

EL ARTE COMO CELEBRACIÓN DE LA VIDA DE UNA CULTURA. APORTACIONES DE LA ESTÉTICA DEWEYANA A LA ACTUALIDAD

Gloria Luque Moya

Universidad de Málaga (España)

glorialm@uma.es

RESUMEN

En nuestros días el término arte ha ampliado su horizonte hasta incluir prácticas y objetos que tradicionalmente habían sido negados. Este cambio de perspectiva se introduce a partir del siglo XX cuando la noción de arte comienza a ser cuestionada desde diferentes vertientes teóricas y prácticas. En este artículo se analiza la definición que el filósofo estadounidense John Dewey propuso en los años treinta, la cual trataba de devolver el arte al contexto cultural en el que se originó. Para ello, en primer lugar se examinará la dimensión cultural del arte: tanto el contexto sociocultural de la obra, como el propio papel del arte para transmitir los significados de una cultura. En segundo lugar, serán consideradas las posibilidades que ofrece esta noción de arte como vía para establecer un diálogo intercultural entre iguales. A través de un estudio sobre su fundamentación teórica, así como su alcance y limitaciones, el objetivo de este artículo es mostrar, pese a sus dificultades, que la definición deweyana de arte alberga un gran potencial para la estética contemporánea.

PALABRAS CLAVE

Arte, experiencia estética, diálogo intercultural, Freeland.

ABSTRACT

In present days, the term art has broadened its horizon to include practices and objects that traditionally had been rejected. This change of view was introduced in the twentieth century when this notion begins to be questioned from different theoretical and practical approaches. This article analyzes the definition proposed in the thirties by the American philosopher John Dewey, which tried to return art to the cultural context in which it was created. For this purpose, first, the text examines the cultural dimension of art: the sociocultural context of the work of art; and the role of art in transmitting the meanings of a culture. Second, the text considers the possibilities offered by this notion of art to establish an intercultural dialogue between equals. Through a study of its theoretical fundamentals, its scope and limitations, the aim of this article is to show that, despite its difficulties, the Deweyan definition of art harbors great potential for contemporary aesthetics.

KEYWORDS

Art, aesthetic experience, intercultural dialogue, Freeland.

EL ARTE COMO CELEBRACIÓN DE LA VIDA DE UNA CULTURA. APORTACIONES DE LA ESTÉTICA DEWEYANA A LA ACTUALIDAD

INTRODUCCIÓN

LOS LÍMITES DE LA NOCIÓN “ARTE”

El inicio del siglo XX supuso la apertura de nuevos caminos que dejaban atrás la senda demarcada por la modernidad y abatían el gran edificio teórico de las Bellas Artes. Este ataque se hizo desde la vía práctica, con nuevos lenguajes poéticos, y desde la vía teórica, con reflexiones que ponen de manifiesto las deficiencias y controversias de una disciplina construida sobre los valores propios de una época. Uno de los trabajos reflexivos que mejor han caracterizado estas deficiencias es el de Larry Shiner. En su obra *La invención del arte* (2004), tras realizar una genealogía de esta disciplina, explica que nuestra concepción del arte no es más que una invención surgida en el siglo XVIII, la cual había originado las divisiones entre arte y artesanía, entre el placer estético y la experiencia ordinaria, entre el artista y el artesano. El autor propone, de este modo una sociología de la recepción de la obra en los distintos contextos de la historia occidental poniendo en entredicho las instituciones y categorías.

Shiner se retrotrae a la Grecia Clásica y la República romana para evidenciar que la noción de “arte” y de “artista” son invenciones *a posteriori*. Según el autor, los griegos y romanos emplearon los términos *techné* y *ars*, respectivamente, para denominar las prácticas y los productos que estaban relacionados con la destreza y la gracia, sin atribuirles las cualidades que se introducen en la modernidad (Shiner, 2004, p. 23). De hecho, esta concepción se mantiene más allá de la Edad Media hasta el Renacimiento, época en la que todavía el gran genio Da Vinci tenía que firmar contratos que fijaban cómo debían ser las obras que iba a realizar. Esto cambiará, explica Shiner, con el surgimiento del mercado del arte y el nacimiento de las *Beaux Arts* en el siglo XVIII. El esta-

blecimiento definitivo de esta disciplina supuso así, explica Rosa Fernández (2012), la escisión entre la experiencia cotidiana y la experiencia estética (,p. 111).

De este modo, solo cuando las bellas artes fueron construidas como disciplinas canónicas e instituciones especializadas, deificadas como espacio autónomo, fue posible preguntarse por la función que el dominio del Arte debía desempeñar en la sociedad. (Shiner, 2004, p. 303). Shiner cierra su obra promoviendo la superación de las oposiciones entre arte y artesanía, experiencia estética y ordinaria, etc., como ha indicado Rosa Fernández (2012), a través de “la inauguración de un tercer sistema de las artes” (p. 113).

El segundo ámbito desde el que se resquebraja el edificio de las Bellas Artes lo desarrollarán los propios artistas, motivados por la necesidad de encontrar un lenguaje propio para el arte. La pérdida del estatuto ontológico de la realidad del siglo XX propició un nuevo modelo de producción artística, en el que lo característico de sus productos era su propia autorreferencialidad. Con otras palabras, la imposibilidad de representar la realidad, la cual ya no era fija y estática, condujo a una crisis de la representación y a la búsqueda de un nuevo referente. Cada *ismo* buscó, pues, su propia referencialidad desde un lenguaje propio, generando una gran variedad de corrientes y movimientos.

Este periodo histórico propició una nueva concepción de arte, que iba más allá de los límites que se habían establecido en el siglo XVIII e incluía nuevas prácticas y disciplinas. Sin embargo, pese a los intentos de apertura, algunos autores contemporáneos, como Crispin Sartwell (1995, p. 72) o Thomas Leddy (2012, p. 17), han puesto de relieve que la noción de arte sigue siendo demasiado limitada para las artes útiles, las decorativas, las populares o las industriales.

