

EL ARTE COMO DRAMATIZACIÓN Y EXPERIENCIA ESTÉTICA

ART AS A DRAMA AND AESTHETIC EXPERIENCE

*Porfirio Cardona Restrepo**

RESUMEN

El artículo pretende demostrar que a partir del arte como experiencia estética y dramatización, Richard Shusterman logra superar la estética analítica que había restringido el arte al análisis de los conceptos y a la práctica institucional. Ya no se trata de conocer la verdad del arte sino de potenciarlo para que abarque otros niveles de la vida y puedan mejorarla ética y políticamente.

PALABRAS CLAVE

Richard Shusterman, Estética Analítica, Estética Pragmatista, Arte, Experiencia Estética.

ABSTRACT

Based on the research by American Professor Richard Shusterman on popular art and its legitimacy, the article suggests that such an effort, reading from a hermeneutics of understanding, constitutes an ethical and political effort. Ethical, in the sense of making art a way of life, and political, as its inclusion in a democratic way is claimed by its legitimacy, in addition to political expressions that embodies the art itself in its many manifestations.

KEY WORDS

Pragmatist Aesthetics, Richard Shusterman, High Art, Popular Art, Artistic Expressions.

* Doctor en Filosofía por la Universidad Pontificia Bolivariana. Profesor interno de la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas de la misma Universidad. Perteneció actualmente al grupo de investigación Religión y Cultura.
Correo electrónico: porfirio.cardona@upb.edu.co

Artículo recibido el día 19 de marzo de 2010 y aprobado por el Comité Editorial el día 15 de octubre de 2010.

Introducción

La idea central del presente texto está sustentada en la tesis que hace el profesor Shusterman: “Al repensar el arte y la estética, el pragmatismo repiensa también la función de la filosofía” (2002b XXI). Tesis que esgrimirá contra los postulados de la estética analítica en su cuidadoso análisis de los conceptos. Ya no se tratará, en sentido shustermaniano, de describir fielmente los conceptos, sino de reformarlos para que sean más útiles (*Id.* XXI). Por eso: “El cometido de la teoría estética no es captar la verdad de la comprensión común del arte, sino reconcebirlo para potenciar su papel y su aprecio; el fin último no es conocer, sino mejorar la experiencia, si bien la verdad y el conocimiento deberían ser, obviamente, indispensables para conseguirlo” (*Id.* XXI-XXII). En consecuencia, es preciso un acercamiento a los temas de la estética de la vida actual y a las nuevas formas artísticas, para que sean integradas y legitimadas democráticamente en el mundo académico del cual históricamente han sido negadas.

El trabajo contempla cuatro puntos. El primero, aborda algunas acepciones de la estética analítica, sobre todo, las expuestas por los esencialistas y antiesencialistas de primera y segunda generación, para terminar con las teorías institucionalistas del arte. En el segundo, se establecen las reflexiones en torno a la crisis, muerte o futuro de la estética analítica. En el tercer punto se muestran las consideraciones del profesor Shusterman en torno a la estética analítica, donde pone como telón de fondo su superación por vía de arte como dramatización y experiencia estética. Por último, algunas consideraciones conclusivas.

Estética analítica

Resulta complejo y difícil hacer una caracterización exhaustiva y acertada de la estética analítica por cuanto existen múltiples interpretaciones, temas y corrientes que allí se ubican. Hacer una aproximación a la estética analítica, como lo propone Francesca Pérez (1999 79-92), la guía de referencia sería por comparación con los desarrollos teóricos de la filosofía analítica del siglo XX. Es preciso anotar que ha sido una corriente de escasa difusión en la tradición continental, especialmente en los países de habla hispana¹. Puede ser considerada como una corriente de la estética contemporánea que ha tenido su escenario natural de discusión el área angloamericana², y según los estudiosos, “su origen coincide con la aparición de las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein en 1953” (Tilghman 2005 13).

La definición de la “esencia del arte” ha constituido el centro principal en torno al que ha girado el debate entre los autores de la estética analítica anglosajona. Así lo establece Bouveresse (1993): “encontrar un conjunto de características que sean a la vez suficientes y necesarias para que un

¹ De los escasos trabajos sobre la estética analítica en habla hispana, están: Tilghman (2005), especialmente la Introducción. Del mismo Rubio su tesis doctoral: *La estética desde el pensamiento del segundo Wittgenstein*. Valencia: Universitat de València, 1991; *Comprender en arte. (Para una estética desde Wittgenstein)*. 1995; Bouveresse (1993); Pérez (1999 79-92).

² El profesor Tilghman ofrece un adecuado panorama sobre el marco histórico, las principales tesis y las discusiones abordadas en la estética analítica: “La primera: W. Elton. *Aesthetics and Language* (1954), incluye artículos de W. B. Gallie, G. Ryle, B. Lake, A. Isenberg, S. Hampshire, J. A. Passmore, O. K. Bouwsma, M. McDonald, H. Knight y P. Ziff. La segunda, J. Margolis. *Philosophy Looks at the Arts* (1962), incluye a su vez textos de A. Isenberg, P. Ziff, M. McDonald, J. O. Urmson, V. Tomas, M. Weitz, F. Sibley, Wimsatt and Beardsley, J. Margolis, Ch. Stevenson, J. Hospers y M. Black. Otra antología capital, y complementaria, en cierto modo, de la anterior, es la de C. Barrett (ed.): *Collected Papers on Aesthetics* (1965), que incluye también a Kennick, Meager y Weitz” (Tilghman 2005 13). Podría completarse con el trabajo de Tilghman en: Bender & Blocker (1993); Lamarque & Olson (2004); Lories (1988); Shusterman, (1989).

objeto cualquiera pueda ser calificado como obra de arte, ha sido considerado, en efecto, a menudo como una de las tareas prioritarias de la estética” (34). Este proyecto esencialista en la apreciación y determinación de las obras de arte que había dominado el escenario académico, empieza a ser debatido por autores³ de tinte antiesencialista quienes han considerado la obra de Wittgenstein la base conceptual donde se puede atacar dicho proyecto.

El centro de la discusión de la estética analítica que tiene como fondo la polémica entre esencialistas y antiesencialistas, ha generado diversos debates y escritos que han constituido un *corpus* conceptual de más de sesenta años. Pero, ¿cuáles son los principales argumentos, discusiones y diferencias que componen este debate sobre la estética analítica? Se reconstruirá de manera sucinta esta discusión, al tiempo que se evaluarán algunas tesis que propenden por una eventual reconversión de la estética analítica, para ver luego cómo y de qué manera, el profesor Shusterman asume de forma esta situación al punto de proponer una superación de la estética analítica por vía del arte como dramatización y experiencia estética. Es imposible pensar un proyecto de la estética pragmatista que mejore la vida, si no se supera la concepción analítica. Una opción sería asumir una postura ética y política que encarne los problemas de la vida diaria.

Para la delimitación y comprensión del complejo campo de la estética analítica⁴ se señalan los trabajos de los esencialistas⁵, los antiesencialistas

³ Entre estos está la obra de Tilghman (2005).

⁴ Para una lectura de las corrientes y autores que componen la polémica, el lector puede confrontar los siguientes textos: Johannessen (1981 109); Elridge (1987 251-261); Moutafakis (1975 71-89); Wartofsky, (1987 211-218); Wollheim, (1972), Versión original: Wollheim (1968). Se incluye acá, el trabajo de Shusterman (1989).

⁵ Para un acercamiento específico a las posturas esencialistas, el lector puede remitirse a: Croce (1950); Collingwood (1960); Santayana, G. (1969); Bell (1966; 1914); Fry (1980); Tolstoi (1999); Beardsley (1958); Pepper (1948); Osborne (1995).

de primera generación⁶ y los antiesencialistas de segunda generación⁷. En este último grupo se incluyen los representantes del institucionalismo (la nueva ontología estética como la denomina Tilghman o las teorías de cobertura desde una lectura de Shusterman).

El propósito de la primera generación estuvo concentrado en cambiar las ideas que parecieran confusas para la estética tradicional. También, como lo indica Rubio (1991) en el empeño por superar las reglas generales como argumentos estéticos, pues eran el resultado de haber experimentado las obras de arte particulares, es decir, el rechazo de la estética idealista hacia la utilización de ciertos términos como antiesencialismo, antimetafísica, antiteoría, en la medida que se aceptan teorías particulares. Y, por último, la persistencia en negar que en el arte puedan reconocerse propiedades esenciales (Tilghman 2005 15-16).

El esfuerzo de esta generación lo expone de manera precisa Anita Silvers cuando indica que se concentran en: “1) la *sustitución* de las ideas típicamente oscuras de la estética tradicional por otras claras, 2) la prohibición de *generalizaciones* hechas a partir de la experiencia sobre obras de arte particulares y destinadas a funcionar como *reglas* en argumentos estéticos, y 3) el reconocimiento de que el arte no admite *propiedades esenciales*” (Tilghman 2005 16-17). Este esfuerzo se explica

⁶ Entre los autores más representativos están: Gallie (1968); Weitz (1956 27-35); Kennick (1968 419-421); Osborne (1995); Stevenson (1969 671-686); Cohen (1969 641-656); Mandelbaum (1965 219-228); Coleman (1968).

