

Libros de **Cátedra**

Estudios sociales del arte

Una mirada transdisciplinaria

Verónica Capasso, Ana Bugnone
y Clarisa Fernández (coordinadoras)

FACULTAD DE
HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

S
sociales

**Eduulp**
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

ESTUDIOS SOCIALES DEL ARTE

UNA MIRADA TRANSDISCIPLINARIA

Verónica Capasso
Ana Bugnone
Clarisa Fernández
(coordinadoras)

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA


Eduulp
EDITORIAL DE LA UNLP

Nota sobre lenguaje inclusivo

Este libro de cátedra se produjo en un contexto en que se están cuestionando fuertemente las relaciones de género. Somos parte de una sociedad estructuralmente patriarcal, donde las mujeres y otras disidencias sexuales han sido históricamente invisibilizadas bajo el modelo hegemónico masculino. El lenguaje es un elemento constitutivo de nuestra cultura y forma de pensar, configura sentidos y orienta relatos e imaginarios respecto de estas relaciones. Así es que consideramos a los discursos como herramientas de disputa y lucha en la construcción de una sociedad más igualitaria. Es fundamental tener en cuenta que estos cambios nos atraviesan tanto en nuestra vida cotidiana como en las profesiones y actividades académicas que realizamos. Por ello, a la hora de producir textos, decidimos incorporar el lenguaje inclusivo que propone dar cuenta de todos los géneros. En este libro, cada uno de los autores decidió, de manera personal, cómo incorporar este lenguaje en su capítulo.

Índice

Prólogo _____	6
<i>Verónica Capasso, Ana Bugnone y Clarisa Fernández</i>	
Capítulo 1	
Estudios sociales del arte: un campo en construcción _____	9
<i>Ana Bugnone, Verónica Capasso y Clarisa Fernández</i>	
Capítulo 2	
El campo y el mundo del arte _____	33
<i>Ana Bugnone y Verónica Capasso</i>	
Capítulo 3	
Los caminos de los productos artísticos: circulación y recepción _____	53
<i>Verónica Capasso, Clarisa Fernández y Ana Bugnone</i>	
Capítulo 4	
Tres miradas críticas en los Estudios sociales del arte _____	80
<i>Clarisa Fernández y Ana Bugnone</i>	
Capítulo 5	
Antoine Hennion: música y gusto en una sociología de las mediaciones _____	103
<i>Ornela Alejandra Boix</i>	
Capítulo 6	
Socioantropología de los mundos literarios: nuevos objetos y enfoques _____	117
<i>Rodolfo Iuliano</i>	
Capítulo 7	
Hacia otra comprensión de lo social en el arte: Dewey y Benjamin _____	134
<i>Leopoldo Rueda y Tatiana Staroselsky</i>	

CAPÍTULO 7

Hacia otra comprensión de lo social en el arte: Dewey y Benjamin

Leopoldo Rueda y Tatiana Staroselsky

Introducción

Walter Benjamin (1892-1940)⁴¹ y John Dewey (1859-1952) fueron dos filósofos sin duda peculiares. Si bien sus estilos y enclaves teóricos son muy disímiles, sus respectivas filosofías comparten un sentido de la urgencia que las caracteriza. Hacia principios del siglo XX, tanto Europa como Estados Unidos fueron escenarios de profundas transformaciones en un lapso relativamente corto. Entre estas podemos mencionar someramente la instalación en 1881 de la primera Central Eléctrica por parte de Edison y no tanto tiempo después el desarrollo y uso de la bomba atómica como arma de guerra en 1945, también tienen impacto las consecuencias que aún se arrastraban de la Guerra Civil (1861-1865), La Primera Guerra Mundial o Gran Guerra tal como fue conocida en su momento (1914-1918) y la Segunda Guerra (1939-1945) con sus innovaciones tácticas y tecnológicas, los campos de concentración, la aparición del automóvil y de los rascacielos y el surgimiento de EEUU como potencia mundial, entre otras. Ambos filósofos son testigos de estas transformaciones pero lejos de considerar a la filosofía como una disciplina que se ocupa de problemas perennes hicieron denodados esfuerzos por comprender sus épocas y proponer direcciones que evitaran los peligros y explotaran las potencialidades de su tiempo.

El arte mismo no fue ajeno a este momento de crisis. El surgimiento de las vanguardias artísticas, con exponentes como Duchamp, reavivó las discusiones en torno a la definición del arte y de sus límites y alcances. En 1913 Duchamp presenta la rueda de bicicleta y en 1917 expone el mingitorio. En los mismos años, Schönberg desafiaba la música tonal, Brecht al teatro dramático, los artistas rusos las nociones de desinterés en el arte abogando por su compromiso revolucionario, el cubismo las nociones de representación bidimensional. El mundo del arte se vio profundamente conmovido por toda una serie de propuestas que discutían sus presupuestos más tradicionales y para los cuales las concepciones clásicas no parecían tener respuestas. Un impacto cuyas consecuencias llegarán a sentirse años más tarde con el desarrollo del arte contemporáneo, caracterizado según Danto (2010) por la caída de

⁴¹ En el Capítulo 8 de este mismo libro se dedica un apartado sobre la noción de iluminación profana de Walter Benjamin.

las metanarrativas sobre el arte. Bastante antes, en la década del '30, Dewey y Benjamin escriben sus respectivas reflexiones, en un contexto en el que, como señala Adorno al comienzo de su *Teoría Estética*, “[h]a llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte” (2004, p. 9).

Así como el arte, el mundo también había perdido su evidencia. La experiencia se había trastocado y la filosofía debía responder a los desafíos que se le presentaban a las nuevas generaciones, generaciones que se hallaban en un paisaje enteramente nuevo en el que “lo único que no había cambiado eran las nubes” (Benjamin, 2007, p. 217).

En este contexto, no llama la atención que las reflexiones filosóficas de Benjamin y Dewey revitalicen el complejo concepto de experiencia como un centro de gravitación desde el cual pensar las demandas de su tiempo y alertar también de los peligros que ocultan las direcciones que estaban tomando los cambios en la cultura humana. Este concepto será también en ambos autores el que articula sus concepciones sobre el arte y su relación con lo social.

La relación entre arte y sociedad puede ser entendida de muchas maneras, ya sea pensando en los temas o problemas sociales y el modo en que estos aparecen en el arte, ya sea considerando el lugar que ocupan lxs artistas⁴² en la división social y de qué manera esto incide en su obra; o también, pensado en la actividad artística como una actividad preeminentemente social y cuyos efectos son también sociales, entre muchas otras maneras, como se ha visto a lo largo de este libro.

En todos los casos, la idea de una relación entre arte y sociedad tensiona y discute con el concepto filosófico de autonomía y su par opuesto (y complementario) de heteronomía. Este concepto tiene una larga genealogía en la tradición filosófica y en la estética en particular, y sería imposible agotar en un libro introductorio las múltiples dimensiones que implica, sus recorridos y funciones en lxs distintxs autorxs, los debates que ha originado en la conversación filosófica, así como también los innumerables episodios de malentendidos a los que ha dado lugar.

Siguiendo a Owen Hullat (2013), a efectos de una mejor comprensión sería útil distinguir – aún cuando estén estrechamente relacionados– dos campos de problemas en los que el concepto de autonomía ha jugado un rol. Por un lado podríamos identificar las múltiples tesis de una autonomía estética. La emergencia en el siglo XVIII de la disciplina estética es coetánea con la emergencia en el mismo siglo de la categoría de juicio estético, como aquel juicio que siendo autónomo con respecto a otros tipos de juicio predica propiedades estrictamente estéticas, bajo la comprensión de que podría hallarse un conjunto estricto de cualidades y valores tales, o como en el caso de Kant, de un tipo de juicio reflexivo fundado en un sentimiento subje-

⁴² De acuerdo con lo planteado por las coordinadoras de este volumen en torno al lenguaje inclusivo, lxs autorxs de este capítulo hemos decidido utilizar la x. Nuestro trabajo no sólo propone una exégesis de las ideas de los autores de referencia, sino también una indagación, a partir de sus concepciones, de múltiples dimensiones de la relación entre el arte y la sociedad. Dados estos dos aspectos de nuestra propuesta, y dado a su vez que Dewey y Benjamin suelen utilizar la forma masculina para referir por ejemplo a ‘el artista’, ‘los artistas’ o ‘el genio’, nos hemos apegado, en las citas y en las referencias más directas a sus ideas, a su forma de escribir, pero, cuando la voz es nuestra, preferimos habilitar y visibilizar todo el conjunto de identidades sexogenéricas que participan tanto en la producción como en la recepción del arte. Si bien el estilo puede verse algo afectado por esta heterogeneidad, creemos que lo hace por una buena causa, en tanto sin falsear la historia del pensamiento, nos permite empezar a escribirla de un modo más justo.

tivo que da lugar a un tipo particular de experiencia. A partir de la modernidad, coincidente con la progresiva demarcación de esferas autónomas de la vida, el arte dejaba de estar al servicio de funciones extra estéticas, como por ejemplo el de ser religiosa o moralmente educativo, y encontraba un reino propio de valores que debía expresar. O por lo menos eso se pretendía.

En su versión más radical e idealizada, la autonomía estética presenta al juicio estético como un juicio que predica alguna cualidad *sui generis* respecto del arte, y por extensión presenta a la experiencia estética también con alguna cualidad específica, particular e irreductible a cualquier otro tipo de experiencias. Pero si se acepta que lo estético se halla entremezclado con lo político, lo moral, lo cognitivo, etc., el juicio estético entonces debe tener en cuenta dichas referencias a efectos de ser un juicio completo.

Por otro lado, también a partir de la modernidad, las prácticas artísticas y lxs artistas comienzan a independizarse de otros modelos de comprensión, como el que ofrecía la artesanía, y consecuentemente la actividad artística comienza a ser pensada como una actividad que se conduce o es guiada por impulsos y criterios que siguen principios artísticos. Consecuentemente, la obra de arte producto de una actividad tal, sólo podría ser juzgada con criterios artísticos, no importados de otros campos de valoración. La versión radicalizada de la autonomía artística negaría entonces toda referencia al contexto sociohistórico para explicar esta actividad. Por su parte, una versión heterónoma extrema negaría la independencia de la actividad artística respecto las fuerzas históricas que dominan los asuntos humanos, tesis que Hullat identifica por ejemplo (aún cuando pueda ser discutible) en algunas versiones marxistas donde el arte aparece como mero reflejo superestructural de la ideología dominante.

El debate filosófico acerca de la dicotomía autonomía/heteronomía del arte parece caer a menudo en lo que Casey Haskins (2013) ha denominado “el mito de la línea de falla”, es decir en el mito de que una posición filosófica al respecto debe decidirse entre dos versiones igualmente radicales del asunto. Dos versiones que, a la manera de los paradigmas kuhnianos, son incompatibles entre sí. Por un lado, si se acepta alguna sobredeterminación cultural de la obra por cuestiones de clase, raza, género, pareciera que la obra pierde su universalidad y su capacidad de trascender su contexto. Por otro lado, si se sostiene la autonomía de su valor estético pareciera negarse el sentido común de que tanto producción como recepción de la obra de arte están condicionadas por un horizonte cultural. Una discusión más amplia de este problema no puede limitarse por supuesto al debate filosófico sino que debe incluir las mismas propuestas artísticas, la reflexión meta artística de lxs productoxs, los estudios de recepción, etc.

