

## **PASAJES**

*En este número la sección Pasajes, continuando con su propósito de confrontar las obras más relevantes del pensamiento estético con las realidades del tiempo presente, aborda un recorrido, guiado por Ramón Rodríguez Aguilera, por uno de los textos, por así decirlo, más orgánicamente lúcidos con respecto a la naturaleza de la experiencia estética y, por tanto, con respecto a la apreciación de la vertebración social de las actividades creativas: El arte como experiencia, de John Dewey. Con ello, el autor abre la posibilidad de acercarse a un enfoque de la obra de arte que trasciende y supera en muchos aspectos las limitaciones históricas que en determinadas circunstancias han lastrado las perspectivas analíticas del pensamiento estético europeo.*

### **¿KANT O NIETZSCHE? ; DEWEY!**

#### **EL IDEALISMO NATURALISTA Y DEMOCRÁTICO DE EL ARTE COMO EXPERIENCIA**

**Ramón Rodríguez Aguilera**

#### **I. La filosofía de la experiencia, una referencia imprescindible.**

##### **1. Aparece una obra:**

Las obras de arte como objetos, como productos en sí mismos considerados, son meras cosas carentes de una significación específica y a la espera de lo que queramos hacer con ellas. Si las identificamos, sin embargo, como "obras de arte" es porque vemos en ellas el origen y el resultado de *una experiencia* artística (o mejor: "predominantemente artística", o conformada como artística) ya realizada y la ocasión para el desarrollo de otra u otras experiencias similares, aunque no idénticas.

Éste fue justamente el punto de partida de J. Dewey en su concepción filosófica del Arte expuesta de manera cabal en *El Arte como Experiencia* (1934): la "restauración" de la *continuidad* entre la obra de arte como producto acabado y el proceso de su producción o experiencia. Se trata de una obra escrita en el momento de su madurez que coronaba además la estructura de su metafísica. El arte que arranca de la base sensitiva de la realidad experimentada incluye finalmente los fines de la acción humana; y las cualidades estéticas pueden estar presentes en todas las actividades humanas significativas.

La obra se asoció externamente con la "escuela expresionista" sin advertir su importancia filosófica. No fue recibida en un buen momento. Comenzaba el reflujó de

la influencia de Dewey, debido en primer lugar a las críticas circunstancias históricas, y a la distorsión interpretativa de su legado acentuada después de 1945.

Es una obra, sin embargo, cuya sintonía con el proceso interno de la creación y con el carácter experimental de las diversas prácticas artísticas no ha dejado de hacerse más y más explícita con el paso del tiempo. Todos los materiales (encontrados o contruidos) pueden llegar a tener significado artístico; el espectador forma parte del "material" total del artista y es la condición última de la constitución de la obra del arte. Esta concepción novedosa expuesta con nítido arrojo por Dewey es hoy un presupuesto común y generalizado en la producción artística y en la cultura. Pero las Filosofías del Arte han venido mirando durante mucho tiempo a otra parte. Merece la pena atender a este contraste y tratar de comprenderlo, pues se supone que estas filosofías tendrían que ocuparse de oficio de aquellas prácticas y de su interna configuración y no sólo, por ejemplo, de cómo enjuiciarlas o criticarlas, como si constituyesen algo aislado y aparte.

En lo que sigue sugeriré una explicación de dicho contraste o anomalía, y de sus consecuencias. Pues, el no haber integrado correctamente la obra de Dewey en la Historia de la Filosofía, y en particular en la Historia de la Estética, supone la pérdida de una referencia filosófica imprescindible e induce a pensar que tal vez se pueda sostener una concepción del Arte puesta al día al margen de la Filosofía contemporánea.

Comenzaré exponiendo un esquema básico pero detallado acerca de la experiencia y del significado del arte derivado de la obra de Dewey. Dada la claridad y la sensatez de sus ideas, no será difícil la extracción. Y ruego al lector que se pregunte, en primer lugar, en qué medida las encuentra acordes o desacordes con su sistema de creencias o puntos de vista concernientes al tema.

### **1.1. El surgimiento natural del arte:**

El arte es uno de los productos de la transacción experimental, amplia y diversa, que mantienen los organismos inteligentes con su entorno, y por tanto, una pieza central de la cultura humana.

A diferencia de otras actividades y experiencias concebidas desde sus orígenes de manera instrumental, como medios para otros fines o actividades, la experiencia en el arte es un bien en sí, una experiencia de por sí *plena de sentido*; una experiencia que se justifica por sí misma, que tiene un valor intrínseco, aunque no absoluto ni cerrado sobre sí mismo. En efecto, en la obra de arte y por la obra de arte, realizamos de manera ejemplar, aunque no única ni exclusiva, una experiencia lograda y final, que no se

subordina a ninguna otra utilidad, finalidad o valor, sino que se abre más bien y busca de manera espontánea o dinámica otros valores. En el proceso de la creación artística y en la apreciación estética no subordinamos nuestra acción en el presente a ningún resultado remoto, sino que integramos los medios y los fines en una acción de utilidad y sentido irreductibles. Al igual que en las elecciones éticas, en el ejercicio placentero de nuestros gustos está en juego nuestra identidad. Cuando hacemos arte y cuando hacemos algo con arte o sentido estético, no hacemos sólo esto o aquello sino que nos hacemos a nosotros mismos, vivimos con una intensidad y un sentido especial que se objetiva ante nuestros ojos.

La "autonomía" característica del arte no significa, pues, aislamiento o autosuficiencia: la experiencia artística-estética es necesariamente *contigua a otras experiencias*, a otras actividades, a otros valores. En algunas ocasiones, no sólo coexiste o depende de otras experiencias, sino que las incluye y, por ejemplo, extrae de ellas "materiales" para utilizarlos en su propio medio expresivo. En otras ocasiones o circunstancias, el arte puede ciertamente entrar también en conflicto (de métodos e intereses) con la ciencia, la técnica o la moral, generando problemas de conciliación o de preferencia a la conciencia reflexiva del individuo o de la sociedad, que tienen que atender selectivamente a un modo de la experiencia o a otro, a una o a otra dimensión de la realidad.

