

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*

Resumen¹

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*, transcendencia 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

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

Hay muchas maneras de contar la historia de un campo intelectual -por ejemplo, la historia de aquella entidad multidisciplinaria en expansión que ahora llamamos estética-. Uno puede centrarse en los cambios en las creencias dentro del campo y luego agregar una mayor contextualización cultural de acuerdo con el gusto metodológico. Pero otro enfoque, que enmarca lo que se dice aquí, consiste en rastrear el uso de *palabras clave*, cuyos significados proverbiales de diccionario se involucran en un ciclo de retroalimentación perpetuo con sus significados "deweyanos", en las creencias y en el comportamiento de quienes hablan. Por significados "deweyanos" me refiero a las muchas maneras en que los oradores situados cultural e históricamente asocian la palabra con posibles experiencias futuras de carácter personal y colectivo. Más precisamente, los significados "deweyanos" de una palabra abarcan las experiencias, personales o colectivas, a las que los oradores pueden, en sus diferentes maneras (a veces, en formas dramáticamente diferentes) anticipar, siendo conducidos como resultado de pensar en el mundo en formas guiadas por su lógica². En este sentido, podemos pensar en palabras (recordando la imagen de Dewey del lenguaje como la "herramienta de las herramientas") no como *representaciones* de una realidad supuestamente independiente del lenguaje sino como, al menos a veces, *herramientas* para la creación de nuevas experiencias para individuos y culturas.

Estoy interesado en cómo ha ocurrido esta dinámica de retroalimentación y que aún puede ocurrir en la estética con la "autonomía", una de las palabras más obstinadamente resistentes y también politizadas, no solo en la estética sino en la filosofía moderna en general³. En la actualidad, la relevancia de la "autonomía" para la estética sigue siendo urgentemente abierta a nuevas interpretaciones, ya que nuestra cultura global enfrenta desafíos sin precedentes en diversos frentes, que van desde amenazas neofascistas a la democracia hasta el declive de las enseñanzas humanistas tradicionales sobre la singularidad soberana de la inteligencia humana, y la supervivencia ecológica. En vista de estos contextos más amplios, también me interesa lo que ha significado la "autonomía" (en ambos sentidos de "significado"), lo que significa y podría significar para la tradición de la estética pragmatista, la cual ha tenido una relación creativamente ambivalente con varias ideas en torno a este término desde su comienzo, hace casi un siglo, con *El arte como experiencia* de John Dewey. La mayoría de los pragmatistas, incluido Dewey, en realidad han tendido a evitar la palabra "autonomía" por completo en sus escritos. Aun así, sugiero que una versión de lo que llamo *idea general de autonomía* se encuentra implícita en gran

parte de la literatura pragmatista sobre estética. Mi tesis es que esta idea, reconstruida en formas naturalísticamente ricas, que reflejan desafíos culturales como los que acabamos de mencionar, sigue siendo urgente en el siglo veintiuno para la salud de nuestra cultura global. Los que se inspiran en el trabajo de pragmatistas como Dewey, y comprenden la importancia de alguna versión de la idea de autonomía general, se encuentran en una posición particularmente privilegiada para ayudar al avance de este tipo de conversación naturalista sobre arte y cultura.

La idea general de la autonomía en la era post-antiestética

Primero, un poco más de antecedentes. Tras su introducción por Kant en la estética moderna (y en la filosofía en general) en el siglo XVIII, la "autonomía" ha asumido, nuevamente, una notable gama de significados tanto en el estilo convencional como en el deweyano, que van mucho más allá de sus connotaciones kantianas originales de una facultad mental auto legislativa. A finales del siglo XX se había convertido sobre todo en una prueba de Rorschach para las convicciones polarizadas, desde la naturaleza de la racionalidad moral y de la agencia, hasta el supuesto abismo ontológico entre los procesos de conciencia y los de naturaleza mecanicista, hasta los principios supuestamente internos del arte y el gusto. Y en estética (como discuto en otra parte) la "autonomía" ha adquirido más usos de los que podrían encajar en cualquier definición sucinta⁴.

Además de ser una de las palabras más politizadas en filosofía, "autonomía" también se ha convertido en una de las palabras estratégicamente más vagas, no solo en filosofía, sino también en las ciencias humanas y naturales en general. (Por "vago" me refiero a la falta de un predicado de límites claros de aplicación en el uso normal. También se podría emplear una metáfora de Wittgenstein y hablar aquí de "deslizamiento".) La vaguedad en este sentido puede generar varios tipos de confusión conversacional, pero también brinda oportunidades de bienvenida para las formas necesarias de reconstrucción. Hoy en día, uno encuentra "autonomía" y expresiones relacionadas (como "autotético", "autopoiesis" y "autoorganización") utilizadas de varias maneras, capaces de abarcar las divisiones tradicionales entre modernismo y posmodernismo, entre idealismo y naturalismo, entre las humanidades y las ciencias, y entre enfoques atomísticos y holísticos de la explicación filosófica y de otras disciplinas. En la estética filosófica académica, que comprende solo un nodo de la actual red estética multidisciplinaria en evolución, también existe una sensación creciente de que las muchas formas de arte y experiencia que comprenden el tema tradicional del campo muestran diferentes tipos de autonomía. La autonomía, en diferentes contextos teóricos, se ha atribuido a cosas tan diferentes como (esta es una lista muy selectiva):

- 1) los sentimientos de autosuficiencia, finalidad intrínseca (o carácter "autotético") y "presencia" que son internos a la fenomenología de la experiencia estética dentro y fuera de las bellas artes;

² Esta es la aplicación de la explicación más general de Dewey, en el capítulo 5 de *Experiencia y Naturaleza*, en que describe un significado como "un método concentrado o combinado de usar o gozar las cosas [que] indica una posible interacción". Unos renglones más adelante agrega que "una significación recién adquirida se aplica por la fuerza a todo lo que no resiste evidentemente, como un niño usa una palabra nueva siempre que tiene ocasión de hacerlo o como juega con un juguete nuevo." *La experiencia y la naturaleza*, Gaos, J. (Trad.), México, Bs. As. Fondo de Cultura Económica, 1967, p. 157.

³ Compárense la definición de Richard Rorty de "política cultural" como lo que sucede con el uso de ciertas palabras - sus ejemplos incluyen, además de "autonomía", "Dios", "raza" y "autonomía" - que llegan, en ciertas coyunturas históricas del uso, a ser vinculadas por grupos de usuarios políticamente opuestos con creencias sustancialmente diferentes acerca de la práctica social y el valor, en formas que han conducido a interrupciones en la conversación civil. RORTY, R., *La filosofía como política cultural*, Fernández Aúz, T. y Eguibar, B. (trads.), Barcelona, Paidós, 2010.

⁴ He rastreado la historia, los significados y los debates críticos en torno a la autonomía de la estética moderna en HASKINS, C., "Autonomy: Conceptual Overview", Kelly, M. (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, Vol. 1, Nueva York y Oxford, Oxford University Press, 2014.

- 2) los tipos de independencia inferencial que a menudo se asocian con el estado causal explicativo de las prácticas artísticas frente a otras áreas de la práctica social en la historia;
- 3) la capacidad, exhibida por muchos tipos de artefactos representacionales, para la función de orden superior de "reflexividad". Un artefacto reflexivo en este sentido es uno que trata "sobre sí mismo", en el sentido de que hace referencia a su propia organización formal de orden inferior o su propio contenido semiótico, o ambos. En términos más generales, puede referirse a la forma o contenido de una clase de cosas más amplia e inclusiva, como (si el artefacto es una novela o una pintura) todas las novelas o todas las pinturas, o incluso el arte en su conjunto. Tal recontextualización reflexiva también podría incluir la reubicación de las formas o contenidos en cuestión dentro de contextos intelectuales, sociales o históricos de manera que les den nuevos niveles de significado;
- 4) la manera en que, según las teorías de Adorno y otros, al menos algunas obras de arte pueden, en virtud de su forma y contenido, proporcionar espacios "contrapolíticos" cruciales para la interrogación crítica o la resistencia a formas convencionales de conciencia social. En las artes, cada uno de estos tipos de autonomía puede variar aún más en los contextos de los medios individuales (un aspecto de "especificidad media"). Y no hay ninguna razón por la cual todos los tipos de autonomía anteriores no puedan realizarse plenamente en formas de arte "bajas" y "altas".

Reconocer la vaguedad de un término también facilita la comprensión de cómo, en ciertos puntos de la historia de su uso, puede convertirse en un pararrayos para conflictos entre creyentes y escépticos. En la historia de la estética, como en la de prácticamente cualquier campo, tales conflictos a menudo han aparecido como desacuerdos directos y mutuamente transparentes sobre la verdad de una proposición específica. Pero en la medida en que los términos clave en la propuesta son vagos, tal transparencia ideal se desvanece. Lo que inicialmente parecía un *desacuerdo* directo se convierte en un *malentendido*, complicado aún más por los diversos tipos de distancia cultural e histórica que podrían dividir los horizontes interpretativos de los interlocutores que, como sucede tan a menudo en debates consecuentes, tal vez nunca estén en condiciones de encontrarse uno al otro. Los ejemplos de este tipo de espectro de desacuerdos y malentendidos impregnan el historial de uso de la "autonomía" tal como prevalecen los de otros términos politizados tan famosos como "Dios", "moralidad", "verdad" y, por supuesto, en estética, "Arte", "belleza" y "estético".

