

BENJAMIN Y DEWEY EN TORNO A LA EXPERIENCIA ESTÉTICA. UN POSIBLE DIÁLOGO

Benjamin and Dewey on Aesthetic Experience. A Possible Dialogue

RODRIGO BAUDAGNA

Universidad Católica de Córdoba (Argentina)

robaudagna93@gmail.com

Resumen

En el presente artículo se indaga en las conexiones que pueden establecerse entre la teoría estética de Walter Benjamin y la de John Dewey. Para realizar dicha comparación, primero se analiza el planteo de Dewey en torno a la noción de experiencia estética como forma de reconectar el ámbito del arte con la vida cotidiana, y más adelante se estudian distintos textos de Walter Benjamin en los que se plantea una forma de experiencia estética a partir del arte vanguardista. La hipótesis de la que parte este trabajo es que en ambos autores la noción de experiencia estética es entendida de manera similar y responde a problemáticas comunes en relación al lugar del arte en el mundo moderno.

Palabras clave: Benjamin; Dewey; estética; experiencia; teoría crítica; pragmatismo

Abstract

This article explores the connections that can be established between Walter Benjamin's aesthetic theory and John Dewey's aesthetic theory. To make this comparison, we first analyze Dewey's approach to the notion of aesthetic experience as a way of reconnecting the realm of art with everyday life, and then we study different texts by Walter Benjamin in which he suggests a form of aesthetic experience based on avant-garde art. This work hypothesizes that in both authors the notion of aesthetic experience is understood similarly and answers common problems concerning the place of art in the modern world.

Key words: Benjamin; Dewey; aesthetics; experience; critical theory; pragmatism

INTRODUCCIÓN

En un texto publicado recientemente, Richard Shusterman (2022), investigador vinculado en la actualidad a la tradición pragmatista en estética¹, señala ciertas conexiones entre el pragmatismo y la primera generación de la Escuela de Frankfurt

¹ Shusterman (2002), al describir la “estética pragmatista”, sitúa el origen de esta en la estética de John Dewey, y en particular en *Arte como experiencia* [1934]. Sin embargo, como él mismo reconoce en un texto posterior (Shusterman, 2014), la tradición de la estética pragmatista proviene de mucho antes y tiene entre sus hitos principales a Kate Gordon, quien en 1908 habla por primera vez de una estética en el pragmatismo. A pesar de ello, Shusterman no menciona otro antecedente significativo al texto de Dewey: el breve texto de George H. Mead de 1926 sobre la naturaleza de la experiencia estética, cuyas similitudes con el planteo de Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” deberían ser objeto de mayores indagaciones.

Recibido: 14 noviembre 2022

Aceptado: 4 octubre 2023

(Benjamin y Adorno) en torno a sus planteos estéticos. De dichas conexiones, Shusterman destaca el interés tanto de Dewey como de Adorno por la dimensión experiencial y comunicativa del arte, y si bien en Adorno hay, en principio, un rechazo de la imbricación entre arte y vida que sí busca el pragmatismo, Benjamin asume, en cambio, la misma intención de disolver la separación entre ambas. De esta manera, tal como Shusterman señala, tanto en este texto de 2022 como en otros previos (1997, 2002), un punto crucial en el que se cruzan el pragmatismo y la teoría crítica en torno al arte es la noción de “experiencia estética”.

Los textos en donde Shusterman propone un diálogo entre pragmatismo y teoría crítica son de marcado interés, y para este artículo representan un punto de partida ineludible. Sin embargo, en lo que respecta a la lectura que Shusterman hace de Benjamin, se evidencia una cierta carencia que el propio Shusterman no esconde: tanto en el texto de 2022 como en un artículo de 1997, “Am Ende ästhetischer Erfahrung” (Shusterman, 1997), señala como fuente de su lectura a una colección breve de artículos de Benjamin publicada originalmente en 1969², *Illuminations* (Benjamin, 1969), lo cual circunscribe su estudio de la estética benjaminiana a los siguientes textos: “El narrador”, “Sobre algunos motivos en Baudelaire” y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, así como también a los comentarios acerca de Benjamin realizados por Martin Jay (1993) y Richard Wolin (1982). Esto limita la comprensión de la estética benjaminiana y obtura algunos elementos fundamentales que Benjamin desarrolla en textos que no están incluidos en la mencionada colección y que, como se verá en este trabajo, permiten tener un panorama más completo de lo que implica para Benjamin la “experiencia estética”.

