

Naturaleza, idealismo y fotografía en el pensamiento canadiense

Por R. Bruce Elder

*Hybrid* (Jack Chambers, 1966)

El objeto que el artista produce a partir de su experiencia, al igual que la percepción en sí misma, son ambos creación y ambos análogos a la Fuerza Vital en la creación de objetos en el mundo. Y es esta toma y devolución de energía, la pauta de la Creación, lo que sucede en ambos casos: uno, la pintura, es una objetivación intencional de la otra¹.

Es habitual creer que el pensamiento canadiense posee un carácter cartesiano profundamente arraigado. Esta creencia asoma tras la idea de Frye de la «mentalidad de guarnición» que caracterizaría gran parte de la escritura en Canadá, concepto también central a la tesis de Margaret Atwood en *Survival* (1972). Según la interpretación de la filosofía cartesiana sostenida por estos autores, René Descartes defendería que toda experiencia es esencialmente privada; el ser humano no comparte las experiencias de los otros sino que sólo las infiere (y quizá responde empáticamente). Pero, lo más importante, se le interpreta como si mantuviera que no hay trato directo entre mente y naturaleza, ya que están compuestas de sustancias diferentes. Pese a que esta lectura de la filosofía de Descartes no capta bien lo esencial de su pensamiento, la perspectiva de una relación de consciencia a consciencia y de consciencia a naturaleza ha sido muy estimulante para ciertas fases de nuestra historia intelectual (particularmente aquellas en que la vida intelectual ha estado dominada por ideas empíricas). La Common Sense School y las versiones tardías del empirismo y el positivismo, que han dominado varias veces la vida intelectual del país, representan una reacción —y ciertamente la más temprana reacción de los forasteros— a la crudeza del paisaje canadiense. Aún así, debe enfatizarse que ha habido periodos de nuestra historia en que estas filosofías dualistas han sido repudiadas. Como remarca Leslie Armour en *The idea of Canada*², muchos de los filósofos que llegaron a apreciar Canadá como tierra y como país también concluyeron que la naturaleza no es algo completamente ajeno u otro, sino más bien parte de uno mismo, al menos en el sentido de que juega un importante rol en la formación de la identidad. La ven ontológicamente relacionada al ser humano, como algo frágil que merece respeto y cariño. Mientras que los escritos de filósofos canadienses tales como William Lyall, John Clark Murray y John Watson expresan esta idea de que el yo y la naturaleza están íntimamente relacionados, es en las obras del filósofo más importante nativo de Canadá, George Blewett, y particularmente en su *The Christian View of the World* (1912), que esta idea encuentra su expresión ejemplar:

«Uno de los vicios inconscientes que nos hace errar hoy es la impiedad para con la tierra... Hoy, tras haberse encargado de su madre adoptiva, afable o cruel, su sublime y temible profesora, a veces amable compañera, a veces terrible enemiga, ésta se ha convertido para él en una especie de esclava, el propósito de su inteligencia, el propósito de su abundancia. Mañana, para nuestra salvación, nuestros recursos desgastados por la marcha de las edades naturales,

puede que ella acoja nuevamente, terrible en sus brazos inexorables, a su orgulloso y débil hijo»³.

Blewett estaba convencido de que un idealismo que se quiera, como él decía, «un valor constructivo para un teólogo» debe tener «ideas más profundas sobre la naturaleza que simplemente tomarla por un sistema de ideas en nuestra mente»⁴. Se comprometió a desarrollar este idealismo intentando demostrar que las ideas (en las cuales, pensaba, se incluían los valores en que vivimos) son entidades objetivas ya que, pese a que las incorporemos a la consciencia, tienen su propio orden. Incorporando estas entidades a la consciencia conseguimos conocernos a nosotros mismos: «Las cosas son elementos en un proceso intelectual que es a la vez cognitivo, moral y religioso, un proceso en el cual el sujeto que experimenta llega gradualmente a conocer el mundo y aprehender los principios de su orden natural y social; y mediante ideales e impulsos que constituyen su verdadera naturaleza, es llamado a una unidad de pensamiento y afectación y carácter con este orden y su fuente creativa»⁵. Y más tarde hablar de «ese trato práctico con la naturaleza –el trabajo y lucha, la constantemente creciente maestría atravesada por derrotas ocasionales y terribles– que ocupa una posición incluso mejor que el conocimiento en el proceso general por el cual al tiempo *recibimos y alcanzamos* nuestro ser espiritual»⁶.

Siguiendo a Blewett, alcanzamos una identidad, nuestra personalidad, en el curso de nuestras transacciones con el mundo. Él se refería al proceso por el cual esta «personalidad», como la llama, se forma como una «distinción del yo», un proceso por el cual conseguimos diferenciarnos de eventos y objetos y eventos y objetos de nosotros. Subyaciendo estas distinciones se encuentra la unidad primaria entre el yo y el mundo.