Mi observación sobre el ciclo de retroalimentación entre el significado de "autonomía" en Dewey y en el diccionario se refiere al hecho de que, tan recientemente como en la década de los noventa, el escepticismo radical sobre la especialidad del arte y la estética estaba de moda en los círculos donde varias asociaciones hermenéuticamente sospechosas habían empezado a perseguir una idea simple y aparentemente directa: *el arte y la estética constituyen un aspecto normativo especial de la experiencia*. Agruparé los detalles de lo que Kant y los escritores posteriores quisieron decir con "autonomía" y

llamaré a esto, en un espíritu de idealización deliberada pero no platónica ni fregeana, la idea general de autonomía, como diferente de varias interpretaciones adicionales de especialidad artística y estética que han sido propuestas y debatidas en los últimos dos siglos⁵.

Dicho así, la idea de autonomía general suena inocente y suficientemente saludable. Lo que hace que la situación sea más complicada es que el argumento del que realmente estamos hablando es de una estructura o esquema básico. Cuando se despliega en la práctica estética y teórica real, este esquema siempre se ha superpuesto en la práctica con interpretaciones contextualmente más específicas. Y así se desarrolló que, hacia fines del siglo pasado, ciertas interpretaciones específicas de la idea general de autonomía - peculiarmente las fomentadas por los movimientos formalistas en la literatura crítica del arte como, en Estados Unidos, la Nueva Crítica en los estudios literarios y la crítica de las artes visuales de Clement Greenberg - fueron objeto de una postura o sensibilidad conocida como "antiestética". Esta sensibilidad, que nunca logró la estabilidad de una teoría bien articulada o un movimiento unificado, fue promovida por varios escritores, típicamente con raíces en el marxismo tardío, el postestructuralismo y los estudios culturales. En particular, respondieron críticamente a las diversas maneras en que las formas tradicionales de teorización estética habían funcionado, por ejemplo, en la práctica para ocultar, y a veces también promover, tergiversaciones de gustos, intereses políticos e identidades culturales de personas que no siempre encajaban en el retrato de europeos culturalmente refinados, proyectados por relatos humanistas tradicionales del arte y la estética. En palabras de un conocido exponente, la sensibilidad antiestética tenía como objetivo cuestionar la idea de las "esferas" autónomas de la cultura o 'campos' separados de expertos" junto con "la idea de que la experiencia estética existe aparte, sin ningún 'propósito', excepto más allá de la historia"⁶.

Desde que esas palabras fueron escritas en los años ochenta, todavía no ha aparecido nada semejante a una explicación unificada y estandarizada del desarrollo de las disciplinas culturales. Ciertamente, no ha habido nada en el orden de un cambio de paradigma al estilo de Kuhn en la forma en que los académicos posmodernos hablan sobre temas artísticos y culturales. Sin embargo, generalmente se reconoce que la cara radicalmente escéptica de la sensibilidad antiestética se desvaneció a fines de los años noventa, dejando una mayor sensibilidad a través de las disciplinas culturales a los contextos

⁵ A lo largo de esta discusión, uso el término "idea" de forma indistinta de cómo algunos llamarían una proposición, de cómo algunos dirían una "intuición", y una vez más, de cómo otros definirían un "meme". Nada en mi argumento enciende diferencias adicionales entre estos términos. Lo que todos estos usos tienen en común es que parte del contenido general del pensamiento puede realizarse o expresarse en múltiples y más específicas formas y que las expresiones pueden tener más significados en contextos específicos que los hacen lógicamente no equivalentes. Por contenido *general* de pensamiento me refiero a un hábito de creencia o expresión que se repite de manera demostrable en un número significativo de escritores u oradores dentro de una cultura específica, en lugar de lo que a menudo se entiende en epistemología por "universal".

⁶ FOSTER, H., "Postmodernism: A Preface", Foster H. (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Bay Press, 1983, xv. Para una discusión crítica más reciente sobre las muchas formas, algunas muy equívocas y cuestionables, que la sensibilidad antiestética ha tomado desde la aparición del volumen clásico de Foster, ver ELKINS, J. (ed.), *Beyond the Aesthetic and the Anti-Aesthetic*, University Park, Penn State University Press, 2015.

de todos argumentos sobre temas artísticos y culturales. Estas disciplinas ahora existen en una condición marcada por una combinación cambiante de conexiones de colaboración e insularidades aisladas [*silo-like*] que resisten la generalización autorizada, incluso cuando exigen una nueva interpretación en términos de hacia dónde se dirigen las principales corrientes de creencias compartidas sobre temas culturales.

Mi interpretación, que proporciona una base para todo lo que sigue aquí (de ninguna manera estoy solo, incluso cuando la conversación metadisciplinaria más grande apenas ha terminado), comienza con una observación ligeramente *zeitgeistliche*: las disciplinas culturales de hoy - incluso la estética filosófica junto con las historias y la literatura crítica de todas las artes, altas y bajas, occidentales y no occidentales, junto con sus hibridaciones emergentes con disciplinas como la ciencia cognitiva y la psicología evolutiva - se encuentran en una fase "post-antiestética", aunque esta carezca de una teoría o método general (Esto refleja el hecho de que todos los esfuerzos anteriores de la era modernista y posmodernista para crear tales teorías y métodos fallaron, y la sensibilidad antiestética fue un testimonio culminante de ese hecho). Las evidencias de este cambio incluyen cualquier cantidad de conferencias y publicaciones a lo largo, más o menos, de los últimos veinte años, las cuales se dedican a recuperar o reconstruir temas de la teoría estética tradicional que alguna vez fueron exiliados, como lo bello y lo sublime, la experiencia estética y, de hecho, también la autonomía⁷. Es cierto que quienes participan en estas actividades apenas se han unido sobre todo tipo de cuestiones metodológicas e ideológicas relacionadas con la naturaleza y las historias de las prácticas culturales. Aun así, un número significativo de pensadores y escritores culturales contemporáneos han expresado interés en reconstruir versiones de la idea básica que estoy sugiriendo, que enmarca debates modernos de autonomía en estética.

Esta situación se parece en parte a lo que recientemente ocurrió en los debates sobre temas religiosos en los Estados Unidos y en otros lugares a raíz de las reacciones antifundacionalistas del "nuevo ateísmo": es decir, una nueva ola de interés en las formas seculares de "espiritualidad" que sugiere que, al menos en culturas históricamente moldeadas por la dialéctica violenta del monoteísmo, está en marcha algún tipo de desarrollo positivo más allá de los viejos estancamientos entre las creencias teístas y el ateísmo (Véase la discusión sobre "divinidad" a continuación.) El patrón dialéctico es familiar (y proporciona la base de lo que Dewey generalmente quiso decir con "reconstrucción" en la vida intelectual): una tradición que alguna vez fue dominante inspira una ola de escepticismo radical, seguido de un movimiento más templado para evitar tirar al proverbial bebé con el agua de la bañera. Aquí, el "bebé" es la idea general de autonomía; el "agua de la bañera" es la mirada de formas en que filósofos, críticos y otros - en su mayoría blancos, varones, europeos altamente educados - invocarían versiones de esta idea en contextos

⁷ Las evidencias de tal sensibilidad post-anti-estética incluyen la enciclopedia multidisciplinaria y voluminosa de estética, editada por Michael Kelly y publicada por Oxford University Press, que ahora ha pasado por dos ediciones (1998 y 2014). Otras publicaciones relevantes incluyen, además del volumen de Elkins mencionado anteriormente, HALSALL, F., et al. (eds.), *Rediscovering Aesthetics: Transdisciplinary Voices from Art History, Philosophy, and Art Practice*, Stanford, Stanford University Press, 2009. La autonomía recibe un fresco análisis en los ensayos contenidos en: HULATT, O. (ed.), *Aesthetic and Artistic Autonomy*, Londres, Bloomsbury, 2013, que incluye mi ensayo "The Myth of the Autonomy Fault-Line in Aesthetics", pp.113-145.

como la canonización, el mecenazgo artístico y la educación artística, donde funcionaban para ayudar a justificar la exclusión de individuos y culturas enteras, carentes de aspectos de este estado de formas valoradas de reconocimiento y oportunidad⁸.

Dados estos desarrollos, ahora podemos preguntar: ¿Cuál fue el objetivo crítico real de los antiestéticos con respecto a la autonomía estética y artística? ¿Fue ese objetivo alguna interpretación de la idea general de autonomía en estética, que en general solo afirma que hay *algo* especial - y tal vez siempre discutiblemente especial - sobre el arte y la experiencia estética? ¿O fueron ciertas interpretaciones de esa idea, que algunos escritores combinaron con autonomía *tout court*? La ola de estudios culturales de principios del siglo XXI sobre la reconstrucción de la "belleza", el redescubrimiento de la experiencia estética y temas similares sugieren lo último.

