

Sobre la noción deweyana de ritmo: la vida como proceso estético

La tradición estética se ha caracterizado por sus encuentros con las bellas artes, ocupándose de proyectos dedicados a definir el arte con mayúsculas, o a caracterizar la experiencia estética como una percepción desinteresada o actividad contemplativa. Sin embargo, en las últimas décadas se ha iniciado una nueva corriente que, frente a la teoría centrista del arte, propone restaurar la continuidad entre las experiencias de las bellas artes y aquellas procedentes de lo cotidiano¹. Este movimiento ha generado una nueva disciplina, que reivindica las propiedades de los objetos y las actividades cotidianas para generar el surgimiento de experiencias estéticas². En este contexto, la estética de John Dewey en su obra *Art as Experience* cobra una pujante actualidad en nuestros días.

Dewey se propone restaurar la continuidad entre la estética y los procesos vitales a partir de un renovado concepto de experiencia estética. Para ello, partirá de una visión crítica que rechaza los problemas de museificación y compartimentalización del arte que han obstaculizado y, de hecho, escinden las denominadas Bellas Artes de los procesos ordinarios de nuestras vidas. Sus propias palabras nos introducen directamente en la labor a la que se ve abocado cualquiera que pretenda tratar la filosofía del arte:

“[...] se impone una primera tarea para el que pretende escribir sobre la filosofía de las bellas artes. Esta tarea consiste en restaurar la continuidad entre las formas refinadas e intensas de la experiencia que son las obras de arte, y los acontecimientos, hechos y sufrimientos diarios, que se reconocen universalmente como constitutivos de la experiencia”³

¹ Trabajos referentes en el desarrollo de esta disciplina son: J. Kupfer (1983), *Experiences Art: Aesthetics in Everyday Life*, Albany: State University of New York Press; D. Novitz (1992), *The Boundaries of Art: A Philosophical Inquiry into the Place of Art in Everyday Life*, Philadelphia: Temple University Press; C. Sartwell (1995), *The Art of Living: Aesthetics of the Ordinary in World Spiritual Traditions*, Albany: State University of New York Press, 1995; A. Light, J. M. Smith (2005), *The Aesthetics of Everyday Life*, New York: Columbia University Press; Y. Saito (2008), *Everyday Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press; T. Leddy (2012), *The Extraordinary in the Ordinary. The Aesthetics of Everyday Life*, Peterborough: Broadview Press.

² Sherri Irvin, ‘Aesthetics of Everyday Life’, in Stephen Davies, Kathleen Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker and David Cooper (eds.), *A Companion to Aesthetics* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2009), 136.

³ Dewey, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós, 2008, pp. 3-4

Este texto muestra porque se le considera uno de los padres fundadores de la estética de lo cotidiano⁴. Sin embargo, es importante resaltar a este respecto que pese a que su intención fue la de clarificar el rol o función de esta cualidad, su exposición conllevó en numerosas ocasiones una menor comprensión de la misma y el surgimiento de un gran número de críticas, que la llevaron a un cajón del olvido dentro del discurso filosófico. Desde nuestros días la problemática que se presenta deriva de una lectura simplificada de *Art as Experience*, que descontextualiza esta obra del gran proyecto filosófico deweyano de la que forma parte⁵. Así, la noción de experiencia se ha visto expuesta a múltiples críticas procedentes de estetas de lo cotidiano que arguyen que su propuesta sigue siendo demasiado restrictiva y sólo unos pocos afortunados pueden llegar a tener “una experiencia”⁶. Esto es, lo cotidiano se sigue viendo desde la óptica de la monotonía, convirtiendo las experiencias consumadas en sucesos aislados en la vida.

No obstante, como han sugerido Krystyna Wilkoszewska⁷ y Thomas Alexander⁸, la experiencia estética hay que entenderla como la interacción armónica de la criatura viva con el medio. Dewey sitúa la experiencia estética como una fase previa a cualquier tipo de conocimiento, en el ámbito de la inmediatez de las situaciones. En contraposición a la tradición moderna, la cual ha distinguido la experiencia estética de la vida real, la estética deweyana se sitúa desde un punto de partida diferente, su naturalismo cultural. Así, el término estética no está restringido a eventos o personas aisladas, sino que denota un proceso que puede implicar a cualquier persona en cualquier momento de su vida.

Esta presentación pretende actualizar y superar las críticas contemporáneas desde la noción deweyana de ritmo. De este modo, comenzaré definiendo que entiende Dewey por ritmo y el papel que desempeña en la experiencia estética, confrontándole las crítica que Yuriko Saito y Sherri Irvin formulan desde nuestros días. Continuaré tratando de

⁴ Véase C. Sartwell (2005), “Aesthetics of the Everyday”, en J. Levinson, *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 766; «John Dewey, with his interest in aesthetic experience as a factor in everyday life, is one of the founding father of this line of thought» [Haapala, Arto. «On the Aesthetics of the Everyday. Familiarity, Strangeness and the Meaning of Place» en Light, Andrew y Smith, Johanthan (eds) *op. cit.*, p. 40]

⁵ Una excepción de este tratamiento es la obra, numerosos veces citada, de T. M. Alexander (1987), *op. cit.*

⁶ «The impresión we get [...] is that we have to be lucky for an aesthetic experience to occur» [Saito, Yuriko. *Everyday Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 2010, p. 45].

⁷ “The harmony between an organism’s energies and the energies of its environment becomes, in the pulsating rhythm of life, the origin of the aesthetic quality of experience” [K. Wilkoszewska (2004), “How to Build a Pragmatist Aesthetic”, en J. Ryder, K. Wilkoszewska, *Deconstruction and Reconstruction. The Central European Pragmatism Forum*, vol. II, Amsterdam: Rodopi, 122.

⁸ T. Alexander (2013), *The Human Eros. An Eco-Ontology and the Aesthetics of Existence*, New York: Fordham University Press.

ilustrar esta noción de ritmo a través de prácticas estéticas asiáticas y más concretamente a partir de la caligrafía china. Finalmente, a modo de conclusión, apuntaré algunas potencialidades que la noción de ritmo presenta para experimentar la vida con mayor plenitud.

