

La crítica de arte: aportes desde John Dewey

Rueda Leopoldo

CiEfi-IdIHCS-FaHCE-UNLP-CONICET-Grupo de Estudios Pragmatistas

Introducción

En el campo de la estética no hay ni ha habido un consenso acerca de cuál es rol que debería cumplir la crítica de arte. No obstante, podrían señalarse algunas funciones que de hecho ha cumplido. Por un lado, la crítica se ha erigido como juicio sobre las obras, sobre su valor y adecuación, teniendo un impacto entonces en la producción artística. Por otro lado, orientada hacia el receptor la crítica o el comentario ha funcionado como metalenguaje capaz de explicar el sentido o verdad de las obras, entendiendo que estas no eran lo suficientemente autoexplicativas. Sobre todo, en su auge en la modernidad europea, la función de la crítica, y de la crítica literaria en particular, estuvo vinculada a la formación de una nueva sensibilidad propia de la burguesía ascendente. Si bien un principio fundamental era la universalidad del juicio, a través de las revistas, museos, galerías, salones y cafés literarios, se intentaba educar la sensibilidad estética del ciudadano-soberano.

En su estudio sobre la *Historia de la Crítica de Arte*, Lionelo Venturi remonta los discursos críticos hasta la antigüedad griega, recuperando aquellos tratados de Plinio el Viejo en donde se detallaban consideraciones sobre las normas de composición, principalmente del gran arte que floreció en la Grecia del siglo V a. C. No obstante, Venturi reconoce que la crítica tal como la conocemos hoy comienza a formarse durante la Ilustración

[A]ntes del Siglo XVIII las críticas de arte tuvieron que ubicarse en los tratados de arte y en las biografías sobre los artistas. El siglo XVIII, sin embargo, ha aportado mediante las exposiciones, principalmente en Francia, la posibilidad de los informes críticos (..) No consistía ya en insertar opiniones en medio de las informaciones sobre los artistas o las normas del arte, sino de escribir únicamente para plasmar la opinión individual sobre un determinado grupo de obras o de artistas artistas. Y puesto que dichos artistas eran contemporáneos del crítico se imponía el deseo de llegar a los principios a través de la impresión directa de la obra, de comprobar en la obra misma lo adecuado de los principios,

de entender la obra en el conjunto de la personalidad del artista, y ésta en el seno de la variedad de los gustos contemporáneos (1979: 147).

Para el caso de Dewey, la crítica de arte no era un discurso ajeno a su conocimiento, principalmente la crítica inglesa. En su célebre *Art as Experience* de 1934 Dewey cita y menciona a célebres críticos como Roger Fry, Clive Bell, Walter Pater, quienes junto con John Ruskin y Herbert Read conforman tal vez el conjunto más destacado de la crítica de arte del siglo XIX. En su estudio de estos críticos, Solomon Fishman sostiene que aún con sus grandes diferencias todos ellos eran conscientes de servir como voceros del arte para un audiencia que era indiferente o incluso hostil (1963: 3). Estos escritores intentaron en particular reivindicar las artes visuales que había sido opacadas por el florecimiento de la literatura y la política en la Inglaterra victoriana. La crítica de arte como tal, continúa Fishman, no aparece hasta el siglo XVIII - XIX, ya que si bien existían tratados sobre la técnica o sobre la vida de los autores, la críticamente propiamente dicha comienza con la concepción romántica de las artes. El abandono de la categoría de imitación y el cambio del concepto de belleza al concepto de expresión revolucionan tanto la teoría estética como la crítica, poniendo su foco de interés en la obra de arte misma, y en el carácter de la experiencia estética como diferenciada de la experiencia ordinaria “[t]he culmination of this movement was the recognition of the formal element in art as the locus of aesthetic experience” (1963: 5).

Sin embargo, veremos como en Dewey ni arte ni crítica pueden ser considerados fenómenos absolutamente diferenciados, sino que Dewey aboga por una concepción naturalista del arte y de la crítica. Pero antes de revisar dicha perspectiva será de utilidad recuperar algunos de los aportes teóricos contemporáneos en lo relativa al lugar y función de la crítica.