A partir de este diálogo iniciado por Shusterman, y reconociendo a Benjamin como un autor fundamental dentro de la llamada Teoría Crítica, se buscará estudiar los puntos en común entre este autor y John Dewey en relación con sus análisis de la experiencia estética. La hipótesis que se plantea es que, en torno al concepto de “experiencia estética” confluyen, tanto en Benjamin como en Dewey, intereses y problemas en común frente a los cuales plantean respuestas similares, aunque con algunas diferencias significativas.

Tanto en Dewey como en Benjamin se ve, por ejemplo, un interés por reconstituir una experiencia emancipadora en el contexto de la modernidad, en donde hay una reducción de la capacidad de los individuos para interactuar y transformar su ambiente. Además, el concepto de experiencia [*Experience*, en Dewey, y *Erfahrung*, en Benjamin] ocupa un lugar central en el pensamiento de ambos autores, y ambos entienden al arte como una práctica privilegiada para comprender este concepto.

² Debe tenerse en cuenta que la obra completa de Benjamin se empezaría a publicar recién en 1972 y finalizaría en 1989 con el séptimo tomo. Hasta entonces solo circulaba una pequeña parte de su obra.

Sin embargo, a diferencia de Dewey, en Benjamin no hay, a lo largo de su obra, una descripción de la experiencia estética como concepto. De hecho, no hay tampoco un uso del término “experiencia estética”, sino que, a lo sumo, refiere a una “experiencia poética” [*poetischen Erfahrung*] o “experiencia surrealista” [*sürrealistische Erfahrung*]. A pesar de esto, en sus estudios relacionados con el arte, y en particular en sus reflexiones acerca del arte vanguardista, se pueden delinear ciertas características de una forma particular de *Erfahrung*, es decir, de experiencia, que se encuentra o se reconstruye a partir del arte de su época. Para analizar esto, se tomaron en cuenta algunos textos claves de Benjamin acerca de arte vanguardista y la experiencia. Estos son: “Traumkitsch” [1925] (1977, pp. 620 y ss.), “El surrealismo” [1929] (2007, pp. 301 y ss.), “Pequeña historia de la fotografía” [1931] (2007, pp. 377 y ss.), “Experiencia y pobreza” [1933] (2007, pp. 216 y ss.) y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” [1936] (2008, pp. 7 y ss.). Respecto de Dewey, la investigación se basa en *El arte como experiencia* [1934] (2008). Para ambos autores se siguen las traducciones en castellano, aunque se recurre a los textos originales en alemán o inglés en caso de ser necesario.

DEWEY Y EL ARTE COMO CULMINACIÓN DE LA EXPERIENCIA NATURAL

Algunas investigaciones previas, sea que sitúen su perspectiva en Benjamin o en Dewey, han sugerido algunas conexiones entre ambos autores que van más allá del hecho de que ambos hayan publicado sus textos más importantes aproximadamente en la misma época. Ya se han mencionado las investigaciones de Shusterman (1997; 2002 y 2022), pero también es relevante el artículo de Yasuo Imai (2003), en donde señala que hay una marcada cercanía en las concepciones de experiencia por parte de Dewey y Benjamin, en particular en lo que respecta a su anti-dualismo. Ambos autores, plantea Imai, realizan un diagnóstico similar en relación a la pobreza de la experiencia en la sociedad moderna y en ambos se encuentra un intento de superar dicha pobreza de experiencia a través de la integración de la experiencia estética y la vida cotidiana. Hay, sin embargo, señala Imai, ciertas diferencias cuando se indaga en qué entiende cada uno por experiencia estética, ya que cada autor tiene en mente un tipo diferente de arte cuando hablan de ella. De esto se proyecta que, mientras que para Dewey la experiencia estética tiene una estructura instrumental racional que unifica medios y fines, la experiencia estética en Benjamin rompe con dicha racionalidad y se acerca a una dimensión mesiánica. De manera similar, Martin Jay (2009) señala que la noción de experiencia estética en Dewey se acerca a la noción de *Erfahrung* dialéctica desarrollada por la Escuela de Frankfurt, sobre todo en lo que respecta a la dimensión reflexiva e integradora que Dewey pone en primer plano a la hora de pensar a la experiencia estética. Además, Jay señala que tanto en el pragmatismo como en Benjamin hay un “deseo de superar la modalización de la experiencia en sus partes

componentes y salvar el hiato entre sujeto y objeto” (p. 366), pero que, al igual que indicaba Imai, Benjamin agrega una “intensidad mesiánica” (p. 366).