Desde dos tradiciones distintas y con presupuestos muy heterogéneos entre sí, Walter Benjamin y John Dewey proponen cada uno a su manera ir más allá de la dicotomía autonomía/heteronomía para reconstruir una perspectiva integral del arte que lo coloca en el seno de la cultura, pero que al mismo tiempo no niega sus modos siempre específicos de participar en esta.

Una filosofía terrenal: la concepción pragmatista del arte en John Dewey

Las cosas en la civilización que más apreciamos no son nuestras. Ellas existen por gracia de los haceres y padeceres de la continua comunidad humana con la cual estamos relacionados. Nuestra es la responsabilidad de conservar, transmitir, rectificar y expandir la herencia de valores que hemos recibido para que aquellos que vienen después de nosotros puedan recibirlos de un modo más sólido y seguro, más ampliamente accesible y más generosamente compartido de lo que nosotros los hemos recibido.

JOHN DEWEY, A common faith (traducción propia)

Hacia el final de *El arte como experiencia*, escrito en 1934, John Dewey señala que “la experiencia estética es una manifestación, un registro, 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” (2008, p. 369)⁴³. Ahora bien, no cualquier filosofía del arte, o mejor, no cualquier concepción sobre el arte permite realizar esta serie de afirmaciones. En este apartado proponemos recuperar la perspectiva pragmatista del filósofo americano, quien desarrolla una novedosa reflexión en torno al arte pero que no ha sido suficientemente recuperada ni al interior de los estudios pragmatistas ni tampoco en el campo de la discusión estética contemporánea.

Lo que presentaremos aquí en términos generales es una concepción del arte que no solo incluye las dimensiones sociales que este tiene sino que además las considera constitutivas del fenómeno mismo. Sin embargo, nos limitaremos a señalar sólo los rasgos generales de cómo lo social en sentido amplio constituye el arte y cómo a su vez este transforma aquel. Solo estudios de casos pueden definir el modo en que en las obras aparecen elementos sociales y la manera en que lo hacen así como también el modo en que las obras efectivamente impactan en lo social. Presentamos aquí entonces una teoría que puede servir como marco teórico general para investigar manifestaciones empíricas concretas.

John Dewey fue quizás el filósofo más prominente de Estados Unidos, conformando junto a Charles S. Peirce y William James el conjunto más destacado de la filosofía pragmatista. Sin embargo el caso de Dewey –como veremos también en Benjamin– es particular, dado que su campo de acción intelectual no se limitó a los estrechos confines de la academia filosófica especializada, en la que ejerció una gran influencia, sino que fue también un intelectual que participó ampliamente de la vida cultural americana. Su obra se compone tanto de textos escritos para un público especializado en filosofía, como de numerosos artículos en diarios y revistas donde interviene en debates públicos de su momento. Fue un intelectual progresista con un

⁴³ La amplísima obra de Dewey consiste en más de 40 volúmenes, y fue editada por Jo Ann Boydston como *The Collected Works of John Dewey, 1882-1953 (1967-1987)*. *The Early Works, 1882-1898 (1967-1972)*; *The Middle Works, 1899-1924, (1976-1983)*; *The Later Works, 1925-1953, (1981-1991)*. Carbondale: Southern Illinois University Press. No obstante, en este trabajo citaremos según las traducciones disponibles, y aclararemos el año original de publicación.

fuerte compromiso por dotar de sentido a la democracia mucho más allá de una comprensión formal de la misma. Su proyecto teórico contiene serias objeciones a la deriva democrática de Estados Unidos, pero también busca articular los distintos aspectos de la vida humana con el propósito de proveer algunas direcciones para la consecución de un futuro mejor. La ciencia, el arte, la comunicación, la reflexión política, la educación, la religión son articuladas en pos de este proyecto.

Tal vez justamente por ello, la filosofía pragmatista perdió vigencia en Norteamérica después de la muerte de Dewey y hasta podría decirse que fue condenada al olvido. No obstante, en los últimos años el pragmatismo comenzó a recuperar cierta vigencia. La obra de Dewey en particular ha despertado en la filosofía un notorio interés tanto por la agudeza de sus análisis como por la expansión de sus campos de preocupaciones. No obstante quien investiga sobre su obra puede encontrar allí el mismo punto de partida naturalista, a partir del cual va a operar una profunda reconstrucción de los temas, problemas, conceptos e ideas de la tradición filosófica.

A efectos de poder recuperar los modos en que para Dewey puede entenderse cómo lo social tiene un lugar fundamental en lo artístico debemos primero dar un rodeo o *detour* para exponer, aunque sin un desarrollo exhaustivo, su perspectiva naturalista del arte. Para ello veremos que primero Dewey se aleja de los planteos filosóficos tradicionales para en segundo lugar dar cuenta del arte a partir de la categoría de experiencia, en la cual involucrará los conceptos de creatividad y transformación, y a partir de allí podrá dar cuenta de una idea central de su perspectiva pragmatista, a saber, la idea de crecimiento de la experiencia. Desde el punto de partida de la experiencia, lo social jugará un rol clave tanto en los materiales y significados con los que el arte trabaja, pero no solo esto sino que, entendido como una actividad vital transformadora, tendrá importantes consecuencias sociales.

Una nueva lógica para la Filosofía: la influencia de Darwin

Podría sugerirse que un camino productivo para ingresar en la profunda innovación teórica que supone la filosofía pragmatista es comprenderla como aquella filosofía que se hace cargo de extraer las consecuencias radicales para el pensamiento que comienza a gestarse en la Revolución Científica del siglo XVII -donde el conocimiento se volverá una forma de producción experimental- y cuyo punto cúlmine será la publicación en 1859 de *El origen de las especies* de Charles Darwin, en el mismo año en que Dewey nace.

Para nuestro autor, los avances en la ciencia, principalmente el método experimental, no pueden no derivar en un replanteamiento fundamental de los hábitos filosóficos del pensar y de las categorías más arraigadas de la tradición.

En *La influencia del darwinismo en la filosofía* de 1909 (2000) –un texto seminal de lo que será luego su posición más desarrollada–, Dewey plantea que reunir en un mismo título los vocablos especie y origen no puede sino tratarse de una provocación. En efecto, la categoría

de especie tenía para el momento en que Darwin escribe una larga historia conceptual, que se remonta a los griegos. Al observar la naturaleza, los sabios griegos notaron que tanto en las plantas como en los animales había una regularidad de los cambios, es decir que, en un momento dado, el individuo seguía y desarrollaba una serie de transformaciones –desde la semilla o el huevo hasta su forma madura– que eran acumulativas y fijas. Individuos de la misma especie pero en distancias remotas repetían el mismo patrón sin poder ponerse de acuerdo. De esta manera, subyaciendo a los cambios parecía haber algo fijo e inmutable, pero que no podía ser captado sensiblemente, y por ello debía tener un carácter en cierto modo ideal. Esta noción fue retomada por el pensamiento filosófico como premisa básica y según Dewey permaneció como supuesto en las diversas perspectivas.

Leída desde Dewey, la tradición ha cometido lo que nuestro autor llama “la falacia filosófica” la cual puede ser formulada de muchas maneras pero que consiste en erigir algún producto de un análisis particular como antecedente de aquello que se quiere explicar, o de otra manera, en erigir funciones como entidades preexistentes⁴⁴. Típicamente, la filosofía ha tendido a alguna forma de reduccionismo explicativo, erigiendo algún principio obtenido en el análisis como principio fundamental metafísico y omniexplicativo: las ideas en Platón, las causas en Aristóteles, el *cogito* en Descartes, y así. Tanto en la teoría del conocimiento como en la estética, la moral o la política, la filosofía ha considerado que debía encontrarse algún principio indubitable del cual pudieran derivarse todos los demás. Así, cada filosofía creía haber encontrado alguno. Este principio entonces debía actuar todo a lo largo del fenómeno que buscaba explicarse y en este mismo sentido, era fijo, eterno, y final. La gran falacia filosófica consiste para Dewey en haber priorizado lo eterno e inmutable, por sobre el cambio y lo mudable. Más adelante veremos cómo reaparecen estas mismas críticas para el caso de la teoría del arte.

No obstante, si la filosofía ha de tomar seriamente en cuenta los avances en las ciencias y sobre todo la radicalidad del planteo darwiniano, deberían operarse ciertos cambios en el modo en que la disciplina forma sus conceptos y extrae sus consecuencias. Resumiendo lo que sería la nueva lógica filosófica post Darwin, Dewey sostiene que esta 1) debería evitar buscar los principios últimos, eternos e inmutables, es decir los orígenes absolutos y las finalidades absolutas para concentrarse en los valores específicos y las condiciones específicas que generan los distintos ámbitos que buscamos explicar; 2) abandonar la forma de argumentar que considera que los lazos sociales, las verdades particulares, la belleza, el arte, los valores morales perderían sentido si se pudiesen encontrar las condiciones concretas que los originan, a menos que pudieran remitírselas a valores últimos, esto es, abandonar la idea de que nuestros valores más preciados requieren principios trascendentes para que sean dignos de ser valorados; 3) dejar de pensar qué o quién hizo este mundo para concentrarnos en qué clase de mundo vivimos y en qué clase de mundo queremos vivir, cuestión que introduce el último punto dado que 4) la filosofía, entre otras

⁴⁴ Por ejemplo, entre los muchos casos que podrían hallarse, Dewey sostiene que la mente y sus operaciones no son entidades pre-existentes sino que son, como cualquier otro órgano, adaptaciones funcionales. A lo largo de la obra de Dewey pueden encontrarse la misma idea aplicada a distintas cosas: el arte, la moralidad, las funciones lógicas, etc.

disciplinas, tiene la tarea de una indagación inteligente de las condiciones que generan los valores que valoramos y las consecuencias que acarrearán en la experiencia.

En este último punto hemos introducido el concepto de experiencia que será la clave para comprender la obra deweyana. Este concepto es desarrollado en sus múltiples implicaciones pero a efectos de nuestro foco de interés en este trabajo comenzaremos planteando cómo aparece desarrollado en el tratamiento del arte ya que dándole a este último su correcto emplazamiento en el curso de la experiencia es que podremos entender las dimensiones sociales que Dewey encuentra. Más aún, solo especificando qué significa la experiencia y cómo interviene esta en el arte es que Dewey considera que puede apreciarse correctamente qué lugar juega lo social en esta actividad.⁴⁵

El arte como experiencia

La preocupación por el arte y su lugar en la experiencia recorre la obra deweyana desde sus comienzos. Si bien sus escritos están enfocados en general sobre otras actividades humanas, tales como la investigación, la educación y la moral, pueden allí encontrarse numerosas reflexiones desperdigadas sobre el lugar del arte. Sin embargo es en *El arte como experiencia* donde nuestro autor recoge y unifica una perspectiva pragmatista sobre el arte, la cual puede derivarse de su teoría de la experiencia.

