plata frente a Buenos Aires es un hecho extraordinario de toda extraordinariedad. Nada puede convenirle menos que el nombre clásico de camino que anda...

No es una vía para irse sino una Patria para quedarse; no es una corriente que se está yendo, ni que se lleve nada; es un agua numerosa que trae; es casi un río de tierra y los barcos que lo cruzan no lo navegan: lo transitan. El río no admite navegantes, requiere rastreadores. Como la Pampa. Pampa y río ponen al hombre de la ciudad frente a un paisaje más grande que el individuo.

Ante una y otro el ser siente de una manera muy honda y muy precisa, que no tiene ni tendrá más perspectiva que la que él se construya, ni más limitación que la que él se trace. (Florencio Escardó, *Geografía de Buenos Aires*)

Si en Adorno se pone de relieve el carácter disruptivo y negativo del arte, eminentemente crítico, cuyo criticismo se funda en su destrucción del sentido, hemos visto cómo desde la perspectiva deweyana también puede subrayarse este aspecto crítico. En dicha perspectiva, puede encontrarse en el arte la promesa de que la experiencia podría ser de otra manera, de que las cosas podrían ser de otra forma. Esto, como hemos visto en el capítulo 1 y 2, es lo que está de por sí contenido en la idea de arte en general y de la experiencia como arte, en tanto y en cuanto, la experiencia puede ser así entendida ya que en ella se contienen las posibilidades de una transformación de sí misma. Ahora bien, si la experiencia puede ser entendida como un arte, si esta puede ser inteligentemente transformada, eso no significa que no nos enfrentemos a una manera de vivir donde, como hemos dicho, esta cualidad artística de la experiencia parece más bien en declive.

Sin embargo, veremos a continuación como Dewey sin negar que el mundo continúa poniéndonos una pistola en el pecho, acentuará más el carácter reconstructivo del arte, en la medida en que este supone una reelaboración y expresión del mundo de la experiencia vivida, de la experiencia común pero donde también lo común se va creando. En este sentido, estas páginas tratarán de mostrar cómo para Dewey la acción de la obra de arte en la experiencia es formar una comunidad, unir a los seres humanos y lo hace precisamente creando experiencia común y compartida. En definitiva, me interesa darle fuerza a la afirmación deweyana según la cual “[la obra de arte n]os lleva más allá de nosotros mismos para encontrarnos a nosotros mismos”<sup>197</sup> (AE LW 10.199 / 2008: 220). Esta es una séptima perspectiva que se halla implicada en el tratamiento del arte en términos de comunicación.

Al trabajar sobre el concepto de comunicación en términos artísticos sostuve antes, apoyado en los textos deweyanos, que esta era un proceso donde se producía una suerte de encuentro de las experiencias. En el proceso comunicativo la experiencia propia que quiere ser contada debe encontrar los ‘puntos de contacto’ con la experiencia del otro y esto en dos sentidos igualmente importantes: implicaba tratar de ver la experiencia propia desde el punto de vista del otro y exigía del otro que vea la propia experiencia desde un punto de vista distinto. En todo caso implicaba siempre un nuevo modo de comprender la experiencia, una transformación cualitativa de la misma. Las cosas que son objeto de comunicación adquieren nuevos significados al participar de la acción comunicativa.

En las actividades artísticas, en la literatura, la música, la pintura, la escultura, etc. encuentra Dewey que este fenómeno comunicativo se produce de forma eminente y casi ejemplarmente. Según mi lectura, la consumación de la obra artística se produce en los momentos en que algo que no era comprendido como algo común es vuelto o hecho común. Así, en su peculiar manera de hablar sobre las experiencias, las artes nos hacen conscientes de algo del orden de lo común, o mejor, lo construyen como algo común. Cuando la obra artística se consuma, y recordemos que para Dewey la definición de obra es lo que el producto hace con y en la experiencia, aparece un sentimiento de comunidad, incluso próximo a lo religioso.<sup>198</sup>

---

<sup>197</sup> “We are carried out beyond ourselves to find ourselves.”

<sup>198</sup> Hay momentos en que se produce un encuentro tan peculiar en el que una producción artística nos logra contar algo. No sucede siempre, no siempre se logra. Pero allí está, a veces esa frase, ese rasgo, ese sonido, en que se logra un encuentro, donde algo se transmite. Algo siempre desconocido. Algo nuevo, incluso en lo viejo. De hecho, más especial se vuelve cuando esa novedad aparece en lo conocido. Hay allí un encuentro que se reviste del color del encuentro más genuino, quizás de los más valiosos. Me han contado algo que nunca había visto de esa manera, en adelante no podré sino verlo con esos ojos. Al contármelo es como si me lo hubieran regalado, me siento agradecido. Me han contado algo que me llega a lo profundo, que me une con alguien incluso remoto. Me han contado algo que en cierto modo también me pertenece. Esa historia, que era un poco mía, aunque quizás no la

Desde las bases antropológicas de seres asociados que debemos compartir el mundo, que nos vemos mutuamente afectados, Dewey entiende que hacer de algo particular algo común, es en cierto modo un valor deseable. En la comunidad aparece una unidad de los humanos, un destino compartido, en la que los seres humanos nos obligamos y comprometemos con ciertos ideales precisamente porque son comunes.

En *Una fe común* -texto del mismo año que *El arte como experiencia*- Dewey elabora esta idea según la cual la participación en lo común es un ideal regulativo. La fe común deweyana es precisamente la adhesión que nos debemos exigir de, honestamente y experimentalmente, seguir y luchar por aquellos ideales inclusivos, “que la imaginación nos presenta y a los cuales la voluntad humana responde como dignos de dominar nuestros deseos y elecciones”<sup>199</sup> (ACF LW 9 LW 9.23 / 2005: 48).

En este sentido, podría pensarse que para Dewey uno de los grandes desafíos que afrontan las sociedades es precisamente que los seres humanos atravesamos una desconexión con el resto, es decir, con la posibilidad de encontrar ideales inclusivos a los cuáles obligarnos precisamente por el hecho de que sean comunes y potencialmente beneficiosos para el resto. Esta era una de las razones que explicaban el lamento del poeta Arnold. Poder concebir este tipo de ideales no es solo un anhelo, sino una necesidad. Se convierte por ello en una exigencia, tanto para el reconocimiento de la historia humana como para la generación porvenir. Alcanzar ideales inclusivos es entonces una tarea que busca restablecer y crear una comunidad con el pasado, el presente y el futuro. Por ello, *Una fe común* culmina de esta manera

Las cosas más preciadas de nuestra civilización no son nuestras. Existen en virtud de los actos y sufrimientos de la continua comunidad humana de la que somos eslabón. Tenemos la responsabilidad de conservar, transmitir y rectificar y extender la herencia de los valores recibidos para que los que vengan detrás de nosotros la

---

conocía, o se me había pasado por alto, o no la había podido ver de esa manera. Esa historia que es un poco propia, aunque también ajena.

Escucho la historia de La veneno, la historia de Jauregui, la del papá de Agustina. Me cuentan también mi propia historia al contar la suya. Puedo ver los matices, las continuidades, los miedos. Me estremezco con ellos. Escucho sus historias y percibo también las diferencias con la mía. Algunas de esas diferencias existen precisamente por todos ellos. Porque contaron su historia.

Me han contado del Río de La Plata. En adelante no podré sino verlo como ese camino que anda, así como lo vio el geógrafo cuando miró el río también como artista. La experiencia de este tipo es especial, es la experiencia que se reviste de un color y un sabor, de una manera de relacionarnos con las cosas de un modo nuevo.

La posible experiencia genuina, la del encuentro, la de la comunicación, es una tarea humana. Su pérdida, su declive, más que un episodio a lamentar es una tarea a cumplir, un llamamiento al esfuerzo humano para a través de sus medios creativos fundar y refundar esa comunidad.

<sup>199</sup> “I should describe this faith as the unification of the self through allegiance to inclusive ideal ends, which imagination presents to us and to which the human will responds as worthy of controlling our desires and choices.”

reciban más sólida y segura, más ampliamente accesible y generosamente repartida, de lo que la recibimos nosotros. <sup>200</sup>(ACF LW 9.58 / 2005: 110)

Ahora bien, ¿de qué manera cree Dewey que es posible que como sociedad podamos dar lugar a una comunidad? La experiencia ofrece las herramientas necesarias para ello. La investigación científica, el logro de una cultura experimental, un compromiso no esencialista con valores inteligentemente alcanzados, un compromiso meliorista que busque el mejoramiento de la vida y el arte como una manera de fundar todo esto en los sentimientos más profundos. Así lo ve Dewey en *El arte como experiencia*

La expresión rompe las barreras que separan a los seres humanos entre sí. Como quiera que el arte es la forma más universal del lenguaje, como quiera que está constituido, incluso independientemente de la literatura, por las cualidades comunes del mundo público, es la forma más universal y libre de comunicación. Toda experiencia intensa de amistad y afección se completa artísticamente. El sentido de la comunión generado por una obra de arte puede adquirir una cualidad claramente religiosa. La unión de los hombres entre sí es la fuente de los ritos que desde la época del hombre arcaico hasta la presente han conmemorado las crisis del nacimiento, la muerte y el matrimonio. El arte es la extensión del poder de los ritos y ceremonias que unen a los hombres, en una celebración compartida, a todos los incidentes y escenas de la vida. Esta función es la recompensa y el sello del arte. 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. <sup>201</sup>(AE LW 10.275 / 2008: 305-306)

Dewey asocia allí la creación artística-expresiva a la conciencia de la comunidad de origen y destino, es decir a la unidad humana. ¿En qué sentido debe entenderse que el arte logra esto?

---

<sup>200</sup> "The things in civilization we most prize are not of ourselves. They exist by grace of the doings and sufferings of the continuous human community in which we are a link. Ours is the responsibility of conserving, transmitting, rectifying and expanding the heritage of values we have received that those who come after us may receive it more solid and secure, more widely accessible and more generously shared than we have received it."

<sup>201</sup> Expression strikes below the barriers that separate human beings from one another. Since art is the most universal form of language, since it is constituted, even apart from literature, by the common qualities of the public world, it is the most universal and freest form of communication. Every intense experience of friendship and affection completes itself artistically. The sense of communion generated by a work of art may take on a definitely religious quality. The union of men with one another is the source of the rites that from the time of archaic man to the present have commemorated the crises of birth, death, and marriage. Art is the extension of the power of rites and ceremonies to unite men, through a shared celebration, to all incidents and scenes of life. This office is the reward and seal of art. That art weds man and nature is a familiar fact. Art also renders men aware of their union with one another in origin and destiny.



Para Dewey, lograr una comunidad requiere principalmente de una suerte de conciencia sobre los efectos de nuestras acciones en los demás y de las acciones de los demás en nosotros. Así, nuevamente en *La opinión pública y sus problemas* sostiene que “las consecuencias de la acción conjunta adquieren un nuevo valor cuando se observan. Porque el hecho de observar los efectos de la acción conjunta obliga a los hombres a reflexionar sobre la propia conexión; la convierte en objeto de atención e interés”<sup>202</sup> (POIP LW 2.250 / 2004: 69). Cabe señalar que las consecuencias de la acción conjunta no solo deben ser comprendidas, por así decirlo, intelectualmente. Estas deben ser apreciadas emocionalmente: “[c]uando se aprecian estas consecuencias intelectual y emocionalmente se genera un interés compartido y con ello se transforma la conducta interconectada”<sup>203</sup> (POIP LW 2. 252 / 2004: 71).

Es en este sentido, en la capacidad de apreciación de estas consecuencias, que las actividades artísticas cumplen un rol fundamental, en tanto serían los medios comunicativos adecuados para posibilitar dicha comprensión.

La experiencia de cada uno no puede ser aislada, está afectada por lo que hemos hecho, lo que otros han hecho y hacen y por las proyecciones y los cursos de acción que se proponen. Percibir esas conexiones, mostrar las continuidades entre las experiencias es lo que Dewey encuentra en el arte, esto es el proceso de hacer esa experiencia conectada una experiencia común. Que la experiencia se vuelva común y compartida es así para Dewey uno de los propósitos y efectos del arte. Por ello, insiste que los seres humanos tenemos una necesidad de contar historias, de narrar la experiencia para hacerla común. De allí que, al inicio de *Unmodern and Modern Philosophy* sostiene que “[e]l hombre es un contador de historias, un divulgador de relatos. Cuenta su historia en todos los medios; por la palabra hablada, por la pantomima y el drama, tallando madera y piedra, en el rito y el culto, en un monumento.”<sup>204</sup> (2012: 3)

Contar la experiencia, narrarla y trabajarla usando distintos medios no es sino una manera de investigar sobre ellas, de buscar algún significado, comprender qué cosas forman parte de la experiencia, cuáles son sus determinantes, cuáles sus implicancias.

*El arte como experiencia* tiene este asunto como uno de sus ejes y creo que Dewey se dirige fundamentalmente a estudiar el arte porque encuentra que allí esto es algo que se produce quizás con mayor frecuencia. Esos raros momentos maravillosos en los que se nos cuenta y podemos

---

<sup>202</sup> “the consequences of conjoint action take on a new value when they are observed. For notice of the effects of connected action forces men to reflect upon the connection itself; it makes it an object of attention and interest.”

<sup>203</sup> “When these consequences are intellectually and emotionally appreciated, a shared interest is generated and the nature of the interconnected behavior is thereby transformed.”

<sup>204</sup> “Man is a teller of tales, a spreader of reports. He tells his story in every medium; by the spoken work, by pantomime and drama, in carvings in wood and stone, in rite and cult, in memorial and monument”

comprender algo que otrx experimentó, en que podemos hacerlo parte de nuestra propia experiencia, en qué podemos hacer que esa experiencia, esa sensibilidad que se nos otorga, ese modo de apreciar las cosas pase a ser parte de nuestra experiencia. Esos momentos de comunicación que son fundantes de la comunidad.

En la actividad artística Dewey encontrará que esa comunicación se produce de una manera especial, debido precisamente a lo que llama la unidad de la materia y la forma, a la organización de los asuntos, temas y preocupaciones humanas de un modo tal que se haga cuasi inmediatamente capaz de ser sentido, en la formación de una manera de sentir que le es apropiada.

Esto no quiere decir que la conformación de una comunidad sea siempre en la dirección de una vida más vivible, de una experiencia que se expanda y crezca, esta es solo una posibilidad. Los mismos mecanismos que se operan en el arte, pueden dar lugar a la formación de una sensibilidad regresiva, a la incapacidad de poder escuchar y apreciar por ejemplo el dolor ajeno, cuestión esta que Dewey señalará. El problema es que de fondo actúan esos mismos mecanismos, de allí la importancia de estudiarlos. En todo caso, y como he venido argumentando desde el capítulo 1, la vinculación entre la experiencia y el arte, la tesis de que las actividades artísticas conforman experiencia, es lo que hace posible estudiarlas bajo esta perspectiva.

Por último, en octavo lugar, a raíz de lo dicho, me interesa señalar que en la perspectiva comunicativa del arte aparece su característica como una actividad con carácter público, en el sentido de público que Dewey defiende.

Lo público aparece siempre que las actividades desarrolladas tengan consecuencias permanentes y relevantes en aquellos que no están tomando parte directa de la acción. La percepción de esas consecuencias y el esfuerzo por dirigir las en orden de una mejor experiencia es lo que se constituye como público. La constitución del público requiere poder encontrar y percibir cuáles son los genuinos intereses, cuáles son los ideales inclusivos a los cuales deberíamos responder. Esto requiere para Dewey un componente profundamente cognitivo, en tanto la investigación social tiene y debe aportar un rico material para la deliberación. No obstante la misma debe ser posible de ser divulgada para que las poblaciones puedan acceder a ella. Aquí Dewey coloca entonces al arte en la función de hacer posible esta difusión, y más aún, la existencia del arte es la prueba de que es posible.

De hecho para Dewey uno de los grandes desafíos de las sociedades es precisamente que la formación de la opinión pública está regulada por los periódicos y las noticias. En la noticia los

acontecimientos son presentados, según Dewey, como meros sucesos abruptos, sin coordinación. Se trata de un sensacionalismo, muchas veces catatrosfista. Completamente aislados de sus conexiones, solamente la fecha puede indicarnos si sucedieron este año o el siguiente. Aunque, “suministran sin duda el elemento de un impacto emocional más próximo al mundo de la sensación”<sup>205</sup> (POIP LW 2.347 / 2004: 154).

En el sentido contrario, la conformación de un público, es decir, la deseable creación de una opinión adecuada sobre los asuntos públicos, requiere como condición tanto “la liberación del artista en la presentación literaria” como “la liberación de la indagación social” (Cf. POIP LW 2.349 / 2004: 156)

Por ello, desde la perspectiva pragmatista deweyana puede reconocerse en el arte una función pública importante. Y esto en dos sentidos. En primer lugar, porque los procedimientos artísticos que ponen en juego lo emocional y la posibilidad de una transformación de la apreciación involucran entonces una afectación ineludible de la comunidad humana. Así como la propaganda, las noticias, el kitsch, ponen en marcha los mismos mecanismos que lo que llamamos arte y afectan en la misma dirección. Sin embargo, el sincero arte está llamado a cumplir un papel en la salida del eclipse del público.

La función del arte siempre ha consistido en romper la rigidez de la conciencia convencional y rutinaria<sup>206</sup>. Las cosas comunes, una flor, un rayo de luna, el canto de un pájaro y no cosas raras y remotas son los medios con que los niveles más profundos de la vida se activan y brotan en forma de deseos y pensamientos. Este proceso es arte (...). Los artistas siempre han sido los auténticos proveedores de noticias porque lo que es nuevo no es el suceso externo en sí mismo, sino el hecho de que a través de él se avive la emoción, la percepción y el entendimiento<sup>207</sup> (POIP LW 2.349 / 2004: 156)

Imaginemos por ejemplo un crimen, como tantos que diariamente nos cuentan las noticias. En la forma de la propaganda, simplemente se busca una excitación emocional pasajera, activar un miedo genérico, estigmatizar algo, etc. pero el crimen o el suceso queda allí como una cosa más. Pierde su singularidad y es utilizado como novedad solo a efectos de impulsar algo

---

<sup>205</sup> they supply the element of shock which is the strictest meaning of sensation.

<sup>206</sup> Este es un caso de las generalizaciones en torno al arte que Dewey hace y que convendría matizar.

<sup>207</sup> The function of art has always been to break through the crust of conventionalized and routine consciousness. Common things, a flower, a gleam of moonlight, the song of a bird, not things rare and remote, are means with which the deeper levels of life are touched so that they spring up as desire and thought. This [Page lw.2.350] process is art. Poetry, the drama, the novel, are proofs that the problem of presentation is not insoluble. Artists have always been the real purveyors of news, for it is not the outward happening in itself which is new, but the kindling by it of emotion, perception and appreciation.

externo. Imaginemos que una obra artística pueda devolvernos cierta percepción fresca de lo que pasó. Que no simplemente lo pase por alto sino que analice y lo conecte con lo que importa, que le devuelva al mismo tiempo su singularidad, su relevancia y sus conexiones con otros asuntos. Se trata de una forma de presentación artística que puede reavivar la percepción sobre un suceso, romper con la simple identificación, mostrar lo que la noticia no quiere mostrar.

Así, con un arte que se apropie de la comunicación, con una comunicación que sea artísticamente entendida, es que para Dewey la democracia podrá alcanzar su pleno sentido, como vida de comunión libre y enriquecedora, y cuyo profeta es -de acuerdo al mismo Dewey- Walt Whitman (Cf. POIP LW 2.350 / 2004: 156).

Sin embargo, cabe señalar que este es uno de los temas que quedan abiertos al trabajar la idea de arte en términos de comunicación y en su vínculo con la experiencia, y con la democracia. La filosofía deweyana considera a la democracia como una suerte de bien, como la aspiración que resume el ideal del crecimiento humano, como el modo de vida que logrado es la expresión misma de la idea de crecimiento y de vida, de vida digna de ser vivida. La democracia nos dice Dewey es la experiencia conjunta comunicada, y al ser experiencia conjunta y comunicada involucra lo común. Entonces la pregunta que hay que hacerse es por qué Dewey insiste con la idea de que volver algo común debe ser la aspiración humana y la fuente de una vida más rica. Creo que para responder esta pregunta debemos darle un poco la vuelta con un criterio pragmatista, y tratar de desandar la respuesta a partir de otra pregunta ¿qué es lo que pasa cuando hay algo en común? Quizás de allí se pueda empezar a responder la pregunta. Sin embargo, esta es una línea interesante para seguir pensando junto a Dewey, una línea que reaparece también en *El arte como experiencia* y en *Una fe común*.

Sí cabe destacar que, desde la perspectiva deweyana, lo común está ya en nuestra experiencia, vivimos en un mundo que compartimos inherentemente con otros. Vivimos inmersos en una historia, en una experiencia y en una cultura. Pero también es común el porvenir que creamos y legamos. Por ello también hacemos de lo común una ética proyectada, una construcción de valores e ideales a los que podemos obligarnos.

Larry Belman sostiene al respecto que la idea e ideal de comunidad deweyana “consiste en la celebración filosófica de la vida compartida. Los intereses, las experiencias y el control compartidos del conjunto de los hechos son los rasgos distintivos de esta concepción” (1977: 33)<sup>208</sup>. Esta vida compartida es el proceso y el producto de la comunicación. De allí la

---

<sup>208</sup> Dewey’s idea and ideal of community is a philosophical celebration of the shared life. Shared interest, shared experiences, and shared control over combined affairs are the hallmarks of this conception”

importancia de mirar filosóficamente a las artes en su aspecto comunicativo, y también de mirar la comunicación desde una perspectiva artística.