Un aspecto importante para iniciar la indagación en los puntos en común entre ambos autores es, como plantea Martin Jay (2009), que hay, tanto en el pragmatismo norteamericano clásico como, después, en la filosofía continental del siglo XX (Benjamin, Adorno, Heidegger, Bataille, etc.), un intento por elaborar una teoría de la experiencia que integre sus diversas facetas y permita superar la escisión entre sujeto y objeto a través de una aparentemente paradójica reducción de la preponderancia del sujeto. En torno a esto hay un tema crucial a la hora de considerar la experiencia estética, ya que mientras que Dewey concibe a la experiencia estética como constitutiva del arte y sitúa a la experiencia estética en el sujeto, Benjamin insiste de manera marcada en la constitución material del objeto en tanto obra de arte y otorga a los objetos, en principio, la capacidad de reconstruir una experiencia en el sujeto. Sin embargo, en tanto ambos intentan delimitar una experiencia estética anti-dualista, las diferencias confluyen en un punto similar: la integración entre sujeto y objeto.

John Dewey (2008) inicia su principal libro de estética, *El arte como experiencia*, publicado en 1934, con el estudio del arte en tanto esfera de la praxis humana vinculada de manera estrecha con el resto de prácticas, incluyendo la dimensión religiosa, que era constitutiva del arte en su origen. Indica Dewey que la separación del arte como esfera autónoma a partir del desarrollo del capitalismo y de los imperialismos modernos tuvo como correlato la escisión de la experiencia estética del resto de la experiencia. Es esta escisión la que Dewey intenta solventar con su estudio, es decir, intenta “recuperar la continuidad de la experiencia estética con los procesos normales de la vida” (p. 11).

La experiencia, para Dewey, implica un intercambio con el mundo. De esta manera, incluso en su dimensión estrictamente animal como relación entre cuerpo y entorno, es, como señala Dewey, “el arte en germen” (p. 22), y no es certero postular una diferencia radical entre esta experiencia en general y la auténtica experiencia estética. De hecho, la separación entre estas es correlato del empobrecimiento de la experiencia propia de la vida moderna³. En palabras de Dewey:

La hostilidad hacia la asociación de las bellas artes con los procesos normales de la vida es una clara señal, un comentario patético y aun trágico, de cómo ésta es ordinariamente vivida. Solamente porque esa vida es generalmente raquítica, abortada, perezosa, o se lleva pesadamente, se mantiene la idea de que hay un antagonismo entre los procesos de la vida normal y la creación y el goce de las obras de arte (p. 31).

³ Este diagnóstico de Dewey es muy similar al que plantea Benjamin (2007) en la misma época con “Experiencia y pobreza”, considerando que este texto es de 1933 y *El arte como experiencia* es de 1934. Ambos diagnósticos parecen indicar un síntoma de época.

Dewey distingue, por un lado, entre las experiencias fugaces e inconexas, es decir, meras sensaciones y vivencias sin un sentido que las unifique, y por otro lado, *una* experiencia, que surge “cuando el material experimentado sigue su curso hasta su cumplimiento. Entonces, y solo entonces, se integra dentro de la corriente general de la experiencia y se separa de otras experiencias” (1980, p. 35)⁴. Caracteriza a esta experiencia a partir de la narración y la memoria, y, fundamentalmente, a partir de su carácter de unidad, en tanto cada momento se ordena y orienta hacia un fin que le da sentido como *una* experiencia diferenciada. De ahí que señale que “[l]a experiencia es de un material fraguado con incertidumbres que se mueven hacia su propia consumación a través de series conectadas de variados incidentes” (Dewey, 2008, p. 50).

Aunque toda experiencia requiere cualidad estética para poder ser considerada como una experiencia, la experiencia estética en sí tiene rasgos específicos, en tanto se lleva al punto máximo la preponderancia de dicha cualidad estética. En efecto, la dinámica de la experiencia estética ordena en forma rítmica los distintos elementos en una totalidad en la que cada una de sus partes se orienta a un fin. Este es un punto que, como se verá mas adelante, acerca y a la vez diferencia a Dewey con Benjamin, ya que si en ambos la experiencia reintegra una totalidad a partir de fragmentos, el arte vanguardista que analiza Benjamin apunta a dismantelar la totalidad y el orden de la obra. En relación con esto, Dewey vincula la experiencia estética con el interés por el objeto para recomponerlo en forma armónica en una totalidad con sentido. En efecto, la obra de arte establece un desequilibrio en la percepción del sujeto y es la propia interacción rítmica entre ambos la que va construyendo un sentido de la obra⁵. A pesar de esta diferencia puntual, Benjamin también sitúa el interés en la experiencia de la obra, un interés emancipador que también intenta, en última instancia, recomponer los fragmentos en una totalidad que adquiere rasgos mesiánicos.