Blewett también sostiene en este pasaje que nos descubrimos haciendo cosas, no mediante introspección e, igualmente aprendemos sobre la naturaleza revisando el proceso con que solemos pensarla. Lo que descubrimos a través de estos procesos es que tanto la naturaleza como la consciencia humana tienen una forma racional. Esta forma racional no es algo predestinado por Dios, puesto que tal predestinación limitaría la libertad y ésta es la condición necesaria para que una acción tenga la habilidad de producir verdadero conocimiento (porque el conocimiento emerge sólo cuando la acción es motivada desde el interior de la persona y no determinada por fuerzas externas). Más bien Blewett contemplaba el pensamiento como un proceso creativo y mantenía que lo que capta es la naturaleza en sí como una actividad creativa. Las actividades creativas de mente y naturaleza resultan de la formación de interrelaciones entre elementos que manifiestan, en la unidad de sus relaciones, un orden racional.

Cada cosa existente manifiesta un principio subjetivo y racional que es excepcionalmente propio. Al tiempo, cada cosa es lo que es en relación con todos los otros elementos del sistema de existentes. Esta mesa en la que estoy ahora, escribiendo, alcanza su identidad no siendo esta silla, no siendo aquella pared, este cuarto, este edificio, el campus de esta escuela técnica. Igualmente, mi identidad se define al no ser yo tú o él o ella o ese grupo de personas. De este modo, pese a que todo manifiesta su propio y único principio subjetivo, es inteligible sólo en relación con el sistema global de existentes. Blewett expresa ese sistema total siguiendo a Hegel, el Espíritu Absoluto. Para Blewett como para Hegel, Razón o Espíritu se hallan en la estructura misma de las cosas, ya que el orden racional caracteriza el sistema natural. A medida que este orden deviene consciente, se manifiesta en sí mismo como la inteligibilidad.

Esta visión metafísica tiene implicaciones éticas importantes. Si nos sabemos parte de una comunidad y de la unidad mayor que es el sistema natural, entonces el problema, central a la filosofía americana, de cómo coordinar tantas voluntades individuales, autosuficientes, se disuelve. Como señalaba el predecesor de Blewett, John Watson, pese a que nuestro deber es «realizar por completo la naturaleza del yo»⁷, ya que nos formamos en sociedad, el verdadero bien del individuo es inseparable de la consciencia del bien social. Ambos, Blewett and Watson, sostenían que todas las formas de organización social se apoyan en un reconocimiento tácito de un bien de orden superior, alcanzado en la unión de nosotros mismos a los otros, y que entrando en una comunidad cuyo fin sea el de avanzar por el bien social, completamos nuestro propio potencial como individuos.

Estas nociones sobre la naturaleza de la comunidad son absolutamente centrales en el pensamiento social canadiense. Se ven reflejadas en las más de nuestras más nobles teorías sociales, incluso en los últimos tiempos, como por ejemplo en el monólogo de George Grant, *English-Speaking Justice*. En este libro, Grant critica brillantemente las inclinaciones individualistas de *A theory of Justice* de John Rawls. Siguiendo a Rawls, «Cada persona posee una inviolabilidad fundamentada en justicia que incluso el bienestar de la sociedad en su conjunto no puede desestimar». Visiones similares sobre la naturaleza de la comunidad aparecen frecuentemente en nuestra literatura, en trabajos como *Wacousta* de John Richardson, *Roughing in the Bush* de Susanna Moodie, *The Imperialist* de Sarah Jeannette Duncan, *The Fruits of the Earth* de Frederick Philip Grove, *Who Has Seen the Wind* de W.O. Mitchell, *Barometer Rising*, *Two Solitudes* y *Return of the Sphinx* de Hugh MacLennan, y *Stone Angel* y *The Diviners* de Margaret Laurence.

Las posturas de Jack Chambers respecto a naturaleza, identidad, arte, percepción y fotografía ejemplifican ideas similares. En su diario, de título *Red and green*⁸, Chambers escribe: «La percepción del mundo natural... es una fuente de verdad sobre uno mismo, porque no sólo lo que uno proyecta sino lo que recibe es él mismo». Aquí Chambers afirma creer en la identidad fundamental de sujeto y objeto. Más tarde articula la que, *prima facie*, puede parecer una visión de la realidad de emanación idealista.

«La percepción es la inteligible luminosidad dentro de nosotros, cuando nuestra alma y el alma de las cosas devienen presentes una en otra. Es la intuitiva extensión tanto del *yo* como del *otro* en un mismo abrazo. La ruptura, desvanecimiento o sombra de esta luminosidad se convierte, en el instante de su debilitación, en la experiencia de un *qué* que vive. La reducción a categorías y números, al tiempo del día, nos devuelve a nosotros y las cosas al mundo objetivo.