Pero en sí misma (y de manera ideal), la experiencia del arte es *completa y desbordante*, y va más allá de sí misma.

La experiencia o creación artística, y la apreciación o experiencia estética, pueden resultar placenteras, agotadoras, gozosas o iluminadoras; y las obras de arte, a su vez, pueden reportar fama, o dinero o salud. Pero, de manera singular, la experiencia artística-estética, contribuye ante todo al crecimiento interior o personal del sujeto y a la conformación de su identidad social. El arte (como la amistad, el amor, la comunicación o la meditación) supone no la expresión de una vida interior previa sino su realización: una celebración y un incremento de la vida. El arte es un logro superior de la historia de la humanidad, y una prueba última sobre la calidad y la integración de una civilización. Sin arte los deseos y las emociones no penetrarían en las funciones superiores de la mente, y la sabiduría, la felicidad, o la religiosidad más saludable serían inconcebibles. La sociedad mejor organizada, sin arte, sería un frío mecanismo de control de la conducta, carente de una comunicación fluida y de una participación emocional libre, de una animación o de una vida colectiva unificada.

En rigor, sólo la *cualidad estética* impregna de sentido a las cosas y a los acontecimientos que experimentamos, pues sólo en el modo de la experiencia estético se origina una cooperación inmediata y en cierto grado consciente entre nuestro organismo y el entorno (físico o humano); la cualidad estética penetra nuestra actividad como un sentido iluminador e irrefrenable.

Un entorno desvinculado de nuestros *sentidos* llegaría apenas a ser un espectro que se desvanece, vacío y a la deriva; si la criatura viviente rompe sus vínculos con las circunstancias, pierde a la larga su integridad orgánica, y los sentimientos, las emociones, el pensamiento y los propósitos se dispersan sin coherencia ni dirección. Por el contrario, cuando el entorno logra causar en nosotros impresiones temporales *perceptibles y coherentes* (sonoras, visibles, táctiles, etc.) se nos presenta su rostro sensible de manera transparente o "comprensible", es decir, como una cualidad *significativa*. Quizás nos enfrentamos a una realidad, en primera instancia, cruel, brutal, o sórdida, pero nos resulta de manera *inmediata* significativa y admirable, porque logramos añadirle *propiedades y eficacias* a esas cosas o acontecimientos físicos que antes no poseían. En esta transacción entre el sujeto y el objeto, emerge un *objeto (físico) nuevo* en el mundo (una sinfonía, una pintura o una casa), cuya presencia nos lo enriquece de manera extraordinaria. (Aunque, sin exageración absolutista e irracional: ¡ni estas obras ni este modo de experiencia son la única y eterna justificación de la existencia y el mundo!)

Adviértase que la "percepción *inmediata*" (o la "*inmediatez* cualitativa de la experiencia"/ *qualitative immediacy of experience* ) no significa aquí instantaneidad temporal o reacción directa y meramente instintiva, sino *percepción global*, capacidad vital de producir dinámicamente una penetración inteligente en el mundo (una visión o una transparencia, si se prefiere). En la *presentación expresiva* de la obra de arte se unen y hasta se fusionan los *sentidos* y la *imaginación*; los impulsos interiores de la mente o del cuerpo con las cualidades del objeto. Esto es algo que sólo acontece cuando logramos conformar, más allá de las meras percepciones discontinuas y reactivas, *una* percepción *integrada*, *una* experiencia concreta, singular y completa, que logra, así, cuajarse y elevarse como *significación general* respecto del contexto espacio-temporal en el que ocurre. Nos embarga por ello y nos embelesa; nos reconocemos y nos identificamos con ella, aunque estemos ante el lado doloroso, feo y detestable de la realidad o de la vida. Realizamos en un curso continuo una *intención* (no enteramente consciente) que podemos expresar o presentar como objeto (significativo), y por eso la

podemos además *comunicar* a los demás. No es, pues, una experiencia "trascendental", pues no va más allá del ser natural del mundo, pero sí es una experiencia intensa y fértil, y *trascendente*, en el sentido de que efectuamos con ella una reconsideración y logramos un enriquecimiento de los acontecimientos previamente existentes, incluida la vida humana.

Conviene precisar un poco más la relación entre experiencia estética y realidad (natural).

A partir de los datos primarios referidos siempre a los órganos del cuerpo (las cualidades perceptibles y sus relaciones), el sujeto pudiera optar por otras formas de la abstracción y de la representación diferentes de la estética: cortar, por, así decirlo con los hilos de los sentimientos emocionales y, atendiendo a otras cualidades del objeto, desarrollar, por ejemplo, una actividad intelectual y/o ejercer un control tecnológico de la realidad apoyándose en los mecanismos detectados. Y, en efecto, los términos matemáticos o físico-naturales se hallan, en principio desprovistos de significación estética o moral, porque seleccionan *otras* cualidades de la realidad. Esta diferenciación es pertinente y obligada. Pero cuando estas específicas operaciones mentales producen resultados en el mundo natural, de nuevo reaparece la ocasión para considerar las posibles cualidades estéticas de la inmediatez sensible. Esta imbricación de realidades y esta continuidad aspectual de las experiencias hacen que, a medida que se atrofia la dimensión estética y el sentido estético, también acabe marchitándose de hecho la creatividad del científico, y que un control meramente inercial o mecánico del mundo acabe degradando incluso la propia dimensión funcional. Así, por ejemplo, la transmisión oral de la información exacta, pero sin tono, la habitación de una casa contra el gusto de los residentes o el tráfico en una ciudad lesivo con el cuerpo o contrario a la simbología cultural del lugar constituyen también un fracaso operativo. En el diseño industrial y en la arquitectura, paradigmáticamente, la utilidad y las cualidades estéticas buscan siempre su coincidencia.

