



Jornadas de Investigación en Filosofía

Departamento de Filosofía. Facultad
de Humanidades y Ciencias de la Educación.
Universidad Nacional de La Plata

¡Vuelvan sus caras hacia la sensación! Diálogo entre la forma-cada jamesiana y la aprehensión pictórica impresionista

Paola Sabrina Belén (UNLP)

Introducción

El presente trabajo se propone establecer un diálogo entre ciertos aspectos de la filosofía de William James y la pintura impresionista. Esta asociación sigue la intuición de Jorge Santayana para quien el reconocimiento jamesiano de la contingencia constituye un modo de aprehensión “impresionista”.

Así, el alumno de James relata en su escrito “Breve historia de mis opiniones” que aquello que adquirió de su profesor fue, más que nada, eso que éste nunca enseñó de una manera explícita, pero que sin embargo él afirma haber asimilado del fondo de su espíritu y de su doctrina. Lo más importante de ese trasfondo no dicho, era un sentir de lo inmediato, de lo relativo al hecho súbito de la experiencia, no adulterado ni explicitado. Santayana sostiene que, para James, tal auténtica experiencia era siempre de la misma naturaleza que una sensación, y aunque pudiera trazarse en ella una continuidad de cualidades, su existencia es siempre efímera. Era este elemento de indeterminación el que con tanta fuerza sentía James en la afluencia vital.

Como bien resume Santayana:

“Era aquella la época del impresionismo hasta en pintura. La aprehensión impresionista, por lo tanto, maravillosamente libre de apropiaciones o presunciones intelectuales, hacía sentir a James, de una manera intensa, el hecho de la contingencia o bien la contingencia del hecho. Y esto se me antojaba, no una mera peculiaridad de su temperamento, sino una profunda incisión en la más recóndita esencia racional de la vida.”¹

¹ Jorge Santayana, “Breve historia de mis opiniones”, 1998, p. 6

Entendemos que aquella intuición de Santayana cobra un sentido más pleno cuando establecemos una conexión entre la pintura impresionista y la noción jamesiana de la “forma-cada”, y a ello nos abocaremos en este trabajo.

La filosofía vuelve su cara hacia la sensación. Aproximación a la noción jamesiana de la “forma-cada”.

Un universo pluralista es la obra en la que James expone de manera contundente la crítica al monismo absolutista que había iniciado en *Pragmatismo* como así también su propia visión filosófica. Nuestro filósofo denuncia la hipertrofia de la razón que por medio de la lógica, aspira a reproducir el sentido de las relaciones que sólo tiene lugar en la experiencia. La obra, entonces, es la presentación de la concepción monista, sus problemas y contradicciones y la opción que validará el propio James, a saber: la visión pluralista.

James dirá que para la concepción monista, el mundo no es un conjunto, sino un gran hecho omni-incluyente fuera del cual no existe nada. Cuando el monismo es además idealista, este hecho omni-comprehensivo se representa como una mente absoluta que crea los hechos parciales al pensar en ellos. Dentro de este esquema, ser es, para un objeto finito, ser un objeto para el absoluto; y para el absoluto, ser el pensador de ese ensamblaje de objetos. De este modo, el absoluto no puede ser ignorante, ni se lo puede sorprender, tampoco puede ser culpable ni se le puede aplicar ningún atributo vinculado a la sucesión, ya que es todo a la vez y plenamente, es eterno. “En síntesis, es un monstruo metafísico, del que todo lo que se nos permite decir es que, sea lo que sea, vale más (esto es, vale más para sí) que cualquier adjetivo laudatorio que podamos aplicarle.”²

En su discusión con el monismo James no es reacio a admitir la simpatía entre la sustancia humana y la divina, sino que plantea que la totalidad resulta menos convincente que la forma distributiva al momento de explicar los datos de nuestra experiencia. Por ello es que la argumentación de James pondrá tanto énfasis en la idea de *opción*. Esto es, si bien la concepción absolutista puede presentársenos como lógicamente aceptable, no es la única que puede constituirse como opción. La suya propia, esto es, su perspectiva pluralista, es una opción no sólo genuina sino hasta, incluso, más saludable:

“La filosofía del absoluto coincide con la visión pluralista, con la cual voy a contrastarla en el hecho de que ambas identifican a la sustancia humana con la sustancia divina. Pero en tanto que el absolutismo considera que esta sustancia se vuelve plenamente divina sólo bajo la forma de la totalidad, y que su ser verdadero no es bajo ninguna forma excepto la

² William James, *Un universo pluralista. Filosofía de la experiencia*, 2009, p. 37

forma-todo, la visión pluralista, que prefiero adoptar, está dispuesta a creer que en última instancia nunca puede haber una forma-todo, que posiblemente nunca se pueda reunir por la completo la sustancia de la realidad, que cierta parte va a quedar afuera por grande que sea la combinación, y que una forma distributiva de la realidad, la *forma-cada* es lógicamente tan aceptable y empíricamente tan probable como la forma-todo consentida comúnmente como lo auto-evidente. Si al monismo puede dársele el nombre de filosofía del absoluto, a su rival pluralista puede llamársele empirismo radical.”³

La opción pluralista, admite ilimitadas posibilidades para la realización del universo, en tanto considera que éste se halla en un constante cambio que permite la presencia de novedades generadoras de nuevos vínculos con lo que existe y transformadoras de las relaciones ya establecidas. James reconocerá que la opción racionalista clásica por la unidad y lo absoluto puede resultar tentadora en la medida en que nos ofrece paz mental, sin embargo, concluye que debido a que reduce o cercena la misión de nuestro pensamiento a redoblar lo real, es infructuosa.

Desde la mirada jamesiana, ya no somos los lectores de la novela cósmica sino sus personajes, y todo fin, razón, objeto de deseo o aversión, causa de pena o alegría que sintamos pertenece al mundo de la multiplicidad finita, ya que sólo allí se producen los acontecimientos. Si la visión monista parece ofrecer cierta tranquilidad, el empirismo pluralista puede resultar “un asunto confuso, gótico, sin un contorno claro y carente de nobleza pictórica.”⁴

Su crítica considera, además, que mientras los monistas piensan que el mundo se experimenta todo al mismo tiempo estando las cosas conectadas de una manera última y absoluta; el pluralismo o empirismo radical no admite que la suma total y absoluta de las cosas pueda experimentarse o realizarse, dado que la única forma que la realidad puede adoptar es la de la apariencia diseminada, distribuida, o unificada de forma incompleta mediante conexiones débiles, inestables y provisionarias.

La divergencia entre las formas monista y pluralista es presentada por nuestro filósofo como un contraste entre la forma-todo y la forma-cada, esta última constituye nuestra manera de experimentar el mundo y nos ofrece una idea más razonable y satisfactoria del mismo que si se insiste en la necesidad de la forma-todo:

“Si la forma-*cada* fuera la forma eterna de la realidad no menos de lo que es la forma de la apariencia temporal, aún tendríamos un mundo coherente y no una incoherencia hecha carne, como aducen muchos absolutistas. Nuestro ‘multiverso’ aún hace un ‘universo’: pues

³ *Ibidem*, p. 31

⁴ *Ibidem*, p. 37

toda parte, aunque pueda no estar en conexión actual o inmediata, está no obstante en alguna conexión posible o mediadora con cada otra parte, por remota que sea, por el hecho de que cada parte permanece unida a sus vecinas más próximas en inextricable fusión. El tipo de unión, es verdad, es aquí diferente del tipo monista de unidad. No es una co-implicación o integración universal de todas las cosas desintegradas. Es lo que yo llamo el tipo enlazado, el tipo de continuidad, la contigüidad, o la concatenación.”⁵

Sin embargo, la discusión entre considerar el mundo como un universo y un multiverso trasciende a otras discusiones filosóficas de suma importancia. Una de ellas, la relación entre conceptos y perceptos. Nuestros conceptos, sostiene, establecen cortes en la experiencia y frente a estos cortes hay que reconocer la conexión de las partes de nuestras experiencias concretas.