No obstante, este libro no comienza hablando sobre las artes en el sentido distintivo que utilizamos en este contexto, es decir, sobre pinturas, literatura, danza, teatro, música, etc. Dewey pretende ofrecernos una nueva teoría que evite lo que a su juicio ha sido el principal problema de todas las teorías tradicionales. De acuerdo a Dewey estas teorías han partido principalmente de estudiar los productos del arte, las obras, y no tanto las actividades o procesos que dan lugar a esas obras. Así, los productos han sido vistos como aislados, separados de la vida ordinaria, es decir, se han separado de las condiciones que los originan, con lo cual su significado se vuelve opaco: “el arte se remite a un reino separado, que aparece por completo desvin-

⁴⁵ Es necesario mencionar la gran influencia que ejerció sobre Dewey la obra de Charles S. Peirce (1839-1914). Fue Peirce quien acuña la categoría del “Pragmatismo” para definir su filosofía. Peirce toma el término de la *Metafísica de las Costumbres* de Immanuel Kant, quien distinguía entre ‘práctico’ y ‘pragmático’. La primera refería a las leyes morales, que Kant consideraba que eran *a priori* (es decir, independientes de la experiencia y universalmente válidas). ‘Pragmático’ por su parte refería a las reglas del arte y la técnica que están basadas en la experiencia y son aplicables a ella. William James amplía luego el término en una dirección en la que Peirce no acordaba, por ello este último decide cambiar la denominación de su filosofía por la de ‘pragmaticismo’, término que, parafraseando sus palabras, era lo suficientemente feo para que nadie quisiera robárselo de nuevo. (Cf. Dewey (1925) “La evolución del pragmatismo norteamericano” LW 2)

Dewey no sólo retoma la idea de Peirce de que las reglas y normas de la experiencia surgen de ella misma, sino también la idea de la experiencia no constituye un velo con el mundo, sino que es justamente nuestro contacto con él. Para Peirce, como para cualquier pragmatista, el conocimiento no se trata de descubrir una esencia última del universo, sino que será siempre relativo a los asuntos y problemas humanos. De allí que Peirce formule lo que llamó la máxima pragmática, la cual si bien tiene muchas formulaciones, a efectos de nuestro interés retomamos la que proporciona en el ensayo “Cómo esclarecer nuestras ideas”, donde sostiene que nuestra concepción de los objetos es el total de las repercusiones prácticas concebibles que pueda tener ese objeto en nuestra experiencia. Así nuestras ideas y teorías deben ser relacionadas a nuestra experiencia, nuestras expectativas o las consecuencias. (Cf. Misak 2013, p. 29).

El alejamiento del modelo de la copia en teoría del conocimiento trae aparejado a partir de Peirce y como característica central del pragmatismo un cuestionamiento radical a la noción de subjetividad cartesiana, al yo fundante solipista, prístino para sí mismo, y es reemplazado por una noción del sujeto entendido en términos de acción.

culado de los materiales y aspiraciones de todas las otras formas del esfuerzo humano, de sus padecimientos y sus logros” (Dewey, 2008, p. 3). Es por ello que la tarea que el mismo Dewey se propone para su filosofía del arte es “recuperar 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” (2008, p. 4).

En estas dos citas cifra Dewey el intento de su teoría del arte. La idea principal que nos va a presentar es que el arte *emerge* como producto del curso de la experiencia ordinaria y cotidiana. ¿Qué significa aquí experiencia? Cómo señalamos antes la teoría de Dewey se asienta sobre esta idea, pero este concepto recibirá en el autor pragmatista un tratamiento peculiar que lo aleja de las connotaciones que había alcanzado en la modernidad, movimiento conceptual que también veremos en Benjamin más adelante. La experiencia para Dewey no es algo que esté encerrado en la mente de un individuo sino que la experiencia es algo que ocurre continuamente en la interacción o transacción de los individuos con su ambiente. La experiencia consiste en la interpenetración del organismo y su ambiente, implicando los hechos, triunfos, tragedias así como las re-narraciones interpretativas de estos actos (Cf. 1948, p. 13). El genuino método empírico, una genuina filosofía, entonces, comienza allí, en la experiencia de los seres humanos que viven, disfrutan, experimentan, sufren, imaginan, esperan, luchan, aman.

Dijimos entonces que el arte emerge de la experiencia. Si bien el vocabulario deweyano es a menudo confuso, su obra en principio habla del arte en dos sentidos, conectados pero no exactamente iguales. Por un lado, como veremos enseguida, Dewey va a referir al arte como una cualidad que debería tener toda experiencia normal y completa, señalando su carácter de acción con propósitos y que por ende es productiva. Por otro lado, Dewey referirá al arte como aquellas actividades artísticas diferenciadas, es decir, aquellas actividades que solemos denominar como arte. Estas tendrán sus características propias, sus lógicas especializadas, sus canales de diálogos, sus referencias al interior de las propias tradiciones, sus problemas particulares y su modo propio de funcionar (Cf. Haskins 1992). No obstante, para Dewey explicar las actividades artísticas implica primero entender el sentido más general del arte. Emergencia no significa entonces que el carácter especializado del arte deba *reducirse* al carácter general sino que este posee en germen lo que las actividades artísticas van a desarrollar más específicamente (Cf. Alexander 1987).

La filosofía a menudo olvida que los seres humanos somos criaturas que viven en un ambiente, pero no solo vivimos en un ambiente, vivimos en virtud de él. Los procesos vitales son desencadenados no menos por el ambiente que por los individuos mismos. El ambiente para Dewey involucra no solo las condiciones que podríamos llamar físicas, tales como la temperatura, la disponibilidad de agua, las condiciones del terreno, los riesgos naturales, etc., sino también el conjunto de instituciones sociales, los hábitos, el lenguaje, los significados constituidos, las relaciones interpersonales, el grado científico tecnológico alcanzado, las normas morales, entre otros. Todo esto forma el ambiente en el que la criatura viviente desarrolla su vida.

Este ambiente no siempre es estable, sino que ofrece resistencias y problemas que la criatura debe sortear en orden de que la vida continúe y se expanda. Debe notarse aquí que en

nuestro nivel cultural gran parte de esos problemas son los que surgen de las interacciones entre los propios individuos o colectivos. ¿De qué forma se sortean esas dificultades? En un nivel básico, pero modélico, la criatura utiliza los materiales del mismo ambiente y los transforma para dar lugar a un nuevo orden de cosas. El árbol, ahora es madera que junto a piedras, arena y postes, puede ser puente y llevarnos del otro lado del río, permitiéndonos encontrar allí nuevos alimentos. O la misma madera, junto a otros materiales es casa, y nos ofrece refugio. Y el modo en que configuremos nuestro refugio será también la experiencia de habitarlo que tengamos. La criatura viviente trabaja teniendo en cuenta las cualidades de los materiales presentes, ya que no cualquier material sirve o funciona de la misma manera, pero dichas cualidades al ser reunidas y elaborados son transformadas, y en esa transformación se genera una nueva situación que dará lugar a otros problemas. La hoja lisa tiene una cierta cantidad de potencialidades, podemos escribir en ella, tapar algo. Pero no podría por ejemplo servir de sostén de una birome. Ahora bien, si con la misma hoja hago dobleces y formo un cubo, una estructura sólida, que permite otra distribución de los pesos entonces tal vez sí pueda hacer que la hoja sirva de soporte. Hay allí una transformación cualitativa.

Dewey llama a esto 'lugares biológicos comunes' y es donde se halla la experiencia, no en los individuos aislados sino más bien en ese espacio fronterizo o transaccional entre individuos y ambiente

En una experiencia, las cosas y acontecimientos que pertenecen al mundo, físico y social, se transforman a través del contexto humano en que penetran, en tanto que la criatura viviente cambia y se desarrolla mediante su interacción con las cosas que le son externas con anterioridad (Dewey, 2008, p. 278)

Por su parte en estas transformaciones cualitativas de los materiales se hallan las raíces del arte, o mejor, el arte en un sentido primario. Cuando una resistencia es vencida, cuando un mejor equilibrio con el ambiente es alcanzado, cuando un problema es resuelto, esto da lugar a una satisfacción, que ocurre justamente por el proceso de tensión previo. Esta satisfacción es la que para nuestro autor presenta el carácter del goce estético (cf. 2008, p. 16).

De esta manera, uno de los primeros giros deweyanos es hallar las características de la actividad artística y del goce estético no solo en lo que acostumbramos a llamar arte sino en la experiencia misma. Este *detour* a la experiencia será sumamente significativo en su teoría estética puesto que el significado y valor de los productos artísticos debe ser ahora remitido a las experiencias de los cuales surgieron y a las experiencias a las que dan lugar. La obra de arte no será para Dewey el producto, sino lo que el producto hace con y en la experiencia. En este sentido puede entenderse que en la filosofía de Dewey subyace lo que Nagel denominó el principio de análisis contextual, que requiere "que procesos y productos sean tomados como distinciones correlativas, de modo tal que ninguno pueda ser entendido o serle asignada una existencia independientemente del otro" (Nagel en Dewey LW 12. xi, traducción propia)⁴⁶. De esta

⁴⁶ Esta consideración de Nagel aparece en la introducción a *Logic. Theory of Inquiry* que se corresponde con el volumen 12 de *Later Works*. La traducción española de este libro no incluye la introducción de Nagel. En lo que a la filo-

manera, el arte lejos de ser una esfera separada, recluida en un reino lejano, es un emergente de los procesos cotidianos. Como las cimas de las montañas que no flotan en el vacío sino que son la tierra misma en una de sus manifestaciones distintivas.⁴⁷

No obstante esto, Dewey considera que no solo en la teoría sino también en la práctica el arte ha sido en cierto modo separado de la vida. Según nuestro autor, fuerzas sociales particulares, las del capitalismo, han glorificado las Bellas Artes, pero a fuerza de recluirlas en los museos y galerías, apartándolas de los fines de la vida social. Las teorías del arte por el arte mismo en cierto sentido no han sido más que una conceptualización de cómo estas fuerzas han actuado, pero su defecto reside en que han universalizado estas características como si fuesen la esencia del arte mismo. En un sentido antropológico, ciencia a la que Dewey presta particular importancia, el arte, la danza, la pantomima, los utensilios, eran medios para exaltar los procesos de la vida cotidiana (Cf. 2008, p. 7). No puede entenderse el Partenón sin remitirlo a la religión cívica del ciudadano ateniense, a su vida colectiva, a los usos para los que fue pensado y también a la manera en que ese edificio, esa propuesta en última instancia, modelaba la experiencia de los mismos habitantes.

De esta manera, a través de enraizar el arte en la experiencia, nos aproximamos al primer sentido en que el arte se halla profundamente vinculado a lo social, en tanto la experiencia es efectivamente social. El concepto de experiencia nos remite a las múltiples transacciones en que los individuos participan en un mundo que tiene ya cierta configuración y al que modifican. No obstante, sí lo característico de toda experiencia que tenga una cualidad artística, es decir, transformadora, es que sus materiales no son ingresados sin mediaciones y recualificaciones, para Dewey tampoco podría pensarse que los componentes sociales ingresen al arte, entendido ahora como actividad distintiva, en forma pura, sino que ingresan como material cualitativo que la operación artística habrá de redefinir, recualificar, en suma, transformar, a efectos de dar luego a una nueva experiencia.

Dewey va a considerar al arte en sentido distintivo como una actividad expresiva que da lugar a experiencias completas, un tipo de experiencias que llamará *una experiencia*. Dado que la experiencia tiene carácter temporal, las diferentes partes de una experiencia se continúan de forma integrada en un ritmo que atraviesa fases de tensiones y resoluciones de las mismas. A diferencia de las experiencias mecánicas o de aquellas que simplemente finalizan por aburrimiento o distracción, la experiencia en sentido propio tiene una cualidad que permea las distintas partes. Esta cualidad unifica e integra las partes diversas, y su carácter es *sui generis*. Tenemos *una experiencia* cuando el material sigue su curso hasta su cumplimiento (*fulfillment*). No se trata de una mera finalización sino de una conclusión.

