

IX Jornadas de Investigación en Filosofía. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Filosofía, La Plata, 2013.

El rol de la experiencia en la creación artística según John Dewey : Análisis de un ejemplo: las caminatas en danza contemporánea.

Hlebovich, Ludmila.

Cita:

Hlebovich, Ludmila (2013). *El rol de la experiencia en la creación artística según John Dewey : Análisis de un ejemplo: las caminatas en danza contemporánea. IX Jornadas de Investigación en Filosofía. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Filosofía, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-056/9>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eHSZ/6Ca>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



Ludmila Hlebovich

Departamento de filosofía

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad Nacional de La Plata

El rol de la experiencia en la creación artística según John Dewey. Análisis de un ejemplo: las caminatas en danza contemporánea

En este trabajo veremos cómo John Dewey plantea el carácter estético de la experiencia en general y la experiencia en general en la creación estética. Trazaremos el recorrido desde la crítica deweyana a la teoría tradicional del arte, la cual conectaremos con el análisis hecho por Jean-Marie Schaeffer de la “teoría especulativa del arte”, hacia el intento de recobrar la continuidad de la experiencia estética con lo cotidiano y común, a la luz de las consecuencias socio-políticas que implica tal continuidad. Finalmente, ejemplificaremos esta noción de experiencia estética con las caminatas en escena de la danza contemporánea según Marie Bardet.

A modo de introducción

Cuando nos hacemos la pregunta de qué es el arte para John Dewey, nos vemos en la necesidad de comenzar por su concepto de experiencia. Esto se debe a que el mismo autor considera más acertado visualizar la cualidad estética de la experiencia común en lugar de analizar grandes obras. Ciertos aspectos relevantes de su noción de experiencia, que se encuentran en *La reconstrucción de la filosofía y El arte como experiencia*, son aquellos que permiten comprender el carácter estético de la experiencia en general y la experiencia en general en la creación estética. A su vez, puesto que la concepción estética de Dewey parte de una fuerte crítica a la noción tradicional del arte, la cual entiende lo artístico como algo alejado de la experiencia cotidiana y común, lo que encontramos es el movimiento deweyano por recobrar la continuidad de la experiencia estética con los procesos normales de la vida y recuperar-replantear el rol del arte en la sociedad. Entonces, ¿cómo es la

experiencia común y qué implicancias socio-políticas tiene la noción de arte que se comprende a partir de la de experiencia?

A raíz de que consideramos pertinente releer la crítica deweyana a la teoría tradicional del arte desde la contemporaneidad recurrimos al filósofo francés Jean- Marie Schaeffer, quien es a su vez director de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, investigador del Centro Nacional de Investigaciones Científicas y miembro del Centro de Investigación sobre las Artes y el Lenguaje de Francia. Schaeffer trabaja de manera interdisciplinar en los ámbitos de la estética general y de la teoría literaria. Analiza lo que él denomina la “teoría especulativa del Arte” en su obra *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*, publicada por primera vez en Argentina en 2012.

Finalmente, en conexión con el contexto teórico que introdujimos, vemos el análisis que hace Marie Bardet de la incorporación de las caminatas a la escena en obras de danza contemporánea. Tal autora es una filósofa y bailarina francesa, especializada en Henri Bergson y cuya tesis doctoral, defendida en 2008, se titula “Filosofía de los cuerpos en movimiento. Entre la improvisación en danza y la filosofía de Bergson. Estudio de la inmediatez”, bajo la dirección de Stéphane Douailler (Centro de Investigación sobre las Lógicas Contemporáneas de Filosofía: Laboratoire de Recherche sur les Logiques Contemporaines de la Philosophie (LLCP)- París) y Horacio Gonzales (Universidad de Buenos Aires- Buenos Aires). Realizó sus trabajos post-doctorales (Universidad Paris 8- Instituto Gino Germani- CONICET) entre Argentina y Francia y actualmente forma parte del equipo de LLCP de la Universidad París 8¹.