“Comprender la vida por conceptos es detener su movimiento, cortándolo en trozos como con tijeras, e inmovilizando dichos conceptos en nuestro herbario lógico donde, comparándolos como especímenes secos, podemos establecer cuál de ellos incluye o excluye estáticamente a cuál otro. Este tratamiento supone que la vida ya se ha llevado a cabo, pues los conceptos, siendo vistas tomadas después del hecho, son retrospectivos y post mortem. Aún así podemos sacar de ellos conclusiones y proyectarlos en el futuro. No podemos aprender de ellos cómo la vida se pone a sí misma a andar; pero bajo la suposición de que sus maneras de ponerse a andar a sí misma son invariables, podemos calcular qué posiciones de detención imaginada exhibirá de aquí en más bajo condiciones dadas.”⁶

James establece entonces una distinción entre dos modos de conocimiento complementarios entre sí: el conocimiento directo (*acquaintance*) y conocimiento conceptual (*knowledge*). El primero está constituido por perceptos, mientras el segundo está formado por conceptos que comienzan y acaban en las percepciones. La “experiencia pura” es la que provee el material a la reflexión posterior con sus categorías conceptuales. Un tipo de experiencia que refiere a un eso y no a un qué definido, y que ocurre en momentos tan límites de los cuales apenas podemos esbozar una suposición. Como señala James: “La experiencia pura en este estado no es nada más que otro nombre para el sentimiento o la sensación”⁷

En este punto James resalta el aporte de Bergson. Su crítica al intelectualismo puede servir, desde la perspectiva jamesiana, para despertarnos del sueño dogmático de la lógica que suplanta a la experiencia. Si bien el conocimiento intelectual nos permite hacer atajos a través de la experiencia, no es capaz de revelar la naturaleza de las cosas. Para

⁵ *Ibidem*, p. 202

⁶ *Ibidem*, p. 152

⁷ *Ibidem*, p. 208

ello, desde la perspectiva bergsoniana, es necesario zambullirse en el flujo mismo de la vida “ese flujo que el Platonismo siempre ha desdeñado en su extraña creencia de que sólo lo inmutable es excelente; vuelvan sus caras a la sensación, esa cosa envuelta en carne que el racionalismo siempre ha llenado de insultos.”⁸

También James resaltaré que la traducción conceptual deja de lado rasgos peculiares del flujo perceptual. Mientras la esencia de la vida es su carácter continuamente cambiante, nuestros conceptos son todos discontinuos y fijos, y el único modo de hacerlos coincidir con la vida es suponiendo arbitrariamente en ella posiciones de detención. Con tales detenciones nuestros conceptos pueden ser convertidos en congruentes. Cuando conceptualizamos, recortamos y fijamos, excluimos todo excepto lo que hemos fijado.

De esta manera, a partir de la intención jamesiana de alcanzar una concepción de conocimiento desprovista de algo trans-empírico, éste queda inserto en la vida humana caracterizada por su temporalidad e historicidad, y desprovisto de certezas o principios absolutos y eternos.

También la pintura... Un acercamiento a la aprehensión pictórica impresionista

Presentaremos aquí ciertas nociones vinculadas a la pintura impresionista, algunas de las cuales serán retomadas más tarde para vincularlas con la filosofía de James.