Con otras palabras, el arte parece seguir restringido para aquellos “artistas buenos” quienes desde su genialidad solitaria crean manifestaciones originales que merecen recibir el nombre de “obra de arte”. Es más, incluso las artes vivas desarrolladas a finales del siglo XX, como el *performance*, parecen restringirse a un sector exclu-

sivo. Solo las personas que asisten a museos o teatros, que acuden a conciertos y galerías, en definitiva, que pueden comprender el valor ontológico de la obra en un determinado contexto, pueden tener una experiencia estética. El prestigio de una obra de arte viene dado por su estatus como imagen, como reflexión de lo real. Así, aunque artistas contemporáneos convierten los objetos cotidianos en obras de arte, estas seguirán fragmentadas en lo que Dewey (2008) denomina “compartimentos diferenciados” (p. 24).

La inclusión de prácticas procedentes de otras culturas, así como las nuevas creaciones y la instalación de la industria cultural en la experiencia cotidiana, han generado un nuevo contexto, en el que la estética deweyana puede realizar una valiosa contribución. En las primeras líneas de *El arte como experiencia* (2008) Dewey explica que por una de esas perversas ironías que a menudo suceden en el curso de los acontecimientos las obras de arte se habían convertido en un obstáculo para la propia teoría del arte. El filósofo explica que esto se debía a su separación en un tipo de existencia o estatus diferente al de la de la experiencia cotidiana, de su propio contexto. Por ello, todo aquel que aborde la filosofía del arte deberá dedicarse, en primer lugar, a restaurar esa continuidad. En palabras de Dewey (2008):

El arte se remite a un reino separado, que aparece por completo desvinculado de los materiales y aspiraciones de todas las otras formas del esfuerzo humano, de sus padecimientos y logros. En esta tesitura, se impone una primera tarea para el que pretende escribir sobre la filosofía de las bellas artes. Esta tarea consiste en restaurar la continuidad entre las formas refinadas e intensas de la experiencia que son las obras de arte, y los acontecimientos, hechos y sufrimientos diarios, que se reconocen universalmente como constitutivos de la experiencia. (pp. 3-4)

Dicha tarea conllevará dos aspectos claves: por un lado, devolverá los objetos artísticos a las condiciones y experiencias que lo originaron, tanto de su proceso creador como de su proceso receptor; por otro lado, introducirá dentro de ese ámbito estético

toda experiencia ordinaria marcada por la absorción en la actividad, renovando la propia noción de arte. De este modo, el filósofo propone una renovada concepción del arte que permite incluir otro tipo de objetos, manifestaciones y experiencias que discurren en el transcurrir cotidiano, en el contexto humano.

En este artículo se analiza la base desde la cual Dewey tratará de devolver el arte al contexto cultural en el que se originó. Para ello, en primer lugar considerará la dimensión cultural del arte: tanto el contexto sociocultural que conforma la obra como el papel del arte para transmitir los significados de una cultura. En segundo lugar, se reflexionará sobre la propuesta del filósofo estadounidense, quien considera el arte como una vía desde la cual se puede establecer un diálogo intercultural entre iguales, analizando su fundamentación teórica, así como su valía y limitaciones. A modo de conclusión se destacará el potencial de la estética de Dewey en nuestros días.

1. LA DIMENSIÓN CULTURAL DEL ARTE

Hoy en día es incuestionable la importancia del contexto sociocultural en la creación y recepción de una obra de arte. Tan es así, que en numerosas ocasiones cuando se incluyen otras formas artísticas del pasado o de otras tradiciones culturales, con más o menos acierto, se trata de informar sobre su contexto de origen. Este enfoque, que trata de superar el aislamiento en el que se habían situado obras artísticas propias de un grupo con una cultura particular, se viene gestando desde los años treinta y podemos encontrar en la estética de John Dewey una aproximación pionera.

El filósofo estadounidense defiende la dimensión cultural del arte a lo largo de toda su obra *El arte como experiencia* (2008); y de manera especial en el último capítulo titulado “Arte y civilización”. En palabras del autor: “La experiencia estética es una manifestación, un registro y una celebración de la vida de una civilización, un medio de promover su desarrollo, y también el juicio último sobre la cualidad de una civilización” (Dewey, 2008,

p. 369). Sin duda no existe una cita que recoja con mayor claridad la idea principal de estas páginas.

Esta sección propone un análisis del papel que, según Dewey, juega la cultura en la creación y recepción de la obra de arte. Para ello, en primer lugar, se evidenciará cómo los individuos que crean arte lo hacen no solo a partir de un contexto biológico, sino también desde un ámbito cultural propio y particular. En segundo lugar, se expondrá que el arte no solo será un conjunto de prácticas y productos individuales, sino que las obras pasarán a formar parte del conjunto de significados y contenidos culturales de la vida de una civilización.

1.1 El arte como obra de un contexto

La primera cualidad que caracteriza la definición de arte como celebración de una cultura alude a la importancia del contexto y trata de superar los problemas de aislamiento de las obras de arte. Para el filósofo estadounidense los diferentes individuos pueden crear arte cuando dan contenido y significado a su experiencia desde el contexto en el que participan. Por ello, Dewey (2008) no comparte las teorías que desvinculan el arte de su contexto particular (p. 16).

Este aspecto ha sido reivindicado por autores contemporáneos como Joseph Margolis, quien ha puesto de relieve la importancia de esta cualidad. En su estudio sobre las obras de arte de 1977 Margolis (1977) ya explicaba que, pese a que estas pueden ser consideradas productos particulares, son creadas desde un contexto cultural concreto (p. 48). Esta primera característica no es trivial, pues nos permite superar los problemas de descontextualización que se han adscrito a la teoría del arte occidental y que han llevado a situaciones pintorescas, como las exposiciones *Primitivismo y arte moderno: afinidades entre lo tribal y lo moderno* y *Les Magiciens de la Terre* que describe Cynthia Freeland (2003, pp. 86-88).