La crítica saprófita: el desplazamiento de la función de evaluación

Quisiera comenzar este apartado con una cita de Barthes:

Mientras la crítica tuvo por función tradicional el juzgar, sólo podía ser conformista, es decir conforme a los intereses de los jueces. Sin embargo, la verdadera “crítica” de las instituciones y de los lenguajes no consiste en “juzgarlos”, sino en *distinguirlos, en separarlos, en desdoblarlos*. Para ser

subversiva, la crítica no necesita juzgar: le basta hablar del lenguaje, en vez de servirse de él (1972: 14).

En *Crítica y Verdad*, Barthes rechaza las acusaciones dirigidas contra la nueva crítica, la cual separándose de los presupuestos tradicionales de la crítica literaria, había realizado dos operaciones innovadoras. Por un lado, la crítica ya no se trataba de una evaluación de las obras en términos de buenas o malas, y por otro lado, la crítica como texto o discurso de segundo orden, operaba sobre el discurso de primer orden *produciendo* un sentido.

Esto a su vez tiene dos consecuencias recíprocas. Por un lado, los niveles de lenguaje poético y lenguaje crítico se encuentran ahora mezclados. El/la escritor/a deviene crítico/a, en tanto que, trabajando sobre el lenguaje, produce a su vez las condiciones del nacimiento de la propia obra, tarea magistralmente llevada a cabo por Proust (tanto en *La Recherche* como en sus estudios sobre el estilo de sus héroes literarios en *El caso Lemoine*). Y, como reverso necesario, también el/la crítico/a deviene un escritor, transformando y operando productivamente sobre los sentidos de la obra.

Ciertamente, la crítica tradicional no ha sido ajena a las crisis de definición y legitimación que han sacudido el mundo del arte a partir del siglo XX. En efecto, una época que ha disuelto las barreras entre arte y no arte, que ha borrado -como dice Danto- las diferencias sensibles entre objetos artísticos y objetos banales, que ha vuelto autorreferentes a las propias obras - obras que a menudo consisten en su proceso de producción y por ende de su crítica, pareciera haber dejado a la crítica sin un objeto de análisis preciso. A esto se suma la aparición de nuevos actores en el campo, en principio como ya vimos, lxs mismxs autorxs. Pero también lxs curadorxs de arte, lxs vendedorxs y una serie de lectorxs que aprovechando las nuevas tecnologías, tales como blogs, páginas web e incluso las redes sociales, realizan sus comentarios y críticas como espectadores no especializados de un campo en particular.

Todas estas condiciones dan cuenta de una aparente crisis de la crítica, que comienza a diagnosticarse a partir de los años '60. Paul de Man, hablando sobre la crítica literaria francesa sostiene que “[w]ell-established rules and conventions that governed the discipline of criticism and made it a cornerstone of the French intellectual establishment have been so badly tampered with that the entire edifice threatens to collapse” (1967: 2). Propio de un siglo que había diagnosticado la caída de varios metarrelatos, muchxs autorxs anunciaron entonces

la muerte de la crítica de arte tal como esta había sido entendida y la consecuente entrada en la época de la poscrítica.

En un texto programático, incluido en las reflexiones de Lyotard, Habermas, Foster y otros donde se analizaba en fenómeno de la posmodernidad, Gregory Ulmer (1998) describe los giros que son necesarios hacer en el campo que nos ocupa. Allí aborda el problema del objeto de la poscrítica. Este autor reclama para la crítica que abandone el ilusionismo de la representación y que opere un giro incorporando las innovaciones del arte modernista: esto es que haga lo mismo que había hecho Picasso para las artes visuales, introduciendo collages en sus pinturas al incorporar trozos del referente real, y lo mismo que el teatro épico de Brecht, bajo la idea de interrupción y montaje. Ulmer sostiene que la crítica ya no se ocupa del comentario y evaluación de un objeto constituido por fuera de la misma operación de producción crítica, y propone los conceptos de collage y montaje como procedimientos centrales de la poscrítica. El discurso crítico, en este sentido, reúne en una nueva e inestable unidad significados, materiales y discursos heterogéneos. Las obras, a su vez, obtendrán su sentido de los distintos discursos críticos que sobre ella se hagan. Según Ulmer, la crítica tradicional había sido pensada como parasitaria de la obra original, por su parte la poscrítica puede ser pensada como saprofita, alimentándose, como los hongos, no de los seres vivos sino de la materia en descomposición, es decir, alimentándose de las ruinas.