El movimiento impresionista que abre el camino a la investigación artística moderna, se forma en París entre 1860 y 1870. Se da a conocer por primera vez al público en 1874 con una exposición de artistas “independientes” en el estudio del fotógrafo Nadar. El origen de su denominación se atribuye a un comentario irónico de un crítico sobre un cuadro de Monet titulado *Impression soleil levant*, que, sin embargo fue adoptada por los artistas a modo de reto en las exposiciones sucesivas. Las figuras que sobresalen del grupo son: Monet, Renoir, Degas, Cézanne, Pissarro y Sisley. No formaba parte del grupo, si bien era considerado su precursor E. Manet. A la primera exposición siguen otras, en 1877, 1878, 1880, 1881, 1882, 1886, suscitando siempre el escándalo entre la crítica y el público.⁹

Del vocabulario impresionista forma parte, sin duda, la impresión inmediata y viva de un momento, que frecuentemente se plasma como una sección aparentemente casual de un acontecimiento. Se trata de escena y figuras de la vida ordinaria moderna, a diferencia de

⁸ *Ibidem*, p.160

⁹ Giulio Argan, “El impresionismo”, 1975, p. 87

las descripciones de la historia antigua o de mitologías, que ocuparon el centro de la atención en el arte tradicional hasta finales del siglo XIX.¹⁰

Normalmente el pintor de fines del siglo XIX trabajaba dentro de su propio taller, tomaba un modelo y lo representaba iluminado por una luz artificial de interior. Si por casualidad tomaba un modelo directamente de la naturaleza hacia un boceto rápido y lo pasaba al lienzo en su estudio. El pintor impresionista, a diferencia de la mayor parte de los artistas de su tiempo, sale al encuentro de la luz natural y se interesa por cualquier tipo de modelo real y existente. Se deja de lado la temática histórica mitológica, no más descripciones de hechos imaginarios y lejanos.

Ahora el pintor está con su caballete frente a su modelo, a la luz del día, observándolo. En primer lugar tiene en cuenta la incidencia real de la luz solar sobre el objeto pintado. En una palabra, la luz es el tema. En segundo lugar, entra en juego la posibilidad de captar espontáneamente lo fugaz.

Los lugares de la vida moderna se llevan al cuadro: ferrocarriles y puentes, calles y parques, estaciones y catedrales, vestíbulos de la ópera y cafés, los placeres del baño, la vida en la playa, regatas de veleros y carreras de caballos. La vida en la gran ciudad que es París, los paseantes anónimos de la ciudad, sus actividades en el tiempo libre, y sus diversiones pasan a ocupar el centro de la atención de la representación impresionista. Pero, no hay aspectos que seduzcan más al impresionista que aquellos volátiles y movidos de la naturaleza. El humo, el agua, el follaje, los reflejos, la nieve, el correr del tiempo reflejado en los objetos: todo esto toma parte de la temática que resulta tan atractiva como difícil de plasmar.

El estudio de la luz como temática lleva al impresionista al trabajo en serie. En efecto, un lienzo podía dar una visión de un momento particular, pero una secuencia de lienzos permitía dar cuenta de cómo el rayo de luz transformaba el objeto, el que en el curso de unas horas quedaba completamente metamorfoseado.

Es por este motivo que se diluye el contorno de los objetos, los que se desdibujan y van perdiendo nitidez y volumen.¹¹ En comparación con las reglas de la pintura tradicional, que habían tenido validez hasta entonces los trabajos de los impresionistas parecen bosquejos, dibujos espontáneos “sin terminar”, como si se hubieran realizado en unos

¹⁰ Karin Grimme, *Impresionismo*, 2007, p.9

¹¹ Vale la pena recordar aquí como James refiere a estos rasgos cuando nos dice que el empirismo pluralista se presenta como “un asunto confuso, gótico, sin un contorno claro y carente de nobleza pictórica.”

pocos minutos y se hubieran quedado en la fase de boceto. Las rápidas pinceladas y la renuncia a la terminación pictórica se corresponden con el carácter efímero, con la velocidad de la vida moderna.¹²

