

## Las diversas raíces del compromiso estético: reflexiones sobre la filosofía del arte de Dewey

*The Various Roots of Aesthetic Engagement: Reflections on Dewey's Philosophy of Art*

Vincent Colapietro\*

### Resumen

El objetivo de este ensayo<sup>1</sup> es reconstruir el argumento más básico de *El arte como experiencia* de John Dewey, atendiendo a los lugares comunes biológicos que subyacen en lo que, paradójicamente, es un proyecto ambicioso y revolucionario. Sin embargo, el autor lo hace no solo considerando este trabajo sino también al conectar *El arte como experiencia* con otras contribuciones importantes de Dewey como *Naturaleza humana y conducta* y *La opinión pública y sus problemas*. Aunque, por supuesto, la palabra no es la de Dewey, el autor de la contribución a este tópico deconstruye el dualismo entre naturaleza y cultura. Las prácticas culturales son parte y, por lo tanto, están en continuidad con los procesos naturales (de hecho, estas prácticas no son, en última instancia, nada más que tales procesos). Los procesos naturales más simples son indudablemente prefiguraciones de prácticas culturales históricamente afectadas, así como esas prácticas son transformaciones radicales de procesos naturales más simples. Ambos lados de esta afirmación tienen sus raíces en la naturaleza biológica del animal humano como un agente sensible a la percepción capaz de ser guiado e inspirado por las características cualitativas de los objetos y eventos cotidianos.

**Palabras clave:** Dewey, estética, raíces comunes, naturaleza, experiencia

### Abstract

The aim of this essay is to reconstruct the most basic argument of John Dewey's *Art as Experience* by attending to the biological commonplaces underlying what paradoxically is an ambitious and revolutionary project. The author does so however not only by attending to this work, but also connecting *Art as Experience* to such other major contributions of Dewey as *Human Nature and Conduct* and *The Public and Its Problems*. Though the word is of course not Dewey's own, the author of this contribution to this issue *deconstruct* the dualism of nature and culture. Cultural practices are a part of and, thus, continuous with natural processes (indeed, these practices are ultimately nothing other than such processes). Simpler natural processes are unquestionably prefigurations of *historically* evolved cultural practices, just as such practices are radical transformations of simpler natural processes. Both sides of this claim are rooted in the biological nature of the human animal as a perceptually sensitive agent capable of being guided and inspired by the qualitative features of everyday objects and events.

**Keywords:** Dewey, aesthetics, commonplaces, nature, experience

\* Universidad Estatal de Pensilvania/Universidad de Rhode Island. Correo electrónico: colapietrovm@gmail.com

<sup>1</sup> La traducción estuvo a cargo de Fabio Campeotto (CONICET-UNLaR-UCC) y Claudio M. Viale (CONICET-UCC).

“Experimentar, como respirar, consiste en un ritmo que alterna interiorizaciones y exteriorizaciones”, John Dewey, *El arte como experiencia*<sup>2</sup>, 64<sup>3</sup>

“La función del arte ha sido siempre”, señala Dewey en *The Public and Its Problems*<sup>4</sup>, “la de romper la corteza de la conciencia convencional y rutinaria”<sup>5</sup> 6. Aunque sugestiva, esta afirmación exige una clarificación; y lo exige no solo desde la perspectiva del mismo Dewey. Porque esta insinuación no aparece como suficientemente historicista y pluralista, mientras que Dewey era profundamente historicista y un firme pluralista. No hay nada más básico en su orientación que una postura crítica hacia la historicidad de nuestras instituciones, prácticas y discursos, junto con una sensibilidad permanente por la pluralidad de cualquier argumento al que pueda dirigirse la atención filosófica. En otras palabras, se podría argumentar que Dewey está aquí traicionando dos de sus convicciones más profundas. Después de todo, parece indiscutible que, históricamente, el arte ha desempeñado una pluralidad de funciones, incluida la consolidación, e incluso la sacralización, de ciertas convenciones. Desde la propia perspectiva de Dewey, entonces, parece más apropiado hablar en plural, para enfatizar las funciones, en lugar de la función del arte, y, además, para explorar cómo estas funciones han emergido y evolucionado históricamente. Lo que Ludwig Wittgenstein dijo sobre el lenguaje, podríamos decirlo con respecto al arte: “El lenguaje tiene una raíz múltiple; tiene raíces, no una raíz”<sup>7</sup>. Además, designa un proceso de ramificación; es muy probable que las ramas del arte sean incluso más numerosas o variadas que sus raíces. Sin embargo, no hay dudas: el arte, como el lenguaje, tiene diversas raíces. Sus raíces no solo son muchas, sino que son virtualmente imposibles de erradicar (siempre que haya seres humanos, habrá arte) y, en algunos casos, se desgarran fácilmente; algunas están enredadas y otras separadas, otras profundas, otras superficiales. El arte puede servir tanto para romper la corteza de la convención como, más concretamente, para incrustar costumbres y convenciones.

<sup>2</sup> Las referencias al texto de 1934 *Art as Experience* (AE) se toman de la versión en castellano: *El arte como experiencia*, Claramonte, J. (trad.), Barcelona, Paidós, 1998. Todas las otras citas de Dewey, salvo que se indique lo contrario en nota, se toman de *The Collected Works of John Dewey*, Boydston, J.A. (ed.), Carbondale y Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1969-1990, *Early Works* (EW), *Middle Works* (MW), *Later Works* (LW) (Nota de los traductores).

<sup>3</sup> Este y otros lugares comunes biológicos (sobre todo, la situación en la que el organismo se desprende de su entorno) “llegan hasta las raíces de lo estético en la experiencia” (AE, p. 15).

<sup>4</sup> No es incidental ni insignificante que Dewey discuta el arte en el contexto de la política. El arte, en efecto, es fundamental para su comprensión de la política. No es tanto que todo el arte sea político, sino que toda la política debe transformarse por las artes de la comunicación. El tono puede llegar a sugerir que, para Dewey, la única política humana es una política estéticamente animada e informada.

<sup>5</sup> DEWEY, John, *The Public and Its Problems*, LW 2 p. 349.

<sup>6</sup> No es insignificante que Richard Rorty haya hecho hincapié en esta caracterización del arte. El resurgimiento del pragmatismo (para usar la expresión de Richard J. Bernstein) se debe en gran medida a los esfuerzos de Rorty por resaltar estas características del enfoque filosófico deweyano hacia la experiencia estética.

<sup>7</sup> WITTGENSTEIN, L., *Zettel*, Castro, O. y Moulines, C.U. (trads.), México, Universidad Autónoma Nacional de México, 1979, p. 118.

Sobre esto, sin embargo, no existen dudas: una de las funciones del arte, especialmente en la época moderna, ha sido manifiestamente la de “romper la corteza de la conciencia convencional y rutinaria”. Incluso por una generalidad muy alta, puede que, sin intención ni conciencia, el ingenio manipulador y perceptivo del *homo sapiens* haya trabajado para aflojar el control de las convenciones y tradiciones sobre la conciencia, de modo que sean más libres, más profundas, más intensas y que surja una forma más viva de conciencia. Con respecto a este punto, deberíamos evitar concebir, como es aún una notable tendencia entre los teóricos sociales<sup>8</sup>, las sociedades (o culturas) modernas en clara oposición a las tradicionales, ya que la modernidad es, después de todo, una tradición, aunque sea en gran medida una tradición de antitradicionalismo.