La singularidad propia del contexto la define Dewey en términos de individualidad colectiva, quedando inscrita en la obra junto a la individualidad de la persona. De este modo, para el filósofo, el

arte no es una entidad en sí misma, sino una tensión dinámica que se experimenta entre la individualidad personal y la colectiva. En palabras del filósofo:

Como la individualidad de la persona, de la que proviene la obra de arte, esta individualidad colectiva deja su impresión indeleble en el arte que produce. Frases tales como el arte de las islas de los Mares del Sur, de los indios norteamericanos, de los negros, chinos, cretenses, egipcios, griegos, o términos como helenístico, bizantino, musulmán, gótico, renacentista, tienen en el arte una significación verídica. (Dewey, 2008, p. 374)

En la experiencia, las relaciones humanas, las instituciones y las tradiciones son parte del mundo físico en el que vivimos. Es decir, no nos situamos frente a un mero medio natural que está afuera de nosotros, sino que el ser humano interacciona, modifica y es modificado continuamente por ese medio biológico y social. Como miembros de una comunidad formamos parte de ese contexto, y participamos en él según las vías y actitudes establecidas por nuestra cultura. Por ello, dirá el filósofo, que a través de las obras de arte de otras culturas podemos penetrar en otras formas de relación y participación distintas a las de nuestra sociedad de origen (Dewey, 2008, p. 377).

Para Dewey es innegable el origen y valor cultural que hay adscrito a las obras de arte. Ahora bien, él describe el arte en términos de experiencia, como un proceso a través del cual el hombre creará nuevas formas de relación y participación (Dewey, 2008, p. 377). Este aspecto no solo será importante sino necesario, porque para Dewey la “vida asociada” tiene pocas esperanzas de sobrevivir en momentos de crisis y turbulencias si no posee un código simbólico que revisar.

Si nos retrotraemos a obras como *La reconstrucción de la filosofía* (1920) y *Viejo y nuevo individualismo* (1929), podemos apreciar cómo en ellas el filósofo ya expone la importancia de cuestionar y dar nuevos significados a las viejas ideas de los filósofos, tales como medios y fines, trascendencia e immanencia. No obstante,

será en *El arte como experiencia* (2008) donde Dewey enfatizará esta idea definiendo el arte como la extensión del poder de los ritos y ceremonias, a través de una celebración compartida (p. 306).

De este modo, el arte constituye un proceso creativo activo, en el que también confluyen las fuerzas vitales que entretejen los significados que marcan una floreciente cultura compartida por individuos. Por ello, explica Dewey (2008), las obras que perduran son aquellas que expresan los significados de esa cultura, aquellas que pasan a formar parte del medio y se convierten en el eje de continuidad en la vida de la civilización (pp. 369-370).

1.2 El arte como medio de transmisión de la vida de la comunidad

La primera cualidad nos conduce, pues, necesariamente, al segundo aspecto clave, según el cual el arte es el medio de transmisión y perpetuación de los significados que dan continuidad a una cultura. Según el filósofo, pese a que la religión y la ley son medios eficaces con los cuales se pueden mantener los preceptos culturales, el arte será la vía más adecuada para su transmisión. De hecho, en nuestros días, es el arte el que nos suele introducir las culturas del pasado. Así, dirá Dewey (2008), que el arte griego nos muestra “la gloria de Grecia y el arte romano la grandeza de Roma” (p. 370). Con otras palabras, la continuidad de la cultura tras el paso de una civilización a otra está condicionada por el arte.

Al respecto es importante destacar que el filósofo estadounidense incluye no solo las grandes civilizaciones y los objetos que la tradición moderna fácilmente había identificado con las bellas artes, sino también aquellos productos que proceden de civilizaciones previas y que parecían objetos o acciones más propios del estudio antropológico (como armas, alfombras, mantas, cestas o tarros, así como ritos o ceremonias). En palabras de Dewey (2008):

El rito y la ceremonia, así como la leyenda, ligaban lo vivo y lo muerto en una camaradería común. Eran estéticos, pero más que estéticos. Los ritos de lamentación expresaban más que la pena; las lanzas guerreras y de la cosecha eran más que una

acumulación de la energía para tareas que debían ejecutarse; la magia era más que una manera de dominar las fuerzas de la naturaleza, para hacer la ofrenda del hombre; las fiestas eran más que una satisfacción del hambre. Cada uno de estos modos comunales de actividad unía lo práctico, lo social y lo educativo en un todo integral con forma estética. (p. 371)

De este modo, las costumbres sociales son más que meros modos de acción. La tradición transmitida a través del arte no es considerada como un contenido uniforme y externo, sino que se entretije a lo largo de la historia, va dotándose de significado, formando parte de las mentes de los miembros de la comunidad. Este no es un hecho que haya pasado desapercibido, sino que, como indica el filósofo, el énfasis que puso la Iglesia en regular el arte se debe a su conciencia sobre este efecto:

La escultura, la pintura, la música, las letras se encontraban donde se practicaba el culto. Estos objetos y actos eran mucho más que obras de arte para los creyentes que se reunían en el templo. Eran con toda probabilidad mucho menos obras de arte para ellos de lo que son ahora para los creyentes e incrédulos. No obstante, a causa de su calidad estética la enseñanza religiosa era más prontamente transmitida y su efecto era más duradero. Por el arte que había en ellas las doctrinas se transformaban en experiencias vivientes. (Dewey, 2008, p. 372)

Este aspecto no se limita exclusivamente a grandes civilizaciones como la griega o la egipcia, sino que en sociedades tribales cuyas obras se suelen asociar al campo del antropólogo, la actividad artística constituye un modo comunal que une lo práctico lo social y lo educativo en un todo integral con forma estética (Dewey, 2008, p. 371). Es decir, introduce los valores sociales en la experiencia, conectando los aspectos más relevantes de esa cultura. Por ello, “eran más que arte” pese a que su propiedad estética era omnipresente.

El arte, no es solo obra de un contexto cultural determinado, sino que será el medio por el cual se transmitirá el contenido cultural. Por lo tanto, el arte no solo nos invita a su exploración

estética sino que hace a los hombres conscientes de su comunidad de origen y destino (Dewey, 2008, p. 306). Esta aproximación tendrá un gran potencial porque plantea la posibilidad de generar una comunicación de diferentes culturas sin las barreras del lenguaje, a través del arte como medio de expresión, como veremos a continuación. En palabras del filósofo: “Las obras de arte son medios por los cuales penetramos, mediante la imaginación y las emociones que evocan, en otras formas de relación y participación distintas de las nuestras” (Dewey, 2008, p. 377).

2. EL ARTE COMO VÍA DE DIÁLOGO INTERCULTURAL

Esta sección considera el papel que Dewey atribuye al arte como medio a través del cual establecer un diálogo cultural entre iguales. Este es un aspecto problemático porque, como el propio Dewey ya puntualizaba, hay escuelas de pensamiento que no ven posible que personas de otra cultura o espacio temporal puedan experimentar o apreciar el arte procedente de una cultura ajena a la nuestra. “Aún se afirma del arte griego”, dirá el filósofo (Dewey, 2008, p. 374).