Somos, de seguro, un centro espiritual, pero también un objeto entre objetos. Es en el inconmensurable intervalo entre la propia identidad y el emergente, consciente *observador*, que el mundo se entrevé como incognoscible».



Hybrid (Jack Chambers, 1966)

En este pasaje, Chambers propone que el real es, en última instancia, luz (luminosidad). Esta realidad elude la sujeción de los conceptos ya que es no-particular, y al incluir tanto sujeto como objeto es reconocida inmediatamente – sólo puede ser discernida a partir de intuición directa, no mediante conceptos. Conocemos esta realidad a través de la percepción, no de la razón, y no hay nombres que se le ajusten. En otro punto, Chambers recurre a una especie de misticismo cromático para expresar una idea relacionada: «Una masa, amarilla brillante, en la visión periférica excita y deleita antes de ser nombrada... Pero un arbusto de forsitia, dos de hecho, uno más grande y cuajado que el otro, es otra cosa. La excitación del amarillo disminuye en la medida en que la mente se informa sobre los particulares». Esto suena parecido al pensamiento de Roger Fry sobre las formas puras que sólo pueden aprehenderse por una mirada inocente (una visión superior, limpia de razón), a excepción de que el misticismo de Chambers versa sobre la luz y el color en lugar de sobre formas puras. La similitud entre sus posturas es incluso más acusada en el siguiente pasaje: «Lo 'abstracto' periférico provoca un 'sentimiento' más puro del color, diluido por nuestra mente focal con información. La imagen periférica oye más que la foveal, así como huele, saborea, toca más que lo focal ... el color no necesita de la indicación mental para *ser*. A través de lo «no deliberado» de la vista, los sentidos disfrutan el color». Chambers sugiere que en el momento de más agudizada apreciación, nuestras modalidades sensoriales se funden en una intuición sintética. ¿Y qué se comprende en esta intuición? Un comentario implica que Chambers cree que lo que se capta es el ser («el color no necesita de la indicación mental para *ser*»).

A lo que Chambers llamaba percepción es una agudizada forma de apreciación. Esta forma de consciencia es sintética en la naturaleza. Su objeto no es un particular u otro, sino una forma universal, o un ser. Independientemente de que las posturas de Chambers puedan parecer más neoplatónicas que hegelianas, el trabajo de Chambers reclama ser interpretado a la contra del bagaje del hegelianismo que dominaba la filosofía canadiense en su gran periodo, 1880-1940.

Sin duda existen afinidades obvias entre los trabajos de Chambers y el pensamiento de Hegel. La noción de experiencia no es ni puramente subjetiva ni puramente objetiva sino que involucra una fusión de subjetividad y objetividad, y es una noción central para el pensamiento de ambos. Ambos atribuyen una importancia crucial a la aprehensión del ser. Otras similitudes de Chambers respecto a Hegel están implícitas en la forma de sus pinturas y las ideas explícitas de sus escritos.

La meticolosa atención de Chambers, en sus pinturas, hacia la realidad material contradice la noción de que el más alto modo de conocimiento llega en los momentos en que la aprehensión de las formas concretas de las cosas se sustrae en pos de una aprehensión de lo universal. Chambers, de hecho, es firme en su creencia de que revelar la verdad interior de los objetos, a lo que aspiraba mediante su pintura, no debe llevar al artista a denigrar el valor de la existencia física *per se*. En un apunte que podría haber sido hecho por John Watson si hubiera desarrollado una teoría estética, Chambers dice: «Con la aparición física del objeto resueltamente a mano, el artista hoy puede concentrarse en los principios primarios del objeto –su metafísica– *sin reducir su apariencia*»⁹. Y aún más:

«El perceptualismo transmite la Realidad dentro de la realidad a través de una concentración

de energía en la pintura que esboza. Para hacer esto al modo de la Creación, emplea la apariencia convencional de las cosas... La lealtad del perceptualismo a la apariencia de las cosas va en consonancia a la lealtad al proceso de creación. Sin la experiencia reflexiva, lo real deviene irreal y el espectador mira dentro de sí para encontrar un significado, ajeno a la percepción»¹⁰.

U otra vez: «Sentimos una profunda y perdurable afección por lo físico. Lo que permanece con nosotros día a día, más o menos conscientemente, es esta sensación de dulce asombro frente al mundo tal y como es»¹¹. La similitud entre estas afirmaciones y las descripciones de la hierofanía de Mircea Eliade es obvia. Eliade define una hierofanía como: «La manifestación de algo de un orden completamente diferente, una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que sí son parte integral de nuestro profano mundo»¹². Y comentaba: «Manifestando lo sagrado, cualquier objeto se convierte en *algo más* mientras sigue siendo él mismo».

