

## ***Experiencia estética y crítica de arte: los planteamientos de John Dewey***

ROMÁN DE LA CALLE  
*Universidad de Valencia*

### RESUMEN

El trabajo se propone analizar la relación que John Dewey establece entre la experiencia estética y la crítica de arte. Dewey entiende la crítica como estadio mediador entre la experiencia estética y la propia finalidad ilustrativa de la crítica. Asimismo, esta mediación es analizada como experiencia crítica, desarrollada en el proceso reflexivo y comunicativo del juicio crítico.

### PALABRAS CLAVE

DEWEY—ESTÉTICA—CRÍTICA DE ARTE

### ABSTRACT

The paper focuses on the relation John Dewey establishes between the aesthetic experience and art critique. Dewey conceives critique as a mediating stage between the aesthetic experience and the critique's own enlightening finality. This mediation moreover is but a critical experience, deployed within the reflexive and communicative process of judgement.

### KEYWORDS

DEWEY—AESTHETICS—ART CRITIQUE

**EL HECHO DE CORRELACIONAR** —en el contexto de la filosofía del arte de John Dewey (1859-1952)— la *experiencia estética* y la *crítica de arte* no es, por supuesto, ningún extraño «tour de force» que pretenda rastrear determinadas conexiones más o menos adventíceas a su propio pensamiento. Más bien, por el contrario, se trata de un tema muy concreto que consideramos además plenamente articulado con las claves de sus teorizaciones estéticas, aunque —en sí mismo— tampoco quepa catalogarlo como una cuestión axial en el conjunto de sus planteamientos.

Para ser plenamente justos convendría quizás caracterizarlo como una especie de obligado *corolario* con el que, antes o después, acaba por toparse quien pretenda rastrear las coordenadas globales

en las cuales es enmarcada la dinamicidad del hecho artístico, a través de los diferentes escritos en los que Dewey aborda el estudio del arte.

Ineludiblemente al circunstanciar, en gran parte, los temas de su reflexión estética en torno al arte, como producto de la cultura humana, Dewey va dando cabida a determinados análisis que —en buena medida— se refieren a las distintas funciones y experiencias que los sujetos despliegan y desempeñan según las modalidades de relación mantenidas con los objetos artísticos. De algún modo, pues, no podrían faltar en dicho abanico funcional —junto a los específicos papeles encarnados por la *producción y el disfrute* de las propuestas artísticas— las correspondientes observaciones reservadas al siempre álgido tema de la *crítica de arte*. Cuestión ésta que pretendemos —en la medida de lo posible— rastrear y asimismo enmarcar en el conjunto de su filosofía del arte, toda vez que sus puntuales contenidos a tal respecto no carecen ni mucho menos de interés, desde esa óptica particular que entiende el arte —ante todo— como *paideia*.

Es más, precisamente Dewey recuerda y explicita de forma persistente toda una serie de requisitos y objetivos a las funciones de la crítica de arte que no estará de más tener en cuenta —al menos como contrapunto cautelar e incluso como un cierto guiño aconsejablemente catártico— en una coyuntura tan multiforme y oscilante como la presente.

Sin embargo antes de entrar directamente en el núcleo de la cuestión, es posible que nos sea útil contrastar —aunque sin afanes exhaustivos— algunos de los enfoques más caracterizados desde los cuales virtualmente se ha ejercitado la acción de la crítica de arte, con el fin de acentuar, frente a tales distinciones, la postura específica defendida por John Dewey.

Así desde un punto de vista general, y sólo como esquemático resumen, sería viable considerar algunas alternativas que enmarcan y orientan el quehacer de la crítica en sus estrategias y objetivos. Citemos algunas de ellas a través de simples formulaciones, de modo que se acentúen prioritariamente sus respectivos rasgos:

a) La crítica se desarrolla y justifica a propósito de las interpretaciones y/o valoraciones que aporta en relación a los *objetos, propuestas o textos artísticos*, los cuales se convierten en su referente fundamental.

b) La crítica se desarrolla y justifica a propósito de su relativa participación *en la experiencia artística*, es decir en relación a su incidencia en el proceso de producción de las correspondientes obras, legitimando determinadas poéticas y fundamentando aquellas opcio-

nes y estrategias que definen modalidades operativas concretas del quehacer artístico.

c) La crítica se justifica en función de los posibles aportes que desarrolle en aras de orientar, enriquecer e intensificar la *experiencia estética* como respuesta consumada, por parte del sujeto, a las sugerencias abiertas del objeto artístico.

d) La crítica se desarrolla y justifica como función mediadora e interviniente en la elaboración de *otros* discursos a los cuales se halla estrechamente vinculada. Tal es el caso de su intervención funcional en relación a la *historia del arte* o en conexión con el discurso elaborado por las *teorías estéticas*, que son así contrastadas metodológicamente, a través de la crítica con el plano de las manifestaciones artísticas.

e) Por último, desde una vertiente estrictamente programática, sería ilusorio olvidar la justificación de la crítica de arte desde las relaciones funcionales que, en cualquier caso, mantiene con el *mercado artístico* a través de su correspondiente injerto en la dinámica comunicativa y en la estructura del sistema, es decir en el proceso de difusión y distribución de los bienes culturales.

En realidad, a través de las alternativas apuntadas queda patente cómo la crítica de arte se interrelaciona, en sus variables objetivos y estrategias, con los diferentes núcleos y momentos —constitutivos y regulativos— del hecho artístico, diversificando con ello su propio quehacer y matizando paralelamente sus finalidades prioritarias<sup>1</sup>.

Pues bien, partiendo de la breve diversificación expuesta, es evidente que la opción mantenida por John Dewey quedaría establecida en el tercero de los apartados que se han apuntado, caracterizándose precisamente como una elocuente ejemplificación de tal alternativa, al correlacionar de forma muy estrecha *experiencia estética* y *crítica de arte*. Y a ello obedece exactamente el título del trabajo.