La experiencia estética tiene, pues, sus propias exigencias internas, pero, en la medida en que se aísla hasta oponerse y negar otros modos de la experiencia, acaba desvirtuándose también en sus propias cualidades, pues pierde pié en la realidad; y de una u otra forma dan entonces la cara un infructuoso esteticismo formalista, un tecnicismo gratuito, o un narcisismo caprichoso.

¿Por qué la rutina y el capricho son los dos enemigos siempre al acecho de la actividad artística? Porque la naturaleza misma, o realidad, es espontaneidad y

necesidad, continuidad y novedad, regularidad y sorpresa<sup>i</sup>. Y sólo la integración de la pasividad receptiva y la actividad productiva en proceso artístico permite seguir la lógica y el curso de la naturaleza y de las cosas. La actividad artística (productiva) y la receptividad estética (perceptiva), distintas y discernibles, cuando se separan y enfrentan acaban con la matriz constitutiva del arte. La acción que se empeña en ser sólo productiva conduce a la repetición mecánica y a la rutina o a la variación gratuita y al capricho; y la percepción que busca ser sólo gozo y gozo pasivo acaba entregándose a la rutina y/o al capricho.<sup>ii</sup>

## **1.2. La tradición como lujo inerte:**

En sus términos más generales, creo que pocos pondrían hoy en cuestión el marco conceptual y ontológico de estas ideas sobre el arte: un mundo de relaciones naturales donde acontece y emerge la actividad artística como una relación única entre el sujeto y el mundo; una relación o actividad, sin embargo, continua con otras actividades culturales e inserta siempre en la lógica de las cosas; una relación inseparable en fin de nuestra vida interior.

Ahora bien, si preguntásemos desde cuándo y cómo ha cobrado vigencia este modo de razonar sobre el arte, no encontraríamos una respuesta pronta, precisa y compartida. Y difícilmente se repararía en que estas ideas derivan muy directamente de J. Dewey, y que encuentran su apoyo más general en la amplia plataforma filosófica del pragmatismo clásico americano. Más aún: a la hora de señalar de manera explícita un marco filosófico para pensar en general el Arte, no pocos acudirían probablemente (sobre todo, en el gremio de los filósofos de Europa Continental) a otras concepciones filosóficas que podríamos identificar típicamente y en sus términos más generales como kantismo y como nietzscheanismo, si es admisible el vocablo.

En efecto, por un extremo, hay quienes retrotraen todavía la comprensión de la autonomía moderna del arte y de su significación cultural al esquematismo trascendental de Kant. Vale decir: a su concepción específica del discernimiento o juicio estético, diferenciado de los principios de la Razón y del Entendimiento, e históricamente emancipado de la trascendencia de la Religión.

Desde luego que las nociones de ‘placer desinteresado’ o ‘finalidad sin fin (voluntario)’ son hallazgos históricos insuperables, pues apuntan directamente a cuestiones de fondo: a la peculiar síntesis en el arte de lo racional y de lo sensible, y a la relación, o reinscripción final, de la belleza creada en la belleza natural. Pero no resulta

menos evidente que la forma racional (reflexiva, regulativa o contemplativa) se impone, en la Filosofía de Kant, también de manera inapelable y con una voluntad moral sobre las cualidades sensibles; y que bajo la noción capital de Sentimiento Puro los deseos se humillan y se desconsidera la contribución de los materiales externos al proceso natural de la creación. ¿Se ha olvidado acaso con el paso del tiempo la protesta romántica (organicista, antiformalista) que con tanta fuerza exigía la libertad moral al arte? Sin pasar por alto que el formalismo posterior (del siglo XX) tampoco le da mucha más razón a Kant, pues el idealismo post-kantiano implicaba un procedimiento simbólico objetivo fuera ya del alcance originario del "sujeto trascendental" y de su capacidad representativa.

En el otro extremo (relativo a éste, al que se contrapone en gran medida), se sitúan quienes entienden el arte sobre todo a partir de la genealogía vital de Nietzsche.

Nietzsche fue, como filósofo, un artista, un escritor con estilo, y partió ciertamente de la actividad artística como modelo de una comprensión general del mundo y como fuente de su crítica psicológica de la cultura y de los valores. Rescató, en efecto, el instinto y la verdad humana y personal de la abstracción y del sistema que los habían secuestrado. Subrayó, por vez primera, la posible vinculación o participación activa del público receptor con y en el proceso de la representación: el espectador puede llegar a ser al mismo tiempo autor y actor, si quiere dejar de ser un mero espectador narrativo y emocionalmente pasivo; y escapar, así, a la mera comprensión histórica de la realidad, penetrando finalmente como "pueblo" en la esfera mítica de la realidad<sup>iii</sup>.

De esta manera Nietzsche afirma (contra Kant, entre otros) la verdad de los sentidos del cuerpo y de las apariencias sensibles del mundo y de su "sangre empírica": más allá de lo verdadero y lo falso, más allá del bien y del mal. En su oposición al dualismo antropológico, contaba además (frente a Kant) con la ventaja de una noción, digamos, lingüística, metafórica o interpretativa de la realidad. Sin embargo, en su radicalismo vital no llega a ser un "intérprete" libre e inserto en la comunidad cultural, sino más bien un profeta en busca de una humanidad imaginada, tratando de escapar en solitario, y no siempre con éxito, a las trampas de su conciencia. Al fin y al cabo, casi todo parece derivarse en su perspectiva de la realidad de la recia voluntad de su penetrante Fantasía. Su comprensión del papel del arte en la cultura es profunda, a veces demasiado profunda, y unilateral. El entero sentido de la existencia no puede ser decidido (heroicamente) por una disposición vital estética que deja inalterable la esencia de las cosas y el curso del mundo.