Respecto de la problematización y recuperación de la noción de experiencia estética, Shusterman (1997) plantea ciertas conexiones entre la tradición continental y el pragmatismo. En particular, en lo que interesa para este trabajo, refiere a la teoría crítica y su recuperación de la experiencia estética como impulso para la transformación y emancipación del sujeto. Respecto de Benjamin, Shusterman señala que este autor buscaba una forma de experiencia que fuera capaz de integrar las sensaciones fragmentadas propias de la vida moderna en un todo significativo. A su vez, señala que, para Benjamin, la modernidad y la tecnología fue mellando la identificación tradicional entre experiencia estética y la autonomía distintiva y trascendente de la obra de arte (lo

⁴ Se ha optado por traducir la cita directamente desde el texto en inglés, ya que la traducción de Claramonte en este punto es demasiado confusa (2008, p. 41).

⁵ Precisamente, sin experiencia, la obra no tendría sentido. En palabras de Dewey (2008), “las experiencias son los elementos correspondientes en el ritmo y proporcionan unidad; salvan la obra de ser una mera sucesión de excitaciones sin objetivo” (p. 65).

que Benjamin llama “aura”⁶. La ruptura de esta conexión permitió emancipar la obra de su aura y, por tanto, extender la posibilidad de experiencia estética a la vida cotidiana. En este sentido, Shusterman rescata del planteo de Benjamin su rechazo de la separación entre arte y vida, es decir, su búsqueda de una democratización de la experiencia estética a través de la destrucción del aura de la obra de arte.

BENJAMIN Y EL ARTE MODERNO COMO NUEVA FORMA DE PERCEPCIÓN

El concepto de experiencia en Benjamin atraviesa toda su obra, desde un texto de juventud: “Experiencia”, de 1913 (2007, pp. 54), hasta su última obra, publicada en forma póstuma: *El libro de los pasajes* (2005). Según señala Habermas (1975), este concepto es crucial para entender al autor y, en particular, a su estética, ya que “[l]a teoría del arte de Benjamin es una teoría de la experiencia” (p. 317).

Benjamin piensa a la experiencia desde múltiples dimensiones, pero ante todo predominan las de la religión y el arte. Además, es en sus análisis críticos de la modernidad en “Experiencia y pobreza” (2007) donde diagnostica un empobrecimiento de la experiencia en la medida en que la vida frenética y repetitiva, así como los hechos traumáticos de la guerra, hacen que sean cada vez menos posibles las experiencias comunicables. De la misma manera que en Dewey, Benjamin sitúa la causa de este empobrecimiento en la repetición de acciones inconexas del trabajo fabril, que, convertidas en meras vivencias, aparecen vaciadas de contenido (Benjamin, 2008, pp. 87 y ss.).

Señala Martin Jay (2009) que el origen del interés de Benjamin por el concepto de experiencia se remite, tal como este indica en una carta a Adorno, a un recuerdo de su infancia. La inherente caducidad del pasado y la dificultad cada vez mayor en la sociedad moderna por tener momentos únicos que perduren en el recuerdo son ambos problemas que buscan resolverse en la noción de *Erfahrung*. En este contexto, Benjamin se interesa también por el arte vanguardista en tanto forma de recomponer la experiencia infantil a través de la nueva mirada a lo cotidiano que se ofrece con lo estético. A este respecto, Ibarlucía señala que, en el pensamiento de Benjamin, “[l]a percepción infantil, gracias a su carácter primario y su totalidad sensorial, se convierte en la medida ideal de la experiencia estética” (p. 53).

Siguiendo a Weber (2014), podemos caracterizar la noción de experiencia en Benjamin como comunicable, siendo efectiva solo cuando se la apropia cognitivamente como recuerdo, fruto del trabajo de actualización y transformación frente a lo nuevo, articulación entre el sujeto y el mundo, y constituyendo una relación dialéctica con el deseo.

⁶ Esto es algo que también conecta a Benjamin con Dewey ya que, como señala Shusterman (2002): “Más próximo a Benjamin que a Adorno, Dewey quiere cambiar el halo de autoridad trascendente del arte culto aristocrático por el calor más terrenal y democrático de una vida más intensa y de una comunidad de entendimiento más rica” (p. 26).