⁷ No existe un consenso sobre la manera de denominar las distintas etapas, oleadas o momentos históricos que ha fecundado la estética analítica. Como guía para el desarrollo de este apartado está la clasificación dada por Salvador Rubio. Rubio (1991), especialmente el capítulo: “El problema de la definición del arte: la polémica esencialistas/antiesencialistas (pp. 162-179). La estética analítica ha tenido tres generaciones o etapas en consideración de Salvador Rubio apoyado en los análisis y clasificación que al respecto ha realizado Silvers (137-149). Rubio señala, que Tilghman (1991) ha descrito acertadamente el asunto en el primer capítulo de “Modernism, Modern Aesthetics and Wittgenstein”.

porque estaban convencidos de que la definición por la belleza, la esencia del arte y las condiciones necesarias y suficientes para las obras de arte, ya estaban resueltas. No obstante, las reacciones a las tesis de esta generación se hicieron particularmente a las de Croce, Collingwood, Pepper y Osborne y que bien relata Tilghman en su obra *Pero, ¿es esto arte?* El debate sobre esta generación seguiría su curso en las discusiones de Weitz⁸, Mandelbaum (1965), Diffey (1973) y Beardsley (1983).

El objeto de los antiesencialistas de segunda generación estuvo centrado en las nociones de aires de familia, juego, juegos del lenguaje de Wittgenstein. Los autores de esta segunda generación⁹ “realizan una crítica al mentalismo, explicación/descripción, desarrollado por los esencialistas de primera generación. Exhiben los errores de esta generación y elaboran una revisión crítica de la pregunta esencialista al tiempo que replantean las condiciones de posibilidad de una teoría estética y el esclarecimiento de problemas ligados con la comprensión, con la apreciación y con el acuerdo en la estética” (Rubio 1991). Las críticas más visibles apuntan a los intentos de construir alguna caracterización de lo artístico o lo estético después de la crítica más o menos radical de las teorías tradicionales (Tilghman 2005).

⁸ En el contexto de la primera mitad del siglo XX Tilghman describe que ejercía un dominio claro, por una parte, la tradición idealista (Bonsanquet, Croce, Collingwood) y, por otra, el naturalismo y el pragmatismo (Santayana, Dewey, Prall, Pepper - Tilghman 2005 16). “Los teóricos americanos de la estética confiaban en que una teoría general del valor (de corte psicológico o naturalista) resolvería todo lo concerniente a las *subespecies*”. El ataque del Weitz al esencialismo tuvo eco en los trabajos de otros autores posteriores como Kennick, Lake y Gallie.

⁹ Aagar - Mogesen (1974 39-55); Abrams (1972 1-54); Altieri (1987 177-192); Diffey (1973 103-119); Glickman (1970 262-265); Goodman (1976), procede del original Goodman (1968); Ground (1989; 1983); Hagberg (1984 325-340); Hungerland (1969); Janson (1970, pp. 295, 311); Lansing (1980 51-58); Levin (1968 483-489); Lewis (1977 111-121); Lys (1984 29-305); Lycan & Machamer (1973 87-112); Margolis (1998 83-99); Moutafakis (1975); Shusterman (1987 115-223); Tilghman (2005 13); Wartofsky (1987); Wollheim (1972); Johannessen (1981.); Elridge (1987 251-261); Silvers (1987 137-149); Kivy (1968 85-93); Dickie (1974; 1984 57-64).

O, en palabras de Tilghman: “el acercamiento de la estética a los problemas de la praxis artística (de la crítica y la historia del arte), el replanteamiento de qué sea lo que entendemos por “teoría” estética y el replanteamiento del significado concedido a la propia etiqueta de ‘analítico’ “ (24).

Dado el recorrido de las generaciones de la estética analítica están las teorías institucionalistas o teoría institucional del arte, defendidas por Dickie (2005), Danto (1964), Weitz (1956), Margolis (1962), Bourdieu (1984, 1995), entre otros, en las que presentan un sentido clasificatorio de “arte” dependiente, fundamentalmente, del “mundo del arte”: la historia del arte, las teorías artísticas, la tradición artística, la conducta institucionalizada de artistas, intérpretes y su audiencia; esto es, una teoría del arte como institución social o también “teoría institucional del arte” (Rubio 1991).

Es preciso advertir en el recorrido anterior que, si con Wittgenstein se inicia la estética analítica de cuyas ideas surgieron los primeros apoyos al esencialismo y luego la polémica esencialismo/antiesencialismo, sea éste un ausente de la discusión. En el contexto anterior, vale destacar el esfuerzo de Tilghman por clarificar y corregir las ideas de Wittgenstein. En su consideración, buena parte de la estética analítica ha asumido una perspectiva global de su obra deformando su pensamiento. Pero “Tilghman, [...] no considera que el malentendido puede surgir del ejercicio del comprender (dimensional) en los agentes artísticos y en la praxis artística cotidiana, sino sólo en los filósofos (Tilghman 2005 39).

Ahora bien, lo que interesa no es el carácter epistemológico de la estética ni la posibilidad de elaborar una teoría, tampoco de clarificar lo herencia wittgensteniana en la estética analítica, sino la manera como esta discusión ha permeado el pensamiento de Shusterman, que lo ha llevado a plantear otra forma de asumir la estética, no desde las esencias ni describir los conceptos ni generar un sistema, una teoría o metateoría sobre ella.

Al llegar a este punto es oportuno preguntar si en la actualidad la estética analítica tradicional permanece firme, ha decaído, desaparecido o se ha reconvertido en otro tipo de categorías en las que asume posturas sociológicas, históricas o culturales. Todo ello a pesar de las tesis recientes del marxismo, el posestructuralismo y el postmodernismo que han sugerido que estamos no sólo en una época posanalítica, sino también en el umbral de una cultura posfilosófica.

Recuperación de la estética analítica

No es posible asegurar que la estética analítica haya desaparecido, porque hoy aparecen en escena una serie de tesis que discuten en torno a su muerte, recuperación o su futuro. Esto permitirá ver que el esfuerzo por mantener una comprensión esencialista o neo-esencialista de la estética no ha cesado aún. Si bien, no se presenta con la misma intención y particularidades de los antiesencialistas de primera y segunda generación, ahora apela a nuevas formas y representaciones acudiendo a contextos culturales, sociales e históricos. Lo anterior lleva a preguntar si el purismo analítico en todas sus direcciones y manifestaciones, en su pretendida cientificidad y en su lenguaje claro y riguroso, continuará erigiéndose como modelos únicos de interpretación en el campo del arte y de la estética hoy. Algunas ideas al respecto son las siguientes.

Para Wolterstorff (1980), el problema con la estética analítica es que ha sido formada por la ideología romántica, en su obstinado fundacionalismo al ver la creación artística como la experiencia personal y la concepción del arte como autónomo, pues las obras de arte no son autónomas sino manifestaciones creadas por la empresa cultural. No son expresión de uno mismo, es una práctica social, una manipulación de los materiales que se aprenden, se ejercitan y se miden en el contexto de la comunidad. De ahí que deba hacerse una revisión del historicismo romántico a partir de incorporar a la reflexión de la estética una versión de la estética realista donde se haga

justicia al análisis humano en sus más variadas posibilidades (Shusterman 1989).

Altieri, por su parte, considera que las limitaciones de la estética analítica están en su atomismo inherente (*la proposición es una imagen de la realidad*), mientras que para Bourdieu es la inclinación analítica al desprecio por las ciencias sociales, así como al contexto y práctica social. La experiencia del significado artístico, en el decir de Bourdieu, depende de un campo y no de la “mirada fija” artística cultural y su estructura ontológica (147ss). Mientras que para Goodman, la estética analítica ayuda a ver lo forma clara lo que expresan las palabras y los hechos. Las prácticas artísticas son susceptibles de clarificación conceptual, al igual que sus componentes, principios, expectativas, objetivos y comprensión. El quehacer del arte hay que comprenderlo en el sistema de símbolos: “El significado de un símbolo depende de su uso, su contexto y su historia, así como la sintaxis y la semántica del lenguaje pertenecen al sistema de símbolos” (196). Pues, el uso, el contexto y la historia son temas que dependen de las reglas del lenguaje para su clarificación e interpretación. La mejor estrategia, según Goodman, sería aceptar cualquier interpretación pero que se someta a los estándares interpretativos más rigurosos. Una obra de arte, entonces, admite por derecho propio múltiples interpretaciones, pues es inagotable y ninguna interpretación o repertorio de interpretaciones puede dar la última palabra a un trabajo. En este sentido, la filosofía analítica para Goodman no pretende ofrecer explicaciones completas y finales del significado, pero sí debe conservar su énfasis en la simbolización. Entender una disciplina requiere saber cómo funcionan sus símbolos. Por tanto, para su propuesta sería el pluralismo en las interpretaciones, pero no por ello, ni mucho menos, excluye a las obras de arte de la indagación analítica.