En *El arte como experiencia* queda enfocado desde el punto de vista del arte, algo de lo común se pone en juego allí. El mundo común es expresado y compartido a través del arte, dice Dewey. Allí, además de trazar el vínculo del arte como lenguaje, Dewey insiste en estudiar la continuidad entre lo artístico y lo estético o apreciativo, entre el arte como una actividad productiva y la producción de una suerte de clase especial de sensibilidad. En el capítulo 2 he recuperado la idea de apreciación como forma de la sensibilidad en la que valores, hábitos, experiencias pasadas, expectativas se ponían en juego, en una sensibilidad también siempre en proceso de conformación y una sensibilidad que podría ser formada por el arte, artísticamente configurada.

Esto le otorga a la sensibilidad un especial papel en la conformación de la comunidad política, incluso en el logro de la misma libertad. En efecto, la vida comunitaria libre y democrática no puede alcanzarse simplemente por un convencimiento intelectual de que esta es la mejor vida, sino que involucra transformar la sensibilidad, en particular en la dirección de una integración de los otros como parte de nuestra comunidad, en la capacidad de apreciar al otro como parte de nuestra experiencia.

Este vínculo entre lo sensible y lo emocional con la producción de sentidos, significados, maneras de apreciación de las cosas tiene una larga data de investigación filosófica en la estética, en particular moderna. La modernidad -en su tradición estética- parece en efecto haber encontrado en la sensibilidad un campo apasionante e intrincado de problemas a los que las categorías simplemente dicotómicas y esencialistas, no parecen responder. Los modernos pronto se dieron cuenta que el proyecto que buscaba una hegemonía política, que propicia una conversión de los valores, no podría imponerse simplemente convenciendo intelectualmente a las personas. Había que transformar su manera de sentir. Así también todo proyecto político que quiera impulsar cambios porque está convencido de que las maneras de ser de las cosas no son justas tendrá que proponer también una transformación en la manera de sentir, digamos de apreciar esas mismas cosas. Una transformación sensible.

En esta línea, En *Estética e ideología* Terry Eagleton estudia a la tradición estética precisamente desde esta interesante perspectiva. Tal como dice allí “[s]i a alguien le puede parecer forzado apreciar los estrechos vínculos entre el giro a lo estético en la Ilustración y ciertos problemas relacionados con el poder político del absolutismo, solo tiene que leer a

Friederich Schiller para descubrir cómo estas relaciones quedan expresadas sin ambages” (2006: 55)

Ahora bien, las transformaciones de esas maneras de sentir las operan no solo lo que hoy entendemos como arte, sino la tecnología, la propaganda, los productos científicos, la discusión pública, etc. Pero en la actividad artística algo de este orden parece hacerse más patente y parece ser un medio específico para estudiar a la misma sensibilidad. De allí el vínculo especial y privilegiado que ha tenido en la tradición el vínculo entre lo estético y lo artístico, de allí que todo artista trabaja sobre ese vínculo, y de allí que todo esteta también deba ponerlo de relieve. ¿Qué cosas componen nuestra manera de percibir las cosas? ¿Cuáles son los factores que intervienen en el sentimiento? ¿Cómo y qué cosas operan sobre las formas del sentir? ¿Cómo regulan o afectan el sentir y las maneras de apreciar las cosas la acción humana? ¿Qué rol juegan las artes en todo esto? Estas y muchas otras son preguntas que han estado en la tradición estética; son preguntas que Dewey se formula y que a su juicio son urgentes investigar. Son preguntas que yo también me hago.

En mi lectura, Dewey está dentro de esta tradición que encuentra en primer lugar, un profundo y difícil campo de estudio de lo sensible sobre todo ligado a las posibilidades de un desarrollo humano integral y los profundos desafíos generales que se enfrentaba la humanidad como comunidad. Así, en mi perspectiva, especialmente *El arte como experiencia* pertenece a esta interesante tradición, que une la sensibilidad y las cuestiones políticas, que encuentra en lo emocional y en lo apreciativo las herramientas y los desafíos para lograr una comunidad humana democrática, y que además encuentra en las artes una particular reflexión sobre este vínculo y la posibilidad de transformar lo apreciativo.

En el capítulo 5 estudiaré los aportes deweyanos en esta línea de trabajo, con lo cual terminaré de delinear la tesis acerca de cómo en la obra deweyana las actividades artísticas son tratadas como prácticas públicas.

## **7. Sumario**

En este capítulo hemos partido de la idea de que las configuraciones del arte pueden ser consideradas creaciones del lenguaje y por ello hemos recuperado la concepción de lenguaje que Dewey nos lega. Hemos visto que Dewey inscribe la indagación del lenguaje al interior de las situaciones comunicativas donde los significados se constituían en y por esa misma interacción social y no podían ser tratados de manera atomista ni solipsista. En primer lugar, vimos cómo la comunicación en todo sentido involucra para Dewey entonces rasgos artísticos,

en tanto para poder comunicarse había que imaginar fundamentalmente la experiencia propia en términos de la posible experiencia ajena, lo que implicaba la imaginación como facultad peculiar que construyera así los significados y lo que implicaba como resultado una nueva autocomprensión de la experiencia propia, una experiencia ampliada. Así, por obra de la comunicación la experiencia adquiere nuevas cualidades y nuevas direcciones. La comunicación entonces actúa en una zona fronteriza donde un significado común es construido en la misma acción comunicativa.

Al tratar la creación artística desde su rol comunicativo se abren varias consideraciones y categorías analíticas que resultan interesantes y valiosas en la perspectiva pragmatista sobre las artes. La primera consideración es que debemos partir entonces de reconocer una multiplicidad de lenguajes. Cada lenguaje usa un medio especial para una clase de comunicación. Así, cada obra de arte, entendida como lo que el producto hace con y en la experiencia, puede ser considerada una suerte de idioma peculiar, irreductible a otro idioma. La segunda consideración es que los significados de una obra de arte no pueden ser determinados de una vez y para siempre, sino que dependen también de las situaciones receptoras en las que la obra participa. Un lenguaje sólo existe cuando es oído y hablado. Ni siquiera el artista que creó una obra puede erigirse como un soberano de los significados de esta. El significado queda así determinado como la interacción de una obra con la experiencia de quienes la reciben. En tercer lugar, las obras son agentes que pueden crear específicamente públicos con los cuáles comunicarse. En relación a esto vimos que la comunicación artística se caracteriza por la creación de un significado al interior del encuentro comunicativo más que por la mera transmisión de un significado ya constituido. Esta mera transmisión era lo que ocurría en lo académico y en el kitsch, casos en los que no se producía una comunicación auténtica y sincera. Esto nos llevaba a plantear, en cuarto lugar, una dimensión crítica para el arte, partiendo de un reconocimiento de sus efectos en la experiencia, donde la sinceridad aparece como categoría estética para el análisis de manifestaciones artísticas concretas.

En quinto lugar, en las obras de arte en las que se produce una comunicación se encuentra un modelo o forma de una experiencia en cierto modo diferencial a la vida mecanizada y alienada. La obra de arte desde su propia forma integral critica de manera indirecta las condiciones que desintegran la experiencia genuina. La reflexión sobre las producciones artísticas son en Dewey la ocasión de una reflexión sobre las condiciones mismas de la experiencia, que parecen apuntar más a una vitalidad disminuida, desagencializante y desintegrada. Así, la obra artística funciona como una suerte de contraste con estas condiciones.

Aparece asignada al arte una función de interrupción de los hábitos endurecidos y las percepciones abrumadas.

Pero también a partir de su concepto de comunicación, en sexto lugar, vimos una función reconstructiva del arte, en el que Dewey encuentra la posibilidad de crear una experiencia común, requisito para una vida que florece. El arte tiene en la perspectiva deweyana la posibilidad de arraigar emocionalmente nuestro compromiso con lo que llama ideales inclusivos.

La última consideración es entonces que, a raíz de su posible carácter comunicativo y sus intervenciones en la experiencia, deben considerarse a las actividades artísticas y sus productos como actividades públicas, en el sentido de lo público que Dewey defiende.



## Capítulo 5.

### El arte en la conformación de la sensibilidad. La educación estética en clave deweyana

En los grandes artistas el impulso de expresión, la demanda de una interpretación adecuada del sentimiento, es más fuerte que en un individuo común, y por ello aquel se ve compelido a la creación; pero este impulso es suficientemente fuerte en cada individuo, de modo tal que reconoce algo como bello. Los grandes artistas son, después de todo, intérpretes de los sentimientos comunes de la humanidad; no hacen sino presentarnos, en formas concretas de una claridad manifiesta, los sentimientos difusos y vagos que surgen y buscan expresarse en cada ser humano, sin encontrar una salida adecuada. Por ello es que siempre nos resulta natural una gran obra de arte; ante su presencia no nos sentimos frente a algo extraño, sino llevados a lo más profundo de nosotros mismos, habiéndonos revelado algunos de aquellos misterios de nuestra propia naturaleza que siempre habíamos sentido, pero que no podíamos expresar. El juicio estético, en resumen, está siempre implícito en cada ser humano. El artista lo saca a la luz.<sup>209</sup> (Psy EW 2.277)

porque las excursiones del arte crean una nueva sensibilidad que, a veces, absorbe lo que es ajeno y lo naturaliza en la experiencia directa”<sup>210</sup> (AE LW 10.287 / 2008:319)

---

<sup>209</sup> In the great artist the impulse to expression, the demand for an adequate interpretation of the feeling, is much stronger than in the ordinary individual, and so he is impelled to creation; but the impulse is strong enough in every individual, so that he recognizes something as beautiful. The great artists are, after all, only the interpreters of the common feelings of humanity; they but set before us, as in concrete forms of self-revealing clearness, the dim and vague feelings which surge for expression in every human being, finding no adequate outlet. Thus it is that we always find a great work of art natural; in its presence we do not feel ourselves before something strange, but taken deeper into ourselves, having revealed to us some of those mysteries of our own nature which we had always felt but could not express. The æsthetic judgment, in short, is implicit in all human beings. The artist helps it into light.

<sup>210</sup> because the excursions of art create new sensitivities that in time absorb what was alien and naturalize it within direct experience.

## 1. Introducción

En el capítulo final de esta tesis me gustaría plantear algunas cuestiones y preguntas a las que he tratado de dar forma a lo largo de las páginas que la componen. De algún u otro modo estas son las preguntas que fueron apareciendo en la lectura de la obra deweyana. Una lectura que, cabe decir, la realicé siempre en paralelo de un interés por la tradición estética en general, por la obra de Proust en particular y por los estudios que realizan sobre las artes colegas de muchas disciplinas (sociologxs, antropologxs, artistas, críticxs literarixs, historiadorxs del arte, etc). A lo largo del capítulo se verá por qué decir esto es importante. En todo caso, como humilde resultado de esta investigación, creo que voy encontrando formas más claras y enfocadas de plantear estas inquietudes.

El marco general de mis preocupaciones en este recorrido ha sido una indagación sobre la sensibilidad y su vinculación con las prácticas artísticas. En primer lugar, la perspectiva deweyana me ha permitido tematizar la sensibilidad en términos de afectividad y apreciación, esto es, en términos de acción. Al tratarla en términos de acción, surgen una serie de preguntas que, sin pretensiones de exhaustividad -ni en las preguntas ni en las respuestas-, intentaré desarrollar a lo largo de este capítulo. ¿Qué cosas condicionan nuestra sensibilidad? ¿Qué elementos se precipitan o qué compuestos se destilan cuando se genera o aparece un sentimiento en particular? ¿Qué cosas lo transforman? ¿Qué cosas lo exponen? Al indagar sobre estas cuestiones, se fue poniendo de relieve una pregunta que en mi lectura es central tanto en la teoría deweyana como en la tradición estética moderna, a saber, la preocupación por los mecanismos y factores que intervienen en la creación o en el cambio de lo que podríamos llamar una sensibilidad común. ¿Cómo se genera una sensibilidad común, compartida? ¿Cuáles son los procesos culturales que la forman, la dirigen y la transforman?

En mi caso, el intento de profundizar en estas cuestiones ha encontrado en el estudio sobre el arte un fructífero campo de indagaciones. Las actividades del arte parecen guardar con la sensibilidad un estrechísimo vínculo. A lo largo de los capítulos precedentes y lo que abordaré en este, he analizado de la mano de la teoría deweyana algunas dimensiones de este vínculo. En la perspectiva pragmatista que he intentado desarrollar la *vía* del arte, por así llamarla, se convierte en una vía privilegiada para indagar en la sensibilidad y esto por dos razones principales. En primer lugar, podría decirse que la sensibilidad parece ser uno de los objetos privilegiados del arte, esto es, en el arte se estudia y reflexiona especialmente sobre la dimensión estética de la condición humana. Por ello mismo, en las obras de arte es esta dimensión la que se presenta con especial relieve. Sobre este asunto trató el capítulo 3 de esta

tesis que -bajo el concepto de expresión- mostraba cómo las actividades artísticas elaboraban de manera peculiar la dimensión afectiva. Al igual que la tradición estética moderna, donde el arte y la sensibilidad se estudian de manera conjunta, Dewey también registra y elabora ese vínculo.<sup>211</sup>

Pero, desde la perspectiva pragmatista, la vinculación del arte con la sensibilidad no se restringe a la expresión. En segundo lugar, el arte parece tener un especial impacto en la conformación de nuestra dimensión estética, afectiva o apreciativa. Las elaboraciones artísticas son en la misma medida elaboraciones y direcciones posibles de una sensibilidad. Así, la *vida del arte* quizás sea apreciable en nuestra sensibilidad más que en cualquier otro lado. Esto es, si nuestra dimensión sensible no puede ser pensada al margen de la ciencia, la tecnología, la publicidad, los requerimientos de los sistemas políticos-económicos de dominación, etc., tampoco deben ser pensada ajena a las elaboraciones del arte.

Estas dos razones que he distinguido no son solo propias u originales de Dewey, sino que hunden sus raíces en la tradición estética misma, pero sí se presentan en su obra con una fuerza directriz de sus indagaciones sobre los vínculos entre las artes y la experiencia, y en mi lectura, son de las principales ordenadoras de su investigación en *El arte como experiencia*. Sin embargo este aspecto no ha recibido una gran atención o desarrollo por parte de la literatura crítica, y cuando se lo tematiza apenas si se le dedica unas pocas líneas.

Las dos citas que sirven de epígrafe a este capítulo dan cuenta de esta preocupación deweyana, del vínculo que investigamos entre arte y sensibilidad, y muestran un arco de problemas que se extiende desde su primera obra importante *Psychology* hasta *El arte como experiencia*<sup>212</sup>. Si atendemos a lo que se dice en dichas citas de manera conjunta, podemos sostener que Dewey recorre el circuito de la historia de una obra artística, al menos de las obras en las que él se haya particularmente interesado: nacida de una peculiar sensibilidad que busca exponer o expresar alguna dimensión cualitativa particular de la experiencia, la obra de arte tiene su impacto o efecto en la sensibilidad de aquellos que la aprecian, transformando dichas

---

<sup>211</sup> Contra los intentos de querer separar estos discursos de manera tajante, en *El malestar de la estética* Jacques Rancière ha señalado que “[l]as páginas que siguen contraponen a esas teorías de la distinción una tesis simple: la confusión que ellas denuncian, en el nombre de un pensamiento que pone cada cosa en el elemento que le es propio, es de hecho el nudo mismo por el cual ciertos pensamientos, prácticas y afectos se hallan instituidos y provistos de su territorio o de su objeto ‘propio’. Si ‘estética’ es el nombre de una confusión, dicha ‘confusión’ es de hecho lo que nos permite identificar los objetos, los modos de experiencia y las formas de pensamiento del arte que pretendemos aislar para denunciarla. Deshacer el nudo para discernir mejor su singularidad las prácticas del arte o los afectos estéticos quizás equivalga a condenarse a carecer de esa singularidad. (2016: 12)

<sup>212</sup> Esta continua preocupación continua por el arte y la estética ha sido muy bien historizada por la tesis doctoral de Fabio Campeotto (2020) quien señala que en la obra de Dewey se encuentra una parábola donde si bien siempre hubo una preocupación por el arte y la estética esta se va intensificando hasta llegar a *El arte como experiencia*.

apreciaciones, transformando también entonces nuestras experiencias.<sup>213</sup> En la conformación de sensibilidades comunes es que las obras artísticas, incluso las del pasado, conservan, por así decirlo, su vida. La idea deweyana de que la obra de arte es lo que el producto hace ‘con y en’ la experiencia cobra así toda su fuerza.

Quizás un caso, eminentemente artístico, pueda dar una primera idea de lo que este capítulo tiene la pretensión de elaborar en términos de la teoría deweyana. Durante estos años de investigación siempre giraba esa idea que aparece en el *Pierre Menard* de Borges, que ya he citado antes, pero quiero retomar ahora. Es la idea de que Pierre Menard no puede reescribir el Don Quijote aun cuando lo haga letra por letra, precisamente porque existe el Don Quijote, y su existencia ha tenido como efecto que el desenfadado español del siglo cervantino suena hoy a una fórmula desgastada. El efecto duradero del Don Quijote es haber creado la fórmula y que esa fórmula haya tenido una evolución tal que hoy, a nosotros, a nuestros oídos suene a lugar común y el propio Pierre Menard ocupa ya un lugar de enunciación distinto. ¿No es acaso interesante perseguir la historia de estos significados sensibles, de sus cambios y transformaciones? Se traza así un hilo que va del arte a la estética.

Para trazar este vínculo, desarrollé primero una cierta idea de experiencia en la cual se ponía de relieve el aspecto apreciativo y cómo ese aspecto condicionaba el curso de la actividad que continuaba, pero que recibía a su vez transformaciones -cualitativas- que se incorporaron en el curso de la experiencia para volverse -como la llama Dewey- experiencia primaria. A raíz del concepto de experiencia, estudié algunas dimensiones generales de esta relación entre el padecer y el hacer. Luego, en los capítulos 3 y 4 presenté los conceptos de expresión y comunicación. Esto es, concentré mi mirada en un tipo de hacer particular, a saber, el hacer artístico. Siguiendo el vocabulario deweyano, me pregunté qué hacía el hacer artístico con esa dimensión del padecer. Estos conceptos fueron útiles para exponer algunas dimensiones de análisis que permitan comprender de qué manera entiende Dewey que las actividades artísticas elaboran el padecer, es decir, la dimensión afectiva-apreciativa. Ahora bien, la cuestión que se presenta de inmediato y que de algún modo completa el ‘círculo de la experiencia’ es de qué manera los logros o resultados de ese hacer artístico se incorporan al padecer.

Cabe señalar ya desde ahora que en este capítulo cuando hablemos de ‘educación’ lo haremos en un sentido amplio, no restringido al ámbito escolar. Este sentido amplio de

---

<sup>213</sup> En estas citas Dewey nuevamente generaliza demasiado la trayectoria del arte. Debe considerarse también que la sensibilidad de un artista está atravesada por el medio con el que trabaja, las condiciones de su época, la tradición artística en la que se inserta, una personal lectura de esas tradiciones. Al mismo tiempo la trayectoria de la obra no es siempre lineal ni directa

educación es el que se deriva de las primeras páginas de *Democracia y Educación*. Llegados a este punto -y en continuidad con el capítulo anterior- me interesa señalar con mayor especificidad en qué consisten estas transformaciones que el arte operaría en la experiencia según la perspectiva deweyana y extraer de allí algunas consecuencias para el análisis filosófico sobre el arte. Trataré de demostrar cómo en la perspectiva deweyana una de las principales transformaciones que se señalan apuntan a la conformación de una sensibilidad bajo la idea de la educación estética. Sin embargo, en la obra de Dewey -en particular en *El arte como experiencia*- este señalamiento es realizado de manera dispersa y supone sus elaboraciones en torno a la idea de apreciación, afectividad, sensibilidad, etc. pero también supone reconstruir de alguna manera la específica relación entre el arte y la sensibilidad que Dewey elabora. Mi intención en este capítulo es entonces reunir estos señalamientos e intentar ofrecer una perspectiva unificada -en la medida de lo posible- sobre este asunto. Si el esfuerzo es fructífero en este punto podremos entonces ahondar en la tesis que guía este trabajo de doctorado acerca de las consecuencias pragmáticas que tiene el arte en la conformación y dirección de la experiencia.

Este recorrido me permitirá abrir una serie de futuras investigaciones y, en particular, servirá como marco teórico para analizar las relaciones entre la sensibilidad y su rol especial en la política en tanto aparece una preocupación por la conformación de una sensibilidad común. Por otro lado, ofrecerá una dimensión rica de análisis para el arte, en tanto se pone de relieve su rol en la expresión y elaboración y por ende en la transformación de la experiencia humana, hecho que en el caso de Dewey abrirá la puerta a la noción de crítica artística. Es de mi interés ahondar en las futuras investigaciones en los aportes que puede realizar Dewey a la profunda y rica tradición estética sobre estos asuntos.

## **2. Algunas nociones sobre la idea de “educación estética”**

Ahora bien, en este capítulo abordaremos específicamente la idea según la cual los productos que elaboran las actividades artísticas tienen su efecto en la experiencia común, la dirigen y la transforman, impactando especialmente en nuestra sensibilidad. A esto le llamaremos ‘educación estética’, pero vale aclarar que aquí nos referiremos a ‘estética’ en cuanto hablemos de la sensibilidad. En este sentido, cabe aclarar desde ya que no solo las artes ejercen una educación estética, sino que, como veremos, se trata de un agente más entre otros.