Si bien la autoconciencia de las figuras modernas, especialmente las más tempranas como las de René Descartes y Francis Bacon, fue forjada por un rechazo explícito de la autoridad tradicional, esto no es, en gran medida, un ejemplo dramático de autoengaño y auto-ofuscación [*self-obfuscation*]. En su propio rechazo de la autoridad tradicional, perpetuaron inevitablemente, tanto como desecharon dramáticamente, dicha autoridad<sup>9</sup>. El lenguaje, el paradigma de la tradición, y los más comunes significados de las palabras más comunes— no por último, el significado de la duda — avalan el asalto definitivo de la modernidad a la autoridad tradicional. Lo mejor de Dewey no es anti-tradicional, anti-institucional o anti-convencional, ya que tiene una apreciación constante del papel indispensable que desempeñan las tradiciones, instituciones y convenciones en la vida de los humanos. Mientras Dewey insiste en esta cuestión en innumerables escritos, *Freedom and Culture* puede tomarse como emblemático de su postura (ver LW 13, pp. 63ss.). Una y otra vez, romper la corteza de la convención es deseable, porque es emancipador, pero, como algunas de nuestras tradiciones e instituciones, las convenciones son parte integral de la libertad y, por lo tanto, de la adquisición o del mejoramiento de la libertad<sup>10</sup>. Entonces, aunque no estoy dispuesto a aceptar sin reservas la afirmación de Dewey sobre la función del arte citada al comienzo de este ensayo, hay sin duda una idea que se debe eliminar de esta afirmación.

<sup>8</sup> Véase, por ejemplo, GIDDENS, A., *The Consequences of Modernity*, Stanford, Stanford University Press, 1990, especialmente pp. 1-6.

<sup>9</sup> Etienne Gilson y otros han mostrado en detalle cómo Descartes, en particular, perpetuó, sin saberlo, gran parte de la tradición que tanto rechazó. Por ejemplo, nunca dudó de que el pensamiento requiera un pensador y, además, el pensador, concebido, como un “yo” o ser, es comprensible solo como una sustancia. Finalmente, nunca dudó del significado de la palabra “duda”, nunca cuestionó que su significado fuera aproximadamente invariable de un momento a otro en su reflexión solitaria o de su comprensión a la de sus lectores. Es decir, su duda radical no llegó al lenguaje humano como práctica compartida. Como Wittgenstein, Anthony Kenny y otros han argumentado, el significado mismo de las palabras de Descartes presupone lo que pretende dudar, la realidad de los otros seres y la del yo individual disuelto indisolublemente vinculado a otros seres similares.

<sup>10</sup> “Considerar a las instituciones como enemigas de la libertad, y a todas las costumbres como esclavitudes, es” insiste Dewey en *Naturaleza humana y conducta* (1922) “negar el único medio por el que se puede lograr una positiva libertad de acción”. Y agrega: “Los convencionalismos y las costumbres son necesarios para llevar al impulso a un buen fin. El romántico retorno a la naturaleza y la búsqueda de una libertad dentro del individuo, sin tener en cuenta el medio existente, terminan en el caos”. Entonces afirma explícitamente que lo convencional de por sí no es un problema “No todos los convencionalismos, sino sólo los estúpidos y rígidos, son el enemigo; y, como un convencionales (...) no establecido sólo puede reorganizarse y hacerse móvil usando otra costumbre para dar fuerza a un impulso”. DEWEY, J. *Naturaleza humana y conducta*, Castillo Dilibiox, R. (trad.), México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 125-126.

En esta ocasión, al menos, no tengo ninguna intención de discutir, más de lo que acabo de hacer, con la sugerencia de Dewey. Claramente (como ya se ha concedido), una de las funciones del arte históricamente ha sido, aparte de la intención del artista o del público, la de trabajar para establecer una distancia crítica de las herencias culturales y de, incluso, las convenciones más arraigadas<sup>11</sup>. Las formas de hacer, (una vez más) históricamente, han tendido a trabajar en contra de ser hechas simples e inalterables en las formas de la herencia de uno. Sutiles e implícitas herejías son legibles en las celebraciones más explícitas e incondicionales de la ortodoxia. Los patrones más convencionales de conducta humana generan desde dentro oportunidades cruciales para la transformación de la improvisación. En otras palabras, tienden a romper la misma corteza que ellos mismos han formado para su protección y perpetuación. De hecho, su perpetuación requiere modificaciones e incluso transfiguraciones<sup>12</sup>, inconscientes y no intencionales, de tradiciones y convenciones. En su perpetuación, las convenciones y las tradiciones inevitablemente se transforman. Tan inevitablemente como las convenciones forman una corteza y, en sus formas más endurecidas, restringen la conducta y la imaginación humanas, nuestro despliegue extemporáneo, incluso de las convenciones más incrustadas, contiene dentro de sí las posibilidades de hacerlas fluidas y, por tanto, modificables. Si se demuestra lo suficientemente intenso, el calor de la imaginación puede transformar hasta las piedras más duras en magma<sup>13</sup>. En tanto que las piedras resisten la imposición de formas nuevas, el magma invita a la metamorfosis. La transformación de la piedra en magma proporciona en sí misma una matriz para otras transformaciones. En esto, ofrece una metáfora apta para la innovación artística.

Lo que Dewey sugiere inmediatamente en el pasaje citado al principio, después de identificar la función del arte, es aún más relevante para mi tópico. “Las cosas comunes, una flor, un brillo de la luz de la luna, el canto de un ave, no las cosas raras y remotas [sino las cosas comunes y cercanas], son “, Dewey observa, “medios con los que se tocan los niveles más profundos de la vida para que [estos niveles] surgen como deseo y pensamiento”<sup>14</sup>. Paradójicamente, prestar más atención a la superficie de lo cotidiano,

<sup>11</sup> No está fuera de lugar recordar aquí que, para Dewey, el convencionalismo no es en sí mismo “convencional, o engañoso, pero es la interacción de las cosas naturales cuando esa interacción se vuelve comunicativa. Un “signo” puede ser convencional, como cuando un sonido o una marca en una hoja de papel, en sí mismas existencias físicas, simboliza otras cosas; pero siendo un signo, la función-signo [en sí misma], tiene sus raíces en la existencia natural; la asociación humana es el fruto de esas raíces” (DEWEY, J. “Half Hearted Naturalism”, *LW* 3, p. 79).

<sup>12</sup> Como sostiene J. W. Miller, el mantenimiento propio requiere una auto modificación o una revisión. Una tradición, institución u organismo, por ejemplo, no puede mantenerse a sí misma excepto modificándose, a veces de manera obvia y dramática, pero a menudo solo de manera sutil e imperceptible. Ver COLAPIETRO, V.M., *The Fateful Shapes of Human Freedom: John William Miller*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2003, especialmente pp. 77-78.

<sup>13</sup> Ver CASTORADIS, C., *El mundo fragmentado*, Páez, R. (trad.), La Plata, Terramar, 2008. Edición en inglés: *World in Fragments*, Curtis, D. A. (trad.), Stanford, Stanford University Press, 1997, pp. 8, 12, 14, 154, 356.