En la recuperación de la estética analítica Beardsley (1975; 1980) es el objetivista más acérrimo por rechazar el relativismo en la interpretación y la afirmación de la presencia objetiva en la narración literaria. Establece la posibilidad de una disciplina de la lectura crítica como característica análoga

de la ciencia. La búsqueda filosófica de Beardsley de la objetividad no implica una debilidad inhibitoria en estudio de la estética analítica.

Urmson y Margolis no creen que la estética analítica esté muerta. Urmson cree que lo que ha muerto es el canon del viejo estilo del atomismo y que la empresa analítica actual tiene poca semejanza con ello. Los nuevos análisis encarnan nuevas preocupaciones porque amplían el campo de las categorías de investigación. Si la filosofía analítica y, por ende, la estética analítica no está muerta, ¿cuál es el camino de su reorientación? La respuesta a este interrogante ocupó la atención de Margolis quien ofreció algunas pistas de interpretación (Shusterman 1989 161). Para él, la filosofía analítica de este siglo ha sido determinada por la teoría de la indeterminación de la traducción de Quine (1968; 2002) y la recomendación de Rorty (1989) cuando advierte que la “filosofía centrada en la epistemología” está en su final. El eclipse o recuperación de la estética analítica, según Margolis, está en no seguir lo planteado por Quine y por Rorty. Por tanto propondrá que:

Su recuperación -y la recuperación del análisis- significa la necesidad de un reencuentro franco entre las corrientes filosóficas anglo-americanas y continentales. Ya que es claramente entre las últimas que tales temas como el historicismo, la hermenéutica, el tema preformacional, el estructuralismo y el post-estructuralismo, el deconstructivismo, el tema genealógico y el tema de la praxis, han sido favorecidos consistente y productivamente; y es solamente por una acomodación muy abierta de estos temas (y las variedades de estrategias conceptuales que localizándolas puedan oponerse) que esa filosofía analítica y que esa estética analítica se pueden recuperar por completo (Shusterman 1989 162)¹⁰.

La vía que se presenta acá de la estética analítica por vía de Margolis no es la única. Así, la nueva ontología o las teorías de cobertura en la que se incluyen autores como Weitz, Danto y Bourdieu, será otra manera de

¹⁰ Margolis es el único de los autores que ha procurado sistemáticamente conciliar la estrategia de la filosofía analítica con las corrientes principales de la filosofía contra-analítica con lo que aparece Husserl, Heidegger, Derrida y Foucault, es decir, con las corrientes fenomenológicas y posestructuralistas.

reconversión de la estética analítica. Reconversión que significa, como se había anotado con Tilghman, una nueva ontología o, con Shusterman, teorías de cobertura, que tratan de cubrir desde la teoría todo lo que es o debería ser el arte o la estética. Con estas nuevas teorías ya no es el lenguaje preciso y claro lo que marcará el derrotero a seguir, sino que las teorías institucionales, históricas o sociológicas serán las que tendrán la presunción exclusivista, en tanto tradición, de establecer cuál es el arte legítimo y cuál no.

La recuperación de la estética analítica por vía del análisis de las proposiciones, por cuestiones ontológicas o sociológicas, integrando nuevos argumentos e interpretaciones en diálogo con la tradición continental, da cuenta de una época que se resiste pese a los cambios de toda índole al dejar de lado las pretensiones hegemónicas con las cuales se han construido los saberes, las disciplinas y las ciencias. Las transformaciones sociales, culturales, políticas e históricas reclaman para sí integrar nuevas expresiones que van apareciendo. Democratizar y legitimar ética y políticamente estos asuntos que mejoren la vida desde el arte y la estética en el contexto pragmatista, será el motivo que alentó a Shusterman a proponer otros discursos y escenarios de aplicación.

En este marco Shusterman (2002a) va a proponer una estética pragmática como contrapartida a lo anterior: “Estética pragmatista es herética, no simplemente por romper con las definiciones históricas estándares del arte, sino por desobedecer la tradición filosófica de definir el arte como un dominio separado, secuestrado y opuesto a la realidad y a la vida práctica” (183). La propuesta de Shusterman desde su pragmatismo es, entonces que: “Al reconcebir el arte y la estética, el pragmatismo también repiensa el rol y los límites de la filosofía. No más contenida en analizar las realidades y conceptos, busca mejorarlos” (*Id.* 189). El propósito de unir el arte y la vida, supone una lucha para extender su poder e ir más allá de las teorías esencialistas, analíticas y de cobertura. La manera como procede este asunto será el objetivo del siguiente punto donde se abordará su concepción sobre

la estética analítica, para ver cómo y de qué forma el arte como dramatización y experiencia estética se configura como alternativa.

Shusterman y la estética analítica

Shusterman es uno de los filósofos norteamericanos que más ha criticado la estética analítica. En el artículo “Wittgenstein y el razonamiento crítico” (2002a 72-87) la acusa de haber promovido una inadecuada interpretación de Wittgenstein, para concluir que sólo los razonamientos críticos perceptualmente persuasivos son razonamientos críticos estéticos, y no los inductivos y deductivos¹¹. En otro artículo que lleva por nombre: “Estética analítica: retrospectiva y prospectiva”, la culpa de su vaguedad y menosprecio por la belleza natural por causa de los aspectos evaluativos, la historia y el contexto sociocultural del arte. Pero, es en su libro: *Estética pragmatista* donde es más insistente al criticarla de “naturalizar el arte y el valor estético (Shusterman 2002b 9), de la obsesión por las distinciones y de deshistorizar la estética¹². En este sentido, no es casual para Shusterman el ataque del posestructuralismo a los analíticos por su “concepto de la obra de arte como un objeto totalmente fijo, autosuficiente e inviolable, como una unidad conclusiva fetichizada” (*Id.* 39). Su crítica no termina aquí, por otro lado, le imputa a Wittgenstein de dar pie a una concepción pasiva del comprender en los estetas analíticos (*Id.* 165-167).

Dado que definir qué es estética analítica sería una empresa dispendiosa y reductora, Shusterman ofrece comprenderla como “una consecuencia,

¹¹ Para Salvador Rubio, Shusterman en este punto hace un excesivo diagnóstico que es aplicable a ciertos autores, su error consiste en “confundir la existencia de razones críticas de tipo inductivo o deductivo con el carácter de la comprensión estética (que sí tiene la forma de percepción persuasiva)”. (Tilghman 2005 41).

¹² Aquí la crítica es a Beardsley y sus falacias, aunque Danto y Wollheim intentaron rehistorizarla, pero son intentos reducidos, interioristas y escasos comparados con los de Dewey (Shusterman 2002a 27).

aunque quizás no sólo un mero epifenómeno, del acercamiento analítico a la filosofía del siglo XX, introducido por Moore y por Russell, y continuado por Wittgenstein y otros a través de varias fases del atomismo lógico, el positivismo lógico y el análisis del lenguaje ordinario. Es posible que los filósofos analíticos estarían de acuerdo con el reclamo de Russell de que el análisis, más que la construcción de sistemas filosóficos, es el mayor propósito de la filosofía” (Shusterman 1989 4)¹³. La génesis de la estética analítica tal y como la interpreta Shusterman, se identifica con la línea de la tradición británica (Russell, Moore), lo que le ha valido críticas de quienes aseguran que debería estar en la ruta de la tradición filosófica continental (vienesas) (Tilghman 1991 16-17).

Shusterman pretende mostrar cómo la estética analítica ha ido incorporando otros asuntos, cuyo contenido lo ha desarrollado en su texto *Surface and Depth*. No obstante, reconoce una dificultad compartida por la academia de determinar la esfera de acción en la que ésta se desenvuelve teórica e históricamente, porque el análisis de la estética ha llevado a que algunos se interesen sólo por la evaluación de los conceptos y los hechos desde sus condiciones necesarias y suficientes, para contrarrestar los embates reduccionistas metafísicos. Otros, aunque no preocupados por la definición de conceptos, se esfuerzan por clarificar las nociones confusas y problemáticas que se hallan en una determinada área del discurso¹⁴. Lo cierto de caso es que en esta polémica el énfasis en el lenguaje ha estado remitido a los trabajos de Wittgenstein (1963; 1973) en el *Tractatus logico-philosophicus* y a las *Investigaciones filosóficas*. Estos trabajos pretendían resolver, entre otros, aquellas cuestiones que la tradición filosófica había considerado filosóficas. Para Wittgenstein, los problemas filosóficos no son más que problemas del lenguaje. A partir de este asunto el proyecto de la

¹³ Para ampliar el contexto, confróntese: Isenberg (1988 125-136).

¹⁴ Esta segunda forma para Shusterman es la que ha dominado la estética analítica y cuyo interés central será la preocupación de Urmson.

filosofía analítica y de la estética analítica sería en adelante la utilización de un lenguaje riguroso y sencillo para abordar los asuntos filosóficos, y por supuesto, los de la estética¹⁵.