No obstante, él cree que podemos experimentar el arte de otra cultura porque, aunque en las obras de arte se hallen las características y significaciones propias de una civilización, la experiencia se constituirá por esa interacción entre el individuo y la obra. Por ello, ni siquiera una misma persona podrá tener dos experiencias idénticas de una obra, pues dependiendo de las situaciones podrá dar nuevas significaciones a su interacción (Dewey, 2008, p. 375).

A continuación se pasa a considerar la noción clave desde la cual el filósofo construirá ese encuentro intercultural y la experiencia estética, así como sus limitaciones y potencialidades.

2.1 La experiencia estética como vía de encuentro

Siguiendo a T. E. Hulme y su obra *Speculations. Essays on the Humanism and the Philosophy of Art* (1936), Dewey cree que el principal problema respecto a la posibilidad de experimentar el arte de otra cultura se debe a la forma como accedemos a él. Según el filósofo,

lo habitual es encontrar un tipo de actitud, de deseo, de propósito o de modo de satisfacción propio de nuestra cultura y atribuirlo como inherente a toda la naturaleza humana. De este modo, considerando estos aspectos como la medida para calificar el arte, se incluyen algunos productos o prácticas de otras culturas o tradiciones bien sea como obras de arte, o no (Dewey, 2008, p. 375).

Sin embargo, ello no nos debe llevar a desechar todo arte ajeno a nuestro contexto por nuestra imposibilidad de acceder a él. Todo lo contrario, según el filósofo, esto nos puede permitir ampliar y profundizar en nuestra propia experiencia, haciéndonos captar aspectos menos locales y provincianos, permitiéndonos alcanzar otros significados. En palabras de Dewey (2008):

Justamente porque el arte, desde el punto de vista de la influencia de la cultura colectiva sobre la creación y goce de las obras de arte, expresa un modo de ajuste profundamente arraigado, de una idea y un ideal subyacentes, de la actitud genérica humana, el arte característico de una civilización es el medio para penetrar con empatía en los elementos más profundos de la experiencia de civilizaciones remotas y extrañas. (p. 376)

De esta manera, los atributos culturales propios de cada obra no suponen la negación de su cualidad estética; no implican que no posea una forma u organización de energías que conduzca el proceso de la experiencia hasta su fin, cualidad propia de la experiencia estética. Lo que quiere reivindicar Dewey es que cuando accedemos, a través de una experiencia estética, en el espíritu del arte de otra cultura, por ejemplo el arte negro o polinesio, las barreras culturales y lingüísticas se disuelven, los prejuicios limitantes se desfiguran. Esta disolución, dirá el filósofo, es mucho más eficaz que cualquier cambio de razonamiento o lógica discursiva que se intente realizar, pues penetra directamente en otras actitudes (Dewey, 2008, p. 378).

Ahora bien, para que se produzca esta comunicación entre iguales, el filósofo estadounidense advierte que será necesario desarrollar un tipo concreto de experiencia, la experiencia estética.

Esta noción, aspecto crucial de su teoría estética, es un término complejo que ha recibido numerosas críticas desde que Dewey trató de definirla en *El arte como experiencia* (2008) hasta nuestros días (cf. Pepper, 1939, p. 389 y Croce, 1948, p. 203; Saito, 2007, p. 44). Algunos especialistas de la obra de Dewey han destacado en este respecto que para comprender su noción de experiencia estética hay que situarla dentro de su gran proyecto filosófico, el naturalismo cultural (Alexander, 2013, p. 4; Berleant, 2012, p. 159), desde esa interacción del hombre con su entorno (Montenegro, 2015, p. 137).

Siguiendo esta vía de investigación, la cualidad estética de la experiencia denota en la filosofía de Dewey un proceso, el cual no está limitado a eventos o individuos aislados, sino que puede implicar a cualquier persona en cualquier momento de su vida. No obstante, ello no supone que cualquier experiencia pueda ser una experiencia estética. Dewey distinguirá la experiencia que ocurre continuamente en el proceso vital de la experiencia estética o “*una experiencia*”. Como ha destacado Carlos Manuel Montenegro, la experiencia estética comenzaría “por ser en sí una experiencia común”; sin embargo, a partir del sentimiento estético será transformada en una “fase y madura y más elaborada que el simple sentimiento” (Montenegro, 2014, p. 98). En palabras de Dewey (2008):

[...] lo estético no es una intrusión ajena a la experiencia, ya sea por medio de un lujo vano o una idealidad trascendente, sino que es el desarrollo intenso y clarificado de los rasgos que pertenecen a toda experiencia completa y normal. Considero que este hecho es la única base segura para construir la teoría estética. (pp. 51-52)

La cita provee dos aspectos clave para considerar. Primero, que lo estético no supone un lujo o una idealidad trascendente, sino que tiene sus raíces en la vida y será una cualidad esencial de la cotidianidad del ser humano. En segundo lugar, en contraste con la estética moderna, el filósofo americano atribuye la cualidad

estética a la experiencia, no a los objetos. Esto es, a diferencia de la estética moderna, la cual había desarrollado una teoría que trataba con las características estéticas de objetos típicamente definidos como obras de arte. Para Dewey los objetos son parte del proceso de la experiencia.

De este modo, la experiencia estética es un acto completo que ocurre en nuestras vidas cuando estamos más vivos y concentrados en nuestra implicación (*engagement*) con el medio. Por ello, solo cuando se tienen este tipo de experiencias podremos alcanzar la participación genuina en los significados de otra cultura, ya que, de lo contrario, tendremos una experiencia de obras meramente extranjeras, transitorias o tribales. Solo si desarrollamos “una experiencia” podremos llevar a cabo una fusión orgánica de la actitud propia de nuestra época con la de personas remotas en distancia y/o tiempo:

[...] cuando el arte de otra cultura penetra en las actitudes que determinan nuestra experiencia, se produce una continuidad genuina. No por esto pierde su individualidad nuestra propia experiencia, sino que incorpora y conecta elementos que extienden su significación. Se crea una comunidad y continuidad que no existe físicamente. (Dewey, 2008, p. 380)

Este texto nos muestra el paso que da el filósofo al establecer el arte como una forma de comunicación genuina que resuelve los problemas de interacción entre culturas diferentes. Según Dewey, las relaciones entre naciones se caracterizan por un bajo nivel de comunicación. “Oímos hablar, pero es casi como si estuviéramos oyendo en una torre Babel. El significado y el valor no llegan hasta nosotros” (Dewey, 2008, p. 379). Con otras palabras, no hay comunicación, se trata de la pronunciación de un discurso desde el aislamiento físico.

