

In pluribus unum.

La noción de forma desde la perspectiva del empirismo pragmatista

Evelyn Vergas
(UNLP-CONICET)

I. Introducción

En *Cantos de experiencia*, Martin Jay sostiene que el pragmatismo de Dewey constituye una alternativa a la tradición de la Ilustración (Jay [2005] (2009), 187); su rechazo del kantismo implicaría, de manera más general "... el deseo de curar las heridas de la vida moderna," mediante "... un proceso abierto de realización acumulativa," (188). Este proceso es la experiencia estética. El rasgo que Jay destaca es que dicho proceso consiste en el logro de una unidad orgánica en la experiencia estética. Este es el remedio contra la monotonía de la rutina y la abstracción de la vida (189). Queda por ver, entonces, en qué sentido tener *una* experiencia consiste en el logro de una *unidad orgánica*.

Ahora bien, como he defendido en otra parte, el concepto de unidad orgánica es introducido en el siglo XVII por Leibniz, y forma parte esencial de su sistema filosófico. En efecto, Dewey señala que es esta noción leibniziana la que permite entender qué entiende él por la unidad de la obra de arte. Por otro lado, es precisamente el racionalismo estético de Baumgarten y Wolff el que adopta los conceptos estéticos de Leibniz, y es contra ellos que se alzaría Kant. Puede resultar de interés entonces, el contrapunto entre estos pensadores a efectos de clarificar la idea de unidad propia de la experiencia estética.

Para aquellos familiarizados con la obra madura de Leibniz, sin embargo, puede parecer al menos sorprendente este uso de la noción de unidad orgánica por parte de Dewey, pues es precisamente la unidad orgánica lo que separa en géneros distintos las "máquinas naturales" de las creaciones humanas o máquinas artificiales. De cualquier manera, los conceptos estéticos tienen una gran importancia para Leibniz, pues concibe lo estético como una forma de experiencia, y es por tanto, un modo de unidad en la variedad. Esta caracterización de lo estético como unidad en la variedad es justamente retomada por Dewey, en tanto y en cuanto, sostiene, se entienda apropiadamente. Mi propósito entonces será elucidar de qué modo entienden estos dos pensadores la unidad en la variedad que caracteriza la experiencia estética.

II. Los temas leibnizianos en la estética de Dewey

En el capítulo 9 de AE, Dewey sostendrá que la unidad propia de la obra de arte puede caracterizarse en los términos en que Leibniz definió a los seres vivos en tanto organismos.

Dice Dewey:

In great art, there is no limit set to the individualization of parts within parts. Leibniz taught that the universe is infinitely organic because every organic thing is constituted ad infinitum of other organism. One may be skeptical of the truth of this proposition as regards the universe, but, as a measure of artistic achievement, it is true that every part of a work of art is potentially at least so constituted, since it is susceptible of indefinite perceptual differentiation. AE 204

Como señalamos al comienzo, es la complejidad infinita de la estructura orgánica lo que distingue a los seres vivos de las producciones humanas, y, por tanto, forman géneros separados. Así escribe en el *Nuevo Sistema*:

...únicamente nuestro sistema da a conocer por fin la auténtica distancia que existe entre las producciones menores y el mecanismo de la sabiduría divina, por un lado, y por otro las obras maestras del arte de un espíritu limitado, pues esta diferencia no es solo de grado sino incluso de género. Es preciso saber, pues, que las máquinas de la naturaleza poseen un número de órganos verdaderamente infinito y se hallan tan bien provistas y tan a prueba de todos los accidentes que no es posible destruirlas. Una máquina natural sigue siendo máquina hasta en sus menores partes ... O 465 (GP 4.482)

La disposición de las partes de un ser vivo confiere unidad a la materia viva y la hace *un* organismo. Una mera yuxtaposición de partes es un mero agregado sin verdadera unidad. Pero la unidad de la obra de arte no es ni la de un mero agregado ni la de un ser vivo (sepuede ilustrar esta diferencia con la primera exhibición de la escultura *Equivalent VIII*, de Carl André en el Tate; los espectadores simplemente veían 120 ladrillos iguales pero no la escultura).¹La unidad de la obra no es ni meramente extrínseca, como en un montón de ladrillos apilados, ni completamente intrínseca, y por tanto independiente de quien la percibe, como en un ser vivo. La unidad de la obra de arte es la de una percepción, y en

¹Puede verse la obra en <http://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-equivalent-viii-t01534>

toda percepción hay unidad en la variedad.