<sup>14</sup> DEWEY, John, *The Public and Its Problems*, ob. cit., p. 349. “La obra de arte desarrolla y acentúa lo que es característicamente valioso en las cosas de las que gozamos todos los días. Podemos considerar que el producto artístico surge a partir de este orden de cosas, cuando se expresa la plena significación de la experiencia ordinaria, del mismo modo que determinados tintes se obtienen al darle tratamiento especial a la breca común” (*AE*, p. 12).

con respecto a lo que se hace habitual o rutinariamente, proporciona los medios a través de los cuales las profundidades de lo familiar y de lo común pueden ser sondeadas. Estas profundidades pueden ser sondeadas de tal manera que la percepción estética adquiera un “sentimiento religioso”. Dewey observa que la obra de arte “nos introduce, por decirlo así, a un mundo que está más allá de este mundo, y que es, sin embargo, la realidad más profunda del mundo en el que vivimos en nuestras experiencias ordinarias” (*AE*, p. 220). La “trascendencia” de este mundo es, en verdad, una inmersión más profunda en nada más que en el mismísimo mundo experiencial. La distancia sentida entre el “mundo más allá de este mundo”, que es provocada y acentuada por las obras de arte, por un lado, y este mundo como el dominio aparentemente anodino de nuestras vidas diarias, por el otro, es tan grande como para parecer que estamos transportados de este mundo a un mundo más allá. La experiencia no se puede negar [*gainsaid*], pero nuestra explicación no debe comprometernos con un dominio o un ámbito que está más allá del mundo de nuestra experiencia. Desde la perspectiva de Dewey, la mejor, posiblemente la única explicación inteligible de esta experiencia debe estar enmarcada en términos de la experiencia misma. No es necesario invocar nada sobrenatural ni más allá de lo empírico [*supra-empirical*] para explicar la experiencia de ser introducido “en un mundo más allá de este mundo”.

Al surgir como deseo y pensamiento, impulsos ciegos, incipientes y el “pensamiento” inconsciente y no reconocido son transformados. De nuevo, los medios para hacerlo son las cosas más comunes y, más a menudo, los eventos, acciones y gestos, no simplemente los objetos (tan importante, por ejemplo, como la perla que está en la pintura de aquella mujer de Vermeer, una joven que gira la cabeza y es atrapada por el pintor mientras lo hace (¿se está acercando o alejando del espectador?))<sup>15</sup>. Este es uno de los lugares en donde Dewey se encuentra claramente en el linaje de R. W. Emerson<sup>16</sup>. En “El hombre pensador” [*The American Scholar*] su predecesor escribe: “no estoy por lo grande, lo remoto, por lo romántico (...) [pero] abrazo lo común; exploro lo familiar; me siento al pie de lo bajo”<sup>17</sup>. (El propio ensayo de Emerson recuerda el énfasis del poema de William Wordsworth “Ode: Intimations of Immortality” y, al hacerlo, alude al vínculo entre el romanticismo británico y el trascendentalismo estadounidense). “Cruzando un terreno raso, con lodazales de nieve, al crepúsculo, bajo un cielo entoldado”, escribe Emerson, “he gozado de una perfecta alegría. Casi temo pensar en lo contento que es-

<sup>15</sup> Ver WESCHLER, L. *Vermeer in Bosnia: Selected Writings*, Nueva York, Vintage Books, 2005, pp. 19-24.

<sup>16</sup> Ver, por ejemplo, DEWEY, J., “Poetry and Philosophy”, *EW* 3, pp. 110-124.

<sup>17</sup> EMERSON, R.W., *Ensayo sobre la naturaleza seguido de varios discursos*, Gonzalez-Blanco, E. (trad.), Madrid, La España Moderna, 1904, pp.87-88. En su ensayo “Emerson – Philosopher of Democracy”, Dewey califica la relación de Emerson con el trascendentalismo: “La filosofía de Emerson tiene esto en común con la de los trascendentalistas. ... Pero encuentra la verdad en la calle, en el esfuerzo no aprendido, en la idea inesperada. Sus ideas no se fijan en ninguna Realidad que esté más allá o detrás o de ninguna manera separada [o trascendente]. (...) Son versiones del Aquí y el Ahora, y fluyen libremente. El reputado valor trascendental de un pasado que está más allá y lejano, Emerson (...) lo encuentra en la posesión del presente incuestionable” (*MW* 3, pp. 189-190), es decir, el Aquí y el Ahora.

toy"<sup>18</sup>. Lo común, lo familiar, lo "bajo" -las cosas de este mundo, aquí y ahora- tienen el poder de provocar tal respuesta. Paradójicamente, necesitamos que el arte perciba lo que está más cerca de la mano, más cercano a la vida<sup>19</sup>. Nuestros modos rutinarios de percepción y experiencia son con demasiada frecuencia ejemplos de falta de atención e incluso de olvido.

Mientras que los eventos y objetos más comunes ocupan un lugar central, en la historia del arte occidental pero también en la de otras culturas, las acciones y los gestos más comunes no son menos centrales (un hombre que lee el periódico, unos conocidos que conversan, las manos de dos personas tocándose, las manos de un individuo unidas en oración, presionadas contra su cabeza, pajares que se disuelven en sombras o emergen en la determinación singular de lo que es nada más que una forma momentánea). Dewey enfatiza cómo estos eventos, objetos, acciones y gestos proporcionan el tema o el contenido [*subject matter*] para el artista<sup>20</sup>. Hace la distinción no solo entre materiales y medios<sup>21</sup>, sino también la igualmente importante entre el tema y la sustancia del arte. De importancia fundamental, distinguió entre el producto del arte y la obra de arte (lo que el producto hace en y a través de la experiencia)<sup>22</sup>. En *Arte como experiencia*, Dewey se esfuerza por trazar estas distinciones y para subrayar, varias veces en ese trabajo, su importancia.

La percepción es, en forma embrionaria, arte, mientras que el arte se encuentra en una forma absorbente, no tanto de la simple percepción como de una invitación fascinante para el despliegue de percepciones que se extienden por una duración indefinida. El arte de la percepción de hecho requiere capacidades arraigadas y evocadoras de percepciones cada vez más matizadas, integradas y cautivantes [*arresting*]. En el vocabulario de Justus Buchler, la interacción entre asimilación y manipulación es similar a lo que,

<sup>18</sup> EMERSON, R.W., Ob. Cit., p. 7.

<sup>19</sup> Ver DOTY, M., *Still Life with Oysters and Lemon: Objects and Intimacy*, Boston: Beacon Press, 2001.

<sup>20</sup> "El tema (...) está fuera del poema; la sustancia está dentro de él, más bien es el poema. El "tema" mismo varía, sin embargo, en una amplia escala. Puede ser apenas algo más que una etiqueta; puede ser la ocasión que provocó la obra; o puede ser el asunto que como materia prima entró en la nueva experiencia del artista y fue transformado. (...) Es bueno entonces, en favor de la claridad, distinguir no solarmente la sustancia del tema o tópico, sino ambos del asunto antecedente. El -tema- de El Viejo Marinero es la muerte de un albatros por un marinero y lo sucedido a consecuencia de esta. Su materia es el poema mismo. Su asunto son todas las experiencias de crueldad y piedad que un lector trae consigo en conexión con una criatura viviente. El artista mismo apenas puede empezar con un solo tema. Si lo hiciera, su obra seguramente adolecería de artificialidad. Primero viene el asunto, luego la sustancia o materia de la obra y finalmente, la determinación del tópico o tema" (AE, pp. 124-125).