No obstante, la idea de educación estética es extremadamente ambigua. Presentaré algunos enfoques que aparecen en este tema, pero cabe señalar que no son estos enfoques los que

pretendo desarrollar, sino más bien reseñar a efectos de poder delimitar con mayor precisión cuál será mi objeto de tratamiento en este capítulo.

En términos generales, el asunto de la educación estética aparece abordado en la bibliografía a raíz de una preocupación por la inclusión de las artes (literarias, plásticas, musicales, etc.) en el currículum escolar. En general estos enfoques tienden a ofrecer argumentos para defender la necesidad de este espacio dentro de la competencia de saberes que se disputan un lugar siempre escaso dentro de lo que una sociedad cree necesario educar. Buscan entonces reivindicar para el arte la dignidad de una actividad en la que, de formar a nuestros educandos en ella, obtendremos ciertos beneficios. Estos ‘alegatos’ atribuyen a las artes -y por ende a su práctica- una serie de virtudes ya epistémicas, ya morales. Al atribuirse al arte esas capacidades, estas perspectivas trascienden por supuesto el ámbito de los alegatos pedagógicos para ser discutidos también en el ámbito de la ciencia y de la moral.

En cuanto a las epistémicas podríamos hablar de la estimulación de la imaginación y el rol de esta en lo que por ejemplo se refiere a la formulación de hipótesis creativas en un escenario de problemas a resolver. En este sentido, los aportes de Dewey en particular, pero de la tradición pragmatista en general han sido sin duda notables, tal como han resaltado los trabajos pioneros de Hans Joas (1998) y también las redefiniciones que esto implica para la concepción de la ciencia tal como han resaltado Di Gregori y Pérez Ránsanz (2017). En el ámbito educativo más específico pueden señalarse los estudios de Gulla, Fairbank y Noonan (2020). Si esto es así, no cabe abundar sobre las razones que tendría una educación especialmente comprometida con la ciencia y el conocimiento para favorecer el entrenamiento de este tipo de capacidades.

En cuanto a las morales, pueden distinguirse dos tipos diferentes de alegatos. Algunos enfatizan el aspecto o función ficcional del arte: se atribuye al arte la formación de una especial capacidad para asumir lo que podríamos llamar la otredad o un orden de la diversidad. Así, construyendo mundos posibles, podría el arte acercarnos a los seres humanos que en principio no nos son próximos, familiares. Cabe señalar en este sentido que se identifica como principal problema ético-político el hecho de que parece no poder lograrse una genuina comunicación entre los humanos lo que daría origen a conflictos y más aún a la crueldad humana. Se deposita por ello en el arte una esperanza de la posibilidad de un entendimiento entre seres humanos que hasta ahora no logran comunicarse. Esta comunicación lograda mediante el arte resultaría en una pacificación de la existencia humana o la disminución al menos de la crueldad.

Retomando a Rorty, podríamos llamar a esto la capacidad edificante del arte<sup>214</sup>. En efecto, sólo por tomar un pasaje a modo de ejemplo, señala Rorty que “[l]a literatura contribuye a la ampliación de la capacidad de imaginación moral, porque nos hace más sensibles en la medida en que profundiza nuestra comprensión de las diferencias entre las personas y la diversidad de sus necesidades (...)” (Rorty, 2002: 158-159).

---

<sup>214</sup> Dado que este es uno de los aspectos centrales en los que se ha centrado la idea de educación estética es interesante detenernos un poco en esta idea y Rorty ha sido uno de los filósofos que la ha presentado con toda claridad. Cabe recordar que Rorty presenta su perspectiva apelando a un radical anti-fundacionalismo, esto es, en el rechazo de que cualquiera de nuestras creencias -especialmente las morales- tienen algún fundamento más allá de la historia y las instituciones. Así, no puede encontrarse (o mejor, no es deseable buscar) una esencia última que justifique algún sistema de creencias en particular. Desde este antifundacionalismo es que Rorty aboga -tal como sostiene en *La filosofía y el espejo de la naturaleza* - por un cambio de la filosofía entendida como epistemología a la filosofía entendida hermenéutica. En la interpretación rortiana la hermenéutica se enfoca en la esperanza de que varios discursos distintos puedan llegar a un acuerdo. Dado que hemos abandonado el fundacionalismo, ningún discurso tiene prioridad sobre otros; y esto posibilita que puedan entrar en una conversación, sin presuponer que la misma se da dentro de un matriz disciplinar que una a los hablantes. Lo importante de dicha conversación es que encontremos en ella nuevas formas de hablar de nosotros mismos, nuevos vocabularios y a esto llama Rorty “edificación” “el intento de edificar (a nosotros mismos y a los demás) puede consistir en la actividad hermenéutica de establecer conexiones entre nuestra propia cultura y alguna cultura o periodo histórico exótico (...)” (Rorty, 2009: 235).

En *Contingencia, ironía y solidaridad*, Rorty considera que todos los seres humanos llevan consigo un conjunto de palabras que tienen la función de justificar sus creencias, sus acciones y sus vidas. A esto lo denomina “léxico último”, y lo llama “último” en el sentido en que si se proyecta una duda sobre estas palabras, ya no se disponen de recursos argumentativos que no sean circulares.

Frente a los léxicos últimos Rorty coloca dos posturas. La del ironista, quien no cree que haya un metaléxico último e universal, ni que un léxico último se aproxime más a la “realidad” que otro (Cf. Rorty, 1991: 91); y la del metafísico, como aquel que “supone que la presencia de un término en su propio léxico asegura que ese término remite a algo que tiene una esencia real” (Rorty, 1991: 92). Este es esencialista y realista, aquel nominalista e historicista.

El ironista es entonces aquel que acepta la contingencia de su propio yo y de su lenguaje, y por ende quien se encuentra más dispuesto a aceptar otros léxicos, o cuanto menos, a ampliar su propio léxico con otro. Esto es, encontramos en el ironista la posibilidad de la *edificación*.

En esta edificación, jugará un papel importante la crítica literaria como sustituto de la filosofía. Rorty sostiene que los ironistas tratan a los filósofos y literatos no como canales para llegar a la verdad sino como abreviaturas de determinados léxicos últimos; por su parte los críticos literarios, por la cantidad de libros que han leído, son tratados como informantes morales. Estas ideas acerca de la literatura y su capacidad transformadora serán retomadas por ejemplo en *Derechos humanos, racionalidad y sentimentalismo*, principalmente en su propuesta de la educación sentimental. Resumiendo de manera muy drástica dicho texto, lo que Rorty argumenta allí es que frente al problema de la deshumanización de los otros distintos a nosotros, la apelación a una naturaleza humana que todos compartiríamos y sobre cuya base se fundaría la exigencia de respeto y dignidad no ha tenido mucho efecto en convencer a nadie. “Dado que al parecer no se logra nada útil insistiendo en afirmar que la naturaleza humana es ahistórica, es probable que tal naturaleza no exista o al menos no haya nada en ella que tenga influencia sobre nuestras elecciones morales” (Rorty, 2004: 66). Por ende, si de lo que se trata es de consolidar una sociedad más libre, menos cruel y menos dogmática, debemos ocuparnos no de encontrar una honda naturaleza ahistórica, sino de una manipulación de los sentimientos. Para Rorty, el abandono del fundacionalismo nos permite concentrar nuestras energías en la manipulación de los sentimientos, en llevar a cabo una educación sentimental. Lo mejor que podemos hacer en este sentido es contar tristes historias acerca del sufrimiento que padecen las personas, promoviendo así el desarrollo de la imaginación y ampliando la referencia del término “gente como nosotros”. Son la literatura, los informes etnográficos y las crónicas periodísticas los que cumplen este papel al ofrecernos otros léxicos, al situarnos imaginativamente en situaciones extrañas. El resultado de esta educación sentimental es un progreso moral consistente en una capacidad creciente para considerar las triviales semejanzas entre nosotros y otras personas bastantes diferentes como algo de mucho más peso que las desemejanzas (RORTY, 2004: 75). Estas semejanzas se tratan de trivialidades tales como el sufrir por los hijos, el tener capacidad para la amistad, etc. Es en este sentido que Rorty afirma que en el logro de la disminución de la crueldad ha tenido mucho más efecto *La cabaña del Tío Tom* que *La Crítica de la Razón Práctica*.

Ahora bien, esta capacidad de las artes (especialmente de la literatura) que Rorty rescata puede en efecto encontrarse también en algunos pasajes de Dewey. En particular, al tratar la relación que establecemos con el arte del pasado Dewey se aproxima a lo que desarrollará la hermenéutica unos años después. En efecto, para Dewey el arte del pasado es el medio para penetrar con empatía en los elementos más profundos de la experiencia de civilizaciones remotas y extrañas. Pero, como vimos al abordar la idea de comunicación en el capítulo anterior, “éstas [las artes del pasado] producen una ampliación y profundización de nuestra propia experiencia, haciéndolas menos local y provinciana cuando comprendemos, por su medio, las actitudes básicas en otras formas de la experiencia”<sup>215</sup> (AE LW 10. 335 / 2008: 376). Esto tiene para Dewey un ‘efecto duradero’, a saber “una expansión *de* su empatía, imaginación y sensibilidad”<sup>216</sup> (AE LW 10.337 / 2008: 378). Varios pasajes más aproximan a Dewey a esta perspectiva, como por ejemplo cuando señala que “[l]a suma total del efecto de todos los tratados reflexivos sobre la moral es insignificante en comparación con la influencia de la arquitectura, la novela, el drama sobre la vida...”<sup>217</sup>(AE LW 10.348 / 2008: 390).

El señalamiento de estas ‘virtudes’ tiene en la reflexión estética una larga tradición y también Dewey retoma y elabora estos aspectos. Su defensa sobre la educación en las artes será un aspecto de la obra y la práctica de Dewey que tiene su importancia, particularmente a partir de la relación con Barnes y su fundación, tema que ha sido estudiado en profundidad por Fabio Campeotto en su tesis doctoral y por su director Claudio Viale (Cf. Campeotto 2020; Campeotto y Viale, 2017a, 2017b, 2018, 2019; Viale 2019).

No obstante, mi perspectiva sobre en qué sentido debe entender la idea de educación estética desde un marco pragmatista es más amplia. Para reconstruir esta perspectiva más amplia en los próximos apartados me enfocaré en tres cuestiones. En primer lugar, volveré sobre la preocupación deweyana por la sensibilidad y su tratamiento pragmatista en términos de acción. En segundo lugar, recuperaré algunas nociones importantes de su teoría de la educación para luego, en tercer lugar, ubicar con precisión de qué manera comprende Dewey que el arte puede resultar educativo y especialmente como esa ‘educación’ se orienta a una transformación de la sensibilidad. De este modo, recorreremos la relación entre sensibilidad, educación y arte.

---

<sup>215</sup> They effect a broadening and deepening of our own experience, rendering it less local and provincial as far as we grasp, by their means, the attitudes basic in other forms of experience.

<sup>216</sup> Their enduring effect upon those who perceive and enjoy will be an expansion of their sympathies, imagination, and sense.

<sup>217</sup> The sum total of the effect of all reflective treatises on morals is insignificant in comparison with the influence of architecture, novel, drama, on life (...)



### 3. Dewey, el esteta



Grupo Escombros

Los sentidos que mencionamos antes sobre la ‘educación estética’ se encuentran en efecto presentes en la obra de Dewey. Sin embargo, a mi juicio, la perspectiva deweyana expande esta dimensión de análisis. La teoría deweyana aborda de manera rica y profunda la sensibilidad misma, preocupándose de analizar los componentes que intervienen en nuestras maneras de percibir las cosas y tratando de determinar qué rol juegan estas percepciones en las acciones que emprendemos. Al comienzo de este capítulo he planteado una serie de preguntas generales acerca de la sensibilidad, pero quizás sea útil ahora enfocar en algunas preguntas más particulares y ejemplares. No es mi pretensión responderlas, sino más bien tenerlas presentes a efectos de que se comprenda en general qué cuestiones son las que me parece que se ponen de relieve a partir del análisis de la sensibilidad desde una perspectiva pragmatista. Pensemos por ejemplo en los sentimientos de agrado y desagrado, esos mismos sentimientos que Kant se esfuerza por separar del juicio sobre lo bello. ¿Qué es lo que causa que algo que nos resulte agradable o desagradable? ¿Puede algo que sea desagradable estetizarse al punto de resultar agradable? ¿Puede nuestra percepción ser operada a tal punto de que lo agradable se convierta en desagradable? ¿No operan los sistemas políticos, los regímenes de dominación, las artes, sobre esos sentimientos? ¿Con qué propósitos? ¿No aparecen acaso sobrados ejemplos en el arte contemporáneo de un intento de volver placentero lo desagradable introduciendolo en el dispositivo de museos y galerías, y también en el sentido inverso? Podrían plantearse en este mismo sentido preguntas análogas sobre distintas clases de sentimientos. ¿Puede, por ejemplo, intervenir sobre el sufrimiento y el dolor, en qué grado y medida? ¿Puede nuestra percepción acostumbrarse a determinadas cosas?

Esto me remite a una pregunta monumentalmente planteada en la escalera externa de la ex-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP (actual edificio Sergio Karakachoff) en la que realicé mi carrera de grado. La pregunta reza: “¿a qué te podés

acostumbrar?”<sup>218</sup> Esta obra -realizada el 18 de septiembre del 2008 por Surcos, Praxis y el colectivo Situaciones- consta de dos partes importantes, una estática (la pregunta repartida en forma descendente), y una parte dinámica que se actualiza a medida que pasan los años de la segunda desaparición de Jorge Julio López<sup>219</sup>. El incremento de los años refuerza el sentido de la pregunta y confirma quizás, la respuesta. Pero allí está esa obra de arte, sacudiendo la percepción adormecida que se ha acostumbrado (o quizás resignado) a la ausencia de la víctima y testigo. A qué nos podemos acostumbrar es una de las preguntas que- en lo que a mí respecta- es particularmente interesante para abordar desde la estética.

Este último aspecto es relevante en la medida en que la reflexión estética se imbrica con las cuestiones del poder, la política y la dominación. Dewey puede ser considerado en este aspecto -mas no en su totalidad- un continuador de la tradición estética de la modernidad. En efecto, si la tradición filosófica moderna en general tiende a menospreciar en favor de la razón todo el ámbito de la sensación, paralelamente, en una *alter*modernidad, se desenvuelve la estética como disciplina específica que se encargará de estudiar cuáles son las estructuras, modos de funcionamiento, determinantes, pero también el campo de acción y las cosas en las que influye lo que vagamente podríamos llamar la sensibilidad, lo cual dará lugar a una serie de preguntas y cuestiones que la estética en general y la filosofía deweyana en particular plantean y que es de mi interés continuar estudiando.

En este sentido cabe señalar que, ya tempranamente, la modernidad estética se vincula con un problema político eminente, tal como señala Eagleton (2006). En efecto, el establecimiento de la ley absolutista que Eagleton estudia, pero podemos pensar más en general, de cualquier proyecto político, requiere no solo convencer racionalmente o mediante argumentos, sino como dirá, transformar radicalmente “el corazón” de las personas. Esto es, no hay posibilidad de implantar un régimen político cualquiera si no se opera sobre los mecanismos de la sensibilidad.

En este sentido, debe considerarse que será el ámbito de la estética donde la propia modernidad produce una importante reflexión sobre las patologías y los problemas de esa misma modernidad y donde aparecerá con fuerza -especialmente en los estetas ilustrados- la

---

<sup>218</sup> Para más detalles sobre esta y otras obras memoriales en los edificios de la UNLP puede consultarse el artículo de Capasso, V.; Jean Jean, M. (2012) Memoriales en la UNLP. Análisis de diversos casos de representación del pasado reciente en distintas unidades académicas. *Aletheia*, 2 (4). En *Memoria Académica*. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.5282/pr.5282.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5282/pr.5282.pdf)

<sup>219</sup> Jorge Julio López fue detenido en centros clandestinos en el marco de la dictadura. Ya en democracia, desaparece nuevamente en el marco de su testimonio en uno de los juicios contra el represor de la dictadura Miguel Etchecolatz. El caso sigue sin resolverse.

necesidad de conformar una sensibilidad común que pueda, por decirlo al modo de Schiller, estar a la altura de las reivindicaciones políticas de la época.

El caso de Schiller es interesante porque allí se ve con claridad la manera en que arte, política y sensibilidad deben anudarse de manera necesaria. Para Schiller, la solución de los problemas políticos ('el logro de una verdadera libertad política'-Carta II, 1981:27) se debía resolver por la vía estética, donde a través de la belleza -intrínsecamente vinculada a la creación artística- se llegaría a la libertad (1981:30. Carta II). El problema, tal como se codifica en el lenguaje kantiano de Schiller, es cómo lograr que el humano libre, esto es, capaz de elegir entre sus inclinaciones y el deber, tenga una conducta moral tan arraigada que se termine tratando de una segunda naturaleza. A su vez, la época moderna es caracterizada por un desgarramiento al interior de lo humano, que tiene a su base el desgarramiento entre lo humano y la naturaleza. Vimos ya en Wordsworth (capítulo 2) alguna referencia poética a este desgarramiento. La naturaleza ya no forma al hombre, ahora lo hace el entendimiento, y esto genera un ser humano que solo puede usar parte de sus capacidades analíticas, abstractas, incapaz de ahondar en la imaginación y en el sentimiento. La razón ha planteado sus exigencias y le basta que sean exigencias sin condicionamientos, pero para Schiller (como después para Rorty) no parece ser suficiente esta exigencia para moralizar la época, sino que 'el sentimiento vivo tiene voz y voto' (1981: 35). Para desarrollar al ser humano, desalienarlo, el Estado debe apuntar a la unidad de dos impulsos ahora divididos, el impulso sensible y el impulso formal. Por ello "toda reforma política debe tomar como punto de partida el ennoblecimiento del carácter humano (...) habría que buscar un instrumento que el estado no nos proporciona (...) Ese instrumento es el arte" (p. 171). Por ello, la necesidad más apremiante es para Schiller la educación de la sensibilidad. Dice allí

La ilustración del entendimiento -de la que se vanaglorian -no injustamente del todo- las clases más refinadas, muestra en conjunto tan poca influencia ennobecedora sobre los sentimientos, que más bien fortalece con máximas de corrupción. Renegamos de la naturaleza en su justo campo para sufrir después su tiranía en la moral, y mientras resistimos a sus impresiones, tomamos de ella nuestros principios. (Schiller, 1981: 39-40)

Es decir, Schiller detecta que una parte importante del problema político de su presente se localiza en que no se ha formado una sensibilidad apropiada a las demandas de la libertad. Más allá de los resultados y del lenguaje schilleriano, me parece especialmente interesante que se plantee allí la idea de que una exigencia moral pueda convertirse casi en una segunda naturaleza y que para ello se requiera especialmente una manipulación de los sentimientos, una

intervención sobre la manera en que apreciamos las cosas. Esto implica la hipótesis y la perspectiva según la cual el sostenimiento de determinados regímenes políticos o más en general, ciertas formas de vida son sistémicas con ciertas maneras de apreciar las cosas. Podríamos decir, más coloquialmente, que las formas de vida, las relaciones sociales que establecemos están también asentadas, o implican, determinadas formas de apreciación.

Otro antecedente importante de la perspectiva que intento delinear puede encontrarse también en la obra de Marx. En los *Manuscritos económicos-filosóficos* Marx elabora bajo la idea de alienación la noción de la conversión de toda la vida humana en una mercancía. Así, el objeto, el trabajo mismo, son reducidos a una mera mercancía, cuyo único valor parece ser el de cambio. De este modo, Marx señala que en las relaciones sociales se va desplegando crecientemente la lógica de la mercancía, al punto tal que

[I]o que vale para la relación del hombre con su trabajo, con el producto de su trabajo y consigo mismo, vale para la relación del hombre con el otro hombre, como también con el trabajo y el objeto del trabajo del otro hombre (...) Así pues, en la relación del trabajo alienado, cada hombre considera al otro según el parámetro y la relación en que se encuentra el mismo en cuanto trabajador (2006: 114-115).

Que cada hombre considere al otro según el parámetro en que se encuentra el mismo en cuanto productor (esto es, reducido a mercancía) implica aquí, hasta donde entiendo, que no vemos en el otro un ser humano, que no lo reconocemos como tal, y para funcionar así esto debe asentarse a tal punto en nuestra estructura perceptiva que se convierta en una forma casi natural de ver las cosas. De modo tal que podemos preguntarnos, ¿cuáles son los mecanismos mediante los cuáles determinadas formas o regímenes de sensibilidad se generan, se crean o se reproducen? Así también es interesante preguntarse qué sentimientos y emociones establecen los diferentes regímenes políticos-económicos, por ejemplo ¿hay acaso un conjunto particular de sentimientos y una sensibilidad adecuada al neoliberalismo?

Pero la perspectiva de Marx traza además una relación explícita entre el arte y la formación de la sensibilidad, sobre la que volveremos luego. Tal como señala Melamed (2022), cuando en *Grundrisse* Marx quiere explicar la relación entre consumo y producción apela al siguiente ejemplo artístico:

El objeto del arte -de igual modo que cualquier otro producto artístico- crea un público sensible al arte, capaz de goce estético. De tal modo que la producción no solamente produce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto. (1971: 12-13)

También Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* señalan que la industria cultural elimina lo nuevo, la promesa de otro tipo de praxis y no solo esto, sino que también educa para aceptar y asumir que el mundo en el que vivimos es todo lo que cabe esperar: no solo expresa, sino que comulga con lo dado, entrenando nuestros esquemas de percepción para soportarlo (Cf. 1987: 167).

