



# La contemplación como esencia del arte en las estéticas de Schopenhauer y Plotino

---

Jonathan Amador Ordaz  
jonathan.amador1911@gmail.com  
Maestría en Filosofía Teórica y Práctica  
Unidad Académica de Filosofía  
Universidad Autónoma de Zacatecas

## Resumen

El conocimiento intuitivo y la inspiración le permiten al artista crear obras de arte, las cuales se distinguen por facilitar un estado que ninguna otra actividad o forma de conocimiento es capaz de proporcionar a quien las contempla. De ahí la preocupación por recuperar la disciplina artística junto con valores estéticos absolutos y universales que impidan su contaminación debido al radical relativismo y al mercado económico, teniendo como consecuencia la obstaculización o pérdida del estado contemplativo, el cual es la esencia y única meta del arte.

Palabras clave: Schopenhauer, Plotino, arte, artista, idea, conocimiento intuitivo, belleza, contemplación

## Abstract

*Intuitive knowledge and inspiration allow the artist to create art pieces, which stand out by facilitating a state in those who contemplate them, which no other activity or form of knowledge is able of providing. Hence the concerns for the recovery the artistic discipline along with absolute and universal values that prevent contamination by radical relativism and economic market, which would lead to the hindrance or loss of the contemplative state, which is the true essence and main goal of art.*

*Keywords: Schopenhauer, Plotino, art, artist, forms, intuitive knowledge, beauty, contemplation*

...por eso, el resultado de toda concepción puramente objetiva, es decir, también artística, de las cosas, es una expresión más de la esencia de la vida y de la existencia, una respuesta más a la pregunta: "¿qué es la vida?"

Arthur Schopenhauer, *El Mundo como Voluntad y Representación*, capítulo 34, tomo II

## Introducción

¿Por qué recuperar conceptos universales y absolutos en el arte? ¿No es acaso una cuestión hartamente discutida y «superada» por teóricos como Danto y por los *vanguardistas*?<sup>1</sup> ¿No están las obras de arte en galerías y ofreciéndose en subastas? ¿Por qué habríamos de regresar a la «tiranía» que impuso conceptos como «Belleza», «Obra maestra», «Genio», «Buen gusto», en una época en la que el relativismo le ha dado a todas las cosas *su lugar*? Los anteriores no son sino cuestionamientos que pudieran realizar aquellos que marcadamente adoptan y comparten una visión del mundo estética y moral *políticamente correctas* o también de quienes prefieren dejar el mundo del arte en manos del mercado y que este dicte las reglas del juego (sin preocuparse por otra cosa que el lucro), o simplemente de quienes asumen una visión influenciada por el pensamiento posmoderno.

Ahora bien, ¿qué razones tenemos nosotros para recuperar valores absolutos y conceptos universales desde la estética y la filosofía del arte? ¿Por qué es necesario el retroceso a las viejas teorías del arte y las propuestas filosóficas que definen y determinan qué es lo bello, lo sublime, quién posee genio artístico o qué es el genio artístico (las teorías presentadas aquí no apuntan a casos particulares sino acaso como ejemplo) y cuál es una auténtica obra de arte? Simple: el desarrollo del arte y sus obras son las creaciones humanas más espirituales y el estado contemplativo que genera en todo espectador que se encuentra frente a una verdadera obra de arte es algo que solo esta disciplina puede generar; un estado contemplativo en el que el espectador se olvida de sí mismo, de los problemas cotidianos que confronta día a día, un estado de completo desinterés y desapego, de descanso (y por qué no) de una posible reflexión o introspección derivada de dicha experiencia estética. Si pensamos en todo esto estaremos realizando una distinción entre objetos que son verdaderamente arte y objetos que son otra cosa, sin siquiera haber entrado en un debate meramente filosófico aún. Quien ha experimentado un «raptó estético» coincidirá con lo que afirmamos y se percatará que hay muchas cosas en nuestro tiempo que son llamadas «arte» y no generan dicha experiencia, en otras palabras, no se

distinguen de un objeto común, cotidiano o utilitario. Esta cuestión es la que justamente abordará el presente escrito.

Para responder los cuestionamientos planteados y sostener lo enunciado hemos decidido recuperar las visiones estéticas de Arthur Schopenhauer y Plotino. La primera de las objeciones que podrían saltar a la vista es que dichas propuestas han sido superadas por las obras artísticas de finales del XIX, me refiero —claro está— a las obras *impresionistas* y *expresionistas* —está de más mencionar que hablamos específicamente de obras como *Impresión*, de Claude Monet y *El Grito*, de Edvard Munch—,<sup>2</sup> las cuales permitieron el surgimiento de las *vanguardias artísticas*, que, a su vez, abrieron paso a múltiples caminos y desarrollos llamados artísticos, dejando —en el mejor de los casos— en segundo plano el absolutismo de los valores estéticos que hemos mencionado líneas arriba, para luego pretender negarlos y posteriormente querer hacerlos desaparecer. Sin embargo, considero que hay elementos dentro de la estética schopenhaueriana que perfectamente podrían dar cabida a algunas propuestas *vanguardistas*.