<sup>21</sup> "Lo que convierte a una materia en un medio es que se use para expresar un significado distinto al que tiene en virtud de su pura existencia física; no el significado de lo que es físicamente, sino de lo que expresa". (AE, p.227). Sin embargo, esto debe ser calificado, ya que las cualidades inherentes de la existencia física pueden, al ser expuestas simplemente en el contexto del arte, funcionar expresivamente.

<sup>22</sup> Se ha insinuado repetidas veces que hay una diferencia entre el producto artístico (estatua, pintura o lo que sea) y la obra de arte. El primero es físico y potencial; la última es activa y está en la experiencia, es lo que hace el producto, su acción (...). Su entrada es el comienzo de una interacción compleja; de la naturaleza de esta interacción depende el carácter de la cosa tal y como experimentada finalmente (AE, p.183).

en Dewey, ocurre entre el hacer y la percepción<sup>23</sup>. La razón para recordar los términos de Buchler aquí es que posiblemente sugieren un marco más completo para describir y analizar la amplia gama de fenómenos relevantes a los que Dewey nos llama la atención. Independientemente de los términos que se usen, el punto es apreciar la función de la conexión (ya sea entre la percepción y el hacer o entre la asimilación y la manipulación). El hacer o la inventiva [*contrivance*] animado y guiado por la percepción es, a juicio de Dewey, el arte. Paradójicamente, la percepción más pura es la más vital: se realiza en su descendencia - en formas perceptibles que poseen el poder de sostener una experiencia perceptiva de duración indefinida de un carácter cada vez más intenso y satisfactorio.

Los lectores de Dewey difícilmente pueden pasar por alto la importancia que atribuye a estas distinciones y, a su vez, ellos en sus explicaciones han subrayado adecuadamente la importancia de estas y otras distinciones, por ejemplo, desempeño artístico y compromiso estético, reconocimiento y percepción<sup>24</sup>, modos de juicio jurídicos e impresionistas. Lo que se ha observado a menudo, pero posiblemente aún no se ha apreciado completamente, es el grado en que la comprensión del arte de Dewey se basa en la sensibilidad al significado profundo de los eventos más comunes y, en especial, de las acciones. La razón principal es que el mismo Dewey en su mayor parte no llama nuestra atención sobre el significado de tales eventos y acciones. Su significado en gran parte es dejado implícito.

De hecho, hay momentos dramáticos en *Arte como experiencia*, en los que una u otra acción común en su prominencia estética ocupa un lugar central. Esto es en ninguna parte más manifiesto que en su explicación de "mente". El "uso común de la palabra 'mente' da una idea mucho más verdaderamente científica y filosófica de los hechos efectivos que su expresión técnica" heredada de las tradiciones dominantes de la filosofía occidental (LW 10, 84). En este uso, la palabra

denota toda especie y variedad de intereses y preocupaciones por las cosas: prácticas, intelectuales y emocionales. Nunca denota nada auto-suficiente, aislado del mundo de personas y cosas, sino que siempre se usa respecto a situaciones, acontecimientos, objetos, personas y grupos (AE, p. 297).

La mente es, de hecho, cualquier cosa menos autocontenida o encerrada. Es, al menos en el juicio de Dewey, un asunto que traspasa varias otras cosas (es decir, incluye dentro de sí otros asuntos claramente identificados). Por ello, Dewey nos sugiere lo siguiente:

<sup>23</sup> BUCHLER, J., *Towards a General Theory of Human Judgement*, Nueva York, Dover Press, 1979.

<sup>24</sup> Dewey sostiene que la diferencia entre percepción y reconocimiento es "inmensa. El reconocimiento es una percepción detenida antes de que tenga oportunidad para desarrollarse libremente (...) En el reconocimiento recaemos, como en un estereotipo, sobre un esquema previamente formado" (AE, p. 60). La percepción es un acto que da salida [del organismo] a la energía a fin de recibir, no una retención de energía. Para empaparnos de un asunto primero tenemos que sumergirnos en él". Para percibir en la manera celebrada por Dewey "debemos reunir energía y lanzarla como una respuesta a fin de asimilar" lo que encontramos en la experiencia (AE, pp. 61-62).

Consideremos su contenido. Significa memoria. Recordamos [*reminded*] esto o aquello. Mente significa también atención. No solamente conservamos las cosas en la mente, sino que llevamos la mente a nuestros problemas y perplejidades. Mente significa también propósito; tenemos en mente hacer esto o aquello. Tampoco es la mente en estas operaciones algo puramente intelectual. La madre se preocupa de su bebe, lo cuida con afección. La mente es cuidado (*mind* en inglés), en el sentido de solicitud, ansiedad, así como búsqueda activa de las cosas que necesitan ser cuidadas (*AE*, p. 297).

En cada uno de estos usos idiomáticos, mente "es, en primer lugar, un verbo. Indica todas las vías para tratar consciente y expresamente las situaciones" en las que estamos implicados. "Cuando la mente se hace puramente inmaterial (aislada del órgano del hacer y padecer)", señala Dewey sagazmente, las tradiciones dominantes han transformado el ser viviente en "masa muerta" (*AE*, p. 298). La criatura viviente se convierte, en el discurso filosófico, en una especie en extinción.

Dewey proporciona un ejemplo aún más mundano de la importancia estética de las acciones comunes que el de la mente, el de limpiar (o limpiar y ordenar) la habitación. Sin embargo, se requiere unas palabras de introducción -de hecho, una explicación un tanto extendida- del contexto en el que se presenta este ejemplo. Ese contexto es una discusión de la emoción. Es crucial apreciar que, si bien el foco de Dewey está en la articulación de la emoción en el contexto del arte, lo que afirma tiene un significado más amplio: se refiere a la emoción como tal.

Esta discusión podría ser beneficiosamente relacionada con el tratamiento de Dewey, en *Naturaleza humana y conducta*, de la carrera de un impulso<sup>25</sup>. Hay que recordar que esa carrera podría gastarse rápidamente en una descarga inmediata, complicarse subrepticamente al ser suprimida indefinidamente, o finalmente, elaborada eficazmente al ser sublimada (en resumen, descarga, supresión o sublimación). El lenguaje de *Arte como experiencia* es el de la impulsión, en lugar del impulso. Pero lo que Dewey sugiere en el trabajo anterior (*Naturaleza humana y conducta*), sobre todo lo que sugiere sobre la carrera de un impulso, no solo puede traducirse fácilmente, sino también sin pérdida, al lenguaje de *Arte como experiencia*. Mejor dicho, gana al ser traducido a este idioma. "Cada experiencia, de poca o mucha importancia", Dewey escribe en el capítulo dedicado al "Acto de expresión", "empieza con una impulsión, o más bien como una impulsión" (*AE*, p. 67). Repitiendo para enfatizar, cualquier experiencia identificable se origina como una impulsión. Entonces, Dewey inmediatamente explica cuál es su divergencia con respecto al lenguaje utilizado en *Naturaleza humana y conducta*. "Digo -impulsión en vez de -impulso-. El impulso está especializado y es particular; aun cuando sea instintivo, es parte simplemente de un mecanismo incluido en una más completa adaptación con el ambiente" (*AE*, p. 67). Al contrario, "impulsión", así como Dewey entiende el uso de esta

palabra, al menos en *Arte como experiencia*, "designa un movimiento hacia fuera y hacia delante de todo el organismo, del cual los impulsos especiales son auxiliares." (*AE*, p. 67). Significativamente, ofrece como ilustraciones de lo que quiere decir con "impulsión" dos de las actividades más comunes de cualquier animal: comer y simplemente volverse hacia el sol. Es el anhelo de la [entera] criatura viviente por la alimentación, como distinto de las reacciones [específicas] de [los dientes y] la lengua y los labios que están incluidas en [la masticación y] la deglución: es la conversión del cuerpo como un todo hacia la luz, así como el heliotropismo de las plantas es distinto del acto de seguir una luz particular con los ojos (*AE*, p. 67).