Las creaciones artísticas presentan características singulares que las destacan entre las demás producciones humanas y ponen en evidencia la peculiar relación que se establece entre la obra y la posibilidad de su conceptualización. También Dewey entiende la unidad de la obra de arte en términos de una totalidad que se constituye en y por la experiencia estética, y retoma aquella caracterización tradicional pero añade que todo depende de cómo se entiende la preposición en la fórmula “unidad *en* la variedad (AE 161).” Escribe:

Anold formula for beauty in nature and art: unity in variety.
Everything depends upon how the preposition “in” is understood. AE 161

Como en los agregados leibnizianos, objetos reunidos en un montón, solo tienen una unidad extrínseca, sin una verdadera relación entre ellos (Ibid.). La unidad en la variedad que caracteriza la obra de arte es dinámica (Ibid.); esta oposición de fuerzas entre los elementos de una obra en realidad se equilibran en una interacción cooperativa que resuelve la inmovilidad creada por su mutua resistencia. Esta idea guarda semejanza con la particular *ley del placer* que según Leibniz rige la experiencia estética.

III. La apreciación estética según Leibniz

En un comentario sobre la obra de Shaftesbury destinado a Pierre Coste, Leibniz da cuenta de su posición característica respecto de la experiencia estética.

Le goust distingué de l’entendement, consiste dans les perceptions confuses dont on ne saurait assés rendre raison. GP3.430

La dimensión estética pertenece a la jurisdicción de la percepción sensible, y es por tanto, una forma de cognición confusa. A diferencia de la cognición distinta, que permite distinguir su objeto mediante notas enunciables, en una percepción confusa o en un juicio de gusto, no podemos dar razón de lo percibido. Cuando percibimos un objeto o contemplamos una obra de arte, el lenguaje solo alcanza para expresar el reconocimiento de un “cierto no se qué,” que no podemos describir con palabras. Por esta razón una cualidad sensible sólo puede llegar a conocerse mediante la experiencia presente o pasada. Lo

confuso que las palabras no alcanzan a describir es resultado de la complejidad de la percepción (E 43).

No toda cognición confusa constituye un sentimiento de placer estético. Éste es sensible, pero al mismo tiempo involucra al entendimiento de una manera característica. Leibniz encuentra en la música una instancia privilegiada en la que se pone de manifiesto cómo tiene lugar esta colaboración entre sensibilidad e intelecto:

“... en la música, la experiencia puede ser reconciliada con la razón.” B 149

El placer en la apreciación musical es el ejercicio de una aritmética oculta, inconsciente.

Así lo describe al matemático Christian Goldbach:

La música es el ejercicio oculto de una aritmética del alma que ignora que ella cuenta. Pues hace muchas cosas en las percepciones confusas o insensibles, cuyas apercpciones distintas no nota. ... Por tanto, aunque el alma no sienta que cuenta, siente sin embargo el efecto de esta cuenta insensible, o el placer resultante en las consonancias y el displacer en las disonancias. JK 182

Tal explicación coincide con la ofrecida en los *Principios de la naturaleza y de la gracia*, aunque evita la noción problemática de placer intelectual confuso (GP 6.605), y también insiste en el vínculo entre placer y consonancia, y displacer y disonancia. Así lo expresa en 1697:

Los compositores de gran talento mezclan muy a menudo notas disonantes con otras armoniosas para excitar y en cierto modo inquietar al oyente, que ansioso por el desenlace, siente más placer cuando todas las notas se reordenan de golpe. (...) Quien no ha probado lo que es amargo no merece lo dulce, ni podrá inclusive apreciarlo. Tal es la particular ley del placer, esto es, que el placer no sea uniforme, pues entonces produce saciedad e insensibiliza en vez de alegrarnos. O 478 /(GP 7. 306-7)