Desde esa perspectiva bien estará que comencemos puntualizando una doble vertiente en las conexiones que Dewey auspicia entre la crítica y la experiencia estética, toda vez que hace depender de la

<sup>1</sup> En este sentido puede consultarse el análisis de las vertientes y momentos que integran el hecho artístico, recogido por nosotros en los siguientes textos: *En torno al hecho artístico*. Valencia: F. Torres, 1981. *Lineamientos de estética*. Valencia: Nau Llibres, 1985. Por su parte las relaciones entre el hecho artístico y las funciones de la crítica de arte se exponen en AA.VV. *Reflexiones sobre la crítica de arte*. Valencia: Consellería de Cultura/Ivam, 1990.

segunda tanto el *origen* como la *finalidad* de la primera. Es decir que si por un lado la experiencia estética del sujeto crítico se supone y perfila como el auténtico punto de partida del ejercicio de la crítica de arte, por otro, y a la vez, no deja por ello de convertirse —en el virtual acrecentamiento de la experiencia estética de los receptores del texto crítico, en su validación del mismo ante la obra enjuiciada— en la finalidad claramente pragmática y útilmente mediadora de la acción crítica.

Sin embargo en ningún caso —como veremos— trata Dewey de reducir la crítica de arte a experiencia estética, identificando directamente ambos planteamientos. Justamente la crítica se formula como *estadio mediador* entre su origen (la experiencia estética del sujeto crítico) y su finalidad (el posible enriquecimiento y ampliación de la experiencia estética de los virtuales receptores) gracias al desarrollo de lo que bien podríamos denominar la «experiencia crítica» vinculada al desarrollo del *juicio crítico*.

De esta manera el *objeto artístico* se nos aparece no sólo transformado en *objeto estético* (por reutilizar —en aras de la brevedad— en este contexto descriptivo la conocida formulación fenomenológica)<sup>2</sup> de la mano de la correspondiente experiencia estética, sino que además (mediante la intervención de la experiencia crítica y la formulación del correspondiente juicio crítico) el objeto artístico se reconduce a, aunque destacando en todo caso *objeto de conocimiento* o el señalado papel mediador del mismo, en vistas a la fundamentación y desarrollo de nuevas y más adecuadas experiencias estéticas, con lo cual el horizonte educativo —por decirlo así— no deja de desplegarse como supuesto último de su teorización.

Obsérvese, en consecuencia, que desde los concretos planteamientos de Dewey difícilmente cabría justificar la autonomía de la opción crítica, en cuanto construcción de un discurso radicalmente independiente y autotélico. De hecho la atención a la obra como objeto artístico queda plenamente conectada así a su asimilación como objeto estético y a su especificación —a través del juicio crítico— como objeto de conocimiento.

Pero atendamos ya más pormenorizadamente, por nuestra parte, a este proceso mediador de la acción crítica, tal como nos es presentado y expuesto por Dewey. Para teorizar sobre la naturaleza de la

<sup>2</sup> Cf. M. Dufrenne *Fenomenología de la experiencia estética*. Valencia: Fernando Torres, 1982-83, 2 vols. En especial el capítulo primero del volumen I aborda la relación entre obra de arte y objeto estético.

crítica de arte —nos recuerda— que hay que tener, ante todo, en cuenta dos cuestiones básicas:

a) que son las percepciones desplegadas en la stética las que proporcionan al ejercicio de la crítica su *material*, es decir los datos apropiados y necesarios para su trabajo<sup>3</sup>; de ahí el interés de las claves de la experiencia estética;

b) que la crítica es, ante todo, *juicio* por lo que será ineludible asimismo la comprensión de la *estructura formal* desarrollada en el proceso del juicio crítico.

Por supuesto que un estudio de ambas vertientes —la de la experiencia estética y la del juicio crítico— aporta las bases de la teoría de la crítica de Dewey. Sin embargo, por nuestra parte, nos centraremos en esta intervención, de forma especial, en el segundo de tales dominios, por constituir el eje del tema que nos ocupa, recurriendo a clarificar las cuestiones que consideramos necesarias de sus, por otro lado, más conocidos planteamientos en torno al arte como experiencia.

De hecho *percepción* (como expresión abreviada mediante la cual, de manera metonímica, en un juego de la parte por el todo, Dewey se refiere a la experiencia estética previa y necesaria del crítico) y *juicio* se hallan indisolublemente conectados en el quehacer de la crítica. La una aportando el *material* sobre el que se discrimina y sintetiza, el otro desarrollando una *estructura formal* pautaada por una serie de estrategias, momentos y requisitos que analizaremos pormenorizadamente en su debido lugar.

Así lo subraya Dewey cuando nos recuerda que «*las percepciones proporcionan el juicio material*. [...] El asunto de la percepción puede suponer —ya de por sí— diferencias básicas entre los juicios resultantes. De ahí que el *control de la percepción*, para obtener datos apropiados al juicio, sea una de las claves explicativas de la enorme distinción entre los juicios. [...] Y puesto que la materia de la crítica es la percepción de los objetos estéticos, *la crítica artística estará siempre determinada por la cualidad de la percepción de primera mano*»<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> No se olvide que precisamente el capítulo XIII de *El arte como experiencia* (1934) en el que Dewey concentra, más que en ningún otro lugar de sus escritos, las referencias a la crítica de arte, se titula de forma muy significativa «Crítica y percepción». Todas las citas que de dicha obra hagamos en este trabajo hará referencia a la traducción castellana de S. Ramos, publicada en México por el Fondo de Cultura Económica en 1949.

<sup>4</sup> *El arte como experiencia*, capítulo XII, p. 264. El subrayado es

Queda, en consecuencia, patente cómo —para Dewey— la correlación entre *percepción* y *juicio* representa el eje fundamental y el punto de control que puede asegurar el tránsito fluido y continuado entre experiencia estética y crítica de arte. A la vez que el conocimiento de ambos procesos será requisito ineludible de toda teoría de la crítica, siendo así que las diferencias entre las apreciaciones críticas resultantes son asignadas por Dewey a la responsabilidad tanto de uno como de otro ámbito: a las experiencias estéticas dispares, de las que depende el aporte del material —«los datos apropiados»— al juicio; y a «las disparidades, a veces inconciliables, respecto a la naturaleza del juicio tal como son sustentadas y se reflejan en las diversas teorías críticas».

Se exige así una experiencia estética de primera mano, para el ejercicio de la crítica de arte, que ofrezca «las claves de la materia formada de las obras de arte, *tal como existe en la percepción*». Por lo que ésta, en su adecuada cualificación, se convierte en un primer e importante filtro.

