

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

El cuerpo artístico

La obra de arte en el pensamiento estético de Baruch de Spinoza

Felipe A. Matti

(N.º legajo - 061600221)

Directora: Dra. Cecilia Avenatti

Codirectora: Dra. Olga Larre

TESIS DE LICENCIATURA

Octubre 2020

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	4
<i>Presentación del tema</i>	
<i>Hipótesis general de trabajo</i>	
<i>Hipótesis secundarias</i>	
<i>Estado de la cuestión</i>	
<i>La estructura principal de la tesis</i>	
<i>Las fuentes utilizadas</i>	
CAPÍTULO I	11
<i>1.1 Sobre si hay o no un pensamiento estético en Spinoza</i>	
<i>1.2 Un comentario sobre la discusión en torno a la belleza en Spinoza</i>	20
CAPÍTULO II	28
Los cuerpos y las afecciones	
<i>2.1. La naturaleza de los cuerpos en Spinoza</i>	
<i>2.2 El objeto de arte como cuerpo: su naturaleza y afección</i>	37
<i>2.3 La apertura del cuerpo artístico:</i>	47
<i>El valor-uso de la obra de arte en Spinoza</i>	
CAPÍTULO III	57
La imaginación y la experiencia de lo eterno	
<i>3.1. La idealidad de la obra de arte:</i>	
<i>la gestación de imágenes por medio de la imaginación</i>	
<i>3.2 El valor de la obra de arte como idea</i>	71
<i>3.3 La experiencia estética en Spinoza: el sentimiento de eternidad</i>	78
CAPÍTULO IV	90

El arte en Spinoza	
4.1 <i>La obra de arte como cosas singular y expresión de la eternidad</i>	
4.2 <i>El arte barroco: un análisis spinoziano</i>	116
CONCLUSIÓN	126
APÉNDICE	129
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	133

Introducción

Presentación del tema

Este trabajo tiene como principio abordar el pensamiento estético de Baruch de Spinoza. Para ello, se asume la postura que las nociones de Belleza y arte no son las únicas que caracterizan al pensamiento estético en general. En efecto, Spinoza desarrolla en *Ética* nociones vitales de la estética barroca, como admiración, cosa singular, imaginación e *ingenium*. Todas ellas, a su vez, son centrales para su sistema filosófico. Es por ello que una correcta interpretación de la estética spinoziana no solo permite valorar bajo una nueva perspectiva la filosofía del holandés, sino que también abre el camino para pensar la estética de la modernidad temprana.

Se parte, entonces, de la definición y valoración de la obra de arte por Spinoza. La utilidad del arte y su función en su filosofía son puntos clave para diagramar su pensamiento estético. La base de la investigación radica en la formulación de la obra de arte como un cuerpo, lo cual permite el análisis de la estética de Spinoza desde una nueva perspectiva. La obra de arte, o *cuerpo artístico*¹, es percibida por la mente en tanto que la obra, por su corporalidad, la afecta. La mente afectada por la obra de arte, este es el pilar de la experiencia estética spinoziana. La mente padece de las afecciones de la obra de arte. Cautivada por la obra, la mente queda absorta. Ella *admira* a la obra de arte en tanto que es una cosa singular. Esta contemplación de la cosa singular es la manera en la que las personas pueden percibir la propia eternidad de su cuerpo, llegando así a pensarse a sí mismas como modos de Dios, como cosas *en* Dios, como cosas *amadas* por Dios. Llegar a comprender esto es el culmen de la *Ética*. Spinoza desea mostrar la vía del conocimiento, purificado, prístino, que tiene como ápice el conocimiento de Dios en tanto que nos ama y es una idea adecuada, verdadera y eterna.

La facultad imaginativa también cobra una nueva interpretación. Esto es así, en parte, por su capacidad de creación y gestación de imágenes. Además, porque es a partir del reconocimiento de lo verdadero en las imágenes que se tiene experiencia de la eternidad.

Asimismo, la obra de arte adquiere una apertura en tanto su valor se deriva de cómo ella afecta a los demás cuerpos, es decir, a las cosas singulares tales como las personas. De este modo se puede hablar de *cuerpo artístico*, lo que implica un cambio en el espacio de la obra y su figura. La obra de arte pasa a ser abierta y susceptible en su valoración por el modo en que afecta a quienes la contemplan, y también por la medida en que es útil para los demás cuerpos. La obra afecta al cuerpo de quien la contempla y lo hace susceptible a más afecciones. Este tipo de valoración excede a la

1 Nombre propuesto por Christopher Thomas (2018).

materialidad propia del cuerpo, puesto que será la *idea* misma del *cuerpo artístico* la que adquirirá una valoración más allá de la potencia afectiva que tiene la obra de arte en sí misma.