I. Del ritmo de la naturaleza al ritmo estético

La noción de ritmo hay que enmarcarla dentro del naturalismo cultural que John Dewey elabora, y en el ámbito de *Art as Experience* como un aspecto distintivo de la experiencia estética. Dewey examina la noción de ritmo en los capítulos siete y ocho, «La Historia natural de la forma» y «La organización de las energías» respectivamente, y en torno a ellos expondré la noción deweyana de ritmo. Tradicionalmente no se ha prestado suficiente atención al ritmo, limitando las exposiciones a su relación con la forma. Sin embargo, éste enraíza la actividad estética en la cotidianeidad.

Dewey definirá el ritmo como aquel «esquema universal de existencia que está bajo toda realización de orden en el cambio»⁹, caracterizándolo como cualidad esencial de la naturaleza y de la vida. A lo largo de sus páginas son reiteradas las alusiones referentes a cómo los seres humanos estamos ligados a los grandes ritmos de la naturaleza, desde la salida y la puesta del sol hasta lo que hoy propiamente denominamos ritmos circadianos¹⁰. De hecho, Dewey realiza una genealogía sobre como ha sido la interacción del hombre con el ambiente a través de esos flujos: en un primer momento, haciéndose consciente de la marcha rítmica de las estaciones, el hombre se convirtió en agricultor y vinculó las fases de este ritmo con las necesidades y el destino de la comunidad; posteriormente, con la llegada de nuevos modelos económicos, el hombre genera otros ritmos más acordes con esas prácticas. Esto es, la íntima participación del hombre en los ritmos naturales promovió la instauración de ritmo en los cambios en que no aparecía; y es aquí donde germina la actividad estética, en esa necesidad humana por introducir un orden en las fases confusas. El hombre no se conformó con adaptarse a los cambios naturales, sino que los usó para dar armonía y orden a ese mundo, para «celebrar sus relaciones con la naturaleza»¹¹.

⁹ J. Dewey (2008), *El arte como experiencia*, Madrid: Paidós, 169.

¹⁰ Los ritmos circadianos o ritmos biológicos aluden a los fenómenos dentro de un sistema biológico (ya sea humano, animal, o vegetal) con intervalos regulares. Dichos ritmos son endógenos, esto es, están determinados genéticamente y son generados por el propio organismo, mas establecen una continua relación con los ciclos externos adaptándolos e igualándolos a los del ciclo ambiental.

¹¹ *Ibid*, p. 166

De este modo, el ritmo no restaura la continuidad arte-vida sino que manifiesta porque esa separación es artificiosa e impuesta desde fuera. Para Dewey no existe una contraposición entre arte y naturaleza, sino que ese tipo de antítesis son más bien muestras de *fantasía y convención estereotipada*. Y aunque el naturalismo deweyano ha generado numerosas críticas¹² debido a ese énfasis en lo cotidiano y a la fundamentación biológica que sitúa las necesidades orgánicas en los orígenes de las prácticas estéticas, una renovación del mismo a través de la noción de ritmo permite ampliar las posibilidades que Dewey sólo apuntó. El ritmo, que ya no se limita estrictamente a una fase del producto del arte, como reclamaba Dewey¹³, se presenta como la armonización acompañada que preside la interacción con nuestro medio. En este sentido, la clave reside en la dependencia del desarrollo de las producciones estéticas con la existencia de ritmos en la naturaleza, los cuales proporcionarán las condiciones para la aparición de la forma estética.

“El naturalismo en arte significa algo más que la necesidad común a todas las artes, de emplear medios naturales y sensoriales; significa que todo lo que puede expresarse es algún aspecto de la relación del hombre y su ambiente, y que este tema alcanza su más perfecto maridaje con la forma, cuando dependemos de los ritmos básicos que caracterizan la interacción de ambos y nos abandonamos con confianza.”¹⁴

Inevitablemente, pensar la noción de ritmo en John Dewey nos conduce a la noción de forma, si bien, sólo daré unas pinceladas de la misma, las necesarias para la exposición de la noción de ritmo. En este sentido, la forma es presentada como la organización de los materiales naturales a través de una asimilación propia, la cual conduce a nuevos y distintivos significados.¹⁵ Ahora bien, dicha organización no será estática o estable, sino que el propio Dewey la denomina *configuración dinámica*, en cuanto que va desarrollándose y rehaciéndose en el continuo acontecer de la vida, a través de esas tensiones y situaciones de conflicto que nos afligen constantemente. La

¹² Un ejemplo de ello es la crítica de esa unión arte-vida presentada por Virgil C. Aldrich, el cual va a rechazar que una experiencia estética pueda desarrollarse en-desde el transcurrir cotidiano de la vida. Así, aunque señala el acierto de la teoría deweyana sobre la experiencia estética por desligarse de nociones tales como distancia, separación o ilusión, afirma que la teoría pragmatista de Dewey padece la desventaja de no ser lo bastante discriminativa en otro aspecto: el pase de un modo especial de percepción a otro. La explicación de Dewey hace que ello se presente como si una experiencia estética fuese apenas el final de una experiencia observacional o cotidiana, y éste no parece ser el caso. [V. C. Aldrich, *Filosofía del arte*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 42] Otro crítico aún más feroz con el naturalismo deweyano será Roger Scruton, ya que critica como absurda la teoría deweyana que presentaba las necesidades como el punto a partir del cual podíamos crear experiencias estéticas [cf. R. Scruton, *A Study in Philosophy of Mind*. London: Richard Clay Ltd., 1974, p. 147] Para conocer algunos de los motivos de estas críticas y otras cf. Richard Shusterman y el primer capítulo de su libro *Estética pragmatista*, *op. cit.*

¹³ J. Dewey (2008), *op. cit.*, p. 192

¹⁴ *Ibid*, p. 171

¹⁵ J. Dewey (2008), *op. cit.*, p. 50.

forma no es un mero organizador de elementos en una estructura ordenada, sino la totalidad de dicha organización. Para Dewey, las cualidades que llegan a través de los órganos de los sentidos no son directamente experimentadas, sino que el hombre las organiza rítmicamente.