Pero también el juicio crítico —«por la naturaleza de su propia estructura»— se constituye en el otro polo de filtración. Y a esta cuestión plenamente central —«la crítica es juicio»— dedica John Dewey una buena parte de toda su discusión en torno al tema de la crítica de arte.

Y puesto que ha hablado de «teorías de la crítica» comienza —antes de aportar su propia versión al respecto— por explayarse en la refutación de dos posturas que, a su modo de ver, no es difícil encontrar en el ejercicio de la crítica. Se trata de dos extremos radicalmente opuestos y que despliegan sus diferencias a partir precisamente de aquel *enlace*, que Dewey considera fundamental para la crítica, entre experiencia estética y juicio crítico, cuando él mismo incide en que «el juicio debe entenderse como desarrollo en el pensamiento de una percepción [estética] hondamente sentida» o cuando formula que «el juicio es un acto de la inteligencia ejecutado sobre la materia de la percepción directa [de la obra] en interés de una percepción más adecuada»<sup>5</sup>.

De hecho las dos actitudes críticas que fustiga Dewey se caracterizarían por incidir con total exclusividad en uno de los dos ámbitos que él intenta constantemente correlacionar, es decir: a) bien en la acentuación del papel del juicio de una manera que podríamos calificar de radicalmente *legalista*, mediante la aplicación de reglas, modelos y parámetros precedentes, a expensas de la mengua de la nuestro.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 265.

experiencia directa y de la atención al despliegue perceptivo de la obra; b) o bien, por el contrario, negando la posibilidad de que la crítica comporte desarrollo de juicio alguno —en total contraste y rechazo de la opción precedente y opuesta— se opta exclusivamente, en el ejercicio de la crítica, por la pormenorizada *descripción de las impresiones* vividas subjetivamente en el momento de la experiencia estética<sup>6</sup>.

La oposición radicalizada que nos presenta Dewey entre la *crítica legalista o judicial* y la *crítica impresionista*, le sirve precisamente para respaldar paulatinamente su propia postura, a la vez que subraya los flancos más débiles de tales alternativas críticas.

I. Frente a la *crítica de tipo legalista*, muy extendida en la práctica, que apela a principios establecidos, sobre la base de reglas generales que se supone pueden aplicarse a todos los casos, que recurre a modelos proporcionados por la acción artística de grandes maestros, Dewey quiere descubrir la falacia, siempre implícita en esta clase de crítica, que implica el hecho de confundir y correlacionar determinadas técnicas particulares —entendidas como modelos concretos de procedimientos— con la forma estética en general.

Ello supone «la fuente del fracaso aun de la mejor crítica judicial: su *inhabilidad para enfrentarse con la aparición de nuevos modos de vida, con experiencias que demandan nuevos modos de expresión. [...] Un ambiente que ha cambiado física y espiritualmente reclama nuevas formas de expresión. [...] El significado de un nuevo movimiento artístico que expresa algo nuevo en la experiencia humana, algún modo nuevo de interacción del sujeto con su entorno y la liberación de poderes anteriormente acalambrados o inertes. Las manifestaciones de estos nuevos movimientos artísticos no pueden ser juzgados [...] cuando la forma estética se identifica sin más con determinadas técnicas y procedimientos fijados en modelos artísticos precedentes. A menos que el crítico sea sensible primero que nada al significado y a la vida, como materia que requiere su propia forma expresiva, estará totalmente desamparado ante la aparición de una nueva experiencia con nuevos caracteres distintivos*»<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Dewey expone ambos planteamientos en el ya citado capítulo XIII, comentando y rechazando «la crítica judicial o legalista» en las páginas 265-269 y «la crítica impresionista» en las páginas 269-272, aunque las argumentaciones frente a una u otra postura se cruzan alternativamente a lo largo de su discurso.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 268-269. El subrayado es nuestro. Ampliando sus propias argumentaciones, en esta misma línea, Dewey insiste en que «en general se

La estrecha correlación que recuerda Dewey entre nuevas experiencias existenciales, nuevos procedimientos, estrategias y técnicas con las nuevas formas de expresión artística, es clave de la *apertura hacia la vida* como requisito previo. De ahí surge además su formulación de la *relatividad de las técnicas y procedimientos en relación a las diversas formas artísticas*. No se trataría, pues, de aplicar reglas o normas; *la crítica no es medición* de algo a partir de un estándar externo, sino que *consiste en juzgar* (es decir discriminar y sintetizar). Y el juicio parte precisamente de la experiencia directa ante las distintas formas nuevas de expresión. Entenderlo como escueta aplicación de reglas «limita la respuesta inmediata de la percepción». Ciertamente la experiencia estética adecuada y original «no es fácil de alcanzar; su realización es una prueba de sensibilidad innata y también de una experiencia madurada mediante amplios contactos. Un juicio, como acto de investigación controlada, exige un trasfondo rico y una visión disciplinada»<sup>8</sup>.

II. Frente a la *crítica impresionista* —considerada como reacción a ultranza provocada por la propia radicalidad de la crítica legalista que reducía el juicio a la aplicación de reglas y a la mediación a partir de su estándar— Dewey será igualmente drástico.

Resume los planteamientos de dicha crítica impresionista, haciendo hincapié en su negación de que la crítica como juicio sea posible y en su afirmación de que, en consecuencia, el juicio queda reemplazado por el enunciado de las respuestas del sentimiento y de la imaginación, que son provocadas en el sujeto por el conjunto de sus experiencias estéticas ante la obra.

En realidad se trata de una reacción frente a la pretendida «objetividad» estandarizada por las reglas y los modelos establecidos de la crítica judicial y por ello se decanta hacia el otro extremo, hacia la abierta expresión de una «subjetividad» no menos radical: son las impresiones del yo ante la obra y el conjunto de su riqueza lo que cuenta. ¿Acaso toda crítica no es, en última instancia, la refracción de

puede afirmar que la dependencia respecto a las reglas es la versión debilitada, mitigada, de una admiración anterior más directa, finalmente servil, de la obra de personalidades sobresalientes. Pero ya sea que se establezcan por propia cuenta o se deriven de las obras maestras, las normas, prescripciones y reglas son generales, en tanto que los objetos de arte son individuales. Por ello a fin de obtener concreción tienen que referirse para su ejemplificación a la obra de los «maestros». Así es como, de hecho, acaban alimentando la imitación. Pero los maestros son tales precisamente porque no siguen ni modelos ni reglas, sino que subordinan ambas cosas a la ampliación de su personal experiencia» (pp. 266-267).