### **La estética como parte fundamental de la filosofía de Schopenhauer**

Cuando se piensa en la filosofía schopenhaueriana lo primero que se piensa o lo que se aborda acerca de ella es la sombría visión que el pensador de Dantzig presenta sobre la vida, la naturaleza, o inclusive el Universo. No ahondaremos en ello, simplemente hemos de recordar un postulado básico que permite comprender mucho de su pensar:<sup>3</sup> «Si el sufrimiento no fuera la finalidad próxima e inmediata de nuestra vida, nuestra existencia sería lo más inadecuado del mundo. Pues es absurdo suponer que el infinito dolor que nace de la necesidad esencial a la vida, y del que el mundo está lleno, es inútil y puramente casual».<sup>4</sup> Con ello Schopenhauer señala el carácter sufriente del mundo y la vida, y que esta última está llena de deseos —los cuales se expresan en los múltiples individuos o seres vivos—, derivados de la carencia o de una necesidad que cada individuo tiene que satisfacer para poder mantenerse vivo —proceso completamente instintivo, en lo cual se ejemplifica la *Voluntad*— y que, dicho sea de paso, para Schopenhauer es siempre *voluntad de vivir*: un impulso ciego que busca perpetuar su existencia tanto como le sea posible.<sup>5</sup> No hay «una voluntad» para cada individuo, sino que cada uno de ellos es manifestación de la *voluntad de vivir* que se objetiva en cada ser vivo, expresión de ello es su cuerpo.<sup>6</sup> El animal siente y percibe; el hombre, además, *piensa* y *sabe*; ambos *quieren*.<sup>7</sup>

Además de concebir la vida y el mundo como Voluntad (*Wille*), Schopenhauer también concibió ambas como Representación (*Vorstellung*), inspirándose en las percepciones *a priori* —espacio y tiempo— descritas por Kant, que, considerándolo como el mayor logro del filósofo de Königsberg, retoma y presenta como el principio de razón,<sup>8</sup> el cual permite el desarrollo y expresión del conocimiento abstracto–conceptual, característico del hombre y con el cual realiza las conexiones causales entre objetos, base de cierto tipo de conocimiento, aunque como veremos más adelante no es el único, especialmente en el apartado artístico:

*«El mundo es mi representación»: ésta es una verdad que tiene validez para todo ser que vive y que conoce; aunque sólo el hombre puede concebirla a través de la consciencia reflexiva, abstracta: y lo hace realmente, de modo que concebirla es poseer el sentido filosófico. Entonces le resulta claro y cierto que él no conoce un sol ni una tierra, sino sólo un ojo que ve un sol y una mano que siente una tierra; que el mundo que le rodea existe sólo como representación, es decir, sólo en relación a otro, al ser que se lo representa, que no es sino él mismo.»<sup>9</sup>*

De esta forma es como Schopenhauer comienza su obra capital enunciando que «no hay objeto sin sujeto», un sujeto cognoscente que forma una *imagen* de su entorno en su consciencia. Puede decirse que desde el punto de vista de la *voluntad* el sujeto es dependiente del mundo, mientras que desde la visión de la *representación* el mundo es dependiente del sujeto; es por ello que Schopenhauer termina la obra con una frase tan contundente como con la que inició: «pero también es cierto que, para aquellos en los que la voluntad se ha convertido y se ha negado, este mundo nuestro, tan real, con todos sus soles y vías lácteas, no es tampoco otra cosa que... nada».<sup>10</sup> Sagazmente, Schopenhauer acude a la concepción *pradschna–paramita* de la nada: el «más allá de todo conocimiento [...] el punto en que ya no hay sujeto ni objeto».<sup>11</sup> Justo en este punto es en el que encontramos el meollo del asunto: la negación de la voluntad —y por ende del dolor y el sufrimiento que causa en el sujeto— aún de forma temporal, es y será siempre la característica esencial del estadio estético.

Siguiendo a Schopenhauer hay dos formas de conseguir la negación: una, la radical (y la que muy pocos se encuentran en condiciones de emprender y *comprender*), es decir, el gradual ascetismo, muchas veces producto de una experiencia infinitamente dolorosa, al grado de exterminar por completo la voluntad expresada en una persona, anteponiendo su vida y sirviendo al

prójimo antes que a él mismo; y dos, la contemplación estética. Rescatar esta última actividad y experiencia —la cual considero la máxima expresión de la cultura— es indispensable sobre todo hoy, en un momento crucial en la historia del pensamiento occidental y en el devenir del hombre.