Volvamos ahora, después de haber recordado el contexto con un detalle tan completo pero necesario, al ejemplo de ordenar o arreglar una habitación. Permítanme citar en detalle el pasaje en el que se da este ejemplo, ya que tan hábilmente une los hilos de los detalles que acabamos de identificar.

Una persona irritada es impelida a hacer algo. No puede reprimir su irritación por ningún acto directo de su voluntad: como mucho puede únicamente dirigirla hacia un canal subterráneo donde trabajará de forma más insidiosa y destructiva. Debe actuar para librarse de ella, pero puede actuar por diferentes caminos, uno directo, el otro indirecto, para manifestar su estado [de irritación]. No puede suprimirla [o aniquilarla por un acto directo de esfuerzo enfocado o resolución voluntaria], (...) pero puede aderezar [su irritación] para el cumplimiento de nuevos fines que eliminarán la fuerza destructiva de la agencia [o impulsión] natural. La persona irritable no debe desahogarse en los vecinos o miembros de su familia para tener alivio [aunque no se necesita nada menos que alivio aquí], sino que puede recordar que un cierto grado de actividad física regulada es una buena medicina [para tal turbulencia emocional como un impulso a la consumación]. Se debe poner a trabajar aseando su cuarto, enderezando cuadros que estaban inclinados, separando papeles, arreglando cajones, en general poniendo las cosas en orden. Usa su emoción, conectándola con canales indirectos preparados para anteriores ocupaciones o intereses (*AE*, pp. 88-89).

Una posibilidad, entonces, es la descarga directa o desinhibida de la irritabilidad del individuo. Otra es la "supresión" de la impulsión. En este último caso, puede no expresarse inmediatamente [o directamente] en una acción espasmódica aislada [o descarga], ni emplearse indirectamente [a través de un proceso de sublimación] en un interés perdurable" (*MW* 14, 108).. La "supresión", Dewey insiste, "no equivale a aniquilamiento". Se vuelve "energía psíquica" (...) para continuar viviendo de manera subrepticia y subterránea". No menos que Freud y otros psicólogos, Dewey sostiene que "la actividad reprimida es causa de toda clase de daños intelectuales y morales". La sublimación, en el sentido de usar el impulso como "un factor inteligentemente coordinado con otros en un

<sup>25</sup> Ver RIEFF, Ph., *Freud. La mente de un moralista*, Cucurullo, A. (trad.), Buenos Aires, Paidós, 1966, pp. 74-77.

curso de acción continua<sup>26</sup> evita los efectos nocivos de la descarga inmediata y la supresión ineficaz. La persona que limpia o arregla su habitación hace más que esto, ya que "al poner los objetos en orden su emoción se ordena" (AE, p. 89), es decir, la fuerza incipiente e impulsiva de un estado emocional se transforma en una actividad armoniosa, personalmente satisfactoria, además, una actividad que sirve para su propia facilitación y cumplimiento. Componerse [*composing oneself*] ordenando la habitación, puede no ser visto como un prelude para sentarse a escribir, sino como una etapa de "composición" o escritura. En cualquier caso, descargar la irritabilidad de uno al sublimar este impulso a la actividad de ordenar la habitación desemboca en una transformación de los sentimientos internos y el ambiente inmediato de uno. Este principalmente es el punto de Dewey. En síntesis, la irritabilidad es una impulsión del organismo en su totalidad. Recordando lo que se ha notado anteriormente, la impulsión podría ser descargada inmediatamente o suprimida indefinidamente. A diferencia de la "expresión" no inhibida o la inhibición represiva, esta impulsión puede ser "sublimada". Su energía puede ser aprovechada para alguna actividad en la que los materiales se utilizan como medios para transformar simultáneamente esos materiales y, inseparable de esto, articular la impulsión afectivamente cargada. Ordenar la habitación, como un medio para sublimar la irritabilidad, es una acción común en la que el significado más profundo de las acciones y actuaciones ejecutadas artísticamente se denota de una manera vívida y contundente. Es el propio ejemplo de Dewey (AE, pp. 88-89).

Sin embargo, hay que abordar preguntas relacionadas con el tiempo y la realización, aunque sea rápidamente. Somos juguetes del tiempo. Pero también lo inverso es parte del juego [*turnaround is fair play*]. En las artes, los artistas pueden jugar con el tiempo, transformando el tiempo reglamentado de gran parte de nuestra vida cotidiana, transformándolo en un continuum auto-articulado [*self-articulating continuum*]. En su mayor parte, el momento del compromiso estético contrasta con el de las formas más rudimentarias de nuestras acciones comunes (por ejemplo, recoger una taza de café y beber de ella, o doblar un pedazo de papel e insertarlo en un sobre). En innumerables instancias, estas acciones se ejecutan rápidamente y son completamente exitosas. Por supuesto, dejamos caer cosas y, quizás con nuestra prisa, rasgamos lo que simplemente intentábamos plegar. Pero la simplicidad de estas tareas significa que muy a menudo podemos llevarlas a cabo, en "cualquier momento" y con un éxito indiscutible. Nuestro compromiso con el arte implica un orden de tiempo completamente diferente. Es probable que uno esté justificado al imaginar que una de las funciones del arte es alterar nuestra relación con el tiempo o simplemente jugar con las posibilidades de transfigurar esta relación. Si este es el caso o no, el momento del compromiso estético con frecuencia implica una prolongación del tiempo vivido<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> DEWEY, J., *Naturaleza humana y conducta*, p. 120.

<sup>27</sup> "El acto de expresión, que constituye una obra de arte, es una construcción en el tiempo, no una emisión instantánea. Y esta afirmación no sólo significa que el pintor necesita tiempo para transferir su concepción imaginativa a la tela y que el escultor lo necesita también para completar el tallado del mármol, sino que significa que la expresión del yo en el medio y a través de éste, que constituye la obra de arte, es, en sí misma una prolongada interacción de algo que proviene del yo con las condiciones objetivas, un proceso en que ambos [el ser y las condiciones] adquieren una forma y orden que no poseían antes" (AE, pp. 74-75. *Cursiva mía*).

Paradójicamente, también implica una intensificación, a veces una aceleración, de ese tiempo<sup>28</sup>.