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 265-266.

la obra a través del crítico? La crítica se acerca así a la autobiografía, a la narración de las aventuras del sujeto en medio de las obras. Postura ésta que sin duda roza el epicureísmo estético, en cuanto que el placer que proporciona una obra es la única medida de su mérito<sup>9</sup>.

Pero Dewey intenta asimismo reconducir su argumentación. Si es cierta la importancia de la experiencia estética (como aporte de materiales para el ejercicio de la crítica), no puede sin embargo instaurarse como eje único de la crítica, ya que ésta implica a su vez ineludiblemente el desarrollo de un juicio. Además el impresionismo en su límite sería puro puntillismo. Y si en su programa se habla de atenerse a *definir* las impresiones del sujeto en su intercambio con la obra, Dewey sale al paso para subrayar que «definir una impresión es, al fin y al cabo, analizarla, y el análisis sólo puede efectuarse cuando va más allá de la impresión, refiriéndola a las bases en que descansa y a las consecuencias que implica. Y este procedimiento es precisamente un juicio. [...] Se juzga la impresión experimentada considerando las causas que intervienen en su desarrollo»<sup>10</sup>.

Si quienes defienden o practican el impresionismo crítico acentúan la relevancia de las impresiones obtenidas en la experiencia estética y las convierten en *punctum saltans* de sus planteamientos, Dewey por su parte vuelve una y otra vez sobre el tema de que «las

<sup>9</sup> Como es sabido el tema del impresionismo en la crítica fue una cuestión históricamente álgida, a caballo de la bisagra entre finales del siglo XIX y principios del XX, aproximadamente entre 1885 y 1914, tal como nos exponen J. C. Carloni y J. C. Filloux en *La crítica literaria francesa*. Buenos Aires: Eudeba, 1961. Entre los representantes de dicha postura cabe citar a Jules Lemaitre (1853-1914), Anatole France (1844-1924), Rémy de Gourmont (1858-1915), André Gide (1869-1951), o Alain (1868-1951) si nos ceñimos al medio francés. Quizás Walter Pater (1839-1894) sea un impresionista a medias y parte de su influencia se perfila en Oscar Wilde (1854-1900). Pero curiosamente las citas y referencias que toma John Dewey lo son del ámbito francés, quizás el más evidente en eset decurso impresionista, y concretamente de Jules Lemaitre, quien publicó recopilaciones de sus artículos de crítica (al margen de sus estudios monográficos) en *Les contemporains* (1854-1899) y en *Impressions de théâtre* (1888-1920). De hecho suele pasar Jules Lemaitre como paradigma de dichos planteamientos impresionistas: «Dogmática o no, la crítica, sean cuales fueren sus pretensiones, no puede hacer más que definir la impresión que causa en nosotros, en un momento dado, una determinada obra de arte en la cual el propio artista ha registrado la impresión que, en una concreta oportunidad, él mismo recibió del mundo. Puesto que es así, amemos las obras que nos agradan...» La formulación de J. Lemaitre, en su radicalidad, queda como paradigmática del impresionismo crítico.

<sup>10</sup> *El arte como experiencia*, p. 270.

impresiones, como efectos cualitativos totales no analíticos, que nos producen las cosas y los acontecimientos, son los auténticos antecedentes de todo juicio. Representan el comienzo de una nueva idea que terminará quizás en un juicio elaborado, después de la correspondiente y extensa investigación crítica». Lo que, sin duda, equivale a decir que el impresionismo radical no es crítica de arte, sino experiencia estética registrada en un diario, autobiografía.

Por otra parte la falacia que Dewey descubre, en la denominada crítica impresionista, radica en la sugestión ilícita que ésta mantiene al sugerir que «existiendo la impresión en un momento particular, su importancia pueda quedar limitada estrictamente a esa breve vivencia temporal, siendo así que toda experiencia —aun la que conduzca a una conclusión debida a un largo proceso de investigación y reflexión— existe en un momento dado. De ahí que inferir de este hecho que su importancia y validez son asuntos únicamente del instante pasajero sea reducir toda experiencia a un puro caleidoscopio movedido de incidentes sin sentido»<sup>11</sup>.

¿O es que acaso ese material de impresiones que recibe el sujeto en su intercambio con la obra no es también reelaborado por medio de una cierta visión imaginativa, a pesar de que la tendencia del crítico a permanecer en un mundo aparte sea muy grande en todos los casos?

Ni la experiencia estética, como tal, es una mera acumulación de impresiones, ni la crítica de arte puede limitarse a ese mero registro puntual impresionista, sin pasar a definir las —es decir, juzgarlas— a partir de sus propias estrategias críticas.

Dewey, pues, tras las observaciones dedicadas a ambos planteamientos —para él unilaterales— insiste aún más porfiadamente en la necesaria y estrecha correlación entre percepción y juicio, en la íntima continuidad que establecen entre sí la experiencia estética y la crítica de arte, sin que sea viable para la acción crítica enfatizar alguno de tales momentos a costa del otro y mucho menos prescindir de ninguno de ellos.

Pero pasemos, por nuestra parte, a atender —de la mano de John Dewey— a ese núcleo fundamental de la crítica que es el *juicio estético*.

De la revisión llevada a cabo sobre las instancias tanto de la *crítica impresionista* como de la *crítica legalista* podemos extraer, al menos, dos puntos de referencia:

<sup>11</sup> *Ibidem*.

a) La acción de la crítica se inicia a partir del conjunto de impresiones obtenido en la experiencia estética directa con el objeto artístico, pero —sin limitarse a dicho estadio previo— comporta a su vez el ineludible despliegue del juicio, como paso subsiguiente.

b) Tal juicio no puede entenderse como la aplicación de unas normas, modelos o reglas exteriores, uniformes y públicas al objeto artístico, como si se tratara de recurrir al uso de determinados estándares para calibrar los valores estéticos.

Ahora bien de todo ello —nos dice Dewey— «se sigue que la crítica es juicio; que como todo juicio implica una aventura, un elemento hipotético; que se aplica a cualidades que son cualidades percibidas de un objeto y que se ocupa de un objeto individual que no se presta sin más a comparaciones, mediante una regla externa preestablecida, con otras cosas diferentes. El crítico se revela en su crítica sobre todo por los elementos de aventura que posee»<sup>12</sup>.