Ni la exacta clasificación epistemológica del sistema de la razón kantiano ni la penetración psicológica de Nietzsche podrían, pues, fundamentar una concepción actualizada del arte acorde con nuestras ideas sobre la Naturaleza y la Cultura. Chirrián, en particular, con nuestra mayor distancia crítica respecto de la autonomía y la integración de la conciencia personal y de sus frágiles evidencias y propósitos. El arte ha llegado a ser para nosotros algo público y situado en una *trama de relaciones objetivas*: con las cosas, las personas y las representaciones simbólicas, sobre lo que podemos opinar razonablemente sabiendo a qué atenernos.

Tampoco una ingeniosa combinación de Kant y Nietzsche, a partir, por ejemplo, de la intuición intelectual de Schopenhauer, proporcionaría una aceptable solución filosófica.

Al subrayar el papel creativo de la imaginación, que no sólo discierne en ausencia de reglas sino que también inventa criterios, se sentó en su día, ciertamente, un buen precedente de la posterior abstracción simbólica del Arte. Pero esta estrategia se inscribía todavía en esa inveterada tendencia a controlar, contemplar o crear por la Voluntad el flujo de los sentidos y de las emociones, que son, sin embargo, los imprescindibles aliados libres de los ritmos naturales exteriores al cuerpo. En la tradición que une a Kant con Nietzsche la apreciación estética tiende siempre a derivar de una posición cultural de privilegio, desinteresada y eximida de las ataduras cotidianas del hombre común; no de un aprendizaje posible que libera y salva a todo el que lo transita de la rutina y del capricho. Algo falla, pues, en estos dos intentos (recurrentes) de fundación o refundación filosófica. Buscan y excavan lejos y profundo lo que se halla más cercano y accesible. Una tradición separada del curso histórico que la ha mantenido viva es acaso una lujosa evocación, inerte: las ideas relumbran en fuente de plata y se esfuman; para saciar el apetito acudimos a otros platos.

### **1.3. Una tradición por prolongar:**

Conviene, y hasta urge, por ello, repetirlo y repetirlo sobre todo para algunos oídos europeos (y asiáticos): fue John Dewey, menos riguroso que Kant y mucho menos artista que Nietzsche, quien (después de asimilar la Ilustración y el Romanticismo) al situar la razón (o mejor, “la inteligencia”) en la *experiencia* también situó el arte en la vida y en la cultura.

Dewey aclaró con una prosa sencilla y de manera inmejorable cómo tiene lugar la magia racional de la revelación estética en los términos de “cómo se tiene una

experiencia": la fusión experiencial y el intercambio entre el creador-perceptor y el objeto de arte convertido así en un *medium*.<sup>iv</sup> Reconoció de manera explícita que el "material" de la experiencia artística (como una parte integrante de la cultura) es siempre social, en contra de las exageraciones modernas del *ego*, las primeras enemigas domésticas de una genuina y sostenible creatividad individual. Cuando se pretende descalificar desde fuera su "idealismo" (moral y crítico), su "empirismo" (naturalista o antitrascendentalista), o su "relativismo" (objetivo), en vez de comprender su alcance original y de criticar los límites de su formulación, se hace el ridículo, pues de hecho nos movemos en una situación en gran medida continua a su larga, dilatada y fértil vida (1859-1952).

En esforzada confrontación con el racionalismo idealista, Dewey configuró un campo conceptual sobre lo que pudiéramos llamar un "darwinismo hegeliano". Y pudo, así, comenzar a razonar de acuerdo con la lógica o el proceso natural de la experiencia que conduce a la obra de arte. Entendió la experiencia como el resultado y transformación de una *interacción* causal: de las recíprocas modificaciones del organismo inteligente y de su medio, es decir, del yo orgánico con los acontecimientos y objetos que le rodean. Se trata, literalmente, de una experiencia "natural": ocurre *en* la Naturaleza y es una experiencia *de* la Naturaleza<sup>v</sup>; lo que ocurre fuera de la Naturaleza es una ilusión o confusión "trascendental" o "sobrenatural", o está sencillamente falseado o "desnaturalizado". El naturalismo metafísico, o en su propia expresión "la Metafísica Naturalista", es la concepción de que no hay nada ("lógico" o "espiritual") que no sea Naturaleza; y supone, a su vez, un ideal epistemológico y un ideal moral, es decir, "un empirismo anti-intelectualista", como la mejor manera de dar cuenta de lo que hay, y un empeño expreso por mejorar y ensanchar la vida humana en el mundo. Estos presupuestos no parecen delimitar o prejuzgar, en principio, el alcance de los contenidos de la citada experiencia, que puede llegar o ascender hasta donde la humana capacidad pueda. La experiencia sólo se halla condicionada como todo lo real; y, pese a su decisivo anclaje social es un valor más fundamental que la democracia: la democracia misma que no es, además, sólo orden social, sino una forma de vida que permite y ayuda a la consecución de la mejor cualidad de la experiencia humana.

La experiencia es siempre, pues, una experiencia *situada* o contextual: el resultado de un *proceso* continuo natural-histórico (geográfico, fisiológico y simbólico).

Los conceptos de Naturaleza y Cultura, secularmente separados, se conciben ahora en una *continuidad evolutiva*, bajo una misma lógica o legalidad natural,

necesaria y teleológica, a su vez. Y deja de tener sentido, por tanto, la contraposición de un orden mecanicista y de un orden finalista o teleológico del mundo (en contraposición a Kant); y no se incurre tampoco en una mera inversión radical, en una contraimagen del mundo creado y teológico, a la manera de un "eterno caos " sin dirección ni valores (a la manera de Nietzsche).