Creo que Dewey se enfrenta al mismo problema y comprende que cualquier cambio en las relaciones sociales debe también traer aparejado un cambio en las estructuras perceptivas-apreciativas. Si la democracia habrá de ser un proyecto político factible, debemos preguntarnos qué vínculos sentimentales deben crearse entre los congéneres y entre los congéneres con su tradición y su futuro. ¿Qué sensibilidad requerirá un sistema político democrático como el que espera Dewey? En la perspectiva deweyana hemos comenzado a delinear algunos elementos y aportes que complejizan esa elaboración sobre la dimensión sensible.

La importancia del aspecto de la sensibilidad en la obra deweyana es notable, como hemos dicho, desde sus primeros escritos. En *Psychology* realiza un interesante abordaje no tanto por el resultado y las categorías con lo que lo expresa, sino por el esfuerzo mismo de dar cuenta de esta dimensión que marca una preocupación transversal en su trayectoria filosófica. Este ensayo se inserta dentro del marco de la psicología conductista y en un intento fallido de Dewey de proveer un fundamento psicológico empírico a su idealismo objetivo (Cf. Tiles 1988: 30; Alexander, 1987: 29). La categorización que allí realiza parece un poco forzada, esquemática. Por ejemplo, allí se clasifica y divide taxonómicamente a los sentimientos en estéticos, morales e intelectuales y a su vez dentro de cada categoría se realizan nuevas divisiones y separaciones de los distintos sentimientos. Más allá de esto, es significativo el esfuerzo por pensarlos, por encontrarles un lugar y determinar su modo de funcionamiento. Este intento de esquematización tan rigurosa será completamente abandonado en *El arte como experiencia*, pero sin embargo si hay una continuidad en algunas ideas importantes.

En el capítulo 10 de *Psychology* intitulado “Introduction to Feeling” Dewey se desmarca de la tradición filosófica y anota que el sentimiento no es una clase de hechos psíquicos, un grupo particular de las experiencias psíquicas, sino un lado o aspecto coextensivo con toda la vida mental (Psy. EW 2.213). El sentimiento es lo que marca la subjetividad, el ego, como algo distinto del tú, pero de una subjetividad interesada por el material del mundo con el que lidia y por las consecuencias de la acción, todo lo cual informa al sentimiento con contenidos y marca sus desarrollos. Es decir, el sentimiento es ineludible a la hora de comprender las acciones del yo. Los polos en que se mueve el sentimiento son los de placer o dolor. Pero estos términos le

resultan ya a Dewey demasiado generales para explicar el sentimiento, al cual caracteriza como indefinible, precisamente porque cada actividad tiene sus propios sentimientos. Como vimos en el capítulo 3, esta idea será desarrollada tanto en *El arte como experiencia* como en los ensayos “Affective Thought” y “Qualitative Thought”. Un pasaje de esta obra sirve para poner de manifiesto la manera expositiva en la que Dewey presenta estas ideas, mostrando también sus dudas, sus idas y vueltas y aclarándose en la medida en que lo expone

Cada actividad del yo tiene, en otras palabras, un relleno o cualidad definida muy distinta de cualquier otra; y el sentimiento como complemento de esta actividad, o más bien como presente en la consciencia, también debe ser diferente. <sup>220</sup> (Psy. EW.2. 217, cursivas mías).

En definitiva, Dewey se preocupa por defender la dimensión afectiva de la vida orgánica como parte de la actividad del yo, alejándose de la idea de pasividad con la que solía ser caracterizada. Más adelante, como hemos visto, desde una perspectiva transaccional de la experiencia ya desarrollada, Dewey enfatiza la idea de que los sentimientos no son meramente subjetivos, sino que son cualidades de las situaciones mismas. Son sus significados inmediatos.

En el mismo sentido, en *El arte como experiencia* señalará que

La sensibilidad.. cubre un amplio grupo de contenidos: lo sensorial, lo sensacional, lo sensitivo, lo sensato y lo sentimental junto con lo sensual. Incluye casi todo, desde el mero choque físico y emocional hasta la sensación misma, esto es, la significación de las cosas, presente en la experiencia inmediata. Cada término se refiere a alguna fase y aspecto real de la vida de una criatura organizada, en tanto que la vida se produce a través de los órganos de los sentidos. Sin embargo, la sensación -en el sentido de estar tan directamente incorporada a la experiencia que ilumina el significado de ésta- es la única que expresa la función de los órganos de los sentidos cuando se conduce a la plena realización. Los sentidos son órganos a través de los cuales la criatura viviente participa directamente de los sucesos del mundo que lo rodea. (...) Este material no puede oponerse a la acción, porque los aparatos motores y la voluntad misma son los medios que conducen y dirigen esta participación. No puede contraponerse al intelecto, porque la mente es el medio por el cual la participación se hace fructífera a través de la sensibilidad; la mente extrae

---

<sup>220</sup> Every activity of the self, in other words, has a definite filling or quality quite distinct from every other; and feeling, as the accompaniment of this activity, *or rather* as its immediate presence in consciousness, must be different also”

y conserva los valores que impulsarán y servirán el trato de la criatura viviente con su entorno. (AE LW 10.27-28 / 2008: 25-26)<sup>221</sup>

En consonancia con estas ideas, en los capítulos precedentes, especialmente en el 2, vimos en primer lugar que era desde allí que la criatura toma contacto con su ambiente, donde en principio y en modo básico aparecen los sentimientos de agrado o desagrado, pero que luego se irán complejizando. Además, vimos que este contacto con el ambiente se ve informado por una serie de 'valores' o 'juicios' que se arraigan en la estructura sensible, pasando a conformar parte de esa misma sensibilidad. También vimos que la sensibilidad realizaba ciertas valoraciones inmediatas de acuerdo a la situación en la que se encontraba. El 'valor de un ruido' no era el mismo si uno estaba cazando o en la tranquilidad de su casa. El contexto informaba la cualidad misma de cada sensación y las sensaciones que allí aparecían se convertían en el significado inmediato de la situación. Las acciones emprendidas, decía Dewey, no eran sino un modo de desarrollar los valores o significados contenidos en una sensación e implicaban una reconstrucción de la misma. El valor del ruido que genera una huida se mantiene todo a lo largo del desarrollo de la misma. Si esta cualidad de esta sensación no se mantuviese, la huida decaería. Por otra parte, la acción emprendida era una manera de transformar la sensación, de cambiarla. Estas características se fundaban por supuesto en el carácter transaccional de la experiencia.

También vimos cómo las cualidades sensibles de una cosa tenían la capacidad de remitir a las cualidades de otras cosas<sup>222</sup>, ya sea de manera directa o también por medio de enlaces

---

<sup>221</sup> "Sense" covers a wide range of contents: the sensory, the sensational, the sensitive, the sensible, and the sentimental, along with the sensuous. It includes almost everything from bare physical and emotional shock to sense itself--that is, the meaning of things present in immediate experience. Each term refers to some real phase and aspect of the life of an organic creature as life occurs through sense organs. But sense, as meaning so directly embodied in experience as to be its own illuminated meaning, is the only signification that expresses the function of sense organs when they are carried to full realization. The senses are the organs through which the live creature participates directly in the ongoings of the world about him. In this participation the varied wonder and splendor of this world are made actual for him in the qualities he experiences. This material cannot be opposed to action, for motor apparatus and "will" itself are the means by which this participation is carried on and directed. It cannot be opposed to "intellect," for mind is the means by which participation is rendered fruitful through sense; by which meanings and values are extracted, retained, and put to further service in the intercourse of the live creature with his surroundings.

<sup>222</sup> Uno de ellos es la tendencia, inherente a la sensibilidad a extenderse para entrar en relación íntima con otras cosas y, por consiguiente, a darles forma en virtud de su propio movimiento en vez de esperar pasivamente a que le impongan la forma. Cualquier cualidad sensible tiende, en virtud de sus conexiones orgánicas, a extenderse y a fundirse. Cuando una cualidad sensible permanece en un plano relativamente aislado de aquel del cual surge, lo hace a causa de alguna reacción especial, porque es cultivada por razones especiales. Entonces deja de ser sensible y se hace sensual. Este aislamiento de la sensibilidad no es característico de los objetos estéticos. sino de cosas tales como los narcóticos, los orgasmos sexuales y los juegos, prolongados para excitar inmediatamente la sensación. En la experiencia normal una cualidad sensorial se relaciona con otras cualidades de manera que definen un objeto. El órgano de recepción focaliza y añade energía y frescura a unos significados que de otra manera serían simplemente reminiscentes, añejos o abstractos. Ningún poeta es más directamente sensual que Keats, pero

metafóricos o por valores transferidos. Todo sentimiento puede remitir a otros sentimientos o a otros significados. Especialmente serán los artistas quienes descubran esas conexiones. Tampoco puede olvidarse el efecto que tiene nuestra comunidad histórica. Nuestras maneras de apreciar las cosas están informadas especialmente por la comunidad histórica en la que nacemos y acaso sea en la sensibilidad una de las dimensiones donde más sutilmente y más arraigadamente se deposite una tradición. Es decir, encontramos la sensibilidad y sus resultados sentimentales-emocionales en situaciones contextuales en las cuales la actividad de la criatura, los acontecimientos del ambiente, la historia, la tradición, todo ello se encuentra condensado. En este sentido, como bien ha señalado Giovanni Matteucci (2015), Dewey ofrece ya tempranamente una teoría de la percepción que la separa radicalmente de los supuestos modernos: la pasividad y neutralidad de la percepción y la heterogeneidad absoluta de lo mental y lo físico (Mateucci 2015: 21). La base de este rechazo deweyano a la “psicología sensualista” descansa por supuesto en la teoría transaccional de la experiencia.

Si bien he desarrollado estos elementos teóricos sobre la idea de sensibilidad en términos de apreciación en el capítulo 2 de esta tesis, sirve tenerlo presente ahora para mostrar como Dewey comprende que las actividades artísticas tienen allí su especial impacto.

La rica concepción deweyana sobre la sensibilidad en términos de apreciación, sobre su rol y sus operaciones en el desenvolvimiento de la experiencia y particularmente la manera en la que comprende que las grandes transformaciones no pueden operarse sino a través de una modificación de este aspecto nos servirán como un marco para indagar ahora en cuáles son las posibles intervenciones de las actividades artísticas en este aspecto. Trataré de delinear y recuperar en estos apartados el aspecto que considero central en el aporte deweyano a una teoría de las artes en su vinculación con la experiencia, a saber, la manera en que se conforma mediante el arte formas de la sensibilidad.

Lo que me interesa rescatar es que al igual que algunos exponentes de la tradición estética en primer lugar Dewey también ahondará, en su perspectiva pragmatista, en la determinación del papel que juegan las artes en la conformación de la sensibilidad humana, y por ende en su potencia política. Ahora bien, esta potencia política no estará ligada, per se, a una conquista de la libertad o a un mejoramiento o crecimiento humano en general. Quizás en este aspecto Dewey es más escéptico que la tradición estética que le precede, aunque como vimos en el capítulo anterior, la construcción de un lenguaje común a través del arte está a la base- y supone

---

ninguno ha escrito poesía en la que las cualidades sensuales estén más íntimamente penetradas por acontecimientos y escenas objetivas.(2008:139-140)



la esperanza- de la posibilidad de una comunidad humana en el sentido deweyano de comunidad. Pero hemos visto ya como Dewey advierte que la publicidad, la propaganda, el arte, etc. pueden estar también al servicio del fascismo. En todo caso lo que es importante es reconocer la poderosa influencia que este es capaz de tener en los seres humanos, y ese reconocimiento en el caso de Dewey parte siempre de la perspectiva teórica que le ha ofrecido la idea de experiencia, y del arte como experiencia.

Sugerí antes que la perspectiva deweyana apuntaba a mostrar estas transformaciones en términos de una educación de la sensibilidad, una transformación importantísima que se operaría en nuestra estructura sensible a raíz de la pretensión comunicativa de las obras de arte. Si bien este punto recibe un relativo tratamiento en *El arte como experiencia*, su desarrollo no es del todo extenso y será necesario apoyarnos en otros textos, especialmente aquellos dedicados a la educación, para encontrar algunos elementos que me permitan reconstruir de forma más completa esta idea deweyana.

#### **4. La educación y la comunidad: una idea amplia de educación**

##### *4.1 El concepto amplio de educación*

¿En qué sentido podemos comprender que el arte es educativo y en qué sentido educa el arte? ¿Qué lugar ocupa lo educativo en Dewey? Para tratar de responder a esas preguntas retomaré someramente algunas de las ideas principales de la filosofía de la educación deweyana que me permitirán desarrollar un concepto amplio de educación, y luego en segundo momento alcanzar una mayor precisión acerca de cuáles entiendo que son los efectos de las obras de arte y las actividades artísticas y cómo creo que funcionan en la experiencia cotidiana.

Sin duda uno de los aspectos más sobresalientes de la filosofía deweyana ha sido su tratamiento de la educación, el rol fundamental que le otorga en la consecución de una sociedad científica y democrática y por ende, su interés por producir en ese ámbito profundas transformaciones.

Es así que la cuestión de la educación recorre transversalmente la trayectoria intelectual de Dewey. Cabe recordar que en 1894 es nombrado director del Departamento de Filosofía, Psicología y Pedagogía de la Universidad de Chicago y desde allí fundó la escuela laboratorio, sin duda su mayor proyecto de intervención concreta. Es en este período que también participa activamente y dicta conferencias en la Hull House de Jane Adams.

Tal como señala Campeotto “[a] partir de su llegada a Chicago, Dewey empieza a pensar en la educación bajo los términos de un reformador social” (2021: 92). No es casual, sin

embargo, que estas preocupaciones de Dewey se acentuaran precisamente en Chicago. En efecto, Chicago era el escenario de una rápida industrialización, un crecimiento poblacional acelerado debido a la inmigración, pero también de una crisis de valores, una profunda desigualdad social (Cf. Westbrook 1991: 83). Asimismo, podía encontrarse allí el desarrollo de una forma de la experiencia que Dewey considera se convierte en carente de valores significativos y donde el industrialismo amenazaba con volver a la experiencia una experiencia mecanizada.<sup>223</sup>

En este sentido, la filosofía social de Dewey encuentra en el problema de la educación su lugar preferido de tratamiento, y esto es así porque la idea de educación que Dewey nos lega es una idea lo suficientemente amplia y que debe entenderse al menos en dos sentidos. El primer elemento es comprender la idea de experiencia y de su continuidad. En *Experiencia y Educación* este punto se vuelve fundamental en tanto la cualidad de la experiencia presente tiene sus efectos en las experiencias subsiguientes.

Todo depende de la cualidad de la experiencia que se posee. La cualidad de cualquier experiencia tiene dos aspectos. Hay un aspecto inmediato de agrado o desagrado, y hay su influencia sobre las experiencias ulteriores<sup>224</sup>. (EE LW 13.13 / 2004: 73)

Para la perspectiva de un educador es fundamental la selección de qué clases de experiencias se propongan ya que eso afecta y altera la cualidad de las experiencias subsiguientes.

Desde este punto de vista el principio de continuidad de la experiencia significa que cada experiencia recoge algo de lo que ha pasado antes y modifica en algún modo la cualidad de lo que viene después<sup>225</sup>. (EE LW 13.19 / 2004: 79)

Si bien ya hemos hablado de la idea de continuidad en el capítulo 2 es importante recordarlo porque de allí se desprende una noción amplia de educación. En este sentido, cabe retomar el punto con el que inicia el tratamiento de *Democracia y Educación*, a saber, la idea de que los seres humanos conservamos la vida por renovación. Esto quiere decir que más allá de la supervivencia de los miembros en particular, la comunidad humana se transmite y perdura. En un sentido amplio, es la educación entonces la que posibilita la continuidad de la comunidad

---

<sup>223</sup> Ver especialmente el interesantísimo capítulo de Stefano Oliverio (2018) que considera la experiencia de Chicago como una raíz profunda de *El arte como experiencia*.

<sup>224</sup> Everything depends upon the quality of the experience which is had. The quality of any experience has two aspects. There is an immediate aspect of agreeableness or disagreeableness, and there is its influence upon later experiences. The first is obvious and easy to judge. The effect of an experience is not borne on its face. It sets a problem to the educator

<sup>225</sup>“ From this point of view, the principle of continuity of experience means that every experience both takes up something from those which have gone before and modifies in some way the quality of those which come after”

más allá de sus miembros. “[l]a continuidad de toda experiencia, mediante la renovación del grupo social, es un hecho literal. La educación, en su sentido más amplio, es el medio de esta continuidad de la vida”<sup>226</sup> (DE MW 9.5 / 1998: 14). Dewey traza por ello la diferencia entre el amplio proceso educativo y la educación sistemática y formal (escolar) que se hace necesaria para transmitir todos los recursos y adquisiciones de una sociedad compleja (Cf. DE MW 9.10 / 1998: 18).

Por ello, si bien Dewey dedica especial interés y énfasis al dispositivo escolar, por el amplio alcance de sus consecuencias y quizás por ser el ámbito privilegiado donde puedan articularse nuevas direcciones de la experiencia, en estas páginas nos estaremos refiriendo a la educación en este amplio sentido, es decir, en el sentido de las prácticas, sensibilidades, tendencias, hábitos, etc. en los que la comunidad humana forma a sus miembros permitiendo su conservación y dirigiendo los cambios y reajustes que se van haciendo.

De modo que, continúa Dewey, hay un vínculo directo entre la idea de educación y la de comunicación, en tanto una sociedad no solo se transmite en el hacer algo común, sino que existe precisamente en esa transmisión. La sociedad vive en sus medios de comunicación, y lo que se comunica son

objetivos, creencias, aspiraciones, conocimientos -una inteligencia común- (...). Tales cosas no pueden pasarse físicamente de unos a otros, como ladrillos (...). La comunicación que asegura la participación en una inteligencia común es la que asegura disposiciones emocionales e intelectuales semejantes, como modos de responder a las expectativas y a las exigencias<sup>227</sup> (DE MW 9.7 / 1998: 16).

En este mismo sentido, señala Dewey que no se trata *solo* de que la vida social es idéntica a la comunicación, sino que toda comunicación educa.<sup>228</sup>

Ahora bien, si la educación es la manera en que se dirige la experiencia de la comunidad en su renovación, la manera en que se forman aptitudes, intereses, creencias, maneras de percibir, etc. ¿Cómo es que todo esto se introyecta en los sujetos particulares? La respuesta a esta

---

<sup>226</sup> “The continuity of any experience, through renewing of the social group, is a literal fact. Education, in its broadest sense, is the means of this social continuity of life.”

<sup>227</sup> What they must have in common in order to form a community or society are aims, beliefs, aspirations, knowledge--a common understanding-- like-mindedness as the sociologists say. Such things cannot be passed physically from one to another, like bricks; they cannot be shared as persons would share a pie by dividing it into physical pieces. The communication which insures participation in a common understanding is one which secures similar emotional and intellectual dispositions--like ways of responding to expectations and requirements

<sup>228</sup> Ahora bien, las tendencias que se transmiten de una generación a otra o las nuevas tendencias que aparecen no necesariamente implican mejores ajustes, sino que precisamente el problema de una filosofía de la educación consiste en analizar y determinar en qué medida lo que se conserva y lo que se transforma lo hace en la dirección de un crecimiento y/ o mejoramiento de la experiencia futura-.

pregunta guarda una estrecha relación con el tema de esta tesis. Descubrir la manera en que una comunidad y una tradición forma a los sujetos que la continuarán será fundamental y los análisis de Dewey podrán tener en este punto su aporte a la filosofía política.

#### 4.2. *Educación, sujetos e intereses*

La respuesta deweyana a este asunto contiene una formulación general y se deduce de su concepto transaccional de experiencia: es la acción del ambiente que al suscitar ciertas respuestas la que coadyuva a la generación de ciertas disposiciones para la acción.

Las creencias requeridas no pueden ser incrustadas; las actitudes necesarias no pueden ser modeladas materialmente. Pero el medio particular en que vive el individuo le lleva a ver y sentir una cosa mejor que otra; le lleva a tener ciertos planes para que pueda actuar con éxito con los demás; fortalece algunas creencias y debilita otras como condición para merecer la aprobación de los otros. Así se produce gradualmente en él cierto sistema de conducta, cierta disposición para la acción.<sup>229</sup>(DE MW 9.14 / 1998: 22)<sup>230</sup>

Dewey distingue en este sentido una diferencia importante entre adiestrar y educar. En principio ambas cosas se parecen en que forman hábitos o modos de conducta. A los niños - como a ciertos animales- se les puede enseñar, por ejemplo, que si toca ciertas cosas entonces recibe un castigo o si se comporta de tal manera recibe un premio. Si sometiéramos a un niño a que se quemara cada vez que toca un juguete seguramente se desarrollaría en él una aversión a ese juguete y dicha aversión podría extenderse a todos los juguetes. También puede enseñarse

---

<sup>229</sup> By means of the action of the environment in calling out certain responses. The required beliefs cannot be hammered in; the needed [Page mw.9.15] attitudes cannot be plastered on. But the particular medium in which an individual exists leads him to see and feel one thing rather than another; it leads him to have certain plans in order that he may act successfully with others; it strengthens some beliefs and weakens others as a condition of winning the approval of others. Thus it gradually produces in him a certain system of behavior, a certain disposition of action.