La idea general de la autonomía en *El arte como experiencia*

Entonces, ¿Cómo encaja más exactamente la estética pragmatista en esta historia? Se ha comentado que esta tradición, comenzando con *El arte como experiencia* de Dewey, ha tenido una relación creativamente ambivalente con la idea general de autonomía. Para comprender tanto la creatividad como la ambivalencia, podríamos comenzar notando que la palabra "autonomía" no aparece en ninguna parte del libro seminal de Dewey. ¿Por qué, escribiendo décadas antes del advenimiento de la crítica posmoderna, y sin ser sin duda antiestético, Dewey la evitó?

Uno puede imaginar que, para alguien de su sensibilidad filosófica y política, la "autonomía" probablemente tenía significados negativos (deweyanos), en dos aspectos. En primer lugar, existían asociaciones simples, para cualquiera de su generación, con el idealismo al estilo kantiano, la principal lámina [*foil*] metodológica del naturalismo pragmatista maduro de Dewey. Otro significado negativo podría haber pertenecido a sus asociaciones con el esnobismo altamente modernista y el hipócrita fetichismo mercantil que habrían irritado a un socialdemócrata radical como él, que estudió las políticas culturales y comerciales del mundo del arte de la Era de la Depresión. La animadversión de Dewey hacia estos acontecimientos subyace a las despectivas referencias en *El arte como experiencia* a la "concepción compartimental" y la "concepción de museo" del arte.

Sin embargo, esto no significa que Dewey no considerara las artes (tanto en el sentido estricto de las bellas artes como en el sentido más amplio de una cualidad de experiencias en cualquier tipo de entorno práctico y cotidiano) como fenómenos profundamente "especiales" en la vida humana. Uno de los principales objetivos de *El arte como experiencia* (un objetivo que compartió con muchas discusiones de inspiración marxista de su época) era dejar en claro por qué el arte en ambos sentidos es especialmente necesario en las sociedades del capitalismo tardío, sociedades cuyas tradiciones filosóficas y arreglos institucionales conspiraron (como Dewey había argumentado en libros ante-

⁸ El exponente más famoso de este tipo de argumento crítico e histórico-social es Pierre Bourdieu, quien enfatiza la coevolución en la modernidad europea de la "estética pura", conceptualizada en términos de varios tipos de autonomía estética y artística, y un cierto tipo de personalidad burguesa. Véase, por ejemplo, su libro *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Kauf, T. (trad.), Barcelona, Anagrama, 1995.

riores como *Experiencia y Naturaleza*) para impulsar cuñas míticas entre medios y fines y obligar a muchas personas a gastar la mayoría de su tiempo y energías de acuerdo con agendas instrumentalizadas que no eran las suyas.

Que *El arte como experiencia* presente lo que equivale a una nueva interpretación naturalista de la idea general de autonomía, en vez que su rechazo, se vuelve claro si uno recuerda lo que Dewey dice sobre la unidad sentimental ejemplar y la integridad de la experiencia estética, sobre el arte como “medio de conservar vivo el sentido de los propósitos que rebasan la evidencia y los significados que trascienden el hábito endurecido” (*AE*, p. 394), sobre el poder protoutópico del arte de “reelaboración de la experiencia de la comunidad en la dirección de un mayor orden y unidad” (*AE*, p.92), etcétera. Señalar solo estos temas apenas nos transmite solo algunas de las características más radicales de la visión estética de Dewey, que lo vinculan con ciertas corrientes posteriores del pensamiento cultural posmoderno. Pero esto deja en claro que, por lo menos, no era un teórico radicalmente antiestético. La originalidad del libro radica en parte en su nueva interpretación de intuiciones humanista-estéticas tradicionales como las que se cumplen al realizar o experimentar obras de arte visual, música, literatura, danza, etc., y las capacidades imaginativas y cognitivas del individuo se liberan de sus funciones prácticas ordinarias de anticipar y dirigir el comportamiento racional cotidiano. Esto da como resultado experiencias que podrían llevar a una reconfiguración de cómo un individuo o una comunidad imaginan sus elecciones y sus valores éticos o políticos en el futuro. En estos contextos, la “autonomía” de Dewey es una autonomía *instrumental*.

Al mismo tiempo, es cierto que el argumento de *El arte como experiencia* también tiene una complejidad dialéctica más profunda, que lo convierte en algo más que otro tratado humanista sobre la importancia del arte para la cultura moderna. Esta complejidad se manifiesta en el hecho de que a veces Dewey usa “arte” como sinónimo de “bellas artes” - un área burocráticamente autónoma de la vida institucional moderna - mientras que en otros lugares su uso es mucho más amplio. En su sentido más amplio, el arte para Dewey es una cualidad de cualquier acción, dentro o fuera de las bellas artes, que exhibe las cualidades fenomenológicas de ser experimentalmente consumatoria, de poseer una unidad ejemplar, de tener un valor instrumental potencial para la promoción de experiencias similares en otros, y así sucesivamente, como describe al comienzo del Capítulo X. En lugar de ser simplemente casual e inconsistente en su uso del término “arte”, Dewey estaba siendo dialéctico de una manera que permitía que el argumento de *El arte como experiencia* conservara una versión de la idea o meme general de autonomía, sin abarcar las interpretaciones no naturalistas de la misma a las que se refiere despectivamente como el “concepto de las bellas artes como entidades separadas” (*AE*, p. 9). Y aunque esas interpretaciones tenían, como él señala, orígenes idealistas, esta dimensión dialéctica en su argumento aún le debe mucho a su inmersión anterior en la filosofía de Hegel⁹.

⁹ He desarrollado esta lectura del libro en: “Dewey’s ‘Art as Experience’: The Tension Between Aesthetics and Aestheticism”, *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, 28, 2, 1992, pp. 217-259.

La necesidad continua de un espacio autónomo

Como Dewey afirma implícitamente la idea de autonomía general, así es el caso de muchos escritores de estética más recientes que se han basado significativamente en su trabajo, pero también han evitado en gran medida el término en sí¹⁰. Dicho esto, ¿Cómo podríamos seguir interpretando esta idea de manera que sea aplicable a las realidades culturales del siglo XXI? Podemos comenzar observando algunas implicaciones adicionales de la observación neodeweyana de Michael Kelly de que los seres humanos, incluso después del ascenso y la caída del movimiento antiestético, experimentan persistentemente una profunda “hambre para la estética”¹¹. Una de las caras de esta hambre actual es un hecho que se extiende entre la fenomenología y la crítica social e invita a nuevos tipos de intercambio intelectual de las tradiciones que permanecieron segregadas conversacionalmente en gran parte del siglo pasado (Estos incluyen notoriamente el pragmatismo y la teoría crítica de estilo adorneano). Esto significa que nuestra cultura global tiene una necesidad continua de *espacios relativamente autónomos* dentro del lenguaje y la experiencia, que pueden ayudar a las personas de todo el mundo a interrogar críticamente los significados de lo que hacemos y encontramos en nuestra vida cotidiana.

¿Qué, más exactamente, quiero decir con un espacio autónomo? No es, como en Kant, un nicho dentro de una estructura mental arquitectónica donde las facultades trascendentales universalmente presentes (como el juicio o la imaginación «productiva») procesan representaciones con diversos grados de independencia de otras facultades similares. Tampoco es un espacio físico. Más bien me refiero a un conjunto de condiciones empíricas formadas por el hábito cultural y la creencia en el contexto de las capacidades biológicas. Estas condiciones creadas por el ser humano han brindado históricamente a los habitantes de las culturas modernas y posmodernas preciosas oportunidades para pensar, sentir y prestar atención de manera “definitiva” y no simplemente “instrumental” (en los sentidos axiológicos y experimentales de Dewey)¹². Es decir, brindan oportunidades para experiencias que exhiben formas de riqueza y presencia cualitativas que tienden a no ocurrir en fases de experiencia y *acción* más instrumentales. Hablando ontológicamente,

¹⁰ Pensemos, por ejemplo en PEPPER, S. C. Pepper, *The Basis of Criticism in the Arts*, Cambridge, Harvard University Press, 1945; ALEXANDER, T.M., *John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature: The Horizons of Feeling*, Albany, SUNY Press, 1987; SHUSTERMAN, R., *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Nueva York y Oxford, Blackwell, 1992; SEIGFRIED, C.H., *Pragmatism and Feminism: Reweaving the Social Fabric*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1996; NOË, A., *Strange Tools: Art and Human Nature*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 2014; TAYLOR, P. C., *Black is Beautiful: A Philosophy of Black Aesthetics*, Oxford, Wiley, 2016. Otro escritor influyente en la estética filosófica de la posguerra que se inspiró en Dewey que, sin embargo, a diferencia de él y los otros escritores que acabamos de mencionar, destacó el valor de la autonomía en relación con el arte y la experiencia estética, es Monroe C. Beardsley. Ver especialmente: *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Nueva York, Harcourt Brace, 1958. Se utiliza un argumento similar, aunque en un contexto metodológico diferente y en contra del escenario de los recientes debates sobre la trayectoria de la “antiestética”, en KELLY, M., *A Hunger for Aesthetics: Re-Enacting the Demands of Art*, Nueva York, Columbia University Press, 2012.