La crítica se nos perfila con un doble ribete: como *aventura* y como *investigación*. Es decir como una apuesta personal que permite formular, al fin y al cabo, una respuesta estimativa.

Sin embargo Dewey, desde esa dual correlación de la crítica con la experiencia estética (la propia del crítico y la de los virtuales lectores del texto crítico que ejerciten su contrastación directa con la obra) comienza por prevenirnos de una serie de equívocos que acechan el planteamiento de la *crítica como proceso de valoración*. No porque de hecho no lo sea —que lo es— sino porque precisamente se *trata* de un *proceso* que, sin duda, puede conducir a un pronunciamiento final relativo a valores, pero que supone previamente el decurso de esa indicada aventura e investigación, centrada en las cualidades y relaciones del objeto artístico percibido. La formulación conclusiva a los posibles valores se perfila así como el coronamiento del proceso. Y al lector —por decirlo casi de forma paradójica— le interesa y beneficia más, en relación a su propia experiencia estética, el seguimiento paulatino del proceso crítico que el estricto conocimiento de la conclusión valorativa alcanzada.

Pero atendamos en ese sentido —aunque deba ser a través de una larga cita— a las palabras de Dewey:

Se dice que la estimación se hace respecto a los valores y se supone corrientemente que la crítica es un proceso de valoración. [...] Sin duda hay todo un cúmulo de equívocos en esta interpretación de las funciones

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 272.

de la crítica. Nos ocupamos de los valores de las obras, pero nos damos cuenta de ellos como *cualidades en relaciones cualitativas*. No las categorizamos como valores. [...] La crítica es una *investigación de las propiedades percibidas del objeto*, las cuales pueden justificar la reacción directa de [de la valoración]. Y sin embargo tal *investigación no se ocupa de valores* sino de las propiedades objetivas del objeto considerado. [...] Se trata, pues, de una *inspección*. El crítico —sólo al final— podrá o no pronunciarse definitivamente sobre el valor total del objeto, en cuanto estimación perceptible e ilustrada. Pero cuando *resume* su juicio del objeto —si el crítico es prudente— deberá hacerlo de manera que sea un *sumario* del resultado de su examen. [...] [No debe olvidar que] sus aserciones serán verificadas por otras personas en su comercio perceptivo directo con la obra. La crítica aparece como un *documento social* y puede ser comprobada por otras personas que disponen del mismo material objetivo<sup>13</sup>. De ahí que el crítico deba poner más énfasis en aquellas consideraciones respecto a *los rasgos objetivos que sostienen su juicio* que en *los valores* [en el sentido de excelencia o pobreza del objeto]. Sólo entonces su revisión puede ser un *auxilio* para otros en la experiencia estética directa [...] mientras que la simple formulación de los dictados sobre valor limitan, de hecho, la experiencia personal<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Quizás convenga puntualizar que Dewey diferencia entre lo que denomina *material interior* y el *material objetivo*. Por supuesto que ambos interactúan en el proceso de expresión que comporta la obra de arte, pero es de interés recordar que «por material interior» Dewey entiende tanto las experiencias pasadas (que de algún modo se actualizan) como el conjunto de las actuales, propias del sujeto, así como los posibles aportes inconscientes. Se trata, pues, de un amplio bagaje de imágenes, recuerdos, emociones, observaciones o ideas que aporta el sujeto. Por otra parte, el *material objetivo* (a veces también calificado por Dewey como «materiales externos», en clara diferencia con los anteriores) no sólo se refiere a materiales físicos sino a los materiales generados por el encuentro del yo con el mundo, mediante el intercambio perceptivo/imaginativo que así se desarrolla. El papel del material objetivo es fundamental en la consolidación de toda experiencia y, por supuesto, también en el dominio de las experiencias estéticas. Véase *El arte como experiencia*, especialmente el capítulo IV, pp. 67-68.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 272-273. Los subrayados son nuestros. Interesante puede ser, por lo que se refiere a la relación entre experiencia estética y valoración, comparar la útil diferencia entre el proceso de investigación de cualidades estéticamente valiosas y la formulación conclusiva del valor, con los estudios desarrollados sobre el mismo tema, desde coordenadas fenomenológicas, por Roman Ingarden. Véase a tal respecto su trabajo: «Valor artístico y valor estético» recogido en la compilación de textos realizada por Harold Osborne bajo el título *Estética*. México: FCE, 1976, pp. 71-79.

Una vez más queda patente la honda preocupación de Dewey por reconducir la posible funcionalidad de la crítica hacia el polo de la experiencia estética. La valoración en sí —como tal— del objeto artístico se transforma en un medio de cara a conseguir percepciones más adecuadas, ricas y consumatorias en el diálogo resolutivo del sujeto y la obra, entendida como objeto estético.

Volvamos, pues, al tema específico del juicio crítico. Entre el riesgo de quedarnos en la mera descripción de las impresiones (crítica impresionista) y el peligro de acogernos a la aplicación de determinados estándares (crítica legalista) Dewey nos recuerda que si no hay normas fijadas para las obras de arte y tampoco para la crítica, sí que hay *criterios* para el juicio.

Y nos encontramos de lleno en un punto preeminente de la teoría de la crítica, en la que ésta apela y recurre al ámbito de la reflexión estética. Se trata de lo que algunos autores han denominado el *momento teórico* de la crítica<sup>15</sup> en el que se establece y ratifica el *concepto de arte* y, desde él, la exposición de una serie de claves teóricas fundamentales que lo explicitan y que se convierten en *instrumentos de orientación de la experiencia crítica personal*, no normas o dictados.