El trabajo sobre el caminar en escena en danza contemporánea se ubica en la obra de Bardet llamada *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*, editada por primera vez en francés en 2008 y en español en 2012. Aquí Bardet considera que filosofía y danza comparten ciertas problemáticas, entre las cuales se encuentra, de cierta forma, la caminata. Tal autora realiza una descripción minuciosa de lo concreto del caminar, teniendo en cuenta su experiencia-investigación personal y las investigaciones en técnicas somáticas como las llevadas a cabo por Feldenkrais o Mathias Alexander. Como nota de color que pone en

1 Para más información ver: http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur.php?cc_id=3&ch_id=269.

relación a Dewey con Bardet encontramos que el primero no sólo tomó clases con Alexander sino que introdujo uno de sus libros: *El control consciente y constructivo del individuo*.

Luego de ver que Dewey hace una revalorización de lo cotidiano y común en la experiencia estética, proponemos ejemplificar este planteo con las caminatas en danza contemporánea según el tratamiento que hace del tema Bardet. A su vez, intentamos mostrar que ciertos conceptos de Dewey nos brindan herramientas para agudizar nuestra comprensión acerca de qué tratan y qué implican las caminatas – movimiento compartido por bailarines profesionales y por cualquier espectador – en el acto escénico. A partir del ejemplo de las caminatas nos encontramos con nuevas consecuencias socio- políticas por concebir que el arte parta de la experiencia común.

I. Características generales de la experiencia y del arte en Dewey

Experiencia

Esquemáticamente podemos decir que, según Dewey, la experiencia común se encuentra en la base de todo tipo de conocimiento, sea en sentido común, filosófico, estético, científico, entre otros, y posee fundamentalmente tres rasgos: 1) tratarse de una relación indisoluble con lo vital, es decir, que es el vínculo de *transacción* con nuestro medio o nuestro ambiente; 2) es una actividad, en el sentido de que no se trata meramente de padecer sino de hacer, de accionar, de crear conscientemente en el mundo; y 3) ser una unidad, refiriéndose con esto a que tenemos una experiencia cuando la misma finaliza porque ha llegado a su culminación o cumplido, y no porque ha cesado por desinterés o falta de cuidado.

A partir de las dos primeras características se comprende que la experiencia no es meramente contemplativa, sino que se trata de una interacción con el ambiente, un ajuste y reajuste al entorno por parte del sujeto para sobrevivir. Cada vez que nos recuperamos de un desequilibrio sufrido no retornamos al estado anterior sino que crecemos, en el sentido de que no nos hemos estancado para conservar el estado de tranquilidad propio de lo ya conocido, sino que hemos afrontado las vicisitudes del cambio y la contingencia de lo desconocido y tal movimiento pasará a formar parte de nuestro caudal de recursos, lo que

nos brinda la posibilidad de manejarnos mejor en las próximas experiencias. Esto nos muestra que Dewey propone un equilibrio estable aunque móvil, que en su propuesta filosófica la permanencia consiste en la coherencia del flujo hacer-padecer. Es por esto que toda experiencia auténtica posee, según Dewey, una cualidad estética definida por la dupla creatividad y placer, o producción y goce-estimación.

Arte

En las primeras páginas de *El arte como experiencia*, Dewey cuestiona a las teorías filosóficas tradicionales que espiritualizan al arte separando al objeto artístico de las condiciones que lo originan, es decir, de los acontecimientos y vida cotidiana del hombre. El arte pierde así su poder significativo y su capacidad de ensanchar la experiencia, la cual le brinda una estabilidad “que no es estancamiento sino ritmo y desarrollo” (Dewey, 2008, p. 21).

Existen distintas razones para la separación del arte de la vida común y terrenal. Veremos algunas explicaciones del mismo Dewey y otras dadas por Jean-Marie Schaeffer. Según Dewey, lo que explica que se conciba al arte como aquello que llena y se encuentra en los museos - la museificación de las obras - es el despliegue del capitalismo. Éste hace progresar la idea de que el arte es algo lejano de la vida común, que es más bien algo “elevado”. Las obras pasan a ser objetos del consumo de cierta clase: los nuevos ricos (*nouveaux riches*), se convierten en prueba de un estatus económico y social acomodado, de algo así como una “cultura especial”, dejando entonces de lado su rol popular, común y genuino. La movilidad que adquieren las obras con el cosmopolitismo económico y el comercio mundial borra el valor de las producciones en estrecha relación con su lugar y condicionamientos de procedencia y pasan a ser creadas con el objetivo de ser vendidas en el mercado, como cualquier artículo. A su vez, puesto que el artista no puede trabajar mecánicamente para la producción en masa, se recluta, cual sistema de defensa, en un individualismo, en un excentricismo, acrecentando el abismo entre productor y receptor².