A través de cada experiencia distintiva se opera una doble transformación cualitativa, donde las cosas del ambiente se hacen medios intrínsecos para fines perseguidos, y las cosas con-

sofía de Dewey respecta es muy productivo, consideramos aquí, relacionar y tratar conjuntamente sus reflexiones sobre las distintas actividades, la moral, la política, la ciencia y el arte a efectos de una mejor comprensión de sus tesis.

⁴⁷ "Las cimas de las montañas no flotan sin apoyo; ni siquiera descansan sobre la tierra, sino que son la tierra en una de sus operaciones manifiestas. Es asunto de los que están dedicados a la teoría de la tierra, geógrafos y geólogos, hacer este hecho evidente con sus diferentes implicaciones. El teórico que quiere tratar filosóficamente de las Bellas Artes tiene que cumplir una tarea semejante" (2008, p. 4).

servadas en las experiencias anteriores se tornan coeficientes de nuevas aventuras y se revisitan de nuevos significados.

A esta doble transformación cualitativa de los materiales (tanto del ambiente como de las experiencias pasadas) llamará Dewey *expresión*. Para comprender el alcance de este concepto es necesario distinguirlo de otro muy próximo, el de *descarga*. A veces se considera que el arte da curso a una impulsión o descarga emocional⁴⁸ o que es una autoexpresión de la subjetividad de lxs artistas, pero para Dewey solo hay expresión cuando los materiales son clarificados, ordenados, seleccionados, incluidos en nuevas relaciones y de este modo recualificados. Así, estos materiales anteriormente externos se vuelven significativos por el hecho de ingresar en el curso de una experiencia.

Podríamos aquí considerar por ejemplo una obra performática como la que llevó adelante Marina Abramovic en *Rythm 0*. Allí la artista dispone una serie de objetos entre los cuales se encuentra su propio cuerpo para que lxs espectadores hagan con ellos lo que quieran. Las condiciones de la confianza, del contrato social, del respeto, se ponen en juego, aun cuando en cierto modo sus consecuencias se encuentran momentáneamente en suspensión. Pero esa misma suspensión las trae a la superficie, las explicita y les da un nuevo carácter ¿cuál es el límite? Un espectador clava rosas en su cuerpo, otro apunta con un arma, otra persona lo retira. Las dimensiones de la crueldad y también del cuidado de lxs otrxs son materiales traídos a la obra, pero que adquieren ahora una nueva cualidad, se vuelven especialmente sensibles, son clarificados y puestos en relaciones. Son recualificados. Podríamos pensar también en Kafka y en Baudelaire en cuyas obras aparece sin duda el amplio material de la experiencia humana pero que es trabajado y transformado para adquirir finalmente una claridad que no poseía y nuevas relaciones con otros materiales que no habíamos visto hasta ese momento.⁴⁹

Dewey análoga la actividad artística de expresar con la de exprimir las uvas y procesar su jugo para hacer vino. Así, la obra de arte aparece cuando los materiales del mundo son presionados y procesados. La obra de arte no representa, es decir no re-presenta, sino que expresa. Aquí radica entonces uno de los postulados centrales en que, desde el pragmatismo de Dewey, consideramos que es útil tener en cuenta a la hora de analizar los modos en que las dimensiones sociales juegan un papel en la esfera artística. El arte no será un mero reflejo de las condiciones sociales ni tampoco algo que pueda prescindir de ellas, sino que lo social en un sentido amplio se haya implicado en la actividad artística como el conjunto amplio de materiales con los que el arte trabaja, pero que justamente al trabajarlos son expresados con nuevas significaciones. Mucho antes que Danto popularizara la expresión, Dewey sostiene que por obra del arte, los materiales son *transfigurados* (cf. 2008, p. 88).⁵⁰

⁴⁸ En el desarrollo de la actividad expresiva como arte será muy importante el lugar que Dewey otorga a las emociones, las cuales serán un producto justamente de la relación de una criatura y su ambiente. No podemos aquí tratarlo pero remitimos a los capítulos 3 y 4 de *El arte como experiencia* y al capítulo de Di Gregori y Pérez Ransanz (2010). "Las emociones en la ciencia y en el arte" en Castro y Marcos (ed.) *Ciencia y arte: mundos convergentes*.

⁴⁹ Así también como la escena de la Magdalena de Marcel Proust vuelve particularmente sensible la experiencia de la emergencia de un recuerdo guardado en un sabor y un aroma, desde el fondo de la memoria involuntaria, obteniendo el lector una experiencia en la que al mismo tiempo que se reconoce, encuentra en ella una claridad que no poseía anteriormente, pero con la que podrá dar cuenta a partir de ahora de sus experiencias de este tipo.

⁵⁰ La apelación deweyana (y también de Danto) a un concepto arraigado en la tradición religiosa no es ingenua, sino que precisamente enfatiza un carácter particular del encuentro con la obra artística siempre que ésta es concebida

Si la experiencia con la obra de arte se ve caracterizada por un sentimiento místico, tal sentimiento no acontece por la revelación de un mundo externo y trascendente, sino por el mismo mundo en el que vivimos pero que hasta el encuentro con la obra se hallaba más allá de nosotros mismos. El arte ahonda y trae claridad a cualidades y valores dispersos en la vida ordinaria (Cf. 2008, p. 95). En *Experiencia y Naturaleza* (1948), una obra un poco anterior, Dewey insistía ya sobre el carácter creativo y novedoso que el arte traía al curso de la experiencia. Allí sostenía que “La ‘magia’ de la poesía –y la experiencia en su plenitud tiene una índole poética– es precisamente la revelación de una significación en lo viejo operada por el presentarlo a través de lo nuevo. Esta revelación irradia la luz que nunca había brillado sobre la tierra y el mar, pero que es en adelante una persistente iluminación de los objetos” (1948, p. 294).

Lejos de tener que buscar una esencia última del arte para poder alcanzar el objetivo recién mencionado los artistas tienen que ser experimentadorxs dado que “[s]olo porque el artista opera experimentalmente abre nuevos campos de experiencia y revela nuevos aspectos y cualidades en objetos y escenas familiares” (Dewey, 2008, p. 162). Mediante el arte la experiencia crece, el mundo se vuelve más amplio y significativo.

A la manera en que la obra de arte logre hacer esto Dewey lo llamará forma u organización de las energías. No obstante, lejos de cualquier dualismo entre materia y forma de la obra de arte, y lejos también de la prerrogativa formalista, Dewey entiende justamente a la obra como materia formada. Una atención cuidadosa de los materiales (que como ya dijimos son el amplio conjunto de la experiencia) revela que no cualquier organización es posible, que no todo conduce a los fines propuestos o no lo hace de la mejor manera.

Mediante el arte entonces un cuerpo de materias y significados no estéticos por sí mismos se hacen *estéticos*, es decir dignos de ser valorados y apreciados inmediatamente. Este material, insiste Dewey sobre el final de su libro, es ampliamente humano “el material de la experiencia estética en el ser humano –humano en conexión con la naturaleza de la que es parte– es social” (2008, p. 369).

Hemos visto hasta aquí de qué manera lo social ingresa en el arte como material que ha de ser elaborado, pero sin embargo Dewey va más allá de esto ya que a su vez el arte entrará en lo social, no quedando sus efectos relegados a la esfera autónoma del arte.

Si bien no podemos tratar aquí la idea de autonomía del arte ni el modo en que Dewey articula tanto una profunda crítica como una revaloración de algunos aspectos de este concepto, es interesante señalar que en su obra, como ya mencionamos, considera al arte tanto una cualidad que impregna toda la experiencia como una actividad institucionalmente diferenciada.

como experiencia. La experiencia cotidiana está siempre enmarcada en una situación comprensiva que le da su tono emocional pero que por definición es indefinida, valga la paradoja. La situación tiene un carácter cualitativo que la impregna y que en cierto modo es inefable. La experiencia de la obra de arte trae a la superficie esta cualidad, que no podrá ser captada reflexivamente -aun cuando la reflexión sea necesaria- sino emocionalmente. “La obra de arte muestra y acentúa esta cualidad de ser un todo y de pertenecer a un todo más amplio y comprensivo, que es el universo en que vivimos (...). Nos introduce, por así decirlo, a un mundo que está más allá de este mundo, y que es, sin embargo, la realidad más profunda del mundo en que vivimos en nuestras experiencias ordinarias. Nos lleva más allá de nosotros mismos para encontrarnos a nosotros mismos” (2008: 220). Así también, la transfiguración de Cristo, tal como la cuenta el Evangelio revela la forma glorificada del Jesús encarnado, quien se muestra a sí mismo en su verdad plena, aquella que la Ley y Los Profetas anunciaban. Consideramos que sería interesante relacionar este aspecto de la estética deweyana, junto a la benjaminiana, en paralelo con la reflexión de Martin Heidegger en *El Origen de la Obra de Arte* de 1935.

Casey Haskins (1992) sostiene que a lo largo de su trayectoria se encuentra en Dewey una tensión entre una visión estética y una visión esteticista. La primera visión se encuentra presente en la filosofía por lo menos desde el siglo XVIII y refiere a dos creencias, la idea de que el arte es un componente humano natural y la idea de que solo las Bellas Artes dan expresión a este aspecto en el marco de la cultura moderna. La segunda visión (esteticista) puede encontrarse en autores y artistas tales como Emerson, William Morris, Nietzsche, quienes redescubren algunos componentes tradicionalmente considerados como no-artísticos o no-estéticos en analogía con objetos o actividades artísticas. En el caso de Dewey estas dos visiones están integradas no sin generar ciertas tensiones. Una adecuada descripción de un fenómeno tan complejo, debe a su juicio ofrecer tanto una visión naturalista de este como una descripción de la manera en que histórica y socialmente se ha configurado dando cuenta de las tradiciones particulares, sus modos especiales de configurarse, sus referencias al interior de las tradiciones, etc. El arte como actividad diferenciada es también su historia peculiar.

No obstante, la versión naturalista de Dewey nos permite comprender que cuando la obra de arte expresa significados hondamente sentidos, cuando logra organizar energías presentes en las experiencias, cuando el arte es un elemento más en el permanente ajuste de la criatura y su ambiente, entonces este efectúa una reconfiguración de la experiencia. Si, como decía William James, una característica fundamental del pragmatismo es que se preocupa por los frutos y entonces apunta al futuro. La concepción deweyana del arte no deja esta perspectiva de lado. La obra de arte tiene su efecto en el futuro, en la conformación de los modos de sentir y de ver en las experiencias por venir, en la organización de nuestros modos de interactuar con el ambiente⁵¹. Justamente Dewey considera que “una obra de arte, una estatua, un edificio, un drama, un poema, una novela, una vez acabada, es parte del mundo objetivo, como lo es una locomotora o un dínamo” (2008, p. 165).