### **El conocimiento abstracto frente al conocimiento intuitivo**

El conocimiento abstracto no es la única forma de conocimiento posible —error que según Schopenhauer la propia escuela de Kant se ha encargado de descubrir, aunque lamenta y reprocha que Kant no haya profundizado en tal aspecto—, ya que, como se ha visto, la relación causal entre objetos (o de causa–efecto) y el conocimiento que proporciona no hace referencia sino a las condiciones temporales y espaciales de los mismos, nunca penetra en la *cosa en sí*, por ello es que la ciencia se queda en el ámbito del *fenómeno*, y que Schopenhauer relaciona con lo que Platón enuncia como *lo que siempre deviene pero nunca es*, con los accidentes de la sustancia única en Spinoza y también con lo que la filosofía vedanta llama *Maya*, lo ilusorio;<sup>12</sup> el conocimiento, dicho sea de paso, tiene como finalidad última estar al servicio de la *Voluntad*, ser un instrumento de ella para autosatisfacerse. Schopenhauer destaca en su sistema filosófico el valor del conocimiento de tipo intuitivo, el cual es de una naturaleza distinta al abstracto–conceptual. El modo de considerar las cosas que se rigen por el principio de la razón es el racional, único que posee valor y utilidad tanto en la vida práctica como en la ciencia. Prescindir de ese principio es característica del genio, válida únicamente en el arte.<sup>13</sup>

Muchos pensadores han comenzado sus obras diciendo que viven en tiempos convulsos o de cambios de todo tipo (sociales, políticos, tecnológicos, entre otros), y que como se habrá podido advertir, el desarrollo del hombre en dichos ámbitos se ha dado gracias al conocimiento abstracto conceptual, el cual ha encontrado un punto álgido en su evolución a raíz de las revoluciones industriales, en las cuales, el hombre ha ido perdiendo su humanidad poco a poco, se ha ido transformando en una herramienta o en una pieza sustituible de un engranaje, entregando su fuerza laboral a los dueños de los sistemas de producción y alienándose, posicionándose después en medio de nuevas formas de comunicación y redes sociales que han ido modificando la conducta de la sociedad, abriendo nuevos campos de convivencia a la vez que cierra otros, la *Verdad* ha sido relativizada y los «grandes relatos han sido dejados de lado». El dominio que genera el mercado y las formas de explotación laboral ya ni siquiera requieren de

una persona que vigile a sus subordinados, es el propio trabajador quien se somete de forma inconsciente. El sujeto tiene tan interiorizados los mecanismos de control que ya no requiere de alguien más para que lo vigile, y en ciertos casos, para autocastigarse.<sup>14</sup> El mercado nos genera nuevas necesidades y cuando no pueden ser cubiertas se vuelven sufrimiento; a la vez, es el propio mercado y el discurso científico–progresista el que hace promesas y aseveraciones de que el hombre tiene mejores condiciones de vida que en siglos pasados, cubre o satisface mejor y de forma más eficiente sus necesidades, tiene frente a sí un mundo de posibilidades y, además, puede darse lujos que otrora le eran impensables... Pero Schopenhauer podría decirnos que «el que persigamos o escapemos, temamos la desdicha o ambicionemos el goce, es en esencia lo mismo».<sup>15</sup> En otras palabras, lo que llamamos progreso es ilusorio. En los últimos ciento cincuenta años de la historia de occidente el mundo se encuentra envuelto en una situación de caos donde parece ser que la salvación ya no es posible. Aquí es donde la contemplación estética se vuelve una actividad, podríamos decir, *sagrada*, pero en la cual el hombre debe mantener las riendas como tal, puesto que la recreación se vuelve cada vez más necesaria debido a estas condiciones, y no puede ni debe caer en manos del mercado ni de la relatividad estético–moral.

### **La experiencia contemplativa y la obra de arte**

¿Qué distingue la experiencia contemplativa de cualquier otro tipo de experiencia que en esencia sea volitiva? Al respecto Schopenhauer apunta:

cuando una circunstancia exterior o nuestro estado de ánimo interior nos saca repentinamente del torrente infinito de la volición, el conocimiento escapa a la esclavitud de la voluntad, y la atención ya no se dirige a los motivos de la volición, sino que percibe las cosas libres de su relación con la voluntad, es decir, las contempla sin interés, sin subjetividad, de manera puramente objetiva, entregándose enteramente a ellas en la medida en que son meras representaciones, no en la medida en que son motivos. Entonces, la tranquilidad que siempre habíamos buscado por ese primer camino de la volición, pero que siempre nos había rehuído, aparece de pronto por sí misma y nos colma de dicha. Es el estado sin dolor que Epicuro ensalzó como el bien supremo y como el estado de los dioses, pues mientras dura nos libramos de la opresión humillante de la voluntad, celebramos el Sabbath de los trabajos forzados de la volición, y la rueda de Ixión se detiene.<sup>16</sup>

De lo anterior cabe hacer un par de aclaraciones. Cuando Schopenhauer se refiere a la existencia «objetiva» de la realidad (o del objeto) no está echando por tierra la filosofía kantiana ni queriendo con ello decir que el objeto se sustenta por sí solo (recordemos que Schopenhauer considera que «no hay objeto sin sujeto», quien a su vez es el «portador del mundo» como ya hemos visto anteriormente, o siguiendo la línea kantiana, el sujeto como condición de posibilidad del conocer). La existencia «objetiva» sería aquella que es desvelada por el *sujeto puro del conocimiento*, quien, a diferencia del *individuo*, es capaz de desprenderse en dicho instante de su volición y al igual que el *genio* es capaz de encontrar la *Idea* tras el fenómeno del cual participa. Podemos definir la experiencia estética a la vez que diferenciamos al individuo del sujeto puro del conocimiento con el siguiente pasaje:

Cuando elevados por la fuerza del espíritu, abandonamos la manera ordinaria de considerar las cosas y no nos limitamos a seguir bajo el dictamen de las formas del principio de razón las relaciones de unas cosas con otras cuya última meta es siempre la relación con nuestra propia voluntad, es decir, cuando no consideramos ya el dónde, el cuándo, el por qué, y el para qué de las cosas, sino únicamente el qué; y cuando tampoco permitimos al pensamiento abstracto, a los conceptos de la razón, ocupar nuestra conciencia, sino que, en vez de eso, concentramos todo el poder de nuestro espíritu en la intuición, sumergiéndonos totalmente en ella, y permitimos que la conciencia se llene con la apacible contemplación de los objetos naturales presentes en cada momento, ya sea un paisaje, un árbol, una roca, un edificio, o cualquier cosa, perdiéndonos en estos objetos, olvidándonos de nosotros mismos como individuos, de nuestra voluntad, y existiendo sólo como sujeto puro, como claro espejo del objeto, de tal modo que parecería como si el objeto existiera solo, sin que alguien lo percibiera y, por tanto, no se pudiera separar ya al que intuye de la intuición, porque ambos se hubieran convertido en uno, pues la conciencia en su totalidad está completamente llena y ocupada por una imagen particular e intuitiva; cuando, de este modo, el objeto se ha desprendido de toda relación con cuanto existe fuera de él y el sujeto se ha emancipado de toda relación con la voluntad, lo conocido ya no es entonces la cosa particular en cuanto tal, sino la idea, la forma eterna, la objetividad inmediata de la voluntad en este grado; y por eso, quien se entrega a esta intuición deja de ser individuo, pues el individuo se ha perdido en tal intuición y se convierte en un sujeto puro del conocimiento, que carece de voliciones, de dolor y de temporalidad

El individuo como tal sólo conoce cosas particulares; el sujeto puro del conocer únicamente ideas. [...] El individuo que conoce, como tal, y la cosa particular por él conocida están siempre en un lugar y en un tiempo determinados y son eslabones de la cadena de causas y efectos. El sujeto puro del conocimiento y su correlato, la idea, han abandonado todas esas formas del principio de razón: para ellos el tiempo, el lugar, el individuo que conoce y el individuo conocido carecen de significado.<sup>17</sup>

El conocimiento intuitivo, a diferencia del abstracto–conceptual, se distingue por no estar sujeto a leyes causales ni a intereses particulares, y es el que permite el conocimiento de las *cosas en sí* y de las *Ideas* por ser de una naturaleza distinta. Si bien el único conocimiento comunicable a través del lenguaje es el conceptual, no cabe duda que quien ha contemplado una obra, y esta ha logrado *conmoverlo*, puede sentir y experimentar un conocimiento que únicamente puede ser comprendido por medio del arte, que en compensación a lo anterior es el mismo para cada sujeto, independientemente de todo lo demás. Es por ello que cuando un sujeto se encuentra inmerso en la contemplación estética y desaparece la relación sujeto– objeto *da igual que la puesta de sol se vea desde un calabozo o desde un palacio*.<sup>18</sup>

Ahora bien, las obras de arte son aquellas que facilitan en grado máximo el estadio descrito líneas arriba, si tomamos en cuenta esto y reflexionamos al respecto nos daremos cuenta de que no todo objeto es capaz de generar dicha contemplación (por costoso que este sea) ni cualquier cosa (así sea un urinal puesto de cabeza fuera de su contexto) puede convertirnos en sujetos puros del conocimiento, olvidándonos de toda volición y perdiéndonos en el objeto. El mítico *ready–made* consistente en un mingitorio puesto en un museo colocado de cabeza y firmado por Marcel Duchamp queda automáticamente descartado como obra de arte. En primer lugar no es bello, no genera ningún sentimiento de placer y tampoco lo que transmite es universal (a la manera kantiana, según lo expone en la *Crítica del Discernimiento*); otros exclamarán que lo que vale para este tipo de obras es *quien las presenta*, en este caso Marcel Duchamp, sería un objeto firmado por un artista y por ende el mingitorio (o cualquier otra cosa firmada por él) sería una obra de arte,<sup>19</sup> pero si nos guiamos con este criterio estamos valorando una obra por interés —que no es el estético en sí—, con base en un criterio externo (dicho objeto no sería valorado si la firma fuera de un desconocido o si careciera de ella).

Para Schopenhauer la obra de arte —obra del genio— consiste en la reproducción de las *Ideas* que el *artista* encuentra tras el fenómeno. La *Idea* es lo esencial y permanente en todo y cada uno de los fenómenos.<sup>20</sup> Su origen está en el momento en que el artista, desprovisto de su individualidad (del principio de razón) aprehende el conocimiento que proporciona la *Idea* para posteriormente trasladarla a una escultura, una pintura, poesía o reproducirla en una composición musical. En el momento en que dicha acción se lleva a efecto, el artista se convierte en un *sujeto puro del conocimiento*, misma condición del espectador que se encuentra absorto en la contemplación de la obra. El arte es pues la manera en que las *Ideas* pueden comunicarse, lo que de otra manera es imposible, puesto que el conocimiento sometido al principio de razón no es intuitivo, sino abstracto y como tal solo puede comunicar conceptos. Por ello es que la experiencia estética no puede comunicarse como totalidad desde el lenguaje; la única vía, de acuerdo con Schopenhauer, sería la forma intuitiva. De esta forma el arte y el estadio estético que genera en el espectador logra *conmoverlo* de una forma inefable, pero provocando en el *sujeto puro del conocimiento* de forma instantánea una emoción que inclusive puede *conmover* hasta las lágrimas.