²Otra de las razones, según Dewey, para la escisión del arte y sus condiciones de origen es el desprecio histórico por lo corporal, pero dejaremos el tratamiento de la reivindicación que hace el autor de lo que atañe al cuerpo para un próximo trabajo.

Una cuestión que quisiéramos agregar es la mención que hace el autor de que tradicionalmente se ha establecido una diferencia tajante entre el productor de un objeto artístico y el receptor o consumidor de tal producto. El término “artístico” se ha referido al acto de producción y “estético” al de percepción y goce. Sin embargo, vimos que su noción de experiencia propone una relación consciente entre hacer y padecer, lo cual abrirá el camino para entender el arte como producción y recepción (‘recepción’ es entendida aquí como distinta de ‘percepción’, aquella tiene un carácter activo mientras que ésta posee uno pasivo) tanto por parte del creador como por parte del receptor. El artista, mientras trabaja, encarna en sí mismo la actitud del receptor. Éste, por su parte, es algo así como un “espectador emancipado” (Ranciére, 2010) y “responsable”, el cual tiene también un rol activo al crear su propia experiencia, en esto comparable al artista. El goce estético es el resultado de un proceso de preguntas y respuestas con la obra, donde se llevan a cabo acciones de selección, condensación y simplificación de lo que se está viviendo hasta extraer un significado. Sin un acto de recreación el objeto no es comprendido como obra de arte.

Las condiciones que crean un abismo entre productor y receptor son las mismas fuerzas de la sociedad moderna que separan la experiencia ordinaria y la experiencia estética. Dewey, alejándose de tal situación dicotomizadora, alienta a una filosofía de las bellas artes -como entendemos que es la de Marie Bardet- que muestre la conexión entre las experiencias nombradas, ya que esto permitiría dar cuenta de los factores y fuerzas que favorecen la transformación de lo cotidiano y común en producciones de específico valor artístico y señalar aquellas condiciones que impiden o detienen tal transformación.

Por último, queremos decir que Dewey considera que al restaurar la continuidad se coloca a las obras en un contexto humano de estimación popular, lo cual implicaría una estimación mayor que la obtenida al colocar al arte en un supuesto lugar superior al que sólo accede una clase social y que es legitimado por una crítica de arte acorde a la lógica mercantilista de posesión, colección y exhibición.

II. Teoría especulativa del Arte

<< Y el filósofo de Königsberg camina en el fondo de la escena, como la cuestión renovada sobre el lazo íntimo entre los conceptos y nuestros pies que caminan, filosofía en curso>>Marie Bardet

Schaeffer, en *Arte, objetos, ficción cuerpo*, propone llamar “teoría especulativa del Arte” a aquella teoría que concibe al arte como un saber extático, revelador de verdades trascendentes e inaccesibles al pensamiento profano. Esto se sostiene porque aquí se presupone una teoría del ser donde existen dos realidades: una aparente y accesible a los sentidos y al intelecto del hombre, y otra realidad oculta a la que puede llegar el arte y, algunas veces, la filosofía. Tal sacralización del arte no sólo está en fuerte relación con una filosofía dualista, de cierta tradición platónica, sino que depende de una concepción específica del discurso sobre las artes.

La teoría especulativa del Arte nace a fines del siglo XVIII ³ como respuesta a una doble crisis, a saber, la de los fundamentos religiosos de la realidad humana y la de los fundamentos trascendentes de la filosofía. Ambas crisis alcanzan su apogeo intelectual con Kant. Este autor limitó el alcance del conocimiento a formas y categorías objetivas, así como a objetos fenoménicos. Las cuestiones sobre el ser y Dios no serían ya más que ideas de la razón, inaccesibles a la especulación teórica. Esta crisis provoca el nacimiento del romanticismo, el cual se ubica en el origen de la teoría especulativa del Arte. Los románticos aceptarán que no es posible una ontología y teología dogmáticas, considerando a la filosofía como un discurso inadecuado para la ontoteología. Sin embargo, y contrariamente a Kant, cargarán al arte con la responsabilidad de acceder a las causas primeras, aquella tarea que la filosofía ya no puede hacer: “Aquí es donde surge la teoría especulativa del Arte, con su tesis según la cual la poesía, y el Arte (con mayúscula) en general, va a reemplazar al discurso filosófico desfalleciente” (Schaeffer, 2012, p. 26).