Así pues, en lugar de focalizar la atención en viejos dualismos, que en numerosas ocasiones conducen a callejones sin salida, Dewey pone su acento en esa relación o conexión entre las partes, tradicionalmente separadas en materia y forma o en sensación y significado. La noción de forma propuesta por Dewey engloba todo ese tipo de términos porque se presenta como la respuesta ordenada, la reorganización y reintegración del hombre con su medio durante el proceso vital. En palabras del propio Dewey «la forma puede ser definida como la operación de fuerzas que llevan la experiencia de un acontecimiento, objeto, escena y situación hacia su propio cumplimiento integral»¹⁶. Podría decirse, según Alexander¹⁷, que Dewey presenta una teoría radical de la forma interpretada funcionalmente, similar a la de la obra de arte, ya que no se trata sólo de una ordenación de materia, sino de una configuración dinámica realizada desde una temporalidad propia.

La forma es el proceso energético de organización del material de la experiencia, fundado, significado, un suceso consumado el cual no trasciende la vida sino que la actualiza completamente.

«cualquiera que sea la senda que siga la obra de arte, precisamente porque es una experiencia plena e intensa, conserva vivo el poder de experimentar el mundo común en su plenitud. Y lo hace reduciendo la materia prima de la experiencia a una materia ordenada por medio de la forma.»¹⁸

Llegados a este punto, es necesario dar un paso más y exponer la relación entre la noción de ritmo y forma estética con la práctica y razonamiento de la vida ordinaria. Ello nos introduce en la dimensión temporal del ritmo y en la noción de interacción, ya que para Dewey la relación del hombre con su medio no es «una cuestión de mera percepción» tal y como se había entendido tradicionalmente, sino que ésta acoge todo aquello con lo que el yo contribuye al proceso activo de dicha percepción¹⁹. Esto es, la interacción supone una actividad en la que no sólo están implicados los elementos

¹⁶ *Ibid*, p. 154.

¹⁷ «Dewey has a radical theory of form. He construes it functionally, as the working of the work of art.» [T. Alexander, *Op. Cit.*, p. XX].

¹⁸ *Ibid*, p. 150.

¹⁹ *Ibid*, p. 184.

externos, sino que en ella convergen desde las emociones suscitadas o las experiencias pasadas hasta las proyecciones futuras de la criatura viva. De este modo, la organización de energías no se impone como una estructura definitiva, sino que más bien habrá que entenderla como «el término final que se anticipa por pausas rítmicas de manera que este fin es definitivo solamente de una manera externa»²⁰.

Dewey denominó experiencia estética a ese modo armónico de interacción con el medio, otorgándole una nueva denotación al término estética. No obstante, la crítica que Yuriko Saito le interpone es que, a pesar de que se propone la tarea de restaurar la continuidad arte-vida, sigue manteniendo una teoría centrista del arte, en el que la experiencia estética se presenta como algo aislado y separado de los asuntos cotidianos²¹. Para ella, la noción de experiencia estética es algo que contrasta con la monotonía de la experiencia cotidiana, la pereza de los finales perdidos. Es más, ella señala como para Dewey una experiencia es un suceso raro y aislado²² mediante citas de *Art as Experience*²³. Sin embargo, si retomamos la noción de ritmo podremos superar esta crítica. Cuando Dewey dice que nada ocurre en el devenir cotidiano, está haciendo referencia a aquellos hábitos heredados de la tradición occidental que compartimentalizan la vida y la reducen a un mero plan. Hemos olvidado el ritmo que acompasa nuestra vida, de sístole y diástole, de equilibrio y caos.

En este sentido, el punto principal no es la resolución, sino el proceso. Tradicionalmente, tendemos a vivir nuestras vidas poniendo la atención en las metas y logros, olvidando esas “actividades mundanas” que las hacen posibles. Pero son precisamente dichas “actividades monótonas” las que constituyen nuestra vida y la noción de ritmo restaura la noción de vivir en el presente como proceso. Dewey, pues, no rechaza lo ordinario, sino la tradición cultural que lo ha mecanizado a actividad automatizada. Es más, Dewey ya señaló que la idea de experiencia estética no era una cuestión de momentos poco frecuentes²⁴. La vida supone *energía* y concentración, pero también impulso e ímpetu, se trata de un continuo proceso de interacción e intercambio a través del cual el hombre configura dinámicamente su medio, dotándole de sentido.

Se entreve, como esta crítica la realiza desde una visión restrictiva que atiende sólo a

²⁰ J. Dewey, *Op. Cit.*, p. 155.

²¹ Y. Saito (2007), *Everyday Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 28.

²² *Ibid.* 44-45.

²³ “Nothing happens while you live”, “Days are tacked on to days without rhyme or reason, an interminable, monotonous addition”.

²⁴ *Ibid.*, p. 62.

esta obra, y la trata, desde una aproximación analítica²⁵, como un texto aislado del proyecto filosófico en el que se elabora. De manera similar, parece proceder Sherri Irvin y la crítica que presenta al criterio deweyano para diferenciar una experiencia estética. Irvin aísla dicho criterio para analizarlo detenidamente, exponiéndolo como la continua pérdida de equilibrio con el entorno. Será esa pérdida de armonía, el elemento que distinga el desarrollo de una experiencia estética junto con un conjunto de cualidades específicas: en primer lugar, la existencia de unos límites claros que distingan la experiencia estética y su estructura; en segundo lugar, debe darse un grado de complejidad, que suponga unidad; en tercer lugar, un sentido de culminación o construcción hacia un cierre satisfactorio, que es anticipado.

No obstante, las cualidades que Irvin atribuye y emplea para definir el criterio desvirtúan la propuesta estética. Él atribuye a la conciencia un carácter cognoscitivo que Dewey no atribuye, sino que más bien crítica. Como Dewey repite en diversas ocasiones²⁶, es un proceso que no implica necesariamente el desarrollo de la cognición, sino que lo sitúa en una fase previa, en la inmediatez de las situaciones. En *Experience and Nature*, introduce la palabra “sentir”, haciendo referencia como la situación como un todo es sentido, no conocido. Para Dewey la cualidad inmediata no es solo lo que une todos los constituyentes en un todo, sino también lo que los hace único, hace que cada situación sea indivisible, irrepetible.