Siguiendo con Shusterman, como se había anotado, los filósofos convendrían con Russell en que el análisis más que la construcción de sistemas filosóficos es el objetivo primordial de la filosofía¹⁶. Pero no ha habido un consenso generalizado sobre qué se debe analizar: si los conceptos o los significados. El filósofo del arte debía analizar los juicios, clarificar y examinar críticamente las razones o premisas, lo que explica que habría un afán cientificista por evaluar desde supuestos de “neutralidad” lo correspondiente al arte, para que se asegurara de esta manera el éxito en la objetividad, la exactitud, la precisión, la relevancia, la originalidad, entre otros¹⁷. Esta caracterización del arte y su inclusión o exclusión en términos de un canon evaluativo, ha sido el detonante que ha permitido una fragmentación de su contenido holístico, y de paso al calificarlo o juzgarlo hizo que se invirtiera más tiempo en su interpretación, definición, representación, expresión, estatuto ontológico e identidad. Tal consideración, despertará en Shusterman, una crítica enfática: “[...] La mayoría de los analíticos sostienen con Weitz, que la tarea del esteta, no es definir el arte sino describir la lógica de sus conceptos”. Más adelante insistirá, inspirado por Wittgenstein, en que: “[...] no hay una lógica de interpretación básica o esencial, en vez de esto, existen diferentes lógicas (y no meramente varios métodos) de interpretación. [...] los analíticos están analizando cuál tomar como la paradigmática, y de cuál generalizar para toda interpretación” (Shusterman 1989 14; 1978 310-324).

¹⁵ Este sería el esfuerzo de Urmson (Shusterman 1989 30).

¹⁶ La alusión se hace en torno al atomismo lógico (Shusterman 1989 4, nota 7). Igualmente puede consultarse: Shusterman (2002a).

¹⁷ Sobre la discusión ontológica del arte ver: Cometti, Morizot y Pouvet (2000). En especial el capítulo I, sobre: “Questions de définition” y el capítulo II, “Questions d’ontologie”.

Shusterman (2002a) planteará que en el proyecto de clarificación del lenguaje y la lógica de la crítica pretendido por la estética analítica, existen dos problemas intrínsecos. Uno, es la tensión existente en considerar a la estética analítica como ideal de precisión descriptiva o plantearla como una reforma crítica; es decir, una discusión entre comprender el trabajo del esteta como aquel que clarifica o ilustra el terreno en el cual se desenvuelve el crítico, o por otro lado, comprenderlo desde la perspectiva de aquel que debe proponer una reforma que haga a la crítica menos ambigua e incluso no sólo en un proyecto de mejoramiento, sino de reemplazo de los fundamentos de la crítica. Frente a esto, ilustra Shusterman que la discusión entre estas dos tendencias se explica así: “¿Debería el analista simplemente hacer de esta práctica algo más claro buscando sus complejos caprichos, o debería hacer de la práctica en sí misma algo más clara al criticar tales ambigüedades y sugerir algo diferente: conceptos, estándares y procedimientos más claros?” (32). En el contexto anterior es donde Shusterman encontrará justificación a un proyecto pragmático que reemplace la estética analítica. Incluso, asegura que esta necesidad surge de la segunda tensión existente: la diversidad pluralista de las prácticas críticas, que se verá también reflejada en la pluralidad de lógicas interpretativas y evaluativas que desarrollará en sus obras *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life* y *The Object of Literary Criticism*.

En síntesis, en los comienzos de la estética analítica ésta jamás manifestó un interés por proponer nuevos criterios en su evaluación; por lo tanto, sus aportes a la crítica nunca se hicieron desde los fundamentos de los juicios, sino desde la crítica del arte. No obstante, con el desarrollo de la crítica y su institucionalización académica los aportes de la estética analítica a la crítica, sobre todo a la crítica literaria, se vieron cada vez más disminuidos pues éstos eran considerados carentes de validez. Lo anterior, sumado a la institucionalización de la ciencia, de la epistemología y de la lógica analítica, aumentó el interés de la estética analítica en hacer de la crítica del arte una disciplina de primer orden. Este afán viene a repercutir en la naturaleza misma de la estética analítica, y va a constituirse en un elemento influyente

en el reinicio de la búsqueda esencialista, puesto que ya se inicia una indagación por elementos válidos que justifiquen los juicios críticos. Con esta inquietud por los elementos metafísicos y las esencias relacionadas con la justificación de la actividad crítica, va a hacer que en un sentido amplio, la estética analítica abandone la intención de la estética como “metacrítica” y retome así una búsqueda por las definiciones del arte.

Una consecuencia de la propuesta de la estética analítica como una filosofía de la crítica, se refleja en la preocupación que tuvo por el arte, más que por la belleza natural. Este enfoque, dice Shusterman, está expresado en la preocupación por el lenguaje y el giro lingüístico que la caracterizó. De este modo, esa excesiva preocupación por enfocar la estética como una disciplina que se encargara de determinar una dimensión cognoscitiva del arte y abandonara la preocupación por la experiencia sensorial y los conceptos de belleza, es una consecuencia de determinar la estética desde la postura analítica, como una filosofía de la crítica. Shusterman, apunta que otra consecuencia de limitar la estética analítica como una crítica, es decir, limitarla a una filosofía de la crítica, es su pérdida de interés por los temas evaluativos. Por lo tanto, nuevamente se está limitando el trabajo del filósofo como un analista de los juicios críticos, y no le permite preocuparse por aportar sus propios juicios evaluativos sobre el arte. En consecuencia, afirma que la estética analítica ha perdido así la búsqueda de la valoración del arte y los lleva a interesarse por otros temas. Un ejemplo de ello serían los trabajos de Weitz, Gallie, Dickie, Danto, que se concentraron más en la dimensión de la comprensión y la descripción, que en el nivel evaluativo. Este interés se entiende desde Shusterman cuando la doctrina de la indeterminación de los conceptos de la estética de Wittgenstein se aplicó por primera vez al arte a mediados de los años 50 donde se produjo una pérdida del interés tradicional por definir el arte y sus conceptos de género. Sólo fue hasta los años 60 cuando se producen algunos intentos relevantes por definir otra vez el arte en el trabajo de Dickie, a partir de su “definición institucional del arte”, diferente a las visiones previas a Wittgenstein acerca del arte, ya que reconoce que no hay una esencia inherente en las propiedades

de las obras de arte. Por el contrario, el arte, para ser definido como tal, debe tener como telón de fondo las instituciones del arte, la historia del arte y las prácticas sociales en el que se enmarca. Pero la explicación artística y estética ya no en términos de conceptos, sino acudiendo al pasado histórico y a la evolución de las prácticas culturales que han formado nuestras vidas, es también una idea wittgensteiniana como bien lo ha sabido mostrar Tilghman en su libro: *Pero, ¿es esto arte? El valor del arte y la tentación de la teoría*.

Por otro lado, en el marco de la teoría de la indeterminación radical de los conceptos de la estética, Wittgenstein, ofreció un respiro a la ambición de la filosofía por definir los conceptos de belleza y sublimidad, porque a menudo sirvieron de criterio de evaluación, ya que tal definición proporcionaba una premisa universal como un argumento deductivo y justificaría el valor de la estética. Pues, la belleza es un concepto cuyo contenido, sus fronteras y la aplicación, no sólo es confuso, flexible y contextual, sino polemizado en su comprensión subjetiva por las personas en general.

La flexibilidad y el cambio histórico de los conceptos estéticos hacen que se discuta por la idoneidad del carácter deductivo o probabilístico en los argumentos críticos. Si el significado de los argumentos estéticos cambia con el correr del tiempo, con los cambios sociales y culturales, ¿hasta qué punto, entonces, su uso en el pasado se justifica en el presente? Las expresiones tienen diferentes juegos que pueden haber cambiado su significado y se convierten en inadecuados. La certeza de los predicados de ayer podría carecer de significado hoy. El juego de ayer es distinto del juego de hoy y su contexto. En este punto, por vía de Wittgenstein, Shusterman confirma que uno no puede demostrar la unidad de una sinfonía o en el arte así cientos de personas coincidan en su aceptación, porque las razones estéticas, como bien lo entendió Wittgenstein, no se derivan de apreciaciones deductivas. No es la estadística o los factores psicológicos lo que determinan el asunto. Un punto adicional determina que aparte de las palabras utilizadas en una eventual evaluación del arte, el aspecto principal que da sentido a

los juicios no son las palabras mismas, sino el entramado cultural, el contexto crítico y las diversas actividades. Dirá Wittgenstein (1966): “En orden a tener una idea clara acerca de las palabras estéticas tienes que describir la manera de vivir” (11). Cada término tiene diferentes funciones, lo que implica que la significación de un juicio estético no está dada en las palabras utilizadas, sino más bien en el contexto crítico, cultural y en la manera de vivir con el arte.

En el contexto de la discusión anterior y su superación, Shusterman propondrá el arte como dramatización y experiencia estética, con la firme convicción de que con ello, por un lado, estaría aportando a una concepción de la estética que no sólo se restrinja al arte y, por otro lado, a un diálogo fecundo entre la tradición analítica angloamericana y la continental.

*El arte como dramatización*¹⁸

Algunos de los conceptos que Shusterman propone para una eventual superación de la estética analítica aparecen fundamentalmente en dos obras. La primera, *Surface and Depth* (2002a) donde plantea el arte como dramatización y, la segunda, *Estética pragmatista* en la que desarrolla el arte como experiencia.