Así pues, el *artista* es aquel sujeto que es capaz de encontrar la *Idea* tras el fenómeno y plasmarla en la obra de arte. El artista no pinta un árbol, pinta *El Árbol*, y por eso poco importa si es un árbol de esta época o el de cualquier otra, como tampoco importa si quien contempla la escena es contemporáneo a la obra de arte que admira,<sup>21</sup> puesto que el principio de razón, el *espacio-tiempo*, ha sido roto, desapareciendo la distinción sujeto-objeto y con ella todo interés y volición.

## La belleza y la obra de arte.

### La estética de Plotino frente a la de Schopenhauer

Cuando un objeto nos parece *bello* es porque su apreciación nos vuelve *objetivos*; dejamos de ser individuos para ser sujetos puros del conocimiento y además su contemplación nos permite acceder a ese conocimiento de la *Idea*, de esta forma vemos que Schopenhauer se acerca mucho a Platón, aunque con consideraciones éticas y morales muy diferentes respecto del arte (ya que el ateniense tiene una opinión reservada —y para algunos, inclusive negativa— del *artista*, acotando la obra de arte como un medio educativo y moralizante).<sup>22</sup> Tanto para Platón como para Plotino<sup>23</sup> *lo bello* y *lo bueno* son valores que se encuentran íntimamente relacionados. Sin embargo, Plotino invierte la propuesta de Platón, ya que considera que el alma

tiende a buscar lo bueno en los objetos y posteriormente, al alcanzar lo bueno, lo mantiene como algo *bello*, sin embargo, es necesario que antes el alma se haya elevado y purificado para poder percibir a dicho objeto como tal. De igual forma Plotino invierte la postura platónica sobre la estética al proponer que el arte es superior a la propia naturaleza, ya que la primera se encuentra más cercana a la perfección y la belleza del *Uno*<sup>24</sup> (en tanto que el producto del arte está purificado y es bello).<sup>25</sup> Hay un principio único que engendra la belleza y que atrae al alma hacia él. Quienes alcanzan la visión de lo bello y de la Belleza Intelectual comprenden por ende a la divinidad, a ese Intelecto divino y al Cosmos, dando origen a la contemplación:

Sean, pues, dos objetos yuxtapuestos, por ejemplo dos masas de piedra, una informe y desprovista y otra reducida ya por el arte a estatua de un dios [...] de una Gracia o una Musa; de algún hombre, mas no cualquiera, sino uno que el arte ha creado seleccionando rasgos de todos los hombres bellos. Pues bien, esta piedra transformada por el arte en belleza de forma aparecerá, si bella, no por ser piedra —de lo contrario también la otra sería igualmente bella—, sino gracias a la forma que le infundió el arte. Por consiguiente esta forma no la tenía la materia, sino que estaba en mente del que la concibió aún antes de que adviniera a la piedra. Pero estaba en el artista no en cuanto éste tenía ojos y manos, sino porque participaba del arte. Luego en el arte esta belleza era muy superior.<sup>26</sup>

Tenemos entonces tres niveles en cuanto se refiere a la belleza: el primero, la del arte mismo en tanto que Idea y origen (*λόγος*) y la cual es para Plotino “muy superior”; el segundo nivel corresponde a la belleza que se encuentra en la mente del artista al momento de realizar su obra y que está «infundida por el arte», «inferior a aquella»; y por último considera un nivel inferior de belleza que se encuentra en la obra material concebida por el artista.<sup>27</sup> Al igual que ocurre con las emanaciones del Uno, las cosas se vuelven más imperfectas en tanto que su composición es mayormente material. Lo mismo sucede con la belleza dentro del arte.

Plotino considera —también en forma contraria a Platón— que el arte no es simplemente una copia de la naturaleza:

Mas si alguien menosprecia las artes porque crean imitando a la naturaleza, hay que responder en primer lugar que también las naturalezas imitan otros modelos. En segundo lugar, es de saber que las artes no imitan sin más el

modelo visible, sino que recurren a las formas en que se inspira la naturaleza, y además, que muchos elementos se los inventan por su cuenta y los añaden donde hay alguna deficiencia como poseedoras que son de belleza. En efecto, el mismo Fidias la poseía, pues no esculpió la estatua de Zeus a imagen de ningún modelo sensible, sino concibiéndolo tal cual Zeus sería si quisiera aparecérsenos visiblemente.<sup>28</sup>

La creación artística tiene una analogía con la creación de la *primera inteligencia* (νοῦς), ya que otorga vida a lo que no la tiene (no es) por medio de la Idea. El νοῦς lleva esa capacidad consigo, el crear forma parte de su propia esencia, y le ha sido otorgada por el Uno. Siguiendo el ejemplo anterior, la Belleza existe al momento en que la creación (ya sea en sentido artístico o en el sentido místico–religioso del propio Plotino) da existencia a algo a través de las Ideas o formas, puesto que su creador posee la Belleza y la transmite a su obra (recordemos que en el caso del Uno la Belleza se encuentra en él, mientras que en el artista la Belleza actúa a través de él para dar lugar a la obra y presentarse en ella, aunque como se ha mencionado es una belleza inferior por mostrarse de manera material). Cabe señalar que como neoplatónico, Plotino considera las Ideas como algo muy superior a la materia, ya que las primeras se encuentran más cercanas a la perfección del Uno, mientras que la materia se encuentra más lejos de la divinidad, y por tanto se alejan en perfección, mostrando características cada vez más temporales y materiales.