¹¹ KELLY, M., *Ob. Cit.*

¹² Véase, por ejemplo, el capítulo seminal de *Arte como experiencia* titulado “Cómo se tiene una experiencia” (pp. 41-66). Para más información sobre la argumentación de Dewey acerca de las diferentes fases de la experiencia, se consulte mi artículo “John Dewey”, *Encyclopedia of Aesthetics*, Vol.2, Kelly, M. (ed.), Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 358-363.

tales espacios necesitan ser *descriptos* al menos de manera proto-teórica, y también necesitamos creer en ellos, para existir, incluso si su existencia no requiere que se describan con la palabra específica "autonomía"¹³ (Se ha argumentado, por ejemplo, que Dewey sostuvo y avanzó efectivamente esa creencia sin usar la palabra). Pero a pesar de las asociaciones históricas del último término con el idealismo kantiano y el formalismo ultramodernista [*high modernist*], no hay razón por la cual los estetas pragmatistas no puedan reinterpretar este término en la misma forma en que Dewey reinterpretó, de manera reconstructiva, términos tradicionales como «obra de arte», «experiencia estética», «forma» y «expresión» en *El arte como experiencia*.

La autonomía como una forma naturalizada de divinidad

Consideremos dos tópicos adicionales de la antropología filosófica neodarwiniana para entender mejor el tipo de base naturalista que se quiere recomendar para hablar sobre la autonomía estética y artística. En primer lugar, los seres humanos son una especie inteligente, que usa el lenguaje, razona y sigue reglas, que despliega sus habilidades simbólicas para crear y recrear continuamente sistemas de significado¹⁴, de varias maneras locales y globales. En segundo lugar, en el curso de nuestra evolución, adquirimos una profunda disposición, emergiendo de nuestras necesidades de supervivencia biológica, para destacar ciertas características de nuestra experiencia como *especiales*. Por "especial" me refiero a la condición de que algo esté más cargado de significado con respecto a otras cosas (tanto en el sentido de Dewey como en los más tradicionales) y, por ende, más digno de atención intersubjetiva y reconocimiento ritualizado.

Estos tópicos respaldan un pensamiento adicional que ahora ha ganado vigencia entre los psicólogos evolucionistas. Esto es, que todos los seres humanos no solo somos criaturas sociales, sino que generalmente estamos dispuestos a experimentar cualquier situación socialmente compartida, no solo en términos de nuestra conciencia de cómo los demás en una situación se relacionan con nosotros en términos de jerarquía social y distancia de parentesco, sino también en términos de una tercera dimensión normativa. El psicólogo moral evolucionista Jonathan Haidt llama a esta dimensión *divinidad*¹⁵. La divinidad, en este sentido teológicamente neutral, acompaña las experiencias de ciertas acciones, objetos y otras experiencias en entornos culturales o naturales. Dichas experiencias tienen una fenomenología marcada por el sentimiento de que la acción, el

¹³ Mi definición de un espacio autónomo para el arte y la experiencia estética tiene aquí ciertas afinidades con lo que Arthur Danto ha llamado "el mundo del arte". Pero también hay algunas diferencias significativas, debido a las hipótesis ampliamente naturalistas y antirrepresentacionistas de Dewey sobre el pensamiento y la agencia humana, que sustentan todo lo que se sostiene aquí y que Danto rechazaría. Para algunas reflexiones relevantes sobre las diferencias entre las opiniones de Danto y Dewey sobre el pensamiento, la agencia y el arte, véase mi texto "Danto On Dewey (and Dewey On Danto)", Goehr, L. y Gilmore, J. (eds.), *A Companion to Arthur C. Danto*, Oxford y Nueva York, Blackwell, 2020, en prensa.

¹⁴ Utilizo aquí la expresión "sistemas de significado" de una manera que rastrea mucho de su uso antropológico actual. Ver, por ejemplo, RICHERSON, P.J. y CHRISTENSEN, M.H. (eds.), *Cultural Evolution: Society, Technology, Language, and Religion*, Cambridge y Londres, MIT Press, 2013.

¹⁵ Ver el Capítulo IX "La divinidad con o sin Dios", en HEIDT, J., *La hipótesis de la Felicidad. Encontrando verdades modernas en las antiguas sabidurías*, Poveda, G. (trad.), Barcelona, Gedisa, 2006.

objeto o la situación en cuestión son intrínsecamente buenos, de una manera que los hace destacar en la corriente de nuestras experiencias cotidianas. Muchas culturas, incluidas por supuesto las occidentales, tienen largas tradiciones en las que tales experiencias de divinidad se describen metafóricamente no solo como *destacadas* sino también como *elevadas*. Otra palabra más en esta familia de términos descriptivos y normativos híbridos, sobre el cual se discute más abajo, es *trascendente*.

Las religiones organizadas se encuentran entre los escenarios más conspicuos para el primer plano institucionalizado de las experiencias de la divinidad. Pero, por supuesto, este primer plano abunda también en la vida secular, como por ejemplo en la vida ética y en las experiencias que asociamos con el arte y la estética (Compárese los escritos de Dewey sobre lo que llama la experiencia de la "fase religiosa" y la "fase estética" de la experiencia en *Una fe común* y *El arte como experiencia*, ambos publicados, curiosamente, en el mismo año [1934]). La mayoría de los adultos, en el transcurso de sus vidas, han tenido muchas experiencias que se ajustan a este perfil, incluso si no poseen un lenguaje general para describirlas. En el caso estético, la divinidad puede aparecer cada vez que uno experimenta un producto de arte como algo especialmente brillante u original – por ejemplo, cuando escucha música, o se encuentra con una pintura, o lee una novela; y puede ocurrir también, y más fundamentalmente, cuando uno está creando algo a nivel artístico. En términos del sentido deweyano más amplio de «arte», esto puede suceder en una multitud de escenarios cotidianos fuera de las bellas artes.

En estos contextos, la "autonomía" puede funcionar como un primo semántico de la "trascendencia", cuando se usa para describir variedades de experiencia estética. En esa medida, tales experiencias de autonomía también se pueden describir como experiencias de divinidad en el sentido más amplio de Haidt.

La autonomía como "trascendencia horizontal"

Podemos obtener aún más información sobre la importancia de la divinidad naturalizada al considerar una distinción adicional empleada por Mark Johnson, cuyo trabajo actualiza de manera ilustrativa los temas centrales de Dewey a través de la lente de la más reciente neurociencia cognitiva¹⁶. Se trata de la distinción entre las concepciones vertical y horizontal de la trascendencia. "A lo largo de prácticamente toda la historia humana", escribe Johnson en *The Meaning of the Body*, la difícil situación de la humanidad ha estado vinculada a nuestra finitud, que cada uno de nosotros experimenta como limitación, debilidad, dependencia, alienación, pérdida de significado, ausencia de amor y ansiedad por la enfermedad y la muerte. Si existiera la trascendencia vertical, de hecho, respondería al dilema de la finitud humana, al menos si nuestra identidad pudiera llevarse al infinito. Pero hay una noción diferente de trascendencia, que podríamos llamar trascendencia horizontal, que reconoce la finitud humana de manera ineludible y es compatible con la encarnación del significado, la mente y la identidad personal. Desde

¹⁶ Johnson no fue el primero en usar una distinción entre trascendencia horizontal y vertical para describir temas religiosos y estéticos. Ver GOODENOUGH, U., "Vertical and Horizontal Transcendence", *Biology Faculty Publications & Presentations*, 2001. Paper 93. http://openscholarship.wustl.edu/bio_facpubs/93.

esta perspectiva humana, la trascendencia consiste en nuestra feliz capacidad de “ir más allá” de nuestra situación actual en actos transformadores que cambian nuestro mundo y a nosotros mismos. Esto está ligado a un sentido de nosotros mismos como parte de un proceso continuo más humano y más que humano en el que son posibles el cambio, la creatividad y el crecimiento del significado¹⁷.