El mismo Dewey matizará que «tales criterios no son reglas o prescripciones, son el resultado de una aspiración a descubrir lo que es *una obra de arte en la experiencia*: el tipo de experiencia que la constituye. [...] Exponiendo lo que es una obra de arte como experiencia, las experiencias particulares de obras particulares de arte pueden ser *más pertinentes* al objeto experimentado, *más conscientes* de su propio contenido o intención. *Esta es la función que puede desempeñar cualquier criterio*, y si estas conclusiones no tienen validez, deberán establecerse mejores criterios examinando, de manera más adecuada, *la naturaleza de las obras de arte en general*, como modos de la experiencia humana»<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Cf. F. Menna *Critica della critica*. Milano: Feltrinelli, 1980. En especial es básico, a este respecto, la primera parte del capítulo cuarto: «Lo statuto della critica», pp. 77-78.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 273. Los subrayados son nuestros. Sólo por citar, en esta línea de cuestiones, otras referencias quizás sea útil consultar el conocido trabajo de Benedetto Croce «La crítica y la historia del arte», recogido en el volumen *Breviario de estética*. Madrid: Espasa Calpe, 1938. En él se subraya este papel fundamental del «concepto de arte» para la tarea de la reflexión estética, para el trabajo del historiador del arte y para el ejercicio de la crítica (pp. 75-91). También —por ceñirnos sólo al campo de la crítica— puede consultarse la introducción de Lionello Venturi a su *Historia de la crítica de*

Concretamente Dewey, para este entramado del momento teórico de la crítica donde se fundamentan los criterios, nos remite no sólo a su concepción del arte como experiencia, sino también a una serie de cuestiones tales como la naturaleza de la expresión, el papel y el significado del medio en el arte o las conexiones de la forma en relación a la materia. Conceptos éstos sobre los cuales él mismo construye su teoría estética y que propone —en continuidad— como criterios para el desarrollo de la crítica.

En lo que respecta al estudio del juicio crítico, aun a fuerza de pecar de esquemáticos, se nos permitirá resumir al máximo las propuestas de Dewey.

En relación a la *dimensión material del juicio*, ya al hablar de la percepción hicimos constar que Dewey califica de «material objetivo» a las propuestas artísticas en su comercio perceptivo con el sujeto, pero he aquí que también interviene el denominado «material interno» aportado en la experiencia estética por el propio sujeto. Otro tanto cabría decir sobre la relevancia de la experiencia del crítico —en cuanto tal— por interacción a su sensibilidad, a su formación, conocimiento y su caudal de intervenciones precedentes<sup>17</sup>.

Por consiguiente, en lo que se refiere a su *contenido*, los juicios variarán en cada caso con los materiales concretos que los sostienen, en la medida que la crítica sea pertinente y válida. Pero aquí nos interesa especialmente lo que podríamos calificar, siguiendo a Dewey, como la *vertiente formal del juicio crítico*, su *estructura formal común*, dado que todos los juicios desempeñan, como tales, ciertas funciones que pueden ser por consiguiente generalizables.

En este sentido Dewey puntualiza: «Las funciones comunes que se derivan de la estructura formal del juicio crítico son la *discriminación* y la *unificación*. El juicio tiene que producir una consciencia más clara de *las partes constituyentes* de la obra y descubrir hasta dónde son coherentes al relacionarse para *formar un todo*. Por lo general la teoría de la crítica asigna los nombres de *análisis* y de *síntesis* a la ejecución de estas funciones. Ambas funciones, de hecho, no pueden aislarse en la práctica, porque el análisis es el descubrimiento de la parte como parte de un todo, de los detalles y particulari-

*arte*. Barcelona: G. Gili, 1979.

<sup>17</sup> Véase la nota 13, donde ya se especifica la correlación del «material objetivo» y el «material interno» en la experiencia. Respecto al contexto de la crítica Dewey subraya dicha correlación entre ambos «materiales» —el que representa el objeto de por sí y la experiencia del crítico— en la p. 274 de *El arte como experiencia*.

dades de la obra como pertenecientes a la situación total, al universo del discurso en que se resuelve el objeto artístico»<sup>18</sup>.

Es decir que Dewey diferencia —sin separarlas— dos fases, dos funciones, en la operatividad del juicio crítico. La fase discriminatoria, con función analítica, y la fase unificadora, con función de síntesis. Veamos, por nuestra parte, más detenidamente los planteamientos que presiden el desarrollo de ambas vertientes del juicio.

#### LA FUNCION ANALITICA DEL JUICIO CRITICO

No oculta Dewey las intrínsecas dificultades que supone la discriminación, cuando comienza indicando que «no pueden darse reglas para ejecutar un acto tan delicado como la determinación de las partes significativas y de sus relaciones y pesos respectivos en el todo». Sin duda es una prueba para la mente y la sensibilidad del crítico.

Curiosamente apela —como salvaguardia— a que el crítico debe disponer de lo que denomina exactamente «ardiente interés bien informado», entendiendo por tal la suma de una *sensibilidad natural* en relación con un *intenso gusto* y una *profunda intuición* procedente de una *experiencia rica y plena*, junto al *amplio conocimiento de la tradición artística*.

Subraya así, además de la plena vivencia estética —acrecentada por la sensibilidad, el interés y la experiencia— la ineludible necesidad de que el juicio crítico sostenga en sí su directo contacto con lo que ha sido definido, en el campo de la crítica, como el *momento histórico*<sup>19</sup>.

El conocimiento de la tradición y de la historia del arte es —nos recuerda Dewey— una condición indispensable para la discriminación exacta y severa. Porque sólo por medio de tal dominio y familiaridad histórica puede el crítico descubrir las intenciones de un artista, la adecuación de su ejecución y su originalidad. De hecho las obras sólo pueden ser estimadas críticamente cuando se colocan en la tradición a la que pertenecen. Y hay que tener en cuenta que no existe una obra de arte en la que sólo confluya una tradición. De ahí que el crítico que no se da cuenta íntimamente del nexo de tradiciones en el que surge la obra está abocado indefectiblemente a una sesgada unilateralidad.

<sup>18</sup> Dewey, *op. cit.*, p. 274.

<sup>19</sup> En relación al *momento histórico*, igual que se hizo más arriba respecto al *momento teórico* de la crítica puede consultarse el texto ya citado de Filiberto Menna *Critica della critica*. Ver nota 15.

Discriminar, pues, la variedad de condiciones, de influencias, de materiales, de procedimientos y de formas de las que se parte supone ciertamente disponer de ese «interés ardiente y bien informado» al que apela Dewey.

Pero he aquí que no sólo se refiere, en este *momento histórico*, al conocimiento de las tradiciones artísticas que confluyen en la obra. También insiste en que «la discriminación de un crítico tiene que acompañarse del conocimiento de la trayectoria del artista concreto que se estudia, tal como se manifiesta en la sucesión de sus obras. La comprensión de la lógica del desarrollo de un artista es necesaria para discriminar adecuadamente las configuraciones de sus trabajos».