Sin embargo, el arte nos permite superar esas rupturas y escisiones entre las diferentes partes, mostrándose como un lenguaje universal que elimina las barreras que los idiomas alzan. Aun más, para Dewey no solo es posible experimentar estéticamente el arte

foráneo, sino que su interacción trae aparejada una consecuencia ventajosa: amplía nuestra propia experiencia, permitiéndonos un diálogo intercultural entre iguales.

2.2 Límites y dificultades de la propuesta

Esta aproximación choca con varias de las problemáticas candentes de las teorías del arte actuales. En primer lugar, como ha puesto de manifiesto Cynthia Freeland en su obra *Pero, ¿esto es arte?* (2003), una de las mayores dificultades de introducir arte de otras culturas, calificado como “primitivo” o “exótico”, es que resulta difícil entender qué se valora y por qué (p. 79). Ella cita diversos ejemplos que van desde las máscaras y las tallas africanas hasta las danzas clásicas de la India o el propio arte indígena de los nativos norteamericanos; y pone de relieve cómo muchas veces las culturas entran en contacto a través de medios que limitan su comunicación (p. 80).

En segundo lugar, la inclusión de obras foráneas también puede traer aparejada una mera apropiación reduccionista y colonialista por parte de Occidente, asimilando objetos y prácticas ajenas al ámbito artístico. Esta tendencia conlleva una abstracción descontextualizadora que no solo nos impide acceder a otras culturas, sino que crea una visión sesgada del otro. En esta línea Edward W. Said en su libro *Orientalismo* (1978) ya señaló que el estudio de Asia y Oriente se construye desde la perspectiva occidental, caracterizando la fuerza de Occidente en contraposición a la debilidad de Oriente (Said, 2000, p. 69). Por ello, uno de los retos actuales de la estética, como ha puesto de relieve Rosa Fernández (2004), consiste en llevar a cabo un proceso de descolonización en el que se reinterprete el término “arte” y se proponga una definición más apta y adecuada que permita abrir el horizonte para la práctica artística y la teoría estética (pp. 103-104).

Dewey propondrá la experiencia estética como la base desde la cual se establece el diálogo intercultural porque las sensaciones, las percepciones y las preferencias estéticas básicas son, a grandes ras-

gos, similares entre todos los seres humanos. Con otras palabras, pese a que las emociones humanas básicas son alteradas por los hábitos sociales y culturales, los productos artísticos poseen unos rasgos esenciales que permiten a cualquier ser humano su participación.

De esta manera, el filósofo estadounidense presenta al arte como un lenguaje sin límites, como una interacción que involucra a ambas partes por igual. Ante esto se plantean dos problemas acuciantes. En primer lugar ¿qué ocurre con el contexto que reivindicaba ya en las páginas iniciales de su obra? ¿La dimensión cultural queda supeditada a cualidades universales? En segundo lugar cabe plantearse si el arte realmente se presenta como ese lenguaje intercultural.

Respecto al primero de los problemas, puede resultar paradójico el papel que Dewey atribuye a la cultura en la gestación, recepción y transmisión de la obra de arte, si se tiene en cuenta que también le atribuirá unas cualidades universales desde las cuales establecer un diálogo intercultural. Para Dewey todo arte surge a partir de las funciones vitales básicas y conlleva una reorganización de energías, acciones y materiales (Shusterman, 2002, p. 6). Richard Shusterman lo explica definiéndolo como un “naturalismo somático”, según el cual el arte se inicia desde las funciones vitales básicas que, según Dewey (2008), el hombre comparte con el pájaro y la bestia (p. 14).

Con otras palabras, Dewey sitúa el arte en el contexto vital de todos los seres humanos, como esa manifestación que las personas de diferentes contextos culturales realizan desde su propia individualidad y cultura. Por ello, la experiencia estética no es una mera interacción individual, sino que en ella el ser humano puede acceder a diferentes vías desde las que los grupos humanos dotan de significado sus procesos vitales. Considérese al respecto el análisis que plantea Carlos Manuel Montenegro (2014) sobre los cuatro lenguajes más representativos desde los que se puede enriquecer la comprensión de esta noción: la arquitectura, las artes plásticas, la poesía y la música (pp. 99-103).

Sin embargo, más allá de su ambigua definición de experiencia estética, el filósofo no ofrece una caracterización clara de cómo

acceder a prácticas de otra civilización, de cómo desarrollar una actitud que permita ese diálogo intercultural. Es más, todas las ilustraciones que Dewey introduce en su argumentación para explicar ese encuentro proceden del ámbito institucionalizado de las bellas artes y, pese a que su propuesta quería abarcar toda actividad humana sin importar la cultura o región de procedencia, solo introdujo ocasionalmente ilustraciones foráneas, si tenemos en cuenta las obras que se incluyen en *El arte como experiencia* (2008), cerámica india o escultura africana. De hecho, todos los ejemplos que cita proceden de la colección del acaudalado coleccionista de arte Albert C. Barnes, lo cual nos conduce a otra de las limitaciones que pueden ser adscritas a su propuesta.

La relación que John Dewey mantuvo con Barnes resulta controvertida. Las ideas deweyanas en torno a la educación y el arte sirvieron como base de la filosofía y proyecto de la *Barnes Foundation*, que tenía como objetivo la educación para la apreciación de las bellas artes. El encuentro de estas dos figuras fue mutuamente enriquecedor y ambos compartieron la visión del arte como experiencia transformadora de la vida (Hein, 2012, p. 112). Barnes le proporcionó no solo los medios económicos y materiales para llevar a la práctica su teoría, sino que también le introdujo en nuevos contextos de interacción con el entorno artístico. Igualmente, Dewey prestó su nombre y propuestas a la fundación Barnes y apoyó a una persona excéntrica que se buscó numerosos enemigos.