Si bien privilegiamos las referencias a la apreciación musical, Leibniz es explícito en cuanto a que lo dicho puede extenderse a las otras formas de apreciación estética. La experiencia estética es una forma de cognición confusa, sometida a la ley del placer, y que concilia lo sensible con el intelecto. El placer, en tanto es un estado cognitivo, representa alguna cosa, y en tanto consiste en la reacción del espectador frente a un objeto que actúa sobre él, no es una mera cualidad subjetiva. El poder emotivo de la obra no está separado ni excluye su carácter representativo. En el sentimiento estético se unen los elementos diversos separados que se perciben como uno. Ahora bien, por su carácter confuso, somos incapaces de especificar lo que nos place. Más aun, el análisis intelectual destruiría el

placer estético (NE IV, vi,7). Pero puede parecer que lo aprehensible por el intelecto subyace a la percepción confusa, al modo como las causas de la percepción sensible pueden conocerse distintamente mediante su análisis físico (ej., la óptica, la acústica). Sin embargo, la experiencia estética no es un intento de conceptualización que fracasa. La idea de una multitud de partes involucra al sentido común o imaginación, que produce una entidad nueva (O 278), la imagen integradora. El sentido común o imaginación reúne las percepciones diferentes de los sentidos o lo que es común a ellos (por ej., la figura de un objeto). La imagen sensorial de una figura geométrica no es su noción distinta pero nos presenta una cierta configuración u orden de relaciones. Este orden de relaciones es una forma (O 502). La variedad percibida se unifica en una percepción porque reúne lo disímil bajo una forma. Pero a diferencia de la cognición matemática, esta forma resulta de un *juego* de la imaginación (A6.4.711). Por ser un artificio, la unidad de la experiencia estética no puede ser orgánica.

III. La obra de arte como unidad orgánica según Dewey:

En AE Dewey se propuso ofrecer un significado alternativo a la definición de lo estético como unidad en la variedad. También sostuvo que es orgánica en el sentido de Leibniz. Y añade además, que pertenece a la percepción que destaca una multiplicidad (AE 57). Este carácter distintivo que da unidad a la experiencia es el aspecto formal de la obra:

Form is a character of every experience that is an experience. Art in its specific sense enacts more deliberately and fully the conditions that effect this unity. AE 137

Cuando reconocemos algo como una obra artística percibimos una cierta unidad formal, pero lo característico de la experiencia estética debe buscarse en el modo distintivo en que se halla esa forma en relación con los materiales empleados por el artista. Deberíamos decir, en realidad, que no se trata de separar y oponer la forma como lo estable e inteligible que se impone a un material caótico y fluctuante (AE 116). La obra es materia informada. El modo de integración de materia y forma que alcanza carácter estético logra un todo de relaciones dentro del medio elegido.

Para nuestros propósitos presentes, se trata de entender lo que diferencia la relación de las partes de una obra, que forma un todo único particular, de las relaciones en tanto instituidas por el pensamiento. Las primeras designan modos de interacción, y son, por tanto

dinámicas; los elementos se unen o se oponen; inhiben o estimulan; están en armonía o discordancia. Cada uno tiene un papel activo en la constitución del todo como una obra en su singularidad. Las segundas, en cambio, designan la conexión de los términos en una proposición.