Estas son ideas fundacionales dentro del mismo sistema hegeliano, como evidencia el siguiente pasaje de la *Fenomenología del espíritu*.

«El objeto es, entonces, parcialmente existencia inmediata, una *cosa* que en general se corresponde a la consciencia inmediata; parcialmente una alteración de sí mismo, su correlativo (o existencia-para-otro y existencia-para-sí), *determinación* – que corresponde a la percepción: parcialmente ser esencial o como forma de un *universal* – que corresponde al entendimiento. El objeto como un todo es el resultado mediatizado (el silogismo) del paso de la universalidad a la individualidad mediante especificación, como también el proceso inverso del individual al universal mediante la cancelación de la individualidad o de la determinación específica»¹³.

Incluso la raíz del sistema hegeliano, la noción de síntesis dialéctica, implica la concepción del universal sobrepasando el particular al tiempo que está *preservando el ser particular* en el proceso transformarlo hacia lo más general.

Si Chambers era en cierto modo Idealista, no era de aquellos solamente interesados en el «Trascendentalismo Ulterior» o «lo Uno más allá de las Cosas». Más bien pertenece a la rama de idealistas que, como Hegel, están interesados en la interrelación entre lo uno y lo diverso, entre lo Universal y los particulares, entre el Espíritu y la Materia. En su diario escribía:

«El vaivén perceptual vaga a través de las sensaciones simples de la mente... o consigue de esta manera pasar de la *percepción* al suceso. Después, la exteriorización de la emoción se da desde el cerebro a las sensaciones simples otra vez, lo que estructura el mundo exterior. Como un arte intencionalmente exteriorizado, esto es, como luz interna que estructura la materia exterior, la experiencia *perceptual* se configura por medio de un diálogo discriminado con lo que se ha visto: la *descripción*»¹⁴.

Puede que la expresión de Chambers “como luz interna que estructura la materia exterior” sea solamente *quasi* hegeliana, pero su idea de una interacción dialéctica entre lo Universal y lo particular, entre intuición y sensación, y su afirmación de que un objeto es una fusión entre dimensiones subjetivas y objetivas es congruente con el sistema de Hegel. Pero, más especialmente, se asemeja al Idealismo Objetivo de John Watson, quien defendía la reconciliación entre los elementos aparentemente diversos e incluso opuestos.

A diferencia de F.H. Bradley y Bernard Bosanquet, Watson no negaba la realidad del aquí y ahora, o de la variabilidad del mundo. Más bien, aplicando su principio de reconciliación, intentó mostrar que era posible mantener la realidad (al menos cierto sentido de realidad) tanto de la unidad como de lo diverso, de lo que permanece y de lo que cambia. De un modo similar, Watson sostenía la realidad del espacio y tiempo y del ámbito del cambio, el cual filósofos como Bradley y Bosanquet habían denigrado como meros fenómenos:

«Soy incapaz de concebir ningún punto de vista en el que espacio y tiempo sean excluidos, a menos que estemos preparados para decir que no poseemos en absoluto ningún conocimiento. Ya que, con la exclusión de tiempo y espacio, hay que recordar, también desaparece la permanencia, el movimiento y el cambio; y como sin estos nuestras ciencias, sean físicas o mentales, desaparecen, nada queda sino la ficción de una realidad que sólo podemos definir como aquello indefinible»¹⁵.

Un dogma fundamental en el sistema filosófico de Watson es que la razón emerge en y a través de los particulares; él creía que si la materia ordinaria fuera únicamente una colección de apariencias entonces estaríamos impedidos para asir lo real. Así Watson incluso afirmaba que en la fase religiosa de la existencia «la naturaleza es vista como si no tuviese una entidad independiente; es *en toda ella* manifestación del espíritu. No hay nada vulgar o inmoral, puesto que Dios está presente en todas las cosas. El yo no se opone a la naturaleza, ya que ésta se reconoce como un modo por el cual la razón, como una esencia del yo, se expresa»¹⁶.

Esto claramente se encuentra muy próximo a la postura de los trabajos de Chambers, en los cuales la realidad cotidiana (cuya importancia se testifica con el meticuloso realismo con el que Chambers reproduce cada detalle) está cargada de un significado otro.