La verticalidad y la horizontalidad son *metáforas conceptuales*¹⁸. Para las antiguas tradiciones teológicas y metafísicas occidentales, las referencias metafóricas a algo más alto, o elevado más arriba, algo distinto, evocaban una imagen del universo que, junto con una serie de dualismos metafísicos familiares, se vieron sometidas a una presión creciente con el surgimiento del naturalismo moderno. El tema del “desencanto”, que se hizo explícito en la filosofía y la teoría social del siglo XIX, evoca un tipo de consecuencias fenomenológicas y normativas de este proceso. Las primeras interpretaciones seculares de un arte y una experiencia estética autónomas se ofrecieron a su vez como soluciones parcialmente redentoras para este tipo de desencanto, en un mundo cultural occidental cuyas ideas míticas tradicionales de causalidad divina “superior”, providencia y teleología fueron desafiadas cada vez más, y para el cual la naturaleza física “inferior” consecuentemente se vació de significados morales o espirituales aún más con respecto a antes. Había una necesidad cada vez más urgente de nuevas fuentes seculares de valor que trasciendan míticamente el mundo material. Y las autonomías del arte y de la experiencia, de diversas maneras explicativas y justificativas, que trascienden las impurezas y la ordinalidad de la vida cotidiana – un emblema [signature] en las primeras interpretaciones idealistas de la autonomía – parecían encajar perfectamente con este requisito. Pero esa forma de interpretar tanto la autonomía como la trascendencia, como han dejado en claro los debates estéticos modernos y posmodernos profundamente politizados, trajo sus propios, nuevos, problemas. En efecto, su estructura más profunda es compartida por varios otros relatos de la experiencia humana que interpretaron la mente o la conciencia como ontológicamente y fundamentalmente separadas de, más desarrolladas o perfectas que, y por ello autónomas (en el sentido idealista más antiguo) con respecto a, una naturaleza física que podía ser, cada vez más, explicada y controlada mecánicamente con mayor experticia. En cierto nivel, las atracciones psicológicas de este dualismo perfeccionista son claras: ¡nosotros los humanos, con nuestras esencias racionales autónomas que trascienden la naturaleza y nuestra poderosa ciencia y tecnología, somos mejores que la naturaleza no humana sin sentido y no tenemos nada que temer! Pero esta actitud tuvo

¹⁷ JOHNSON, M., *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2007, p. 281.

¹⁸ Para iluminar una discusión adicional sobre las metáforas conceptuales y sus bases, como formas de “significado materializado” en nuestros procesos neurocognitivos más básicos, ver JOHNSON, M., *Ob. Cit.*, capítulo 9. Otra metáfora de este tipo, también discutida por Johnson, que en diferentes versiones ha acompañado históricamente el discurso de la autonomía en la estética, la ética y en otras disciplinas es la “metáfora de contención”. Dewey está atacando explícitamente ciertas interpretaciones metaestéticas de esta metáfora en su crítica del concepto de las bellas artes como “entidades separadas” en *Arte como experiencia* (p.9). Pero versiones más sutiles y más favorables de esta metáfora de hecho acompañan a muchas otras formas de conceptualizar el arte y la estética como algo que sucede en un “espacio autónomo”, como se está haciendo en la presente discusión.

el precio de alienar a los seres humanos de sus propios cuerpos, por no decir del resto del mundo natural (una característica clave del “desencanto”). Llevaba el precio paralelo de privar a las disciplinas que pretendían centrarse en los aspectos más refinados y esenciales de la conciencia humana (especialmente la filosofía, la religión contemplativa y, cada vez más, la apreciación de las bellas artes) de los tipos de recursos inferenciales que necesitan para ser directamente aplicables a la crítica de los problemas morales y sociales. Lo que estoy aquí resumiendo es un argumento que Dewey desarrolla mucho más plena y originalmente.

Pero ¿la idea de trascendencia siempre tiene implicaciones que conducen a la alienación y al desencanto en estos términos? No es necesario que lo hagamos si reformulamos la trascendencia como si sucediera, por así decirlo, horizontalmente, en la tierra. Así entendida, la trascendencia se manifiesta en experiencias humanas *totalmente materializadas* en las que la transformación, la creatividad y el crecimiento del significado están claramente presentes en un sentido horizontal. Y en la medida en que la trascendencia a su vez implica una variedad de autonomía en contextos estéticos, se podría hablar aquí de una versión “horizontalizada” de dicha autonomía también.

A lo largo de esta discusión, se ha recurrido a temas evolutivos como base para comprender la posibilidad de la divinidad horizontalizada, la trascendencia y la autonomía en su sentido espacial más amplio. Hay, por supuesto, un debate vivo y continuo sobre cuán exitosas son las explicaciones evolutivas contemporáneas para capturar las complejidades del comportamiento y de la cultura humana. Es suficiente afirmar (en lugar de una discusión más completa de ese debate) que uno puede ser darwinista sobre fenómenos culturales, como los que estamos considerando aquí, sin invocar afirmaciones crudamente reduccionistas del efecto, por ejemplo, de que los seres humanos poseen un instinto artístico o estético “conectado por cables” [*hard-wired*]. Por otro lado, esta discusión sigue siendo compatible con la conversación evolutiva-psicológica en curso sobre las “exaptaciones” y las “enjutas” [*spandlers*] humanas – sobre formas específicas culturalmente situadas en las que los miembros de nuestra especie explotan creativamente las capacidades generales que ofrece nuestra composición genética, pero que originalmente fueron seleccionadas y / o surgieron en paisajes prehistóricos de acondicionamiento físico dramáticamente diferente del nuestro en la actualidad. Al reconocer estos tópicos evolutivos, también se puede reconocer que el “cableado” del cerebro humano, tal como es, determina cualquier forma particular de pensar y representar metafóricamente la normatividad en la ética, el pensamiento religioso, la estética y otras disciplinas. Es suficiente decir que la estructura del cerebro-cuerpo humano nos predispone a todos a participar en por lo menos algún tipo de pensamiento normativo, aunque ese tipo se arraiga en una cultura histórica dada (ya sea en un “espacio” o no) dependerá en muchas otras variables, que ciertamente no están implicadas por hechos sobre nuestra mera composición biológica. Su explicación completa deberá incluir también – uno teoriza, sin embargo, aún más la relación naturaleza-crianza – otros hechos sobre la historia cultural. Todas estas variables (para agrupar lo que, por supuesto, es una discusión mucho más amplia) pertenecen a la red masiva, formada históricamente, de experiencias y hábitos compartidos,

lingüísticos y de otro tipo, que constituyen la relación de retroalimentación del segundo tipo [*second-natured*] entre esa población humana histórica y el mundo físico¹⁹.

Experiencia redentora revisitada

En estas últimas secciones se ha argumentado que los componentes clave de una apropiada reconstrucción naturalista de la idea general de autonomía incluyen dos venerables temas humanistas: la divinidad y la trascendencia. Se me permita ahora agregar a este conjunto otro tópico igualmente venerable: la *experiencia redentora*. Esta adición puede sonar excesivamente tierna y romántica para los escépticos oídos posmodernos (es un tema clave de la estética romántica del siglo XIX), pero aún ahora tiene algunos significados culturales pragmáticamente urgentes que, se sugiere, no están aún listos para jubilarse.

Uso “redención” aquí en un sentido religioso neutral, pero aún crítico y normativo, es decir, en el sentido en que Haidt reinterpreta el término “divinidad”. En este contexto, redimir nuestra experiencia solo significa salvarla o rescatarla de las fuerzas o condiciones que evitan que sea lo que podría o debería ser en el contexto de una situación cultural específica - o incluso simplemente para ayudar a tal proceso, aunque de manera imperfecta. La redención aquí no es un asunto de todo o nada, y no tiene una forma ideal (al contrario de sus interpretaciones en algunas tradiciones políticas, religiosas y utópicas occidentales). Uno podría pensar negativamente en la redención estética, en términos de lo que se podría perder, en nuestro mapa mítico de las posibilidades y del crecimiento de experiencias humanas compartibles en una cultura, si no estuviéramos dispuestos a hacer ningún reclamo sobre el significado redentor en *cualquier* sentido sujetado a *cualquier* práctica y experiencia que nuestra cultura global contemporánea aún describe con palabras como “artístico” o “estético” o, de hecho, “bello”, de una manera que vincula conceptualmente las afirmaciones sobre la redención a las etiquetas. Esta visión deprimida de la imposibilidad de ciertos tipos de discurso crítico —y de una comunidad crítica— estuvo de hecho vinculada con las formas más intensas de sensibilidad antiestética.

Pero si la idea de la redención estética no es nueva en su estructura básica, adquiere un nuevo significado en nuestro contexto post-antiestético. Otro significado clave (en el sentido de Dewey) de la idea de autonomía general se refiere a la capacidad

¹⁹ Mi referencia a una “relación de retroalimentación del segundo tipo” es la abreviatura de una explicación básica de estilo deweyano sobre la materialización de la inteligencia humana. Dicha inteligencia es un producto emergente de fuerzas naturales que desempeña un papel peculiarmente transformador dentro de la naturaleza, debido a su capacidad de causar comportamientos corporales mediados no solo por la causalidad fisicoquímica básica (primer tipo) sino también por la comprensión consciente de los significados (segundo tipo). El lenguaje de primer y segundo tipo no era el de Dewey: con una historia que se remonta a Aristóteles, fue adquirido recientemente por John McDowell, cuya explicación del “naturalismo del segundo tipo”, si bien carece del radical impulso antirrepresentativo y enactivista del naturalismo emergente de Dewey, proporciona un tipo de marco analítico útil para comprender lo que es especial y valioso de la versión deweyana. Sobre este punto, acerca de Dewey y McDowell, estoy en deuda con la contribución iluminadora de LEVINE, S., *Pragmatism, Objectivity and Experience*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

de algunas cosas que designamos para ayudar a conducir, al menos a algunas personas, a experiencias que pueden mejorar condiciones que se encuentran indeseables desde una perspectiva crítica apropiada. La redención en este sentido ocurre completamente en la tierra (También tiene que sucederle a la tierra. Habrá más sobre este tema a continuación). Y dos candidatos proverbiales para tales fuerzas redentoras terrenales son el arte y la experiencia estética.