<sup>230</sup> Vale recordar nuevamente la definición de ambiente que ya hemos citado en el capítulo 2 pero que será importante aquí. “Las palabras "ambiente", "medio", designan algo más que los lugares próximos al hombre. Designan la continuidad específica de esos lugares con sus propias tendencias activas. Un ser inanimado es naturalmente una cosa continua con su medio físico; pero las circunstancias que le rodean no constituyen, sino es metafóricamente, un medio ambiente, Porque el ser inorgánico no se interesa por las influencias que actúan sobre él. De otra parte, algunas cosas que se hallan remotas en el espacio y el tiempo respecto a una criatura viva, especialmente de una criatura humana, pueden constituir su ambiente de un modo aún más verdadero que algunas cosas próximas a ella. Las cosas con las que varía un hombre constituyen un auténtico ambiente .. Así las actividades del astrónomo varían con los astros que observa o sobre los cuales hace sus cálculos. De su medio físico inmediato, es su telescopio su ambiente más íntimo. El medio ambiente de un arqueólogo, como tal, consiste en las épocas remotas de la vida humana que estudia y los restos, inscripciones, etc., por los cuales establece conexiones con aquel período” (1998: 22).

a un caballo que si hace determinada cosa recibirá el premio del alimento. Esto es lo que Dewey llama adiestramiento. Dado que mucha de la educación formal consiste en la herramienta del adiestramiento Dewey se preocupa especialmente por marcar la diferencia con lo que él está pensando bajo la idea de “educativo”: cuando se premia al caballo por su conducta, no se le ha inculcado un nuevo interés ni participa realmente de la actividad social que ha realizado. Su interés sigue siendo el alimento. Al contrario, el efecto de la educación es que uno se vuelve copartícipe de la actividad conjunta que se realiza, aparece un interés nuevo. Al educarnos, participamos en las emociones y las ideas de lo que se está haciendo, anhelamos su resultado satisfactorio, nos interesamos por el desenvolvimiento de lo que está sucediendo. La diferencia entre adiestrar y educar es inmensa en este sentido.<sup>231</sup>

De este modo queda entonces explicitado el mecanismo mediante el cual el medio social en el que estamos insertos resulta educativo: forma nuestros hábitos y disposiciones mentales, despierta ciertos intereses y nos hace partícipes de ellos. Por ello, resume Dewey,

Las normas más profundas de los juicios de valor son estructuradas por las situaciones en que una persona se encuentra habitualmente (...). Raramente reconocemos la medida en que nuestra estimación conciente de lo que es o no es valioso se debe a normas de las que no tenemos conciencia en absoluto. Pero en general puede decirse que las cosas que aceptamos sin indagación o reflexión son justamente las cosas que determinan nuestro pensar conciente y deciden nuestras resoluciones. Y estos hábitos que se hallan bajo el nivel de la reflexión son precisamente aquellos que se han formado en el dar y tomar constantes de las relaciones sociales”<sup>232</sup> (DE MW 9. 22 / 1998: 27-28).

---

<sup>231</sup> Si bien no es el asunto específico de este capítulo, cabe señalar que sobre esta diferencia se deriva una idea de educación sobre la que Dewey insiste y es la de la educación como una forma de arte, o una educación artísticamente informada. Dewey recupera el sentido de arte amplio al cual hicimos referencia en los capítulos 1 y 2, el de la experiencia misma entendida como un arte, y lo aplica ahora a la idea de educación. Tanto en *Democracia y Educación* como en el breve artículo “art in education-education in art” Dewey señala la idea de educación como una experimentalmente informada cuyo objetivo es principalmente ‘aprender a aprender’ donde la educación se tiene entonces a sí misma como fin: “[l]a vida es desarrollo. La educación no tiene como fin más que a sí mismo” (1998: 53).

Westbrook añade “that education signifies the “reconstruction” of experience “which adds to the meaning of experience, and which increases ability to direct the course of subsequent experience” (p. 82). Constructing, making, bringing into being that which was not there before, poesis, as the Ancient Greeks put it: these terms describe the view of education Dewey will try to “state” (i.e., create, make, build) in the pages to come.

<sup>232</sup> “To say that the deeper standards of judgments of value are framed by the situations into which a person habitually enters is not so much to mention a fourth point, as it is to point out a fusion of those already mentioned. We rarely recognize the extent in which our conscious estimates of what is worth while and what is not, are due to standards of which we are not conscious at all. But in general it may be said that the things which we take for granted without inquiry or reflection are just the things which determine our conscious thinking and decide our conclusions. And these habitudes which lie below the level of reflection are just those which have been formed in the constant give and take of relationship with others”

Como podemos ver, estas ideas resultan consistentes con las elaboraciones en torno a la sensibilidad como apreciación que hemos comentado algunas páginas más arriba. Estos elementos tomados de la teoría de la educación me permitirán para enmarcar en qué sentido entiendo que puede considerarse educativo al arte

## **5. ¿En qué sentido educa el arte? La agencialidad del arte en la conformación de la experiencia. Una lectura de “Arte y Civilización”.**

Ahora bien, he mencionado ya cómo en la lectura de Dewey el arte entendido ahora como una actividad peculiar dentro de las actividades humanas, forma parte de y conforma el ambiente en el que nos hallamos inmersos, con lo cual se concluiría directamente su intervención en la formación de la experiencia de los individuos de una comunidad. En este apartado me propongo desarrollar esta idea a partir de una lectura centrada en el capítulo que cierra *El arte como experiencia* intitulado “Arte y Civilización”.

Partimos en esta tesis de aquella idea según la cual la actividad artística, expresiva, no era sino una actividad orgánica que buscaba dar cuenta, comprender y comunicar alguna cualidad o aspecto de la experiencia, esa misma experiencia en la que estamos imbricados y necesitamos comprender. También señalamos que el surgimiento del arte en tanto elaboración de la experiencia tenía el efecto de introducir en esa misma experiencia un elemento nuevo, esa misma elaboración artística resultaba un agente novedoso dentro de la propia experiencia y esto dijimos, podía significar nuevas direcciones para la experiencia. El arte se volvía entonces conformador de la propia experiencia. Para decirlo de manera más llana, vivimos en una experiencia a la que el arte mismo ha formado, al menos en algún grado. Y más aún, nuestra comprensión de la experiencia se la debemos también a esa actividad que busca incesantemente dar cuenta de ella.

Pero al hacerlo, reconoce Dewey, los significados que una cultura o civilización elabora mediante el arte se vuelven algo más sólido y perdurable. Por ello Dewey compara la obra de arte a las constituciones o cartas magnas en su papel estabilizador

Las fuerzas duraderas no están separadas; son funciones de multitud de incidentes que suceden cuando aquéllas se organizan en los significados que forman los espíritus. El arte es la gran fuerza que efectúa esta consolidación. Los hombres que poseen un espíritu pasan unos tras otros. Las obras que le han dado expresión objetiva a los significados, perduran. Se hacen parte del ambiente, y la interacción

con esa fase del ambiente es el eje de la continuidad en la vida de la civilización.<sup>233</sup> (AE LW 10.329 / 2008: 369-70).

Como podemos ver, Dewey aplica al arte aquella consideración que había trazado en *Democracia y educación* acerca de que la continuidad de la civilización se produce a través del efecto educativo del ambiente. En esa misma obra Dewey dice explícitamente que “[1]Las literaturas producidas en el pasado son, hasta donde los hombres las poseen y las utilizan ahora, una parte del ambiente presente de los individuos”<sup>234</sup> (DE MW 9.79 / 1998: 71). De modo tal que los significados elaborados en las obras de arte que remiten a la experiencia son parte del ambiente con el que las criaturas humanas interactuamos y en el cual nos formamos. El arte funciona así como un cohesionador de la comunidad, formando intereses, significados que se funden con el yo. Con toda claridad, Dewey así lo explica

Cuando algo es padecido a consecuencia de una acción, el yo se modifica. La modificación va más allá de adquirir mayor facilidad y habilidad. Hay actitudes e intereses que incorporan algún depósito del significado de las cosas hechas y padecidas. Estos significados, fundidos y retenidos se convierten en parte del yo. Constituyen el capital con el que el yo advierte, se preocupa, atiende y hace propósitos<sup>235</sup>. (AE LW 10.296 / 2008: 298).

Esta idea ha sido señalada con suma claridad por Roberta Dreon, una de las más destacadas estudiosas de la estética deweyana. Advirtiendo el profundo hegelianismo de Dewey en este sentido, Dreon pone de relieve el doble proceso sobre el que he insistido en esta tesis, a saber, la dimensión expresiva en la que los objetos artísticos se saturan y elaboran las cualidades de las experiencias humanas y su efecto duradero en la conformación y dirección de la experiencia futura. Dada su importancia, me permito una larga cita de la filósofa

En *El arte como experiencia* -especialmente en el último capítulo- Dewey enfatiza con fuerza los dos aspectos mencionados que caracterizan la actitud hegeliana. Por un lado, Dewey resalta el carácter inherentemente social de las artes, su relación con el espíritu cambiante de la humanidad; por otro lado, subraya su capacidad de

---

<sup>233</sup> “Art is the great force in effecting this consolidation. The individuals who have minds pass away one by one. The works in which meanings have received objective expression endure. They become part of the environment, and interaction with this phase of the environment is the axis of continuity in the life of civilization”

<sup>234</sup> “Literatures produced in the past are, so far as men are now in possession and use of them, a part of the present environment of individuals”

<sup>235</sup> Whenever anything is undergone in consequence of a doing, the self is modified. The modification extends beyond acquisition of greater facility and skill. Attitudes and interests are built up which embody in themselves some deposit of the meaning of things done and undergone. These funded and retained meanings become a part of the self. They constitute the capital with which the self notes, cares for, attends, and purposes”

encarnar una cultura común tanto como las normas y costumbres compartidas a través de su naturaleza sensible, es decir, “afectando la imaginación y las emociones del hombre” (LW.10.346). Las artes están “saturadas” (LW.10.329) de hábitos y normas compartidas de la vida que afectan nuestra sensibilidad, en lugar de ser el producto de una elección racional consciente. “El material de la experiencia estética en el ser humano -humano en conexión con la naturaleza de la cual es parte- es social” (LW:10.329). Hay una importante convergencia entre Hegel y Dewey en la idea de que las artes son principalmente un medio para dar forma y compartir culturas y civilizaciones comunes, antes que ser la expresión de individuos privilegiados, tal como sugiere la retórica del artista romántico<sup>236</sup>(Dreon, 2020: 160).

De este modo es que de alguna manera encontramos el hilo que va de la expresión a la comunicación y la educación como conformación de una experiencia. En los capítulos anteriores, en especial en el 3 y el 4 traté de mostrar de qué manera se puede comprender y explicar el vínculo entre una dimensión de lo cualitativo de la experiencia y su estudio e investigación mediante las artes en tanto actividades artísticas. Para decirlo de manera sencilla: cómo es que los productos artísticos resultan en cierto modo un instrumento óptico que indaga en algunos aspectos de la experiencia humana que quizás no habían sido puestos de relieve. Podría decirse que recorrimos un arco que va desde la percepción de un aspecto o cualidad de la experiencia hasta su elaboración artística con pretensiones de comprenderlo para lo cual se tiene que volver a sí mismo comunicativo.

Ahora nos ocupamos de la continuidad de una dirección que completa el círculo o circuito, esto es, de los productos artísticos a la percepción, a nuestra dimensión estética apreciativa. Recordemos entonces aquí la idea de circuito de la experiencia con la que Martin Jay caracterizaba la propuesta deweyana.

---

<sup>236</sup> [I]n *Art as Experience* – especially in the last chapter – Dewey de facto strongly emphasizes both of the above mentioned aspects characterizing Hegel’s attitude. On the one hand, Dewey highlights the inherently social character of the arts, their having to do with the evolving spirit of humanity; on the other hand, he stresses their capacity to embody a common culture as well as shared customs and norms through their sensible nature, namely by “affecting the imagination and the emotions of men” (lw 10, 346). The arts are “saturated” (lw 10, 329) with customary habits and shared norms of life that impinge on our sensibility, rather than being the product of a consciously rational choice.<sup>21</sup> “The material of esthetic experience in being human – human in connection with the nature of which it is a part – is social” (lw 10, 329). There is an important convergence between Hegel and Dewey when it comes to the idea that the arts are primarily a means to shape and share common cultures and civilizations rather than the expression of privileged individuals, as increasingly suggested by the rhetoric of the romantic artist”



En este sentido, podría decirse que las obras de arte que parten de esa genuina elaboración de una dimensión cualitativa de la experiencia pueden tener como consecuencia una reelaboración de la manera en cómo apreciamos las cosas. Es decir, en una educación estética o formación de la sensibilidad, especialmente de una sensibilidad común

Porque es mediante las actividades compartidas y mediante el lenguaje y otros medios de intercambio que las cualidades y los valores se hacen comunes a la experiencia de un grupo de la humanidad. Ahora bien, el arte es el modo más efectivo de comunicación que existe. Por esta razón la presencia de factores comunes o generales en la experiencia consciente es un *efecto* del arte (AE LW 10.291 / 2008: 323)<sup>237</sup>.

Dewey resalta aquí como algunos aspectos comunes son comunes como producto o efecto de lo que el arte ha hecho en su dimensión comunicativa. Una dimensión que, como hemos dicho, queda posibilitada en tanto las obras de arte pasan a formar parte de nuestro ambiente, un ambiente con el que interactuamos continuamente.

En el capítulo 2 mencioné que la idea más básica de experiencia se refería a la íntima interacción entre la criatura y su ambiente. Sugerí así que la obra artística podía ser considerada como una parte más de aquel ambiente con que las criaturas humanas interactuamos, es decir, un agente más en los padeceres que sufrimos y en las acciones en las que tomamos parte. La obra artística interactúa con nuestras maneras de hacer, de percibir, de sentir, de seguir cursos de acción.

Más aún, cuando recuperamos el concepto de arco reflejo vimos que todas las sensaciones podrían ser consideradas bajo la idea de apreciación. Es decir, que las sensaciones no son meramente estímulos externos que vienen a imprimirse en los sentidos, sino que todo estímulo se da siempre en el marco de una situación en la que los agentes están haciendo algo, y que por ello aparece siempre previamente valorado de alguna manera, con un valor primario que luego se va desarrollando a lo largo de la experiencia.

Señalamos que esa afectividad era siempre ya también un resultado de la experiencia, que se nutre, por así decirlo, de los contextos vitales en los que desarrollamos nuestra vida y en particular retomamos esa idea de Dewey acerca de que sobre nuestra sensibilidad se operan

---

<sup>237</sup>“For it is by activities that are shared and by language and other means of intercourse that qualities and values become common to the experience of a group of mankind. Now art is the most effective mode of communication that exists. For this reason the presence of common or general factors in conscious experience is an effect of art.”

transformaciones que son producto de nuestra historia, la lengua, la cultura, el desenvolvimiento de nuestros ambientes en sentido general.

Si la sensibilidad aparece como el depósito de profundas tradiciones, los artistas para Dewey son lo que pueden poner de relieve especialmente estos significados opacados por haberse convertido en una segunda naturaleza

La constitución nativa del artista se señala por una sensibilidad peculiar a algún aspecto del universo multiforme de la naturaleza y el hombre, y por la urgencia de rehacerlo a través de la expresión en un medio preferente. Estos impulsos inherentes se convierten en la mente cuando se funden con un fondo particular de la experiencia. Las tradiciones forman una gran parte de este fondo. No es bastante tener contactos directos de observación, por indispensables que sean. Incluso la obra de un temperamento original puede ser magra y propensa a lo extravagante cuando no está informada de una experiencia amplia y variada de las tradiciones del arte en las que opera el artista. La organización del fondo con el que se aproxima a las escenas inmediatas, no puede ser de otra manera sólida y válida. Porque cada gran tradición es un hábito organizado de visión y de métodos para ordenar y transmitir el material<sup>238</sup> (AE LW 10.269-270 / 2008: 299)

Ahora bien, la elaboración artística de la experiencia involucra un aspecto de novedad, pero cabe decir que se trata de una doble novedad. Por un lado, la novedad que implica la manera clara en que una cualidad se presenta. Pero a eso debemos añadirle que dicha presentación, dicha 'autoconciencia sensible de la experiencia' se reinserta en la propia experiencia formando una nueva experiencia. Por ejemplo, uno ya no puede experimentar del mismo modo un recuerdo contenido en un sabor o un aroma después de haber leído la escena proustiana de la magdalena. Esta doble novedad es la que se encuentra a la base de la dialéctica del concepto de expresión que hemos desarrollado más arriba.

---

<sup>238</sup> "The native constitution of the artist is marked by peculiar sensitiveness to some aspect of the multiform universe of nature and man and by urge to the remaking of it through expression in a preferred medium. These inherent impulsions become mind when they fuse with a particular background of experience. Of this background, traditions form a large part. It is not enough to have direct contacts and observations, indispensable as these are. Even the work of an original temperament may be relatively thin, as well as tending to the bizarre, when it is not informed with a wide and varied experience of the traditions of the art in which the artist operates. The organization of the background with which immediate scenes are approached cannot otherwise be rendered solid and valid. For each great tradition is itself an organized habit of vision"

Partiendo de este carácter novedoso es que Dewey insiste en varias oportunidades que de allí se puede comprender mejor la *incomprensión* que muchas obras de arte padecen en su propio tiempo. Pero, como señala con precisión en “Affective Thought”

Pero los cambios en el ambiente involucran cambios correlativos en el organismo, y así el ojo y el oído se aclimatan gradualmente. En la percepción adecuada de una obra de arte, *el organismo realmente se transforma, se reorganiza*. De este modo, el efecto propio de la obra se realiza y, lo que en primer lugar fue juzgado como extraño, obtiene su lugar en la historia de los logros artísticos.<sup>239</sup> (LW.2.108, cursivas mías)

Aquí Dewey expresa con mucha claridad el argumento que he tratado de desarrollar a lo largo de estas páginas. Al señalar que el arte crea su propia audiencia reconoce la agencialidad que tiene entonces la obra de arte en la conformación de la experiencia y resalta que dicha agencialidad interviene con precisión en la percepción, al punto tal de que el organismo entero es re-hecho. En el capítulo 2 de esta tesis ya habíamos señalado que Dewey reconocía precisamente este aspecto de la novedad artística. En el caso de nuestro autor, y de acuerdo a las innumerables referencias desperdigadas en su obra, una posible influencia de esta idea es Matisse, de quien Dewey conoce su obra principalmente a través de Barnes y su colección. En las *Reflexiones sobre el arte* -que Dewey cita innumerables veces- se reproduce una conversación de Matisse con Estienne en la que se señala “Según él [i.e.: Matisse], jamás el artista puede ser enteramente comprendido por la mayoría, incluso tampoco por una medianía (...). Pero la virtud de la obra de arte actúa, poco a poco, a espaldas de los hombres y esta influencia los obliga un día a testimoniar una verdad” (1977: 68).

Es por ello que, para Dewey, en este actuar a la espalda de los hombres de la obra de arte, que la experiencia puede tomar nuevas direcciones

Alcanzamos este resultado cuando, para usar un término de Bergson, nos instalamos en modos de aprehender la naturaleza que en principio nos son extraños. Nos hacemos artistas hasta cierto punto cuando emprendemos esa integración y,

---

<sup>239</sup> But changes in the surroundings involve correlated changes in the organism, and so the eye and ear gradually become acclimatized. *The organism is really made over, is reorganized in effecting an adequate perception of a work of art*. Hence the proper effect of the latter is gradually realized, and then what was first condemned as outré falls into its serial place in the history of artistic achievement.

rebasándola, nuestra propia experiencia toma otra dirección”<sup>240</sup> (AE LW 10.337 / 2008: 378)

Esa integración en nuestra propia estructura resulta en una verdadera enseñanza, nos hace partícipes de los intereses. “Aprendemos a ver con sus ojos, a oír con sus oídos, y sus resultados son verdaderas enseñanzas, porque se construyen dentro de nuestra propia estructura”<sup>241</sup> (AE LW 10.338 / 2008: 380).

Esta consideración de Dewey puede ponerse en diálogo con el desarrollo de esta idea en la estética filosófica que ya desde Kant le otorga a la obra de arte el papel de organizar la experiencia perceptiva<sup>242</sup>. También mencioné ya a Proust para quién obras como los cuartetos de Beethoven y los cuadros de Renoir conformaron su propio público. Julio César Moran sostiene en efecto que “Proust establece su concepción del arte y su relación con el público en el tiempo, (II, 122-123), (I, 531). La obra se crea para la posteridad, pero se lanza a los contemporáneos. Su aporte es tan originario, que no ha de ser comprendido- como los cuartetos de Beethoven- sino luego de varias generaciones. Es necesario que la obra cree su público, que los cuartetos de Beethoven creen el público de los cuartetos de Beethoven (..)” (1996: 57). Y a continuación, Moran señala que este carácter está ligado a los descubrimientos del arte y a la manera en que en su desarrollo se vuelven un haber común. También Melamed (2022) sostiene que en la reflexión estética inmanente de *En busca del tiempo perdido* aparece la idea según la cual “ciertas manifestaciones artísticas de una época se constituyen en una especie de lentes o condicionantes para las posibilidades de la experiencia, o dicho más sencillamente, para ‘ver’ el mundo de determinada manera” (2022: 34).

Proust señala que esas operaciones del arte se arraigan tan profundamente que actúan para la posteridad casi de forma inconsciente, al igual que un gesto o un acento peculiar que se hereda generacionalmente, reapareciendo por ejemplo, en la producción artística más allá de la voluntad del propio artista. Hablando sobre una sonata del músico ficcional Vinteuil dice:

Mientras pensaba esto, me impresionó un compás de la Sonata, un compás que conocía bien, sin embargo, pero a veces la atención ilumina de modo diferente cosas

---

<sup>240</sup> We accomplish this result when, to borrow a term from Bergson, we install ourselves in modes of apprehending nature that at first are strange to us. To some degree we become artists ourselves as we undertake this integration, and, by bringing it to pass, our own experience is re-oriented.

<sup>241</sup> We learn to see with his eyes, hear with his ears, and their results give true instruction, for they are built into our own structure.