El valor-uso del cuerpo artístico, particular y fluctuante, es relativo al tiempo-espacio en el que el espectador se ve afectado por la obra. De modo que, por un lado, este valor-uso no es intrínseco al cuerpo artístico, sino que brota de su utilidad. Por otro lado, este valor extrínseco es una parte activa de Dios o la Naturaleza, causa de sí y de todas las cosas. Esto implica una *apertura* en la obra de arte, puesto que, más allá de su *corporalidad*, la obra de arte no está cerrada en sí misma. Que la obra sea extensa, e decir, que tenga un cuerpo determinado, finito, no cierra a la misma, sino que la abre, porque la sumerge en un universo entero de afecciones y de cuerpos en constante movimiento. La obra de arte nunca está por completo aislada, siempre está afectando a otro cuerpo. El valor de ella se encuentra vinculado al flujo afectivo de cada persona que la contempla, que se vincula al tiempo en el que se produce dicha contemplación, *el valor del cuerpo artístico no puede cerrarse en sí mismo, no puede valerse por sí mismo*.

Debido al paralelismo *cuerpo-mente* y a la *jerarquía causal* presente en la filosofía de Spinoza, la *materialidad* y la *intención* (es decir, la capacidad del cuerpo artístico de afectar a los demás cuerpos) de la obra de arte surge necesariamente de la actividad de la naturaleza. La *idea* y el *cuerpo* de la obra de arte no se remontan a una sola causa, sino que habrá una causa de su materialidad y una causa de su idea, las cuales pueden ser pensadas como modos de una misma cosa.

Por lo tanto, la investigación propone la siguiente problemática en la estética de Spinoza: *siendo que el cuerpo artístico surge necesariamente de la causalidad autosuficiente de Dios o la Naturaleza, de qué modo surge también la idea del cuerpo artístico, si la misma se sigue del acto imaginativo del artista*.

Para determinar esto hace falta entonces dar una acabada definición de la obra de arte en la estética de Spinoza. Esto implica entender a la obra de arte en tanto que es un cuerpo, en tanto que es una idea y en tanto que es una cosa singular. Se sigue de ello que la obra de arte afecta a quien la contempla de diversas maneras, cada una de ellas ligada a la corporalidad de la obra, a su idealidad y a su singularidad. De esto último se desprende su valor y su utilidad, así como también su participación en la experiencia estética. Es por la experiencia estética que se logra alcanzar la *beatitudo* en Spinoza, dado que es la concepción de las cosas singulares, las cuales son novedosas y causan asombro. Las personas, a su vez, desean agradar a las demás. De hecho, desean asombrar y causar admiración. Cuando se ama a la cosa admirada, se es devoto a ella, el amor a lo que es admirado es devoción, lo cual deviene rápidamente en amor. No obstante, lo importante es que la experiencia estética en Spinoza constituye el camino por el que se llega al conocimiento adecuado

de Dios y al amor de él, que es el objetivo principal de la *Ética*, junto con la enmendación del conocimiento.

Realizada esta investigación, se podrá dar respuesta a la problemática que atraviesa este trabajo.

Hipótesis general de trabajo

Este trabajo se propone demostrar que el sistema filosófico de Baruch de Spinoza tiene en sí mismo el germen de una estética. Esta misma expresaría el espíritu del arte barroco. En la estética de Spinoza convergían la noción del Dios como causa necesaria de todas las cosas y la capacidad creativa del artista. De Dios se seguiría el arte necesariamente, pero también lo haría la obra de arte del *ingenium* del artista.

Hipótesis secundarias

Para demostrar la hipótesis general enunciada, en cada uno de los cuatro capítulos desarrollaremos las siguientes hipótesis secundarias o derivadas, en las que nos planteamos lo siguiente:

I. Si la obra de arte en la estética spinoziana es un cuerpo, una idea y una cosa singular.

II. Si la obra de arte al ser un cuerpo expresa el atributo extenso de Dios, si al ser idea expresa el atributo del pensamiento de Dios y si al ser cosa singular expresa la eternidad misma de Dios.

III. Si la obra de arte como cuerpo es útil a las personas en tanto que hacen más complejo al cuerpo que es afectado por ella. Si al ser idea es útil a quien la contempla en tanto que mejora la capacidad de pensamiento de la mente (es decir, la capacidad de la mente de generar ideas). Si la obra de arte como cosa singular provoca la admiración y la comprensión de la eternidad en las personas, dado que las cosas singulares expresan la eternidad de Dios y la del propio cuerpo humano como cuerpo *en* Dios.