En este contexto, como puede observarse hay un desplazamiento de la función de la evaluación de las obras de arte a la función de recreación. En este trabajo nos preguntamos si, en efecto, no es posible rescatar algún sentido de la crítica para el análisis de las obras contemporáneas y proponemos, a modo programático, que un sentido de la evaluación es todavía necesario e interesante. Consideramos que algunos elementos de la propuesta deweyana para pensar la actividad artística y la consiguiente actividad crítica serán fructíferos en este sentido

La naturalización del arte y de la crítica

Cada concepción de lo que ha de ser y hacer la crítica de arte lleva en sí una determinada concepción también de qué tipo de objetos son aquellos de lo que la crítica de arte se ocupa y qué función cumplen en la experiencia.

La concepción deweyana de la crítica de arte no es ajena a esta consideración general y por ello debemos volver a los puntos centrales de la particular teoría estética de nuestro autor.

Allí encontramos la naturalización de la actividad artística y correspondiente a ella la naturalización del juicio crítico.

De acuerdo a Dewey, las teorías estéticas clásicas han centrado sus reflexiones filosóficas sobre el arte en los productos que solemos considerar artísticos. Dewey nos propone -por el contrario- realizar un *detour*, para analizar los procesos y actividades que transforman los asuntos cotidianos en asuntos con valor artísticos y es por ello que debemos abandonar momentáneamente a los objetos. Es decir, nos propone un giro de los productos a los procesos, para comprender entonces la génesis del valor artístico.

De este modo, en un sentido primario -y en orden de que la vida continúe y se expanda, crezca-, el arte está relacionada con las transformaciones de los materiales que opera la criatura, dándole nuevas cualidades a las cosas y haciéndolas entrar en nuevas relaciones que darán lugar a un nuevo orden de consecuencias. Las raíces de lo artístico se encuentran entonces en todas las experiencias que impliquen actividades de reajuste entre la criatura y su ambiente.

Por su parte, lo estético, -germen de lo que será luego el juicio crítico-, entendido como apreciación, como goce o satisfacción en cierto modo inmediata, tampoco se localiza exclusivamente en la contemplación de las obras de arte, sino que sus raíces se hunden en la experiencia.

Dentro de los méritos de la obra de Dewey destaca el de haber religado el sentido del arte a sus raíces en el vocablo griego *techné*. Dewey entiende lo artístico más como un saber-hacer, de un hacer con propósitos, principalmente con el propósito del goce. De esta manera, toda actividad que se emprenda con el fin de lograr un goce o disfrute de algún tipo puede ser entendida como una actividad artística, cuyo fin no es ajeno a los medios, sino que es la conclusión de una experiencia que atravesó distintas fases. Esta última consideración separa a Dewey de la tradición griega que producto de la división de clases, había separado el ámbito de la actividad y el hacer del ámbito del goce en la contemplación.

Para Dewey, las dimensiones estéticas y artísticas están así ligadas en el curso de la experiencia. De hecho, sólo analíticamente pueden ser separadas ambas dimensiones que en realidad se hallan integradas en el curso de la acción. Este tipo de consumación, de goce en un resultado que no es sino una culminación de un proceso acumulativo, es lo que distingue las experiencias con valor estético, y puede estar presentes en la experiencias de carácter cognitivas, prácticas, cotidianas, laborales, etc. También el/la artista, como todo agente

comprometido con la tarea que esté haciendo, atraviesa momentos de producción y de contemplación y disfrute de su obra, así como por su parte el/la contemplador/a ha de ejercer una actividad, un hacer, en orden de que su apreciación de un objeto artístico pueda ser llamado una experiencia. Aun cuando esta descripción sea muy resumida nos ofrece los elementos para analizar ahora la idea de crítica y de crítica de arte

Entre otros objetivos, en el capítulo que cierra su célebre obra *Experiencia y Naturaleza*, Dewey se propone ofrecer las bases para una teoría naturalista del juicio crítico y de los valores, es decir una teoría de la crítica, que será entendida como un método para discernir entre los bienes sobre la base de las condiciones de su aparición y sus consecuencias.

Para Dewey, la valoración entendida en un sentido como apreciación está también fundada en la experiencia primaria. Los valores y el consecuente goce que acarrear son de carácter inmediato, se los aprecia o no se los aprecia, pero una corta carrera en la experiencia revela pronto que lo gozado puede volverse doloroso, o que su goce no está asegurado. Sobre los valores, sostiene Dewey, no hay mucho que decir. Todo lo que puede decirse de ellos - y no es poco- es remitirlos a sus relaciones con las condiciones que los hacen surgir, que traen su presencia a la experiencia y las consecuencias que su aparición genera, este es el proceder de la crítica cuyo inicio Dewey encuentra entonces en la apreciación primaria.