Más allá de la perspectiva negativa que sugiere la noción de “empobrecimiento de la experiencia”, Benjamin no rechaza del todo este rasgo de su época, sino que encuentra en esta “nueva barbarie” (2007, p. 218) la oportunidad de comenzar y construir algo nuevo. De hecho, vincula esta situación con las vanguardias y cita los ejemplos del cubismo y de Paul Klee. Y precisamente en este contexto de experiencia empobrecida, señala Benjamin, es donde predomina el cansancio: los individuos en la sociedad de la posguerra son individuos cansados, y, en efecto, “[a]l cansancio le sigue siempre el sueño, y no es nada raro que el sueño compense la tristeza y desaliento del día, y muestre realizada esa vida sencilla y grandiosa para la cual, durante la vigilia, nos faltan las fuerzas” (p. 221). Vinculado con el surrealismo, aquí puede verse la importancia del sueño, que reinstala algo del encantamiento de la experiencia.

En un texto bastante temprano, “Traumkitsch”, es decir, kitsch de los sueños, Benjamin (1977, p. 620 y ss.) señala su interés por el movimiento surrealista en tanto forma estética de acercarse a la huella de las cosas, que están degradadas y vueltas hacia lo kitsch⁷ en una vida cotidiana repetitiva. En efecto, para Benjamin, el surrealismo, de la misma forma que la experiencia infantil, permite un reencantamiento de lo kitsch a través de formas nuevas de percibir estéticamente a los objetos.

El tema del sueño y el surrealismo es retomado por Benjamin (2007) en otro ensayo, publicado en 1929, acerca de este movimiento. Allí indica que la estética surrealista confluye con un descentramiento del sujeto a través de una experiencia:

[e]n el ensamble del mundo, el sueño afloja la individualidad como un diente hueco. Y este aflojamiento del yo en la embriaguez es, al mismo tiempo, la experiencia viva y tan fecunda que hizo salir a estas personas del hechizo de la embriaguez en cuanto tal. (p. 303)

Indica, en relación con esto, que en los textos de los surrealistas se habla directamente de experiencias, no de teorías. Tomando el ejemplo de la novela *Nadja* de Breton, Benjamin encuentra en la estética surrealista una forma de re-encantar a los objetos a través de una mirada renovadora de las cosas cotidianas:

Breton y Nadja son la pareja de amantes que convierte en experiencia revolucionaria, si no en acción revolucionaria, cuanto hemos vivido y experimentado en tristes viajes en tren [...], en esas tardes vacías de domingo en las barriadas proletarias de las grandes ciudades, en la primera mirada que se arroja por las ventanas, mojadas por la lluvia, de una vivienda nueva. (p. 306)

⁷ Para Benjamin (2005), el kitsch surge al momento en que las masas se apoderan de las obras de arte a través de su reproducción técnica, degradando con ello su carácter propiamente estético. En efecto, “el kitsch no es sino arte con un carácter de uso, absoluto y momentáneo, del cien por cien. Pero con ello el kitsch y el arte, en particular en las formas más consagradas de expresión, se encuentran enfrentados sin remedio” (p. 401). La tarea del arte técnico, en principio, es hacer una experiencia desde la relación con lo kitsch.

A partir de su capacidad de ganar las fuerzas de la ebriedad para el servicio de la revolución, es decir, de incorporar esas instancias de la experiencia que exceden el racionalismo neokantiano criticado en “Sobre el programa de la filosofía venidera” (Benjamin, 2007, p. 162 y ss.), el surrealismo se presenta como superador del romanticismo, en tanto es capaz de reencontrar el misterio en lo cotidiano: “gracias a una óptica dialéctica que presenta lo cotidiano en su condición de impenetrable, y lo impenetrable en su condición de cotidiano” (p. 314). En este sentido, si bien no habla de experiencia estética, sí nombra una experiencia de los surrealistas [*Erfahrung der Surrealisten*] en torno a la corporalidad de la emoción estética.

Siguiendo a Buck-Morss (2011), se puede ver que el modelo estético surrealista, y en particular su proyección hacia el cine y la fotografía en el recurso del montaje, era la forma que Benjamin encontraba para recomponer la experiencia que en la modernidad yacía desperdigada en forma de vivencias inconexas. De ahí la importancia de las instancias reconstructivas a través de los procesos técnicos: ya no es posible postular una experiencia unificada a través de un arte orgánico, sino que se requiere otra forma de arte que pueda reunificar la experiencia. De manera similar, Imai (2003) señala que Benjamin toma como paradigma de una nueva forma de experiencia a la que representan el surrealismo y los niños, en tanto atención a las cosas en sí mismas a través de una relación mimética con los objetos.