<sup>242</sup> En Kant esto aparece ligado a la obra de arte genial, e involucra el papel del genio creador que mediante su obra le da la regla al arte, produce los criterios de su juzgamiento. En el caso de Dewey, debemos desprendernos de la noción de genio, y reconocer que la organización de la experiencia perceptiva es realizada por múltiples factores.

que conocemos desde hace mucho tiempo y en las que, de pronto, vemos lo que nunca habíamos visto. Tocando este compás, y aunque Vinteuil expresara en él un sueño completamente ajeno a Wagner, no pude menos de murmurar: *Tristán*, con la sonrisa del amigo de una familia al encontrar algo del abuelo en la entonación, en un gesto del nieto que no le ha conocido. (Proust, 1968: 169)

Volviendo a Dewey, al hablar sobre el vínculo entre la enseñanza y el arte no llama entonces la atención que vuelva de la teoría platónica particularmente en la exploración de este mismo vínculo. Recordemos que en *República* la famosa censura a los poetas aparece en el marco de la discusión acerca de la educación y del diseño de una política cultural que colabore a la consecución de una ciudad justa, es decir, aquella en la cual una condena como la que sufrió Sócrates no pudiera acontecer. En este sentido, Dewey recupera de la teoría platónica el reconocimiento de la importancia y el efecto que tiene el arte en la conformación de la comunidad. En dos pasajes, hacia el comienzo y al final de *El arte como experiencia*, Dewey traza esta revalorización.

Bajo tales condiciones, no es sorprendente que cuando los griegos en Atenas empezaron a reflexionar sobre el arte, se formaron la idea de que era un acto de reproducción o imitación. Hay muchas objeciones a este concepto, pero la boga de la teoría es testimonio de la estrecha conexión de las bellas artes con la vida cotidiana; (...). Porque la doctrina no significaba que el arte fuera una copia literal de los objetos, sino que reflejaba las emociones e ideas asociadas con las principales instituciones de la vida social. Platón sintió tan fuerte esta conexión que lo condujo a la idea de la necesidad de establecer una censura para los poetas, dramaturgos y músicos. Quizás exageraba cuando decía que el cambio del modo dórico al modo lidio en la música sería un precursor seguro de la degeneración cívica, pero ningún contemporáneo hubiera dudado de que la música era una parte integrante del ethos y las instituciones de la comunidad.<sup>243</sup> (AE LW 10.14 / 2008: 8).

---

<sup>243</sup> “Under such conditions, it is not surprising that the Athenian Greeks, when they came to reflect upon art, formed the idea that it is an act of reproduction, or imitation. There are many objections to this conception. But the vogue of the theory is testimony to the close connection of the fine arts with daily life; the idea would not have occurred to any one had art been remote from the interests of life. For the doctrine did not signify that art was a literal copying of objects, but that it reflected the emotions and ideas that are associated with the chief institutions of social life. Plato felt this connection so strongly that it led him to his idea of the necessity of censorship of poets, dramatists, and musicians. Perhaps he exaggerated when he said that a change from the Doric to the Lydian mode in music would be the sure precursor of civic degeneration. But no contemporary would have doubted that music was an integral part of the ethos and the institutions of the community.”

La aspereza de Platón hacia Homero y Hesíodo, parece dura, pero eran los maestros morales del pueblo. Sus ataques a los poetas eran como los de algunos críticos del presente contra partes de las escrituras cristianas, por la mala influencia moral que se atribuye a ellas. La exigencia de Platón de censurar la poesía y la música es un tributo a la influencia social y aun política ejercida por aquellas artes<sup>244</sup> (AE LW 10.331 / 2008: 371)

Vemos así como Dewey detecta que la censura a la poesía no era sino un reconocimiento de su influencia social. Influencia que el mismo trata de poner de relieve al analizar las actividades artísticas en términos de experiencia.

Ahora bien, si como hemos visto cuando recuperamos la idea de educación, la comunidad humana vive en la educación, es decir, es en ese proceso de formación misma de disposiciones, creo que Dewey acentúa con la suficiente fuerza que esa educación está atravesada por conflictos y de ninguna manera es un proceso lineal. Si como dice en algún lado, cuando tenemos un conflicto moral el problema que se nos plantea es en qué clase de personas habremos de convertirnos, así creo que también en la educación (y en la política) el problema es en qué clase de comunidad iremos a convertirnos. La idea de continuidad, la manera en que una experiencia afecta a las subsiguientes adquiere en este problema toda su relevancia. Por ello mismo, por esta relevancia, es que qué clase de experiencia formamos se vuelve un asunto especialmente conflictivo. Si enfocamos nuestra mirada en el arte, veremos entonces que el arte participa de esa disputa interviniendo en propuestas de estructuras sensibles diversas que pueden tener entonces un efecto en la clase de experiencia subsiguientes. Me interesa especialmente rescatar este aspecto que nos permite imbricar al arte en el territorio de disputas de la dirección que la experiencia y la comunidad vaya a tomar. La sensibilidad es un campo de dispuestas también y el lugar que tiene el arte en ella es central.<sup>245</sup>

---

<sup>244</sup> Plato's harshness toward Homer and Hesiod seems strained. But they were the moral teachers of the people. His attacks upon the poets are like those which some critics of the present day bring against portions of Christian scriptures because of evil moral influence attributed to them. Plato's demand of censorship of poetry and music is a tribute to the social and even political influence exercised by those arts

<sup>245</sup> Ahora bien, un problema que aparece aquí es cómo se estudian y determinan esas consecuencias potenciales de una obra de arte, ya que el producto artístico, como el mismo Dewey reconoce, es recepcionado a veces de manera inesperada, abierta y establece una comunicación no-lineal con la comunidad. También es cierto que, como vimos, Dewey detecta que su impacto especial se produce potencialmente en la estructura apreciativa de una comunidad. Del mismo modo, es difícil establecer mecanismos de estudios sobre la matriz apreciativa de una comunidad.

Nuevamente es un problema que no tiene una única respuesta y al que nos enfrentamos quienes hacemos estudios sobre el arte. Contemporáneamente, las perspectivas interdisciplinarias son una manera de intentar abordajes críticos atendiendo a la complejidad irreductible del fenómeno artístico, donde las distintas disciplinas elaboran y aportan herramientas de análisis.

## 6. Resonancias contemporáneas

Estos aspectos han sido estudiados con profundidad por los estudios visuales, la sociología del arte, los estudios culturales y también la estética y la historia del arte. En este rico campo interdisciplinar de estudios, más allá de la diferencia de herramientas conceptuales, se parte de la premisa de la conformación no sólo fisiológica sino cultural de la mirada, de la visualidad, y podríamos ampliar acá, de todo el aparato perceptivo (Cf. Guasch 2003). Qué se representa, cómo se mira, cómo se construyen nuevas miradas, cómo se dislocan o relocalizan viejas representaciones, qué podemos ver y qué no, son todas preguntas y cuestiones estudiadas con énfasis en este campo. En particular, son todas cuestiones que pueden enriquecer al y enriquecerse con el marco teórico pragmatista aquí desarrollado.

En particular, y solo a modo de ejemplo, me interesan estudios como los que realiza Marcelo Valko sobre el arte conmemorativo desde una perspectiva decolonial donde analiza en el conjunto estatuario en honor al Santo Francisco Solano, ubicado en el Convento de San Francisco en Santiago del Estero y una serie de estatuas y representaciones de mujeres indígenas. Sobre el arte conmemorativo dice Valko que “puede tener mil calificaciones, la única que no le cabe es la de inocencia” (2019: 11). En este sentido, se parte de la premisa de que hay una ‘pedagogía de las estatuas’ que enseñan con rigor el culto de ciertos héroes. El “peligro” de las estatuas reside precisamente en su aparente quietud “donde la belleza que emana de las obras procura obturar nuestra percepción ante la incesante producción de sentido en el que la efeméride funciona como una sutil coartada y el arte oficia como un atractivo anzuelo” (2019: 12).

En el conjunto estatuario de Solano se distingue al propio Francisco Solano de pie, tallado en mármol de carrara blanco, y literalmente a sus pies aparece una pareja de indígenas realizados en bronce oscuro. De gesto severo, Solano porta los instrumentos de la evangelización, el crucifijo y un violín. La música calma a los salvajes y permite catequizarlos (Cf. Valko 2019). El indio se encuentra mucho más abajo y se esfuerza por llegar al pedestal -donde se posa el Santo- para besarle los pies. Sostiene una maza que cae hacia abajo en señal de sometimiento. El descenso jerárquico se completa con la figura de la mujer, que en cuclillas cuida al bebe de ambos. La iglesia ha logrado extirpar no solo la rebeldía sino la poligamia indígena. La escultura no solo expresa el orden deseado de indios sumisos que serán la fuerza de trabajo y de mujeres productoras de nuevos trabajadores, sino que además colabora en la reproducción y sostenimiento de esas jerarquías. Desde el marco teórico que he presentado podemos

preguntarnos cuántos de los sentidos que aparecen en el conjunto escultórico siguen hoy operando en nuestras costumbres, inscripto hoy en nuestras prácticas cotidianas, al punto tal de que una sociedad conviva con esas imágenes. Pero también, cuánto de eso se hace patente y visible precisamente en esas esculturas. ¿Qué experiencia forma el contacto con estas esculturas? ¿Qué sensibilidades desarrolla? No se trata de reducir la infinita cantidad de significados que puede despertar una obra a un conjunto finito, pero sí se trata de indagarlos de esta perspectiva crítica.

Las actividades artísticas no son solo sistémicas con los órdenes de dominación, sino que pueden ser también el lugar en el que se disputan sentidos emergentes, tal como ha analizado Reinaldo Laddaga en *Estética de la emergencia* (2010). En este libro Laddaga tiene como objetivo producir un marco teórico que permita analizar algunas manifestaciones artísticas contemporáneas que, a su juicio, no han sido suficientemente teorizadas. En particular, se concentrará en describir y analizar el proyecto de remodelación de la biblioteca de Vyborg/Viipuri, el proyecto Park Fiction de Hamburgo, el proyecto Venus de Argentina, el film *La comuna* de Watkins y el proyecto Wu Ming de escritura colectiva. Laddaga describe estos proyectos como una reorientación general de la cultura de las artes, cuyo enclave intentará enmarcar en tres coordenadas que son tres giros o reorganizaciones, a saber, una reorganización del orden mundial en la globalización, una reorganización del mundo del trabajo, en el posfordismo y una reorganización del mundo del arte en un régimen práctico. En este tipo de proyectos participan tanto artistas como no artistas y se trata de producir procesos que

conjugan la producción de ficciones y de imágenes y la composición de relaciones sociales, campos de actividad de cuyo despliegue se espera que favorezca la apertura y estabilización de espacios donde puedan realizarse exploraciones colectivas de mundos comunes desplegadas a través de multitudes de fenómenos de *intra-acción*<sup>246</sup> (2010: 43 cursiva en el original).

---

<sup>246</sup> La categoría de intra-acción es retomada de la filósofa y física feminista Karen Barad quien se propone desarrollar una perspectiva que ella denomina “realismo agencial”, perspectiva que siendo compatible con los avances recientes en la ciencia, sobre todo en la física relativista, pueda al mismo tiempo asegurar la idea de objetividad en el conocimiento. En *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes To Matter* (2003) la propuesta de Barad es retomar la idea de performatividad de las prácticas discursivas. Para que dicha noción resulte coherente y evite los problemas del representacionalismo, debe ser entendida no como la idea de que las palabras reflejan una entidad preexistente, sino que las entidades y sus propiedades solo devienen tales al interior de una práctica, sin que puedan ser señaladas como exteriores a ellas.

Según Barad, debe combatirse el hábito arraigado de pensar las relaciones como relaciones entre “cosas relacionadas” (relata), pero delo que se trata de pensar justamente al mundo como un conjunto de relaciones-relaciones sin relata (cosas) que le pre-existan. Este el puntapié fundamental del realismo agencial, en el cual los “componentes” solo se vuelven determinados y los conceptos sólo adquieren significados al interior de las acciones, sin que sean cosas definidas antes de ella. Los componentes y sus propiedades son así un *emergente* que solo emerge al interior de fenómenos de intra-acción. Es por esta razón que la filósofa prefiere acuñar esta



Esto se pone de manifiesto especialmente en proyectos como *Park Fiction*. Se trata de un proyecto que nace como resistencia al intento del gobierno de Hamburgo de privatizar unos terrenos. En contraposición, un conjunto de vecinos, junto a artistas y arquitectos diseñaron diversas propuestas para realizar allí un parque público. En esta propuesta se puso en juego una ‘producción colectiva de deseos’ (Cf. Laddaga 2010: 83), donde la comunidad se reunió en torno a charlas, talleres, conferencias, exposiciones, presencia en el territorio. En este tipo de proyectos lo que sucede es que en torno a este se genera una comunidad, un actor social emergente como resultado del propio proyecto, y con ello lo que se busca es “concebir e instrumentar mecanismos para que una colectividad más o menos vasta y diversa pueda regular sus interacciones al mismo tiempo que se ocupan de la construcción de imágenes y discursos en un espacio que su mismo despliegue fabrica” (2010: 156).

En este mismo sentido, la investigadora Ana Bugnone ha analizado la obra del artista platense Edgardo Vigo quien entre la década del ‘60 y el ‘70, en el marco de la creciente radicalización política, propuso una serie de experimentaciones artísticas que deben leerse en también como experimentaciones políticas, en tanto

Vigo estuvo, desde los orígenes de su producción, ocupado en la problemática de la participación del público. Muchas de sus obras requerían la intervención de aquél para poder concretarse: mirar por el agujero de una hoja, demarcar un espacio con tiza en una plaza, asistir a un señalamiento, armar una poesía, eran acciones que el público debía realizar para pasar, como sostenía Vigo, de la pasividad a la actividad. (Bugnone 2011: 256).

Cabe señalar que, para la autora, es desde la propia producción poética, desde su enclave formal, que se encuentran las conexiones más interesantes con el tramado social (Cf. Bugnone 2013). Por ello, la de Vigo no es solo una obra que se vincula con lo que allí llama “la política” sino también con “lo político”, en tanto “cuestionamiento a los sentidos disponibles no solo del lenguaje artístico sino también del orden social en general” (Bugnone 2013: 14). En este sentido, y remitiendo al concepto de expresión deweyano, es especialmente interesante la materialidad de algunas obras del artista. Vigo fue trabajador del poder judicial y trae a su obra sellos, hilos de expedientes, descripciones de acciones en lenguaje judicial, certificados, fechadores, constancias y usos dislocados del corriente “Dar fé” de la escribanía. La propuesta

---

categoría, y no usar por ejemplo la categoría de interacción, la cual según ella presupone una idea de cosas definidas que solo después entran en relación. Así, esta noción resulta muy afín a la noción de transacción de Dewey, tal como ha puesto de relieve Cristina Di Gregori (2015).

de Vigo permite que el público en general pueda realizar aquellas operaciones (sellar, certificar y fechar) normalmente reservadas para los funcionarios judiciales.<sup>247</sup> La obra de Vigo recupera el lenguaje jurídico-administrativo altamente especializado, que abunda en latinismo y cultismos, con un alto grado de ritualización, y que es paradigmático de un lenguaje que tiende desde su propia organización al control social. Tal como señala la investigadora,

el discurso judicial es un caso claro de ese dominio: estipula la cualidad de los individuos que hablan, las formas, las circunstancias y la eficacia de las palabras. Una de las formas en que Vigo desvirtuó esos límites, es a través de la ironización de ese discurso, dado que al producir sentencias para las que utilizaba géneros, formas y materialidades comunes del mundo jurídico-administrativo, estaba burlándose de esas formalidades y rituales, y demostrando su contrario, la irracionalidad de su uso fuera del espacio “natural” de su utilización (Bugnone 2013: 209).

Todos estos materiales traen significados de sus contextos originales pero, en la creación artística, dichos significados son por un lado puestos de relieve en la operación de hacerlos patentes y objetos del discurso artístico, y al mismo tiempo son ironizados y dislocados. Por fuera de sus contextos, los primeros significados ya no hacen lo mismo que hacían en sus contextos “naturales”. Así, en su obra, puede encontrarse un esfuerzo por intervenir en la matriz de las relaciones sociales a partir de un arte que busca su efecto especialmente en el modo en que apreciamos normas, discursos, gestos, operaciones, etc. En este sentido, Bugnone (2011) señala que “[a] partir de la experimentación en el arte, Vigo propuso lo que llamó un ‘arte revulsivo’, que apele a romper con el orden de la cotidianeidad, desestructurando lo cristalizado en la percepción y vivencia cotidianas” (260).

Por otra parte, en cuanto a las sensibilidades transformadas me resulta de especial interés el trabajo que se ha realizado desde la antropología sobre el tipo de corporeidades y afectividades que se requieren y se forman en los circuitos del teatro, la danza y el circo platense. Solo por citar un caso, la antropóloga platense Mariana del Mármol viene estudiando hace ya varios años

---

<sup>247</sup> En otro artículo, la investigadora recupera comparativamente las obras de Oitica, Vigo y Pape y en la línea de lo que analizamos con Laddaga sostiene que “las propuestas participativas de Oitica, Pape y Vigo combinaban arte, espacio público y corporalidad, en una mixtura que, en primer lugar, apelaba a la expresión liberadora, descolocaba expectativas y sentidos comunes, segundo, permitía la vinculación entre los miembros de la comunidad en prácticas novedosas y, finalmente, conllevaba un sentido político, en tanto des-normativizaba a través de la experiencia creativa algunas de las reglas que sostenía el orden social, especialmente represivo. Este último aspecto es clave, en tanto la politicidad del arte no puede verse en el vacío, ni por el tema de la obra, sino en vinculación constante con el medio, la organización de sentidos imperante y la capacidad de las prácticas artísticas para presionar los límites del orden social y hegemónico.” (2019: 64)

el circuito teatral independiente de La Plata. La perspectiva de lxs propixs teatristas (o perspectiva nativa del campo) atribuye al cuerpo una radicalidad y una centralidad para el teatro en una oposición a lo que llaman teatro de texto o intelectualista (Del Mármol, 2020). Los relatos que incluye en su artículo refieren a una corporalidad que por ejemplo siente cuándo intervenir, cuándo completar lo que otrx está diciendo o haciendo. Incluso uno de los entrevistados relata la sensación de ‘estar en la misma’ con los demás, como si el propio cuerpo estuviera en comunicación y conectado, en una suerte de sensación religante (‘religiosa’), con lxs compañerxs y el público.

Ahora bien, para una perspectiva antropológica que comprende el cuerpo como algo más que mero organismo, se impone la pregunta de qué tipo de cuerpo se trata aquel al que lxs teatristas refieren. Esta pregunta se vuelve particularmente relevante en el caso del teatro, donde podría pensarse a priori que el cuerpo no requiere del aprendizaje de habilidades especiales, como sí lo requieren otras disciplinas corporales como la danza o la acrobacia, en tanto y en cuanto los movimientos que ejecuta un teatrista “se basa en las mismas acciones y movimientos que las personas realizan en la vida cotidiana” (del Mármol, 2020: 6). Ahora bien, en discusión con esta perspectiva, la tesis que avanza la antropóloga es que si se analizan los talleres de teatro donde lxs teatristas se forman, especialmente las consignas y ejercicios que allí se proponen, lo que puede encontrarse es que el cuerpo que se construye mediante el entrenamiento para la actuación es un cuerpo que amplía su capacidad de ser afectado y, al mismo tiempo, su capacidad de afectar; un cuerpo receptivo y reactivo, permeable y productivo; un cuerpo que se vuelve más perceptivo tanto de su “adentro” (sus sentimientos, su imaginario, sus sensaciones corporales en relación a la temperatura, la tensión muscular, la respiración) como de su “afuera” (lo que producen el público, los otros actores y la totalidad de la escena) y capaz de reaccionar expresivamente ante estas percepciones, de modo tal que aquello que lo afecta se irradie hacia otros y los afecte, volviendo luego transformado hacia él (del Mármol, 2020:7).

De modo tal que hay un entrenamiento de esa afectividad que le permita al teatrista ser más perceptivo de su grupo y de sus propias emociones y sensaciones, que le permita regularlas, modalizarlas, intensificarlas, etc. Si bien no puedo recuperarlo en su extensión, es por demás interesante todo el análisis de las distintas consignas y dispositivos que se promueven en este tipo de entrenamiento cuyo reporte etnográfico puede consultarse en el artículo. El modo en que todo ese entrenamiento genera lazos de confianza, de ‘estar en la misma’, capacidad de percibir lo que otrxs están haciendo, capacidad de gradualizar la propia acción (disminuyendola

o exagerándola, recorriendo grados), de tomar varios roles, etc., se vuelve especialmente relevante en un tipo de teatro que, por fuera del teatro oficial, depende de los lazos grupales y de amistad para sostenerse y de teatristas que no son sólo actores y actrices sino que deben realizar múltiples tareas (difusión, escenografía, dirección, iluminación, etc, etc.). El decir, el teatro independiente necesita formas de entrenamiento específicas, que generan formas distintas de afectividad, que otro tipo de teatro no requiere.

En la disputa de representaciones, de sentidos, de la dirección de la experiencia es donde el arte tiene su terreno también, es al fin y al cabo donde esta tesis trató de inscribirlo y pensarlo de la mano de Dewey. Puede que en las artes se encuentre, como decía García Canclini, el lugar de la inminencia. Como hemos visto, Dewey también así lo creía.