El carácter de esa conciencia se entiende mejor si recurrimos al ejemplo del violinista virtuoso que presenta en *Human, Nature and Conduct*. Éste, dirá Dewey, cuando ejecuta una pieza esta completamente absorto y controla todos sus movimientos. Mas, esta conciencia o absorción en la actividad no implica pensamiento o inteligencia, sino que como ha destacado Brian Bruya el enigma de la espontaneidad yace en una exploración de la atención virtuosa²⁷. El músico virtuoso cuando toca una pieza esta completamente absorto en su ejecución y a la vez tiene una falta de atención absoluta ante cualquier otra cosa, se puede decir que esta disuelto en la actividad. Este tipo de atención será la que caracterice la cualidad estética de la experiencia y que Dewey, fácilmente, la encuentra en la actividad conocida como arte.

²⁵ Hay que tener en cuenta que la elaboración que Saito presenta, sigue la línea iniciada por Nelson Goodman y su obra *Ways of Worldmaking*.

²⁶ Véase J. Dewey, *The Later Works of John Dewey 1 : Experience and Nature*, Carbondale : Southern Illinois University Press, capítulo VII.

²⁷ Brian Bruya hace referencia a la similitud que presenta con la tradición zen, cuando se le anima al ejecutor a no pensar, Brian Bruya, *op. cit.*, 225.

En AE, Dewey crítica los hábitos de la sociedad que habían conducido a una organización mecanizada, a un modo de actuar caracterizado por la distracción y dispersión, pero eso no implica que Dewey este atribuyendo al hábito esa cualidad, sino a los hábitos heredados en su propia tradición cultural. Es la herencia dualista la que ha imposibilitado vivir la vida estéticamente, la que ha impedido realizar cada actividad desde la atención más plena. Sin embargo, cuando el hombre se encuentra en una situación problemática y se ve forzado a restaurar esa armonía es cuando recuperará la atención y concentración en la actividad presente.

En este sentido, la relación con el mundo no esta caracterizada por ser exclusivamente cognitiva, y mucho menos una lucha, esto es lo externo al sujeto no se plantea en oposición a él, como aquello que lo molesta, enturbia o es objeto de dominio, sino como un infinito ámbito de posibilidades en el que el hombre puede llegar a desarrollar sus más amplias potencialidades. Como dirá Thomas Alexander, la experiencia es un explorador del mundo, un transformador, y cuando se da esa experiencia estética se alcanza la más perfecta armonía con el medio en esa situación²⁸. Este aspecto es precisamente el aspecto fundamental de la crítica de Irvin: el hecho de que no todas las experiencias a las que él le atribuye ese carácter estético suponen una pérdida de armonía. Pero se puede entrever como la base de esta crítica es que, a diferencia de Dewey, Irvin pone el acento en la satisfacción del individuo. En contraposición, cuando Dewey habla de recuperación del equilibrio o de la experiencia consumada no esta implicando una mera actitud de regocijo o placer, sino un proceso creativo por el que interaccionamos significativamente con el medio.

Por ello, Dewey no va a poner el acento en la satisfacción obtenida en esas experiencias estéticas, sino en la relación armónica alcanzada. El ritmo nos introduce en un mundo en transformación, donde se le concede el mismo valor al cambio y al orden. Es más, cuanto mayor sea la variación o el cambio experimentado, más interesante puede ser esa respuesta estética, ya que requerirá una configuración más activa. Por ello, el despliegue rítmico discurre sin hallar culminación posible; en cada momento la criatura viva experimenta el mundo y lo configura, incorporando lo hasta ahora madurado y reconstruyendo nuevos significados.

²⁸ T. Alexander (2013), *op. cit.*

Lo inagotable de este proceso radica en su cualidad temporal. El estar vivo supone una constante recurrencia a nuevas relaciones en diferentes contextos y con diferentes consecuencias, generando un proceso inacabable. Y en dicho proceso cada elemento, cada conclusión, e incluso cada pausa, son una parte relevante de esa armoniosa organización. El mayor ejemplo de ese orden Dewey lo sitúa en los esfuerzos continuados de dar forma en las diferentes culturas. A través de las culturas aprendemos a interactuar con/en el mundo, confiriendo significado a los diferentes encuentros humanos, y el arte es simplemente una intensificación de este proceso. Así, las diferentes necesidades y hábitos incorporados en cada cultura generan distintas formas estéticas. Por ello, Dewey hará un llamamiento para recobrar el contexto original de las obras que es olvidado y perdido con la institucionalización del arte en museos, ya que considera que el arte comienza con una respuesta histórica y existencial a las condiciones y necesidades humanas.

III. La vía de la caligrafía

Otra de las críticas que han sido introducidas en el discurso contemporáneo exponen como, aunque Dewey reclamaba la tarea de restaurar la continuidad arte-vida, su propuesta estética sigue perteneciendo a la teoría centrista del arte y la mayoría de los ejemplos que presentan son obras características del campo de las Bellas Artes. Asimismo, su pensamiento quería abarcar toda actividad humana, pero sólo ocasionalmente introdujo ilustraciones de otras culturas, si tenemos en cuenta ejemplos como la cerámica india o la escultura africana. Si bien, no hay que olvidar el momento en el que Dewey elabora su obra y sus propias circunstancias²⁹, es decir su propia experiencia vital y como esta configura su propuesta.

En este contexto, algunos pensadores contemporáneos han actualizado su estética poniéndola en diálogo con otras tradiciones culturales. Es el caso de Thomas Alexander que incide en la necesidad de apertura del pragmatismo a diferentes contextos y escuelas que actualicen esa propuesta estética desde la vida³⁰. Él mismo cuando expone las raíces del arte en Dewey lo relaciona con el budismo zen, ya que ambas posiciones

²⁹. Téngase en cuenta la relación que John Dewey mantuvo con el acaudalado coleccionista de arte C. Barnes, al cual le dedica *Art as Experience* en agradecimiento, y con el que llevó a cabo el proyecto de la Barnes Foundation que tenía como objetivo la educación para la apreciación de las Bellas Artes.