Para Schaeffer, la teoría especulativa del Arte, con su esencialismo, desconoce la lógica de la esfera estética y artística, en el sentido de cómo funciona en concreto la actividad estético-artística. En consecuencia, desconoce la lógica de la evaluación y el juicio

³Es preciso notar que la sacralización del arte no es una invención de los románticos sino que se encuentra en antiguos griegos como Píndaro y Platón. En el caso de Platón vale aclarar que, si bien existen pasajes donde diviniza la inspiración poética, le niega a la poesía la cualidad de arte (téchne).

estéticos. El romanticismo y la teoría especulativa del Arte, al definir la esencia del arte ejercían una valoración de las obras en función de su conformidad a un estatuto óntico. Por esto es que tal teoría en lugar de ser descriptiva es, al proponer un ideal artístico, evaluativa. Se presenta discursivamente descriptiva y procedimentalmente evaluativa según su ideal. La teoría especulativa es, por ende, excluyente.

Ahora bien, a lo largo de la historia, la teoría especulativa del Arte no se limita al romanticismo o a la tradición filosófica alemana, sino que se ha expandido a amplios sectores del arte de los siglos XIX y XX. De aquí su importancia para poder comprender la manera en que concebimos hoy las artes. Sin explayarnos sobre esta influencia, podemos nombrar el ejemplo que da Schaeffer con la estética marxista, la cual plantea que el gran arte tiene una fuerza cognitiva extática, en tanto es la única actividad cognitiva que, junto a la filosofía marxista, escapa a la visión alienada de la realidad. Esta sacralización del arte llega al siglo XX con la Escuela de Frankfurt, por ejemplo en Adorno o Benjamin.

El punto candente de este tema se encuentra en el hecho de que la teoría especulativa del arte proporciona una legitimación filosófica de la función extática del arte, mostrando que la esencia de éste es su función de revelación ontológica. Esto implica que, preso de la tradición especulativa, el arte está condenado a legitimarse filosóficamente. Schaeffer explica que en sus inicios la teoría especulativa del arte no es una autorrepresentación del arte sino que constituye una estrategia de la filosofía, la cual carga al arte con la tarea de presentar el contenido de la filosofía que ella misma no es capaz de presentar. El arte “dotado de una función ontológica” (Schaeffer, 2012, p. 29) dependerá de la metafísica del Arte –teoría especulativa-, la cual determinará el lugar y el contenido del arte en una ontología general. Tal ontología es en teoría –literalmente- revelada por el arte.

Puesto que el romanticismo y la teoría especulativa del Arte, al definir la esencia del arte ejercían una valoración de las obras en función de su conformidad a un estatuto óntico es que tal teoría en lugar de ser descriptiva es, al proponer un ideal artístico, evaluativa. Se presenta discursivamente descriptiva y procedimentalmente evaluativa según su ideal. La teoría especulativa es, por ende, excluyente. Ahora bien, para Schaeffer, la teoría especulativa del Arte, con su esencialismo, desconoce la lógica de la esfera estética y

artística, en el sentido de cómo funciona en concreto la actividad estético-artística. En consecuencia, desconoce la lógica de la evaluación y el juicio estéticos.

Schaeffer observa que se derivan dos consecuencias negativas de tal teoría para nuestra comprensión y aproximación a las artes. Por un lado y para la teoría erudita sobre el arte, se tiende a confundir el juicio evaluativo y la descripción analítica de los hechos artísticos (y, consecuentemente, el arte como conjunto de prácticas artísticas que se justifican con independencia de nuestra apreciación de las obras). Esta diferencia es ocultada por la teoría especulativa del Arte cuando apoya la descripción de la obra en la evaluación de la misma, siendo que son dos actividades con lógicas diferentes. Aunque nos desagrade una obra, planteará Schaeffer, no se justifica que, según nuestro gusto –subjetivo-, le quitemos el estatuto de arte.