La afirmación de Chambers de que el concepto de intuición puede asimilarse al concepto de expresión es también coherente con los sistemas estéticos neo-idealistas (neo-hegelianos) como el de Croce. Chambers entiende la función de la pintura a la manera hegeliana, como la superación de la alienación de la naturaleza: «La pintura sólo puede ser una sombra de la *percepción* original... Pero es un modelo de afirmación, del modo en que la Naturaleza vive en nosotros y nuestra unidad con ella. Es el propósito del artista que esta *unidad* sea vislumbrada como el contenido y el material-sujeto de su trabajo. Esto es la realidad»¹⁷.

La idea de que hay un único espíritu que permea de igual modo realidad y consciencia, que anima el movimiento de ambas y esboza las formas que asumen, es una idea hegeliana fundamental para todo el pensamiento de Chambers sobre el arte. En “Perceptual Realism”, una síntesis de sus primeros pensamientos sobre perceptualismo, Chambers declara¹⁸:

«El hombre, como artista, puede comunicarse con la naturaleza, y comunicarse desde la naturaleza con otros hombres, porque hombre y naturaleza comparten el mismo instinto. El proceso orgánico de la naturaleza que comparte el hombre es el *modo* en que la humanidad, como fruto, es esbozada en su árbol y por todo lo que en el árbol se encuentra arraigado. Este proceso que contiene a cada hombre y le anima desde dentro y desde fuera es también un proceso que espontáneamente remite de nuevo al mundo exterior».

Sobre la relación entre cuerpo y mente o materia y espíritu, escribió: «El realismo perceptual incorpora dos sistemas tecnológicos (histórico e industrial) y dos sistemas de visibilidad (cuerpo y mente) para estructurar un reflectante objeto de experiencia». Y sobre la reciprocidad entre el saber del yo y el saber del otro, la concepción de que todo conocimiento es, finalmente, autoconocimiento: «La percepción del mundo natural y sus objetos, criaturas y personas es una fuente de verdad sobre uno mismo, porque no sólo lo que proyectamos sino también lo que recibimos es nosotros mismos».

Pero quizá la más convincente evidencia del carácter hegeliano del pensamiento de Chambers es una afirmación sobre su creencia de que el espíritu universal está presente en cada particular:

«Todo y nada de lo que uno *ve* es, en su presencia actual, más de lo que podemos de un sólo modo entender que es. Cuanto más nos familiarizamos con las experiencias dispuestas por la percepción, más nos damos cuenta de la delicadeza inherente a la intercomunidad del uno mismo con las cosas. Puesto que la delicadeza receptiva también es una comunicación que influye al mundo exterior. Finalmente, la percepción en sí misma se convierte en la “olvidada” conciencia de que sólo se *es* con toda la cotidiana naturalidad de las cosas cotidianas, vistas a través de la ventana, o dentro de la casa o en cualquier lugar».

En otro artículo Chambers escribía¹⁹:

«La apariencia externa de las cosas, creada a voluntad, personifica la descarga energética de lo que se percibe más allá de la visión. Cuanto más real algo, más misterioso es. Si transformo lo que veo en arte subyugándolo a una mirada introspectiva, estoy negando el misterio que subyace en la apariencia de las cosas tal como son haciendo que la introspección sea memoria, invención y mente... “Todo comienza y todo sucede a través del contacto con la materia”».

Básicamente, la postura de Chambers respecto a la realidad es hierofánica en el mismo sentido que lo es la de Hegel. Él defendía que, aunque las cosas son reales, su modo de ser no es simplemente el de objeto material, ya que también manifiestan un orden superior de realidad. Como su entidad física manifiesta esa realidad última, no puede negársela y simplemente trascender al orden superior de conciencia. Incluso la explicación de Chambers sobre cómo las cosas manifiestan la realidad última parece extraordinariamente hegeliana. En un punto, mientras describe sus métodos como pintor, Chambers comenta, «Mi pintura se cohesionan justo como una experiencia –en partículas–». Aseguraba que una pintura alcanza entidad a partir del acto de síntesis y que las formas construidas en este proceso sintético son el modo de ser de la pintura. Aún así, señala Chambers, también la experiencia tiene un modo sintético de existir, puesto que su entidad se construye por un proceso similar. De hecho, Chambers afirma, es el más alto tipo de experiencia –la que él denomina «percepción»– la que existe de este modo, pues es el tipo de experiencia encarnada en la pintura. Pero Chambers también creía que una percepción se constituye por las mismas fuerzas y de la misma forma que la realidad. Así, la estructura y los determinantes del arte, percepción (perspicacia) y realidad existen en una relación isomorfa terciaria, ya que los tres tipos de eventos/objetos tienen una forma sintética similar y el modo de ser de todos implica el mismo principio de unidad que les da vida y significado. Afirmar que estas ideas se parecen a otras centrales de la metafísica hegeliana sería ciertamente un ejemplo de meiosis.