Con respecto a nuestro compromiso con las obras de arte, la distinción entre fin [*closure*] e interrupción puede ser borrosa y, en algunos casos, virtualmente borrada. Por el momento, nuestra experiencia de compromiso no es nada menos que una consumación, pero la consumación en sí no es absolutamente definitiva y definitivamente concluyente<sup>29</sup>. Un compromiso abierto abarca momentos o episodios de consumaciones, pero estos no son definitivamente instancias de clausura.

Mientras uno agarra la mano de otra persona está agarrando y está siendo agarrado. La vida es responder a la vida (para usar una expresión tomada de "El filósofo moral y la vida de moral" de William James<sup>30</sup>) y, como resultado, hay una intensificación de la vida. Pero, las manos que se abrazan mutuamente se liberan normalmente en cuestión de segundos. Con la obra de arte, la duración y el ritmo del abrazo mutuo se desarrollan de manera diferente. El tiempo de tal compromiso es todo menos uniforme, abarcando (para nombrar solo algunos de los modos más obvios de temporalidad engendrados por tal compromiso), la prolongación, la intensificación, la simplificación clarificadora pero también las elaboraciones esclarecedoras, a menudo de carácter extremadamente intrincado, la aceleración del ritmo de la propia percepción estética y el esfuerzo deliberado para frenar lo que puede convertirse fácilmente en un tren fuera de control de incitaciones perceptivas.

"El arte es", como Max Raphael ha sugerido, "una interacción, una ecuación de tres factores: el artista, el mundo y los medios de representación"<sup>31</sup>. El intento de Dewey de explicar el arte en términos de experiencia, entendida como la interacción del organismo y el medio ambiente, cubre el mismo terreno que la sugerencia de Raphael, ya que la transacción (o interacción) abarca materiales utilizados como medios (es decir, los medios de representación). En este punto, lo que los defensores de Dewey deben trabajar es, a la vez, un naturalismo más profundo y un historicismo más fuerte. Para el naturalismo, el trabajo de Tim Ingold y otros antropólogos parece especialmente útil, al menos a mi juicio.

Con respecto al historicismo, los trabajos de Max Raphael y el de John Berger parecen ser particularmente instructivos. Pero no necesitamos establecer una oposición tan rígida, como lo hace Ingold, entre animación y agencia, al igual que no necesitamos reducir la historia moderna, como tienden a hacer Raphael y Berger, a una lucha eco-

<sup>28</sup> "A medida que un organismo aumenta su complejidad, el ritmo de lucha y consumación en la relación con su medio tiene variaciones y prolongaciones, y llega a incluir dentro de sí una interminable variedad de subritmos. Los designios de la vida se amplían y se enriquecen, la satisfacción es más compacta y tiene matices más sutiles" (AE, p. 26).

<sup>29</sup> Los extremos, en el sentido de *termini ad quem*, son siempre transicionales: "hay una historia que es una sucesión de historias y en que cada acontecimiento es a la vez el principio de un proceso y el término de otro". DEWEY, J., *La experiencia y la naturaleza*, Gaos, J. (Trad.), México, Bs. As. Fondo de Cultura Económica, 1967, p. 86.

<sup>30</sup> En JAMES, W., *La voluntad de creer*, Del Castillo, R. (trad.), Barcelona, Marbot, 2009, pp. 225-253.

<sup>31</sup> Raphael se encuentra citado en BERGER, J., *El sentido de la vista*, Vázquez, P. (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 189.

nómica entre clases en conflicto<sup>32</sup>. Ingold sugiere: "Necesitamos una teoría no de agencia sino de la vida [o animicidad [*animacy*]], y esta teoría debe ser siempre, como dice [Karen] Brad [en "Posthumanist Performativity"], "una historicidad ya en curso"<sup>33</sup>. Pero desde la perspectiva de Dewey, no es necesario crear un dualismo entre la animicidad y autonomía. Incluso en una sociedad capitalista, el arte es o puede ser más que una mercancía, al igual que la vida puede contener, sin ella misma, recursos para la resistencia y la rebelión contra la mercantilización de su tiempo y, de hecho, de todo lo demás.

Pero el propio Berger señala la dirección en la que debe moverse la reflexión sobre el arte. "La cultura del capitalismo ha reducido el valor de las pinturas, como el de todo lo que está vivo", observa, "al de meros artículos de mercancía o al de anuncio de otros artículos". Pero entonces "el nuevo reduccionismo de la teoría revolucionaria (...) corre el riesgo de hacer algo similar"<sup>34</sup>. Tanto el reduccionismo burgués como el revolucionario eliminan efectivamente el arte como modelo de libertad. Sin embargo, los artistas y la masa abrumadora de los seres humanos han tendido a tratar el arte como un modelo de este tipo, ya que el artista es visto no solo como un ser paradigmáticamente libre, sino también como un ejemplo de cómo se puede adquirir y aumentar la libertad. Para ambos lados (los artistas y la gran mayoría de los seres humanos), el arte es una lucha ineludible con los materiales recalcitrantes y los impulsos imperativos, en la que se revelan las cualidades sensoriales, y otras cualidades, de esos materiales, y el carácter y la fuerza de esos impulsos toman forma, pero solo en el curso de la historia. El arte no solo es un concepto esencialmente controvertido<sup>35</sup>, sino también irreductiblemente histórico. Sus formas específicas son un testimonio, en el contexto claramente debatido de una herencia compleja, de la manera en que el artista, el mundo y los medios de figuración se unen dinámicamente.

Por lo general, aún hoy los museos son monumentos al colonialismo y al imperialismo (*AE*, pp. 9-11), pero cuando las obras alojadas en ellos se recontextualizan de manera imaginativa en sus entornos históricos, y se adueñan de manera creativa en el presente histórico, como mínimo proporcionan sugerencias invaluable sobre cómo el animal humano podría reclamar su animicidad [*animacy*] y autonomía, su vitalidad como criatura viviente<sup>36</sup> y su autodeterminación como agente deliberante<sup>37</sup>.

<sup>32</sup> En este sentido, ambos son todo menos marxistas vulgares, pero hay una tendencia a conceder a la lectura marxiana de la historia humana una autoridad indiscutible. Aun así, Dewey estaba profundamente agradecido por lo que Marx evidenciaba tan implacablemente "El aspecto económico de la asociación humana decide las condiciones bajo las cuales viven realmente los seres humanos. La decisión incluye su capacidad efectiva para compartir los valores acumulados de la cultura y contribuir al desarrollo posterior de esta última. La separación de los fines en sí mismos "de las condiciones, que son los únicos medios de fines realmente logrados, hace que las condiciones antiguas utópicas e impotentes, y las actuales provocadas por los medios en uso, sean injustas e inhumanas". DEWEY, J. "The Crisis in Human History", *LW* 15, p. 218. Ver también DEWEY, J. *La busca de la certeza*, Imaz, E. (trad.), México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1952, pp. 246-247.

<sup>33</sup> INGOLD, T., *Making: Anthropology, Archeology, Art and Architecture*, Londres, Nueva York, Routledge, 2013, p. 31.

<sup>34</sup> BERGER, J. Ob. Cit., p.191.

<sup>35</sup> Ver "Essentially Contested Concept" de W.B. GALLIE en: *Philosophy and the Historical Understanding*, Nueva York, Schocken Books, 1968, pp. 157-191.