Por todo lo anterior es que considero que la propuesta estética schopenhaueriana se aproxima a la de Plotino en lo siguiente: ambos comparten que el artista es quien encuentra la *belleza* tras los objetos (o tras el *fenómeno*), la obra de arte es también producto de la inspiración del *artista* y no de una mera técnica mecánica, tomando aquí inspiración en el sentido que Platón describe en el *Fedro*:

El tercer grado de locura y de posesión viene de las Musas, cuando se hacen con un alma tierna e impecable, despertándola y alentándola hacia cantos y toda clase de poesía, que al ensalzar mil hechos de los antiguos, educa a los que han de venir. Aquel, pues, que sin la locura de las musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y posesos.<sup>29</sup>

Esta inspiración es lo que convierte al hombre común en *artista* (recordemos que Plotino es neoplatónico y que Schopenhauer siempre se consideró deudor de la filosofía tanto de Kant como de Platón). Igualmente Schopenhauer y Plotino ven en la obra de arte algo superior a la creación de la naturaleza, puesto que creación artística es capaz de «hacer desaparecer por un instante al mundo como voluntad» —en el caso del primero— y generar un estado intelectual–contemplativo de la belleza que se manifiesta en un objeto que ha sido «purificado» por el artista en contraposición a un objeto material; desprovisto de esa belleza intelectual se encuentra lejos de la divinidad y por ende de la perfección, la bondad y la eternidad.

### **A modo de conclusión**

Haciendo la recuperación de valores absolutos en el arte es una feliz coincidencia encontrar que ética y estética son inseparables —al menos como actividad del hombre—, quedando pendiente un análisis sobre las temáticas que deberían serle permitidas representar al artista y la manera en que este las representa; aunque manteniendo la coherencia de la presente defensa y rescate del arte surge una primera impresión de que el arte debe ser libre. Siguiendo la visión de Schopenhauer podemos concluir que la verdadera obra de arte, al igual que el verdadero amor, carece de todo interés (eso incluiría el valor económico de las obras). De continuar con el criterio económico–estético atribuido a las obras en subastas o galerías, teniendo en mente la filosofía platónica, que está presente en el fondo de los personajes llamados en este escrito, nos daremos cuenta de que un «artista» bajo dicha concepción económica es un vulgar sofista, puesto que este «artista» no conoce la *Verdad* (pues su obra parte del conocimiento que está provisto de interés, siendo este propio del conocimiento conceptual que proporciona el principio de razón, y por tanto un conocimiento de relaciones, no de la *cosa en sí*).

Ahora bien, partamos del supuesto de que hay un artista en el sentido schopenhaueriano, que inspirándose en la mera contemplación de la *Idea* creó una obra de arte gracias al conocimiento intuitivo, carente de todo interés y volición, *pero que finalmente es entregada a una subasta y se ofrece al mayor postor*. Obviamente en ese momento el objeto creado deja de ser una obra de arte y se convierte en una mercancía en la que múltiples intereses particulares pretenden hacerse con ella. Mientras una obra está dentro del mercado no puede generar un estadio contemplativo, pues a

su alrededor se encuentran individuos y no *sujetos puros del conocimiento*, por tanto la crítica marxista a esta visión del arte contemporánea es perfectamente válida: las obras de arte puestas en el mercado se vuelven un fetiche. De igual forma, no es raro encontrar entre los compradores de «obras de arte» no amantes del arte sino simples mercaderes, cuyo objetivo no es entrar en el estadio contemplativo, se dirigen exclusivamente a realizar fuertes transacciones económicas con el único objetivo de obtener la mayor ganancia posible. ¿Acaso es esto lo que debemos venerar como «arte»? Recordemos además que es el mercado el que durante el siglo XX dictó lo que «las cosas son», continuar con ello es permitir que el mercado (con base en el mero lucro económico) dictamine lo que es arte. Contrariamente a lo que se ha dicho, la llamada «estetización del mundo» no responde a valores estéticos, sino económicos. Los objetos comunes y cotidianos han sido perfeccionados no por la belleza misma, sino respondiendo a determinado mercado.<sup>30</sup> Los objetos y artilugios de última generación no son más bellos porque cada vez haya más personas al nivel de Pablo Picasso o Miguel Ángel, tampoco puede decirse que sus obras hayan sido superadas por objetos de deseo que nos son presentados a través de todos y cada uno de los medios de comunicación. Son más «bellos» porque estos se han convertido en un fetiche y la gente está dispuesta a desembolsar una cantidad mayor de dinero. ¿Cuántas de las personas que adquieren estos objetos de deseo «bellos» saben lo que es *la belleza en sí*? Compran objetos «bellos» porque poseen los recursos para adquirir dichos objetos, porque les place, por volición, por un interés particular, no porque sea un objeto que les proporcione un estadio carente de volición y de todo interés como bien se señaló. Las obras de arte como *La Piedad*, los frescos de la Capilla Sixtina y las piezas de Bach, por citar algunos ejemplos, realmente siguen siendo bellas y al estar en presencia de ellas entramos en el estadio de contemplación que, como hemos visto, nos vuelve *objetivos*, porque la barrera entre sujeto y objeto desaparece, dejando de importar el quién, el porqué, y el cuándo para únicamente estar frente al *qué* de las cosas, accediendo por un momento a través de las obras de arte al mundo de las cosas *en sí*, a lo trascendente.