Por ello, no puede obviarse esta relación cuando se considera la propuesta del deweyana del arte, tal y como hace Philip Jackson en su obra *John Dewey and the Lessons of Art* (1998), pero tampoco caer en el error de asumir la teoría estética deweyana como mera copia de la propuesta de Barnes, como propone Lawrence J. Dennis (1972). Dewey elaboró una teoría estética propia, dentro de un sistema filosófico que se había ido gestando durante décadas.

No obstante, el empleo de obras de la colección Barnes para sus ilustraciones puede resultar contradictorio con su pensamiento, si tenemos en cuenta, como ha puesto de relieve Newman (1997), que las obras de foráneas de arte en numerosas ocasiones

no incluían título y eran clasificadas arbitrariamente según los criterios educativos de la fundación. A todas luces este tipo de prácticas chocaba frontalmente con la teoría estética deweyana y, sin embargo, el filósofo apoyó a la fundación y al filántropo, dedicándole en agradecimiento incluso su obra *El arte como experiencia* (2018, p. VIII).

La segunda problemática se muestra aun más controvertida, pues, cabe plantear, como hace Cynthia Freeland (2003), si realmente “¿puede el arte derribar las barreras que hay entre las culturas?” (p. 76) Para Dewey la respuesta será afirmativa, ya que el arte es un lenguaje universal que expresa la vida de la comunidad. Es decir, como ha puesto de relieve Freeland, la propuesta deweyana muestra el arte como esa ventana inmediata que nos abre a la comunicación con otras culturas (p. 76).

De este modo, desde una posición optimista, el filósofo norteamericano sostiene que el arte implica una participación genuina en la experiencia de otra cultura. Dewey justifica su posicionamiento aludiendo que la habilidad del arte para ser experimentado como grandioso por gente de diferentes tiempos y tradiciones reside en la disposición variable de sus espectadores para apreciarlo. Como indica Carlos Montenegro (2014), para Dewey “el arte no es un concepto estático”, sino que se da en un entorno dinámico; “todos aquellos procesos creativos, energías, interacciones criatura viva-materia prima, sentimientos, conocimientos y experiencias (estéticas), forman parte ya de la obra” (p. 104). Por ello, a través del arte podemos aprender de otra cultura, cambiar nuestra forma de participar y llegar a ser más similares y más humanos.

La mayor limitación de la actitud de Dewey radica en que es demasiado optimista: no parece ver las dificultades culturales en este tipo de interacciones. De hecho, esta aproximación llega a mostrarse ingenua si atendemos a los ejemplos que Dewey propone de otras culturas y cómo estos eran incluidos para su experimentación (piénsese en las obras de otras culturas en la *Barnes Foundation*). Por ello, como destaca Freeland, aunque esta visión del arte resulta atractiva en el contexto multicultural en el

que vivimos, parece demasiado simplista al olvidar la importancia y la problemática de la contextualización. La autora trata de ir más allá de la propuesta deweyana y propone conocer los hechos externos para adquirir la actitud interna de apreciación del arte de otra comunidad:

Por ejemplo, mi experiencia directa de las estatuas fetiche *nkisi nkondi* de Loango, en la región de Kongo, que están erizadas de clavos, es que tienen un aspecto feroz, como el monstruo *Pinhead* de la serie de terror *Hellraiser*. Esta primera percepción se modifica cuando averiguo ‘hechos externos’: que los clavos los fueron introduciendo personas a lo largo del tiempo para dejar constancia de acuerdos o sellar soluciones a disputas. Los participantes pedían apoyo para su acuerdo (y pensaban que serían castigados si este era infringido). Se consideraban tan poderosos a estos fetiches que en ocasiones se tenían fuera de las aldeas. Aunque tal vez yo perciba directamente que las estatuas encarnan un poder atemorizador, no comprendo su significado social sin entender unos hechos adicionales acerca de cómo y por qué se hicieron. (Freeland, 2003, pp. 78-79)

Freeland explica que obviamente podemos apreciar el poder de los fetiches con clavos sin hechos externos, pero la información ampliará nuestra experiencia. Por ello, prestará especial atención a cómo los contextos e interacciones culturales afectan nuestro entendimiento de las manifestaciones artísticas. Así, mientras que el objetivo de Dewey es el de animar a la gente a tener un auténtico encuentro emocional con el arte de otra época o cultura, ella sostiene que mediante el conocimiento del contexto aumentará nuestra experiencia de otras formas de arte (Freeland, 2003, p. 79).

Aunque la propuesta de Freeland se muestra más adecuada, esta plantea una difícil cuestión: ¿cómo accedemos al conocimiento de esos hechos externos? Esta tarea no es sencilla porque, como ya enfatizó Edward Said (2000), en la mayoría de las ocasiones el estudio del otro viene determinado por el silencio de su voz. Es más, esta situación empeora si se aplica el método científico, el cual implica la reducción de la “otra cultura” a un objeto de dominio.

Por ello, explica Said, en un gran número de ocasiones, conocer significa negar la autonomía y la autoridad a esa cultura, proceder colonialmente incluso sobre culturas ya descolonizadas (p. 69).

Cyntyhia Freeland cita en su obra varios ejemplos concretos que ilustran el problema de este préstamo cultural. Estos corresponden a dos importantes exposiciones en museos de renombre que muestran la polémica sobre la consideración y presentación de dichos contactos cuando se ha intentado ensanchar la categoría de “arte”: la primera de ellas es *Primitivismo y arte moderno: afinidades entre lo tribal y lo moderno*, expuesta en el Museo de Arte Moderno de New York (MoMA) en 1984; la segunda es la exposición *Les Magiciens de la Terre*, exhibida cinco años después en el Centro Georges Pompidou de París (Freeland, 2003, pp. 86-88).

Tras estos dos intentos se ha dado continuidad a muchos otros con resultados muy diversos: desde una contextualización extrema que satura de información al visitante del museo tras cruzar la puerta de entrada hasta aquellas visitas en las que el guía advierte que estas obras no se pueden entender fuera de su lugar originario. Por ello, tal vez la institución museística no sea el lugar ideal para experimentar producciones artísticas de otras culturas, pero ello no lo imposibilita.