IV. Si la experiencia estética spinoziana es un acercamiento a la *ciencia intuitiva*, es decir, el conocimiento de Dios como idea verdadera y adecuada de la cual se siguen todas las cosas.

Estado de la cuestión

El pensamiento estético de Spinoza ha sido discutido y replanteado a lo largo de la historia. Aunque no sea una temática central de su filosofía ni tampoco de los estudios sobre ella, podemos encontrar ya en las tempranas investigaciones del argentino León Dujovne (1941), quien se apoya en el tratamiento de Carl Gebhardt (1940) un interés por dar a conocer el llamado “espíritu barroco” de la filosofía de Spinoza. En estos primeros acercamientos a la estética spinoziana hay un intento de explicar el arte barroco a partir de su sistema, principalmente la noción de infinito usada por el holandés y plasmada, por ejemplo, en las obras de Rembrandt.

El momento crítico para la estética spinoziana fue el paradigmático trabajo de James C. Morrison (1989) quien asevera vehementemente la inexistencia de un pensamiento estético en la filosofía de Spinoza. En efecto, Morrison cita pasajes de la *Ética* donde el propio Spinoza parecería ser *hostil* a la sola idea de que el arte tenga algún tipo de utilidad. Ante este planteo, se oponen los trabajos de Christopher Thomas (2018) y Moira Gatens (2015), quienes se esmeran en mostrar una lectura distinta donde la obra de arte adquiere una valoración específica a partir de su *corporalidad* o de la *admiración* que causa el contemplarla.

En el marco de este estado de la cuestión, se integrará la perspectiva de Pierre-Francois Moreau (1994) y Aurelio Pezonaga (2013), quienes han profundizado en la importancia de la facultad imaginativa y el *ingenium* como clave para desarrollar la experiencia estética y la creación artística.

La estructura principal de la tesis

Este trabajo se fundamenta en la postura de que hay una estética en la filosofía de Baruch de Spinoza. Entonces, la cuestión en torno a si hay o no propiamente un pensamiento estético formulado por el filósofo holandés será tratada únicamente en la introducción para establecer el estado de la cuestión.

El foco, o corazón de la tesis es la importancia de la *corporalidad* de la obra de arte en la estética spinoziana, cómo es la obra de arte útil y qué lugar tiene en el sistema filosófico de Spinoza. A raíz de eso se hace un exhaustivo análisis de lo que implica esta corporalidad y, además, qué otras características de la obra de arte pueden ser elucidadas de la *Ética*.

Tampoco es central la noción de belleza que sostiene Spinoza. Esto es así porque la misma no forma parte del plexo de conceptos principales de la estética spinoziana. Lo son, en cambio,

afección, admiración, entendimiento, amor, odio, deseo, cuerpo, mente, cosa singular. De modo que se hará mención a la belleza en Spinoza en la introducción y luego, al menos que sea necesario por otros motivos, no se retomará la investigación sobre ese tema.

El último capítulo está destinado a analizar la experiencia estética de Spinoza y su relación con el arte barroco. Dicho capítulo pretende esbozar un paralelismo entre la estética spinoziana y el arte barroco en general, con principal detenimiento en la pintura de Rubens y Rembrandt. No se trata de un profundo análisis del arte barroco en sí mismo, sino que se busca proponer futuras líneas de investigación donde se haga un trabajo comparativo entre la filosofía del siglo XVII y el arte barroco.

Este trabajo, si bien aborda someramente el corpus completo de Spinoza, se focaliza en la *Ética*, aunque no se descartan futuras investigaciones que, bajo la misma lectura, analicen el cuerpo artístico en sus otros escritos, como por ejemplo, los de su juventud, los cuales acá apenas si han sido mencionados o tratados.

Por último, este trabajo no es definitivo, sino que está abierto a posibles cambios a partir de futuras lecturas y revisiones. El principal objetivo es proponer una novedosa lectura de la filosofía de Spinoza que, a su vez, posibilite trazar un paralelismo entre el arte barroco y la filosofía del *seicento*.