Las primeras categorías de análisis a las que alude Shusterman para comprender el arte como dramatización son superficie y profundidad. Superficie, hace referencia a la experiencia inmediata que causa en el

¹⁸ El arte como dramatización se ha expandido a otros contextos geográficos donde ha causado polémica. En un escrito, el profesor Gbosh, sostiene que la teoría del *Arte como dramatización* de Shusterman tiene una serie de similitudes con la teoría estética hindú de la *Rasa*. Así, en este artículo el pensador norteamericano expresa como su teoría y la teoría hindú tienen grandes convergencias en sus propuestas estéticas, sin embargo, también sostiene como existen grandes diferencias entre ambas (Shusterman 2003 295-298).

observador una obra de arte. Para expresar y clarificar el significado de la superficie dice: “La superficie sensorial de una obra de arte puede evocar espontáneas reacciones estéticas de deleite o disgusto [...]” (2002a 2). La superficie está ligada de esta manera a la actividad sensorial del observador, a las experiencias sensoriales inmediatas que la obra de arte genera y a los conceptos abstractos y efímeros como el de belleza. Profundidad, está relacionada con una indagación que va más allá de las experiencias y de la superficie misma de la obra de arte. En palabras del autor: “ir más allá de la superficie para descubrir el profundo significado que está oculto en la obra” (*Id.* 1). Los significados están relacionados con “[...] las subyacentes tradiciones culturales, estructuras sociales y fuerzas económicas, cuya constelación posibilita crear y comprender la obra” (*Id.* 2).

El concepto de profundidad no se limita a aquellos elementos que subyacen a la obra, sino que hace referencia también a los elementos culturales y sociales que enmarcan y condicionan las experiencias inmediatas del observador, es decir, la profundidad involucra del mismo modo el trasfondo cultural de quien observa y experimenta la obra. Dice Shusterman: “Incluso las experiencias más inmediatas de la superficie estética se ven condicionadas por hábitos y categorías de percepción y por disposiciones de sentimiento que involucran la mediación cultural y el entrenamiento social” (2002a 2).

La propuesta de Shusterman consistirá -sin tomar partido por uno de estos conceptos- en la búsqueda de una conciliación entre la superficie como experiencia inmediata y la profundidad como trasfondo cultural. En otras palabras, pretende una conexión dialéctica entre el análisis superficial y el análisis profundo de la estética, entre la apreciación del contenido estético como una experiencia espontánea y las estructuras culturales que enmarcan y posibilitan tal experiencia (2002a 6): “(...) superficie y profundidad son complementariedades esencialmente conectados. Recíprocos en función. Ellas forman la plenitud de la unidad estética” (*Id.* 3).

El elemento conciliador para que los dos conceptos trabajen dialécticamente lo denominará “dramatización”, que “En su significado más técnico, significa ‘poner algo en el escenario’, llevar algún evento o historia y ponerlo en el marco de una interpretación teatral o en la forma de una obra” (2002a 233). El arte consiste en poner algo en un contexto o marco, que hace que esté aparte del flujo ordinario de la vida. Otra definición señala que: “dramatizar, es tratar algo, o hacerlo parecer como algo más excitante o importante” (*Id.* 234). El arte es algo que se distingue de la realidad ordinaria no por su marco ficticio, sino por la grandeza de su experiencia y acción más vívida. Shusterman, en vez de definir el arte desde proyectos clásicos de la filosofía, su tesis del arte como dramatización no pretende descubrir la esencia inmutable del arte o diseñar una fórmula verbal que cubra todo lo que es arte. Su visión pragmática insiste en que el arte puede ser útil sin necesidad de recurrir a esencias eternas para criticar a los idealistas de la estética, un lenguaje preciso para atacar a los antiesencialistas de primera generación, o alcanzar la cobertura perfecta de su extensión para contrarrestar la posición de los antiesencialistas e institucionalistas de segunda generación.

En otro sentido, el arte como dramatización ayuda a unir las teorías naturalistas que expresan la inmediatez de la experiencia (Nietzsche, Emerson, Dewey) y las teorías historicistas que definen el arte en términos de convenciones sociales que posibilitan el marco para la existencia y experiencia del arte (Bourdieu y Danto).

Shusterman no desconoce las definiciones de arte, sino que no les ve utilidad si no ayuda a mejorar la comprensión y apreciación del mismo. Acaso ¿la definición de arte como dramatización podría ayudar en este sentido? La respuesta a esta pregunta encuentra en la reconciliación de dos orientaciones de la estética contemporánea, el naturalismo y el historicismo, su mayor justificación. “El naturalismo define el arte como algo que está profundamente enraizado en la naturaleza humana y que de este modo halla expresión de una manera u otra, en virtualmente, toda cultura” (2002a

229). Esta forma de ver el arte data de tiempos de Aristóteles donde está fundamentado en las fuerzas naturales y como algo necesario para la supervivencia y el perfeccionamiento de la naturaleza humana. Entre tanto, el historicismo “define el concepto de arte más restringido, como una institución histórica y cultural particular producida por el proyecto occidental de la modernidad” (*Id.* 231). Para los historicistas las formas artísticas antiguas no son propiamente arte si no están en el marco de la cultura europea. Además, consideran que los conceptos de arte y de experiencia estética se empiezan a clarificar sólo a partir del siglo XIII¹⁹ y cuando se proclaman “autónomamente” en el siglo XIX a través de los desarrollos sociales. Es lo que se entiende como institucionalización del buen arte y lleva a la noción de “el arte por el arte”.

En esta discusión, Shusterman ve que el naturalismo no abarca suficientemente la importancia de las instituciones sociales y las convenciones históricas; y el historicismo desde sus propuestas socioculturales no alcanza a explicar las razones y los fines por los cuales las instituciones y prácticas artísticas fueron desarrolladas, además de que en la explicación desde el proyecto de la modernidad, se olvida de las raíces históricas que permitieron el origen del arte. Estas dos maneras de ver el arte tienen sus limitaciones y optar por una u otra no es consecuente con el pragmatismo. Asimismo, no es posible concebir ambas corrientes por separado, pues no tiene sentido una historia sin vida, y una vida natural sin historia, al decir de Shusterman. Su propuesta de comprender el arte como dramatización podría resultar útil porque trata de reconciliar los conflictos existentes entre el naturalismo de tinte contextualista y el historicismo de carácter sociohistórico.

Es pertinente concluir esta parte acudiendo al mismo Shusterman: “la paradoja, según la cual la aparente distracción del arte de la vida real, puede ser un camino necesario e indirecto que nos remita de nuevo a la

¹⁹ Véase, por ejemplo, el trabajo de Kristeller (1951; 1952).

experiencia de la vida, más completamente a través de la intensidad infecciosa de la experiencia estética y su liberación de las inhibiciones afectivas” (2002a 238). En síntesis, no hemos de tomar de manera tan rígida la lucha entre el arte y la vida, sino unirlos en una idea del arte de vivir. En otras palabras: vivir el arte. Este argumento final conecta con la necesidad de una estética pragmatista que, a la luz del trabajo de Dewey, Shusterman desarrollará.

El arte como experiencia: el camino a la estética pragmatista

El surgimiento de la estética pragmatista norteamericana encontrará en la obra de Shusterman un impulso capital. Todo su trabajo, después de 1988²⁰ al alejarse de la estética analítica en la que se había formado antes de ser profesor en la Universidad de Temple de Pennsylvania, estará destinado a reflexionar en aquel aspecto de la estética que mejora la vida, y cuyo inspirador principal fue Dewey. Así podría decirse que el rescate de la estética pragmatista de cuño deweyano opacada por la estética analítica, ha sido el propósito de Shusterman. Pero, ¿por qué su trabajo basado en Dewey empieza a tener hoy repercusión, aun en medio de los avatares teóricos de la estética analítica? Es preciso ampliar este asunto.

²⁰ En 1988, como resultado de la evolución de sus intereses filosóficos (según lo evidenciado en su segundo libro *T.S. Eliot y la filosofía de la crítica*, 1988) y de las experiencias personales, se convirtió de la filosofía analítica al pragmatismo y comenzó su propio proyecto sobre la estética de Dewey. Pero el horizonte filosófico pragmatista nació precisamente cuando regresó a Norteamérica en 1985 y se ocupó como profesor en la Universidad de Temple (Pennsylvania). Es de anotar que Shusterman cambia heurísticamente su reflexión filosófica analítica en la que había incursionado como profesor e investigador, hacia la estética pragmatista en la primavera de 1988 cuando impartió un seminario de estética. Su inclinación pragmatista siguió su madurez en Santa Cruz (California), en la *National Endowment for the Humanities Instituteon Interpretation* (Fundacional Nacional para el Instituto de Humanidades sobre Interpretación), dirigido en su entonces por Dreyfus y Hoy. Tres pensadores también le han ayudado a perfilar su discurso pragmático: Nehamas, Cavell y Rorty (Shusterman 2002a XXIII-XXIV).