2.3 Contribuciones al contexto actual

La noción deweyana de arte es abierta y puede resultar valiosa para nuestros días, siempre y cuando, como ha puesto de relieve Cynthia Freeland (2003), maticemos tres aspectos: el contacto con el arte de otra cultura puede ayudarnos a entender a esa otra cultura; aunque el arte exprese los valores de una cultura, ninguna cultura es homogénea y permanece intacta; y el arte de otros lugares y épocas no siempre se ajusta a nuestros criterios contemporáneos en relación con el arte (pp. 99-100).

La matización que Freeland introduce nos ayuda a superar las controversias aparejadas a la propuesta deweyana. Dewey no solo afirma que el contacto con el arte de otras culturas puede

ayudarnos a entenderla, sino que será el medio más adecuado para acceder a ella. En el último capítulo de *El arte como experiencia* (2008), al tratar el arte como manifestación y celebración de una cultura, el filósofo estadounidense introduce el término “civilizar”, otorgándole un nuevo significado: “el verbo ‘civilizar’ se define como ‘instruir en las artes de la vida y así elevarse en la escala de la civilización’” (p. 381).

Es decir, instruirse en las artes de la vida implica algo más que la mera transmisión de información; también supone comunicación y participación. Por ello, dirá Dewey (2008), las obras de arte serán los medios más íntimos y enérgicos desde los cuales los seres humanos significan sus vidas y lo hacen desde la comunidad de la que forman parte (p. 381). Todos los seres humanos participan de esta manera en su contexto. Por ello, las barreras que crean las distintas lenguas como el inglés, el francés o el alemán son derribadas cuando el arte habla (Dewey, 2008, p. 379). Para ejemplificarlo, Dewey recurre a la amistad. Cuando tenemos un amigo es muy común que a veces no compartamos las mismas preferencias o visiones de vida. Sin embargo, podemos llegar a comprender su punto de vista desde el nuestro:

La amistad y el afecto íntimo no son el resultado de la información sobre la otra persona, aun cuando el conocimiento pueda impulsar su formación. Solo sucede esto cuando el conocimiento se convierte en una parte integrante de la empatía a través de la imaginación, solo cuando los deseos y aspiraciones, los intereses y modos de respuesta del otro se hacen una expansión de nuestro propio ser, podemos entenderlo. Aprendemos a ver con sus ojos, a oír con sus oídos, y sus resultados proporcionan verdadera enseñanza, porque se construyen dentro de nuestra propia estructura. (Dewey, 2008, p.380)

Este texto pone en evidencia la ingenuidad con la que en ocasiones Dewey parece abordar el problema del intercambio cultural. Sin embargo, estas limitaciones no suponen un rechazo a su propuesta estética, sino que conducen a nuevas exploraciones que la actualicen desde una perspectiva más amplia. No hay

que olvidar el momento en el que Dewey escribe su obra y sus propias circunstancias vitales, y en ese sentido se puede hablar de deficiencias a la hora de encontrar ejemplos adecuados para lo que estaba proponiendo. De hecho, hasta la preciada noción de “experiencia estética” presenta dificultades en su terminología y objetivos, que aún recuerdan al viejo sistema del arte (Saito, 2007, p. 44).

No obstante, su noción de experiencia estética encierra un gran potencial, inaugurando un nuevo discurso sobre aquello que denominamos arte y las prácticas y productos que deberían ser incluidos. En este contexto, algunos autores contemporáneos han actualizado su estética poniéndola en diálogo con otras tradiciones culturales. Thomas Alexander ha sido uno de los más destacados, incidiendo en la necesidad de apertura del pragmatismo a diferentes contextos y escuelas que pongan al día esta propuesta estética desde la propia vida (Alexander, 2009, p. 54). En esta misma línea destacan los trabajos comparados de Crispin Sartwell (1995) entre la noción de experiencia estética deweyana y la ceremonia del té japonesa (pp. 31-44) o el tratamiento de Scott Stroud (2007) sobre la dimensión meliorista de la noción deweyana de experiencia y el ensayo de Dōgen *Tenzo Kyomkūn (Instrucciones para cocinar, 典座教訓)* (pp. 185-215). Este nuevo enfoque ha abierto nuevas vías de exploración que necesitan ser continuadas.

CONCLUSIÓN

A modo de conclusión me gustaría acabar con la propia reflexión que Dewey hace en el capítulo trece de *El arte como experiencia* (2008) sobre cómo el arte se había desvinculado de la vida de la comunidad. Según el autor, esta escisión se debía a la propia complejidad de la vida moderna, a su especialización. Es más, el filósofo destaca que a pesar de que en su momento histórico existía un intercambio candente en diferentes naciones y lugares, la interacción cultural se limitaba a un canjeo de productos que no constituían un todo social inclusivo (Dewey, 2008, p. 381-382).

Dewey (2008) afirma que este fenómeno es una muestra de la incoherencia de nuestra civilización, la cual aísla el arte de la vida y atribuye este modelo de interacción al resto de culturas (p. 382). Nuestra sociedad, explica el autor, ha generado un obstáculo, derivado del tipo de interacción con nuestro medio, que les impide tener experiencias estéticas en nuestra cotidianidad. A través de la industria y el modo de vida urbano, el hombre se desenvuelve con hábitos de percepción que dejan poco espacio para la dimensión creativa del hombre. De ahí su reivindicación de la experiencia estética, y su definición de arte como experiencia.