La letanía romántica tradicional de los problemas, que eran situaciones de necesidad redentora, tendía a enfocarse en los conceptos de naturaleza mecanizados y los relatos instrumentalmente acrílicos del bienestar humano, que moldearon gran parte de la experiencia europea y la política social en el siglo XIX. Dos temas aquí son particularmente prominentes, y aún resuenan en este siglo con mucha determinación. El primer tema es que gran parte de la vida moderna está cargada de cualidades de incompletitud y fragmentación que alimentan el deseo de formas más unificadas de experiencias fenomenológicamente vividas, dentro y fuera de las bellas artes. Esta idea se extiende a través de *El arte como experiencia*, y algo así informan innumerables otros escritos fundamentales en la estética moderna. (Por supuesto, no informa todos esos escritos. Uno piensa, por ejemplo – para mencionar entre corchetes otra gran conversación – en la profunda crítica de Adorno por los temas unificacionistas en la estética y en otras partes de la filosofía)²⁰. El segundo tema es que gran parte de la experiencia moderna está tan burocráticamente regida y predecible que es natural buscar nuevas formas de experiencia. (Este punto es central para cualquier discusión sobre “modernismo” en el arte y la cultura en general). Un tema dominante en la literatura estética, nuevamente desde el romanticismo, es que la autonomía del arte y de la experiencia estética, por más definida que sea, es valiosa porque ayuda a redimirnos de aquellos problemas, aunque sea solamente de manera muy parcial.

Una vez que el tema de la redención está teóricamente vinculado a la autonomía de esta manera, ya no se trata de si el valor definitorio de una obra de arte o una experiencia estética, como artístico o estético, puede interpretarse como una forma de valor puramente intrínseco, como podría parecer implícito en las formulaciones tradicionales del “formalismo estético” o del “arte por el arte”. La autonomía, entendida como un marco para interpretar el valor de actividades, experiencias y objetos estéticos, ahora se instrumentaliza – se convierte, en efecto, en una forma “relativa” o “moderada” de *autonomía instrumental*. Además del hecho de que Dewey, en *Arte como experiencia*, evitó la palabra “autonomía” en sí misma, el argumento del libro fue, como se empezó a notar anteriormente, una ilustración particularmente clara de este punto.

²⁰ No se puede abordar aquí lo que podríamos llamar la dialéctica de la unión y la desunión en la teoría estética moderna. Sin embargo, lo discuto en otra parte, en términos de las tensiones dialécticas entre los tratamientos de Adorno y Dewey de la trayectoria de desarrollo de la experiencia (y “experiencia”) en la cultura moderna. Ver HASKINS, C. “Dewey’s Art as Experience in the Landscape of Twenty-First Century Aesthetics”, *Oxford Handbook of Dewey*, Fesmire, S.(ed.), 2019.

La autonomía estética después del humanismo

Las apologías explícitas o implícitas instrumental-autonomistas para el arte y la estética, junto con los intentos heroicos más modernistas (y para los pragmatistas, en última instancia incoherentes) de decir que importan porque son *completamente* autónomos y contribuyen a nada más que a sí mismos, son elementos básicos de prácticamente cualquier narrativa detallada sobre el desarrollo de la civilización moderna. En la práctica, las imágenes más clásicas de dicha autonomía instrumental tienen sus raíces en la vida del siglo XIX, cuando cierta clase de personas educadas recurrirían a la poesía de Wordsworth y Shelley, o las novelas de Austen o Dostoievski, o las pinturas de Courbet o Turner, o las obras de Beethoven o Wagner (entre una miríada de otros ejemplos artísticos anteriores y posteriores) no solo por su goce, sino también por instrucción redentora, con miras a descubrir alguna nueva perspectiva enaltecida [*uplifting*] (uso la palabra de una manera que resuena como “trascendente” y “divina”) sobre cómo hacer frente a un mundo que se mantiene abrumador o que complica la agencia humana de formas continuamente nuevas.

Algunos, al escuchar esto, apenas reprimirán una impaciencia comprensible: “¡Sé real! Eso estuvo muy bien para los victorianos y sus primeros herederos modernistas. Pero ¿cuántos adultos inteligentes en la era del Iphone, de Instagram y de experiencias virtuales digitales aún se acercan y disfrutan de los productos culturales de esta manera? ¿De verdad puedo creer que tu idea, de que el arte y la estética ocupan un espacio de autonomía instrumentalizada, todavía tiene influencia redentora en la cultura globalizada del siglo XXI, donde prácticamente todas las distinciones modernas anteriores, entre registros superiores e inferiores de identidad y experiencia humana y, de hecho, también entre lo que es y lo que no es inteligente y humano se están transmutando, mientras hablamos, en algo que va más allá del reconocimiento?”

Hoy, no todos los adultos inteligentes piensan realmente en esto. No estamos hablando de un tema para el cual hay disponibles argumentos clásicos de derribo [*knock-down arguments*] (De todos modos, para los pragmatistas no existen tales temas). Puede ser extremadamente tentador ahora responder “no” a esta pregunta (especialmente para aquellos de nosotros a quienes no se les paga para transmitir las ideas y los textos del humanismo tradicional). No hay duda de que lo que, en un reciente libro provocativo sobre cómo la vida humana en este siglo está cambiando radicalmente en múltiples frentes tecnológicos y experimentales, Yuval Noah Harari llama a la “historia humanista”, se está enfrentado ahora con fuerzas deflacionarias y escépticas familiares prácticamente a todas las tradiciones religiosas anteriores²¹. Mientras hablamos, esa historia ya se está transformando en otro tipo de grandes historias “post-humanísticas” sobre la especie humana cuyos significados adicionales apenas hemos tenido la oportunidad de asimilar colectivamente en la conversación pública. (Y esos significados apenas se quedan quietos). La ciencia médica está mapeando nuestros cerebros y cuerpos de manera que demienten las visiones dualistas más antiguas de la autonomía de la mente de la naturaleza física. La informática está creando tecnologías protohumanas que, aunque todavía no

son conscientes en ningún sentido tradicional, pueden superar a la inteligencia humana en formas que ahora están moldeando profundamente los gustos humanos (incluidos los gustos artísticos) y las decisiones prácticas en todas las áreas. En efecto, ahora estamos al borde de una era que verá fusiones sin precedentes entre la inteligencia humana y la inteligencia artificial. Ante tales desarrollos, la idea misma de especialidad y autonomía humana en cualquier área, incluida la estética, se convierte, se podría suponer, no solo en una historia que nos contamos, sino que, al final, solo es una ficción.

Esta aparente objeción a lo que se ha dicho hasta ahora sobre la autonomía conlleva una fuerza intuitiva obvia. Pero no es posible apreciar completamente un hecho que puede parecer contradictorio cuando se ve a través de la lente de los puntos de vista y la investigación “representacionalistas” anteriores, y que, desde una perspectiva anti-representacionalista común en el pragmatismo contemporáneo, no es contradictorio en absoluto: a saber, que, en un sentido importante, *las ficciones son reales*. Más exactamente: las historias que los seres humanos nos contamos sobre el mundo y nuestro lugar en él, junto con nuestras creencias en esas historias, son formas incorporadas de comportamientos culturales que existen *en* la naturaleza y, en ese sentido, son reales. O, para decirlo de otra manera, las ficciones no son cosas que simplemente creemos o contemplamos; son cosas que hacemos. (Me apresuro a agregar que nada de esto implica que todas las ficciones - entendidas como complejos de creencias imaginativamente informadas y los comportamientos que esas creencias generan - sean *iguales*. Todas nuestras creencias y comportamientos, inspirados ficticiamente en este sentido o de otra forma, permanecen, como siempre ha sido, sujetos a evaluación crítica, por ejemplo, en contextos éticos y políticos).

Que las ficciones son cosas que hacemos es un corolario de la visión antirrepresentacionalista de la inteligencia y la investigación que Dewey heredó de Peirce (quien sostenía que las creencias son modos de comportamiento) y se refinó aún más en su propia versión “experimental” del pragmatismo. Este punto es también una clave crucial para comprender todos los esfuerzos en la construcción de teorías sobre temas como el arte y la experiencia, incluido el de Dewey. Una discusión más completa de las implicaciones del antirrepresentacionalismo para la estética pragmatista se busca mejor en otros lugares²². Pero espero haber dicho al menos lo suficiente como para indicar cómo un cierto tipo de creencia autoconsciente en la eficacia, instrumental y autónoma, de ciertos tipos de arte y experiencia puede ser racional y valioso, como componente de cualquier gran historia que continuaremos a contarnos en las décadas futuras sobre nuestro crecimiento cultural.