³⁰ «'Pragmatism' needs to step out of it's American context in order to see that context better and develop insights into those areas of human experience it has not accounted for as well as has been done by other traditions.» [Alexander, Thomas: «The Music in the Heart, the Way of Water, and the Light of a Thousand Suns: A Response to Richard Shusterman, Crispin Sartwell, and Scott Stroud» en *A Dialogue between East and West. The Journal of Aesthetic Education*, vol 43, 1 (2009), p. 54].

subrayan como punto de partida el preciso instante de estar completamente vivo, entendido ese presente como un proceso en el que no existe una dualidad sujeto-objeto, sino que los elementos forman parte del todo que constituye ese proceso.³¹

De una manera similar, Crispin Sartwell presenta la ceremonia del te japonesa como arte de vivir³². Otro ejemplo que ilustra esta orientación a la actividad, es el ensayo de Dōgen *Tenzo Kyomkun (Instrucciones para cocinar, 典座教訓)* que Scout Stroud propone³³. En esta presentación, siguiendo los pasos de diálogos ya iniciados entre la estética deweyana y tradiciones asiáticas del arte de la vida³⁴, paso a considerar y establecer convergencias con una de las escuelas de mayor importancia en el territorio chino, la caligrafía.

La caligrafía o shūfǎ (書法) es considerada como la quinta esencia de la cultura china porque abarca lengua, historia, filosofía y estética³⁵. Ésta nos introduce en una escritura que es un arte y que no sólo transmite pensamiento, sino que nos presenta la propia filosofía de vida del pueblo chino. La caligrafía constituye una vía, un camino que requiere la relación armoniosa de instrumentos, medio, cuerpo y mente a través de la pincelada. En este sentido, va más allá de la mera comunicación y se convierte en una *poiesis*; esto es, no sólo transmite significados, sino que crea nuevos. Esta consideración de la caligrafía no pretende presentar un estudio detallado de la misma, sino un diálogo comparado que arroje luz sobre algunos conceptos deweyanos más difíciles. Así primero consideraré la caligrafía como arte y su relación armónica. En segundo lugar, trataré el carácter como elemento esencial. En tercer lugar, pasaré fugazmente a través de sus cuatro tesoros. En último lugar me detendré en algunos de sus principios estéticos.

Las formas más antiguas de escritura china proceden de la dinastía Shang 商 (1766-1046 a.C.), y alcanzará una mayor expresión con el libro de los cambios de la dinastía

³¹ «The origin or art lies ultimately in this very moment of being fully alive, where the word fully is not to be taken lightly but in the sense of fulfillment. This is not merely living fully in the present, but living in the present as process. The past absorbed into the present carries on; it presses forward. (enlightenment for Zen Buddhists). It is simply being there, that instant of complete awareness in which subject and object disappear, in which one doesn't so much see the Buddha as become him.» [Alexander, Thomas, (1987) *Op. Cit.*, p. 195]

³² *Ibid.* «Zen and the Art of Living», pp. 31-44.

³³ Stroud (2007), 202.

³⁴ Las escuelas del arte de la vida tratadas en dicho volumen son el taoísmo, expuesto por Crispin Sartwell en “Dewey and Taoism: Teleology and Art”; el confucianismo, desarrollado por Richard Shusterman en “Pragmatist Aesthetics and Confucianism” y el meliorismo oriental descrito por Scott Stroud en “Orientational Meliorism, Pragmatist Aesthetics, and the Bhagavad Gita”.

³⁵ Li, Wendan (2009), *Chinese Writing and Calligraphy*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1.

Zhou 周 (1050-256 a.C.). No obstante, será al principio de nuestra era, cuando la escritura se convierte en un arte o vía con figuras como Wang Xizhi (王羲之, 303–361 d.C.). Si bien, cuando hablamos de arte, como ha señalado Craig Clunas³⁶, hay que tener en cuenta que no estamos aplicando la noción propiamente occidental. El arte chino es una invención reciente del siglo diecinueve que amalgama y recoge la tradición existente en el que se incluyen textiles, caligrafía, pintura, escultura, cerámicas, etc. Esto es, diferentes disciplinas que tratan más bien de diferentes historias de vida, aquellas desplegadas en un contexto.

Para los chinos la sabiduría es un arte, el gran arte, aquel por el cual el individuo, conocedor y dueño de sus aptitudes, obtiene la capacidad de integrarse en el todo. “El occidental teme a la naturaleza indómita, y por eso la hace científicamente inteligible, reduciendo sus formas a las regularidades”³⁷. En cambio, en China la relación entre el hombre y la naturaleza se caracterizaba por la armonía y la comunión existentes entre ambos. Así, mientras que los europeos resaltaron el disfrute de la naturaleza por el hombre, a veces no más allá del nivel de la excursión o la comida campestre; los chinos demostraron la posibilidad de una relación más profunda entre el hombre y la naturaleza.

Esta relación tiene una dimensión estética que persigue comprender y apreciar la manera en la que las cosas son o pueden estar correlacionadas lo más armónicamente posible. En este sentido, la cultura china se caracteriza por acoger los opuestos, no sólo en aspectos filosóficos o artísticos, sino que su propia lengua y concepciones culturales se caracterizan por esto³⁸. No existe abismos entre dualismos, de ahí que, como ha destacado Rowley su arte no se ha orientado hacia extremos, sino que “crearon una concepción única del reino del espíritu común a la del reino de la materia”³⁹. Para la tradición china, al igual que para Dewey, las separaciones y dualidades no tienen cabida, y presentan su concepción del mundo como aquel que no posee un orden establecido, sino que este debe ser alcanzado mediante la creación de nuevos modos de interacción

³⁶ C. Clunas (1997), *Art in China*, Oxford: Oxford University Press, 9.

³⁷ C. Maillard (1995), *La sabiduría como estética*, Madrid: Akal, 74.