Por otro lado, tenemos una consecuencia negativa aún más importante según Schaeffer: la teoría especulativa del Arte “ha falseado nuestra relación con las obras de arte” (Schaeffer, 2012, p. 44) y principalmente con las del arte moderno. Esto se debe a que se ha dejado a un lado nuestra propia e individual apreciación del arte y en su lugar se ha colocado a la evaluación dictada por la teoría moderna del arte, que clasifica las producciones según el lugar que ocupan en una teleología historicista y no en relación a lo que pueden aportarnos en su singularidad. Es importante aclarar que esto no implica para el autor que la obra no deba ser apreciada en su contexto social, histórico, político y cultural, ya que estos factores constituyen la significación e identificación de la obra. Considera, más bien, que cuando se tiene una relación estética con la obra- y no necesariamente se es especialista en el tema-, es decir, cuando lo que se busca en una obra de danza o ante una pintura es encontrar la satisfacción de interactuar con tal creación, aquel contexto sólo es preciso para enriquecer la relación estética. Las distintas cuestiones sociales o históricas no pueden funcionar como criterios de juicio que legitimen estéticamente la obra y que de esta manera limiten o dirijan nuestra experiencia. Toda obra se legitima únicamente para un receptor singular.

Schaeffer concluye a partir de este análisis que el valor de una obra es una propiedad relacional entre la obra y la sensibilidad del receptor, al igual que la obra surge del encuentro y relación del productor con el material de producción. No existe algo así como

la esencia interna del arte. Una obra es un objeto intencional, es decir, es un producto que es y llega a ser lo que los hombres lo hacen ser y llegar a ser.

III. Un ejemplo: las caminatas en danza contemporánea

Bardet analiza el movimiento de democratización de la danza, evidenciado por la aparición de las caminatas escénicas, a partir del trabajo de la consagrada historiadora de la danza Sally Banes en su libro *Terpsichore in baskets. Post-modern dance*⁴. Bardet comenta que en los años '60, Steve Paxton - bailarín experimental y coreógrafo estadounidense, creador del “contacto improvisación” o “improvisación de contacto” - comienza a visibilizar y a investigar con las caminatas en escena buscando dar cuenta de una ausencia de jerarquías. Se cuestiona toda una tradición en danza basada únicamente en la especialización y el virtuosismo, además de los lenguajes codificados, el ballet, el rol del coreógrafo, entre otras cosas, realizando un vuelco hacia experiencias sensibles que se comparten con el espectador. En otras palabras, se tiende un hilo entre el caminar cotidiano y el movimiento danzado, se muestra la continuidad entre el cuerpo cotidiano y la representación escénica intentando que el espectador ya no salga del teatro con la impresión de asombro ante un bailarín intermediario de las verdades eternas y ocultas, algo “sobre-humano”, extático, alcanzable solo mediante la inspiración. La danza pierde entonces su estatus de tecnicidad y virtuosismo para dar a luz o a estallaren otra repartición: reúne a no bailarines, a aficionados, incorpora múltiples acciones y movimientos cotidianos y comunes a la escena, experimenta distintos espacios escénicos (calles, puentes y variados escenarios no convencionales), dotando a estos movimientos y espacios, y en espejo a las personas que se mueven y que habitan, de una fuerza y potencia poética.

A su vez, la caminata no sólo se presenta como la afirmación de una igualdad siempre modificable y en cambio constante, sino como una experiencia abierta a las particularidades y a los estilos personales: no hay una manera única y correcta de caminar. Tampoco se trata de caminar en lugar del otro, de hacer que todo el mundo se reconozca de manera uniforme en un caminar escénico, sino dar a sentir que el lugar de uno podría ser el del otro, y viceversa. En otras palabras, lo que se intenta es generar un estado que cada uno pueda

⁴En la mitología griega, Terpsícore (en griego ‘la que deleita en la danza’) es la musa de la danza, representada como una joven esbelta y de actitud ligera.

reconocer en sí mismo, que el bailarín se ligue directamente a su público y que el público pueda proyectarse en tanto espectador como un bailarín potencial: “Ni imitación ni distancia, una empatía de los lugares que rotan” (Bardet, 2012, p. 66).

Ahora bien, es preciso notar que si bien Bardet retoma la inclusión de movimientos cotidianos en la escena como expresión de un proceso de desjerarquización y democratización de la danza matiza los alcances concretos de tal proceso. En primer lugar, tal incorporación no ha sido el caso para todas las propuestas de danza, tampoco se trató de un estilo homogeneizado, una definición de qué es o debería ser la danza, pero sí fue significativa su aparición. En segundo lugar, la autora admite que se trata de una búsqueda siempre animada más por sus cuestionamientos que por sus soluciones. En esta línea se pregunta qué acciones, qué realidades, qué gestos y qué límites participan de este anuncio de no virtuosismo. El caminar es cotidiano y común pero, al mismo tiempo, en el caso de la danza el trabajo sensible modifica la percepción de su caminar. Es difícil entender tales caminatas como una lucha contra la artificialidad de la escena, alimentando la idea de una realidad más auténtica y natural. Por otro lado, se pregunta qué es lo que haría de una acción un gesto natural, qué hábitos culturales construyen la manera de caminar, qué artificialidades animan los desplazamientos, qué artificios construyen los calzados. Pero, antes de colocarse en un debate estéril sobre la dicotomía entre natural y cultural o artificial, plantea que son las dinámicas cruzadas entre el arte y la vida las que fuerzan a repensar esas experiencias, particiones y distribuciones de los lugares.

Lo que Bardet encuentra como resultado de estas torsiones en continua actividad que lleva a cabo la danza es una diferencia en la atención prestada al movimiento. En otras palabras, el rechazo del virtuosismo no implica rechazo del trabajo propio de la danza, sino un corrimiento desde tal virtuosismo - generador de un abismo entre el profano y el experto - hacia una atención particular. El no virtuosismo no implica recaer en una pura expresión de sí mismo, lo cual repetiría la clásica dicotomía entre técnica y expresión de sí mismo. Se trata más bien de un trabajo atento, en especial a la relación gravitatoria, al contacto con el suelo, a la desjerarquización de las partes del cuerpo, etcétera. Como el método del maestro ignorante de Rancière, en el que no hay ausencia de trabajo, puesto que se requiere un esfuerzo particular, una atención particular. El maestro ignorante no posee el virtuosismo

del conocimiento ni la pericia del experto pero se entrena en la práctica de enseñar lo que él mismo no sabe, lo cual le exige un esfuerzo para estar disponible de ir hacia cualquier lado. Siguiendo a Alexander en su explicación de que no se trata de hacer lo que es correcto sino de dejar de hacer lo incorrecto para poder desarticular patrones de movimiento nocivos, podríamos decir que no se trata de dejar el trabajo propio de la danza sino de dejar de buscar siempre el virtuosismo para que aparezcan otra gama de movimientos posibles, temas posibles, espacios posibles, personas posibles.

Por último, quisiéramos comentar que Bardet observa que el caminar en danza incluye el riesgo de la pesadilla más recurrente de esta disciplina: no ser un arte. En qué medida, se pregunta tal autora, la especificidad de la danza como com-partir social corre el riesgo de tramar con su fuerza el peligro de su disolución. Sin embargo, considera que la danza encuentra en el cuestionamiento permanente del límite entre arte y no arte una apuesta fuerte, en el sentido de que incluso, además de la lucha permanente por la afirmación de su estatus de arte, participa de ese modo en la renegociación respecto de lo que la constituye al interior de sí misma. Se trata de enunciar el com-partir cinestésico en un lazo empático: ni distanciamiento representativo ni imitación identificadora entre bailarines y espectadores gracias a un trabajo de repartición de los lugares. Se sale por esto de la falsa dicotomía entre excepcionalidad virtuosa de la danza como técnica o su desaparición en tanto que arte, reponiendo la cuestión en términos de distribución de las partes y de los lugares. Redistribución a partir de quién y de qué gestos hacen la danza. Se comparte, lejos de un realismo homogéneo y aséptico, lo que es sentido, lo que es visto, lo que es hecho.

Conclusiones

Lo que Dewey considera que es el arte parte y se comprende desde la crítica que hace de la concepción estética tradicional o lo que Schaeffer llamó la “teoría especulativa del Arte”. Consideramos nutritivo y complementario el desarrollo que este último autor hace del tema, al extraer dos consecuencias negativas de la sacralización del arte que entendemos que son muy importantes de deshacer, ellas son: 1) la confusión del juicio evaluativo y la descripción analítica de los hechos artísticos, lo cual implica que nos arroguemos el derecho a decidir qué es y qué no es arte según una valoración que es necesariamente subjetiva e individual; y 2) puesto que la teoría tradicional del arte dictamina claramente

cómo y qué es el arte según condiga o no con el esquema ontoteológico, entonces nuestro propio e individual trabajo de recepción activa con la obra es descartado o simplemente no tiene lugar.