“Creciendo el mundo” en *El clamor de los bosques*

Mi discusión hasta ahora ha sido rica en abstracciones, pero pobre en ejemplos, de acuerdo con una tradición venerable que, comprensiblemente, puede poner a prueba la paciencia de los no filósofos. Se me permita hacer enmiendas al menos parcia-

²¹ HARARI, Y.N., *Homo Deus. Breve historia del mañana*, Ros, J. (trad.), Barcelona, Debate, 2016.

²² Ver HASKINS, C., 2019, *Ob. Cit.*

les, centrándome ahora en una novela reciente (que habla de la realidad de las ficciones) que encarna ricamente mi imagen de una obra de arte "instrumentalmente autónoma": *El clamor de los bosques* de Richard Powers. Las novelas de Powers han ganado elogios merecidos por su integración de temas filosóficamente resonantes - a menudo relacionados con los desarrollos en el arte y la ciencia - en narraciones bien elaboradas sobre personajes complejos y convincentes. *El clamor de los bosques* es mucho más (y francamente se ocupa de cosas aún más importantes) que el arte y la experiencia estética. Pero es, sin embargo, una obra de arte, y una conciencia aguda de sí misma como una obra de arte, junto con su título autorreferencialmente lúdico, nos impulsa a volver a visitar una pregunta tradicional que merece permanecer en el centro de las conversaciones de los estetas pragmáticos y no solo: ¿Qué tipo de grandes historias de ficción (entre otros tipos de representación y expresión artística, todas reales en el sentido anterior) se merecen ahora ocupar con mayor urgencia el espacio de autonomía en nuestra atención colectiva?

El clamor de los bosques sigue una variedad de personajes contemporáneos cuyas vidas se transforman de manera inesperada y conmovedora por experiencias que involucran, entre todas las cosas, los árboles. (Uno de los personajes está inspirado en la ecologista Suzanne Simard, quien realizó una investigación innovadora sobre cómo los árboles se comunican entre sí en redes increíblemente elaboradas). Sus experiencias muestran una meta-narrativa resonante de forma naturalista (un "clamor de bosques" [*overstory*]) sobre la historia de la red más grande de vida interconectada en nuestro planeta, una red que también ha sido simbolizada míticamente por los árboles en muchas culturas. Los personajes centrales del *Clamor de los bosques* son como las personas que todos conocemos. Inicialmente viven sus vidas pensando y preocupándose poco por su relación con el mundo no humano. Pero eso cambia cuando un encuentro con un árbol - como cuando un personaje está obligado por los últimos deseos de su padre moribundo de cuidar y fotografiar fielmente un roble majestuoso en la granja de la familia, o cuando otro personaje, un periodista, va a vivir en una casa sobre un árbol con eco-activistas que protestan contra los madereros locales - acompañan a estas personas a versiones de una especie de epifanía que nos hacen imaginar a un William James resucitado y sensible a la ecología, incluido en una edición actualizada para el siglo XXI de *Las variedades de la experiencia religiosa*. Por primera vez tienen la percepción de que los árboles, vistos individualmente o como redes simbióticas con una extraña inteligencia extrahumana, no son simplemente cosas físicas brutas; son nuestros otros en la forma en que los seres humanos ahora tienen cada vez más esta percepción de otras especies animales.

A medida que se desarrollan sus experiencias transformativas, algunos de los personajes también se producen en cosas artísticas. Uno hace pinturas con temas ambientales. Otro crea un "terraplén" [*earthwork*] al aire libre en medio de un bosque devastado por el corte transversal de troncos caídos, cuyo patrón invita a los transeúntes a contemplar los significados de la deforestación. Sin embargo, la subhistoria que es más interesante para nuestros propósitos se refiere a Neelay Mehta, un niño prodigio informático que crece para inventar una franquicia mundialmente popular de juegos de rol interactivos en línea, acertadamente llamada *Destino*. En las primeras versiones de *Destino*, los jugadores de todo el mundo acceden para competir, en una miríada de configuraciones virtuales de aventura, por cualquier cosa: desde riqueza y el estatus social

hasta el control sobre los recursos naturales. Pero Neelay, confinado en una silla de ruedas después de una fatídica caída de un árbol cuando era adolescente, sigue obsesionado por el significado de esta experiencia y finalmente tiene una epifanía sobre la belleza y la interconexión de los árboles con los seres humanos y el planeta entero. Esta experiencia (seguramente un vívido ejemplo de lo que Dewey llama "una experiencia") es para él, literal y metafóricamente, un cambio de juego: lo lleva a diseñar una versión radicalmente menos antropocéntrica de *Destino*. En la nueva versión, los jugadores deben abandonar sus consolas de juego virtuales, ingresar al mundo real de la naturaleza y participar en proyectos dedicados a salvar el medioambiente en lugar de simplemente jugar con sus representaciones virtuales.

En la siguiente escena, Neelay intenta, sin mucho éxito, persuadir a los gerentes de su proyecto, Boehm, Kaltov y Nguyen, todos codificadores y diseñadores de juegos que carecen de su visión ecológica, de que su producto en evolución tiene un potencial aún sin explotar para transformar a sus jugadores y su mundo.

[Bohem]: "Hemos pensado lo siguiente: elevamos una vez más los límites del nivel de experiencia. Añadimos varios elementos tecnológicos. Los llamamos «Tecnología futura uno», «Tecnología futura dos» ... Cada uno de ellos generará diferentes tipos de puntos de prestigio. Luego lanzamos otra erupción volcánica en medio del océano occidental y creamos un nuevo continente".

[Kaltov]: "La gente quiere crecer. Expandir sus imperios. Para eso nos pagan todos los meses. El sitio se llena. Lo haremos un poco más grande. No hay otra manera de dirigir un mundo".

[Neelay, con astucia]: "¿Qué es más interesante? (...) ¿Quinientos millones de kilómetros cuadrados con cien tipos de biomas distintos y nueve millones de especies de seres vivos o un puñado de píxeles de colores en una pantalla 2-D?".

[Neelay]: "La gente quiere una historia mejor que la que tiene". El sadhu del pelo alborotado se inclina hacia delante tan rápido que casi se cae de la silla de ruedas. "¡Eso es! ¿Y qué hacen todas las buenas historias?". No hay apuestas. Neelay levanta los brazos y extiende las manos con un gesto raro. En un instante, le crecerán hojas de los dedos, llegarán aves para anidar en ellos. "Te matan un poco. Te convierten en algo que no eres"²³.

El comentario de Neelay de que "la gente quiere una historia mejor de la que tiene" es, viniendo de un escritor con los bien conocidos intereses de Powers, un doble sentido reflexivo y astuto. Si bien trata expresamente sobre las narrativas que pueblan los videojuegos más populares de hoy en día, también se refiere implícitamente a las novelas (como, de hecho, *El clamor de los bosques*) que la gente ahora lee, o según sea el caso, no

²³ POWERS, R., *El clamor de los bosques*, Lanero, T. (trad.), Madrid, Allanza, 2019.

lee, así como, por extensión, a todo tipo de productos de baja o alta cultura, que ofrecen representaciones del mundo contemporáneo, que pretenden complacer y/o instruir a sus audiencias. El comentario, más en general, también se aplica bastante a las tradiciones filosóficas, que siempre han contado sus propios tipos de "historias pasadas". Algunas de esas tradiciones filosóficas, como es bien sabido, han contribuido a visiones míticas de la separación entre hombre y naturaleza y del dominio sobre ella, las que han funcionado históricamente para licenciar todo tipo de prácticas ambientalmente destructivas; otras, incluido el pragmatismo, han enfatizado las continuidades entre la naturaleza humana y la no humana en formas que hoy en día apoyan las prácticas ecológicas más sabias. El intercambio anterior también insinúa varios otros temas estéticos básicos dentro y fuera de la literatura pragmatista. Por ejemplo, se puede imaginar a Dewey que sonríe sarcásticamente ante las referencias a "experiencia de límites" y muerte por "consumación", mientras se puede imaginarlo a Adorno asintiendo con aprobación ante el punto de Neelay sobre cómo las buenas historias "te matan un poco" (un parecido más suave del argumento adorneano de que la obra de arte autónoma y avanzada "niega" diversas formas de apariencia falsa, que otras obras más pasivamente benignas permiten que aparezca como verdad).