En este sentido, a diferencia de la apreciación primaria, pero asentada en ella, la crítica inicia una investigación cuando el valor se vuelve un problema. Es decir que la crítica, propia de la experiencia reflexiva, aparece siempre que se dedica un momento a ver, a mirar, qué clase de valor está presente. Con estos elementos podremos ahora establecer cuál es la función que Dewey encuentra en la crítica artística, tarea que realizará también en términos negativos, es decir, a partir de una crítica hacia otras concepciones de la crítica.

Criticismo de la crítica: las objeciones de Dewey a la crítica judicial y a la crítica impresionista

Como señalamos, la consideración acerca de cuál es el rol de la crítica no es independiente de una concepción acerca de qué tipos de objetos pueden ser considerados artísticos y de cuál es su valor y función en la experiencia. Dewey mismo señala esto cuando, en el capítulo dedicado a la crítica de arte sostiene que los conceptos desarrollados a lo largo de *El arte como experiencia* constituyen sus propuestas de criterios de evaluación del arte. De este

modo, los conceptos deweyanos de forma, unidad orgánica, organización de las energías y experiencia resultarán centrales en el desarrollo de una crítica de corte pragmatista.

Será sobre el trasfondo de su concepción naturalista que Dewey rechazará dos maneras de ejercer la crítica: la crítica legalista y la impresionista, cada una de ellas por acentuar unilateralmente los aspectos que deben encontrarse en todo juicio.

Ciertamente, la crítica es juicio, y el material del juicio es la percepción, pero la crítica al ser juicio no solo enuncia o describe el material de la percepción sino que lo evalúa, evaluación que siguiendo lo dicho en el apartado anterior consistirá en un examen de los bienes o elementos apreciados en una obra, determinando las condiciones de su aparición y las consecuencias a las que ha de dar lugar.

La crítica legalista opera evaluando en qué medida una obra se ajusta a las reglas formuladas por los grandes maestros. En la historia del arte abundan los ejemplos de este tipo de crítica. La confusión en la que cae de acuerdo a nuestro autor es que aplican reglas que por definición son generales a las obras que son individuales. Dewey considera que la crítica legalista lleva implícita la falacia de confundir una técnica en particular con la *forma estética*.

La noción de forma estética -que a mi juicio no hace recaer a Dewey en ningún formalismo, más allá de la homonimia- aparece en *El arte como experiencia* vinculada principalmente a la idea de que los objetos de arte constituyen un lenguaje, en tanto que son expresivos. En la medida en que es un lenguaje, cada arte usa medios específicos que son adecuados para decir algo y puede diferenciarse -aunque sólo analíticamente- lo que dice y cómo se lo dice. No obstante ser el producto del arte un objeto expresivo, Dewey rechaza aquí la idea romántica de que la obra sea mera autoexpresión de un individuo, aún cuando no carezca de un tono individual. Para nuestro autor, el material con el que el arte trabaja (ya sean materiales físicos o significados) pertenece al mundo público, al mundo que compartimos, pero en tanto es trabajado por un/a artista, este/a lo devuelve asimilado de forma tal que constituye un nuevo objeto. De esta manera, cada obra de arte tiene una cualidad que la vuelve particular, sui generis.

La forma de una obra es entonces la manera en que materiales determinados son ordenados y arreglados con el propósito de expresar algo. Es decir que la forma es la organización de los materiales en virtud de su adaptación para un fin, y podrá ser evaluada en la medida en que dicha organización sea completa y coherente. Mediante la forma, las distintas partes del

objeto son arregladas en virtud de ese fin, y el significado de las distintas partes estará determinado por la unidad a la que dan lugar.

Ahora bien, cuando esa organización es de tal modo que no sirve solo a un fin especializado, sino que enriquece la experiencia inmediata de aquel que percibe atentamente, entonces ese objeto tendrá una *forma estética*. El/la crítico/a sensible a esta consideración deberá entonces evaluar en qué medida las distintas fases o partes de un objeto artístico se arreglan para lograr una unidad.