La construcción de una tal *plataforma* filosófica no podía ser un hecho aislado ni obra de un solo autor. Tres personalidades y tres visiones en cierto modo complementarias son particularmente destacables: la metafísica evolucionista de Charles. S. Peirce, la psicología post-darwiniana de W. James, y el naturalismo biológico-social (cultural y democrático) de J. Dewey. Con una desigual presencia en los textos escritos, la estética, en contra de lo que suele pensar o conocer, es una dimensión prioritaria (de la realidad y de la experiencia) en los tres autores, aunque sólo Dewey escribiese un ensayo sistemático sobre el arte.

En Peirce, como *presentación* del objeto, la estética afianza la vinculación primera con la realidad, los hábitos emocionales; la estética es, por ello, anterior a la ética y a la lógica: las tres ciencias normativas que se ocupan de la conformidad de las cosas respecto de un fin.

En James, los valores subjetivos o vitales (éticos y estéticos) forman parte del mundo o cosmos plural. Su filosofía se conformó en una especial sintonía con el impresionismo; en un mundo abierto de relaciones y procesos el ser humano es el gran creador de formas.

Dewey, más próximo ya al expresionismo y al arte abstracto, pone el acento en la forma visible de las interacciones, en la dimensión pública de "los objetos expresivos", así como en las raíces ecológicas de toda creación, de los ritmos y formas objetivas de la naturaleza, más allá del sentido prioritariamente subjetivo (e individual) de las relaciones emocionales predominante en James. El arte aguza la percepción y es el mejor modo de avivar la inteligencia práctica; de manera análoga a la acción moral, la expresión estética logra una interpenetración de los medios y de los fines (es decir: una integración orgánica de la materia y de la forma). Y es el arte el modo más efectivo de comunicación interpersonal, social e intercultural: un requisito, pues, esencial de la organización democrática de la vida humana; un modo efectivo de acortar la distancia entre la nostalgia mítica y la inmediatez histórica, y de poner en diálogo las civilizaciones.

Esta nueva concepción experimental general de la filosofía (de la que forma parte la definición experiencial del arte en Dewey) surgió en cierto modo como una manera original de actualizar la herencia occidental del siglo XIX y fue posible en la América protestante del Norte, en gran medida porque contaba ya desde la primera mitad del siglo XIX con una versión independiente y renovada de la Ilustración moderna.

R.W. Emerson expresa o representa de manera paradigmática esta refundación original americana del sentido común de la realidad. En la conciencia personal de este predicador laico se hace efectivamente transparente el *presente histórico* como una totalidad que abarca a su vez el entorno físico y las instituciones políticas. Sobre esta trama lingüística y retórica discurrirían Peirce y Dewey, sin olvidar a James.

La rigurosa atmósfera moral y religiosa del calvinismo venía allí desde el principio aireándose fuera del espacio cerrado de las iglesias y en una habitación geográfica y urbana sin fronteras, que había contribuido a la conformación de una nueva socialidad comunitaria. El romanticismo había perdido, además, en Norte América el espíritu trágico que había tenido en Europa, y una mirada más amable unía (orgánicamente) la vida interior y el horizonte abierto, la ciudad recién fundada y la geografía física recién explorada y ocupada, la experiencia del hombre común y la experiencia de los lenguajes profesionales. Sobre este subsuelo (ambiental, religioso, literario, institucional) el darwinismo y la civilización industrial precipitarían la maduración de una filosofía post-cartesiana en la que la experiencia deja de ser sólo interior y discontinua respecto del mundo físico extenso; en la que el mundo del trabajo, de la ciencia y de la técnica penetra en la comunicación y en la significación social.

Con, aparentemente, los mismos elementos culturales (positivismo, neokantismo, vitalismo), la mentalidad europea posterior nunca podrá, sin embargo, saltar del todo por encima de la inveterada escisión *sujeto/objeto; Naturaleza/Espíritu; conciencia/realidad exterior; lenguaje/mundo natural*. En unos casos, la claridad racional (como en Francia), y en otros, el empeño de la voluntad (como en Alemania o España), pujan por prescindir (subjetivamente) de la realidad de las cosas, ¡y obtienen sus resultados!

La revuelta heroica (y trágica) de Nietzsche contra la escisión platónica espíritu/cuerpo, y la consiguiente denuncia aguda del divorcio de la cultura histórica respecto del pasado animal de la humanidad, sería a la larga más crítica que constructiva. Inspiraría una "vida estética" en tensión ambigua con la ciencia y la

técnica y, sobre todo, con la política. Destruída la noción aristotélica de la representación como imitación, no se crearía en Europa a finales del Siglo XIX nada análogo al concepto de representación lógica y simbólica de Peirce. ¿Por qué? Para ir con rapidez al fondo del asunto: la “comunidad” socio-cultural apenas era un horizonte: las inercias premodernas y la fragmentación nacional impidieron fundar una coherente noción de realidad; la democracia no se había radicado en la vida cotidiana; la ciencia moderna no había penetrado en el método filosófico; el cartesianismo permanecía enquistado y nunca superado de manera sistemática. La filosofía acontece para Nietzsche dentro de la vida humana, pero la vida humana, a su vez, se seguiría viviendo en tensión discrepante con el arte, y el arte “mítico”, a su vez, en tensión con la conciencia histórica y la vida cotidiana. (Habría que ser un verdadero artista moral y político en la estela del reformador social de John Dewey para poder bregar con esta tensión en el mundo práctico; quizás un artista nietzscheano; no, desde luego, un seguidor de Nietzsche.)