³⁸ Por ejemplo la palabra cosa (东西, dōngxī) que literalmente significa este-oeste, o cuánto (多少, duōshao) que literalmente significa mucho-poco..

³⁹ G. Rowley, *op. cit.*, 20.

que permitan reestablecer la armonía perdida⁴⁰. En este sentido, el calígrafo busca alcanzar la armonía con el universo cuando realiza su arte.

Hablar de caligrafía requiere comenzar considerando el carácter, el elemento esencial. Este posee una técnica cuidada y difícil, así como unos elementos y principios estéticos que lo caracterizan y lo hacen único; si bien, una primera aproximación puede sugerirnos todo lo contrario. Con palabras de Henri Michaux.

“Trazos en todas direcciones. En cualquier sentido, comas,

Bucles, corchetes, acentos, se diría, a cualquier altura, a

Cualquier nivel; desconcertantes marañas de acentos.

Arañazos, fragmentos, inicios que parecen haberse detenido de golpe.

Sin cuerpo, sin forma, sin figura, sin contorno, sin simetría,

Sin un centro, sin recordar a nada conocido.

Sin regla aparente de simplificación, de unificación, de generalización.

Ni sobrios, ni depurados, ni despojados.

Como dispersos,

Tal es la primera impresión”⁴¹

Un primer acercamiento a éstos nos introduce el efecto pragmatista de la acción que llevan impresos. Estos nos tratan de representar ideas, sino que buscan, con palabras de Marcel Granet, “los efectos de acción que parecen reservados a la palabra viva”⁴². El lenguaje nos introduce esa mentalidad china que evita todo artificio y economiza toda operación mental.

Por ello, el calígrafo no busca realizar una pieza perfecta y simétrica, sino que su pauta de inspiración es el ritmo, el constante devenir, presente en todas las manifestaciones de la naturaleza, de la que el hombre forma parte. En este sentido, la pincelada es una de ellas, y de dicha pincelada provienen el resto de todas las

⁴⁰ A este respecto Roger Ames y David Hall, han apuntado como la filosofía occidental se ha ocupado de la búsqueda de la verdad, generando una terminología propia y un orden lógico en su interpretación del mundo; en cambio, la filosofía confuciana, al igual que la tradición china en general, se ocupa de buscar el camino, el modo de habitar armónicamente el mundo, propiciando un orden estético. [D. Hall, R. Ames (1998), *Thinking from the Han*. Albany: State University of New York Press, 180].

⁴¹ H. Michaux (2004), *Ideogramas en China. Captar. Mediante trazos*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 9.

⁴² M. Granet (2013), *El pensamiento chino*, Madrid: Trotta, 30

composiciones. Como ha señalado Isabel Cervera⁴³, en la manera en que se comience esta pincelada determinará el carácter. “El equilibrio de una rama sacudida por el viento, el rastro del agua, lo angular de una roca, el movimiento rítmico de la naturaleza, lo interactivo de todas sus formas, es el sentimiento estético que se transforma en trazos.”⁴⁴ El calígrafo primero debe captar el ritmo de la naturaleza para poder liberarla en su obra.

Para poder liberar dicha energía, el calígrafo emplea los cuatro tesoros (文房四寶, *wénfángsìbǎo*), parte integrante y necesaria de la caligrafía. Estos cuatro tesoros son el pincel la tinta, el tintero y el papel. Todos comparten igualdad en importancia, presentándose no sólo como medios físicos para desarrollar la creatividad artística, sino formando elementos constitutivos de dicho proceso. El saber de estos es complejo ya que cada uno de ellos será transformado para alcanzar esa configuración dinámica. Con palabras de Isabel Cervera, “el papel se mancha, la tinta se muele, el pincel se gasta y la parte de la fuerza de un buen tintero es la pequeña cantidad de la superficie del material que se incorpora a la tinta molida”⁴⁵. De este modo, cada elemento expresa un aspecto de la vida en interrelación con el resto; se unen y se suceden sin interrupción, a través de ese ritmo vital que el artista les proporciona.

La tinta (墨, *mò*) es claramente diferente a la pintura al óleo occidental. Se trata de un pigmento negro que procede de maderas o aceites vegetales mezclados con resinas. Se moldea en barras que son decoradas con motivos. Esta resulta más fácil de conservar y no pierde su color por la exposición a la luz, pero quizás su aspecto más destacado es que el calígrafo debe producir la tinta frotándola con un movimiento circular sobre la piedra del tintero con un poco de agua, obteniendo diferentes colores y matices.

El pincel (墨筆, *mòbǐ*) también muestra diferencias con el occidental, pues es puntiagudo y presenta un abultamiento en la borla superior, en lugar de en la inferior. Además este se sostendrá verticalmente, y la forma de sostenerlo será uno de los puntos de mayor importancia para la práctica. Sin embargo, el aspecto más significativo, en relación con la estética deweyana, es que éste siempre se suele presentar en una interrelación continua con la tinta, en la que los dos elementos se fusionan como si

⁴³ I. Cervera Fernández (1988), *La vía de la caligrafía. Tinteros chinos en el Museo Oriental de Valladolid*, Madrid: Universidad Complutense, 25.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁵ *Ibid.*, 50.

fueran un uno. Dice Henri Michaux a este respecto, “el pincel utiliza la tinta cual si fuese su flor espiritual”⁴⁶.

Esta relación se contempla dentro del orden cosmológico, respondiendo el pincel al Yang (陽), lo masculino, y la tinta al Yin (陰), lo femenino. Si bien estos dos opuestos forman un uno. Como ha expuesto François Cheng, “el pintor expresa, en efecto, los múltiples aspectos del mundo mediante las pinceladas que nacen del juego combinado del pincel-tinta”⁴⁷. En este sentido, se entreve, pues, como no se trata de un mero medio de expresión, sino parte integrante de ese conjunto orgánico, “en el cual el acto humano está vinculado a la acción demiúrgico del universo en devenir”. Así, el pintor Shí Tāo (石涛) nos dice sobre la caligrafía y pintura:

Los grandes pintores han percibido exactamente lo siguiente: hay que hacer que el océano de la tinta abarque y lleve, que la montaña del pincel se erija y domine; luego, hay que extender ampliamente su uso hasta expresar las ocho orientaciones, los aspectos variados de los nueve distritos de la tierra, la majestad de los cinco montes, la inmensidad de los cuatro mares, desarrollándose hasta incluir lo infinitamente grande, atenuándose hasta recoger lo infinitamente pequeño⁴⁸.