Incluso el nombre que Chambers da a su teoría artística, «realismo perceptual», da una pista sobre la naturaleza hegeliana de su pensamiento. Chambers no piensa que la percepción sea el mero registro de manifestaciones externas de eventos en la consciencia, sino mucho más:

«La percepción es el instante anterior a la consciencia; precede la consciente identificación de los objetos. Es el instante de visión... Creo que la percepción se da cuando los sentidos constelan en respuesta a la materia, y el impacto generado en la mente neutraliza la consciencia; por un instante no hay una guía mental para ver algo, oír algo, etc. A la mente se la predispone en un estado de pasividad receptiva que, de alguna manera, libera de un superior o “compuesto” juicio

en la jugada. La consciencia una vez neutralizada es capaz de percibir el Cuerpo Invisible 'más allá' del mundo. El Cuerpo Invisible es energía y una realidad más vital que la atenuación material de ello... nuestro mundo sensible»²⁰.

Y, en otro lugar, afirmaba:

«La percepción es la inteligible luminosidad dentro de nosotros, cuando nuestra alma y el alma de las cosas devienen presentes una en otra. Es la intuitiva extensión tanto del *yo* como del *otro* en un mismo abrazo»²¹.

Y finalmente:

«El instante de “luz blanca” es el instante de *percepción*... Es la luminosidad seminal de la *percepción* –la visión ciega de inconsciente inteligibilidad, nunca vista o conocida excepto como incognoscible, lo que hace una obra de arte real–»²².



Hybrid (Jack Chambers, 1966)

En suma, Chambers parece haber confiado en que la percepción es una especie de intuición metafísica, y haber usado el término «realismo» para acotar esta percepción metafísica en la realidad concreta, material. Tomada como un todo, la teoría artística de Chambers es como la de Hegel en tanto que sostiene que la obra de arte integra espíritu y materia, lo sagrado y lo profano, lo trascendente y lo actual.

Si las teorías metafísicas de Chambers se asemejan a las de Hegel, sus teorías artísticas también se parecen a las de Mikel Dufrenne²³. Dufrenne propuso el concepto de «realismo sensual». Según él, una obra de arte es algo concreto, real, y que, por tanto, debe hallarse en el nivel de lo «sensual». El término «sensual» tal y como Dufrenne lo emplea, implica más que un modelo de aprehensión; su propósito es acentuar que hay una «recepción corporal» de la obra de arte. Dufrenne explicaba que esto es así porque, al experimentar la obra de arte, uno encuentra el Real que subyace el real. Este encuentro con la profundidad en lugar de la superficie de las cosas ocurre sólo cuando la actitud frente al objeto no es de análisis imparcial sino una más íntima que involucre al sentimiento, ya que los sentimientos involucran la modificación actual de la entidad física de cada uno:

«Sentir es eso en mí que se relaciona con una cierta cualidad del objeto, a través de la cual el objeto manifiesta su intimidad... Sentir revela el ser no sólo como realidad sino como profundidad... el sentimiento se distingue a sí mismo de la presencia (esto es, el sentimiento como una forma de “ser con” un objeto en lugar de “presente a” un objeto) implicando una nueva actitud por parte del sujeto. Debo conformarme en lo que el sentimiento me revela y, por consiguiente, identificar su profundidad con la mía. Puesto que no es una cuestión de impulsar mi posesión [*étendre mon avoir*] sino de escuchar un mensaje [*entendre un message*]. Esto es por qué, a partir del sentimiento, yo mismo soy puesto en cuestión... sentir es de alguna forma trascender»²⁴.

Es extraordinaria la similitud entre este pasaje y los escritos de Chambers. Él también estaba interesado en la implicación del

cuerpo para la aprehensión de la realidad, y parecía creer que el acto de percepción ocasionaba una adecuación del encarnado (personificado) yo a la realidad. En el pensamiento de Chambers, como en el de Dufrenne, se cree que la percepción involucra la reacción del total de la persona en las profundidades de la realidad. Pero hay otra sorprendente similitud entre sus teorías artísticas. A diferencia de la mayoría de teorías estéticas del s. XX, las de Chambers y Dufrenne son antisubjetivistas. Según Dufrenne, el sujeto se conforma en ella o él mismo según el otro, cuando ella o él responden íntimamente; de hecho, la identidad se pierde al devenir una modificación del Otro. Sobre nuestra más profunda forma de reaccionar a la realidad, Chambers escribía:

«Todos conocemos la intuición mediante la experiencia; para el intelecto es un misterio. Los destellos intuitivos están en el cerebro, o puede ser que existan células extrasensitivas en un centro sensible, que específicamente sintonicen con las emanaciones detectadas en objetos en lugar de aferrarse a su apariencia. En cualquier caso, es como una campana en un campanario, *sólo en este caso las vibraciones del campanario provocan la actividad de la campana*»²⁵.