Sí la forma es entonces una manera en que se organiza un material y le da a la obra un carácter *sui generis*, esto es cierto también para el caso de la recepción artística. Siguiendo a Beardsley, Dewey sostiene que un poema existe en innumerables modos y cualidades, ya que la obra de arte es más que el objeto: la obra es la experiencia individualizada. Los objetos permanecen idénticos a sí mismos a lo largo de las épocas, están datados, pero como obra de arte, son recreados cada vez que son estéticamente experimentados. Incluso para el/la artista, la obra misma tiene distintos significados en distintos momentos. De esto se deduce que sería erróneo que la crítica intentara determinar qué quiso decir un/a artista con su obra.

Tener una forma implica una manera de percibir y de sentir, de presentar la materia para la construcción de una experiencia adecuada. En este sentido, podría aproximarse la noción de forma de Dewey con la noción de estilo proustiana, en tanto el estilo es una manera de ver el mundo. La crítica judicial, al quedar atada a los modelos del pasado, falla al no poder dar cuenta de los nuevos modos de experiencias, “el significado mismo de un nuevo movimiento importante en todo arte es que expresa algo nuevo en la experiencia humana, algún modo de interacción de la criatura viviente con su entorno, y la liberación de poderes anteriormente agarrados o inertes” (2008: 345).

Debe notarse aquí que la obra de arte tiene su efecto en el futuro, en la conformación de los modos de sentir y de ver en las experiencias futuras, y esto es algo a lo que el/la crítico/a debe ser sensible¹. Una crítica que sólo juzgue según los cánones establecidos perdería entonces toda esta dimensión de la actividad artística.

¹ Magistralmente ha quedado esto expresado por Borges, cuyo Pierre Menard no puede de ningún modo reescribir el Quijote, aún cuando lo haga línea por línea, pues la obra de Cervantes desde su escritura ha conformado la experiencia de los lectores. La diferencia entre el Quijote del siglo XVII y el del Siglo XX son los innumerables hechos que han condicionado la experiencia, entre estos hechos, el Quijote mismo. En Menard encontramos un estilo arcaizante, cuando en Quijote es solo el desenfadado español corriente. Así el arte transforma nuestra sensibilidad, nuestras maneras de percibir y entender el mundo. Fue Proust quien expresando esta misma idea, sostenía que solo después de Renoir empezamos a ver mujeres Renoir por las calles.

La reacción a este tipo de crítica ha derivado en el otro tipo de crítica, la crítica impresionista. Esta posición sostiene que dado que el juicio, en tanto norma preestablecida, es imposible, entonces el/la crítico/a debe limitarse al mero registro de las impresiones. De hecho, Dewey le reclama al crítico/a que tenga una impresión de la obra de primera mano, pero esto no quiere decir, según Dewey que el/la crítico/a no puede ir más allá de la impresión. Definir una impresión es mucho más que describirla. Requiere referirla a las bases en que descansa y las consecuencias que implica, consideración que ya había hecho en *Experiencia y Naturaleza*. Ciertamente, las impresiones o percepciones tienen un momento particular en el que acontecen, pero reducir su importancia a dicho momento, continúa Dewey, sería reducir la experiencia a un caleidoscopio sin sentido.

Este criticismo de la crítica le permite a Dewey proponer su particular concepción del juicio crítico. Avanzamos entonces hacia eso.

Hacia una teoría pragmatista del juicio crítico: unidad y meliorismo

Si, como dijimos, el juicio crítico ha de comenzar según Dewey con una impresión de primera mano, no obstante no ha de culminar allí. En efecto, la crítica se ocupará de cualidades de los objetos artísticos, y en tanto juicio implica la acción de determinar la unidad cualitativa de una obra.

El juicio entonces no solo tiene un aspecto pasivo, sino uno primordialmente activo. El juicio es algo que se construye por la actividad del/la crítico/a quien seleccionará los aspectos diversos de una obra e intentará darle una unidad. Dicha unidad será efectivamente una cualidad descubierta en la obra, pero cada obra, insiste Dewey puede tener muchas formas de ser unificada, y dependerá de cada crítico/a qué aspectos selecciona y qué peso y balance le da en las obras.

En este sentido, el juicio crítico implica un elemento de aventura, es una hipótesis. y tendrá dos funciones relacionadas.