Los otros dos elementos claves serán el tintero y el papel. El tintero (硯臺, *yàntái*) es otro de los instrumentos básicos, y quizás el más desconocido para nuestro ojo. Este ha sufrido diferentes transformaciones, dependiendo el material empleado para realizarlo. Generalmente se dividen en una parte superior donde se coloca la pequeña cantidad de agua y una parte inferior de superficie plana donde se frota la tinta. Suelen estar decorados con grabados e inscripciones. Por otra parte, el papel empleado para la caligrafía por su calidad es el papel de Xuan (宣紙, *xuānzhǐ*), procedente de la región de Xuancheng. Realizado con madera de sándalo y paja de arroz, presenta una apariencia blanca.

Tras este fugaz paso por los cuatro tesoros, paso a considerar los principios estéticos que rigen el carácter y que, como ha señalado Estela Ocampo⁴⁹, son el trazo, el ritmo y la estructura. La interrelación entre ellos es fundamental para llegar a ser un maestro en este arte.

⁴⁶ H. Michaux (2004), *op. cit.*, 74

⁴⁷ F. Cheng (2004), *Vacío y plenitud*, Madrid: Siruela, 231.

⁴⁸ *Ibid.*, 233.

⁴⁹ E. Ocampo (1989), *El infinito en una hoja de papel*, Barcelona: Icaria, 26.

Comenzando con el trazo, de nuevo podríamos recurrir a las palabras de Henri Michaux, cuando expone como “la página perfecta es aquella que parece trazada de un solo trazo”⁵⁰. El trazo será el modo o el método de proceder y surgirá por dos elementos claves el pincel y la tinta, en relación conjunta con el tintero y papel. La pincelada por lo grueso y lo fino de su trazo y por el vacío que encierra, representa forma y volumen. Así François Cheng dirá “por su ataque y su empuje, expresa ritmo y movimiento; por el juego de la tinta, sugiere sombra y luz; finalmente, por el hecho de que su ejecución es instantánea y sin retoques, introduce los alientos vitales”⁵¹. El trazo acoge lo uno y lo múltiple e implica dos aspectos fundamentales: por un lado el aprendizaje y copia de los maestros, pero por otro lado la emergencia de la espontaneidad.

El trazo o pincelada sólo puede llegar a desarrollarse a través de su aprendizaje práctico. Para ello, los calígrafos pasan años copiando las obras de los grandes maestros. Primero comienzan su aprendizaje, aprendiendo los principales trazos, que combinándolos constituyen todos los caracteres. el carácter de eternidad (永, yǒng) contiene estos ocho trazos que son: dian (丶), héng (一), shù (丨), gōu (丨), ti, wān, piě(丿) y nà . Dominar estos trazos es imprescindible para conseguir una buena caligrafía. Igualmente relevante es conocer la composición de los caracteres (proporción de las partes, espacio entre ellos, tamaño, orden, etc.), pues, esa sucesión, ese proceso, configurarán un conjunto.

En este sentido, la función del trazo no es otra más que expresar el ritmo⁵². El chino como lengua hablada se construye sobre un contexto dinámico⁵³, y esto no sólo se trata de mantener en su expresión escrita, sino que ha alcanzado tal desarrollo que se ha llegado a convertir en el arte por excelencia del país. La importancia de esto se deja sentir, George Rowley ha destacado como “Jamás artista alguno ha llegado a igualar a los pintores chinos en el manejo de recursos, y ello porque ya desde la misma infancia estaban educados en la escritura de ideogramas y porque cualquier carácter de la

⁵⁰ H. Michaux (2004), op. cit., 37

⁵¹ F. Cheng (2004), *Vacío y plenitud*, Madrid: Siruela.

⁵² Rowley señala como el artista europeo para formarse en los fundamentos de la relación rítmica emplea el dibujo del cuerpo humano, mientras que el pintor chino en el dibujo del bambú a tinta. Así mientras que el pintor occidental organizaba el cuerpo como organismo uniforme integrado por cabeza, tronco, brazos y piernas, el pintor chino presentaba cada bambú en un conjunto, pues la forma de cada planta deriva de ese forcejeo por adaptarse a un determinado medio. [G. Rowley(1981), *Principios de la pintura china*, Madrid: Alianza, 68]

⁵³ Piénsese en los 4 tonos, más el tono neutro mediante los cuales se estructura el lenguaje hablado.

escritura contiene los dos principios básicos en que descansa la pintura: ritmo y relación⁵⁴.

El ritmo vital es una de las cualidades de una buena composición, Chiang Yee propone como “todos los trazos de un carácter deben estar agrupados de tal manera que no sólo se equilibren perfectamente uno con otro, sino que juntos formen una unidad completa en sí misma, la cual alteraría si se suprimiera un trazo”⁵⁵. El ritmo es producido por un movimiento del cuerpo, transmitido a la muñeca y por ésta al pincel, cuya flexibilidad es sensible al mínimo impulso. El equilibrio y el control del trazo deben mantenerse en todo momento, pues de ellos depende la vitalidad del carácter. La postura y el movimiento son tan importantes en la realización de la pincelada que hay varios tratados sobre la postura correcta para sostener el pincel y consejos para que el cuerpo posea la serenidad y relajación necesarias a un movimiento espontáneo y libre. Esto implica ritmo, pero también una especial concentración, ya que la pincelada es instantánea no puede corregirse. El calígrafo o pintor debe preparar su espíritu para conseguir un estado de serenidad que permita a la forma plasmarse fluidamente.