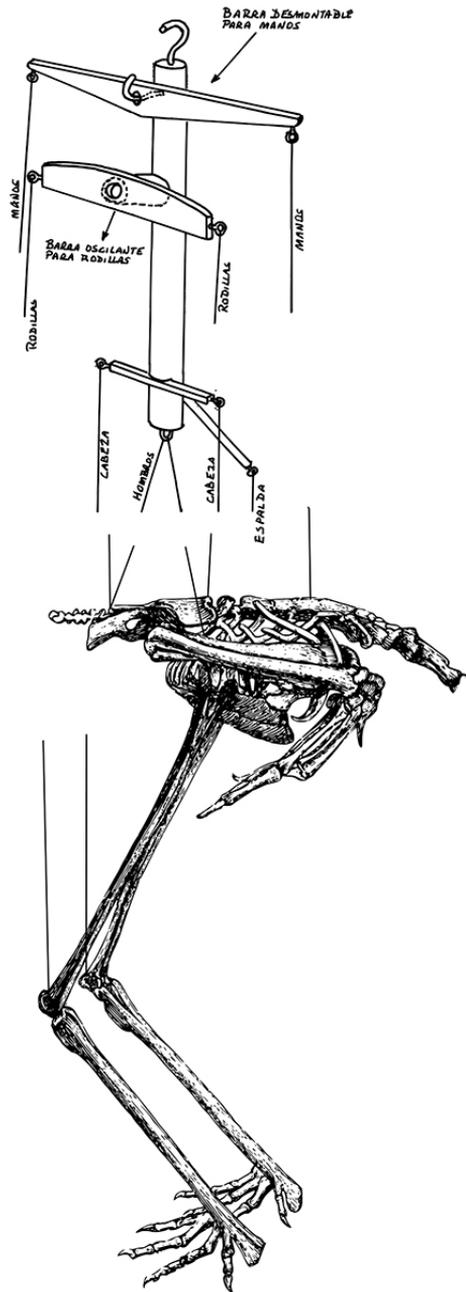
Ochenta y tres años después, esta reflexión se sigue mostrando actual, pues parece que seguimos mostrándonos etnocéntricos si aplicamos conceptos tales como “arte” a culturas no occidentales. Mas también nos mostramos etnocéntricos si no lo hacemos. Con otras palabras, la inclusión de prácticas estéticas de culturas no occidentales las reduce a estas, en numerosas ocasiones, a categorías introducidas externamente, que las despojan del contexto y de la tradición en la que nacieron. El problema de la descontextualización implica la ruptura con los vínculos del mundo en el que se creó y que dan sentido a dichos productos. Por ello, es necesario devolver esas obras al ámbito en el que se producen y se gozan.

En otras ocasiones, el hecho de que no se les pueda atribuir categorías propiamente occidentales las ha dejado fuera de este ámbito, relegando las obras de otras culturas a un campo distinto e incluso inferior al de nuestras prácticas artísticas. En este contexto la propuesta deweyana de arte como experiencia se muestra actual no solo por tratar de incluir prácticas estéticas de otras culturas, sino porque defiende que a través de ellas podemos acceder a los significados de vida de otras civilizaciones sin silenciar su voz. Pese a las dificultades de su propuesta, este enfoque pionero inaugura un nuevo marco de reflexión en el que se amplía la noción tradicional de arte, definiendo esta actividad creativa como una necesidad común a todos los seres humanos e incluyendo dentro de esta las más diversas prácticas estéticas.

REFERENCIAS

- Alexander, Th. M. (2009). The Music in the Heart, the Way of Water, and the Light of a Thousand Suns: A Response to Richard Shusterman, Crispin Sartwell, and Scott Stroud. A Dialogue between East and West. *The Journal of Aesthetic Education*, 43(1), 41-58. Recuperado de: https://www.jstor.org/stable/40263704?seq=1#page_scan_tab_contents
- Alexander, Th. M. (2013). *The Human Eros: Eco-ontology and the Aesthetic of Existence*. New York: Fordham University Press.
- Berleant, A. (2012). *Aesthetics beyond the Arts: New and Recent Essays*. Abingdon: Ashgate Publishing Group.
- Croce, B. (1948). On the Aesthetics of Dewey. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 6(3), 203-207. Recuperado de: https://www.jstor.org/stable/426476?seq=1#page_scan_tab_contents
- Dennis, L. J. (1972). Dewey's Debt to Albert Coombs Barnes. *Educational Theory*, 22(3), 325-333. doi: 10.1111/j.1741-5446.1972.tb00568.x
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia* (Jordi Claramonte, trad.). Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 1934).
- Fernández Gómez, M. R. (2004). Transculturalidad y arte Contemporáneo: la no dualidad como horizonte de la estética. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía, Suplemento*, 9, 103-122. Recuperado de: <https://www.uma.es/contrastes/pdfs/SUPL2004/ContrasteSE02-06.pdf>
- Fernández Gómez, M. R. (2012). La estética de lo cotidiano y el 'ars contextualis' en Asia Oriental. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía. Suplemento*, 17, 109-125. Recuperado de: http://www.academia.edu/9468427/La_est%C3%A9tica_de_lo_cotidiano_y_el_Ars_Contextualis_en_Asia_Oriental
- Freeland, C. (2003). *Pero, ¿esto es arte? Una introducción a la teoría del arte*. Madrid: Cátedra.
- Hein, G. E. (2012). *Progressive Museum Practice. John Dewey and Democracy*. Walnut Creek, California: Left Coast Press Inc.
- Leddy, Th. (2012). *The Extraordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life*. Ontario, Canada: Broadview Press.
- Margolis, J. (1977). The Ontological Peculiarity of Works of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36(1), 45-50. doi: 10.2307/430748

- Montenegro Ortiz, C. M. (2014). Arte y experiencia estética: John Dewey. *Revista nodo*, 17(9), 95-105. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/342602348/El-Arte-en-John-Dewey>
- Montenegro Ortiz, C. M. (2015). *De la Experiencia al Arte Escolar. Hacia una Educación Artística desde el pensamiento filosófico de John Dewey*. (Tesis doctoral). Universidad Santo Tomas, Colombia.
- Newman, R. G. (1997). Theory and Practice in the Experience of Art: John Dewey and the Barnes Foundation. *Journal of Aesthetic Education*, 31(3), 91-105. doi: 10.5406/jaesteduc.52.2.0053
- Pepper, S. (1939). Some Questions on Dewey's Esthetics. En P. A. Schilpp (Ed.), *The Philosophy of John Dewey* (pp. 369-390). New York: Tudor Publishing Co.
- Said, E. (2000). *Orientalismo*. Madrid: Libertarias.
- Saito, Y. (2007). *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Sartwell, C. (1995). *The Art of Living: Aesthetics of the Ordinary in World Spiritual Traditions*. Albany: State University of New York Press.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte*. Barcelona: Paidós.
- Shusterman, R. (2002). *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford and Cambridge, Mass.: Blackwell.
- Stroud, S. (2007). Oriental Meliorism in Dewey and Dogen. *Transactions of the Charles S. Peirce Society: A Quarterly Journal of American Philosophy*, 43(1), 185-215. doi: 10.1353/csp.2007.0017



Simplicium
Gabriel Acuña