El reconocimiento del potencial impacto de la obra de arte en la experiencia social no es algo que sea muy novedoso. Ya Platón, en *República*, ligaba de manera indisociable el establecimiento de una buena república a un control de la educación de sus ciudadanos (una buena pedagogía) y al conocimiento del Bien, entendido este como el ejercicio de la función propia. Ahora bien, el arte según Platón no era más que la mimesis de una apariencia, pura mentira, pero que afectaba a la parte concupiscible del alma: “todo arte de imitación realiza su obra muy lejos de la verdad y que asimismo *tiene comercio y amistad con aquella parte más alejada de la razón y que no se propone nada sano y verdadero*” (603b).

De esta manera, si bien Platón condena a los poetas (y con ello al arte) al ostracismo, les reconoce, al mismo tiempo, su impacto en la moralidad de las personas. “No pueden alterarse las normas de la música sin que ocurra lo mismo con las leyes de la ciudad” (424c). Comentando este mismo pasaje, Dewey sostiene que “[el arte] reflejaba las emociones e ideas aso-

⁵¹ Magistralmente ha quedado esto expresado por Borges, cuyo Pierre Menard no puede de ningún modo reescribir el Quijote, aún cuando lo haga línea por línea, pues la obra de Cervantes desde su escritura ha conformado la experiencia de los lectores. La diferencia entre el Quijote del siglo XVII y el del Siglo XX son los innumerables hechos que han condicionado la experiencia, entre estos hechos, el Quijote mismo. En Menard encontramos un estilo arcaizante, cuando en Quijote es solo el desenfadado español corriente. Así el arte transforma nuestra sensibilidad, nuestras maneras de percibir y entender el mundo. Fue Proust quien expresando esta misma idea, sostenía que sólo después de Renoir empezamos a ver mujeres Renoir por las calles.

ciadas con las principales instituciones de la vida social” (Dewey, 2008, p. 8). Platón sintió tan fuerte esta conexión que llegó a sostener que el cambio del modo dórico al modo lidio de música era el precursor de toda degeneración cívica. Si bien, como dice Dewey, esto puede parecer una exageración, lo cierto es que nadie hubiera dudado en su contexto que el arte era parte integrante del *ethos* y las instituciones de la comunidad. Justamente reconocer este aspecto del arte, darle su lugar y su importancia es lo que nos permite poner una específica atención para investigarlo.

Justamente por ello es que el arte ha de tener un lugar fundamental en la construcción social, pero una teoría del arte que lo recluya en un reino separado invisibiliza u oculta los efectos en la constitución de la experiencia que este ha de tener. Dewey nos advierte de esto, y por ello en un ensayo sin duda visionario de los terribles peligros y las prometedoras potencias que esconde el arte sostiene que

No se ha acostumbrado juzgar a las artes, las Bellas Artes, como una parte importante de las condiciones sociales que influyen en las instituciones democráticas y la libertad de las personas. Aun después de haberse admitido la influencia del estado de la industria y de la ciencia natural, tendemos todavía a rehusar la idea de que la literatura, la música, la pintura, el drama o la arquitectura, tengan ninguna conexión íntima con las bases culturales de la democracia. Hasta quienes se consideran buenos demócratas, se contentan a menudo con ver los frutos de esas artes como adornos de cultura, más bien que como cosas en cuyo disfrute todos deben participar, si la democracia ha de ser una realidad. El estado de cosas en los países totalitarios puede inducirnos a rectificar esta opinión, pues demuestra que cualquiera pueda ser el caso con respecto a los impulsos y fuerzas que guían al artista creador en la ejecución de su arte, una vez creadas, son el más impelente de los medios de comunicación mediante los cuales se agitan las emociones y se forman opiniones. El teatro, el cinematógrafo, la sala de conciertos, la galería de pinturas, la elocuencia, los desfiles populares, los deportes colectivos y los establecimientos recreativos han sido reglamentados todos ellos como parte de los órganos de propaganda mediante los cuales se mantiene en el poder la dictadura, sin que las masas la consideren opresiva. Estamos comenzando a comprender que las emociones y la imaginación son más poderosas para dar forma al sentimiento y opinión pública que la información y la razón. (Libertad y cultura, [1939] 1965, pp. 7-8)

Formulada en 1934 la teoría deweyana goza de una plena vigencia, tanto por su carácter descriptivo como por los campos de investigación que abre. Hans Joas sostiene que el pragmatismo en general ‘da la sensación’ de una inaudita modernidad ya que si bien las obras de Peirce, James, Dewey y Mead están vinculadas al momento que vivieron y a las peculiaridades de la vida cultural americana, estos autores tuvieron la virtud de deducir del ocaso de las certidumbres metafísicas conclusiones cuya radicalidad no han sido suficientemente reconocida hasta la fecha puesto que “evitaron sustituir aquellas certidumbres metafísicas por otras nue-

vas” (1998, p. 1), abogando por una idea donde los humanos tenemos la tarea de conducir inteligentemente nuestras vidas.

La recuperación de la continuidad entre el arte y la vida no solo es en Dewey una adecuada descripción del arte, sino también una promesa de una vida más intensamente vivida, una vida que pueda integrar al arte como su característica fundamental. Sin duda, nuestra vida cotidiana se caracteriza más por las experiencias rutinarias, mecánicas, y pobremente significativas, es decir vivimos una vida que carece de una genuina cualidad estética. Pero para Dewey eso no necesariamente es lo que la vida podría ser. El problema de la discontinuidad efectiva entre el arte y los otros modos de actividad, como el trabajo y la vida cotidiana es un problema humano, con una solución humana, no algo que remita a una esencia última e insoslayable. Nuestra es la tarea de crear ese mundo, de hacerlo posible. Se trata, como dijimos al principio, de indagar en qué clase de mundo vivimos y en qué clase de mundo queremos vivir. El arte, como actividad creativa e imaginativa, tiene allí su principal tarea.

La obra de arte como proyectil: la perspectiva de Walter Benjamin

¿Qué valor tiene toda la cultura cuando la experiencia no nos conecta con ella?

WALTER BENJAMIN, Obras II.1.

Desde otra tradición, esta vez por demás heterogénea⁵², Walter Benjamin da cuenta del carácter inherentemente social del campo artístico en múltiples escritos y de los modos más variados. Este teórico alemán, lejos de construir un sistema filosófico firme y bien estructurado, ilumina, con sus obras (y anotaciones) aparentemente dispersas y disímiles (ensayos, conferencias, reseñas, programas radiales, artículos, libros, diarios de viaje, cartas) aspectos y fragmentos de nuestra realidad evitando describirlos o explicarlos de un modo típico.

A modo de presentación, nos interesa destacar que Benjamin, además de ocuparse de algunos de los tópicos clásicos de la filosofía, como el conocimiento, la política o el arte, que aquí nos ocupa, reflexiona también sobre y a partir de temas tradicionalmente despreciados por la tradición académica, como la moda, la comida, la prostitución, la decoración o los juguetes para niños. Es así que, como resulta esperable, no encontremos en sus textos una teoría acabada del arte ni una explicación o descripción de cómo funciona el universo artístico. Sus iluminaciones sobre estética y teoría del arte emergen, por lo general, de su experiencia, esto es, del encuentro con las obras, frente a las cuales Benjamin asume diferentes roles: traductor (de

⁵² Benjamin tuvo una estrecha relación con el Instituto de Investigación Social de Frankfurt (del que Max Horkheimer, Theodor Adorno y Jürgen Habermas son los integrantes más destacados), pero aun así nunca se convirtió en miembro. Esta tensión entre la pertenencia y la no pertenencia marcó, a su vez, otros de sus vínculos intelectuales, si no todos. Fue marxista, aunque por demás heterodoxo, pero nunca se afilió al partido comunista, y de la misma manera se interesó en el mesianismo judío pero no lo convirtió en el centro de sus reflexiones. Para una biografía clásica y corta de Benjamin, ver Witte (2002).

Proust, de Baudelaire), crítico (a través de sus múltiples reseñas), historiador (en sus trabajos sobre el drama barroco o el romanticismo), teórico (en sus ensayos sobre fotografía y sobre el carácter postaurático del arte de su tiempo, en sus estudios sobre Goethe, Kafka y Brecht, entre otros), o un simple (aunque agudo) contemporáneo, como en su relación con el surrealismo pero también con la arquitectura que lo circunda en las ciudades que habita y los aparatos técnicos que configuran, como veremos, su mirada y la de sus contemporáneos.

Presentaremos, en este capítulo y tal como hicimos en el caso de Dewey, sus reflexiones sobre el arte haciendo hincapié en cómo la esfera de la social (con su inmensa complejidad) adquiere siempre un lugar central, volviendo imposible pensar, desde Benjamin, al arte como un fenómeno aislado, puro o incontaminado. Lo haremos, a su vez, y en función de aportar claridad a esta presentación, en torno a tres ejes clásicos para el estudio de las manifestaciones artísticas, a saber: autorxs, receptorxs y obras, ejes que Benjamin, a través de operaciones que le son muy propias, fuerza, curva, descentra y desplaza.

En primer lugar, en torno a lxs autorxs, y a partir de la conferencia “El autor como productor”, veremos cómo Benjamin indica la necesidad de reinsertar a lxs artistas en el aparato productivo y cuestiona radicalmente la autonomía del arte tal y como fue entendida tradicionalmente y, con ella, la figura del genio.

En segundo lugar, expondremos el modo en que, ya en la década del 30 (e incluso algo antes), tiene en cuenta la recepción como una pieza decisiva en la relación estética, fundamentalmente en torno al carácter reproducible de la obra de arte y a los cambios en la percepción y en la experiencia propios de la época, que el arte genera y a los que a su vez debe responder.

Por último, y con respecto a las obras, nos centraremos en cómo, en el marco de su denuncia de la estetización de la política en manos del fascismo, encuentra en el arte una potencialidad política de transformación, reconociendo al campo artístico como un terreno que, lejos de estructurarse en torno a, por ejemplo, la belleza, está plagado de intereses y tensiones.

De la creación a la producción: el rol de lxs autorxs

En filosofía, la reflexión sobre el arte ha otorgado, tradicionalmente, un lugar destacado a la figura del artista⁵³, ya sea comprendiéndolo en términos de genio creador, ya como producto de su tiempo o con el eje puesto en su compromiso político. Benjamin operará aquí, claro, un desplazamiento, comprendiendo al autor como un productor y reincorporándolo al mundo del trabajo desde una perspectiva materialista.

En la conferencia “El autor como productor”, de 1934⁵⁴, Benjamin busca hacer, en sus propias palabras, una “crítica política literaria” (2009, p. 298) y comienza dando un paso cuya im-

⁵³ Para una interesante reconstrucción de la historia de la conceptualización de la figura y el rol de lxs artistas en la historia del arte y la estética, ver Vilar, G. “La producción estética” (2013). Allí, el autor repasa conceptos más clásicos como el de inspiración, el de *poiesis* y el de genio y ofrece, además de un recorrido por la historia de la filosofía, de las ideas y de los conceptos, un buen panorama de discusiones estéticas más contemporáneas.