Las razones por las que la novedad imprescindible del pragmatismo clásico americano, y de su filosofía del Arte, no ha sido asimilada en Europa, son, pues, razones históricas y de fondo y no una mera lejanía, la desinformación o las malas interpretaciones. Pasa y pasa el tiempo, y a pesar de la buena voluntad democrática, la querencia por una visión jerárquica de la ideación racional y la exaltación de la voluntad imaginativa sobre el juego de los sentidos y de las emociones (así el prurito de imponer unilateralmente un control moral y político sobre la actividad técnica práctica) persisten por inercia en el sentir europeo. Pretenden ser nuestros ideales y nuestra filosofía por el mero hecho de seguir presentes en nuestra conciencia. Para simplificar: hay quienes quisieran volver a Kant, y quienes a Nietzsche; pero, la mayoría, con la democratización hermenéutica posterior a 1945, parecen contentos con el *lenguaje por el lenguaje*, esa exitosa y correcta sustitución de la antigua filosofía de la conciencia. De la certeza radicada una vez en la conciencia individual se ha pretendido pasar a la certeza radicada en el lenguaje público o colectivo, en una comunicación bastante desvinculada de la acción operativa en la realidad. Mala superación del cartesianismo; débiles y ambivalentes vinculaciones con la realidad, también para levantar una sólida y actualizada filosofía del Arte.

**II. Un "empirismo" o "nominalismo" *naturalista*, ciertamente superable: hacia el arte como *presentación expresiva en la comunidad social*.**

## 2. ¿Críticas o prejuicios?

Durante mucho tiempo el pragmatismo en sus términos generales se ha reducido a alguna forma de instrumentalismo social o biológico.

Sobre un prejuicio y una falta de información básica acabaría asentándose como incuestionable la argumentación falaz del empirismo lógico y positivista, hegemónico en la posguerra: el “experimentalismo” o "instrumentalismo" de Dewey, en particular, sería interpretado durante muchos años como una variante del positivismo. Su estética apenas si se leía. Cuando se llegaba a leer se le atribuían aciertos psicológicos, adecuados comentarios, aprecio del arte, pero no se le reconocía una positiva aportación filosófica. No era incluida, por tanto, en las actitudes estéticas y en la crítica estética que han acaparado la atención en la segunda parte del Siglo XX. El trasfondo filosófico de estas actitudes tenía mucho más que ver con Schopenhauer y/o Wittgenstein: la actitud *contemplativa* de un sujeto culto familiarizado con la Historia del Arte; el modo de *percepción* estética, como la capacidad de una apreciación *comprehensiva* de las artes. Ser capaz de emitir y argumentar juicios sobre las obras de arte: ésa ha sido la prueba final del *gusto*, filosóficamente hablando.

Cuando se demandaba una opinión sobre J. Dewey, la respuesta se encaminaba siempre en esta dirección: el método “genético” de Dewey explica cómo surge la obra de arte, pero no lo que significa. Y se añadía: la comunicación de la obra de arte es una cualidad social secundaria de la que no se siguen criterios; hay obras de arte populares que suelen ser mediocres, y obras difíciles y de calidad que no se "comunican", o circulan sólo entre los entendidos. Se suponía que estas objeciones (sobre cuestiones de hecho) estaban a la altura de los aciertos de hecho de Dewey. El principal rasgo filosófico que se le atribuía era negativo: una estética más presa del empirismo tendencial de la modernidad, y una metafísica (naturalista) que tendía a reducir al modo conductista la actividad artística y la apreciación estética, y por tanto la entidad específica del arte. Al final del siglo pasado, la anterior crítica positivista se volvió del revés, post-moderna, pero sin cambiar apenas el contenido de fondo: el "empirismo moderno" de J. Dewey, se decía entonces, negaba la *trascendencia* y presuponía una identidad excesiva del sujeto, anterior a la nueva descentralización a la que ahora, de manera justificada, se sometía; señalando, críticamente, sus dependencias, pero halagando, a su vez, sin medida su narcisismo esteticista.

Pues bien: hay ciertamente motivos para estas objeciones hacia Dewey, agrupadas aquí bajo las denominaciones de crítica positivista y post-moderna como una

estrategia argumentativa. En efecto, ambas identifican los riesgos y las dificultades para hacer compatible la concepción del arte como experiencia con la concepción experimental de la ciencia. Pero no parecen percatarse de que era una tarea filosófica pertinente, y de que abría las puertas de la Filosofía Contemporánea; por eso estas críticas no han conducido hacia propuestas mejores. Veamos.

## 2.1. ¿Objeción positivista o rechazo del esencialismo?

Aquellos que sostienen, o sostenían, que el "método genético" no aclara la significación de la obra de arte, pierden la parte de razón que les acompaña al reducir tal método a una supuesta explicación causal, psico-social del arte, evidentemente insuficiente o inadecuada. Pero Dewey no argumenta en manera alguna con una contraposición, sino con una continuidad, entre causalidad y teleología. Los fines a la vista (*ends-in-view*) están presentes y operan efectivamente en cada estadio del proceso creativo, seleccionando y disponiendo de los materiales. La dinámica interna que produce la experiencia y los motivos de nuestras emociones ante un cuadro o un concierto no son meras explicaciones psicológicas sino también modos de *comprender* su significación. La insistencia de Dewey en la activa percepción del creador se entiende mal si se supone que cumple sólo, o prioritariamente, la función de ponerse en el lugar de los receptores futuros para asumir o contentar las exigencias del público y comunicarse bien con él. La comunicabilidad es una condición de toda significación objetiva (científica o artística); la comunicación una de sus consecuencias. Y el artista es necesariamente perceptivo (y auto-perceptivo) porque sin un oído interno de su propia composición (como en el caso paradigmático del músico) no podría regular el curso de su expresión, que no es una mera descarga instintiva de energía sino una respuesta teleológica. La activa percepción del sujeto y la final recepción del "público" constituyen una condición básica para la generación y desarrollo de la *forma significativa*.

Por otra parte, los conceptos analíticos que describen el proceso (genético) de la experiencia artístico-estética no pueden ser más rotundos y precisos: *desarrollo o continuidad, acumulación o crecimiento, conservación, tensión y anticipación*; describen, a su vez, una estructura temporal y una actividad ordenada: "la historia natural de la forma" en congruencia con la sustancia material modulada. Y, esta articulación interior, orgánica y creciente, origina como resultado un *cumplimiento* y

una *satisfacción* o logro final, una *unidad* y una *totalidad*, a su vez expresiva y perceptiva.