En los textos de los años 30, Benjamin encuentra en las formas artísticas tecnológicas (el cine y la fotografía), una continuación de los planteos de los primeros vanguardistas. En particular, a Benjamin le interesan estas artes tecnológicas porque cambian por completo la práctica artística y, tal como lo buscaban los surrealistas con su mirada renovadora de lo cotidiano, ofrecen de manera natural una forma nueva de ver las cosas. En palabras de Benjamin (2007),

la fotografía va sacando a la luz, a través de este material, los diversos aspectos fisiognómicos y esos mundos de imágenes que viven dentro de lo más pequeño, y que son lo bastante interpretables, como también lo bastante ocultos, para haber encontrado su refugio en los sueños que nutre la vigilia, pero que en cambio ahora, una vez que se han vuelto formulables y grandes, hacen bien patente que la diferencia entre la técnica y la magia no es sino una variable histórica. (p. 383)

Y tal como sucedía con el objetivo del surrealismo de reconstruir una experiencia estética a través de la articulación de los momentos fugaces e inconexos de la vida cotidiana, la fotografía no opera como mera captura del instante, sino como revelación fotográfica de las relaciones ocultas entre las cosas.

Algo similar señala Benjamin (2008) en su ensayo basado en la obra de arte respecto del cine, en tanto representa un cambio en la propia noción de arte que trae

como consecuencia, también, un cambio en los modos de percepción⁸. La cámara de cine penetra en la realidad y ofrece aspectos diferentes no perceptibles al ojo humano. Esto constituye una dimensión crucial a la hora de entender la experiencia estética que el cine produce por medio de la imagen cinematográfica, que se encuentra más cercana a la fragmentación de la experiencia en la modernidad: “[l]as imágenes que obtienen uno [el pintor] y otro [el cineasta] son enormemente diferentes. La del pintor es total; múltiplemente troceada la del cámara, cuyas partes se juntan según una ley nueva [la ley del montaje]” (Benjamin, 2008, p. 74).

El cine ofrece nuevas posibilidades de acción que se asemejan a la experiencia estética como ampliación de horizontes según Dewey. Esto puede verse, por ejemplo, en el siguiente fragmento tomado de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”:

Si, con primeros planos de su inventario, con el subrayado de detalles escondidos en nuestros enseres corrientes, con la investigación de unos ambientes banales bajo la guía genial del objetivo, aumenta por una parte la comprensión de las constricciones que rigen nuestra existencia, ¡por otra el cine viene a asegurarnos un campo de acción inesperado y enorme! 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: con el primer plano se ensancha el espacio, con el ralenti el movimiento”. (Benjamin, 2008, p. 77)

La experiencia estética que ofrece el cine es caracterizada por Benjamin (2008) como “recepción distraída” (p. 83), porque, al igual que la sucesión inconexa de vivencias cotidianas, el cine se constituye como sucesión de imágenes que no permiten detenerse en la contemplación. El proceso de integración de los fragmentos se da por la propia actividad interpretativa del espectador. Ross (2015) señala que la percepción colectiva que ofrece el cine a través de la distracción permite una “asimilación de la experiencia perceptiva” (p. 90), e incluso parece operar como una forma moderna de narración, en tanto transmisión colectiva de experiencias, a través de una reconstrucción de la experiencia a partir de la fragmentación y fugacidad de la vida cotidiana.

De la misma manera que sucedía en la experiencia estética pragmatista a través del interés del sujeto por el objeto, en Benjamin este mismo interés se expresa en un dejar hablar a los objetos que ocupa un lugar fundamental para el cine o para lo que

⁸ En una nota al pie de la tercera redacción del ensayo sobre la obra de arte, Benjamin señala que “[e]l cine corresponde a transformaciones de muy hondo calado del aparato de la percepción: unas transformaciones como aquellas que, en la privacidad de su existencia, experimenta todo transeúnte en el tráfico de una gran ciudad, y ya en la escala histórica, experimenta hoy todo ciudadano” (Benjamin, 2008, pp. 80-81).

llama “fotografía constructiva” (2007, p. 401), que son los que ofrecen realmente una posibilidad de experiencia estética emancipadora al poner en primer plano el objeto y ofrecer sentidos nuevos.