No se ha acostumbrado juzgar a las artes, las Bellas Artes, como una parte importante de las condiciones sociales que influyen en las instituciones democráticas y la libertad de las personas. Aun después de haberse admitido la influencia del estado de la industria y de la ciencia natural, tendemos todavía a rehusar la idea de que la literatura, la música, la pintura, el drama o la arquitectura, tengan ninguna conexión íntima con las bases culturales de la democracia. Hasta quienes se consideran buenos demócratas, se contentan a menudo con ver los frutos de esas artes como adornos de cultura, más bien que como cosas en cuyo disfrute todos deben participar, si la democracia ha de ser una realidad. El estado de cosas en los países totalitarios puede inducirnos a rectificar esta opinión, pues demuestra que cualquiera pueda ser el caso con respecto a los impulsos y fuerzas que guían al artista creador en la ejecución de su arte, una vez creadas, son el más impelente de los medios de comunicación mediante los cuales se agitan las emociones y se forman opiniones. El teatro, el cinematógrafo, la sala de conciertos, la galería de pinturas, la elocuencia, los desfiles populares, los deportes colectivos y los establecimientos recreativos han sido reglamentados todos ellos como parte de los órganos de propaganda mediante los cuales se mantiene en el poder la dictadura, sin que las masas la consideren opresiva. Estamos comenzando a comprender que las emociones y la imaginación son más poderosas para dar forma al sentimiento y opinión pública que la información y la razón. (Libertad y cultura, [1939] 1965, pp. 7-8)

## 7. Sumario

Nuevamente, desde el punto de partida de la intrínseca vinculación del arte y la experiencia hemos visto en este capítulo el rol central que le otorga Dewey a las artes en la conformación de una sensibilidad común. El arte y la sensibilidad guardan para Dewey un estrecho vínculo, que pone su teoría en diálogo con la estética tanto clásica como contemporánea. Para referirme a esto, tomé el término de educación estética, pero en un sentido diferente a los enfoques que suelen utilizarlo. Mostré algunos de estos enfoques a efectos de precisar mejor cuál era para mí la perspectiva específica que Dewey construye. A lo largo del capítulo hemos visto que, tanto para Dewey como para algunos exponentes de la estética, la sensibilidad aparece en el centro mismo de la preocupación por las condiciones de la experiencia y de las posibilidades de una transformación política.

En primer lugar, exploramos la preocupación deweyana por la sensibilidad y su tratamiento pragmatista en términos de acción. En segundo lugar, recuperé algunas nociones importantes de su teoría de la educación para luego, en tercer lugar, ubicar con precisión de qué manera comprende Dewey que el arte puede resultar educativo y especialmente como esa ‘educación’ se orienta a una transformación de la sensibilidad.

Comenzamos entonces con una perspectiva de la sensibilidad fundada en el carácter transaccional de la experiencia. Luego revisamos algunos elementos de la teoría de la educación, en particular el sentido amplio de educación, que pone de relieve la idea de continuidad de la experiencia, donde cada experiencia afecta la subsiguiente y la idea de que la comunidad vive en la educación, es la continuidad del grupo social por renovación. La comunidad transmite hábitos, conocimientos, prácticas y también formas de sensibilidad. Así, resaltamos la idea de que es el medio ambiente el que educa a los sujetos. Estas consideraciones me permitieron localizar a las manifestaciones artísticas, así como a cualquier otro producto, como parte del ambiente con el que una comunidad interactúa. Más específicamente, Dewey considera que esas obras tienen el papel de una construcción artística de la sensibilidad, funden los significados de una comunidad en nuestra misma estructura perceptiva. Finalmente, recuperé las afinidades que tiene la perspectiva deweyana con enfoques y estudios contemporáneos, en los cuales se articula la idea de que mediante el arte se reafirman, discuten, interpelan, o exponen formas de la sensibilidad o propuestas de nuevas matrices sensibles.

## Capítulo 6.

### Conclusiones y perspectivas de desarrollo a futuro

En esta tesis he propuesto recuperar algunas ideas centrales de *El arte como experiencia* de John Dewey con el objetivo de mostrar qué aportes puede hacer su concepto de experiencia en el desarrollo de una perspectiva pragmatista sobre el arte.

A partir de la idea de que el arte es lo que el producto hace con y en la experiencia, mostré que Dewey se interesa especialmente por aquellas obras y procedimientos artísticos que a partir de una elaboración de los materiales y cualidades de la experiencia nos ofrecían una novedad sobre esa misma experiencia, y que por ello mismo podían constituirse como los agentes de una nueva forma de experimentarla, especialmente en la medida en que se halla implicada una potencial transformación en las matrices de apreciación.

Para darle cuerpo a esta idea global, vimos en primer lugar que el punto de partida deweyano era precisamente revincular las nociones de arte y experiencia, lo que nos permitía por un lado enraizar las actividades artísticas en la experiencia humana, y por otro lado, mostrar cómo para Dewey las actividades artísticas conforman esa misma experiencia humana, esto es, la transforman. Es por ello que la perspectiva pragmatista pone un acento o foco en el conjunto de las consecuencias que el arte como fenómeno peculiar tiene en el conjunto de las prácticas humanas. Si el arte puede ser así pensado, debe reconocerse como efecto presumible, aunque no siempre ni necesariamente logrado, la capacidad de generar una comunidad ligada a las formas comunes de la sensibilidad, es decir, de las maneras en que apreciamos el mundo en el que vivimos y en las que valoramos los mundos en los que queremos vivir.

En segundo lugar, vimos como en el concepto transaccional de experiencia nos ofrecía una sofisticada teoría de la percepción, entendida como apreciativa o afectiva, cualitativamente significativa, y sobre la cual se asentaban las diversas acciones humanas, que a su vez tenían como resultado una transformación del modo en que se aprecian las cosas, dando lugar a una afectividad transformada. Luego recuperé la idea de experiencia que aparece específicamente en *El arte como experiencia* y mostré que allí es descrita como poseyendo las cualidades que luego aparecerán en el arte de manera enfatizada, al menos en las características centrales que Dewey le atribuye al arte. La experiencia es entonces leída a la luz de los desarrollos artísticos. En este sentido es que aparece la noción de *una experiencia*, que posee una cualidad dinámica que permea toda la experiencia y la lleva a su consumación. Mostré también como en el marco

del tratamiento sobre el arte, aparece en Dewey la cuestión de las acciones que no pueden ser llamadas experiencias en sentido genuino. Con lo cual aparecía una problematización acerca del lugar del arte en la reflexión sobre la experiencia, del concepto de experiencia como arte y una crítica artística a las experiencias empobrecidas.

En la segunda sección resalté tres conceptos que a mi juicio son claves para comprender la perspectiva pragmatista sobre el arte: expresión, comunicación y educación de la sensibilidad. Sostuve que en estos tres conceptos pueden encontrarse las características más relevantes que Dewey le atribuye a las actividades artísticas y a las obras de arte en particular. En el desarrollo de estos conceptos mostré en qué sentidos podían ser productivos para abordar algunos problemas y procedimientos del arte, especialmente en lo que hace a su vínculo con la experiencia. Mostré en todos ellos algunas afinidades y resonancias con reflexiones estéticas clásicas y contemporáneas.

En particular vimos cómo en esta perspectiva la actividad artística partía de la elaboración sobre alguna cualidad presente en la experiencia, elaboración que involucra la manipulación de materiales diversos con el fin de volverlos comunicativos y la presentación especial de un tipo de signo en el que los significados son inherentes a esa misma presentación. Así, estas actividades son tratadas por Dewey como una investigación sobre las cualidades de las experiencias, que como consecuencia presumible puede cambiar o “transfigurar” la experiencia original. Una transformación análoga puede estar implicada también en el modo en que son sentidas y apreciadas determinadas cualidades de la experiencia para aquellos que receptiona una obra expresiva.

En el proceso expresivo se volvía fundamental la perspectiva comunicativa, en tanto la obra de arte resultaba expresiva cuando podía comunicar significados en la experiencia de otros. Por ello partimos de la idea de la obra de arte como la creación de un lenguaje nuevo con el cual comunicar alguna cualidad de la experiencia, y donde el significado cualitativo se construía precisamente en ese esfuerzo comunicativo. El resultado, de lograrse la comunicación, era una experiencia ampliada. Esta idea nos permitía elaborar dos características relevantes: por un lado, la agencialidad de la obra de arte, que crea un público con el cual comunicarse, que crea sus condiciones de recepción, y por otro lado su potencial crítico de las condiciones de la experiencia. Una crítica que para Dewey la obra ejerce de manera indirecta, en tanto sus creaciones de “visiones imaginativas” pueden erigirse como la vara de medida que contrasta con la experiencia actual. Ciertamente Dewey encuentra en el arte esta capacidad de revelar las cualidades presentes en la experiencia común de las cuales por su habitualidad no nos habíamos

percatado. En último lugar, Dewey considera que el arte tiene la posibilidad de arraigar emocionalmente nuestro compromiso con lo que llama ideales inclusivos. Hay allí una tarea asignada en la formación de lo común.

Finalmente, concentré mi mirada en el vínculo especial que se teje entre las producciones artísticas y la formación de la sensibilidad. Esta perspectiva ya aparecía delineada e implicada en los conceptos de expresión y comunicación. Partimos de una idea amplia de educación y recuperamos la teoría deweyana de la sensibilidad comprendida en términos de apreciación. A partir de allí, vimos que *El arte como experiencia* finalizaba presentado la idea según la cual la participación del arte en la experiencia tenía lugar especialmente en una formación de la sensibilidad que podía volverse una sensibilidad común, y lo hacían precisamente al volverse parte del ambiente en el que nos encontramos y en el cual, como hemos visto, estamos transaccionalmente imbricados.

Esto nos conducía nuevamente a una idea que se vuelve a mi juicio central en la perspectiva pragmatista sobre el arte, a saber, la comprensión de que el arte parte de y conforma a nuestra experiencia, esto es, que tiene la capacidad -en cierta medida y en conjunto con otras cosas- de formarla y dirigirla hacia nuevas direcciones. Principalmente vimos ese estrecho vínculo que Dewey detecta entre las obras artísticas y la formación de sensibilidades, es decir, la formación de nuestros vínculos apreciativos con el mundo en el que vivimos.

Esta idea nos devuelve a aquella afirmación de Dewey de que finalmente la obra de arte era lo que el producto hacía con y en la experiencia. A mi juicio esta es la idea central que Dewey trata de desarrollar a lo largo de *El arte como experiencia* y a la que esta tesis ha tratado de dar cuerpo. Desde mi perspectiva el punto más relevante es la mirada que hacia 1934 pone Dewey en el modo en que las artes en sus diversas presentaciones son también agentes modeladores de la experiencia común y corriente, interviniendo en nuestras matrices de apreciación, y siendo también instrumentos de reflexión sobre la experiencia, de una forma específica de reflexión. Esto coloca a las artes por fuera de cualquier mirada inocente, que reduzca su papel al mero disfrute o entretenimiento, ya que el orden de sus consecuencias es potencialmente más amplio que el goce de un momento especial. Hemos visto en la tesis el tipo de análisis que sobre el arte puede hacer la filosofía a partir de estas categorías.

Esto no quiere decir sin embargo que estas categorías puedan agotar el marco de las reflexiones sobre el arte o que puedan ser productivas para cualquier obra de arte. Tampoco quiere decir que la propuesta no tenga algunas dificultades en sí misma. Es desde este campo



de problemas abierto por la perspectiva aquí desarrollada que aparecen algunas líneas para investigaciones futuras.

En primer lugar, se abre el problema del carácter y estatuto de esta perspectiva respecto a las obras mismas. Cuando Dewey refiere a las características artísticas de toda experiencia, a la idea de experiencia consumada, a la noción de expresión y el signo artístico como la integración de materia y forma, etc., parece estar suponiendo que hay un conjunto de características más propias de lo artístico acercándose demasiado a una suerte de definición. Si bien presenta su propuesta haciendo referencia a un conjunto de artistas y de obras, no obstante su lenguaje es demasiado general, lo cual en el marco de la producción artística en términos generales puede ser problemático.<sup>248</sup> De todos modos hemos visto que el mismo Dewey reconoce el carácter abierto y experimental que tienen las artes, con lo cual sería muy difícil deducir de allí una suerte de definición.

Es cierto que Dewey se interesa especialmente por aquellas obras en las que de algún modo se produce una suerte de novedad sobre alguna característica de la experiencia y que esa novedad es presentada de modo tal que pueda ‘fundirse’ como un significado inmediato en la experiencia de quienes la reciben, convirtiéndose así en un significado común y compartido. Ahora bien, ¿qué sucede por ejemplo con las obras que no logran o no buscan esto? ¿Qué pasa con aquellas obras cuyo significado aparece solo cuando es puesto en relación con los desarrollos al interior mismo del arte? ¿Qué comunicación establecen esas obras con la experiencia? Dewey no le da un desarrollo exhaustivo a estos problemas para el campo del arte, con lo cual me parece que la estrategia teórica más adecuada es tratar las perspectivas deweyanas precisamente como perspectivas, y utilizarlas en la medida en que resulten iluminadoras de algún aspecto del arte. En definitiva, como decía James, “las ‘teorías’ llegan a ser instrumentos, no respuestas a enigmas en las que podamos descansar” (1984:50).

Sostener una teoría normativa que delimite qué es o no es el arte, no resulta a mi juicio un proyecto factible y mucho menos uno interesante. Y, para el caso de Dewey, es en su

---

<sup>248</sup> Cuando por ejemplo Dewey dice “[E]l significado mismo de un nuevo movimiento importante en todo arte es que expresa algo nuevo en la experiencia humana, algún modo de interacción de la criatura viviente con su entorno, y la liberación de poderes anteriormente agarrotados o inertes. (AE LW 10.307/2008: 343) podríamos preguntarnos si efectivamente todo movimiento nuevo en el arte está necesariamente ligado a una nueva relación con la experiencia, y si siempre libera energías antes inertes. Este tipo de afirmaciones es muy general y debería ser matizada. Se acerca mucho a la comprensión que tuvieron de sí mismas las vanguardias artísticas, pero esto no necesariamente funciona para cualquier producción artística. En todo caso, es necesario hacer los matices que el propio Dewey no hace.

La cita en inglés dice: “The very meaning of an important new movement in any art is that it expresses something new in human experience, some new mode of interaction of the live creature with his surroundings, and hence the release of powers previously cramped or inert” (AE LW 10.207).

tratamiento de lo que llamó la ‘crítica judicial’ donde rechaza explícitamente el tipo de juzgamiento sobre la obra que apele a criterios universales de qué debe ser el arte. Es allí donde aparece la idea y posibilidad de un ejercicio de la crítica de arte que no dependa de una definición del arte, cuestión esta última sobre la que Dewey si reflexiona y este es uno de los temas sobre los que se proyecta una continuidad en la investigación sobre la perspectiva pragmatista sobre el arte.

El concepto de crítica es presentado hacia el final de *El arte como experiencia*. Un primer elemento a considerar es que una vez defendida la idea de que el arte tiene una imbricación en la experiencia precisamente por el orden consecuencias posibles, es que se abre la posibilidad de una evaluación o juzgamiento de las obras desde una crítica. Si, como hemos defendido, las artes pueden ser consideradas en su rol público, entonces no pueden ser ajenas a un escrutinio también público. Ahora bien, esta es una idea que debe ser explorada con cuidado pues ¿En qué términos se haría esta crítica? ¿Qué consecuencias tendría esta crítica? ¿Qué se supone que evalúa una crítica? y principalmente, ¿Con qué herramientas de investigación cuenta para su ejercicio? ¿Cómo se estudian las consecuencias de una obra de arte?

Como vemos, la idea de crítica de arte no está exenta de problemas ni de polémicas. Además resulta en sí misma una idea ambigua, pues puede ser entendida como una interpretación o valoración de las obras, como un discurso legitimador de ciertas obras en el campo y mercado del arte, como un discurso mediador entre otros discursos teóricos -como la historia del arte y la teoría estética- con las manifestaciones artísticas concretas, como un discurso mediador que opera una educación del gusto para que una comunidad pueda apreciar ciertas obras de arte, etc.

También es importante señalar que la noción misma de crítica de arte aparece en el marco de la modernidad burguesa vinculada a varios de los temas que hemos desarrollado aquí, principalmente, la relación entre la producción artística de una época y la formación de un “gusto” o sensibilidad adecuada para su apreciación, en el contexto de una clase social emergente (Cf. Venturi (1979) y Solomon (1963)).

Para el caso de Dewey, la crítica de arte no era un discurso ajeno a su conocimiento. En *El arte como experiencia*, Dewey cita y menciona a célebres críticos como Roger Fry, Clive Bell, Walter Pater, quienes -junto con John Ruskin y Herbert Read- conforman, tal vez, el conjunto más destacado de la crítica de arte inglesa del siglo XIX. Además no puede olvidarse tampoco que el propio Dewey ejerce el rol de crítico en textos como “Poetry and Philosophy”. Estas coordenadas históricas serán una parte de la investigación futura.

Mi hipótesis es que desarrollar la idea de crítica permitiría comprender y encuadrar mejor las categorías que utiliza en *El arte como experiencia*. A mi juicio es en el ejercicio de la crítica de arte donde parece producirse el encuentro más productivo entre la filosofía y el arte. De hecho, el mismo Dewey reconoce que las categorías desarrolladas allí son propuestas de instrumentos de evaluación.

En este sentido, la teoría de la crítica que veremos desplegar está profundamente arraigada en su teoría de la experiencia y en su desarrollo sobre la función del arte en la misma, con lo cual también aparecerán los puntos problemáticos que hemos ido señalando a lo largo de la tesis. En este sentido, el trabajo de investigación futuro se apoyará en los resultados de esta tesis. Aunque será necesario además volver sobre la idea de juicio crítico que Dewey desarrolla en *Experiencia y Naturaleza* y la noción de valoración, desarrollada en *Teoría de la valoración*.

De manera todavía muy preliminar podemos decir que, tal como señalamos en el capítulo 5, Dewey encuentra que una vía privilegiada para el estudio de las formas de la sensibilidad es precisamente el arte. Tal como ya señalaba Matteucci (2017) para Dewey una de las funciones del arte era exponer las condiciones de la percepción. Esto no necesariamente es así para toda obra de arte, pero es una pista de análisis que puede ser productiva para muchas obras. Es precisamente la crítica de arte la que para Dewey realiza estos análisis y pone de relieve el vínculo de las obras con las sensibilidades que allí se ponen en juego. La crítica será considerada como una investigación sobre los objetos artísticos cuya función principal es “producir una conciencia más clara de las partes constituyentes y descubrir hasta dónde son coherentes al relacionarse para formar un todo” (AE LW 10.113 / 2008: 350). Al mismo tiempo que los evalúa, la crítica se transforma también en una suerte de obra de arte de segundo grado. La crítica debe ser también artística.

Dewey les asigna otra función importante, a saber, la de generar las condiciones de apreciación de las obras de arte. Este punto vincula la propuesta de Dewey a la crítica moderna. No solo será una evaluación y una reconstrucción de las cualidades presentes en la obra y de la manera en que estas dan sentido a sus partes constituyentes, sino que, también, como bien señala Román de la Calle (1996), tendrá efectos educativos en la sensibilidad y apreciación posterior del arte: el juicio crítico, como el arte mismo, ejerce una función educativa de nuestra sensibilidad.

La propuesta es entonces explorar esta dimensión que se desprende del tratamiento deweyano del arte y que tiene la pretensión de utilizar su propuesta como una herramienta de

análisis de obras artísticas. Todavía tímidamente, a lo largo de la tesis he presentado algunos ejercicios de esta forma de crítica.

## BIBLIOGRAFÍA

### De Dewey

- Dewey, J. *The Collected Works of John Dewey, 1882-1953 (1967-1987). The Early Works, 1882-1898 (1967-1972); The Middle Works, 1899-1924 (1976-1983); The Later Works, 1925-1953 (1981-1991)*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Dewey, J. (1998). *Democracia y Educación*. Traducción de Lorenzo Luzuriaga. Madrid: Ediciones Morata.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Prólogo y traducción de Jordi Claramonte. Barcelona: Paidós.
- Dewey, J. (2004). *Experiencia y educación*. Traducción: Lorenzo Luzuriaga. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Dewey, J. (1948). *Experiencia y naturaleza*. Prólogo y traducción de José Gaos. México: FCE.
- Dewey, J. (1952). *La busca de la certeza*. Traducción: Eugenio Imaz. México: FCE.
- Dewey, J. (2000). *La miseria de la epistemología. Ensayos de pragmatismo*. Edición y traducción de Ángel Faerna. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Dewey, J. (2004). *La opinión pública y sus problemas*. Traducción: Roc Filella. Madrid: Morata.
- Dewey, J. (1993). *La reconstrucción de la filosofía*. Traducción: Armando Lázaro Ros. Buenos Aires: Planeta-Agostini.
- Dewey, J. (1965). *Libertad y cultura*. México: UTEHA
- Dewey, J. (1950). *Lógica. Teoría de la Investigación*. Traducción: Eugenio Imaz. México: FCE.

### Bibliografía secundaria citada o consultada

- Abrams, M. H. (1962). *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición clásica acerca del hecho literario*. Traducción de Gregorio Araoz. Buenos Aires: Nova.
- Alexander, Th. M. (1987). *John Dewey's Theory of Art, Experience and Nature. The Horizons of Feelings*. Albany: State University of New York Press.
- Adorno, Th. W. (2004). *Teoría Estética*. Traducción José Navarro Pérez. Madrid: Akal.
- Adorno, Th. W. (2003). *Notas sobre Literatura*. Traducción: Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal.

- Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. (1987). *Dialéctica del Iluminismo*. Traducción: H. Murena. Buenos Aires: Sudamericana.
- Arenas L., Del Castillo R. y Faerna A. (2018). *John Dewey: una estética de este mundo*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Barad, K. (2003). "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 2003, Vol. 28 (3).
- Belman, L.S. (1977). John Dewey's Concept of Communication. *Journal of Communication*. 27: 29-37.
- Bernstein, R. (1961). "John Dewey's Metaphysics of Experience". *Journal of Philosophy*. 58 (1):5-14.
- Bernstein, R. (1966). *John Dewey*. New York: Washington Square Press.
- Bernstein, R. (2010). *Filosofía y Democracia: John Dewey*. Traducción de Alicia García Ruiz. Barcelona: Herder.
- Berube, M. R. (1998). "John Dewey and the Abstract Expressionists". *Educational Theory*. 48: 211–227
- Black, M. (1962). "Dewey's Philosophy of Language". *The Journal of Philosophy*, 59/19: 505-523.
- Bloom, H. (2003). *La compañía visionaria: Wordsworth, Coleridge, Keats*. Traducción: Pablo Gianera y Edgardo Russo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- Borges, J. L. (1974). *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé
- Bourriad, N. (2007). *Postproducción*. Traducción: Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bowra, M. (1950). *The Romantic Imagination*. London: Oxford University Press.
- Bradley, A. C (1909). *Oxford Lectures on Poetry*. London: Macmillan.
- Broch, H. (1970a). "Kitsch y arte de tendencia". Traducción: Francisco Serra Cantarell. En Broch, H. (1970). *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona: Tusquets.

- Broch, H. (1970b). “Notas sobre el problema del Kitsch”. Traducción: Carlos Manzano. En Broch, H. (1970). *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona: Tusquets.
- Buck-Morss, S. (1981). *El origen de la dialéctica negativa. Theodor w. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Traducción: Nora Rabotnikof Maskikver. Madrid: siglo XXI.
- Buettner, S. (1975). “John Dewey and the Visual Arts in America”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, No. 4: 383-391
- Bugnone, A. (2011). [“Política, alegoría y disenso en la poética de Edgardo Antonio Vigo \(1960-1976\)”](#). *De Arte*. 10: 253-264. Disponible en:
- Bugnone, A. (2013). [Una articulación de arte y política: Dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo \(1968-1975\)](#). Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Bugnone, Ana (2019). “Oitica, Pape y Vigo: participación, creatividad y política”. En Bugnone, A. (coord.) (2019). *Cultura, sociedad y política: Nuevas miradas sobre Brasil*. La Plata: Edulp.
- Bugnone A., Capasso V. y Fernández C. (2020). “Estudios sociales del arte: un campo en construcción”. En Bugnone A., Capasso V. y Fernández C. (Comps.) (2020). *Estudios Sociales del arte: una mirada transdisciplinaria*. La Plata: Edulp.
- Burello, M. G (2012). *Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Burwick, F. (2001). *Mimesis and its Romantic Reflection*. Pennsylvania: The State University Pennsylvania Press.
- Cabezón Cámara, G. (2009). *La virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Cabezón Cámara, G. (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Campeotto, F. (2021). *La estética de John Dewey y la historia del arte. Teoría y praxis*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades.

- Campeotto, F. y Viale C. M. (2017a). "Educación y Arte: acerca de John Dewey". *Cuestiones de Filosofía*. Vol. 3: 135 - 164.
- Campeotto, F. y Viale C. M. (2017b). "Introducción al Dossier John Dewey y Albert C. Barnes: filosofía, educación y estética". *Cuestiones de Filosofía*. Vol. 3: 13 - 16.
- Campeotto, F. y Viale C. M. (2019a). "Barnes' Influence on John Dewey's Aesthetics: a Preliminary Approach". *COGNITIO*, Vol. 19: 227 - 241.
- Campeotto, F. y Viale C. M. (2019b). "Educar a través de la experiencia estética. El museo según John Dewey". *Diálogos Pedagógicos*. Vol. 34: 152 - 177.
- Campeotto, F. y Viale C. M. (2019c). ["Giro estético y vanguardia: acerca de la influencia del pragmatismo de John Dewey en artistas norteamericano"](#). *Pensando. Revista de Filosofía*. Vol 10, nro. 20.
- Campeotto, F. y Viale C. M. (2020). "Pragmatismo clásico y estética. Perspectivas contemporáneas". *Stromata*. Vol. LXXV: 9 - 12.
- Capasso, V.; Jean Jean, M. (2012) ["Memoriales en la UNLP. Análisis de diversos casos de representación del pasado reciente en distintas unidades académicas"](#). *Aletheia*, 2 (4).
- Carrol, N. (2002). *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction*. London and New York: Routledge
- Colapietro, V. (2020). *Acción, sociabilidad y drama. Un retrato pragmatista del animal humano*. La Plata: EDULP.
- Cometti, J. P. (2015). "Le naturalisme pragmatiste et l'esthétique naturalisée". *Nouvelle revue d'esthétique*. N° 15: 33-41.
- Cometti, J-P et Matteucci, G. (Comp) (2017). *Après L'Art comme Expérience. Esthétique et politique aujourd'hui à la lumière de John Dewey*. Paris: Questions-théoriques.
- Danto, A. (1964). "The Artworld". *The Journal of Philosophy*, 61(19): 571-584.
- Danto, A. (2002). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós.



- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- De la Calle, R. (1996). “Experiencia estética y crítica de arte. Los planteamientos de John Dewey”. *Contrastes: Revista Internacional de Filosofía*, 1(1): 53-73.
- De Man, P. (1967). “The Crisis of Contemporary Criticism”. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 6(1): 38-57.
- del Mármol, M. (2020). [“Afecto, emoción e intensidad en la formación de cuerpos para la actuación”](#). *Athenea Digital*, 20(1), e2297.
- Di Gregori, M. C. (2013). [“Creatividad y teoría de la acción. Hans Joas, recuperando a John Dewey”](#). En Actas de IX Jornadas de Investigación en Filosofía para Profesores, Graduados y Alumnos. FaHCE, UNLP.
- Di Gregori, M. C. (2015). [“La teoría de la acción en John Dewey: Algunas claves para su interpretación”](#). En Actas de las X Jornadas de Investigación en Filosofía. Ensenada, Argentina.
- Di Gregori, M. C. (2017). “Las dimensiones de lo estético en John Dewey”. Inédito. Trabajo presentado en las XI Jornadas de Investigación de Profesores, Graduados y Alumnos del Departamento de Filosofía-FaHCE-UNLP. La Plata.
- Di Gregori, M. C. y Durán, C. (2008). [“Acerca del arte, la ciencia y la acción inteligente”](#). En Actas de las VII Jornadas de Investigación en Filosofía para Profesores, Graduados y Alumnos. FaHCE, UNLP.
- Di Gregori, M. C. y Duran, C. (2009). “El valor epistémico y político de la opinión pública. Una variación deweyana”. En Borsani, M., Gende, C. y Padilla, E. (Coords.) (2009). *La diversidad, signo del presente: ensayos sobre filosofía, crítica y cultura*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Di Gregori, M. C.; Hebrard, A. (Comps.) (2009). *Peirce, Schiller, Dewey y Rorty: usos y revisiones del pragmatismo clásico*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Di Gregori, M. C. y Pérez Ransanz, A. R. (2010). “Las emociones en la ciencia y en el arte. Castro, S. y Marcos, A. (Comps.) (2010). *Arte y ciencia. Mundos convergentes*. Madrid: Plaza y Valdés Editores.

- Di Gregori, M. C.; López, F. (Comps.) (2014). *Regreso a la experiencia. Lecturas de Peirce, James, Dewey y Lewis*. Buenos Aires: Biblos.
- Di Gregori, M. C.; Mattarollo, L.; Rueda, L. (Coords.) (2014). [El conocimiento como práctica. Investigación, valoración, ciencia y difusión](#). La Plata: Pro-Secretaría de Publicaciones FaHCE-UNLP.
- Di Gregori, M. C., Rueda, L. y Mattarollo, L. (2020). “Art as Experience, Experience as Art”. En Maarhulis, P. L. & Rud, A. G. (Eds.) *Imagining Dewey: Artful Works and Dialogue about Art as Experience*. Boston: Brill Sense.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Traducción: Sixto J. Castro. Barcelona: Paidós.
- Dreon, R. (2014). “Dewey on Language: Elements for a Non-Dualistic Approach”. *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*. VI-2. Disponible online <https://journals.openedition.org/ejpap/309>
- Dreon, R. (2017). *Sortir de la tour d’ivoire. L’esthétique inclusive de John Dewey aujourd’hui*. Traduit de l’italien par Jérôme Orsoni. Questions-théoriques.
- Dreon, R. (2020). “Dewey After the End of Art Evaluating the “Hegelian Permanent Deposit” in Dewey’s Aesthetics”. *Contemporary Pragmatism*. Vol. 17, 2-3: 146-169.
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Traducción de Germán Cano y Jorge Cano. Madrid: Trotta.
- Escardó, F. (1971). *Geografía de Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba.
- Fesmire, S. (2003). *John Dewey and Moral Imagination: Pragmatism in Ethics*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Gadamar, H-G. (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Traducción de Antonio Gómez Ramos. Buenos Aires: Paidós
- Gamero, C. (2015). *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Goodman, R. B. (1990). *American Philosophy and the Romantic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Greenberg, C. (2002). *Arte y Cultura*. Traducción: Justo J. Beramendi. Madrid: Paidós.
- Guasch, A. M. (2003). “Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión”. En *Estudios Visuales*, 1, pp. 8-16.
- Gulla, A. N., Fairbank, H. , & Noonan, S. (2020). “Imagination, Inquiry and Voice. A Deweyan Approach in 21st Century Urban High School. En Maarhulis, P. L. & Rud, A. G. (Eds.). *Imagining Dewey: Artful Works and Dialogue about Art as Experience*. Boston: Brill Sense.
- Haskins, C. (1992). “Dewey’s ‘Art as Experience’: The Tension between Aesthetics and Aestheticism”. *Transaction of the Charles S. Peirce Society* 28, 2: 217-259.
- Haskins, C. (1999). “Dewey’s Romanticism”. In Haskins, C. & Seiple, D. (eds.) *Dewey Reconfigured: Essays on Deweyan Pragmatism*. Pennsylvania: SUNY Press.
- Haskins, C. (2017). “Dewey’s *Art as Experience* in the Landscape of Twenty-First-Century Aesthetics”. In Steven Fesmire (ed.). *The Oxford Handbook of Dewey*. Oxford Handbooks.
- Hickman, L. (1992). *John Dewey's Pragmatic Technology*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hickman, L. (2001). *Philosophical tools for technological culture: putting pragmatism to work*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hospers, J. (1954). “The Concept of Artistic Expression”. *Proceedings of the Aristotelian Society*. 55: 313–344.
- Hudson, E. G (2007). *Allá lejos y hace tiempo*. Traducción de Fernando Pozzo. La Plata: Terramar.
- Innis, R. (2002). *Pragmatism and the Forms of Sense*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Innis, R. (2015). “Affective Semiosis: Philosophical Links to Cultural Psychology”. En Valsiner et al. (Eds.). *Psychology as the Science of Human Beings: The Yokohama Manifesto*. New York: Springer.

- James, W. (1984). *Pragmatismo. Un nuevo nombre para algunos antiguos modos de pensar*. Traducción: Luis Rodríguez Aranda. Buenos Aires: Orbis
- Jackson, Ph. (1998). *John Dewey and the Lesson of Art*. New Heaven and London: Yale University Press.
- Jackson, R. (2011). “*The Glitch Aesthetic*”. Thesis. Georgia State University, [http://scholarworks.gsu.edu/communication\\_theses/80](http://scholarworks.gsu.edu/communication_theses/80)
- Jauss, H-R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Traducción de Jaime Siles y Ela Ma. Fernández-Palacios. Madrid: Taurus.
- Jay, M. (2005). *Songs of Experience. Modern American and European Variations on a Universal Theme*. Los Ángeles: University of California Press.
- Joas, H. (1998). *El pragmatismo y la teoría de la sociedad*. Madrid: CIS.
- Laddaga, R. (2010). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- López, F. (2014). [Una reconstrucción de la lógica de la investigación de John Dewey: Antecedentes y derivaciones](#). Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Kant, E. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Traducción: Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Keats, J. (1975). *Poesía completa. Tomo 1*. Edición bilingüe. Traducción de Arturo Sánchez. Barcelona: Libros Río Nuevo
- Keats, J. (1976). *Poesía completa. Tomo 2*. Edición bilingüe. Traducción de Arturo Sánchez. Barcelona: Libros Río Nuevo
- Kristeller, P. O. (1986). *El pensamiento renacentista y las artes. Colección de ensayos*. Traducción: Bernardo Moreno Carrillo. Madrid: Taurus
- Kruger, J. (2014). “Dewey’s Rejection of the Emotion/ Expression Distinction”. En Solymosi & Shook (Edts.). *Neuroscience, Neurophilosophy and Pragmatism. Brains at Work with the World*. New York: Palgrave Macmillan.

- Kreplak, Y. (2017). “Le continuismo deweyen à l'épreuve des situations: de l'art comme expérience aux pratiques artistiques en interaction”. En Cometti, J-P et Matteucci, G. (Comp) (2017). *Après L'Art comme Expérience. Esthétique et politique aujourd'hui à la lumière de John Dewey*. Paris: Questions-théoriques.
- Laddaga, R. (2010). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lara, A. y Enciso Domínguez, G. (2013). “El Giro Afectivo”. *Athenea digital*, Vol. 13, n.º 3: 101-119.
- Medeiros Araujo, T. (2016). “A forma da experiência. O lugar da música na reflexão sobre a arte de John Dewey”. En Sánchez García, V.; López, F.; Busdygan, D. (comp.) (2016). *Conocimiento, arte y valoración : Perspectivas filosóficas actuales*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. En Memoria Académica.
- Melamed, A. (2006) “Imitación y creación en la estética de Marcel Proust”. En Moran J. C. (Comp.). *Proust ha desaparecido. Una memoria de los paraísos perdidos*. Bs.As.: Prometeo.
- Melamed, A. (2010). “La angustia entre la creación y la imitación. Perspectivas contemporáneas sobre la teoría del genio”. *Revista Figuraciones. Teoría y crítica de las Artes*. N°7.
- Melamed, A. (2022). *Adiós al cuerpo. Marcel Proust y las estéticas y poéticas contemporáneas*. CABA: Prometeo.
- Menke, C. (1997). *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Visor.
- Marcuse, H. (1985). *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Traducción: Antonio Elorza. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Marx, K. (2006). *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Traducción: Fernanda Aren, Silvina Rotemberg y Miguel Vedda. Buenos Aires: Colihue.
- Marx, K. (1971). *Introducción general a la crítica de la economía política/1857*. Traducción: Murphis, Scaron y Arico. Córdoba: Ediciones del Pasado y Presente.

- Mattarollo, L. (2020). *Valoración e investigación en el continuo de la experiencia: Desde el pragmatismo de John Dewey al debate sobre el ideal de ciencia libre de valores*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Mattarollo, L. (2022a). “Experimentalismo democrático, crecimiento y educación. Contribuciones deweyanas a la epistemología política”. Cuadernos filosóficos, 1.
- Mattarollo, L (2022b - inédito). “Investigación cooperativa y crecimiento como fin moral. El lugar del pluralismo en la noción de democracia de John Dewey”. Trabajo presentado en la 7° Edición del Ciclo de Jóvenes Investigadorxs. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Investigaciones en Filosofía.
- Matteucci, G. (2017). “Le paradigme esthétique-pragmatiste de Dewey: analyse et perspectives”. En Cometti, J-P et Matteucci, G (coord.). *Après L’art comme expérience. Esthétique et Politique aujourd’hui à la lumière de John Dewey*. París: Questions Théoriques.
- Moles, A. y Wahl, E. (1974). “Kitsch y objeto”. En Verón, El. (dir.) *Los objetos*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Moran, J. C. (1996). *La música como develadora del sentido del arte en Marcel Proust*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Noé, F. (2007). “Mis aproximaciones al dibujo”. En *Noé en línea. Antológica Mayo 2007*. Folleto de exposición.
- Ortega y Gasset, J. (1987). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Oliverio, Stefano (2018). “El arte y la ‘recreación’ de/en la metrópolis. Consideraciones filosóficas-educativas sobre *El arte como experiencia*”. En Arenas , Del Castillo y Faerna (2018). *John Dewey: una estética de este mundo*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Pappas, G. F. (2016). John Dewey's Radical Logic: The Function of the Qualitative in Thinking. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*. 52 (3):435.

- Pappas, G. F. (2014) [“ What Difference Can “Experience” Make to Pragmatism?”](#). *European Journal of Pragmatism and American Philosophy* [Online], VI-2.
- Perkins, D. (1959). *The Quest for Permanence. The symbolism of Wordsworth, Shelley and Keats*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Prestifilippo, A. L. (2017). *El lenguaje del sufrimiento. Estética y política en la teoría social de Adorno*. Buenos Aires: Prometeo.
- Proust, M. (2020) *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*. Traducción: Alexis Alfonso. Editorial Verbum: Madrid.
- Proust, M. (2020a). *En busca del tiempo perdido. A la sombra de las muchachas en flor*. Traducción: Alexis Alfonso. Editorial Verbum: Madrid.
- Proust, M. (1968). *En busca del tiempo perdido 5. La prisionera*. Traducción: Consuelo Berges. Madrid: Alianza.
- Ranciere, J. (2016). *El malestar de la estética*. Traducción: Miguel Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo Burello. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Rorty, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Trad.: Sinnot Alfredo Eduardo. Barcelona: Paidós.
- Rorty, R. (1993). *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos*. Escritos filosóficos 2. Traducción: Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Paidós.
- Rorty, R. (2002). *Filosofía y futuro*. Traducción: Calvo Javier y Ackermann Angela. Barcelona: Gedisa.
- Rorty, R. (2004). “Derechos humanos, racionalidad y sentimentalismo”. Trad.: Castillo Ofelia. En Abraham, T., Badiou, A. Y Rorty, R. (2004). *Batallas éticas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rorty, R. (2009). *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Traducción: Zulaica Jesús Fernández. Madrid: Cátedra.
- Rorty, R. (1999). “La fuerza inspiradora de las grandes obras literarias”. En Rorty, R. (1999). *Forjar nuestro país. El pensamiento de izquierda en los Estados Unidos del siglo XX*. Traducción: Ramón del Castillo. Barcelona: Paidós.

- Rueda, L. (2021). "[En un mundo incierto: la influencia de John Keats en John Dewey](#)". *XII Jornadas de Investigación en Filosofía*, 6 al 9 de agosto de 2019, La Plata, Argentina. EN: Actas: Departamento de Filosofía. FaHCE-UNLP.
- Rueda, L. (2018). "[La crítica de arte: aportes desde John Dewey](#)". *VI Coloquio Internacional de Filosofía del Conocimiento*. EN: Actas. La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Investigaciones en Filosofía.
- Rueda, L. (2019). "[Hacia una concepción pragmatista de la educación estética y de la crítica de arte en la perspectiva de John Dewey](#)". *Diálogos pedagógicos*. 17, (34): 128-151.
- Rueda, L. (2019b). Reseña de "John Dewey. Una estética de este mundo". *Revista Riegel*. N°VIII: 334-355.
- Sbarra, J. (2017). *El mal amor*. Buenos Aires: Dagas del Sur.
- Schiller, F. (1981). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Traducción: Vicente Romano García. Buenos Aires: Aguilar.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte: una historia cultural*. Traducción: Eduardo Hyde y Elisenda Julibert. Barcelona: Paidós.
- Shusterman, R. (2000). *Pragmatist Aesthetic. Living Beauty, Rethinking Art*. Second Edition. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Stael-Holstein, A. (1964). *Madame de Stael on Politics, Literature, and National Character*. Translated and edited: Morroe Berger. Garden City, N. Y. : Doubleday.
- Solas, Silvia Angélica (2008) [Arte y Experiencia: La recepción de Dewey por Hans-Robert Jauss \(En línea\)](#). En *Actas de las VII Jornadas de Investigación en Filosofía*. La Plata.
- Solomon, F. (1963). *The Interpretation of Art. Essays on The Art Criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Roger Fry and Herbert Read*. Los Angeles: University of California Press.
- Stroud, S. R. (2011). *John Dewey and the Artful Life. Pragmatism, Aesthetics, and Morality*. Pennsylvania: SUNY Press.
- Tiles, J. E. (1988). *Dewey*. London: Routledge.



- Tormey, A. (1971). *The concept of expression; a study in philosophical psychology and aesthetics*. Princeton: Princeton University Press.
- Ulmer, G. L. (1998). “El objeto de la poscrítica”. En H. Foster (Ed.). *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairos.
- Valko, M. (2019). *Pedestales y prontuarios. Arte y discriminación desde la conquista hasta nuestros días*. Buenos Aires: Continente.
- Venturi, L. (1979). *Historia de la crítica de arte*. Traducción: R. Arques. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Viale, C. M. (2018). [“The Aesthetic Turn: la filosofía de John Dewey entre la educación y el arte”](#). Presentación realizada en el VI Coloquio Internacional de Filosofía del Conocimiento. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Viale, C. M. (2019). “Introducción al Dossier John Dewey y la Educación. Perspectivas Contemporáneas”. *Diálogos Pedagógicos*; 2019. vol. 34: 99 - 106.
- Wellmer, A. (2013). *Líneas de fuga de la modernidad*. Traducción: Peter S. Diller. México: FCE.
- Westbrook, R. B. (1981). *John Dewey and American Democracy*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Whitman, W. (2019). *Hojas de hierbas*. Traducción de Manuel Villar Raso. Madrid: Alianza Editorial.
- Zolberg, V. (2002). *Sociología de las artes*. Madrid: Fundación Autor.