El vocabulario no puede recoger mejor la cualidad singular de esta forma peculiar de la experiencia; no es, pues, meramente laudatorio. Los rasgos que caracterizan la noción de qué sea *una* experiencia, es decir, la noción de *experiencia artística-estética*, se pueden considerar, en su idealidad, insuperables: la *completud* (completeness), es decir, la integración de un proceso que se cierra interiormente ultimando un movimiento, consumándolo, no con una cesación o interrupción externamente provocada; la *singularidad* (uniqueness), es decir, la cualidad individualizadora y autosuficiente, con su particular ritmo finito y limitado; y la *emoción unificadora*, es decir, el trasfondo emocional, variable, creciente o decreciente, que va tejiendo todos los componentes o momentos de la experiencia.

Si atendemos a las prácticas artísticas reales y a las obras de arte concretas esta “unidad orgánica” ciertamente puede resultar exagerada o “esencialista” y habría que entenderla entonces en un sentido más bien normativo y crítico, que no enteramente descriptivo. Pero, son éstos los rasgos decisivos que hacen que la experiencia (artístico-estética) sea *intrínsecamente significativa* para el sujeto que la realiza: y ésta es la formulación de la tesis nueva de Dewey. Cualquier otra *significación externa* o *extrínseca* que la crítica histórico-cultural y la reflexión puedan revelar sólo puede servir de ayuda circunstancial para favorecer la recepción de la obra, su transmisión, o su ejecución.

Ahora bien: además de considerar con tanto acierto la organización de las energías materiales y orgánicas en el proceso de la creación de todas las artes, el componente estético de toda experiencia significativa (sea o no prioritariamente artística) y la función constitutiva de la comunicación, Dewey pudo, en principio, afrontar también el carácter de *signo* o *símbolo* (no necesariamente lingüístico ni cognitivo) de toda obra de arte. Pero no todo se puede hacer, y no lo hizo. Sí se percató de que su concepto general de experiencia solía ser reducido psicológicamente, refiriéndolo sólo a cómo se experimentan las cosas y prescindiendo de lo que se experimenta (*what is experienced*)<sup>vi</sup>, y en ese momento (1949) mostró una preferencia por el término *cultura*. Era ya (biográficamente) tarde para hacer una corrección de fondo de su filosofía y modificar el marco conceptual para dar cuenta de la *lógica* y de *la realidad* propia del arte y redefinir la *significación* específica de la obra de arte

también como *entidad objetiva*, sin tener que prescindir por ello de sus funciones vitales tan bien caracterizadas.

En la citada dirección sí dio un paso adelante la crítica de Susanne K. Langer, empeñada en la tarea filosófica de dar cuenta de la estructura formal de los sentimientos humanos como condición básica para la comprensión del pensamiento o de la mente humana. Su concepto de la obra de arte como "presentación expresiva y simbólica" es mucho más inmune a los intentos (desde luego, no bien dirigidos) de reducir el alcance del significado del arte (concebido por Dewey) a las "motivaciones psicológicas" y a la "comunicación social".

Más allá de Dewey y de Langer siempre podríamos, ciertamente, ver o intentar ver en el arte algo más que la actividad inteligente que da más *sentido* a la vida. Pero antes, conviene medir la tarea. Dewey al poner el acento en la congruencia ideal entre la *forma* y el *contenido* (sólo en el mal arte la forma se "sobre-impone" al contenido material) asoció la actividad artística a la acción moral, también sujeta a valores o fines intrínsecos, es decir, fines o valores dictados desde dentro y no desde fuera de su desarrollo. La metáfora aristotélica de la obra (poética) entendida como "organismo vivo" cobró en la noción de arte de Dewey una dimensión más amplia y metódica. Langer a través de la capacidad simbólica y expresiva identificó al arte como la expresión máxima del espíritu humano; y con ello su peculiar formalismo también se desmarcaba atinadamente del voluntarismo vanguardista para enraizarse en la *evolución mental y cognitiva*. Ninguna de las dos eran, pues, opciones livianas o pasajeras.

## **2.2. ¿Trascendencia o evasión?**

El sentido de la *trascendencia* reintroducido por el post-modernismo en contra de la crítica general de la modernidad (desde Kant, digamos) no es desde luego una vuelta a las religiones de la salvación bajo la forma de una experiencia subjetiva individual. Se reintroduce en realidad el escenario de lo sagrado, el ritual, incluso el fondo animista propio de una antropología cultural, o "intercultural"; y se vuelve al mismo tiempo al lenguaje romántico de lo inefable, de la ilusión, del sueño, funciones todas ellas previamente conocidas del arte. Ante la dificultad de redefinir la ética en un mundo social (global) sin una dimensión pública determinada, el individuo se repliega y se dispone a crearse estéticamente el sentido de su vida echando mano de todo lo que tiene a su alcance: consumo, arte o solidaridad ¿Se ve puesto en cuestión Dewey con este giro histórico? Según qué aspectos consideremos.

Dewey no contrapone el arte a la ciencia, pero tampoco lo asimila ni lo subordina al conocimiento o al método científico. Su propuesta es la *congruencia* del carácter experimental de la ciencia (posterior a Galileo) y el carácter experiencial del arte: ambas actividades modernas abandonan cada una, a su manera, la representación meramente descriptiva/imitativa de la realidad. La ciencia enuncia significados que conducen a una experiencia acerca de alguna dimensión de la realidad; el arte expresa los significados constitutivos de una experiencia concreta de la realidad.