Shusterman inicia la primera parte de: “Pragmatismo y teoría tradicional”, de su libro *Estética pragmatista*, estableciendo las pautas teóricas y metodológicas del resto del libro, al tiempo que contextualiza la estética norteamericana del siglo XX a partir de los aportes de la filosofía analítica y el pragmatismo (2002b). Allí, indica que la filosofía analítica ha ejercido un dominio ampliado sobre otras ramas de la filosofía incluyendo la estética pragmatista. Y por eso esta última se ha marginado de la tradición filosófica norteamericana.

En los últimos años el dominio de la filosofía analítica o “muro del atlántico” en la estética norteamericana, y en palabras de Shusterman “está siendo cuestionada por la teoría de inspiración continental basadas en filosofías hermenéuticas, posestructuralistas y marxistas” (2002b 4). Las principales tesis de estas nuevas comprensiones del mundo “se oponen a las distinciones fundacionalistas y a las esencias históricas, destacando en cambio la mutabilidad, contextualidad y constitución práxica sociohistórica del pensamiento y sus objetos” (*Ibíd*). Esta apertura a nuevas perspectivas de la comprensión del mundo lejos de los estudios de la escuela analítica, marcará el inicio de una comprensión expansiva no solo sobre el arte y la estética, sino de la poesía, la literatura, la religión.

En este marco de nuevas búsquedas el pragmatismo y la estética pragmatista encuentran posibilidades de resurgimiento, mientras que la estética analítica, tal como lo expone Margolis, deberá incorporar nuevas reflexiones y relaciones en su reconversión²¹ si quiere seguir ofreciendo criterios de interpretación válidos hoy.

Shusterman enfrenta el reto de proponer una estética pragmática que, “desde el punto de vista de la teoría tradicional sería improcedente y paradójico, porque el piso sobre el cual se basa lo pragmático, que es lo práctico, es

²¹ Margolis en Shusterman (1989 4): “The Eclipse and Recovery of Analytic Aesthetics”. Resulta iluminador el texto de Bernstein (1993 11-30).

justamente lo que la estética analítica rechaza” (2002b XXI). Mientras que la estética analítica se preocupa por analizar, aclarar y explicar el concepto del arte, Shusterman a partir de la obra de Dewey, no se va a interesar en la verdad por la verdad en el arte, sino en lograr una experiencia más rica y satisfactoria, en experimentar ese valor sin el cual no puede existir ni entender como fenómeno global y menos aún definirse. Tal propósito lo pone en la tarea de la descripción de la estética de Dewey en la que la compara y contrasta con la estética analítica y la corriente continental. Esta descripción exige, en términos de Shusterman -comentando a Dewey-, establecer las raíces del arte en los ritmos biofísicos del cuerpo vivo y condicionado por las fuerzas socio-históricas. En este punto, indaga sobre las consecuencias más significativas del pragmatismo delineando la función práctica y la importancia filosófica de los artes. Su tesis es “el arte como experiencia”. La estética analítica al compartimentar y espiritualizar al arte como un reino aparte y darle carácter sacro, separándolo de los materiales y fines de todo otro esfuerzo humano, ha eliminado el arte de la vida y empobrecido su calidad estética. La reclusión del arte en galerías, salas de museos, fuera de que alienan la condición humana, niegan otras expresiones artísticas.

Ampliar la concepción de la estética que incluya lo práctico, es uno de los fines de Shusterman, porque implica repensar el arte que lo acerque a la vida y reconozca expresiones culturales que han sido negadas por la estética analítica. Frente al “gran arte”, el autor va a defender la legitimidad del arte popular y su visión de la estética como arte de vivir que aspire a una concepción del arte más expansiva y democrática. Éste será el núcleo central de su pensamiento y cuya tesis refresca nuevas posturas como lo dirá Bernstein (1993) y conecta con la tesis propuesta al inicio de este escrito: “Al repensar el arte y la estética, el pragmatismo repiensa también la función de la filosofía” (Shusterman 2002b XXI). Para ello, ha de tener presente el acercamiento a los temas de la estética de la vida actual y a las nuevas formas artísticas, para que se integren y legitimen de forma democrática en el mundo académico, del cual han sido desterradas, pues desde la tradición griega se ha compartimentado o categorizado el arte, desde la misma

concepción platónica del arte como mimesis, o con Aristóteles al ubicarlo en un reino distinto de objetos ajenos a la vida.

Esa compartimentación ha hecho que el arte se separe de la vida y se concentren esfuerzos interpretativos en su definición, clasificación y constitución. Ya el mismo Dewey se quejaba de que tales distinciones y compartimentaciones hicieron perder el hilo de la historia de la cultura griega donde las artes eran “parte integral del ethos y de las instituciones de la comunidad [que la] [...] idea del ‘arte por el arte’ ni siquiera se habría entendido)” (2002b 28). Esta idea de Dewey la refuerza Shusterman al insistir que el arte como parte integrante de la vida debería comportar “un concepto intrínsecamente abierto y mudable (*Id.* 48), y que ningún concepto lo podría restringir porque se estarían sacrificando aspectos de la vida en los que el arte motivaría para mejorarla. Esta teoría, para Shusterman, no “intensifica o modifica nuestra experiencia y práctica del arte” (*Id.* 51). Se preguntará: ¿por qué el arte se ha de suponer desde la norma y regulaciones del mundo artístico cuando, de base, el arte no es una institución, sino una tradición cultural o una práctica social? Frente a la definición de arte como práctica, ideada según el modelo de cobertura en su cubrimiento representacional y la diferenciación compartimental, se propone con Shusterman el concepto reconstructivo del arte como experiencia de Dewey que supere “la inutilidad práctica y el quietismo hueco de su fracaso en la historia del arte. Pero también hay problemas de compartimentación estrecha cuando el arte se equipara con la práctica específica definida históricamente y honrada con ese nombre” (*Id.* 59). Sigue Shusterman:

Que la experiencia estética se extiende más allá de la práctica del arte establecida históricamente debería ser obvio. Ante todo existe en la apreciación de la naturaleza que es el cuerpo humano animado. Pero también la encontramos en el ritual y en el deporte, en los desfiles, en los fuegos artificiales y en los medios de difusión de la cultura popular, en la ornamentación corporal y doméstica, desde los tatuajes primitivos y las pinturas rupestres a la cosmética contemporánea y la decoración del hogar, y de hecho en las incontables escenas vivas y sucesos movedizos que llenan nuestras ciudades y enriquecen nuestra vida ordinaria (*Id.* 61).

Por vía de Dewey, Shusterman va a criticar una concepción histórica del arte porque esto supondría remitirse a la historia del arte culto donde es la historia de los grandes y se deja de lado la historia popular. Esto sería una historia oficial del arte.

¿Hacia dónde direccionará finalmente la experiencia estética? Expresa el mismo Shusterman:

En primer lugar, nos prepara para buscar y cultivar la experiencia estética en nuestras operaciones con el arte recordándonos que la *experiencia* (más que coleccionar o criticar) es en el fondo de lo que trata el arte. En segundo lugar, nos ayuda a reconocer y valorizar aquellas formas expresivas que nos dan una experiencia estética pero que podrían darnos muchas más y mejores, si pudiesen apreciarse y cultivarse como arte legítimo. Repensar el arte como experiencia es por ello la causa de mis esfuerzos por defender la legitimidad artística de la cultura popular, y subyace también al ideal ético de vivir la belleza moldeando la vida como arte. En suma, redefinir el arte como experiencia lo libera del dominio absoluto de la práctica institucionalmente enclaustrada del bello arte. No estando limitado ya a ciertas formas y medios de difusión privilegiados por la tradición (autorizados y dominados por la anterior práctica histórica del arte), el arte, como producción intencionada de experiencia estética, se abre más provechosamente a la experiencia estética, se abre más provechosamente a la experimentación futura mediante la enorme variedad de materiales experimentados de la vida, que lo moldean y transfiguran estéticamente (2002b 75).

[...] Porque, una vez renunciemos a la idea fundacionalista de la teoría como reveladora de los principios invariablemente necesarios para la práctica, y abandonemos su ilusión de justificación apodíctica, indudablemente definitiva; una vez veamos en cambio nuestras prácticas (y nuestras teorías) como productos contingentes cuyo encuentro con las situaciones cambiantes ha necesitado ajustes, aclaraciones, justificaciones y mejoras continuas, entonces la función permanente de la teoría como reflexión crítica sobre la práctica será segura y aparentemente ineliminable. La filosofía sigue siendo perenne, aunque en un nuevo sentido (*Id.* 80).

Consideraciones finales

Shusterman ofrece una reorientación neopragmática de la estética a partir de la reivindicación del espacio del arte popular, de la experiencia diaria y

de las artes somáticas de vivir; las cuales considera espacios alternativos que se traducen en retos y desafíos para la educación y la enseñanza, y que se extienden igualmente al campo social y político. La defensa de la legitimidad estética del arte popular y de la ética como arte de vivir, tienen como objetivo una concepción extensa y democrática del arte. De esta manera, la estética llega a ser más central y significativa en la vida del hombre. Esta postura constituye sin duda una re-elaboración original de la estética pragmatista de Dewey y se constituye de paso en una de las elaboraciones estéticas pragmatistas norteamericanas relevantes del arte en la actualidad, porque ayuda a “redefinir y vigorizar la filosofía actual del arte” a través de un hilo conductor: “la filosofía desde la experiencia estética”, asimismo del esfuerzo por desnaturalizar la tradición que ha conformado la teoría estética, y con ello también la tradición filosófica en las formas como han fundado el mundo.