Un juicio estético no es una simbolización de un sentimiento personal ni tampoco de una esencia más allá de la existencia, sino la traducción mediante símbolos de que la apreciación de la cualidad ha tenido lugar (ED I, 199). Cuando falta esta cualidad, las partes no pueden percibirse como distinciones dentro de una obra considerada como un todo. Cuando es lograda, ella se destaca por esta característica a la que también Dewey llama *situación*. Cuando el artista no la tiene en cuenta, está ausente aquello que regula la pertinencia y relevancia de las distinciones de las que aquel se vale (por ejemplo, su uso particular del color o de la integración del canto con la música instrumental). Y aunque la situación no puede enunciarse o hacerse explícita (ED I, 197), es también eso acerca de lo cual (como *subject-matter*) habla una proposición, pues los predicados que forman las proposiciones son determinaciones instituidas en aquella como eso acerca de lo cual se refiere el pensamiento. La situación controla el pensamiento pues la aplicabilidad de las distinciones que un predicado enuncia se juzga en términos de su aplicabilidad a la situación. La situación puede verse entonces como una influencia que determina los otros contenidos (ED I, 205), y que es más bien sentida que conceptualizada. Esta característica es puesta de relieve por la experiencia estética, la que a su vez resulta coherente a partir de ella.

La ausencia de este pensamiento cualitativo de la producción artística puede ilustrar la idea de un todo puramente lógico (ED I, 199), que deja de lado este carácter cualitativo que la experiencia estética destaca. Desde ese punto de vista, la reflexión puede realizar distinciones que conceptualizará mediante términos como simetría, armonía, o proporción:

Upon subsequent analysis, we term the properties of a work of art by such names as symmetry, harmony, rhythm, measure, and proportion. These may, in some cases at least, be formulated mathematically. But the apprehension of these formal relationships is not primary for either the artist or the appreciative spectator. The subject matter formulated by these terms is primarily qualitative, and is apprehended qualitatively. ED I, 199

Estas relaciones abstractas no son el objeto de la experiencia estética en cuanto tal. Más

aun, aquella distinción entre la forma estética que se introduce por un juego de la imaginación, y aquella que es objeto de las matemáticas mixtas que era fundamental para Leibniz no puede tener lugar para Dewey. Todo orden de relaciones no puede ser para Dewey más que el resultado de un sondeo de las operaciones que dieron lugar a la representación (por ejemplo, un mapa) y al objeto representado, y tiene así, una base inherentemente práctica. Su traducción en una función matemática abstracta solo oculta su origen. Por otra parte, dado el origen operacional del significado de las relaciones abstractas, y que aquella unidad cualitativa y situacional es la que determina el significado de la obra artística, podría parecer que lo estético tiene prioridad por encima de lo cognitivo. Sin embargo, la apreciación estética en cuanto tal es una adquisición tardía de la civilización (ED I, 150). Toda significación se constituye en primer lugar para ser usada; suspender su referencia cognitiva, como ocurre en el significado estético, es una habilidad adquirida. Su carácter tardío en la historia humana, no obstante, no impide que por la experiencia estética pueda ponerse de manifiesto aquello que la simbolización mediante conceptos presupone:

Continued and systematic discourse enables us to determine the meaning of special symbols within the discourse only because it enables us to build up a non-verbal and non-symbolic context to which the whole refers. ED I, 207

Dicho de otro modo, los símbolos no proveen el contexto último de significación, pues su significado es derivado a partir de aquella situación contextual, que en última instancia, remite a la experiencia humana concreta (ED I, 216). Así, finalmente, el arte abre el camino para mejorar nuestras vidas, al enriquecer nuestra experiencia, que nunca es final ni definitiva.

IV. Conclusiones

La experiencia estética es, para Dewey tanto como para Leibniz, la percepción de una unidad en lo múltiple, cuya diferenciación tiene lugar en términos de tensión y resistencia, de interacción entre placer y displacer, como medios para producir el efecto estético único de cada obra. Éste refleja las relaciones específicas entre las partes en la percepción presente. Y en tanto la cualidad estética no se halla, para estos pensadores, ni en el mundo físico independiente del sujeto ni en la subjetividad privada, sino en la relación activa entre