Tanto Dufrenne como Chambers sostienen que la realidad puede «tomar la iniciativa» en ser aprehendida por el sujeto. Dufrenne remarca que el Real «parece solicitar la revelación» y «espera que su significado sea dicho»²⁶. De un modo similar, Chambers afirma: «La inspiración se ha apoderado de la mente. Entonces la pintura, ¿de dónde procede?... En mi caso, estoy convencido de que la inspiración siempre ha pertenecido al objeto...»²⁷.

También los dos aseguraban que la actividad artística es altruista, ya que la subjetividad encarnada en una obra de arte pertenece más al objeto que al sujeto. Estas perspectivas corresponden a las de André Bazin, quien también identificaba un tipo de arte derivado de la ausencia del creador humano; gracias a esta ausencia, este tipo de trabajos nos afectan como fenómenos naturales. Su belleza, insiste Bazin, no depende de su expresividad sino, más bien, de la veracidad con la que expresa la realidad, o más precisamente, una realidad cuya profundidad estructural no sólo posea un orden lógico sino que también encarne los valores en los que la gente debería conformar sus vidas. Esta arte sería aqueñ que uniera las categorías tradicionales de belleza, verdad y bondad. Este arte, Bazin proclama, es la fotografía.

Hegel defendía que el ser y el devenir están próximamente relacionados (a partir de la noción de «nada», que media entre el ser y el devenir)²⁸. El ser, dice Hegel, se somete al cambio –de hecho, al cambio creativo– en tanto que en el reino del espíritu el cambio no es un ciclo repetitivo a partir de viejos patrones sino en la producción constante de nuevas formas que verdaderamente representen un avance respecto a las previas. Desde esta perspectiva, la función de una obra de arte es la de transmitir la energía creativa de la que surge tal novedad. Una forma de hacer esto es emplear un medio artístico cuyas formas estén generadas por la misma energía creativa que produce los objetos en la naturaleza. Bazin aseguraba que este medio es la fotografía:

«El mundo estético del pintor es totalmente diferente del mundo que le rodea. Estas barreras encierran un microcosmos sustancial y esencialmente distinto. La fotografía como tal y el objeto en sí mismo comparten una entidad común, tras la marca de una huella dactilar. Porque la fotografía, en realidad, aporta algo al orden de la creación natural en lugar de proveer de sustitutos de ella»²⁹.

Aunque Chambers discrepaba en la creencia de Bazin de que la fotografía sustituye un sistema de signos por objetos reales de la naturaleza, la nociones de que una fotografía se produce por la misma energía que produce los objetos naturales y los contenidos de la consciencia y que, por tanto, media entre naturaleza y consciencia, de que la fotografía en tanto objeto natural encarna los valores que, como imagen, hace manifiestos y que, como producto de la creatividad natural, sobrepasa las producciones estéticamente motivadas o las producciones calculadas para expresar nuestras (limitadas) identidades, son todas nociones compartidas por Bazin y Chambers.

Pero sabemos cómo de resistente el pensamiento de Bazin era a las influencias de la tradición de vanguardia. En el arte y escritos de Chambers las ideas sobre la fotografía, pese a ser muy similares a las nociones fundacionales de la estética de Bazin, estaban empujadas al servicio de la tradición de vanguardia. Pero, ¿qué demostración más convincente de que las películas de vanguardia canadienses suponen una desviación de los límites del modernismo que ideas tan anti-modernas en su núcleo más puro?

Nuestros análisis de una variedad de películas anglocanadienses (documentales, ficciones y vanguardia) revelan que la naturaleza de la imagen fotográfica ha influenciado considerablemente nuestro cine. Algunos cineastas, cuyo trabajo pertenece al cine representativo o al cine ilustrativo, han explotado sus trabajos para fines de didácticos o afectivos. Otros, cuyo trabajo pertenece al cine de construcción, no se han restringido en el uso de la imagen fotográfica para lograr fines de este tipo, pero también han interrogado la naturaleza de esa imagen. Una comparación en cine de vanguardia entre la tradición europea y americana y la canadiense ha revelado que su interés en la naturaleza de la imagen fotográfica prevalece más en los artistas y cineastas canadienses que entre sus colegas en Europa y los Estados Unidos. Los pensadores canadienses han mostrado una proclividad hacia concepciones hierofánicas de la realidad. Según esta visión hierofánica, hay un carácter paradójico en la naturaleza ya que el significado último de la naturaleza se considera presente en su misma ausencia, inteligible sólo en su ininteligibilidad, aparente en su invisibilidad. Y así ocurre con el significado de una fotografía.