La propuesta de Shusterman que reaviva el debate sobre el arte y la estética con un pretendido alcance ético político, encuentra en la estética analítica con todo su arsenal conceptual, no solo en el campo angloamericano, sino también en el continental, su discusión más férrea y enriquecedora. Pero, ¿es posible que la concepción del arte y de estética de Shusterman tenga posibilidades en un contexto donde la tradición de la estética analítica ha sido dominante y ha repudiado aquellas concepciones carentes de contenido y especulación filosófica? El intento por responder a esta y a otras inquietudes como la experiencia, el arte, la interpretación y la filosofía como forma de vida, amerita una reflexión más extensa.

A pesar de que la experiencia sirve como categoría básica en el pragmatismo de Shusterman, éste no pretende, contrario a lo que propone Dewey, construir un concepto metafilosófico general. No obstante, ha realizado esfuerzos considerables por refinar el pensamiento de Dewey (Shusterman 2003) y defender la idea de la experiencia inmediata no discursiva. Esta será una de las razones fundamentales por la cual Shusterman ha introducido el concepto de somaestética, que es un “[...] estudio crítico, meliorativo, de

la experiencia y el uso del cuerpo propio como sede de apreciación sensorio-estética (*aísthesis*) y autoformación creativa. Se dedica también por tanto al conocimiento, los discursos, las prácticas, y a las disciplinas corporales, que estructuran esa atención somática o puedan mejorarla” (Shusterman 2002 361). Esta propuesta se entiende como un complemento a la obra de Baumgarten. Éste, al fundar el campo general de la estética como disciplina teórica, pero también como una práctica dirigida a la cognición sensorial, excluyó el estudio y el ejercicio somático de este esfuerzo. Con el cultivo del cuerpo como programa estético, Shusterman espera desde la disciplina somática una versión extendida y actualizada del trabajo de Baumgarten. Es decir, comprender lo estético más allá del arte. De esta manera ofrece integrar la disciplina somática a la vida misma de la filosofía, para que ésta no sea un dominio teórico discursivo, sino una práctica de vida.

Hoy hay una estetización del saber, de la verdad y de la realidad que se caracterizan por un adiós a la fundamentación última y a la instauración del juego de pluralidades y de mundos contruidos, imaginados, como la estructura constituyente tanto de la razón como de la realidad. La experiencia estética sería para algunos la vía de la reconstrucción de una modernidad ilustrada agotada y supeditada a la racionalidad cognitivo-instrumental. Aquí aparece la obra de Shusterman, quien revitaliza la discusión y abre nuevas pistas de interpretación filosófica en el intento por desnaturalizar el arte y la estética teniendo como telón de fondo una crítica a la estética analítica angloamericana y continental.

Desnaturalizar el arte y la estética implica un ejercicio antifundacionalista o antiesencialista de la filosofía. Sólo así sería posible reivindicar discursos, prácticas y expresiones de la vida que antes estaban relegadas o desacreditadas por concepciones evaluativas e interpretaciones correctivas. Vivir el arte, vivir la belleza, experimentar el gozo de la lectura que animen y alienten a una vida mejor no pueden seguir siendo secundarias en la vida humana. Esto implicaría, también, un ejercicio ético en cuanto asumimos el arte y la estética como una forma de vida, y un ejercicio político en

cuanto que, al reconocer la diversidad y la pluralidad de posturas y expresiones, se está realizando un ejercicio democrático.

El esfuerzo de Shusterman por proponer una estética desde la experiencia en oposición a la estética analítica, el arte de la elite por el arte popular, muestran una preocupación neopragmática por replantear la forma fundacionalista de la filosofía. Pues las verdades heredadas, el desprecio por el cuerpo, la evaluación y corrección de las apreciaciones y de las expresiones artísticas, no pueden seguir erigiéndose como parámetro de la cultura y de la ciencia. Su confianza en el carácter contingente y plural de la existencia y de la praxis que mejore la vida, lo llevan a una creencia máxima en los postulados democráticos y a pensar que todos los problemas humanos se pueden resolver en el aquí y en el ahora.

En tal cometido algunas inquietudes que pueden servir de guía para seguir profundizando la obra de este autor, serían: ¿Permite la estética pragmatista una visión encarnada de la vida que aliente al compromiso político? ¿Una visión de la ética y la política como arte de vivir aspiran a una reconcepción del arte más expansiva y democrática? Al repensar el arte y la estética ¿el pragmatismo repiensa también la función de la filosofía? ¿El pragmatismo hace converger lo ético y lo político en una estética del reconocimiento que pueda llevar a una práctica democrática? ¿Logra el pragmatismo de Shusterman una expansión de lo estético que antes estaba restringido únicamente al campo del “gran arte”? ¿De qué manera la estética pragmatista de Shusterman se abre paso entre la estética analítica y las estéticas de la filosofía continental?

Lo cierto del caso es que la propuesta del profesor Shusterman se ubica en el contexto del neopragmatismo norteamericano, al lado de algunas corrientes y pensamientos continentales en el afán de revitalizar la reflexión filosófica práctica hoy en la línea de Hadot, Onfray, Nehemas, Nussbaum, entre otros. Esta corriente pretende una recuperación de la tarea del filósofo, acudiendo a Séneca cuando recuerda, a partir de una sentencia epicúrea,

que se “enseña a hacer, no a decir” y que “vano es el discurso del filósofo que no cura las enfermedades del alma”. La tarea filosófica más que la especulación ha de estar al servicio de la vida filosófica. Esto sería una actividad terapéutica.

Bibliografía

- Aagar-Mogesen, L. “The Definition of ‘Art’”. *Diálogos*. 27 (1974): 39-55.
- Abrams, M. H. “What’s the Use of Theorizing about the Arts?” *Search of Literary Theory*. Ed. M. W. Bloomfield. Ithaca: Cornell University Press, 1972. 1-54.
- Altieri, Ch. “What Wittgenstein Offers for Speculating on Expressive Activity”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. XLVI, Special Issue (1987): 177-192.
- Barrett, C. *Collected Papers on Aesthetics*. Oxford: Cambridge University Press, 1965.
- Beardsley, M. *Aesthetics, Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt Brace & World Inc., 1958.
- _____. *The Possibility of Criticism*. Detroit: Wayne State University Press, 1973.
- _____. *Thinking Straight: Principles for Readers and Writers*. 1-2. USA: Prentice Hall, 1975.
- _____. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Indianápolis: Hackett Publishing Co., 1980.

_____. "Perspectives in Education, Religion and the Arts". Eds. Howard Kiefer y M. K. Munitiz. *The Aesthetic Point of View. Selected Essays*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983. 219-237.

Bell, C. *Art*. London: Chatto and Windus, 1914.

Bell, J. "An Epistle on the Subject of the Ethical and Aesthetic Beliefs of Herr Ludwig Wittgenstein". Eds. Irving Copi y Robert Beard. *Essays on Wittgenstein Tractatus*. London: Routledge & Kegan Paul, 1966.

Bender, J. W. y H. G Blocker. *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*. Hillsdale N.J. Prentice, 1993.

Bourdieu, P. *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1984.

_____. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995.

Bouveresse, J. *Wittgenstein y la estética*. Trad. Salvador Rubio y J. J. Marzal. Valencia: Universitat de València, Colección estética & crítica, 1993.

Bernstein, R. (1993). "El Resurgir del Pragmatismo". *El Giro posmoderno*. 1. Ed. José Rubio Carracedo. <<http://www.unav.es/users/ResurgirPragmatismo.html>>

Cohen, M. "Aesthetic Essence". *Philosophy of Art and Aesthetics: From Plato to Wittgenstein*. Eds. F. A. Tillman y S. M. Cahn. New York: Harper & Row, 1969. 641-656.

Coleman, F. J. *Aesthetics Contemporary Studies in Aesthetics*. New York: Mc Graw-Hill, 1968.

- Collingwood, R. G. *Los principios del arte*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Cometti, J. P. et al. *Questions d'esthétique*. Paris: PUF, 2000.
- Croce, B. *Estética*. Bari: Guis Laterza y Figli, 1950.
- Danto, A. C. "The Artworld". *The Journal of Philosophy*. lxi (1964): 571-584.
- Dickie, G. *Art and Aesthetics. An Institutional Analysis*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.
- _____. "The New Institutional Theory of Art. *Aesthetics*". *Proceedings of the 8th International Wittgenstein Symposium. Parte 1. (8: 1983: Kirchberg am Wechsel, Austria)*. Vienna: Hölder-Pichler-Tempsky, 1984. 57-64.
- _____. *El círculo del arte*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2005.
- Diffey, T. J. "Essentialism and the Definition of 'Art'". *British Journal of Aesthetics*. 13 (1973): 103-119.
- _____. "On Defining Art". *British Journal of Aesthetics*. 19 (1979): 15-23.
- Ellis, J. M. "Wittgensteinian Thinking in Theory of Criticism". *New Literary History*. Charlottesville: Virginia. 12 (1981): 452-457.
- Elridge, R. "Problems and Prospects of Wittgensteinian Aesthetics". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. XLV, 3 (1987): 251-261.
- _____. "Problems and Prospects of Wittgensteinian Aesthetics". *JAAC*. xlv, 3 (1997): 251-261.