ambos, el arte es una actividad productora de percepciones. Ambos filósofos reconocen además que las relaciones específicas que las partes guardan con el todo que es la obra, tienen una riqueza y complejidad que nunca puede expresarse por completo de una vez y para siempre, y limita la capacidad del lenguaje discursivo en la apreciación estética; para Leibniz esta limitación resulta de nuestro acceso parcial a lo inconsciente. Dewey, por su parte, resalta el rol de los cambios históricos en la experiencia humana, transformando la forma estética, que por tanto no puede ser separada de los procesos y contextos en los que tiene lugar, siempre abierta a nuevas contemplaciones. Pero en tanto la unidad cualitativa situacional que da significado a la experiencia estética es presupuesta por la simbolización conceptual, el contenido “conceptual” de la cognición estética leibniziana se distingue de la representación matemática de la realidad física por su referencia. A pesar de sus diferencias, sin embargo, sus modos de concebir la experiencia estética reflejan hasta qué punto pueden acercarse un empirista que descrea del velo de la percepción y un racionalista que cree en el vínculo indisoluble del intelecto con nuestra sensibilidad.-

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAISER, Frederick (2009), *Diotima's Children. German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*, New York, Oxford University Press.

BARNOUW, Jeffrey (1993), “The Beginnings of “aesthetics” and the Leibnizian conception of sensation,” en Mattick, Paul (ed.), *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 52-94

BÜHLER, Walter (2012), “Musikalische Skalen und Intervalle bei Leibniz unter Einbeziehung bisher nicht veröffentlichter Texte, Teil II, *Studia Leibnitiana*, Bd. 44, H. 2, pp. 134-165. [=B]

BÜHLER, Walter (2016), “Rechnen mit musikalischen Intervallen – die Harmonischen Gleichungen aus dem Briefwechsel von Leibniz mit Henfling (LBr 390),” en Li Wenchao et alia (eds.), *Für unser Glück oder das Glück anderer. Vorträge des X Internationalen Leibniz-Kongresses*, Hildesheim- Zürich-New York, Olms.

CHARRAK, André (2001), *Raison et perception. Fonders l'harmonie au XVIII e. Siècle*, París, Vrin.

DEWEY, John (1998), *The Essential Dewey*, Hickman, Larry & Alexander, Thomas (eds.),

- Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press. [=ED]
- DEWEY, John (1934), *Art as Experience*, New York, Wideview. [=AE]
- HOOK, Sidney (1995), *John Dewey. An Intellectual Portrait*, New York, Prometheus. [Trad. Española: *John Dewey. Semblanza intelectual*, Barcelona, Paidós, 2000]
- JAY, Martin (2005), *Songs of Experience. Modern American and European Variations on a Universal Theme*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press. [trad. española: *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*, Buenos Aires, Paidós, 2009]
- JUSCHKEWITSCH, A. and KOPELEWITSCH, J. (1988), “La correspondance de Leibniz avec Goldbach,” *Studia Leibnitiana*, Bd. 20, H. 2 (1988), pp. 175-189 [= JK]
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm [1646-1716] (1965) *Die philosophischen Schriften* (7 vols), Gerhardt, Carl Immanuel (ed.), Hildesheim, Olms, 1965. [=GP]
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm (1923-...), *Sämtliche Schriften und Briefe*, Berlin, Akademie-Ausgabe. [A=]
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm (1982), *Escritos filosóficos*, Olaso, Ezequiel de (ed.), Buenos Aires, Charcas. [=O]
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm (1992), *Nuevos Ensayos sobre el entendimiento humano*, Echeverría, Javier (ed.), Madrid, Alianza. [=E]
- SHUSTERMAN, Richard (2013), “Pragmatism,” en Gaut, Beris & McIver Lopes, Dominic, *The Routledge Companion to Aesthetics*, London, Routledge, pp. 96-105.
- TILES, J (1988), *Dewey*, London, Routledge.
- VARGAS, Evelyn (2011), “Perceiving Machines. Leibniz’s Teleological Approach to Perception,” en Smith, Justin E. H. & Nachtomy, Ohad (Eds.), *Machines of Nature and Corporeal Substances in Leibniz*, The New Synthese Historical Library, Dordrecht, Springer, pp. 175-86.
- VARGAS, Evelyn (en prensa), “...‘en simples physiciens’. La perception animale et la connaissance sensible selon Leibniz en 1714,” en Lamarra, Antonio (ed.), *Lexicon Philosophicum. International Journal for the History of Texts and Ideas*.