La forma en que Benjamin entiende la experiencia estética en el arte moderno no puede deslindarse de su concepto de “aura”. Para Benjamin, que desarrolla el concepto en sus estudios de la fotografía (2007, pp. 377 y ss.) y el cine (2008, pp. 7 y ss.), el aura corresponde a la singularidad material de una obra de arte que, en tanto exige contemplación e inmersión, instala una distancia insuperable frente al espectador a partir de la sacralización de la obra. En otras palabras, el aura corresponde a una distancia sacralizada propia de un residuo religioso en la obra de arte, y esto, en cierta forma, podría incluso situarse en las antípodas del valor estético de la obra, que claramente, al menos en el discurso de la autonomía, se diferencia de su valor de culto (el aura). Es por esta razón que, para Benjamin, la obra se emancipa de dicho residuo sagrado y se vuelve parte de la vida precisamente en el momento en que se rompe la distancia aurática y es posible experimentar estéticamente la obra a través de lo que llama “valor de exposición”, que corresponde a la desacralización y democratización de la obra. Por esto mismo, señala Echeverría (2003) que, para Benjamin, la vuelta de la obra hacia su valor de exposición ofrece una mejor y más libre experiencia estética. La reproducción técnica de la obra acentúa, precisamente, su valor de exposición, y por tanto la acerca a la vida. Esto no está lejos de lo que indica Shusterman (2002) respecto de la estética de Dewey: “mientras que el arte como colección de objetos sacralizados se puede encerrar en museos, segregado del resto de la vida, no se puede decir lo mismo de la experiencia del arte, cuyos efectos fluyen en nuestras otras ocupaciones y las intensifican” (p. 69).

Benjamin (2007) sitúa como punto clave de la destrucción del aura a la obra fotográfica de Atget. Además de su gran valor estético, resulta interesante este fotógrafo porque, señala Benjamin, buscando lo apartado y desconocido, “expulsa el aura de la realidad, como el agua de un barco que se hunde” (p. 394). Precisamente, la destrucción del aura, a partir de este fotógrafo, se asocia a una sensibilidad para lo homogéneo y esto lleva a atender a aquellos aspectos insignificantes y que, en apariencia, son indistintos, cuando en realidad no lo son. Por ello, en estas fotografías hay un “extrañamiento saludable entre el entorno y el ser humano y permite con ello a la mirada políticamente instruida ver el campo en que las intimidades favorecen el esclarecimiento del detalle” (p. 395).

La noción de aura y su decadencia a través de la reproducción técnica de las obras se vinculan con los modos históricos de percepción y experiencia. Esto puede verse con claridad en la nota al pie N° 10 en la segunda versión del ensayo de la obra de arte (Benjamin, 1989, pp. 350 y ss.). Allí, Benjamin indica claramente que la decadencia del aura en la obra está asociada a una ampliación de las posibilidades de la

experiencia, a pesar de que la propia aura está asociada a un contexto de empobrecimiento de la experiencia comunicable. En palabras del autor:

lo que resulta del marchitarse de la apariencia, de la decadencia del aura, es un inmenso acrecentamiento del campo de acción. El campo de acción más amplio se ha abierto en el cine. En él, el factor apariencia ha cedido completamente el campo al factor juego. Con ello, las posiciones que había ganado la fotografía frente al valor de culto se han afirmado de manera formidable. En el cine, el factor apariencia ha cedido su lugar al factor juego, que está en alianza con la segunda técnica”. (Benjamin, 2003, p. 106)⁹

En esa misma nota indica que el aura es la “*Erfahrungsgrund*”, es decir, el fundamento experiencial de la doctrina tradicional del arte como forma bella. Pero la destrucción de ese fundamento no implica la anulación de la experiencia, sino la ampliación del campo de acción. Es decir, una nueva forma de experiencia.

CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo se han mostrado algunas conexiones y posibles diálogos entre Walter Benjamin y John Dewey. Al menos en lo que respecta a *El arte como experiencia*, Dewey sostiene un diagnóstico de empobrecimiento de la experiencia muy cercano al que Benjamin ofrece en “Experiencia y pobreza”. A su vez, es significativo que ambos autores vean en el arte una forma fundamental para reconstituir una experiencia auténtica que permita ampliar el campo de acción de los sujetos. Además, hay tanto en Benjamin como en Dewey un esfuerzo por pensar y situar al arte en la vida cotidiana, rechazando por tanto la escisión entre experiencia estética y experiencia sin más. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que ambos autores están mirando un tipo de arte diferente, ya que, mientras que Dewey atiende a la literatura y la pintura, y por tanto concibe su noción de experiencia estética a través de lo que Benjamin llama “arte aurático”, Benjamin centra sus análisis en el arte vanguardista, lo que deriva en postular una experiencia estética diferente centrada más bien en el *shock* y en un establecimiento de semejanzas inesperadas entre los objetos cotidianos. Otra diferencia entre ambos autores es que, mientras que Dewey piensa a la experiencia estética como un desarrollo natural de la experiencia cotidiana de todo ser humano, en Benjamin los modos de experiencia varían históricamente y, en el caso particular del arte de las vanguardias, así como del cine y de la fotografía, se inaugura

⁹ En las notas preparatorias al ensayo sobre la obra de arte, Benjamin vincula arte, juego y experiencia: “la primera técnica excluía la experiencia independiente del individuo. Toda la experiencia mágica de la naturaleza era colectiva. El primer acercamiento de una experiencia individual tiene lugar en el juego” (Benjamin, 1974, p. 1048).

una nueva forma de percepción que no se corresponde de manera directa con la experiencia cotidiana premoderna. Ahora bien, es evidente que los puntos en común entre la estética de ambos autores ameritan una mayor profundización en la medida en que las mencionadas diferencias entre sus perspectivas reflejan, más bien, su complementariedad. Precisamente, tal como se indicaba al principio de este trabajo, es posible un diálogo enriquecedor entre ambas tradiciones.

OBRAS CITADAS

- Benjamin, Walter (2008). *Obras. Libro I. Vol. 2*. Abada.
- (2007). *Obras. Libro II. Vol. 1*. Abada.
- (2005). *Libro de los pasajes*. Akal.
- (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca.
- (1989). *Gesammelte Schriften VII*. Suhrkamp.
- (1985). *Gesammelte Schriften VI*. Suhrkamp.
- (1977). *Gesammelte Schriften II*. Suhrkamp.
- (1974). *Gesammelte Schriften I*. Suhrkamp.
- (1969). *Illuminations. Essays and Reflections*. Schocken Books.
- Buck-Morss, Susan (2011). *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Eterna Cadencia.
- Dewey, John (2008). *El arte como experiencia*. Paidós.
- (1980). *Art as Experience*. Perigee Books.
- Echeverría, Bolívar (2003). Introducción: arte y utopía. En Benjamin, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (pp. 9-28). Ítaca.
- Habermas, Jürgen (1975). *Perfiles filosófico-políticos*. Taurus.
- Ibarlucea, Ricardo (1998). *Oñirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*. Manantial.
- Imai, Yasuo (2003). Walter Benjamin and John Dewey: The Structure of Difference Between Their Thoughts on Education. *Journal of Philosophy of Education*, 37(1): 109-125. Disponible en: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/1467-9752.3701008>
- Jay, Martin (2009). *Cantos de experiencia: variaciones modernas sobre un tema universal*. Paidós.
- (1993). Experience without a Subject: Walter Benjamin and the Novel. *New Formations*, 20 (pp. 145-155).
- Mead, George Herbert (1926). The nature of aesthetic experience. *The International Journal of Ethics*, 36(4): 382-393. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/pdf/2377635.pdf>
- Ross, Alisson (2015). Walter Benjamin's Critique of the Category of Aesthetic Form. En N. Ross (ed.). *The Aesthetic Ground of Critical Theory. New Readings of Benjamin and Adorno* (pp. 83-98). Rowman & Littlefield.

- Shusterman, Richard (2022). Pragmatist Aesthetics and Critical Theory: A Personal Perspective on a Continuing Dialogue. *Scenari*, 16 (1): 197-217. Doi: 10.7413/24208914119.
- (2014). The invention of pragmatist aesthetics: genealogical reflections on a notion and a name. En Malecki, W. [ed.], *Practicing Pragmatist Aesthetics Critical Perspectives on the Arts* (pp. 11-32). Rodopi.
- (2002). *Estética pragmatista*. Idea Books.
- (1997). Am Ende ästhetischer Erfahrung. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 45(6), pp. 859-878. Disponible en: <http://webnet.fau.edu/artsandletters/humanitieschair/pdf/am-ende-asthetischer-erfahrung.pdf>
- Weber, Thomas (2014). Experiencia. En M. Opitz y E. Wizisla, E. (ed.). *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 479-525). Las Cuarenta.
- Wolin, Richard (1982). *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*. Columbia University Press.