- Elton, W. *Aesthetics and Language*. Oxford: Blackwell, 1954.
- Fry, R. *Art and Life*. Berkeley. Los Angeles: University of California Press, 1980.
- Gallie, W. B. "The Function of Philosophical Aesthetics". *Aesthetic: Contemporary Studies in Aesthetics*. Ed. J. F. Coleman. New York: McGraw-Hill, 1968.
- Glickman, J. "On Creating (A Response)". *Perspectives in Education, Religion, and the Art*. Eds. H. E. Kiefer y M. K. Munitz. Albany: State University of New York Press, 1970. 262-265.
- Goodman, N. *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral, 1976. (Versión original: Goodman, N. *Languages of Art*. Indianapolis & New York, 1968.
- Ground, I. "Wittgenstein, Art and Silence". *Aesthetics. Proceedings of the 8th International Wittgenstein Symposium. Parte 1. (8: 1983: Kirchberg am Wechsel, Austria)*. Ed. Rudolph Haller. Vienna: Hölder-Pichler-Tempsky, 1984. 40-43.
- Hagberg, G.. "Art and the Unsayable: Languer's Tractarian Aesthetics". *British Journal of Aesthetics*. 24, 4 (1984): 325-340.
- Horn, C. *L'art Della vita nell'antichità. Felicità morale da Socrate ai neoplatonici*. Frece: Carocci, 2004.
- Hungerland, I. C. "The Logic of Aesthetics Concepts". *Philosophy of Art and Aesthetics. From Plato to Wittgenstein*. Eds. F. A. Tillman y S. M. Cahn. New York: Harper & Row, 1969.

- Isenberg, A. "Analytic Philosophy and the Study of Art". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 46 (1988): 125-136. <<http://web.ebscohost.com/ehost/results?vid=3&hid=108&sid=a0e0ac2f-747c-4330-93d0-f192c7db0e01%40sessionmgr109>>.
- Janson, H. W. (1970). "The Art Historian's Comments". *Perspectives in Education, Religion, and the Art* Eds. H. E. Kiefer y M. K. Munitz. Albany: State University of New York Press, 295-311.
- Johannessen, K. "Language, Art and Aesthetic Practice". *Wittgenstein-Aesthetic and Transcendental Philosophy. Proceedings of Symposium at Bergen* (1980: Norway). Eds. Kjell Johannessen y Tore Nordenstam. Vienna: VerlagHölder-Pichler-Tempsky, 1981.
- Kennick, W. E. "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?". *Aesthetic: Contemporary Studies in Aesthetic*. Ed. J. F. Coleman. New York: McGraw Hill, 1968.
- Kivy, P. "Aesthetic Aspects and Aesthetic Qualities". *Journal of Philosophy*. 65 (1968): 85-93.
- Korsmeyer, C. "Wittgenstein and the Ontological Problem of Art (On Distinguishing 'Aesthetic' from 'Artistic')". *Journal of Aesthetic Education*. 11 (1977): 45-57.
- Kristeller, P. O. The Modern System of the Arts. *Journal of the History of Ideas*. 12- 13 (1951, 1952).
- Lamarque, P. y S. H. Olson. *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*. Oxford: Blackwell, 2004.
- Lansing, K. M. "Is a Definition of Art Necessary for the Teaching of Art?". *Journal of Aesthetics Education*. 14 (1980): 51-58.

- Levin, D. M. "More Aspects to the Concepts of 'Aesthetics Aspects'". *Journal Of Philosophy*. 65 (1968): 483-489.
- Lewis, P. B. "Wittgenstein on Words and Music". *British Journal of Aesthetics*. 17 (1977): 111-121.
- Lord, C. "Indexicality, not Circularity: Dickie's New Definition of Art". *Journal of Aesthetic and Art Criticism*. 45, 3 (1987): 229-232.
- Lories, D. *Philosophie analytique es esthétique*. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1988.
- Lyas, C. "Anything Goes: the Intentional Fallacy Revisited". *British Journal of Aesthetics*. 23,4 (1984): 291-305.
- Lycan, W. y P. K. Machamer. "A Theory of Critical Reasons". *Languaje and Aesthetics*. Ed. B. R. Tilghman. Lawrence: University Press of Kansas, 1973. 87-112.
- Madera, R. y L. Vero. *La filosofia come stile di vita. Introduzione alle pratiche*. Milano: Mondadori, 2004.
- Mandelbaum, M. "Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts". *American Philosophical Quarter*. 2, 3 (1965): 219-228.
- Margolis, J. *Philosophy Looks at the Arts*. New York: Charles Scribner's Sons, 1962.
- _____. "Stratégie initiale pour une philosophie de l'art". *Philosophie Analytique et Esthétique*. Ed. Danielle Lories. Paris: Méridiens Klincksieck, 1998. 83-99.

- Matthews, R. J. "Traditional Aesthetics Defended". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 38, 1 (1979): 39-50.
- Moutafakis, N. J. "On Family Resemblances and Aesthetic Discourse". *Philosophical Forum*. 7, 1 (1975): 71-89.
- Osborne, H. *Aesthetic and Criticism*. New York: Philosophical Library, 1995.
- Pepper, S. C. *The Basis of Criticism in the Art*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1948.
- Pérez, F. "Estética Analítica". *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: La balsa de Medusa, Visor, 2, 1999. 79-92.
- Pol Droit, R. *1001 experiencias de filosofía cotidiana*. Barcelona: Grijalbo, 2003.
- _____. *Aquellos sabios locos: escenas griegas y romanas*. Barcelona: El Aleph, 2004.
- Quine, O. *Palabra y objeto*. España: Labor, 1968.
- _____. *Desde un punto de vista lógico*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Rubio, S. *La estética desde el pensamiento del segundo Wittgenstein*. Valencia: Universitat de València, 1991.
- Santayana, G. *El sentido de la belleza: esbozo de una teoría estética*. Buenos Aires: Losada, 1969.
- Sellars, J. *The Art of Living: The Stoics on the Nature and Función of Philosophy*. Aldershot: Ashgate, 2003.

Sharpe, R. A. *Contemporary Aesthetics: A Philosophical Analysis*. Harvester: Harvester Press, 1983.

Shusterman, R. *The Object of Literary Criticism*. Rodopi, 1984.

_____. "Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect". *Journal of Aesthetics Art Criticism*. Special Issue, XLVI (1987): 115-223.

_____. *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life*. Routledge, 1997.

_____. (2002a). *Surface and Depth: Dialectics of Criticism and Culture*. Ithaca: Cornell U. P.

_____. (2002b). *Estética Pragmatista*. Barcelona: Idea Books.

_____. (2003). "Definition, Dramatization and Rasa". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 61, 3 (2003): 295-298.

Shusterman, R. et al. *Analytic Aesthetics*. Oxford: Blackwell, 1989.

Silvers, A. "Letting the Sunshine In: Has Analysis Made Aesthetics Clear?". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. XLVI, Special Issue (1987): 137-149.

Sircello, G. "Arguing about 'Art'". *Language and Aesthetics*. Ed. B. R. Tilghman. Lawrence: University Press of Kansas, 1973. 65-87.

Stevenson, Ch. L. "On the Reasons that can be Given for the Interpretation of a Poem". *Philosophy of Art and Aesthetics: From Plato to Wittgenstein*. Eds. F. A. Tillman y S. M. Cahn. New York: Harper & Row, 1969. 671-686.

Tilghman, B. R. *Wittgenstein: Ethics and Aesthetics: The View from Eternity*. Albany: State University of New York Press, 1991.

_____. *Pero, ¿es esto arte? El valor del arte y la tentación de la teoría*. Trad. Salvador Rubio Marco. Valencia: Universitat de València, Colección estética & crítica, 2005.

Tolstoi, L. *¿Qué es el arte?* Alba: Edivisión, 1999.

Wartofsky, M. W. "The Liveliness of Aesthetics". *Journal of Aesthetics Art Criticism*. XLVI, Special Issue (1987): 211-218.

Weitz, M. "The Role of Theory in Aesthetics". *Jstor*. Blackwell Publishing on Behalf of The American Society for Aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 15 (1956): 27-35.

Wieand, J. "Can There Be an Institutional Theory of Art". *Journal of Aesthetic and Art Criticism*. 39, 4 (1980): 409-417.

Wittgenstein, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1963.

_____. *Estética, Psicoanálisis y Religión*. Trad. Eduardo Rabossi. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966.

_____. *Investigaciones filosóficas*. Madrid: Alianza, 1973.

Wollheim, R. *El arte y sus objetos*. Barcelona: Seix Barral, 1972. (Versión original: Wollheim, R. *Art and Its Objects*. New York: Harper & Row, 1968).

Wolterstorff, N. *Works and Worlds of Art*. Oxford: Clarendon Press, 1980.



Copyright of Escritos is the property of Escritos and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.