Ahora bien: la definición, sin embargo, del arte como experiencia es insuficiente en la medida en que se pueden decir muchas más cosas acerca de la práctica del arte. Pero, como no hay una esencia general del arte que puede ser atrapada conceptualmente de una vez por todas, las interpretaciones tienen que estar referidas a situaciones y a casos concretos. Y Dewey insiste, precisamente, en que los valores estéticos, o éticos, no dependen de empeños subjetivos a-sociales y en que las formas del arte se hallan siempre condicionadas por la realidad continua *natural-social*, sin que su validez se halle restringida, a su vez, por el lugar y el momento de su aparición. Además, si las respuestas emocionales logran una significación artística es porque usan *materiales* como medios *simbólicos* y por tanto son, en principio y en algún grado, *comunicables* y *comprensibles* por el ser humano en tanto que tal. ¿Qué tipo de trascendencia niega, pues, Dewey? Quizás sólo la ilusión (que no se ve por qué habría de ser conceptualizada como "artística" o "religiosa") de abandonar la Naturaleza (como venían haciendo las Iglesias cristianas con su credo sobrenatural) o de minusvalorar la socialidad constitutiva de la naturaleza cultural humana (como desde entonces hacen los liberales individualistas). Mas aún, si nos atenemos al significado etimológico de "trascendencia", la concepción de Dewey del arte ligado a la experiencia no disminuye sino que incrementa su trascendencia, pues (en contra de Hegel) el alcance de la obra de arte va más allá de su conscripción histórica; y tampoco hace depender la validez del arte de su grado de inmaterialidad, criterio éste que sí tiende a reducir el arte a una espiritualización intelectualista desprovista de arraigo corporal. La sospecha, por tanto, de que su "naturalismo" puede conllevar una simplificación "empirista" de la realidad experimentada habría de conducirnos críticamente en otras direcciones.

Quizás su metafísica no sea suficientemente naturalista; quizás haya desvirtuado su naturalismo. La acción humana sigue, en efecto, un decisivo impulso moral radicado en el mundo social donde no penetra prioritariamente el cosmos sino la historia y la cultura. Así lo acusó la sensibilidad intelectual del catolicismo pagano y naturalista de

George Santayana. Y uno tiene la impresión leyendo a Dewey de que la áspera y fresca soledad del cosmos no roza apenas la intimidad de su alma, siempre tan atenta al mundo social. Cuenta con la naturaleza más como material (físico y biológico) que como presencia sin límites o como emoción sin reloj. Y eso empequeñece, ciertamente, el alcance trascendente de su imaginación, que se muestra temerosa de volar perdiendo sentido de la realidad anonadada ante la inmensidad del cosmos.

A esta insatisfacción con la estética vivencial de John Dewey viene a sumarse una objeción ontológica y política.

Pese a la citada centralidad social de la acción humana, la *comunidad social* (donde el individuo se realiza y donde realiza su experiencia) tiene a su vez una entidad cuanto menos imprecisa. El "democratismo" de Dewey no es excesivo, como pretende el narcisismo individualista (esteticista o postmoderno), sino sólo, a su pesar y en parte, funcionalista.

En efecto, a pesar de su lenguaje comunitarista, Dewey cuenta, en contra de sus declaraciones expresas, con una noción en cierto modo atomista del individuo. Esta crítica puede parecer gratuita frente a su concepción democrática participativa y contradictoria con la anterior acusación de Santayana. Pero la acción y la energía humana, incluso cuando se canaliza en la producción artística y en la apreciación estética, se vuelca siempre moralmente y con fe democrática hacia los deberes sociales, reduciendo al mismo tiempo la *realidad* de la comunidad social a un efecto de la interacción social y comunicativa. Éste es el ángulo en el que el esteticista Santayana (enemigo del "fanatismo" protestante y liberal moderno) y el estricto Peirce (favorable a una iglesia no teológica y compatible con la presencia estética natural del mundo) coinciden de manera indirecta y sorprendente. Ambos rechazaron el carácter achatado de una Metafísica (la de Dewey) en la que los pensamientos y las representaciones simbólicas son sólo productos concomitantes del mundo físico-biológico. Poco importa ahora los motivos diversos de sus discrepancias respectivas: Santayana para preservar un mundo de esencias "espirituales" por encima de la humana existencia; Peirce para anclar las "representaciones" en la cima de la realidad. Por unas razones u otras, el poderoso idealismo moral y democrático de Dewey parece mellar efectivamente su propia metafísica naturalista: las emociones vitales que nutren el arte, al desvincularse parcialmente del cosmos entregan a los individuos a una comunicación social de atmósfera cerrada. En suma: en contra del funcionalismo (empirista y nominalista) de Dewey la comunidad social es algo más que las interacciones individuales, y las

representaciones simbólicas algo más que las interacciones mediadas de los individuos con las cosas.

Sólo como *crítica*, como precaución frente a los extremos del holismo absolutista y del individualismo atomista, su concepción democrática es excelente; sólo como rechazo a un formalismo esteticista (sin energía vital y sin atención por la obra concreta y sus materiales) el acento intelectual y vital de Dewey da un resultado magnífico. Pero el arte es mucho más que una función orgánica que co-implica al cuerpo (tal y como Dewey y Merleau-Ponty de manera parecida hicieron explícito). Si la sociedad, en su deseable pluralismo liberal, tiene una *unidad cultural* (lograda entre otros medios por la participación emocional del arte, tal y como Dewey proponía), entonces el conjunto de sus representaciones simbólicas (incluido el arte) también es algo más que una cadena de reacciones y operaciones. *Presentaciones expresivas* pudiéramos quizás llamar a estas realidades peculiares, creaciones personales de *sentido* en una comunidad social, que constituyen el arte.

---

<sup>i</sup> Experience and Nature (LW, vol.1, p.270)

<sup>ii</sup> Art as Experience (LW, vol. 10, p.44; p. 53).

<sup>iii</sup> El espectador estético vinculado con el artista trágico hasta sentir dolor en la experiencia del placer estético. (*El Nacimiento de la Tragedia*, 23&24)

<sup>iv</sup> Art as Experience ( en especial, cap. 3)

<sup>v</sup> Experience and Nature, p.4; Art as Experience, p.28

<sup>vi</sup> Experience and Nature (LW,1, pp.362)