Como puede notarse, la teoría estética schopenhaueriana puede aplicarse a cualquier estilo y periodo en la historia del arte y no pierde valor ni vigencia. Nos aporta además criterios para llamar a ciertas producciones obras de arte y diferenciarlas de las que no lo son, de una manera universal y desinteresada.

Finalmente, tenemos aspectos y consideraciones que nos permiten re-valorar el arte y ponernos a pensar si vale o no la pena mantener este desarrollo de la cultura humana como una actividad que es catártica y nos otorga la posibilidad de seguir «respirando» en medio de la selva del *multitasking*<sup>31</sup> o si permitimos que el arte pierda su esencia contemplativa-catártica para convertirse en una actividad alienante o si nos dejamos embaucar en el discurso posmoderno de corte sofista en el arte. De ocurrir alguna estas dos últimas situaciones entonces sí se podrá, finalmente, enunciar la muerte del arte, pero no antes, y entonces el estadio contemplativo y la experiencia estética desaparecerán irremediamente y para siempre.

## Notas

1. Véase A. C. Danto: *Andy Warhol* (Marta Pino Moreno, traducción), pp. 52, 71–72.
2. Cabe recordar que la primera de estas obras causó un fuerte revuelo entre los críticos de arte y la sociedad en general, siendo señalada por los primeros como *Impresión* de forma despectiva tanto por la técnica como por la ejecución desarrollada por Monet. Por otro lado *El Grito*, posiblemente la obra más icónica de Munch, aparecida unas décadas después de la filosofía schopenhaueriana, puede dar lugar a un interesante debate acerca de la naturaleza de la filosofía del arte de Schopenhauer, quien menciona en el §46 —perteneciente al libro tercero— de *El Mundo como Voluntad y Representación I*, algunas consideraciones sobre el grito —tanto sonoro como gesticulación— como uno de los límites del arte, ejemplificando con el debate entre Lessing, Winckelmann, Hirt, Fernow —e incluso Goethe— sobre la representación de Laocoonte del conocido grupo escultórico.
3. Haciendo homenaje a la expresión que el propio Schopenhauer empleó para describir a su original visión del mundo, «la Tebas de las cien puertas: por todas partes se puede entrar y por cualquiera de ellas se llega al centro en línea recta». Schopenhauer presentó su filosofía como un único pensamiento, el cual tenía por objetivo *comprender* la vida más que describirla.
5. A. Schopenhauer: *Parerga y Paralipómena*, § 148.
6. Hay que aclarar que esa fuerza vital es una y la misma para todos los entes: lo mismo se objetiva en cada ser vivo y se manifiesta en cada acto vital como también se objetiva en los cuerpos celestes y su distribución espacial o en los objetos inorgánicos y fuerzas físicas. En resumen: todas ellas son manifestaciones de la misma fuerza vital, ese impulso ciego cuya característica principal es que desea sin otro motivo que el de mantenerse renovando.
7. De aquí que Schopenhauer señale el primer error que generalmente tenemos como individuos al creer que cada uno de nosotros es en ocasiones el ser más desgraciado todos: la ilusión de la multiplicidad de individuos. Destaca además que este dogma se encontraba ya en la sabiduría hindú, especialmente en los vedas. Schopenhauer, entusiasta de las *Upanishads*, reconoció esta idea y consideró que es la fuente de toda desdicha y todo sufrimiento, lo que él llama *Principium Individuationis* y que los hindúes llaman el *Velo de Maya*.
8. *Ib.*, § 8, p. 63. Sin ser el propósito de este escrito encontramos aquí el origen de la defensa de los animales que Schopenhauer haría posteriormente. Vivir es querer, y *querer* parte de una necesidad, la cual al no poder ser satisfecha por determinado ser vivo genera dolor y con ello sufrimiento. Recordemos que para Schopenhauer todo ser vivo comparte en

el fondo el mismo origen: *voluntad de vivir* y con ella comparte también las sensaciones y percepciones primarias, guías necesarias para su subsistencia; esto es más evidente en los animales superiores, pero Schopenhauer considera que también en los animales inferiores y resto de la naturaleza se desarrollan diversas capacidades perceptivas y sensoriales que tienen la misma finalidad de supervivencia ante el medio en que se encuentra. Provocar daño a otro ser vivo es *maldad*, mientras que el verdadero *amor* es la compasión de un individuo por otro ser vivo, puesto que se ve reflejado en todo ser que vive y por ende, sufre. Hay que aclarar que dicho amor es completamente *desinteresado*, y por tanto, no puede ser producto de la razón. Una persona no se vuelve buena por más libros de ética que haya leído, sino porque ha descubierto esta verdad —que Schopenhauer señala presente en doctrinas como el cristianismo, el budismo, y el hinduismo— a través de un conocimiento intuitivo, porque realmente *lo siente*, tal como se señala en el libro cuarto de *El Mundo como Voluntad y Representación*.