Para nuestro autor, todo juicio es el resultado de una investigación deliberada. Y toda investigación implica, siguiendo a López (2015), una reconstrucción y recalificación del material existencial del que se trata. Es por ello que el juicio crítico trata de los objetos en la medida en que intervienen en la experiencia del/la crítico/a por interacción con su propia sensibilidad, su conocimiento y su caudal de experiencias, y de esta manera, “el juicio tiene que producir una conciencia más clara de las partes constituyentes y descubrir hasta dónde

son coherentes al relacionarse para formar un todo” (2008: 350). El juicio tiene así dos partes, una analítica y otra sintética. Es en este sentido que la crítica se vuelve también un arte, en tanto reconstrucción deliberada de materiales presentes en la experiencia y en tanto recualificación de los mismos. No obstante, advierte Dewey, para que continúe siendo crítica dicho elemento ha de encontrarse efectivamente en la obra.

Esto último será entonces el resultado del juicio crítico, y es justamente el aporte que puede hacer a la experiencia de las demás receptores del objeto. Así, el juicio crítico alcanza su segunda función. No solo será una evaluación y una reconstrucción de las cualidades presentes en la obra y de la manera en que estas dan sentido a sus partes constituyentes sino que también, como bien señala Román de la Calle (1996), tendrá efectos educativos en la sensibilidad y apreciación posterior del arte: el juicio crítico, como el arte mismo, ejerce una función educativa del gusto. Lamentablemente, no podemos ocuparnos aquí de este aspecto.

Ahora bien, vemos como entonces Dewey no rechaza el aspecto recreativo que la crítica tiene, es decir que admite el punto en que la crítica misma se vuelve un arte. Pero Dewey también ve cómo el arte, en su conformación de la sensibilidad tiene entonces un gran impacto, y por ello considera necesario un ejercicio de la crítica. Nos preguntamos entonces si las consideraciones sobre la poscrítica reseñadas anteriormente no entienden la evaluación en un sentido demasiado estrecho, como el simple evaluar algo como bueno o malo.

La consideración deweyana, de raigambre pragmatista, nos lleva a pensar en la noción de consecuencias; el arte, como la ciencia y cualquier otra actividad, tiene consecuencias, frutos, cuyo impacto son, o pueden ser sentidos, más allá del/la artista mismo/a. Una evaluación crítica de qué tipo de consecuencias puede tener a futuro la producción artística puede entonces ser rescatada. Esto no solo no excluye, sino que incluye por supuesto a la propia crítica que el/la artista pueda hacer de su obra, pero no solo eso sino que en tanto comunidad de espectadores/as tenemos derecho también a evaluar las consecuencias previsibles de la actividad artística en tanto y en cuanto ella tienen impacto en un área, y perdón por la redundancia, tan sensible como es la sensibilidad, es decir, nuestra manera de percibir el mundo y por consiguiente de relacionarnos con él.

Breves conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos intentado determinar qué lugar tiene la crítica y qué funciones cumple siguiendo la perspectiva deweyana. En este sentido, hemos visto cómo

partiendo de las impresiones de la obra, entendida ahora como la experiencia que hace un receptor de un objeto en objeto singular, la crítica apunta a un análisis y valoración de los elementos presentes en la obra y al descubrimiento de algunas cualidades unificadoras subyacentes. Vimos también como el juicio crítico no imponía reglas o normas desde un conjunto de preceptos universales y externos, sino que investiga el desarrollo mismo de la experiencia y determinaba el peso y las relaciones que las diversas partes constituyentes establecen al interior de la obra. Por último, vimos también cómo la crítica apuntaba a una cierta educación del gusto estética y en este sentido, la crítica de arte tenía su impacto en la sensibilidad, en el modo en que percibimos las obras, y, podemos agregar aquí, en esta misma medida también al mundo como obra nuestra.

En este sentido, consideramos de valor los aportes deweyanos como guías para ejercer la crítica de arte, y esto por dos razones. La primera de ellas porque permite focalizar en categorías concretas a la hora de la apreciación del arte, aún cuando algunas de ellas puedan ser objetables. De especial valor nos parece el hecho de atender al carácter sui generis de la obra entendida como experiencia, y a la prerrogativa de encontrar en ella los diversos factores que interactúan, sus pesos relativos.