⁵⁴ Como se indica en la versión del texto en español que se ofrece en Obras II.2, de lo que se trataría es de “el texto de una conferencia que Benjamin no llegó a dictar y que no publicó en todo caso” (Benjamin, 2009, p. 297)

portancia no habría que perder de vista: se refiere a la escritura como actividad, y más aún, como trabajo, en lugar de partir del análisis de obras acabadas. Este cambio de eje, que puede parecer menor, le permite hacer foco en lo procesual y, resulta claro, el proceso (como proceso productivo) implica a lo social de una manera más directa, más transparente, que algo así como la creación. La producción de la obra (en este caso de un texto, porque Benjamin está pensando en literatura y en teatro, pero podemos imaginar también una pintura, una película o una sinfonía), lejos de comprenderse en términos de súbita inspiración o de creación de la nada, es pensada en los mismos términos que la producción de mercancías. Y mientras que la creación como concepto señala, en el nivel de nuestras asociaciones, la creación divina, la inspiración, la originalidad, la obra maestra o la genialidad⁵⁵, la producción como concepto recorta otro panorama: nos remonta a fábricas, a materiales, a relaciones de producción, a financiamiento, a obrerxs, a consumidorxs, y así a un sistema económico y social. Las palabras no son inocentes, y mientras la creación nos señala el cielo, la producción nos arroja, otra vez, a este mundo.

El concepto de producción se ha vinculado históricamente, y, como recuerda Raymond Williams (2000), también en Marx, a la industria e incluso a la industria pesada. Aun así, la producción y reproducción de la vida excede por mucho este sector. Producimos, dice Williams, la satisfacción de nuestras necesidades, también nuevas necesidades y nuevas definiciones de necesidades, por lo que la reducción del concepto de producción a los términos burgueses de producción de mercancías tiene como consecuencia la alienación de

todo un cuerpo de actividades que deben ser aisladas bajo las denominaciones de: 'el reino del arte y las ideas', la 'estética', la 'ideología' o (...) 'la superestructura'. Ninguna de ellas, en consecuencia, puede ser comprendida como lo que son en realidad: prácticas reales, elementos de un proceso social material total (Williams, 2000, p. 114).

En Benjamin, el rol del artista es enfocado de plano desde un punto de partida diferente. Y es que la pregunta que motiva sus reflexiones no tiene su origen en una curiosidad intelectual, sino en una pregunta política y urgente: transcurre 1934 en Alemania, Hitler está en el poder y Benjamin, desde su exilio en Francia, lejos de querer forjar una explicación que ilumine el modo de funcionamiento del campo artístico, se pregunta cómo podemos, desde todas las trincheras que nos sea posible, enfrentar al fascismo (el mismo fascismo que lo llevaría a poner fin a su vida seis años más tarde)⁵⁶.

Nuestro autor retoma, en el texto de la conferencia que nos ocupa, un debate conocido, cuya dicotomía principal es la que coloca a lxs artistas entre dos posibilidades: autonomía o compromiso político; esto es, o bien se le concede a quien escribe la "libertad de escribir lo que quiera" (p. 298) o se le exige que ponga su obra al servicio de determinada causa o de determi-

⁵⁵ Como veremos más adelante, en su célebre ensayo "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", de 1936, Benjamin hará explícita esta proclama.

⁵⁶ El 26 de setiembre de 1940, en la localidad fronteriza de Portbou, a través de la cual intentaba abandonar Francia para dirigirse a Estados Unidos huyendo del nazismo, Benjamin se quitó la vida, aquejado por las dificultades que amenazaban con hacer imposible su salida de Europa.

nados intereses (típicamente, si el artista es de izquierda, la respuesta a esta exigencia se traduce en un arte explícitamente político, al modo del realismo socialista⁵⁷). El problema clásico en este planteo aparece cuando la tendencia política “correcta” entra en conflicto o actúa como limitante para la experimentación misma con el lenguaje artístico y tiene así un impacto negativo en la “calidad” de la obra.

Desde la perspectiva de Benjamin, la limitación de esta perspectiva, y el error en esa dicotomía, es que se centra en el mensaje o “contenido” de la obra (en el sentido más clásico de un arte político, militante, que busca educar, persuadir o iluminar a las masas) en lugar de poner el foco en el proceso productivo del que la obra emerge. En otras palabras, el error consiste en considerar al escritor (o al artista) como un “hombre de espíritu”, es decir, mantenerlo en una casta que pretende definirse según sus opiniones, de manera no materialista, sin prestar atención a su lugar real en el proceso productivo en que se inserta. Pero para Benjamin “la tendencia política, aunque parezca revolucionaria, actúa de manera contrarrevolucionaria si el escritor experimenta su solidaridad con el proletariado solamente en su mentalidad, y no en tanto ya que productor” (2009, p. 303), esto es, mientras el autor no adquiera conciencia de que es un actor social real que forma parte del proceso de producción y reproducción de la vida. En este sentido, mientras el colectivo de escritores sea, dirá Benjamin, algo tan reaccionario como una casta –un círculo de expertos, de hombres de espíritu elevado–, difícilmente podrá cumplir una función revolucionaria, sin importar cuán revolucionario sea el contenido de su mensaje, más aún porque “el aparato burgués de producción y publicación puede asimilar y propagar enormes cantidades de temas revolucionarios sin que su propia subsistencia y la de la clase que lo posee sean por ello puestas en cuestión” (Benjamin, 2009, p. 306). Nuestro tiempo, en el que todo mensaje se transforma, literalmente, en remera, y en el que es posible comprar consignas revolucionarias estampadas en formatos variados por empresas multinacionales, demuestra que Benjamin estaba en lo cierto: con las consignas no alcanza. Por eso, en su opinión, debemos descentrar la atención de lo que lxs escritorxs (o lxs artistas) dicen –en la constelación de los temas, las opiniones, los debates, el contenido– y ponerla en el proceso real de producción de los textos, donde la distinción entre la forma y el contenido se diluye.

Lo que Benjamin busca –en este que es uno de sus textos más marcadamente materialistas– es, no una renovación espiritual, sino innovaciones técnicas que nunca son meramente formales sino que estructuran la obra como un todo. Y es que una obra revolucionaria no es, para Benjamin, la que muestra obrerxs felices haciendo la revolución, sino la que hace, ella misma, la revolución en el campo que le toca, esto es, la que experimenta de manera revolucionaria con los modos de decir, y la que logra abrir zonas de nuestra percepción antes inexploradas, o iluminar con su impacto áreas que no habíamos mirado. En este punto compartimos la observación de Kang en torno a que, para Benjamin, lo político está referido no tanto a cuestiones ideológicas o institucionales sino más bien a los modos de organizar la experiencia (Kang,

⁵⁷ El realismo socialista es un estilo artístico que surgió en la Unión Soviética y fue popular también en la República Popular China y en otros países socialistas, si bien algunos de sus elementos se encuentran presentes asimismo en otros contextos, como en el muralismo mexicano. Busca crear conciencia de clase a través del arte, y fundamentalmente a partir del contenido de las obras, que muestran, típicamente, o bien el mundo de lxs trabajadorxs (exaltando su dignidad) o bien figuras heroicas de la revolución.

2014, p. 130). Bertold Brecht, de cuyo teatro Benjamin fue un gran admirador, dijo (según Benjamin) que “desde el punto de vista político lo decisivo no es en absoluto el pensamiento privado, sino (...) el arte de pensar en la cabeza de otras personas” (Benjamin, 2009, p. 304).

Benjamin cambia la pregunta por la posición que el artista toma *frente* a la situación social, y se pregunta qué lugar ocupa *en* el sistema productivo que le es propio: ¿es una pieza más en la aceitada maquinaria del arte o introduce alguna transformación? ¿Se limita a abastecer el sistema productivo del que es parte o toma, en sentido fuerte, es decir, marxista, los medios de producción? ¿Entrega el autor, como un ingeniero, un aparato de producción mejorado para que otros productores puedan utilizarlo?

Varios años después de la muerte de Benjamin, un artista conceptual que fue también su ávido lector, Joseph Kosuth, escribió algo que se acerca mucho a esta idea y que ayuda quizá a aclararla: “si haces pinturas, ya estás aceptando (no cuestionando) la naturaleza del arte”⁵⁸ (1991, p. 18. Traducción propia). De lo que se trata, entonces, no es ya de aquello que puede encontrarse en la pintura, sino del tipo de cosa, de aparato, frente al cual se espera que se paren los espectadores. Se trata de cómo está hecho, y de cómo se inserta en el continuo del resto de las experiencias que esos espectadores viven, se trata de cómo los impacta (la metáfora del arte como un proyectil es del mismo Benjamin), y no de aquello que intenta inocularles una vez que logra alcanzarlos.

Nos desplazamos ya hacia el segundo eje mediante el cual queremos destacar cómo en Benjamin el arte es inherentemente social y la sociedad en la que se inserta le es inalienable, a saber, el de los receptores. Con respecto a ellos, y refiriéndose a las modificaciones en el aparato de producción que el autor introduce, acota Benjamin: “y dicho aparato será tanto mejor cuantos más consumidores conduzca hacia la producción, o, en pocas palabras: si es capaz de convertir a los lectores o a los espectadores en colaboradores” (2009, p. 310).

La potencialidad del arte está, finalmente y como desarrollaremos en los próximos apartados, no en decirles a los receptores que deben ser activos y movilizarse, sino en activarlos y movilizarlos. El mensaje pierde protagonismo y da lugar a la experiencia.

De la contemplación a la experiencia: la agencia de los receptores

La estética de la recepción como tal, esto es, la comprensión del arte como “un proceso de comunicación estética en el que colaboran, en igualdad de condiciones, el autor, la obra y el receptor” (Jauss, citado por Presas, p. 124) y de la que se deriva, entonces, que el receptor es, a su manera, también autor de la obra que experimenta, surge en 1967 en Alemania de la mano de Robert Hans Jauss y Wolfgang Iser⁵⁹. Sin embargo, la historia del pensamiento sobre el arte da sobradas muestras de que la recepción fue tenida en cuenta desde mucho antes. Desde la filosofía griega hasta Proust podemos encontrar, según quién escriba la his-

⁵⁸ El original en inglés: “if you make paintings you are already accepting (not questioning) the nature of art” and being an artist now means to question the nature of art”.

⁵⁹ Recomendamos, para este tema, la lectura de Presas (2013)

toria, precursorxs de esta corriente, entre lxs que aparece, reconocido explícitamente por el mismo Jauss como una fuente de sus ideas, nuestro autor. Especialmente, Benjamin realiza un aporte significativo con el concepto de “actualización”, que pone en juego para pensar la recepción de obras no contemporáneas, y el modo en que la historia que nos entrega esas obras (que es la historia de su recepción por parte de sus contemporáneos, y luego la historia de su valoración, de su vigencia, de su conservación y de su transmisión) cumple un papel que no habría que subestimar.

A su vez, y como hace patente el fragmento con el que cerramos el apartado sobre el rol de lxs autorxs, Benjamin fue capaz de iluminar algo de la relación entre la obra y lxs receptorxs que nos interesa destacar, y es que lxs autorxs no dialogan con su público a través de sus opiniones o del mensaje que transmiten, sino a través de las experiencias que le posibilitan. En este punto, coincidimos con Habermas cuando afirma que “la teoría del arte de Benjamin es una teoría de la experiencia” (1975, p. 317). Es por eso que nos permitiremos reconstruir, brevemente, la concepción benjaminiana de la experiencia.

Este concepto, que recorre toda la historia de la filosofía y es central, también y como se mencionó, en la filosofía de John Dewey, resulta un concepto de carácter articulador en la obra del autor que nos ocupa, y permite comprender, a su vez, algunos rasgos relevantes de sus reflexiones sobre el arte. Básicamente, y frente a la comprensión de la experiencia humana como estando articulada en torno a la relación de un sujeto que mira, conoce, aprecia y representa el mundo, y un mundo que, consecuentemente, se deja mirar, conocer, apreciar y representar, la conceptualización de la experiencia de Benjamin (otra vez, como la de Dewey) se centra en el carácter potencialmente transformador del encuentro con el mundo, encuentro que a su vez forma tanto al hombre como al mundo, que lejos de ser entidades cerradas y autónomas que se encuentran son impensables el uno sin el otro.