Ahora bien, después de este resumen relativo a la fase analítica del juicio crítico, nos parece obligado hacer constar que Dewey, al hablar de la función de discriminación de las partes significativas y relevantes de la obra, pasa por alto una cuestión que no consideramos baladí. Nos referimos a la posible distinción, sugerida por Benedetto Croce, entre *partes externas* y *partes internas* de una obra, refiriéndose con las primeras a los elementos de la tradición y de la historia que influyen y penetran en la obra, y con las segundas a los elementos integrantes del todo compositivo<sup>20</sup>.

En realidad Dewey, en esa fase analítica —como hemos podido ver— apela a ambas: a los elementos de la tradición y a la discriminación de las partes reales de las obras, como tarea inicial del juicio crítico. De ahí quizás el peso que el momento histórico adquiere, desde

<sup>20</sup> B. Croce, *Problemi di estetica*. Bari: Laterza, 1910, pp. 42 ss. Es precisamente este texto donde se refiere a ciertas antinomias de la crítica de arte (que desarrolla de manera analógica con las kantianas): «Una obra de arte no puede ser juzgada ni comprendida si no es haciendo referencia a los elementos que la componen». «Una obra de arte no puede ser comprendida ni juzgada si no es por sí misma». La solución a la antinomia reside en que «comprender una obra de arte es comprender el todo en las partes y las partes en el todo». Pero detrás de todo ello está la importancia de la interpretación histórica para la crítica de arte. O dicho en palabras de Croce: «la verdadera interpretación histórica y la verdadera crítica estética coinciden». El mismo argumento es utilizado por Croce en su trabajo sobre la crítica y la historia del arte —ya citado por nosotros anteriormente— recogido en su *Breviario de estética*. Pero la clave está en diferenciar, en el trasfondo de las antinomias, el doble alcance del término «parte» o «elemento», según se refiera a las *partes externas* (como influencias y conexiones históricas que confluyen en el todo de la obra) o las *partes internas* como elementos presentes en la propia composición. Difícil será discriminar las partes internas sin tener en el horizonte la copresencia y el peso de las partes externas.

su punto de vista, en relación a la función de análisis, quedando luego francamente menguado en la fase unificadora del juicio.

#### LA FUNCION DE SINTESIS DEL JUICIO CRITICO

Es precisamente en esta vertiente del juicio donde Dewey apela directamente —más que a los acontecimientos teóricos o históricos— a la intuición del crítico para detectar los puntos de vista unificadores presentes en la obra y que promueven su integridad como objeto artístico.

«Esta fase unificadora —aún más que la analítica— es una función de la *respuesta creadora del sujeto* que juzga. Es el pleno dominio de la intuición. No hay reglas que dar para su práctica. En este punto es donde la *crítica se convierte en arte*. [...] El análisis y la discriminación deben desembocar en la unificación. Porque para ser una manifestación del juicio —la crítica— debe distinguir el peso y la función de las particularidades y partes en la *formación de una experiencia integral*. Sin un punto de vista unificador, basado en la forma objetiva de una obra de arte la crítica termina en la enumeración de detalles».

Sin embargo Dewey sale al paso de un riesgo: entender *la crítica como arte* puede tener sus puntos débiles. Y cabe que el crítico se lance a construir su propia obra de arte.

«Ahora bien, que el crítico deba descubrir *algún aspecto o modelo unificador que atraviesa todas las partes de la obra*, no significa sin más que deba él mismo producir libremente un todo integral. A veces los mejores críticos sustituyen con una obra de arte propia la que están trabajando. El resultado *puede ser arte, pero no es crítica*. La unidad que traza el crítico *debe estar en la obra de arte como su característica básica*. Esta afirmación no significa que haya sólo una idea o forma unificadora en una obra de arte. De hecho puede haber muchas, en proporción a la riqueza del objeto en cuestión. Lo que quiere decir es que el crítico debe captar alguna tensión o modo de intervención que *esté ahí realmente en la obra* y extraerlo con tal claridad que los posibles lectores de sus textos dispongan así de una *nueva clave y guía* en sus propias experiencias estéticas»<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Las citas últimamente aportadas de Dewey, lo son de *El arte como experiencia*, capítulo XIII, pp. 277-278. Los subrayados son nuestros en todos los casos.

La crítica, pues, como aporte de «nuevas claves y guías» para la experiencia estética, pero sin dejar de poner coto —como premisa cautelar— tanto a la arbitrariedad como al monolitismo crítico e interpretativo. Sin duda una misma obra puede presentar diferentes aspectos y facetas distintas a observadores diversos. Es un privilegio de apertura, riqueza y profundidad. Y frente a ello el descubrimiento y la propuesta, por parte del crítico, de un modo determinado de unificación —reconoce Dewey— es tan legítimo como otro, *siempre que*, al menos, se cumplan dos condiciones específicas:

1. que el aspecto o recurso unificador que es detectado y elegido —a través de aquel «ardiente interés bien informado» que dirige y activa la intervención del crítico— esté realmente presente en la obra como hilo conductor y fuerza centralizadora;

2. que esa genuina tesis directiva, que formula y explicita el crítico de arte, como auténtica «clave de síntesis», se mantenga coherentemente a través de todas las partes de la obra y no como un simple aspecto colateral o subsidiario.



De hecho así queda globalmente perfilada la propuesta de John Dewey en relación al proceso crítico, acentuando —como hemos

podido constatar— la estrecha conexión entre la experiencia estética (en cuanto punto de partida de la dimensión material del juicio) y la experiencia crítica, en sentido estricto, desplegada a lo largo del desarrollo de la estructura que define la dimensión formal del juicio crítico en sus distintas fases, funciones y objetivos.

Ya vimos además que tras dicho proceso podrá asimismo formularse la apreciación resolutive de la obra. Pero tal momento valorativo no será sino el consecuente corolario de la trayectoria desarrollada por el juicio crítico. El marcado interés de Dewey por dicho proceso explicativo ha quedado patente, ya que a través de él puede influirse en las virtuales experiencias estéticas de los lectores del texto crítico, mucho más que con la escueta formulación valorativa.