Hasta ese momento se había tratado de que el acabado del cuadro fuese parejo, y para obtener ese efecto era necesario borrar el rastro que pudiese dejar la mano del autor mediante pinceladas parejas y continuas. Los impresionistas, por su parte, cambian el ritmo, quiebran la línea transformándola en la pincelada toque o la coma impresionista. El punto de ruptura entre el impresionismo y las escuelas anteriores es justamente que comienzan a ver al objeto relacionado con el entorno atmosférico. Es decir, el objeto aislado de los pre-impresionistas pasa a ser un objeto integrado con el medio.¹³

Estos pintores consideran que la coloración de los objetos es pura ilusión, pues la única fuente creadora de los colores es la luz solar que envuelve todas las cosas y nos las muestra, según las horas, con modificaciones infinitas. Nuestra visión tiene la costumbre de discernir o separar la forma y el color; pero estas dos nociones son inseparables. Hacemos una distinción artificial entre el dibujo y el color, lo cual no ocurre en la naturaleza. La luz revela las formas, y al actuar sobre los diferentes estados de la materia les da coloraciones distintas. Para los impresionistas no vemos más que colores, y gracias a la percepción de las diversas superficies coloreadas, concebimos las formas, es decir, las limitaciones de tales colores.¹⁴

Si bien el manejo de la perspectiva es menos ortodoxo, en este aspecto, no abandonan completamente el pasado. Lo que se deja completamente de lado es el claroscuro. Cuando el pintor realista utilizaba el color lo sometía a los efectos del dibujo claroscuro, en el cual había una zona de luz bien delimitada, otra de penumbra y otra de sombra. Al querer ajustar el color a este tipo de concepción el procedimiento era el siguiente: se descartaban los colores vibrantes y luego se neutralizaban los colores apropiados haciéndoles perder su luminosidad. El resultado era un cuadro de colores sombríos y poco vivos.

El contacto con la luz rompe este velo ocular y permite que la luz, con su infinita variedad de matices, incida libremente sobre el objeto y que el artista sea capaz de reflejarlo.¹⁵

¹² Karin Grimme, *Op. Cit.*, p.10

¹³ Ana Werth de Trovarelli, "Los impresionistas", 1975, p. 35

¹⁴ Camille Mauclair, *El impresionismo. Su historia, su estética, sus maestros*, 1952, p. 27

¹⁵ Ana Werth de Trovarelli, *Op. cit.*, p. 36. El manejo de los complementarios (cada color secundario es complementario del primario que no entra en su composición) es uno de los aspectos que más a fondo explotarán los impresionistas. Según Werth de Trovarelli, tres pueden considerarse los

Al respecto Camille Mauclair señala que

“el impresionismo es un arte donde tiene poca cabida eso que se da en llamar intelectualidad, en el sentido literal del término; es un arte de pintores que casi no admite otra cosa que la visión inmediata (...) respetuoso de la observación viva.”¹⁶

Diálogo entre la filosofía y la pintura

El apartado anterior cierra con una suerte de exaltación de lo vivencial que se transparenta en los impresionistas; y por sí solo este aspecto bien puede asociarse con algunos postulados jamesianos. Pero es el mismo James quien realiza una afirmación que nos posibilita establecer cierta filiación con el ámbito del arte.

Frente a la tranquilidad o paz mental que parecería ofrecer el monismo racionalista y absolutista, James entiende que el empirismo pluralista se presenta como “un asunto confuso, gótico, sin un contorno claro y carente de nobleza pictórica.”¹⁷ Si bien él refiere al gótico, podemos extender su apreciación a la pintura impresionista, ya que en el momento de su aparición la crítica rechazó al movimiento impresionista a partir de valoraciones que aludían a su falta de claridad en la definición y el contorno de los objetos, su apariencia de ser simples bocetos, obras “sin terminar”; cuestiones que le restaban a sus producciones “nobleza pictórica” en comparación con la tradición artística. Incluso, como vimos, el propio origen de la denominación “impresionismo” se atribuye a un comentario irónico de un crítico.