Esa forma o configuración se denomina en chino *shì*. Aunque ha sido traducido e interpretado de varias maneras se le suele denominar integración estructural⁵⁶, pues otorga una unidad estructural a ese conjunto de trazos. Su valor estético radica en esa configuración que permite ver el carácter como un todo orgánico, no como una mera sucesión de líneas. Por ello, cada trazo debe guardar armonía con el resto, presentando un equilibrio dinámico y rítmico. En este sentido, Rowley trae las palabras del pintor de la dinastía Ming Zhao Cuo:

Si se tiene *shì* al pintar un árbol, entonces, aunque el árbol pueda ladearse de un lado o de otro e inclinarse hacia atrás o hacia delante, ello no será óbice para que guarde una perfecta compostura; si se tiene *shì* al pintar una roca, entonces, aunque pueda parecer grotesca, no se pierde el *lì* (principio); éstos no son mediocres, aun en el supuesto de que parezcan ordinarios.⁵⁷

Quizás el ejemplo del carácter boca (口, *kǒu*) que Rowley toma para ilustrar esto nos muestre de manera más sencilla, como estos tres principios conforman y contribuyen a esa formación. El autor plantea la siguiente pregunta “¿Cómo

⁵⁴ G. Rowley (1981), *op. cit.*, 64.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, 65.

transformarlo para que pase de ser figura geométrica estática a forma de vida estructural diferenciada?”⁵⁸ La respuesta a esta cuestión abarca los principios básicos de la relación pincel-pincelada. Cada pincelada encierra en sí el toque del artista; cada pincelada tiene su propio carácter, ya sea fina o espesa, recta o curva, roma o en punta, corta o larga, etc.; las pinceladas combinadas configuran una forma con sus características propias de anchura, altura, difusión, contracción, densidad, vacío, serenidad y estabilidad; por último las fuerzas interactivas de las diversas pinceladas y los intervalos existentes entre ellas crean tensiones que deben mantenerse en equilibrio. En el ideograma cuadrado no reciben el mismo tratamiento las diferentes líneas ni hay dos líneas paralelas que tengan idéntica longitud; el resultado es una forma cuadrada dinámica con un carácter estructural diferenciado.

El ritmo, la vida, el movimiento, hacen referencia a esa fusión de variación y orden, de vida estilizada que confluyen en el papel a través de la pincelada. La caligrafía como proceso estético, presenta sugerentes convergencias con el pensamiento estético de John Dewey. Si bien, las similitudes no deben plantear una mera reducción de las partes, las resonancias pueden suponer una vía de comprensión a una propuesta estética que rompe con los límites establecidos y va más allá de la mera teoría del arte. La caligrafía, no busca imitar la naturaleza, sino significarla, con palabras de Michaux, “Significarla. Mediante trazos, mediante impulsos. Ascesis de lo inmediato, del relámpago”⁵⁹.

Debido a la extensión que ello supondría, en esta breve consideración, han quedado fuera algunas nociones esenciales en la filosofía y caligrafía china, tales como el vacío o la dualidad yin-yang. Sin embargo, su importancia y configuración en este arte son tan esenciales como la noción de ritmo. Por ello, antes de concluir esta sección, las palabras de Lu Chi hacen más justicia de esta vía.

“Escribir es en sí una alegría, y los santos y los sabios
Lo han venerado desde tiempo inmemorial.
Porque es Ser creado, trabajando el Gran Vacío
Y es sonido surgiendo del Profundo Silencio.
En una hoja de papel está contenido el Infinito.
Y un panorama sin fin emana de un corazón de un centímetro.”⁶⁰

⁵⁸ G. Rowley, (1981), *op. cit.*, 66

⁵⁹ *Ibid.*, 29.

⁶⁰ L. Racionero (2002), *Textos de estética taoísta*, Madrid: Alianza, 219.

III. A modo de conclusión

Antes de concluir resulta, pues, necesario destacar como Dewey abre un nuevo horizonte en la estética, hacia nuevas vías que aún no han sido estudiadas con suficiente atención; y el estudio comparado con prácticas y tradiciones provenientes de otros contextos culturales pueden arrojar luz a este respecto. Dewey, al igual que la tradición china, presenta la relación hombre-medio, así como hombre-hombre interrelacionado y la experiencia estética como aquellas interrelaciones que alcancen esa armonía. El proyecto filosófico que Dewey elabora pretende devolver la primacía a la vida, aquel olvidado dentro de las teorías filosóficas, pero también estéticas. Por ello, al igual que ocurre con el pensamiento chino, le concede a las cosas cotidianas un significado infinitamente más profundo al que estamos acostumbrados a otorgarle.

En estas páginas he centrado la atención en la noción de ritmo por la denotación que adquiere en nuestros días. El ritmo se asocia a la velocidad, lo que prima es la vida acelerada. La prisa es uno de los términos más utilizados en nuestro vocabulario, y la inmediatez ha perdido su intensidad para convertirse en un reclamo de lo instantáneo. La época de la inmediatez ha causado una ruptura con los ritmos naturales, que se traducen en nuevos padecimientos, tales como estrés, agotamiento o trastornos fisiológicos. A este respecto, Dewey comenta como “La filosofía china de la vida supone una contribución profundamente valiosa para la cultura humana y para el occidental con prisa, impaciente, ocupado y ansioso” (MW 13:223).

El ritmo presenta varias aportaciones significativas no sólo por derribar viejas concepciones del arte, sino también por su papel en el desarrollo de la vida. Quizás las palabras del autor zen Thich Nhat Hanh en referencia a los semáforos rojos nos permitan atisbar con mayor claridad.

A la vista de un semáforo rojo o de un stop, podemos sonreír y dar gracias porque es un *bodhisattva* que nos ayuda a regresar al momento presente. El semáforo rojo es un gong de plena conciencia. Hemos podido creer que es nuestro enemigo porque nos impide llegar a nuestro objetivo, pero ahora sabemos que es nuestro amigo, pues es él ... quien nos advierte que regresemos al presente. Allí donde se encuentran la vida, el gozo y la paz.⁶¹

⁶¹ H. Brunel (2012), *Humor zen*. Palma: José J. De Olañeta, 93-94.