Por otro lado, -y este es un aspecto hipotético que aún no hemos desarrollado- al presentar la crítica de arte (y al arte mismo) como una actividad que tiene sus consecuencias en la experiencia de las demás personas, en particular en su sensibilidad, podría pensarse que hay toda una dimensión de la responsabilidad ética en el ejercicio de la crítica que es a menudo soslayada, en particular en la crítica contemporánea. Al tener su impacto sobre la sensibilidad tanto de los coetáneos como de los receptores en el futuro, es decir, en la conformación de las experiencias futuras, creemos que la crítica de arte y el arte mismo, y también la filosofía, deberían incluir entre sus consideraciones la categoría de riesgo y la de responsabilidad. A menudo el arte y la crítica legitiman discursos y producciones cuyo valor recae en ser la mera autoexpresión de una subjetividad, o una exploración que apunta a la experimentación. La crítica actual, por su parte, suele funcionar como legitimadora o destructora de ciertas obras o artistas, teniendo su claro impacto en el mercado. Si bien esto no implica algo malo en sí mismo, bien podría pensarse en qué consecuencias tiene el valorar como sociedad determinados productos y el rechazar otros. La consideración deweyana en este sentido enfoca principalmente en las condiciones que requieren la aparición de ciertas cosas que

apreciamos como buenas, pero también de las consecuencias que acarrearán. Y este es un aspecto del cual la crítica en general no da adecuada cuenta.

En cierto modo, pensar que el arte es ajeno a una evaluación de sus productos sobre la base de sus consecuencias, es seguir pensando que el arte es una esfera privilegiada con sus criterios de legitimación propios y autónomos. Es seguir pensando también que el arte no tiene consecuencias y que por ende no puede ser evaluado según consideraciones que fácilmente aceptaríamos para otras actividades humanas. Es seguir pensando, en definitiva, que el arte no es un transmisor de ideología.

Bibliografía

- Barthes, R. (1972) *Crítica y verdad*. Traducción: José Bianco. Buenos Aires: Siglo XXI
- Bozal, V. (2000). "Los orígenes de la estética moderna". En Bozal Valeriano (coord.) *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor.
- De la Calle, R. (1996). Experiencia estética y crítica de arte. Los planteamientos de John Dewey. *Contrastes: Revista Internacional de Filosofía*. Año 1, N°1, págs. 53-73.
- De Man, P. (1967). The Crisis of Contemporary Criticism. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 6(1), 38-57.
- Dewey, J. (1948). *Experiencia y naturaleza* (Primera edición: 1925. Segunda edición corregida: 1929). Prólogo y traducción de José Gaos. México: FCE.
- Dewey, J. (1950). *Lógica. Teoría de la Investigación* (Primera edición: 1938). Prólogo y versión española de Eugenio Imaz. México: FCE.
- Dewey, J. (2004). *Democracia y Educación*. Traducción de Lorenzo Luzuriaga. Madrid: Ediciones Morata.
- Dewey, J. (2008 a). *El arte como experiencia* (Primera edición: 1934). Prólogo y traducción de Jordi Claramonte. Barcelona: Paidós.
- Dewey, J. (2008 b). *Teoría de la valoración. Un debate con el positivismo sobre la dicotomía de hechos y valores*. (Primera edición: 1934). Introducción, traducción y notas de María Aurelia Di Berardino y Ángel Faerna. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Dickie, G. (2003). *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*. Traducción: Francisco Calvo Garzón. Madrid: La balsa de medusa.
- Dewey, J. (1984 [1926]a). Art in Education - Education in Art. J. A. Boydston (Ed.), *The Collected Works of John Dewey. The Later Works of John Dewey*. vol. 2 (1925-1927). (pp.

VI Coloquio Internacional de Filosofía del Conocimiento
Las búsquedas de la filosofía en la contemporaneidad
La actualidad del pragmatismo

111-115). Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press. Traducción utilizada: Campeotto, F., & Viale, C. (2018). El arte en la educación – la educación en el arte John Dewey. *Cuestiones De Filosofía*, 3(21), 165-176

Solomon, F (1963). *The Interpretation of Art. Essays on The Art Criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Roger Fry and Herbert Read*. Los Angeles: University of California Press.

Todorov, T. (1991). *Crítica de la crítica*. Traducción: José Sánchez Lecuna. Barcelona: Paidós.

Ulmer, G. L. (1998). 'El objeto de la poscrítica'. En Foster, H. (ed.). *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairos.

Venturi, L. (1979). *Historia de la crítica de arte*. Traducción: Rossend Arques. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli