

tido, la continuidad de Dewey con uno de los grandes pensadores norteamericanos del siglo XIX: Ralph Waldo Emerson.

Casey Haskins (“La evolución de la autonomía en la estética pragmatista”) toma un tema central para la historia de la estética, al menos desde Kant: la autonomía. Desde un punto de vista teórico, el autor configura esta temática tanto en relación a la estética de Dewey, como en relación a las discusiones contemporáneas centradas en lo que se llamó antiestética y la posantiestética. Desde un punto de vista práctico o social, a Haskins le interesa marcar la relevancia que las discusiones sobre la estética tienen para la concepción de la naturaleza y para el discurso ecológico, a partir de una novela que analiza en su artículo: *El clamor de los árboles*.

El artículo de Ciano Aydin (“La autoformación como sublimación y la cuestión de la tecnología y el arte”) examina el fenómeno de la sublimación (en su vínculo con la tecnología y el arte) tomando como marco conceptual la filosofía del fundador del pragmatismo: Charles S. Peirce. El autor analiza, en primer lugar, la sublimación tal como fue concebida por Freud. Luego establece las similitudes y diferencias conceptuales de esta concepción freudiana con las visiones de Nietzsche y Lacan. Finalmente, Aydin argumenta que la concepción de sublimación como autoformación (que puede ser elaborada a partir de la filosofía de Peirce), tiene la potencialidad de superar las limitaciones de concepciones de sublimación de los otros autores que analiza.

Finalmente, el último texto del *dossier*, es el de José Jatuff: “La función social del *Strenuous Mood*. William James y el surgimiento del héroe democrático”. El artículo examina un tema clave en la filosofía de James: el papel del vigor como elemento constitutivo del héroe democrático. Desde la estética pragmatista, se puede señalar como relevante la vinculación que el autor señala entre la concepción de James y dos de sus fuentes en la tradición literaria estadounidense: Walt Whitman y Ralph Waldo Emerson.

Entre naturaleza y arte. Algunas ejemplificaciones analíticas de la estética de Dewey

Between nature and art. Some Analytical Examples of the Dewey's Aesthetic

Robert Innis*

Resumen

El arte como experiencia de Dewey es principalmente un trabajo de teoría y reconstrucción conceptual. También está impregnado de un rico conjunto de alusiones a obras de arte en todos los géneros, así como a circunstancias experimentales en las que la naturaleza se considera desde un punto de vista estético. Está lleno de agudos comentarios que se extienden desde las pinturas chinas a través del Moisés de Miguel Ángel hasta las pinturas manieristas italianas y la escuela francesa, sin mencionar las agudas reflexiones sobre arquitectura y música. Este artículo explora la relevancia y el valor analítico de ejemplos seleccionados que Dewey utiliza para respaldar sus categorías analíticas clave¹.

Palabras clave: Dewey, experiencia de la naturaleza, arte, ejemplos estéticos, categorías estéticas

Abstract

Dewey's *Art as Experience* is primarily a work of theory and conceptual reconstruction. It is also permeated by a rich set of allusions to art works in every genre as well as to experiential occasions in which nature is considered from an aesthetic point of view. It is filled with pointed remarks extending from Chinese scroll paintings through Michelangelo's *Moses* to Italian Mannerist paintings and the French School, not to mention sharp reflections on architecture and music. This paper explores the relevance and analytical value of selected examples that Dewey uses to support his key analytical categories.

Keywords: Dewey, experience of nature, art, aesthetic examples, aesthetic categories

* Universidad de Massachusetts (Lowell) EE. UU- Universidad de Aalborg (Dinamarca). Correo electrónico: rinnis41@gmail.com

¹ La traducción de este artículo estuvo a cargo de Fabio Campeotto (CONICET-UNLaR-UCC) y Claudio M. Viale (CONICET-UCC).

La naturaleza como matriz y medio

Los escritos de John Dewey sobre arte y estética son de extraordinario interés e importancia para descubrir lo que en *Arte como experiencia*² define “la inmensa variedad de interacciones entre la criatura viviente y su mundo” (AE, p. 354)³. La matriz que origina estas interacciones es la naturaleza, entendida como una red de fuerzas, energías y situaciones, lo que Dewey llama, en *Experiencia y Naturaleza* (341), el “la móvil y equilibrada balanza de las cosas”⁴ en la que vivimos y estamos involucrados en todos los niveles: físico vital, psicológico, semiótico. La vida, según Dewey, es una interacción constante tanto de los impulsos endógenos hacia el entorno inmediato y toda la naturaleza, como de los procesos exógenos que son afectados o impactados por ella. Para Dewey, las condiciones básicas de nuestra relación con la naturaleza son “las relaciones sentidas entre el hacer y el padecer, cuando están en interacción el organismo y el ambiente” (AE, p. 240), es decir, una interacción provocada por las características del entorno que nos presionan y las demandas inmanentes de los organismos. Estas características ambientales están marcadas por determinadas cualidades distintivas y por formas que nos resisten, nos desafían y nos habilitan al mismo tiempo, dando lugar a varios modos de acomodación y adaptación, con el objetivo de establecer un equilibrio entre el organismo y la naturaleza como un todo a diferentes niveles.

Este equilibrio, en un universo permeado por los procesos creativos debidos al surgimiento de novedades, nunca se encuentra completamente estable a ningún nivel. Nuestras vidas están marcadas por esfuerzos constantes para mantener nuestro equilibrio y para utilizar y transformar los recursos del medio ambiente con el fin de tratar con él de manera instrumental y práctica, y para percibirlo en sus armonías y cualidades más atractivas en las que moramos por el bien de esos recursos. Dewey escribe que, en la acumulación de la vitalidad intensificada que surge de nuestros encuentros con la naturaleza, “se mantiene la profunda memoria de una armonía subyacente cuyo sentido acompaña a la vida, como la sensación de estar cimentada en una roca” (AE, p. 19). Sin embargo, la falta de esta memoria es una marca de una trayectoria de vida sin este fundamento

ontológico. En lugar de estar presente en la memoria, tal armonía subyacente se convierte en objeto anhelado. Su ausencia puede deberse a múltiples factores, desde el “apresuramiento y el bullicio de la vida moderna” (AE, p. 239) hasta los desolados paisajes existenciales de pobreza, hambre y enfermedades en la gran lucha por la vida, tanto en el plano individual como en el social. Dewey cita con autorización a Santayana, en el sentido de que “[c]ada experiencia viviente debe su riqueza a (...) ‘reverberaciones quedas’” (AE, p. 20)⁵. Estas reverberaciones se basan en la estructura universal del ideal de una oscilación rítmica y de la influencia de la interacción entre el organismo y sus entornos si es capaz, sin desviaciones, de seguir cursos de desarrollo al unísono con ellas. Pero, claramente, la vida también puede ser a menudo acechada por la ausencia de tales reverberaciones y así empobrecida experiencialmente. Nuestra existencia puede quedarse atrapada en situaciones de desorden y energías negativas.

Dewey escribe, observando las estructuras ‘normales’ de la experiencia, que “en un mundo como el nuestro, los momentos de plenitud jalonan la experiencia como intervalos rítmicamente gozados” (AE, p.19). Estos intervalos son los que conforman la armonía interna de lo que Dewey denomina experiencias consumatorias, en las que la experiencia es llevada, a través de diversos medios, a una “satisfacción que alcanza las profundidades de nuestro ser, como un ajuste de todo él con las condiciones de la existencia” (AE, p.19). Tales ajustes, cuando llegan a un acuerdo con el ambiente circundante no son estados permanentes. El logro del equilibrio es solo una fase en un proceso continuo y, al mismo tiempo, es solo el inicio de una “nueva relación con el ambiente, que proporciona la posibilidad de lograr nuevos ajustes, para los que habrá que luchar” (AE, p.19). El arte y el desarrollo de las condiciones internas y externas de las experiencias estéticas son formas esenciales para producir y emplear los poderes y las cualidades de la naturaleza para crear nuevos ajustes.

La imagen fundamental de Dewey de la relación organismo-ambiente / naturaleza es no solo la de una oscilación entre la actividad y la pasividad hacia ‘lo dado’, sino un circuito constante o una espiral de compromisos participativos y reconstructivos. En un artículo fundamental de 1896, que criticaba el concepto del “arco reflejo” de la experiencia, Dewey había señalado que el organismo nunca responde simplemente *al* medio ambiente, sino *en* él⁶. El organismo no es un espejo pasivo sino un agente que constituye el significado del medio ambiente por sus acciones y sus actos perceptivos. El organismo se mueve a sí mismo, vagando en el campo de la naturaleza, apropiándose de sus poderes para sus usos prácticos y vitales y para sus usos expresivos cuando, como en el caso del arte, la experiencia “se convierte en una suerte de símbolo” (AE, p.135). Sin embargo, la conversión en símbolo implica *comprender y ser comprendido por* la riqueza de la experiencia en sí misma, como *emblemática* de dominios de significado que están

² Las referencias al libro de Dewey de 1934 *El Arte como experiencia* (AE) se encuentran en el cuerpo del artículo. Se toma la versión en castellano del texto: DEWEY, John, *El arte como experiencia*, Claramonte, Jordi (trad.), Barcelona, Paidós, 1998. Versión en inglés: *Art as Experience*, en: Boydston, Jo Ann (Ed.), *The Collected Works of John Dewey. Later Works, Vol. 10*, Carbondale y Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1987.

³ Este trabajo retoma y desarrolla en forma diferente temas de la estética de Dewey que he tratado en otros ensayos. Véanse particularmente los siguientes: “The ‘Quality’ of Philosophy: On the Aesthetic Matrix of Dewey’s Pragmatism”, en: Hickman, Larry A. et al. (eds.), *The Continuing Relevance of John Dewey: Reflections on Aesthetics, Morality, Science, and Society*, Amsterdam, Rodopi, 2011, pp. 43-60; “Dimensions of an Aesthetic Encounter”, en: Sun Hee, Kim et al. (eds.), *Semiotic Rotations: Modes of Meaning in Cultural Worlds*, Charlotte, Information Age Publishing, 2007, pp. 113-134; “Energies of Objects: Between Dewey and Langer”, en: Engel, Franz y Marienberg, Sabine (eds.), *Das Entgegenkommende Denken*, Berlin, Springer Verlag, 2016, pp. 21-38; “Dewey’s Peircean Aesthetics”, *Cuadernos de sistemática Peirceana*, Bogotá, Centro de Sistemática Peirceana, 2014, pp. 139-160; “Aesthetic Naturalism and the Ways of Art: Linking John Dewey and Samuel Alexander”, *Rivista di storia della filosofia*, 3, 2017, pp. 513-532; “Peirce and Dewey Think About Art: Quality and the Theory of Signs”, *Semiotica*, 228, 2019, pp. 103-133.

⁴ DEWEY, J., *La experiencia y la naturaleza*, Gaos, J. (Trad.), México, Bs. As. Fondo de Cultura Económica, 1967, p. 341.

⁵ SANTAYANA, George, *The Life of Reason. Vol. 1: Reason in Common Sense*, Nueva York, Charles Scribner’s Sons, 1905-06, p. 65.

⁶ DEWEY, John, “The Reflex Arc Concept in Psychology”, *Psychological Review*, 3, Julio 1896, pp. 357-370. Reimpreso en: Hickman, Larry A. y Alexander, Thomas M. (eds.), *The Essential Dewey. Vol. 2*, Bloomington, Indiana University Press, 1998, pp. 3-10.

más allá de lo meramente físico o instrumental o analíticamente conceptual⁷. Este 'ir hacia el símbolo' genera *formas representativas*, configuraciones de sentido que se escapan al reconocimiento en el lenguaje discursivo.

Es precisamente el rol del arte y su poder de usar los mismos materiales de la naturaleza que crean los artefactos con los cuales resonamos [*with which we resonate*] en todos niveles de nuestra existencia. Sin embargo, para Dewey la *estética* no debe limitarse a las vastas colecciones de artefactos que conforman lo que ahora, de una forma u otra, llamamos obras de arte. La *estética* se extiende a la experiencia en su totalidad en la medida en que no la pasamos por alto, usándola como mero dispositivo [*instrument*] o sugerencia [*pointer*], más bien, para aludir a una idea central de Michael Polanyi, en la medida en que 'moramos' en ella y la experimentamos en sí misma como un dominio de conjuntos armoniosos. Hay una dimensión *estética* y una percepción de la naturaleza, así como una transformación y una explotación específicamente artística de sus poderes naturales y materiales, que nos permiten construir una segunda naturaleza que se diferencia en las diversas formas de arte en las que expresamos los aspectos infinitamente variables del mundo y dan cuerpo a los significados de nuestra existencia en toda su amplitud y profundidad.

Dewey ejemplifica la dimensión *estética* de la naturaleza misma como un objeto de experiencias consumatorias, no tanto a través de sus propias descripciones sino citando algunos pasajes de W.H. Hudson, R.W. Emerson, George Eliot, así como fragmentos de poesía, específicamente de los románticos más amantes de la naturaleza. Fusionando lo descriptivo y lo normativo, Dewey escribe que "[l]a naturaleza es la madre y el hogar del hombre, si bien a veces resulta ser una madrastra y un hogar poco amistoso" (AE, p. 32). El lado materno o sustancioso [*nourishing*] de la naturaleza es descrito claramente en los pasajes en que cita a W. H. Hudson. Hudson escribe: "Cuando la vida, la hierba que crece, está fuera de mi vista, cuando no oigo el canto de los pájaros y todos los ruidos del campo, siento que propiamente no vivo" (Hudson cit. en AE, p. 32). Estar "propiamente vivo" significa participar [*attending*] en lo que Dewey llama la "superficie sensual del mundo" (AE, p.140), y se encuentra descrito en el relato de Hudson sobre su infancia, cuando era "sólo un animalito salvaje que corría con sus patitas traseras interesado con pasmo por el mundo en el que se encontraba" (Hudson cit. en AE, p.140). Hudson escribe, como si estuviera haciendo un inventario de sus sentidos, que se "regocijaba en los colores, en los aromas, en el gusto y en el tacto: el azul del cielo, el verde de la tierra. los destellos de la luz en el agua, el sabor de la leche. de la fruta, de la miel, el olor del suelo seco o mojado, del viento y de la lluvia, de las hierbas y de las flores; el simple sentir un tallo de hierba me hacía feliz" (Hudson cit. en AE, 141)⁸.

Dewey nota lucidamente que las que Hudson enumera no son cualidades sensoriales aisladas. Las experiencias que cataloga pertenecen a *objetos*. "La vista, olfato

y tacto inmediatamente atraídos son los medios por los cuales se revelaba el ser entero del niño percibiendo agudamente las cualidades del mundo en el que vivía, cualidades de las cosas experimentadas, no de la sensación" (AE, p.141). Es el objeto el que tiene el significado, no el órgano sensorial de por sí. "La conexión de cualidades con objetos es intrínseca en toda experiencia significativa" (AE, p. 141). Esta conexión se produce a través del cuerpo, que está sujetado al mundo natural y que se mueve [*quickened*], por las cualidades que a través de él nos seducen, en la dirección de percepciones más profundas y matizadas de nuestro entorno con sus resonancias y reverberaciones. Dewey escribe al respecto:

no es sólo el aparato visual, sino todo el organismo, el que está en interacción con el ambiente en toda acción. El ojo, el oído o lo que sea, es solamente el canal *a través* del cual tiene lugar la experiencia total. Un color visto es siempre calificado por reacciones implícitas de muchos órganos, los del sistema simpático, así como los del tacto. Es un embudo para la energía total que se pone en juego, y no su fuente. Los colores son suntuosos y ricos precisamente porque está profundamente implicada en ellos una resonancia orgánica total (AE, p.137).

El propósito del arte es generar este tipo de respuesta orgánica total, incluso si tal respuesta tiene muchas gradaciones y tonos.

El amor de Hudson por el detalle y la especificidad de los sentidos, y por la unicidad de la experiencia, está, como él destaca, enraizado en su infancia y en la libertad que tenía para recorrer con seguridad la naturaleza. Fueron fundamentalmente la diversidad y la riqueza de la naturaleza que lo atrajeron y llenaron de alegría, y se transmitieron a su vida posterior. Dewey contrasta el relato de Hudson con un pasaje afín de un Emerson maduro al que Dewey cree estar vinculado espiritualmente. Emerson escribe: "Cruzando un prado, enlodado de nieve, en el crepúsculo, bajo un cielo nublado, sin tener en mi pensamiento ninguna idea especial de buena fortuna, he gozado de un perfecto regocijo. Estoy alegre hasta el borde del temor" (Emerson cit. en AE, p. 33)⁹. Este pasaje ejemplifica un estado de ánimo metafísico, un tono global que abarca todo provocado por una situación y un lugar y no por objetos individuales. La exaltación y la alegría de Emerson al borde del miedo surgieron sin ningún esfuerzo temático ni operativo de su parte. Tales experiencias suceden, nos llegan y no son algo que explícitamente estemos buscando, aunque después de que ocurren nos damos cuenta de su carácter enriquecedor por la vida, algo que revela y satisface un anhelo profundo. Nos interrumpen, nos ponen en movimiento y al mismo tiempo nos detienen y nos sostienen en sus brazos, así como en *My Quest for Beauty* Rollo May describe, en su profundo ensayo "Poppies in Greece", lo que lo salvó y lo mantuvo vivo cuando estaba al ápice de la desesperación¹⁰.

⁷ Este es el gran tema de Susanne Langer, que continúa el trabajo de Ernst Cassirer, desarrollado en su *Philosophy in a New Key* (1942), *Feeling and Form* (1953), y su gran trilogía *Mind: An Essay on Human Feeling* (1967). He trazado las trayectorias de su pensamiento y sus vínculos con la tradición pragmática en mi trabajo *Susanne Langer in Focus: The Symbolic Mind*, Bloomington, Indiana University Press, 2009.

⁸ Estos fragmentos se encuentran en: HUDSON, W. H., *Far Away and Long Ago: A History of My Early Life*, Nueva York, E.P. Dutton and Co., 1918, pp. 3; 231-32; 331.

⁹ Ver EMERSON, Ralph W., "Nature", en: *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson: Nature Addresses and Lectures*, Vol.1, Boston y Nueva York, Houghton, 1903-04, p. 9.

¹⁰ MAY, Rollo, *My Quest for Beauty*, Dallas, Saybrook, 1985, pp. 3-16.

Dewey también cita un fragmento de *El molino junto al Floss* de George Eliot, que ejemplifica el aspecto estético de nuestro profundo vínculo existencial con la naturaleza ordinaria, si solo lo atendemos o tenemos acceso a él:

Estas flores familiares, estas bien recordadas notas de los pájaros. este cielo con su claridad paroxística, estos campos herbosos y llenos de surcos, cada uno con una especie de personalidad dada por el caprichoso seto, cosas como estas son la lengua materna de nuestra imaginación, la lengua cargada con todas las asociaciones sutiles, inextricable, de las horas fugitivas en nuestra niñez que han quedado tras de ella. Nuestro deleite en el sol, en la espesa hierba, no podría ser ahora más que una débil percepción de almas cansadas si no fuera por el sol y la hierba de años lejanos que aún viven en nosotros y transforman nuestra percepción en amor (Eliot cit. en *AE*, p. 20, n.1)¹¹.

Lo que “aun vive en nosotros” de las percepciones pasadas, su sedimentación en hábitos de atención y sentimiento, es definido por Dewey “financiación” [*fundedness*]. Estos hábitos literalmente “financian” nuestra existencia, un tipo de capital existencial en el que dependemos para ser conscientes de nuestras vidas.

En *Arte como experiencia* Dewey, como el ritmo de un tambor, regresa una y otra vez a la omnipresencia de la naturaleza como la base de nuestras vidas. Es el marco circundante y el sistema de restricciones en el que tiene lugar la vida humana. También, en su potencial expresivo, entra en todas las formas de arte como su medio o como sustancia transformada en forma. ‘La materia convirtiéndose en medio’ es una tesis central o un principio organizador de la estética de Dewey. La molienda de los pigmentos, la conformación y el tallado de la piedra, la organización del sonido ya sea producido por el cuerpo humano, una flauta, un tambor o un instrumento a cuerda, el uso del movimiento corporal, la delimitación y la construcción de superficies, incluidas las superficies del cuerpo humano, el desarrollo del cincel, la pluma y el pincel, la construcción de viviendas que nos protegen a nosotros y a nuestros dioses, etc., todos pertenecen a la naturaleza *en el arte*. Son las herramientas para la encarnación/personificación [*bodying forth*] de la naturaleza. Constituyen la “sustancia” del arte en general y los modos particulares en que ella aparece. El tema de la naturaleza como matriz y medio recorre *Arte como Experiencia* como hilo conductor o motivo y, además, uno de los capítulos principales de *Experiencia y Naturaleza* está dedicado al arte. Entonces, es importante darse cuenta de que la estética de Dewey es fundamentalmente naturalista en el sentido literal¹². Se refiere a la materia infundida por el significado y estructurada de manera significativa. Tal materia es el soporte final de todo arte y, en el caso de la naturaleza, el objeto final de la percepción. La transformación de la

naturaleza en un fundamento material y semióticamente abrigador de nuestras vidas nos da un “lugar” específicamente humano en la naturaleza.

A continuación, me propongo, manteniéndome cerca de los ejemplos de Dewey, examinar y extender más explícitamente, aunque de manera esquemática y alusiva, la fertilidad y la relevancia analítica de las categorías centrales del enfoque deweyano al arte y a la dimensión estética. De esta manera, será posible concretar los fundamentos de la explicación de Dewey de los contornos experienciales finales y las implicaciones de las interacciones transformadoras entre nosotros y la naturaleza que tienen lugar en el arte y en la percepción estética.

El desplazamiento [*scroll*] y la sonrisa: la experiencia no tiene límites

En un pasaje notable, una continuación de una idea jamesiana, Dewey sostiene que el campo abierto de la experiencia es un horizonte abarcador que avanza y retrocede [*moving ever receding*]. Esta es una idea central de su postulado pragmatista de la relación organismo-ambiente. Dewey escribe:

Las cosas, los objetos, son solamente puntos focales de un aquí y ahora en el todo que los circunda indefinidamente. Este tema es el ‘fondo’ cualitativo que se define y se hace consciente de un modo preciso en objetos particulares y en propiedades y cualidades específicas (...). Porque aun cuando hay un horizonte que limite, éste se desplaza cuando nos movemos; porque nunca estamos totalmente libres del sentido de que hay algo que está más allá (...). Podemos extender el campo de lo más estrecho a lo más amplio, pero por más ancho que sea el campo, siempre se siente como si no fuera el todo; los márgenes se esfuman en esa extensión indefinida que la imaginación llama el universo. Este sentido del todo comprensivo, implícito en las experiencias ordinarias, se intensifica dentro del marco de una pintura o de un poema (*AE*, pp. 218-219).

Esta observación fenomenológicamente precisa se puede ilustrar en tres ejemplos, dos tomados de Dewey y un sorprendente pasaje paralelo de otro trabajo, escrito sin conexión con Dewey, pero vinculado a uno de los ejemplos.

En primer lugar, hay numerosas referencias a la pintura china en *Arte como experiencia*, pese que, salvo raras excepciones, la mayor parte de las alusiones, interpretaciones y juicios de Dewey pertenecen al mundo occidental. Las referencias y las yuxtaposiciones son de gran importancia teórica y analítica, ya que muestran la fundamental amplitud de la mirada estética de Dewey. Dewey señala que, en su opinión, “la habilidad sola no es arte” y que a menudo se ha ignorado “la completa relatividad de la técnica respecto a la forma en el arte” (*AE*, p.161). ¿Qué ejemplo ofrece? Afirma que la forma particular de la escultura gótica no se debía a una falta de destreza sino al tipo particular de perspectiva que se encuentra en la pintura china (Fig.1). Dewey observa que “[l]as obras de arte expresan el espacio como oportunidad para el movimiento y la acción” incluso, se diría, la acción espiritual. Y, a raíz de la preeminencia de la categoría de calidad en la estética de Dewey, tal espacio es, como él dice, “una cuestión de proporciones sentidas cualitativamente” (*AE*, p. 236), que no depende de la dimensión física de una pintura y de un poema.

¹¹ ELIOT, George, *El molino junto al Floss*, Morales, María Luz (trad.), Barcelona, Círculo de Lectores, 1995. Original: *The Mill on the Floss*, Nueva York, Athenaeum Club, 1900, p. 44.

¹² Véase INNIS, Robert E., “Aesthetic Naturalism and the “Ways of Art””, *Ob. Cit.*



Fig. 1: Yi Bingshou, *Paisaje*, principios del siglo XIX.

Tinta sobre papel

La amplitud, subraya con razón Dewey, es un rasgo característico de la pintura china y, especialmente, de la tradición de la pintura de paisaje, con su importancia metafísica. Tales cuadros no necesitan marcos porque no están centralizados. Más bien, “se mueven hacia afuera, en tanto que pinturas panorámicas presentan un mundo en que las fronteras ordinarias se transforman en invitaciones para proseguir” (AE, 236). Tienen un margen aurático [*auratic*] de un “más allá” que retrocede. Una invitación a proceder nos *involucra* y provoca la *participación*. No solo respondemos a tal pintura, sino que respondemos *en* ella y en la naturaleza autogenerada que aparece en ella, dentro de la cual nosotros mismos estamos. Como Dewey sostiene, “[l]a naturaleza en este sentido no está ‘afuera’, sino que está en nosotros y nosotros estamos en ella, somos de ella” (AE, p.377). La naturaleza es el conjunto de procesos generativos en los cuales, y con los cuales, entramos en formas de relaciones y participaciones que trascienden nuestro punto de partida, sacándonos de nosotros mismos y ‘poniéndonos en juego’. Los trabajos sobre pintura china enfatizan esta apertura dinámica que está vinculada a una profunda tranquilidad contemplativa y a una ausencia de agitación, que mantiene en delicado equilibrio tanto el desplazamiento del ser humano como, al mismo tiempo, una imagen de la habilidad humana y la necesidad de reconocer este desplazamiento. Lo que puede aparecer como una rareza de la pintura china es, en realidad, algo propio de lo que todo arte exige de nosotros: que “nos instalamos en modos de aprehender la naturaleza que en principio nos son extraños”, que pueden, sin embargo, conducir a una “disolución insensible” (AE, p. 378) en la cual las barreras y los prejuicios limitantes se disuelven al entrar en un nuevo ‘espíritu’, o matriz cualitativa, encarnado en una obra de arte.

Tal orientación, tanto en los términos existenciales de estar afectado y sintonizado de diferentes maneras, como en términos de ver conexiones analíticas, le permite

a Dewey observar notables paralelos e intersecciones. La pintura occidental, en cuanto gobernada durante un período de su existencia por intentos progresivos de ‘imaginar el mundo’ a través de la representación exacta de sus propiedades empíricas, intentó ser una realización del ‘ojo objetivo’. Esto implicó la evolución, no solo de la perspectiva monocular, sino de usos muy diferentes de los pigmentos y del pincel. Sin embargo, Dewey claramente sostiene que la pintura occidental, con estos medios, a pesar de su forma “escrupulosamente centrada”, era capaz de crear “la impresión de un todo extensivo que encierra una escena cuidadosamente definida” (AE, p. 236), es decir, objetos con contornos definidos claramente. Dewey ofrece como ejemplo la famosa pintura de Jan Van Eyck *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* (Fig. 2), que “puede transmitir, dentro de un compás definido, el sentido explícito de los exteriores allende las paredes” (AE, p. 236). Esta es una visión extraordinaria, que nos desafía a eliminar la apariencia de los hábitos perceptivos y a prestar atención a los aspectos en segundo plano y no solo a lo que está en primer plano, incluso si también somos conscientes del abismo en las premisas y visiones metafísicas de las que surgieron y se determinaron la pintura china de paisaje y este trabajo de Van Eyck.



Fig.2: Jan Van Eyck, *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*, 1434.

Óleo sobre tabla. Londres: National Gallery

Ulteriormente, me gustaría sumar un tercer ejemplo de la importancia del fondo, bastante inesperado, que no es analizado ni mencionado por Dewey, pero cuya presencia en nuestra cultura es tan común [*domesticated*] que puede resultar muy difícil sugerir u ocuparse de él: la Mona Lisa (fig.3), ejemplo por excelencia de lo que François Cheng llamó “una sonrisa enigmática que parece querer decir algo”¹³.

Esto es lo suficientemente cierto y universalmente reconocido. Cheng, sin embargo, destaca la ‘mirada’ como una calidad total, que abarca los ojos y la sonrisa, un comentario que recuerda la centralidad de la categoría de calidad que Dewey desarrolló creativamente, en múltiples formatos, de Peirce¹⁴. La mirada es de hecho más que los ojos. “La belleza de la mirada proviene de una luz que brota de las profundidades del Ser. También puede provenir de una luz externa que la ilumina”¹⁵.

Siguiendo las reflexiones de San Agustín en su *Sermón sobre la Providencia*, Cheng escribe sobre la belleza que “resulta del encuentro entre el interior de un ser y el esplendor del cosmos (...) Este encuentro de alguna manera aniquila la separación de lo interno y lo externo”¹⁶, precisamente el núcleo de la idea deweyana de que el encuentro entre los seres humanos y el mundo circundante implica participación y penetración mutuas. La naturaleza está tanto en nosotros como nosotros estamos en la naturaleza, cuya belleza forma un ‘paisaje’. Verlaine, comenta Cheng, escribió que “Tu alma es un paisaje elegido”, que la tradición estética china llama “paisaje de sentimientos”, marcado por formas de armonización. Este paisaje también ejemplifica la noción fundamental de Dewey de la *financiación* [*fundedness*]: se compone de “recuerdos y sueños, miedos y deseos, escenarios experimentados y anticipados”¹⁷ que constituyen la calidad misma de nuestras vidas, la ramificada matriz experiencial de nuestra existencia.

Pero Cheng va más allá y, de hecho, al citar otro análisis de la *Mona Lisa*, confirma la importancia de la gran percepción de Dewey sobre la falta de límites de nuestros campos de experiencia móviles y de la descentralización que Dewey atribuye a la pintura china. Sin embargo, la lección del análisis de la *Mona Lisa* es sorprendente y muestra el valor analítico de la idea central de Dewey. La cuestión que plantea Cheng es si hay, dice, una “clave para descubrir el misterio” de la mirada de *Mona Lisa*. La respuesta a esta pregunta es asombrosa e inesperada, por decir lo menos. Pregunta si, de hecho, la clave se encuentra en “ese paisaje brumoso detrás de ella, tanto distante como cercano”¹⁸. Cita un largo pasaje de *Le Sel et le Vent* de France Quéré, que reproduzco aquí como un texto que concuerda con la orientación fenomenológica de Dewey y se centra en las reverberaciones, resonancias, respuestas orgánicas y memorias financiadas.

¹³ CHENG, François, *The Way of Beauty: Five Meditations for Spiritual Transformation*, Gladding, Jody (trad.), Rochester, Inner Traditions, 2006, p. 44.

¹⁴ Véanse INNIS, Robert, “The ‘Quality’ of Philosophy”, *Ob. Cit.*; “Dewey’s Peircean Aesthetics”, *Ob. Cit.*; y “Peirce and Dewey Speak About Art”, *Ob. Cit.*

¹⁵ CHENG, François, *Ob. Cit.*, p. 47.

¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁷ *Ibid.* p. 47.

¹⁸ *Ibid.* p. 47.

En las formas de las rocas y los lagos estalla la rara sonda de un mundo interior (...). A la altura de los hombros [de Mona Lisa] empieza un paisaje ocre de relieves accidentados, recorrido por eflorescencias de rocas. A la izquierda, el sendero desemboca en las grises aguas de un lago, estriadas por sombras de rocas que lo dominan. Son cabalgamientos de piedras, de crines, de cuellos erectos, de promontorios deformes que levantan sobre el agua ese sobresalto de ira petrificada. Una violencia prehistórica delimita la mirada (...). A la derecha, del lado en que se levantan los labios de la joven, el sendero sigue el curso limoso del río, se desliza de grada en grada, entre derrumbes de piedras, llega finalmente al borde de un segundo lago, sobrellevado con respecto al primero. Es otro mundo, inmaterial, inmensamente recogido, el que sutilmente señalan la sonrisa y el movimiento de los ojos. El lago de arriba levemente se refleja con luces tenues. Pero las maldiciones de la sombra y de la obstrucción están vencidas. Otras rocas se elevan, sin oscurecer ni cerrar nada. Su sombra dibuja una aureola, sugiere una transparencia, dejando indemne el espejo de agua (...). Entre las dos orillas purificadas de agua hay una abertura en la que se confunde el oro del agua y de la luz, que se alejan juntas hacia el infinito. ¿Es un dios que acoge a un hombre viajero? ¿Es el disfrute de una inteligencia que alcanza el ápice de la meditación? (...) ¿Es la niñez reencontrada, hermoçada por la lejanía del recuerdo? (...). Un sueño humano allí empieza, a la altura de los ojos y de la frente pura. Sus albas son aun más hermosas que las colinas de Florencia bajo los primeros rayos del sol¹⁹.

Cheng comenta que, de esta manera, la Mona Lisa “ya no nos parece el simple retrato de una mujer socialmente prominente, sino la manifestación milagrosa de esa belleza potencial que el universo promete desde el principio”²⁰. La belleza de su rostro no es la de un solo rostro aislado, sino la realización de una transfiguración que surge de “el encuentro de la luz interior y otra luz dada desde siempre, pero tantas veces ocultada”²¹. La *transfiguración* se entiende aquí como algo que se transforma desde dentro, y también como algo que se muestra a través del espacio de la vida “entre lo finito y lo infinito, entre lo visible y lo invisible”²².

El ‘espacio vital’ al que se refiere Cheng no tiene límites firmes o definidos. Dentro de la vida hay, como señala Dewey, límites pragmáticos, pero en el mundo concreto en el que vivimos nuestras vidas son fronteras lábiles y no abstracciones que pertenecen a otro mundo ‘ideal’. La vida se vive tanto “en” como “al” borde. También vemos

¹⁹ *Ibid.*, pp. 47-48. Ver también QUÉRÉ, France, *Le Sel et le Vent*, Paris, Bayard, 1995, pp. 150-152.

²⁰ CHENG, *Ob. Cit.*, p. 49.

²¹ *Ibid.*, p. 49.

²² *Ibid.* p. 49.

en el texto de *Quére* el involucramiento detallado con el paisaje, una oscilación entre identificarse y ser captado por el “tono” o la “cualidad determinante” de un paisaje que se convierte en un espejo del alma. Podemos ver aquí de una manera diferente la matriz de la naturaleza como elemento determinante de una obra de arte, aunque está claro que la noción global de un paisaje no puede abarcar por sí sola el carácter distintivo de la estética de Dewey y su enfoque en el análisis de obras de arte.

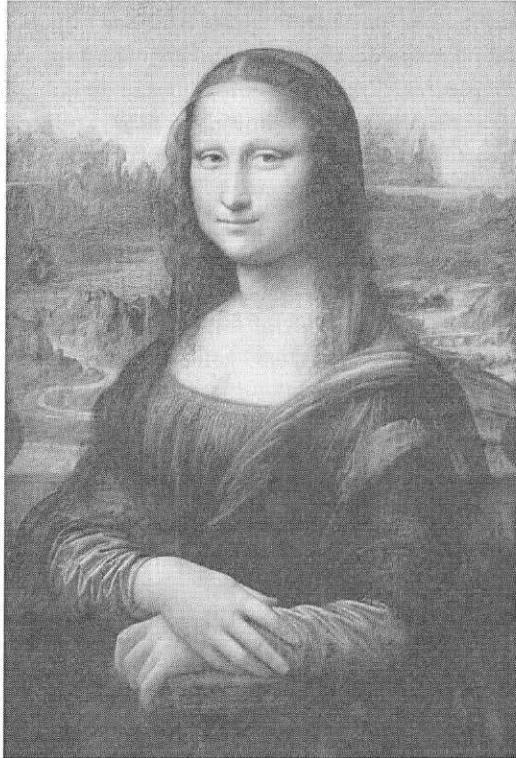


Fig.3: Leonardo Da Vinci, La Mona Lisa (La Gioconda), 1503-'19.

Oleo sobre tabla. Paris: Louvre.

De hecho, con respecto a la pintura, está claro que Dewey tenía un afecto especial, pero no exclusivo, por los grandes pintores impresionistas y postimpresionistas. Tres obras de la *Barnes Foundation*, “Las bañistas” de Renoir, “Naturaleza muerta con duraznos” de Cézanne y “*Joie de vivre*” de Matisse, están representadas en las ocho ilustraciones que se incluyeron en el original y en el agregado crítico de *Arte como experiencia*. Renoir y Cézanne desempeñan roles centrales al ejemplificar el significado [*point*] y la fertilidad del marco analítico de Dewey. Para él, son los protagonistas principales, y de mayor importancia filosófica, de la pintura. Es útil y muy ilustrativo ver dónde aparecen y qué papel desempeñan en el desarrollo de la discusión de Dewey.

Paradigmas de la pintura: sobre representación, expresión y abstracción

En primer lugar, en cuanto a Cézanne, las referencias están esparcidas a lo largo del *Arte como Experiencia*, en diferentes contextos de la discusión general del arte y la experiencia estética vinculada con alusiones, interpretaciones y críticas de varios artistas y obras de arte. Al escribir sobre el papel del color y sus calidades, Dewey sostiene que la línea generalmente, pero no totalmente, tiene una constancia estable de algún tipo, pero este no es el caso del color. Cambios de luz y de otras condiciones introducen variantes. El motivo para este comentario es el intento equivocado de descubrir cualidades puras o simples independientes de los contextos relacionales. Dewey sostiene que, las cualidades experimentales, incluso si estudiadas científicamente, no “puede[n] eliminar las resonancias y transferencias de valor” debido a su relación con los objetos (*AE*, p. 136). Por otra parte, el intento de separar diseño y color está fuera de lugar. En este contexto, Dewey recurre a un pasaje de Cézanne: “El dibujo y el color no son distintos. En la medida en que el color está realmente *pintado*, el dibujo existe. Cuantos más colores se armonizan entre sí, más definido es el dibujo. Cuando el color es más rico, la forma es más completa. El secreto del dibujo, de todo lo indicado por el modelo, es el contraste y la relación de los tonos” (*AE*, p.136). Para Dewey, la lección filosófica es la que “la oposición entre la cualidad inmediata y sensual y la relación como puramente mediata e intelectual, es falsa en teoría psicológica y filosófica” y, en el caso del arte, “absurda” (*AE*, pp. 136-137). Las relaciones van hacia abajo.

La interacción entre hacer y padecer, que conforma la espiral o el circuito de la experiencia que define los contornos de la relación organismo-entorno, también socava cualquier intento de separar lo “estético y lo artístico” como, respectivamente, pasivo y activo. La mera perfección en la ejecución puede terminar en técnica pura, afirma Dewey, dando como resultado un producto con una sensación mecánica. De hecho, para el “hay grandes artistas que no son de primer rango como técnicos, como Cézanne, así como hay grandes pianistas que no son grandes estéticamente, o pintores que no son grandes pintores, como Sargent” (*AE*, p. 55). Justo después de esta observación crítica, Dewey sostiene que la perfección técnica no es lo mismo que la verdadera artesanía artística. Lo que afirma está seguramente influenciado por la práctica de Cézanne. Para Dewey, la artesanía para ser artística implica que el artesano debe tener en cuenta, en el proceso de producción, a los que percibirán y disfrutarán el producto, incluyendo al artista que debe saber cuándo finaliza la obra y cumple el esquema experimentado del cual la obra emerge y que cumple lo que Langer llama la “idea” del artista. El éxito artístico de este proceso está determinado por su “amor”; el artesano “debe interesarse profundamente por el asunto sobre el cual se ejercita la habilidad” para que sea “gozada en la percepción receptiva” (*AE*, p. 55). Cuando Dewey se refiere a la “observación constante” necesaria para el artista como productor de la obra de arte, no podemos evitar pensar en la obsesión de Cézanne por la Montaña Sainte-Victoire, como una manifestación de fuerzas telúricas, una fuente inagotable de inspiración y atractivo para su pintura, que ejemplifica la síntesis de “energía que va y que viene” (*AE*, p. 56) en la percepción y la producción.

En efecto, más adelante en el capítulo sobre “El objeto expresivo”, volviendo al tema de si “dibujar” es esencial para pintar, Dewey establece la naturaleza fundamental de la distinción entre reconocer y percibir estéticamente. No vamos a la pintura para reconocer objetos, porque el artista ha empleado, con gran habilidad, el dibujo como un “reconocimiento por el trazado exacto y la sombra definida”, reproduciendo la realidad tal como es. El dibujo para Dewey es

... dibujo separado; es la extracción de lo que el asunto tiene que decir en particular al pintor en su experiencia integral. Como la pintura es una unidad de partes correlativas, cada asignación de una figura particular tiene, además, que ser dibujada dentro de una relación de refuerzo mutuo con todos los otros medios plásticos: color, luz, planos espaciales y colocación de las otras partes. Esta integración puede incluir, y lo hace de hecho, una distorsión física desde el punto de vista de la forma real de las cosas (*AE*, p. 105).

Pero esta misma distorsión no contraviene lo que Dewey cree que es el objetivo final del arte: capturar cada tono de expresividad del mundo. Es decir, el objetivo no es copiar el mundo sino, para aludir a una noción de Susanne Langer, *presentar las formas del mundo*, las formas en que el mundo aparece como configuraciones y campos de importancia. Representar los significados del mundo no es volver a producirlo, sino producir *objetos expresivos* que extraen, dan forma e informan sobre *cómo* aparecer. Es en este punto de la discusión de Dewey que los conceptos de expresividad y significado se convierten en la noción central de “abstracción” y arte abstracto, y su repudio a la representación como el objetivo más alto del arte. Cézanne, para Dewey, es un excelente ejemplo que muestra la falsedad de la oposición entre representación y expresividad y su conexión con el objetivo postizo de cualquier “naturalismo”, en el arte en general y en la pintura en particular. Dewey piensa que la representación no es más objetiva que la expresión. La ausencia de representación en una pintura, como en el caso del arte abstracto, no la hace “meramente expresiva” en el sentido de un espejo de una subjetividad individual sin ninguna lógica perceptiva. Tampoco son simplemente expresivas, sin vínculos con el mundo, las distorsiones presentes en Cézanne y El Greco o las llanuras evidentes de pinturas de Matisse, como el “*Atelier rouge*” o la “*joie du vivre*”.

La concepción de Dewey de la naturaleza de la abstracción, especialmente en la pintura, tiene una importancia crítica. Si los contornos lineales se limitan simplemente a reproducir con precisión formas particulares, o bien tienen una expresividad limitada, o bien son simplemente copias “realistas” o son la captura de modelos, de tipos generalizados de cosas que nos permiten reconocerlas. Las líneas dibujadas estéticamente, señala Dewey, tienen una expresividad creciente ya que pueden concretar “el significado del volumen, del espacio y la posición, de la solidez y el movimiento” tal que “entran dentro del juego de todas las otras partes de la pintura, y sirven para relacionar todas las partes, de manera que el valor del todo esté expresado enérgicamente” (*AE*, p. 105).

Pero Dewey afirma, mostrando la influencia de Albert Barnes, que la historia de la pintura ha progresado “desde ser una indicación agradable de un objeto particular, hasta

convertirse en una relación de planos y en una aparición armoniosa de colores” (*AE*, pp. 105-106) como en la obra de sus amados Cézanne, Renoir y muchos otros que reciben una mención positiva en *Arte como experiencia*.

En cuanto al arte abstracto en sentido estricto que estaba emergiendo, Dewey recurre a un pasaje fértil del libro *The Art in Painting* de Barnes. En este pasaje se puede notar cómo la superación de la tensión u oposición entre representación y expresividad en la pintura ilustra también una característica fundamental de toda la teoría estética de Dewey y puede extenderse al arte en su conjunto, *mutatis mutandis*. Este es el pasaje:

La referencia al mundo real no desaparece del arte cuando la forma deja de ser la de las cosas verdaderamente existentes, así como la objetividad no desaparece de la ciencia cuando deja de hablar de la tierra, el fuego, el aire y el agua y la sustituye por esas cosas menos reconocibles, el hidrógeno, el oxígeno, el nitrógeno y el carbono (...). Cuando no encontramos en una pintura la representación de algún objeto particular, lo que representa pueden ser las cualidades que comparten todos los objetos particulares tales como color, extensión, solidez, movimiento, ritmo, etc. Todas las cosas particulares tienen estas cualidades. en consecuencia, lo que sirve, por decirlo así, como paradigma de la esencia visible de todas las cosas puede seguir despertando las emociones que provocan las cosas individuales de un modo más especial (*AE*, p. 106)²³.

Dewey sigue sonsacando la lección filosófica de la ejemplar lección de Barnes:

El arte, en suma, no deja de ser expresivo porque ponga de forma visible las relaciones de las Cosas sin ninguna otra indicación de las particularidades de esas relaciones, más que las necesarias para componer un todo. Cada obra de arte -abstrae- en cierto grado los rasgos particulares de los objetos expresados (...). No hay regla a priori para decidir hasta donde puede ser llevada la abstracción (...). -Abstracción- es un término usualmente asociado con actividades característicamente intelectuales, pero en verdad se encuentra en toda obra de arte (...) en el interés y en propósito de la abstracción (*AE*, pp. 106-107).

El movimiento hacia lo impersonal y lo abstracto que marcaban las diversas formas de arte cuando Dewey estaba escribiendo su *Arte como experiencia* no significaba

²³ El texto original de la cita se encuentra en: BARNES, A.C., *The Art in Painting*, 3rd Edition Revised and Enlarged, Nueva York, Harcourt, Brace and World, 1937, pp. 35-36. Para una consideración naturalista de distinta orientación de la abstracción en el arte abstracto véase: Kandel, E., *Reductionism in Art and Brain Science*, Nueva York, Columbia University Press, 2016.

un movimiento para alejarse de un verdadero naturalismo que apuntaba a capturar en formas lo que Schelling llamaba las “potencias” en las cosas. Según Dewey, no hay una oposición rígida entre lo abstracto y lo concreto, entre el impulso hacia la simplificación y hacia la proliferación de especificaciones internas, entre la dirección y la indirección [*indirection*] alusiva, entre el tono dominante de la muerte y la oscuridad en determinado tema y la luz y el aire de otro. Llevados a los extremos tenemos desequilibrio, impenetrabilidad o lo insoportablemente obvio y trivial, la mera ilustración o un ejercicio meramente científico. La clave es llegar a un equilibrio de forma y materia, una unidad que es el punto de todo arte. Es la característica definitoria del arte el estar informado y expresar lo que Dewey llama “adecuada simpatía” con, como he dicho al comienzo del artículo, “la inmensa variedad de interacciones entre la criatura viviente y su mundo” (*AE*, p. 354).

Estas interacciones involucran una selección, cuya fuente directa es “una inclinación inconsciente pero orgánica hacia ciertos aspectos y valores del universo complejo y variado en que vivimos” (*AE*, p. 107). El artista trabaja contemporáneamente con y dentro de “la infinita concreción de la naturaleza” y sigue la lógica de su interés selectivo cuando añade “a su inclinación selectiva una florescencia o “incremento” en el sentido o dirección en que es arrastrado” (*AE*, p. 107). Al mismo tiempo, debe mantener alguna referencia intrínseca, en algún nivel de especificidad, a las cualidades y estructuras del entorno, que constituyen un marco de referencia objetivo que no puede ignorarse, pero que se transfigura en el arte de múltiples maneras.

Un comentario sobre los desnudos de Renoir ilustra este punto teórico o analítico. Si bien producen disfrute, dice Dewey, no son en absoluto pornográficos, como se puede ver claramente en la reproducción de *Las bañistas* de Renoir en *Arte como experiencia*. Si bien sus desnudos no repudian las “cualidades voluptuosas de la carne” (*AE*, p. 108), sino que en realidad aumentan nuestra conciencia de ellas, sin embargo, Renoir se ha abstraído *de las* condiciones de su existencia física (fig.4). Hay, además, una forma positiva de abstracción operativa que, a través del color, transfiere los cuerpos desvestidos, desnudos, a una nueva dimensión o reino. Según Dewey, las asociaciones ordinarias de cuerpos desnudos desaparecen:

Lo estético expele a lo físico, y la elevación de las cualidades comunes a la carne y a las flores desecha lo erótico. La concepción de que los objetos tienen valores fijos e inalterables es precisamente el prejuicio de que el arte nos emancipa. Las cualidades intrínsecas de las cosas resaltan con sorprendente vigor y frescura, precisamente porque las asociaciones convencionales son desplazadas (*AE*, p. 108).

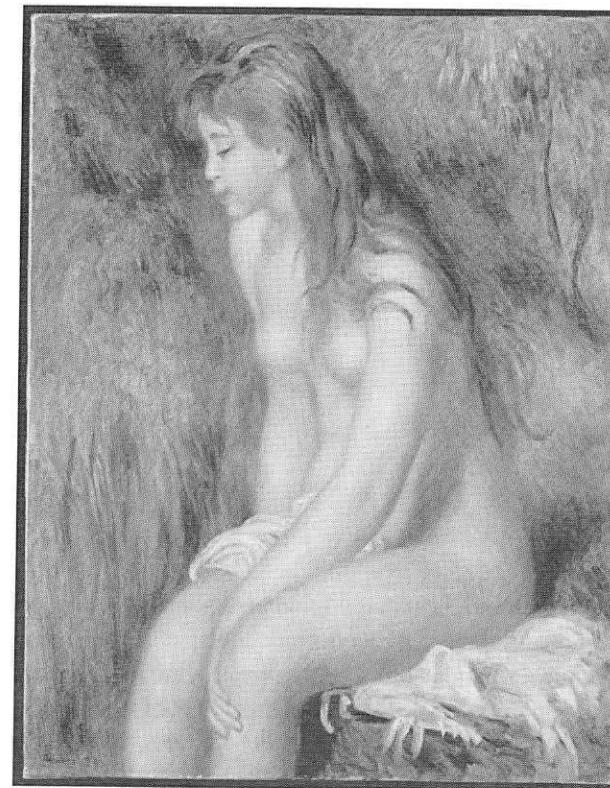


Fig. 4: Pierre Auguste Renoir, *Bañista sentada*, 1892.
Óleo sobre lienzo. Nueva York: Metropolitan Museum

Dewey comenta que en el caso de Renoir se manifiesta paradigmáticamente un amor por la sustancia de la vida común. Renoir explotó el poder de “los medios plásticos-color, luz, líneas y planos, en sí mismos y en sus interrelaciones- para transmitir un sentido abundante de alegría en el trato con las cosas comunes (...). [L]o que se expresa es la experiencia que Renoir mismo tenía de la alegría al percibir el mundo” (*AE*, p. 144). Este es precisamente el objetivo que motivó a Dewey tanto en su estética como en su proyecto filosófico general: crear un entorno que satisfaga nuestras necesidades de estabilidad y armonía en nuestra cotidianidad, que no es ajena a la dimensión estética.

Dewey enfatiza la gran habilidad de Renoir para controlar las fases de los objetos que especialmente le interesan y, dentro de los límites de la obra de arte en producción, captar y encarnar “la cualidad estética total de una experiencia” (*AE*, p. 146), que posee una propiedad que Dewey llama “vitalidad”, una cualidad que se mueve desde dentro y que puede absorbernos, como en las pinturas de Renoir con niñas leyendo o cosiendo. Según Dewey, Renoir nos muestra la riqueza de la vida cotidiana si le prestamos la atención adecuada, siempre que sus marcos, tanto naturales como contruidos,

incorporen formas de lo que podríamos llamar “racionalidad estética”. La naturaleza es el marco o la matriz omnipresente que origina y da forma a nuestras vidas. Las obras de arte, como Dewey ha demostrado claramente, surgen dentro de este marco de origen, por la transformación creativa y la transfiguración de la naturaleza misma sobre la cual se generan [bear] de múltiples maneras. Forman la naturaleza y nuestra percepción de la naturaleza, tanto humana como no humana, capturando de una manera única cada aspecto de un juego infinito de formas en la medida en que se manifiestan en nuestra experiencia, configurándonos y ubicándonos en lugares y tiempos.

Formando la naturaleza: cualidades del espacio-tiempo en el arte y la vida

De acuerdo con su visión metafísica, Dewey ve la naturaleza como un sistema en proceso [*processive*] del espacio-tiempo. En el capítulo sobre ‘La sustancia común de las artes’, Dewey comenta que “el espacio y el tiempo -o más bien el espacio-tiempo- se encuentran en la materia de todo producto artístico” (AE, p. 233). En la pintura, por ejemplo, el espacio es un factor y se relaciona con la constitución de la forma. Pero, señala Dewey, también se siente directamente o se experimenta como una cualidad. Dewey le atribuye a James un papel clave para establecer que los sonidos tienen más que una cualidad temporal; como saben los músicos, son espacialmente voluminosos. A pesar de que la ciencia pretende reducir las cualidades del espacio y del tiempo a las relaciones capturadas en las ecuaciones, la función primordial del arte es la de “les hace abundar en su propio sentido, como valores significativos de la sustancia misma de todas las cosas” (AE, p. 233). Si bien la potencia motriz de la ciencia se desarrolla hacia relaciones formales en un campo espacio-tiempo captado matemáticamente, tales relaciones en la experiencia “están infinitamente diversificad[as] y no pueden ser descrit[as], mientras que en las obras de arte están expresad[as]” (AE, p. 234). El arte, para Dewey, implica selección, no universalización. Su objeto es exclusivamente lo significativo, no lo irrelevante, y su resultado es la compresión y la intensificación de la experiencia, que nos empuja a través de umbrales de hábito y costumbre. Tradicionalmente se piensa que las artes plásticas (pintura, dibujo, escultura, arquitectura) involucran los aspectos espaciales del cambio, mientras que las artes literarias y la música se centran en los aspectos temporales de la experiencia. Sin embargo, dice Dewey, la diferencia es de enfoque o énfasis. Comparten una sustancia común: la matriz espacio-temporal de nuestras vidas. Dewey aduce un ejemplo sorprendente de esto: una estrecha correspondencia entre los compases iniciales de la quinta sinfonía de Beethoven y “el orden serial de pesos, de volúmenes pesados, en los *Jugadores de Cartas* de Cézanne” (AE, p. 235) (fig.5).



Paul Cézanne, *Jugadores de cartas*, 1890-1892.

Óleo sobre lienzo. Filadelfia: Barnes Foundation.

Cada uno de ellos tiene una “calidad voluminosa”, que le confiere poder, fuerza y solidez “como un macizo y bien construido puente de piedra” (AE, p. 235), y expresa lo que es duradero y estructuralmente resistente. Estas son cualidades *sentidas* que se materializan espacialmente en una imagen y temporalmente en un conjunto de sonidos complejos. El espacio y el tiempo, así como el espacio-tiempo cualitativo, “están infinitamente diversificados en cualidades” (AE, p. 235). Dewey concuerda totalmente con Peirce y James en que la existencia en sí misma está definida cualitativamente, lo que Peirce llama su “primeridad” y James destacó en su famosa noción de los diferentes sentimientos de “y”, “pero”, “entonces”, “hasta que”, etc. Esta diversificación infinita del espacio y el tiempo se puede reducir, según afirma, a tres temas generales: Sitio, Extensión, Posición – Espaciosidad, Espacialidad, Espaciamiento - y sus correlatos temporales: Tiempo, Transición, Duración y Datación. Estas dimensiones son distinguibles en el pensamiento, pero no tienen una existencia separada. Dewey distingue tres aspectos interconectados de esta matriz espacio-temporal: todos manifiestan consecuencias tanto estéticas como cotidianas. Revelan lo que estaba latente en la sección inicial de este ensayo, que trata de la naturaleza como matriz.

- 1) En primer lugar, el espacio es, como él lo define, *Raum*; es un espacio no solo en el sentido físico, sino en el sentido existencial de un “espacio en el que respirar” que nos permite vivir con un sentido de potencialidad y nos permite moverse en múltiples dimensiones. Asimismo, hay un espacio de tiempo

que hace posible la realización de cualquier cosa que sea significativa. Dado que *omnis determinatio est negatio*, es decir, el valor surge de la limitación, un lugar infinito, ya sea de tiempo o espacio, nos conduce a la dispersión: “las limitaciones deben tener una relación definida con el poder; implican una elección cooperativa y no pueden ser impuestas” (AE, p. 236). Dewey sigue diciendo que “Las obras de arte expresan el espacio como oportunidad para el movimiento y la acción”, cuyas proporciones son “sentidas cualitativamente” y señala que una oda lírica puede tenerlo mientras que a una supuesta epopeya puede faltarle; asimismo, como muchos hemos experimentado, una miniatura puede reemplazar inmensamente un lienzo cubierto por acres de pintura. Esto se ve claramente en el excepcional sentido de amplitud que ya se ha señalado en las pinturas chinas y también, observa Dewey con claridad, en un retrato individual de Ticiano en el que “el espacio infinito, no sólo la tela, está detrás de la figura” (AE, p. 236).

- 2) Dewey escribe que el espacio y el tiempo en la experiencia “consisten también en estar ocupados, llenándose, y no como algo que se rellena desde fuera” (AE, p. 237). En nuestra experiencia hay una reducción y expansión, al igual que una elevación y caída, de los colores y los sonidos. Pero ninguno de los dos es flotante y está aislado. Los colores pertenecen especialmente a los objetos en un “mundo que posee extensión y volumen” y los sonidos regresan y prosiguen, formando intervalos y progresiones y no únicamente tonos aislados. Tienen identidad y continuación, pero eso no significa, dice Dewey, que estén asociados con objetos naturales, aunque claramente pueden serlo: el murmurar de los arroyos, el cuchichear y rechinar de las hojas, el borbotar de las alas, el rugir de la resaca y el trueno, el gemir y silbar del viento. Sin embargo, afirma, el tiempo como vacío o como una entidad no existe.” Lo que existe son cosas que actúan y cambian, y una cualidad constante de su conducta es temporal” (AE, p. 237). El volumen es una cualidad experiencial independiente de las meras características físicas del tamaño y del volumen que pueden medirse objetivamente. Los pequeños paisajes, dice Dewey con perspicacia, pueden abrirse a un espacio ilimitado o encarnar cualidades de fragilidad y delicadeza sin mostrarse estéticamente débiles en su masividad y solidez o, al revés, pueden marcar una amplia gama de obras de arte de diferentes géneros.
- 3) El espaciamento, la tercera propiedad, involucra el lugar o la posición, “la distribución de intervalos mediante el esparcimiento”, y contribuye a la realización de la individualización de las partes. La exactitud de la colocación es parte integral del valor cualitativo inmediato de una posición, su “justeza” se siente directamente. Esta es también una marca de “ajuste” o “aura” que se capta en el encuentro con una obra que “funciona”. Lo que Dewey llama el poder en lo concreto se manifiesta tanto en la energía de posición como en el de movimiento. Los intervalos y espaciamentos pueden ser favora-

bles o desfavorables para la manifestación de energía, mientras que otros la frustran y bloquean. Esto es especialmente cierto, Dewey señala, en el caso del “apresuramiento y el bullicio de la vida moderna” que hace “difícil a los artistas realizar con exactitud la colocación” (AE, p. 239). Pero creo que esta observación se basa más en la vida fuera de los proyectos de arte y es una manifestación de las dudas de Dewey sobre las distorsiones de la vida moderna, tema que he explorado en otros lugares²⁴.

Dewey resume su posición de la siguiente manera, recurriendo una vez más a la idea central e indispensable de “calidad”:

He dicho que las tres cualidades de espacio y tiempo se afectan y se califican recíprocamente en la experiencia. El espacio es inane si no está ocupado por volúmenes activos; las pausas son lagunas cuando no acentúan las masas y definen las figuras como individuales; la extensión brega y finalmente pierde agudeza, si no entra en interacción con el lugar, hasta el punto de asumir una distribución inteligible. La masa no es fija. Se contrae y se extiende, se afirma y cede de acuerdo con sus relaciones a otras cosas espaciales y duraderas. En tanto que podemos ver estos rasgos desde el punto de vista de la forma, del ritmo, del equilibrio y de la organización, las relaciones que el pensamiento capta como ideas están presentes como cualidades en la percepción y son inherentes a la sustancia misma del arte (AE, pp. 239-240).

Una palabra final que nos conecta con el principio

Las condiciones básicas de nuestras vidas, escribe Dewey, son “las relaciones sentidas entre el hacer y el padecer, cuando están en interacción el organismo y el ambiente” (AE, p. 240). La preparación equilibrada para enfrentar los impactos del entorno y para soportarlos y persistir se combina con una respuesta activa, no solo a ellos, sino también en ellos. Desde nuestra posición en el mundo del espacio y el tiempo, salimos al entorno en búsqueda de oportunidades para acciones futuras: instrumentales, intelectuales, estéticas. El significado último del arte, para Dewey, es aprovechar de todos los componentes de la naturaleza para crear, a partir de sus transformaciones, un conjunto armonioso que encarna las cualidades sentidas y los sentidos de las cosas, “para la construcción del cual el yo se ha rendido con devoción” (AE, p. 210).

²⁴ INNIS, R. *Pragmatism and the Forms of Sense: Language, Perception, Technics*, University Park, Penn State University Press, 2002. Particularmente, véase el Capítulo 5: “Pragmatist Aesthetics as Critique of Technology”.