En este planteamiento, tan característico de Dewey, radica la posible distinción que cabe hacer entre la *finalidad inmediata* que habitualmente se asigna a la crítica —la de valorar la propuesta artística correspondiente— y la *finalidad mediata* que, para él, es sin duda el objetivo principal que en realidad justifica la existencia de la crítica de arte: la persistente reeducación de la percepción de las obras de arte, convirtiéndose en inestimable auxiliar de ese difícil y constante proceso de enriquecimiento de la experiencia estética, algo que a menudo queda bloqueado y obstruido cuando la crítica se limita a otorgar simplemente aprobaciones o condenas. Ese y no otro es el verdadero signo de su frecuente incapacidad no sólo para *aprehender* las claves del arte como experiencia sino, ante todo, para *convertirse* en un factor fundamental en el desarrollo de la sincera experiencia personal<sup>22</sup>.

Si los planteamientos estéticos de Dewey nos presentan de manera persistente el *arte como paideia*, constantemente autodirigido hacia la consumación de la dimensión estética humana, también la crítica de arte queda lógicamente enmarcada en dicho programa. Incluso asimismo podríamos hablar de la *crítica como paideia*, lo que sin duda explicaría la prioridad que concede a las funciones metalingüísticas y referenciales del texto crítico, aunque no las analice como tales, frente a las funciones poéticas, expresivas o conminatorias del mismo<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 287.

<sup>23</sup> Respecto a las funciones del texto crítico, puede consultarse nuestro trabajo «Crítica y creatividad: Las funciones del texto crítico», en AA.VV. *Reflexiones sobre la crítica de arte*, pp. 59-58, citado *supra* en la nota 1.

Finalmente, para ser —en la medida de lo posible— fieles intérpretes del pensamiento de Dewey en torno a la crítica de arte, nos faltaría traer a colación su fustigamiento de ciertas falacias que, por lo general, acosan al juicio crítico. Concretamente Dewey se refiere de manera especial a dos de ellas: la *falacia reductiva* y la *falacia de la confusión de categorías*.

Brevemente formuladas podrían describirse diciendo que la *falacia reductiva* es siempre una directa consecuencia de la excesiva simplificación que a menudo limita el alcance de los juicios críticos, dada su tendencia a esquematizar la riqueza y complejidad de las propuestas artísticas.

«Existe tal falacia cuando algún elemento constituyente de la obra de arte se aísla y enfatiza, quedando por ello el todo prácticamente limitado y reducido a los términos impuestos por este simple elemento aislado»<sup>24</sup>.

Por su parte la *falacia de la confusión de categorías* surge cuando se extrapolan y aplican directamente el arte concepciones categoriales procedentes de otros ámbitos de investigación no estética. Con ello se suele pasar de la «confusión de categorías» a la «confusión de valores», traduciéndose entonces lo característicamente estético en términos de algún otro tipo de experiencia. Se trata, de este modo, la obra de arte como si fuera —sin más— una reedición de valores corrientes en otros campos de la experiencia.

«La forma más común de esta falacia —nos dice Dewey— consiste en dar por hecho que el artista comienza a trabajar con un material que ya tiene un estado reconocido (moral, religioso, filosófico o histórico) y al que, con su intervención, hace más paladeable, sazónándolo emocionalmente y adornándolo con la imaginación. [...] Partiendo de tales supuestos se desatiende la significación intrínseca del medio artístico»<sup>25</sup>.

Es decir que se parte del arte, pero en vez de realizar una *crítica adecuada a su propio medio* se desarrollan puntos de vista exclusivamente sociológicos, históricos, morales, económicos, filosóficos o políticos, para los cuales el fenómeno artístico funciona

<sup>24</sup> Dewey, *El arte como experiencia*, p. 278. El autor no se ciñe sólo a la formulación de la falacia reductiva. De hecho pone múltiples ejemplos: aislamiento de una cualidad sensible (color, tono...) de sus relaciones; aislamiento de un elemento formal; reducción de la obra a valores exclusivamente representativos; separación de la técnica respecto a su conexión de las formas, etc.

<sup>25</sup> Dewey, *op. cit.*, pp. 281-283.

propriadamente como documento o ilustración. Por eso la confusión de categorías conduce o se hermana con la confusión de valores y se olvida que «siendo el propósito del arte la exaltación inmediata de la experiencia estética, usa el *medio adecuado* para el cumplimiento de ese fin específico». Y es ese medio, con sus categorías y elementos constitutivos, el que debe catalizar los intereses y objetivos del juicio crítico, para ahondar de forma creciente en ese marco de la experiencia estética, desvelando cada vez nuevos sentidos en los objetos percibidos y enjuiciados.

Sin duda, a través de la exposición que hemos pretendido argumentar, se ha incidido en el *carácter subsidiario de la crítica en relación a la experiencia estética*, dentro de los planteamientos de la filosofía del arte de John Dewey. De ahí surge además, de manera indirecta, lo que él mismo denomina la «función moral de la crítica de arte»: coadyuvar a la expansión de la experiencia e incidir en la capacidad apreciativa propia y ajena.

«Si la función moral del arte consiste en eliminar los prejuicios y apartar los cortocircuitos que impiden ver, en romper los abundante velos de la rutina y la costumbre, perfeccionando el poder de la percepción, el oficio del crítico consistirá, a su vez, en proseguir justamente esa tarea iniciada por la propuesta artística. [...] Es precisamente un privilegio del crítico participar en la promoción de esos procesos activos. Su riesgo es que muy a menudo —con sus escuetas, equívocas y no argumentadas valoraciones— los detiene»<sup>26</sup>.

Todo un programa de hondo trasfondo pedagógico. Algo que es inseparable de los supuestos de John Dewey y que, en sus reflexiones estéticas, pasan continuamente de la línea del horizonte a primer plano.

---

ROMAN DE LA CALLE es Catedrático de Estética en la Universitat de València. Autor de *En torno al hecho artístico* (València: F. Torres, 1981) y de *Lineamientos de estética* (València: Nau Llibres, 1985).

*Dirección Postal:* Departament de Estètica, Universitat de València, Facultat de Filosofia, Paseo Blasco Ibáñez 21, E-46010 València.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 283. Los antecedentes de estos planteamientos pueden ya rastrearse plenamente en otros escritos precedentes de Dewey a *El arte como experiencia*. Concretamente en el capítulo IX de *Experience and nature* se hallan buena parte de las bases de su desarrollo posterior.