Como expresan Opitz y Wizisla, en la obra de Benjamin los conceptos “no tienen nada de estático, experimentan cambios de significado” (2014, p. 10). En efecto, este es el caso también del concepto de experiencia que, aun cuando resulta central, no es posible de ser definido simplemente, en la medida en que sus significaciones se van revelando en el marco de las problematizaciones en las que tiene lugar (Cf. Weber, 2014). Aún así, podemos intentar caracterizar la experiencia en función de algunos de sus rasgos. En primer lugar, la experiencia es una elaboración y ya no una mera recepción de datos. En este sentido, no se tiene pasivamente, sino que se hace activamente: no es del orden de lo contemplativo, sino que es acción, en la medida en que implica una apropiación y una elaboración de aquello que la posibilita, en nuestro caso, la manifestación artística. En segundo lugar, la experiencia, contrariamente a cómo se la tendió a pensar en la tradición filosófica, no se centra ya en un sujeto individual: al articularse en prácticas colectivas (y toda recepción de una obra –que, como vimos, implica su inserción en la tradición que la trajo hasta nosotrxs– es colectiva), la experiencia adquiere un carácter intersubjetivo que tiene en cuenta nuestra inserción en la sociedad y el carácter a su vez histórico, específico de la realidad que experimentamos, que lejos de ser algo así como “la naturaleza” o “el mundo” se da siempre en un tiempo y un espacio concretos. Por último, es

importante, en el contexto de la producción de Benjamin, dejar de comprender la experiencia como algo que hacemos en la interioridad de nuestro ser, o a las transformaciones que una experiencia nos posibilita como alterando nuestras opiniones o sensaciones privadas: la experiencia, en su concepción, no es anterior al lenguaje ni está separada de él, sino que encuentra en el lenguaje (los lenguajes), antes que una herramienta para su expresión, el medio que la hace posible⁶⁰.

¿Cómo podemos entender, entonces, la experiencia que realizamos cuando estamos frente a una obra de arte? Para intentar esclarecer la perspectiva benjaminiana al respecto, nos referiremos a su célebre texto “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” de 1936, donde analiza el impacto de los medios técnicos de reproducción, especialmente de la fotografía y el video, no sólo en el mundo del arte sino también en nuestra propia percepción y nuestra experiencia, y donde se propone a su vez introducir conceptos nuevos en la teoría del arte, que dejen de entender la esfera de la producción artística en términos de “creatividad y genialidad, misterio y valor de eternidad” (Benjamin, 2008, p. 11).

En este texto, Benjamin da cuenta de cómo los rasgos que caracterizaban a la obra de arte en su forma tradicional, esto es, su carácter de única y original, se encuentran amenazados por la reproductibilidad inherente a las nuevas producciones artísticas, cuyas copias cancelan todo sentido de la pregunta por el original. Es importante tener en cuenta que antes de la irrupción de la fotografía, para ver un cuadro célebre era necesario ir al museo en el que estaba expuesto, o conseguir alguna reproducción (o una falsificación lisa y llana), mientras que en nuestros días basta con buscar la imagen en internet. El surgimiento de la fotografía es, por esto, central en la historia de la recepción del arte. Sin embargo, no es esta la única razón: la fotografía en sí misma, entendida como una manifestación artística, carece de original propiamente dicho, ya que la reproducción es en ella no una posibilidad externa sino un rasgo definitorio. En este sentido, la fotografía no sólo acelera o modifica el proceso de reproducción (y difusión) de las obras de arte de la tradición, que siempre fueron, como aclara Benjamin, pasibles de ser reproducidas de alguna manera, sino que introduce, además, una reproductibilidad técnica nueva en la que la diferencia entre el original y las copias brilla por su ausencia, y la idea de autenticidad deja de tener sentido.

En este contexto, frente a una foto la experiencia estética misma tal y como resultaba familiar, atada al valor de culto del original que emanaba de su presencia irrepetible, deja de ser posible. Lo que permitiría esta experiencia, y que la foto no tiene, es, en palabras de Benjamin, el aura, “una trama particular de espacio y tiempo: la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse” (2008, p. 16)⁶¹.

Mientras que el aura hace alusión al carácter de irrepetible y lejano de un objeto, a aquello que lo hace inapropiable, la nueva técnica, “al multiplicar la reproducción, sustituye su ocurrencia irrepetible por una masiva” (Benjamin, 2008, p. 14). Con este movimiento, y si bien al costo de hacer peligrar la experiencia estética tradicional, la reproducción meca-

⁶⁰ En este punto resulta relevante mencionar el texto “El narrador”, donde Benjamin (2009b) da cuenta de la relación entre la crisis de la experiencia que percibe en su tiempo y la crisis de la narración como práctica colectiva que la sustentaba.

⁶¹ Para un estudio sobre el concepto de “aura” en Benjamin, ver Fürnkäs (2014).

nizada de la obra de arte modifica la relación de lxs receptorxs con el arte al ampliar el círculo de difusión de las obras.

A su vez, gracias a las nuevas técnicas es que las nuevas obras nos enseñan nuevos modos de ver el mundo, en tanto lo recortan de una manera novedosa, lo reproducen o lo expresan de una forma tal que logran que veamos, en él, elementos o aspectos desconocidos hasta el momento. Esto es así porque nuestra propia configuración como sujetos, y con ella, como receptorxs de las obras, no es invariable ni esencial sino que está moldeada por el mundo del que somos parte, esto es, por el lenguaje, por los aparatos técnicos, por las costumbres, los valores, la educación recibida, el paisaje en el que se inserta nuestra vida, las expectativas y un largo etcétera. En palabras de Benjamin:

Al interior de grandes intervalos históricos, junto con los modos globales de existencia que se corresponden a los colectivos históricos se transforma además su percepción. Pues el modo y manera en que la percepción humana se organiza (...) no está solo natural sino también históricamente condicionado (Benjamin, 2008, p. 15).

En este sentido, la experiencia frente a formas artísticas nuevas nos transforma, no –al menos no primariamente– en el sentido de que aprendamos algo de ellas, sino en tanto modifica nuestras capacidades o disposiciones y nuestra forma de ver el mundo. Sobre el cine, por ejemplo, dirá Benjamin que no sólo se caracteriza por la manera como el hombre se presenta ante el aparato, “sino por el modo en el cual, con su ayuda, este se representa el mundo entorno” (2008, p. 38) y agrega, tajante: “el cine ha enriquecido lo que es nuestro mundo perceptivo” (2008, p. 76).

Para comprender mejor este poder que Benjamin encuentra en el arte, al que considera capaz de modificar nuestra percepción, resulta muy útil recurrir a la analogía que construye entre el psicoanálisis y el cine: de la misma manera que la psicología de Freud ha hecho posible para el hombre percibir un acto fallido, aislándolo y haciéndolo analizable, convirtiéndolo en algo existente mientras que antes estaba entre las cosas que “sobrenadaban, pasando de ese modo inadvertidas, en la corriente de lo percibido” (Benjamin, 2008, p. 76), “en toda la amplitud de la percepción, óptica y ahora acústica, se produjo en el cine un ahondar análogo de la apercepción” (2008, p. 76) en la medida en que aparecen en él formaciones estructurales del todo nuevas.

Una forma de explicar esto que puede resultar tentadora es la siguiente: las cosas se nos aparecen, cine mediante, fotografía mediante, arte mediante, de una manera diferente a como se presentan a nuestro ojo desnudo. Sin embargo, parte del mérito filosófico de Benjamin es evitar esta ilusión de desnudez: nuestro ojo nunca está desnudo, sino que nuestra mirada siempre está configurada por determinados aparatos, se trate de aparatos técnicos, de concepciones o de costumbres. Estos aparatos, a la vez que configuran la recepción de la obra, haciéndonos, como reconoce la estética de la recepción, artífices de lo que vemos, tienen el po-

der de modificar esa misma percepción de la que dependen. Como cualquiera que haya visto una película puede comprobar mediante su propia experiencia,

las calles y tabernas de nuestras grandes ciudades, las oficinas y habitaciones amuebladas, las estaciones y fábricas de nuestro entorno parecían aprisionarnos sin abrigar esperanzas. Entonces llegó el cine, y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar por los aires todo ese mundo carcelario, con lo que ahora podemos emprender mil viajes de aventuras entre sus escombros dispersos” (Benjamin, 2008, p. 38).

Y es justamente a esas aventuras, específicamente las de orden político, que el arte nos permite imaginar, a las que nos referiremos en la última parte de esta exposición.

De la estética a la política: la potencia de la obra

Para hacer justicia al enfoque que Benjamin le imprime al estudio del arte es importante destacar un rasgo de su filosofía que la caracteriza muy especialmente, y que la sitúa a su vez de manera bastante orgánica en el amplio y variado espectro de la filosofía contemporánea, a saber, el descentramiento del sujeto. Sin entrar en demasiados detalles podemos decir que el sujeto –que como nos enseñan muchxs pensadorxs ha sido siempre un tipo particular de sujeto: blanco, varón, heterosexual y europeo– ha reinado en la historia de la filosofía, y este privilegio ha llevado a olvidar otras posibles agencias, entre las cuales se cuentan la de los otros animales, la naturaleza (entendida de diversas maneras) y los objetos producidos por lxs humanxs, dado que estxs posibles seres actuantes se han considerado tradicionalmente pasivos y dispuestos a fin de ser utilizados por el hombre para sus fines.

En el caso de Benjamin, el sujeto pierde efectivamente protagonismo, como vimos más específicamente en el caso del artista, y es posible observar un cierto reconocimiento del carácter activo o agente de las cosas que, en el caso que nos ocupa, son las obras. Sin ir más lejos, afirmar que el cine o la fotografía modifican nuestra percepción es dejar de entender esa percepción como el comienzo, como lo ya dado, de toda apreciación artística, y colocarla en el continuo de todas las otras cosas que se necesitan para que una experiencia (en este caso estética) tenga lugar.

En consonancia con este reconocimiento de la agencia de los objetos, Benjamin estudia en ocasiones su historia. En el caso de la obra de arte resulta importante recordar que los objetos que hoy consideramos obras de arte estuvieron, en otro tiempo “al servicio de un ritual que fue primero mágico y, en un segundo tiempo, religioso” (Benjamin, 2008, p. 17). Sin embargo, nuestra relación con esos objetos fue mutando, de modo tal que, en palabras del mismo Benjamin,

sería posible representar la historia del arte como la confrontación de dos polaridades en la obra de arte misma y contemplar la historia de su curso en los cambiantes desplazamientos del centro de gravedad desde un polo a otro de la obra, polos que son sin duda valor de culto y valor de exposición (2008, pp. 19- 20).