A partir del desarrollo de los conceptos de experiencia y de arte en Dewey, se observa en tal autor un movimiento de democratización del arte en dos sentidos: 1) se posiciona al arte al mismo nivel que la filosofía, la ciencia y el conocimiento común; y 2) puesto que toda experiencia tiene una dimensión estética, cualquier persona está en condiciones de hacer arte y de que su crítica (su juicio) estética valga positivamente, razón por la cual el peso en la decisión de qué es arte la tiene el hombre común.

A su vez, el hecho de que toda experiencia sea estética -por su carácter creativo y gozoso- y el arte se origine en esta experiencia cotidiana y común, las caminatas en la escena de la danza contemporánea funcionan como un claro ejemplo de la *actitud*, por parte de bailarines y coreógrafos, de visibilizar el anclaje de esta disciplina artística en la vida concreta y compartida por cualquier persona, una muestra de que el arte no precisa intentar sacralidad ni existe un abismo entre lo que hace el común de las personas y el artista. Tal actitud tiene una dimensión política múltiple que hemos podido ver en los planteos tanto de Dewey como de Bardet.

Bardet explica en el caso de la danza las consecuencias socio-políticas del desplazamiento desde el imperio de la destreza física hacia el movimiento consciente. Al menos dos consecuencias positivas de tal desplazamiento— contrarrestando las consecuencias negativas de la teoría especulativa del Arte- : 1) se trabaja sobre la continuidad entre el caminar cotidiano y el movimiento danzado, de modo que se establecen lazos de empatía entre bailarines y espectadores; y 2) se hace imprescindible la presencia activa y emancipada del espectador para poder gozar del hecho artístico, en tanto las producciones contemporáneas de las que habla Bardet no están diagramadas para entretener o divertir a un público pasivo. Ambas consecuencias se enmarcan en un proceso de democratización de la danza que busca tirar abajo jerarquías sacralizadoras y en el que cada uno es responsable de su experiencia estética. Si bien es una realidad que los resultados concretos de las distintas expresiones de esta búsqueda política, dentro de la cual ubicamos las caminatas, presentan

alcances matizados: más preguntas que respuestas, esto no desacredita el proceso de tal cambio de perspectiva y sus resultados parciales.

Bibliografía

Alexander, F.M. (2012). *El control consciente y constructivo del individuo* (Primera edición: 1923). Traducción de Conchita Forn. Disponible en <http://www.xtec.cat/~cforn/alex/pdf/ccci.pdf>.

Bardet, M. (2012). *Pensar con Mover. Un encuentro entre danza y filosofía* (Primera edición: 2008). Traducción de Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus.

Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia* (Primera edición: 1934). Prólogo y traducción de Jordi Claramonte. Barcelona: Paidós.

Dewey, J. (1994). *La reconstrucción de la filosofía* (Primera edición: 1920). Traducción de Amado Lázaro Ros, cedida por Aguilar, S.A. de Ediciones. Barcelona: Planeta- Agostini.

Duran, C. y Di Gregori, C. (2008). “Acerca del arte, la ciencia y la acción inteligente” en *Actas de las VII Jornadas de Investigación en Filosofía para Profesores, Graduados y Alumnos*. FaHCE, UNLP. Disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?e=q-10000-00---off-0eventos--00-0----0-10-0---0---0direct-10---4-----dtd--0-11--11-es-Zz-1---100-about-dur%C3%A1n--00-0-1-00-0-0-11-0-0utfZz-8-00&a=d&c=eventos&srp=0&srn=0&cl=search&d=Jev453>.

Oliveras, E. (2007). *Estética. La cuestión del arte* (Primera edición: 2004). Buenos Aires: Emecé arte.

Pérez Ransanz, A. R. y Di Gregori, C. (2010). “Las emociones en la ciencia y en el arte” en *Arte y Ciencia: mundos convergentes* (Editado por Sixto Castro y Alfredo Marcos). Madrid: Plaza y Valdes.

Rancièrre, J. (2010). *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dillon. Buenos Aires: Manantial.

Schaeffer, J-M. (2012). *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*.
Prólogo y traducción de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Biblos.