9. A. Schopenhauer: *El Mundo como Voluntad y Representación*, § 4, p. 29.
10. *Ib.*, § 1, p. 27
11. *Ib.*, § 71, p. 466
12. *Id.*
13. *Ib.*, § 3, pp. 30–32.
14. *Ib.*, § 36, p. 224.
15. B. Chul Han: *Psicopolítica*, pp. 22–26.
16. A. Schopenhauer: *El Mundo como...*, § 38, p. 236
17. *Ib.*, § 38, pp. 236–237.
18. *Ib.*, § 34, pp. 217–218.
19. *Ib.*, § 38, pp. 237.
20. ¿No sería esta una petición de principio?
21. A. Schopenhauer: *El Mundo como...*, § 36, pp. 224.
22. *Id.*
23. Schopenhauer considera que es absurdo querer limitar a un artista. Al respecto menciona: «Las religiones son necesarias para el pueblo y, además, constituyen para él un beneficio inestimable. Sin embargo, si pretenden oponerse a los progresos de la humanidad en el conocimiento de la verdad, hay que apartarlas, aunque siempre con debido respeto. Exigir que incluso un espíritu grande —un Shakespeare, un Goethe— se convenza *simpliciter*, *bona fide et sensu proprio* de los dogmas de alguna religión es como pedirle a un gigante que se calce los zapatos de un enano», véase *El Mundo como...*, cap.17–186, p.189. De aquí —y con todo lo anterior— podemos leer entre líneas que los artistas son quienes —a través del conocimiento intuitivo y desinteresado— acceden a la Verdad y no los científicos que, basándose en el conocimiento limitado por el principio de razón, realizan meras relaciones entre objetos (o relaciones causa–efecto).
24. Filósofo de origen egipcio que vivió en torno del siglo III d. C., desarrolló un sistema filosófico de corte neoplatónico y lo expresó en nueve libros conocidos como las *Enéadas*.
25. Plotino muestra a lo *Uno* como la divinidad, una inteligencia pensante universal, que da origen a todo cuanto existe. El *Uno* da origen a todo de forma gradual con la ayuda de la *primera inteligencia* (νοῦς), que a su vez es originada por el mismo *Uno*. Cada una de las emanaciones procedentes del *Uno* generan el universo y el mundo, cada inteligencia —conforme se va alejando de la primera— crea «objetos cada vez más materiales», van perdiendo progresivamente características de la divinidad, tales como infinitud, bondad, armonía, etcétera.
26. J. M. Valverde: *Breve historia y antología de la estética*, p. 60
27. Plotino: *Enéadas*, V, 8, 5– 20, p. 139.

28. *Ib.*, p. 140, nota al pie.  
 29. *Ib.*, p. 141.  
 30. Platón: *Fedro*, 245 a.  
 31. Nuestra postura se encuentra en las antípodas respecto de la visión de Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, en *La estetización del mundo*.  
 32. B. Chul Han: «Aburrimiento profundo» en *La Sociedad del cansancio*, pp. 21– 25.

## Referencias

- Danto, Arthur: *Andy Warhol* (Marta Pino Moreno, traducción), Madrid, Paidós, 2011  
 Han, Byung Chul: Aburrimiento profundo en *La Sociedad del Cansancio*, (Arantzazu Saratzaga Arregi, traducción), Barcelona, Herder, 2012  
 \_\_\_\_\_: *Psicopolítica* (Alfredo Bergés, traducción), Barcelona, Herder, 2014  
 Kant, Immanuel: *Crítica del Discernimiento* (Roberto Rodríguez Aramayo y Salvador Más, Introducción, traducción y notas), Madrid, A. Machado Libros, 2003  
 Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy: *La estetización del mundo* (Antonio Prometeo Moya Valle, traducción), Barcelona, Anagrama, 2015  
 Platón: Fedro en *Diálogos* (Emilio Lledó Ínigo, introducción, traducción y notas), Madrid, Gredos, tomo III, 1988  
 Plotino: *Enéadas* (Jesús Igal, introducción, traducción y notas), Madrid, Gredos, Tomo III, 1998  
 Schopenhauer, Arthur: *El mundo como voluntad y representación* (1819) (Luis Fernando Moreno Claros, estudio introductorio; Rafael–José Díaz Fernández y M.ª Montserrat Armas Concepción, traducción y notas), Madrid, Gredos, Tomos I–II, 2010  
 \_\_\_\_\_: *Parerga y Paralipómena* (Pilar López de Santa María, traducción, introducción y notas), Madrid, Trotta, tomo II, 1851  
 Valverde, José María: *Breve historia y antología de la estética*, Barcelona, Ariel, 2011