En efecto, muchas de las obras que cumplían originalmente una función ritual o religiosa, que en muchos casos podían ser vistas por pocas personas y en ocasiones especiales, son las mismas obras que son hoy en día exhibidas en museos, donde miles de visitantes las observan (y fotografían) todos los días. Una vez que el culto al que servían deja de necesitarlas, las obras se liberan y encuentran ocasión de exhibirse como objetos de los que disfrutar, de los que aprender o a los que juzgar. Y más tarde, una vez que el valor de exposición se convierte en predominante, las técnicas de reproducción amplían el alcance de dicha exposición: hoy en día, no sólo millones de visitantes contemplan cuadros famosos en los museos, sino que también los buscan en internet y los llevan estampados en prendas de vestir u otros objetos de uso (pensemos, como ejemplo paradigmático, en ciertas obras de Frida Kahlo).

La obra, como vemos, tiene una historia, una función social y también, para Benjamin, exigencias. Cuando Benjamin habla de la fotografía de Atget, a quien admiraba mucho, dice que sus fotografías de la ciudad vacía exigen “una recepción en un sentido bien determinado” (2008, p. 22). Esto significa que la recepción no será determinada por el sujeto, que hace con la obra lo que quiere, sino que es moldeada y exigida por las características mismas del objeto, tanto que, para estas fotografías, “la mirada en libre suspensión no les es ya adecuada. Antes, inquietan al espectador; el cual presiente por su parte que, para acceder a percibir las, tiene que encontrar cierto camino” (Benjamin, 2008, p. 22). Mientras que “el cuadro siempre tuvo la exquisita pretensión de contemplarse” (Benjamin, 2008, p. 37), la fotografía está poniendo a lxs receptorxs frente a la necesidad de hacer una experiencia. Las obras de lxs dadaístas, por ejemplo, son obras ante las cuales, por razón de su carácter escandaloso, es imposible “entregarse al recogimiento” (Benjamin, 2008, p. 41) y no adoptar una postura. Con ellas la obra de arte, “de atractivo espectáculo o sonoridad seductora pasó (...) a convertirse en proyectil que se lanzaba contra el espectador” (Benjamin, 2008, p. 41).

Es importante destacar en este punto las actitudes a las que invitan las diferentes obras de arte. Una obra que, separada del cuerpo, aislada por el aura que irradia, no nos impacta, nos propone una actitud contemplativa, de recogimiento y de detención. Por su parte, la obra como proyectil, que se lanza contra nosotrxs, exige una elaboración que trabaje con la fuerza de ese impacto, transformándola. Mientras que la primera nos vuelve pasivxs, la segunda nos activa. Hacer una experiencia con la obra se opone a disfrutarla en el más puro recogimiento e implica sumergir la obra en la vida y dejar que la transforme, como ocurre en la recepción en la dispersión propia de la arquitectura pero también del cine, ante cuya pantalla el público adopta una actitud no sólo más activa –más progresiva y menos

retrógrada, dirá Benjamin—, sino también más dispersa que ante un cuadro, por el cual se deja fascinar y en el cual se sumerge.

Para Benjamin, el tipo de actitud contemplativa y pasiva que los sectores conservadores de su tiempo extrañaban era el mismo tipo de actitud que esperaban de las masas en el ámbito de la política, a saber, fascinación, pasividad, entrega y sometimiento ante algo que se impone, solemne, sobre el pueblo. Benjamin llamará a este fenómeno “estetización de la política”, en tanto busca convertir a la política en objeto de goce estético, esto es, separarla de nosotros. En uno de los pasajes más célebres de su ensayo, señala el autor que

la humanidad, que antaño, con Homero, fue objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, ahora ya lo es para sí misma. Su alienación autoinducida alcanza así aquel grado en que vive su propia destrucción cual goce estético de primera clase. Así sucede con la estetización de la política que propugna el fascismo (2008, p. 47).

La forma en que Benjamin termina este pasaje, con el que cierra también el escrito, reza lo siguiente: “el comunismo le responde por medio de la politización del arte” (2008, p. 47). Como vimos en el apartado sobre el autor, politizar el arte no será, para Benjamin, usarlo de medio para enviar mensajes políticos sino explorar su potencialidad como lugar para experimentar el mundo de un modo diferente. En palabras de Benjamin, nuestra tarea histórica, contraria a la actitud típicamente antitécnica que busca volver a los viejos buenos tiempos, es “hacer del gigantesco equipamiento actual objeto de una intervención humana” (2008, p. 21).

Consideraciones finales

Hemos presentado, a lo largo del capítulo, dos perspectivas filosóficas que tienen, como se puede observar, tantos puntos en común como diferencias muy marcadas. Entre las primeras, pero también entre las segundas, está el contexto de surgimiento —el anclaje histórico— porque si bien los autores fueron contemporáneos y vivieron los mismos cambios y las mismas guerras, habitaron también espacios disímiles. En efecto, mientras que Dewey ejerció la filosofía, pero también el compromiso político, sin que su vida corriera con ello grandes riesgos, la existencia de Benjamin se vio amenazada por (y encontró su fin debido a) el régimen nazi.

Esta diferencia biográfica, si se quiere anecdótica, casual, es capaz de iluminar la notoria diferencia de proyección: Dewey mostró siempre, aun siendo un crítico muy agudo de la sociedad estadounidense, cierta confianza en la democracia, mientras que Benjamin no sólo no vislumbró en ella un camino, sino que no vislumbró camino alguno en una medida tal que la dimensión del futuro no ocupa en sus reflexiones casi ningún lugar.

Ahora bien, aunque significativa, esta diferencia pierde algo de su densidad cuando nos acercamos a los textos desde el ahora, no menos urgente y cambiante, que habitamos. Desde

acá, lo que percibimos son dos gritos, y la diferencia entre el llamado de atención y el pedido de auxilio se desdibuja.

Y es que encontramos, en sus voces, algunas tonalidades comunes, entre las que nos interesa destacar tres: una cierta materialidad, la centralidad de la experiencia y el impulso de transformación. Estos tres rasgos, si bien aplicables a sus filosofías en general, resultan especialmente relevantes en el ámbito del arte, ya que indican los modos en el que el arte es y no puede dejar de ser, para ellos, social, a saber, en tanto surge de la sociedad, en tanto vive y significa sólo en ella y en tanto la puede modificar.

En primer lugar, entonces, el arte se relaciona con lo social porque tiene allí su origen. No es casual, por ello, que tanto Dewey como Benjamin incorporen una cierta historización en sus reflexiones, repasando las funciones que las obras cumplían en otros períodos históricos, alejándose así de construir una estética alejada de la realidad del arte como fenómeno y de cualquier forma de intelectualismo ocioso.

En segundo lugar, el arte es social porque nuestra experiencia es un fenómeno social. La centralidad que otorgan a la experiencia da cuenta de una cierta agenda para la filosofía, que la compele a pensar la relación que entablamos con el mundo. La centralidad de la experiencia, asimismo, lleva tanto a Dewey como a Benjamin a poner el foco en los procesos y no en los productos, y a iluminar así las maquinarias que se ponen en marcha por detrás, por delante y en el centro de cada obra de arte.

Por último, el arte es social porque es un actor social y así, un posible motor de la transformación. El arte y lo social se relacionan porque las obras de arte, además de ser posibles gracias a transformaciones (técnicas, culturales, sociales), son, a su vez, catalizadoras de esas transformaciones. Mientras que el artista se aleje, dirá Benjamin, de “la imagen propia del hombre tradicional, siempre solemne y noble, adornado con todas las diversas ofrendas del pasado, para dirigirse por su parte al contemporáneo desnudo que, gritando como un recién nacido, se encuentra en los sucios pañales de esta época” (2007, p. 121), el arte tendrá la posibilidad, aunque sea remota, de hacer del mundo un lugar un poco más vivible. Aunque para eso tenga que abandonar su emplazamiento en el museo y convertirse en proyectil.

Referencias

- Adorno, T. (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Akal
- Alexander, T. ([1952]1987). *John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature: The Horizon of Feeling*. Albany: State University of New York Press
- Benjamin, W. (2008). *Obras I.2*. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2009). *Obras, II.2*. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2007). *Obras II.1*. Madrid: Abada.

- Danto, A. C. (2010). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós
- Dewey, J. *A Common Faith*. En *The Later Works, 1925-1953, (1981-1991)*, Volumen 9. Carbondale: Southern Illinois UP.
- Dewey, J. (1948). *The Later Works, 1925–1953. Vol. 2: 1925–1927*. New York: Merton Books.
- Dewey, J. (1950). Aesthetic Experience as a Primary Phase and as an Artistic Development. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 9, 56–58.
- Dewey, J. *The Collected Works of John Dewey, 1882-1953 (1967-1987). The Early Works, 1882-1898 (1967-1972); The Middle Works, 1899-1924, (1976-1983); The Later Works, 1925-1953, (1981-1991)*. Carbondale: Southern Illinois UP.
- Dewey, J. (1948). *Experiencia y naturaleza*. México: FCE.
- Dewey, J. (1950). *Lógica. Teoría de la Investigación*. México: FCE.
- Dewey, J. (1993). *La reconstrucción de la filosofía*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini.
- Dewey, J. (2000). *La miseria de la epistemología. Ensayos de pragmatismo*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Dewey, J. (1965). *Libertad y cultura*. México: UTEHA
- Di Gregori, M. C.; López, F. (Comps.) (2014). *Regreso a la experiencia. Lecturas de Peirce, James, Dewey y Lewis*. Buenos Aires: Biblos.
- Di Gregori, M. C. y Pérez Ransanz, A. R. (2010). “Las emociones en la ciencia y el arte. En Sixto Castro y Alfredo Marcos (comps.). *Ciencia y arte: mundos convergentes* (pp. 273-308). Madrid: Plaza y Valdés.
- Fürnkäs, J. (2014). Aura. En Opitz, M. y Wizisla, E. (2014) *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Habermas, J. (1975). *Perfiles filosófico-políticos*. Madrid: Taurus.
- Haskins, C.(1992). Dewey's 'Art as Experience': The Tension between Aesthetics and Aestheticism. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, 28 (2), pp. 217 - 259.
- Haskins, C. (2013). The myth of the Autonomy Fault Line in Aesthetics. En Hullat, O (ed.) *Aesthetic and artistic autonomy*. New York: Bloomsbury.
- Hullat, O. (2013). *Aesthetic and artistic autonomy*. New York: Bloomsbury.
- Joas, H. (1998). *El pragmatismo y la teoría de la sociedad*. Madrid: Siglo XXI.
- Kang, J. (2014). *Walter Benjamin and the Media. The Spectacle of Modernity*. Cambridge: Polity.
- Kosuth, J. (1991). *Art after Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990*. The MIT Press.
- Misak, Ch. (2013). *The American Pragmatists*. Oxford: Oxford University Press.
- Opitz, M y Wizisla, E. (2014). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Peirce, C.S. How to Make Our Ideas Clear. *Popular Science Monthly*, 12, 286-302
- Platón, (2014). *República*. Traducción: Antonio Camarero. Buenos Aires: Eudeba.
- Presas, M. (2013). La recepción estética. En David Sobrevilla y Ramón Xirau (2013). *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía. 25: Estética* (pp.123-144). Madrid: Trotta.

- Vilar, G. (2013). La producción estética. En David Sobrevilla y Ramón Xirau (2013). *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía. 25: Estética* (pp. 101-122). Madrid: Trotta.
- Weber, T. (2014). Experiencia. En Michael Opitz, y Erdmut Wizisla (2014) *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 479-525). Buenos Aires: Las cuarenta.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Witte, B. (2002). *Walter Benjamin. Una biografía*. Barcelona: Gedisa.