<sup>36</sup> No hay nada redundante en esta expresión. En ciertas circunstancias, nada es más evidente que la vitalidad disminuida de la criatura viviente.

<sup>37</sup> Pero la autonomía en sí misma debe ser considerada como una función vital, al menos, para algunos animales, mientras que la vitalidad o la animación involucra niveles de meta-funcionamiento, niveles remotamente análogos a aquellos que constituyen la autonomía.

De manera indistinta a la del halcón o del ave, el animal humano se absorbe profundamente en las corrientes vitales de su propia vida transaccional. En esto se nota como "el arte primitivo de la naturaleza y de la vida animal" sirve como "el material y, a grandes rasgos, el modelo para las realizaciones intencionales" de los artistas humanos (*AE*, p. 29). "El animal vivo está plenamente presente en todas sus acciones (...). Todos los sentidos están igualmente alertas en el *qui vive* [¿quién vive?]" (*AE*, p. 21). El animal humano no es menos actor histórico que una criatura viviente y, como tal, está inmerso en la tarea ineludible de convertir su herencia humana en un recurso más humano para una vida genuinamente autónoma. Una historia mucho más densa necesita ser reconstruida, junto con un naturalismo mucho más profundo. Mientras que la primera principalmente rastrea las fisuras y las rupturas culturales e históricas (pensemos aquí en la ruptura e interrupción de Walter Benjamin), el segundo trabaja para mostrar con mayor profundidad y detalle la afinidad entre el animal humano y otros seres vivientes.

Solo entonces, se cumple el intento de Dewey de mostrar cómo las flores artísticas de la naturaleza tienen suficiente luz solar y tierra para su floración más plena. Sólo así puede arraigarse lo suficientemente profundo como para soportar los vientos tempestuosos de nuestro presente violento (nuevamente, recordemos a Benjamin), puede, además, demostrar su fecundidad. *Arte como experiencia* puede ciertamente servir como eje del argumento que muestra como el arte, en nuestro tiempo, no tiene rival en cuanto modelo de libertad, pero solo si lo que hemos aprendido sobre la naturaleza y la historia desde 1952 se integra con las ideas de Dewey. La apropiación creativa y la extensión a la luz de las crisis actuales son *mucho* más importantes que la exégesis cuidadosa y la investigación histórica.

La apropiación y extensión creativas requieren la inmersión estética en medios sensoriales. Si bien la imagen se extrae del diario íntimo de Emerson, está inequívocamente en línea con la visión de Dewey.

El hombre piensa que puede saber esto o aquello, por medio de palabras y escritura. [Sin embargo] solo puede ser conocido o hecho orgánicamente. Debe sumergirse en el universo y vivir en sus formas, hundirse para levantarse. Ninguna obra puede encuadrar a menos que él mismo se convierta en el mismo<sup>38</sup>.

El ritmo de bucear lo más profundamente que podamos, manteniéndonos en las profundidades alcanzadas hasta que los pulmones lo permitan- y luego ascender a la superficie, luego, después de salir a la superficie, bucear hacia abajo, una y otra vez- apunta a otra actividad común. Solo podemos elevarnos después de sumergirnos en materiales naturales en todas sus áreas históricamente configuradas<sup>39</sup>. Mientras trabajamos en ellos,

<sup>38</sup> EMERSON, R.W., *Emerson in His Journals*, Porte, J. (ed.), Londres y Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1982, p. 452. En un fragmento ya citado en precedencia, Dewey es claro sobre este tema: "Para empaparnos en un asunto primero tenemos que sumergirnos en él". (*AE*, p. 62).

<sup>39</sup> "El asunto está cargado de los significados que resultan del intercambio con el mundo común" (*AE*, p.346). Dewey rechaza la imagen de los seres humanos como apartados del mundo, imponiendo un significado en un reino que de otra manera no tiene sentido.

ellos trabajan en nosotros<sup>40</sup>. Emerson va demasiado lejos cuando escribe que nuestra tarea es aprender a "no trabajar sino a ser trabajados"<sup>41</sup>, ya que apreciar la profundidad en la que trabajar con materiales naturales es ineluctablemente una ocasión cuando estos materiales trabajan en nosotros. Tanto como cualquier otra cosa, el arte como experiencia es esta conjunción -los materiales del mundo, a través de la experiencia, trabajando en el artista y, a su vez, el artista trabajando en estos materiales en todas sus presiones, incitaciones, resistencias y líneas de vuelo<sup>42</sup>. Al darles un buen trabajo a los materiales<sup>43</sup>, no nos salvamos de las sorprendentes formas en que estos materiales devuelven el favor. Los hábitos fluidos que nos permiten movernos sin esfuerzo por el mundo son inevitablemente frustrados. El flujo de actividad irreprimible puede continuar fluyendo solo si las formas habituales de conducta se transfiguran junto con las esferas en las que operan estas formas. El mundo que heredamos y habitamos es, sin embargo, aparentemente estable, ciertamente no está arreglado. De hecho, es mutable y, a su manera, fluido.

Si bien una tradición ampliamente influyente ha sostenido que la función del arte es trascender la mutabilidad y el flujo del mundo de nuestra experiencia, John Dewey dedicó la mayor parte de su vida intelectual a contrarrestar esto. Una de las funciones del arte es abarcar y, de hecho, intensificar y complicar los modos del devenir [*becoming*]. Estos modos son parte de la vida precaria del animal humano, continuamente arrojados por esta situación y fuera de balance (o fuera de ritmo). A juicio de Dewey, no hay una Realidad [sic] inmutable contra la cual se desarrollen las innumerables formas del devenir incesante. Sólo hay estas formas. Y el arte se suma a, y se cuenta entre, las formas de convertirse, en un mundo en el que la metamorfosis es una característica tan profunda y generalizada como cualquier otra que podamos identificar. Las características más sobresalientes de nuestra existencia natural no son un mero primer plano especioso<sup>44</sup>, sino las

características definitorias de lo que instintivamente consideramos la escena ineludible del esfuerzo humano<sup>45</sup>. Las artes enfocan nada menos que estas características, en sus formas más idiosincrásicas, pero también ubicuas. ¿Qué podría ser más que un lugar común que rasgos como la diversidad, la interacción y la alteración<sup>46</sup>? Pero ¿cuáles, en algunos aspectos, en ciertos contextos, deben incorporarse en una conciencia cada vez más vívida, que las simples características ubicuas de la existencia natural? Nuestra tendencia a huir de la naturaleza debe ser contrarrestada y, en gran medida, las producciones y actuaciones ingeniosas sirven como esta fuerza compensatoria.