Publicado originalmente en *Image and Identity: Reflections on Canadian Film and Culture*. Waterloo: Wilfrid Laurier University,

1993. Pág. 356-367.

Agradecemos a R. Bruce Elder que nos haya autorizado a publicar este texto.

Traducido del inglés por Blanca García.



Hybrid (Jack Chambers, 1966)

1 En Rosenberg, A. L. «A Correspondence with Jack Chambers», en *Vanguard*, vol. 11, n°4, mayo de 1982. Pág. 18.

2 Armour, L. *The idea of Canada and the Crisis of Community*. Ottawa: Stail Rail Press, 1981. Pág. 23.

3 Blewett, G. *Christian View of the World*. Nueva York: Yale University Press, 1912. Págs. 197-198.

4 *Ibid.* Pág. 213.

5 *Ibid.* Pág. 87.

6 *Ibid.* Pág. 187.

7 Watson, J. *An outline of Philosophy*, 4ª ed. Glasgow: James Maclehose and Sons, 1908. Pág. 229

8 En *Jack Chambers / (Jack Chambers, Artist and Writer)*, London, Ontario: Nancy Poole Gallery 1972. Pág. 163ff.

9 Chambers, J. *Red and Green: a Journal*. Pág. 161. El énfasis es mio.

10 En Chambers, J. «Perceptualism, painting and cinema», *Arts and artists*, n° 7, diciembre de 1972. Pág. 32

11 *Ibid.* Pág. 30

12 Eliade, M. *The Sacred and the Profane*. Nueva York: Harper, 1961. Pág. 1. La relevancia de la noción de Eliade de hierofanía para algunas versiones del realismo en el s.XX, especialmente para la teoría realista del cine de Bazin, fue por primera vez apuntada por Michael Bird en su artículo «Film as Hierophany» (en John R. May y Michael Bird, eds., *Religion and Film* [Knoxville: University of Tennessee Press, 1982]). Este ensayo presenta la más profunda interpretación de la teoría de Bazin que he leído nunca. A los comentarios de Bird añadiría que la noción de hierofanía, en proponer que el Real (del que siempre se ha entendido que tiene características de la consciencia, si no ser de hecho Mental) habita el real, describe la misma integración de lo subjetivo y lo objetivo, condición clave para el «paradigma posmoderno». Por consiguiente, diría que el número de pensadores que parecen haber desarrollado ideas similares a noción de hierofanía de Eliade son la evidencia de la creciente dominante del «paradigma posmoderno» en la reciente y contemporánea cultura intelectual.

13 Hegel, G.F.W. *The Phenomenology of Mind*, traducción al inglés por J.B.Baillie (Londres: Allen and Unwin, 1931. Pág. 790.

14 En Chambers, J. *Red and Green: a Journal*. Págs. 157-159.

15 Watson, J. *The Interpretation of Religious Experience: The Gifford Lectures Constructive*. Glasgow: Maclehose, 1912. Pág. 216.

16 *Ibid.* Pág. 128. El énfasis es mio.

7 En Chambers, J. *Red and Green: a Journal*. Pág. 161

8 Chambers, J. «Perceptual Realism», en *artscanada*, vol. XXVI, n° 136/137, octubre de 1969. Págs. 7, 13.

9 Chambers, J. «Perceptualism, painting and cinema», *Art and Artists*, n° 7, diciembre de 1972. Pág. 31.

20 *Ibid.* Págs. 31-32.

2 Chambers, J. *Red and Green: a Journal*. Pág. 165.

22 *Ibid.*, Pág. 157.

23 Dufrenne, M. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, traducción inglesa Edward S. Casey, Albert A. Anderson, Willis Domingo, Leon Jacobson (Evanston: Northwestern University Press, 1973).

24 *Ibid.*, Págs. 376-377.

25 En Chambers, J. *Red and Green: a Journal*. Pág.163 (el énfasis es mío).

26 Dufrenne, M. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Págs. 534, 549.

27 Chambers, J. *Jack Chambers / (Jack Chambers, Artist and Writer)*, (London, Ontario: Nancy Poole Gallery, 1972. Pág. 122.

28 «Ser es la simple inmediatez vacía y su opuesto es la *pura Nada*, cuya unión es, por tanto, devenir: ya que la transición de la Nada al Ser es Comienzo; la conversión es Interrupción», Hegel, *Outlines of Hegel's Logic*, traducción inglesa por Wm.T. Harris, Primera parte, A9, en J. Loewenberg, ed., *Hegel Selections*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1929, 1957. Pág. 104.

29 Bazin, A. «The Ontology of the Photographic Image», en Hugh Gray, traducción inglesa y edición., *What is Cinema*, vol.1. Berkeley: University of California Press, 1967. Págs. 13, 15.



Hybrid (Jack Chambers, 1966)