Sin duda, el punto en el que podemos centrar el vínculo entre la filosofía de James y el impresionismo, es la valoración de la sensación y del carácter continuamente cambiante de la vida. En la filosofía de James, esto se traduce en su opción por la “forma-cada” como modo propio de nuestra experiencia del mundo, y en los impresionistas en su interés por la luz, lo fugaz, lo contingente.

principios fundamentales aquí:

- Todo color tiende a colorear con su complementario el espacio que lo rodea
- Dos colores complementarios yuxtapuestos se exaltan. Si dichos colores están mezclados pigmentariamente en la tela o en la paleta se aniquilan.
- Según la “mezcla óptica” si se contraponen sin mezclar dos colores en la tela, el ojo los recompone en la retina

¹⁶ Camille Mauclair, *Op. cit.*, p. 21

¹⁷ William James, *Op. Cit.*, 2009, p. 37

Es aquí donde creemos adquiere sentido la afirmación de Santayana, acerca de que la aprehensión impresionista se caracteriza por ser libre de apropiaciones o presunciones intelectuales. El impresionista no representa lo que sabe acerca de su modelo sino el efecto de la acción de la luz sobre el mismo, es decir, lo que la observación viva le ofrece. James, por su parte, centra su crítica al intelectualismo monista en que éste intenta suplantar la experiencia por la lógica. Frente a ello, nuestro filósofo aboga por el empirismo radical, según el cual “las únicas cosas que se debatirán entre filósofos serán cosas definibles en términos obtenidos de la experiencia”¹⁸

En tal sentido, el universo particular y directamente aprehendido no necesita ningún apoyo extraño metaempírico porque posee en sí mismo una estructura concatenada o continua. Incluso la actividad conceptual comienza y acaba en las percepciones; y la vida, el mundo que cada uno de nosotros siente, con su carácter cambiante y contingente, excede a nuestros discontinuos y fijos conceptos.

Cabe aquí plantearnos el siguiente interrogante, ¿un cuadro impresionista, no podrá ser concebido como un momento de detención de ese flujo de la vida, como un recorte visual de cierto modo de incidencia de la luz sobre un objeto?

De ser así, se explicaría que a partir del carácter cambiante y mudable de la realidad, de las variaciones de la luz, los impresionistas hayan realizado trabajos en serie. En efecto, un lienzo –como un concepto- permitiría dar una visión de un momento particular, en tanto una secuencia de lienzos posibilitaría dar cuenta más cabalmente del cambio y de lo fugaz. En cuyo caso, los lienzos, como los conceptos, si bien dicen algo del multiverso, lo evocan, en un punto, falsamente...

Bibliografía

ARGAN, GIULIO (1970) “El impresionismo”, en: *El arte moderno 1770-1990*, T. 1, Ed. F. Torres, Valencia, 1975.

GRIMME, KARIN, *Impresionismo*, Ed. Taschen, Alemania, 2007.

JAMES, WILLIAM (1909) *El significado de la verdad*, Aguilar, Buenos Aires, 1957.

JAMES, WILLIAM (1909), *Un universo pluralista. Filosofía de la experiencia*, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2009.

¹⁸ William James, *El significado de la verdad*, 1957, p. 37.

MAUCLAIR, CAMILLE (1904) *El impresionismo. Su historia, su estética, sus maestros*, Ed. Schapire, Buenos Aires, 1952.

WERTH DE TROVARELLI, ANA, "Los impresionistas", en: *Pueblos, hombres y formas en el arte*, CEAL, Buenos Aires, 1975.

SANTAYANA, JORGE (1930) "Breve historia de mis opiniones" en: *Teorema*, XVII. LIMBO: Boletín de la Cátedra Jorge Santayana, nº4, 1998, pp. 5-21, [En línea] < <http://www.hiperlimbo.com/datos/SANTAYANA.pdf> >, [29 de mayo de 2011,13:59].