Si bien *El clamor de los bosques* puede no cumplir con los famosos criterios autonomistas de Adorno, ejemplifica, sin embargo, todos los puntos principales de esta discusión sobre cómo una obra de arte puede funcionar de manera instrumental-autonomista. Más específicamente, realiza este estado al menos en el sentido de los temas (1), (3) y (4), como los describí al principio. (Dejo su candidatura para el tema (2) a los historiadores filosóficos de la literatura). Con respecto al punto (3), es consciente de sí misma como una obra de arte que tiene como objetivo hacer una diferencia en el mundo complejo y ecológico que describe. Pero su tela de formas y contenidos interdependientes es decididamente mayor que la de muchas novelas anteriores de la era moderna y posmoderna, cuya reflexividad tendía a referirse principalmente o exclusivamente a sí mismas como arte. Porque la "el clamor de bosques" del título de Powers es, en efecto, una meta narrativa a gran escala sobre la condición actual del posible destino de un planeta, cuya ecología incluye tres tipos diferentes de entidades reflexivamente conscientes de sí mismas, cuyas complejas interacciones están formando ahora la vida en este planeta. Estas son: los humanos, las inteligencias artificiales (representadas por la dramática evolución actual del software, que admite juegos y una miríada de otras actividades virtualizadas) y, por último, pero no menos importante, los árboles (cuya extraña inteligencia colectiva se comunica continuamente con nuestra especie de una manera que solo unos pocos humanos todavía pueden reconocer). Para cada uno de estos grupos, los otros dos, en este punto del siglo XXI, se aproximan cada vez más al estado de las especies exóticas para ser entendidos y gestionados, y cada uno comprende un tipo diferente de lo que Powers llama "autoaprendizaje".

Un elemento básico de los argumentos tradicionales sobre la autonomía de la experiencia estética desde Schiller es la idea de que una función importante del arte es jugar con los materiales de la vida ordinaria. A lo largo de esta novela, Powers juega efectivamente con la creciente red de significados (entre muchas cosas), procedentes tanto del diccionario como de Dewey, de la autonomía en nuestra civilización actual. El autoapren-

dizaje en sí mismo es un proceso relativamente autónomo, por lo que las tres poblaciones principales en el mundo de *El clamor de los bosques* también son, a su manera, entidades autónomas. Pero su estado autónomo es relativo, no absoluto; cada grupo de autoaprendices depende, para su existencia, heterónomamente, de un orden mundial más amplio y autoorganizado, cuyos componentes están interconectados holísticamente. (Se piense en la "hipótesis de Gaia", actualizada para incorporar todas las interdependencias entre las entidades basadas en el carbono y el silicio, que ahora son datos fundamentales para el pensamiento ambiental crítico.) En esta imagen del mundo, los seres humanos nunca han sido autónomos dominadores soberanos de nuestro planeta en la forma en que nos han dado a creer las tradiciones filosóficas y religiosas anteriores. Independientemente de lo que la autonomía humana (en cualquiera de los innumerables sentidos filosóficos y científicos del término) puede significar ahora en este mundo, debe ser reinterpretada en el contexto de la fase post-humanista en el desarrollo de la historia evolutiva de nuestra especie. (Otro de los personajes tiene una copia de *La era de las máquinas espirituales* de Ray Kurzweil al lado de su cama). En el mejor de los casos, nuestra especie comparte el control del planeta con otros sistemas inteligentes o proto inteligentes, y si todos logramos sobrevivir nuestras futuras interacciones dependerá de qué tan bueno puede llegar a ser cada uno en el autoaprendizaje antes de que sea demasiado tarde.

Los juegos también pueden considerarse entidades autónomas, en la medida en que poseen una dimensión intrínsecamente final o autotélica (recuerden el punto (1) en mi lista de temas de autonomía al principio). Pero algunos juegos en el mundo de *El clamor de los bosques*, como en el nuestro, poseen más potencial instrumental y redentor que otros, al igual que algunas obras de arte. Este punto se subraya aún más cuando Neelay y sus colegas continúan su conversación:

[Boehm]: "¿Qué estás diciendo que hagamos entonces?"

[Neelay]: "Añadamos una atmósfera al modelo. Añadamos la calidad del agua. Ciclos de nutrientes. Recursos materiales finitos. Creemos praderas, humedales y bosques que capturen la riqueza y complejidad de los de verdad (...)"

[Boehm]: "¿Por qué? Nuestros jugadores quieren alejarse de toda esa mierda".

[Neelay]: "El juego es quien quiere a sus jugadores. Ahí reside el misterio".

"¿Y cuándo se gana?" - se burla Kaltov.

[Neelay]: "Cuando encuentras lo que funciona. Avanzando hacia la verdad" (...).

Por un momento, el rostro hundido se vuelve clásico y el jefe vuelve a ser un niño, aprendiendo a programar y a ramificar códigos en todas direcciones. "Siete millones de usuarios tendrán que descubrir las reglas de un lugar nuevo y peligroso. Tendrán que aprender qué soporta el mundo, cómo funciona la vida en realidad y qué se le pide a un jugador para permitir que siga jugando. Bueno, eso es un juego. Una Era de la Exploración completamente

nueva. ¿Qué otra aventura mayor que esa se os ocurre? (...). No hay nada parecido a esto, ni por asomo. Seremos los primeros. Imaginad: un juego con el objetivo de hacer crecer al mundo, en vez de hacerte crecer a ti”²⁴.

La distinción de Neelay entre los juegos que hacen “crecer al mundo” frente a los que simplemente te hacen “crecer a ti” se generaliza a una multitud sublime de otras actividades humanas. Se aplica a todo tipo de juegos y deportes para niños, a todo tipo de arte alto y bajo, y a todo, desde la conversación (piense en los juegos de idiomas de Wittgenstein) y los juegos de suma cero organizados en torno a competiciones de riqueza y poder (que la primera versión de *Dominio* celebra), así como las carreras de armas literales y las metafóricas (incluidas las de la industria del software que permiten que las inteligencias artificiales que impulsan los videojuegos contemporáneos, y mucho más en nuestras vidas, imiten la inteligencia humana de manera más efectiva), y, en última instancia, la lucha darwiniana de varios niveles por la supervivencia, con sus intrincadas redes de cooperación y competencia, incluidas las de nuestra especie, que forman el contexto narrativo definitivo de *El clamor de los árboles*.

¿Y qué hay de la filosofía? También es un juego - un juego de dar y pedir razones - con un potencial de crecimiento mundial. (Uno puede ver, con Richard Rorty, los debates a favor y en contra de varias tesis sobre la autonomía en la filosofía también como un juego)²⁵. No hay filósofos profesionales entre los personajes principales de *El clamor de los árboles*. Pero podemos fácilmente imaginarlos: un filósofo que en sus primeros años, como la mayoría de los adultos preocupados globalmente en estos días, se había preocupado poco por el estado del planeta, pero que continúa, como Neelay, para tener una experiencia eco-reveladora que lo impulsa a pensar más sobre cómo aplicar sus energías, no solo para acertijos de resolución analítica que absorbe de forma automática y que tuvo que jugar para dominarlos (y cuya trivialidad práctica tiene una cierta analogía con la de los videojuegos de “auto-crecimiento”), sino para promover el “crecimiento del mundo”. Eso lo convertiría, al menos en línea general, en un pragmatista²⁶. En una versión adicional de mi fantasía novelística, incluso podría tener un interés activo en fomentar conversaciones de estética pragmatista, que recientemente han abarcado también cuestiones ecológicas²⁷.

No todos los lectores de *El clamor de los árboles* pueden encontrarlo como

horizontalmente trascendente o (en el sentido práctico) divino como yo y algunos otros lo encontramos. Pero lo ofrezco como un modelo del tipo de autonomía instrumental evolucionada, completamente explicable en términos naturalistas, que todavía tenemos razones urgentes para valorar en las artes. En el proceso, subraya por qué la pregunta que deberían plantearse los teóricos post-antiestéticos del arte y la cultura no es: “¿Deberíamos hablar de autonomía?”, Sino “¿De qué tipos de autonomía y cuál de sus significados, vale la pena hablar?”. Las respuestas más interesantes a una pregunta de este tipo no surgen hoy de deducciones trascendentales (como algunos pioneros anteriores en el juego de la autonomía parecían pensar) sino de un razonamiento empírico pragmáticamente situado en un mundo cultural y natural en evolución, que siempre necesita de todos los espacios que pueda obtener para la experiencia creativa y de crecimiento del mundo.

²⁴ POWERS, *Ob. Cit.*

²⁵ RORTY, *Ob. Cit.*

²⁶ El mismo Dewey tuvo la oportunidad de hablar de “crecimiento” - pensaba principalmente en los individuos, pero la cuestión se generaliza a los círculos emersonianos, cada vez más amplios, de cosas en crecimiento - como lo más cercano que los seres humanos tienen a un clásico “fin más definitivo”.

²⁷ De hecho, una forma de interpretar las implicaciones aún radicales del argumento de *Arte como experiencia* es ver que, en última instancia, no se trata de bellas artes, sino de la variedad de experiencias humanas creativas y consumatorias cuyos significados incluyen la promoción de la relación armoniosa de nuestra especie con la naturaleza no humana, el hogar evolutivo de toda cultura humana. Desarrollo esta lectura de *Arte como experiencia* en HASKINS, *Ob. Cit.*, 2019.