No solo se puede rastrear el origen del arte en las raíces biológicas, sino que su destino conduce a una evidente recuperación del mundo natural. La existencia natural no requiere una garantía o justificación trascendente, aunque invita, sostiene y recompensa ricamente las transformaciones incesantes de sí misma. Entre estas transformaciones, las artes, desde lo aparentemente más humilde hasta lo históricamente más exaltado, revelan lo que puede ser la experiencia y, por lo tanto, lo que es la naturaleza - "una comunidad de causas y consecuencias en la que nosotros, junto con los que no nacieron, estamos enredados". El arte revela que la naturaleza es "la matriz dentro de la cual nacen y se crían nuestras aspiraciones ideales". Es la fuente de todos los valores proyectados por la imaginación humana como "criterios directivos y como propósitos de configuración". Como resultado, la comunidad de vínculos infinitos pero íntimos con lo que está cerca y lejos es el más adecuado "símbolo de la misteriosa totalidad que la imaginación llama el universo"<sup>47</sup>. Las escenas de nuestra existencia terrenal son el primer plano inmediato de la existencia natural, mientras que el mundo natural en toda su extensión es la totalidad imaginativa que define el contexto último de la vida humana. Como en muchas otras formas, el arte se mueve de un lado a otro entre este primer plano inmediato y este contexto final, permitiéndoles iluminarse entre sí. De esta y otras formas, rastrea sus raíces más profundas hasta los movimientos improvisados de la "criatura viviente", moviéndose de una situación a otra y, en cualquier situación, desde el centro a la periferia, efectivamente, desde un detalle saliente a muchos otros detalles, animada por un sentido profundo de conexiones aún por descubrir. Un sentido de un todo abarcador se deriva ineluctablemente de la inmersión en alguna escena inmediata, mientras que la escena en sí tiende a estar imaginativamente situada en un drama abarcador.

Lo que la experiencia estética nos ayuda a refinar es, al menos, un sentido matizado de detalles destacados y un sentido guía de un todo en evolución. Incluso si el conjunto es de alguna manera inefable, una sensación sentida de su relevancia inmediata para la

<sup>40</sup> BOLT, B, *Art Beyond Representations: the Performative Power of Image*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2004.

<sup>41</sup> EMERSON, R.W., *Selected Essays*, Ziff, L. (ed.), Nueva York, Penguin Classics, 1982, p. 336.

<sup>42</sup> INGOLD, T., *Ob. Cit.*, p. 25.

<sup>43</sup> Ver "Appendix VI" en la versión en inglés de *Experience and Nature*, LW 1, p. 341.

<sup>44</sup> La respuesta de Dewey a la crítica de Santayana es relevante aquí. En "Dewey's Naturalistic Metaphysics", Santayana había acusado a Dewey del "dominio del primer plano", es decir, de convertir "un accidente biológico en un principio metafísico" (SANTAYANA, G. en LW 3, p. 382). "En la naturaleza", insiste, "no hay primer plano o fondo, no hay aquí, no hay ahora, no hay una catedral moral, no hay un centro tan crucial como para reducir otras cosas a meros márgenes o meras perspectivas" (LW, 3, p. 373). Como resultado, sostiene que en Dewey "el naturalismo es poco entusiasta y de poco aliento" (LW, 3, p. 375). "Para mí", contesta Dewey, "el naturalismo de Santayana parece tan sin respaldo [*broken-backed*] como el mío le pareció él, parece sin aliento" (LW 3, p. 74). "No hay", continúa argumentando, "abismo, dos esferas de existencia, ninguna" bifurcación ". Por esta razón, hay en la naturaleza tanto los primeros planos como los fondos, el aquí y el ahora, centros y perspectivas, focos y márgenes. Si no hubiera, la historia y el sentido del hombre implicarían una ruptura total con la naturaleza, la inserción de condiciones y factores no responsables e innaturales" (DEWEY, J., "Half Hearted Naturalism", LW 3, pp. 74-75). Dado que, según el juicio de Dewey, el naturalismo de Santayana conlleva tal ruptura, él lo llama "respaldo roto". El "especioso" primer plano de la experiencia humana no es, en consecuencia, en lo más mínimo especioso. Porque, como insiste en libro criticado por Santayana, la experiencia "penetra en esta [la naturaleza] descendiendo hasta sus profundidades, y esto de tal forma que su alcance es capaz de incremento". DEWEY, J., *La experiencia y la naturaleza*, Ob. cit., p. 4. Es decir, la experiencia humana es a la vez un proceso natural y un proceso en el que se revelan los rasgos definitorios de otros innumerables procesos similares. Es, en otras palabras, un medio de comunicación [*disclosure*], no una pantalla que separa al organismo humano del mundo natural.

<sup>45</sup> Esto es lo que Dewey en *Experiencia y Naturaleza* y en otros lados identifica como los rasgos ubicuos (o genéricos) de la existencia natural.

<sup>46</sup> Ver DEWEY, J., "The Logic of Judgments of Practice", MW 8, p. 12. En *Experiencia y Naturaleza* Dewey sugiere que "Rasgos comunes de toda existencia son la individualidad cualitativa y las relaciones constantes, la contingencia y la necesidad, el movimiento y el reposo". Ob. cit., p. 335. En la medida en que corresponde a la metafísica, en el sentido en que Dewey impugna de este término, identificar y describir estos rasgos, así corresponde a las artes explorarlos y, de hecho, celebrarlos.

<sup>47</sup> DEWEY, J., *A Common Faith*, LW 9, p. 56. Cursiva mía.



percepción de los detalles inicialmente insignificantes o desconcertantes es inestimable, al igual que una sensibilidad intensamente enfocada a cualidades multitudinarias, una y otra vez, permite la coalescencia de estas cualidades. La celebración de John Dewey del arte como experiencia en sí misma está arraigada en una apreciación profunda de estas tendencias y trayectorias, estas posibilidades y logros.

## La evolución de la autonomía en la estética pragmatista

### *The Evolution of Autonomy in Pragmatist Aesthetics*

Casey Haskins\*

#### Resumen<sup>1</sup>

Los estetas pragmatistas, incluido Dewey, han evitado históricamente el término “autonomía” al hablar del arte y la experiencia estética. Pero las intuiciones naturalizadas sobre la autonomía ya están implícitas en toda esta tradición. Explicito esas intuiciones sugiriendo interpretaciones naturalistas de tres ideas: (i) que las experiencias estéticas dentro y fuera de las bellas artes son horizontalmente trascendentes; (ii) que el arte y la estética responden a la necesidad humana de experiencias redentoras; y (iii) que la cultura del siglo XXI tiene una necesidad continua de espacios autónomos dentro del lenguaje y la experiencia que puedan ayudar a las personas a interrogar críticamente los significados de lo que hacemos y encontramos en nuestra vida personal y política.

**Palabras clave:** estética pragmatista, autonomía, Dewey, *El arte como experiencia*, trascendencia estética

#### Abstract

Pragmatist aestheticians -including Dewey- have historically avoided the term “autonomy” when discussing art and aesthetic experience. But *naturalized* intuitions about autonomy are already implicit throughout this tradition. I make those intuitions more explicit by suggesting naturalistic interpretations of three ideas: (i) that aesthetic experiences within and without the fine arts are horizontally transcendent; (ii) that art and the aesthetic answer a human need for experiences that are *redemptive*; and (iii) that twenty-first century culture has a continuing need for *autonomous spaces* within language and experience that can help people critically interrogate the meanings of what we do and encounter in our personal and political lives.

**Keywords:** pragmatist aesthetics, autonomy, Dewey, *Art as Experience*, aesthetic transcendence

\* Purchase College, Universidad Estatal de Nueva York. Correo electrónico: casey.haskins@purchase.edu

<sup>1</sup> Este artículo fue traducido por Fabio Campeotto (CONICET-UNLaR-UCC) y Claudio M. Viale (CONICET-UCC).