Las fuentes utilizadas

Se utilizarán ediciones de los textos en el idioma original como traducciones de los mismos. De la *Ética* en su idioma original se hará uso de las ediciones de Bruder (1843) y de la edición en *hipertexto* de Meijer (2009). En aquellos pasajes de la *Ética* que presenten algún tipo de dificultad o duda para su correcto tratamiento se consultarán las traducciones de Oscar Cohan (2011) y Atilano Domínguez (2000). Del *Epistolario* de Spinoza, se hará uso de la versión latina incluida en la edición de Meijer. Asimismo, se utilizará la traducción de Oscar Cohan (2007) y de R. H. Elwes (1955) de ser necesario corregir o esclarecer algún pasaje. Del *Korte verhandeling, Cogitata metaphysica* y *Renatii Descartes principium philosophiæ* se hará uso de las ediciones de Gebhardt (1972). Las traducciones de los mencionados textos serán: *Tratado breve* de Atilano Domínguez (1990), *Pensées métaphysiques* y *Principes de la philosophie de Descartes* de Ch. Appuhn (1901) y *Tratado de la reforma del entendimiento* de Boris Eremiev y Luis Placencia (2016). Por último, del *Tractatus theologicus-politicus* se hará uso de la traducción de Atilano Domínguez (1986) y del *Tractatus politicus* se utilizará la edición de Meijer en su idioma original y las traducciones de E. Reus y Bahamonde (2011) y H. Giannini y M. Flisfisch (2011) respectivamente.

Capítulo I

1.1 Sobre si hay o no un pensamiento estético en Spinoza

La existencia de un pensamiento estético en Spinoza ha sido discutida y reformulada en varias ocasiones a lo largo de la historia. Es ineluctable afirmar que la estética no es una temática central de su filosofía, o de los estudios sobre ella, lo cual se desprende, en parte, de que la *estética* en sí no habría sido formulada como ciencia hasta mediados del siglo XVIII, con la publicación de *Æsthetica* de Alexander Gottlieb Baumgarten. Eso no quita que se pueda hacer una lectura estética de los sistemas filosóficos inmediatamente anteriores al surgimiento de esta nueva disciplina. Un ejemplo de esto es el estudio de Wladyslaw Tatarkiewicz, quien en su *Historia de la estética* (1991) incluye, entre otros, al mismísimo Baruch de Spinoza y sus consideraciones respecto de la *belleza*.

Entre los primeros acercamientos a la estética spinoziana se encuentran las tempranas investigaciones del argentino León Dujovne, quien se refiere a la misma en su estudio biográfico y apreciativo de la vida y obra de Spinoza (1941). Dujovne se ocupa en su apartado “*Spinoza y el barroco del siglo XVII*” de examinar al menos dos propuestas previas a él (la de Carl Gebhardt y Dunin Borkowski), que buscan unir algunas nociones centrales de la filosofía de Spinoza (como, por ejemplo, el infinito o la naturaleza divina) con el arte barroco. Por momentos Dujovne parece ser muy crítico, casi hasta la hostilidad contra la idea de que Spinoza haya sido influenciado por el arte barroco:

“Es verdad que Gebhardt había afirmado la existencia en el siglo XVII de un sentimiento vital que se manifiesta en todos los órdenes de la cultura, determinando en ellos modalidades que se corresponden por analogía. Pero al leerlo, se diría que no ha visto en Spinoza lo que era peculiar de su tiempo, sino que ha descrito ese tiempo en función de los rasgos que, según él, individualizan la filosofía espinociana. Tras el dinamismo que Wölfflin señala como característica que singulariza al Barroco, ha supuesto Gebhardt unos principios que no son otra cosa que los principios del espinocismo tal como él lo ve.” (Dujovne, 2015, p. 397).

Dujovne se propone señalar una vacancia. Hace falta una investigación que comprenda un tratamiento más amplio de las diversas temáticas que fueron parte nuclear del pensamiento del siglo XVII.

“(…) En ninguna de ellas aparecen ideas precisas acerca de cómo se encaraban en la época de Spinoza los problemas de conocimiento y de la relación entre la realidad y el pensar. Ninguna de ellas contiene la menor apreciación sobre el modo en que el siglo XVII veía a la Naturaleza, al hombre dentro de la Naturaleza y en la Sociedad, al hombre frente a Dios. No asoma una sola reflexión sobre qué eran en la época de Spinoza la ciencia matemática del orden físico, la medicina, el derecho natural y la religión natural. Y a Spinoza, como filósofo de su tiempo, sólo se le puede comprender teniendo presente todo esto. (…) de lo que Gebhardt sostiene -a pesar de sus contradicciones- sólo se ha de retener la idea de que en Spinoza actuó como algo de fuerza singular el anhelo de infinito.” (Dujovne, pp. 404-405).

¿Es entonces una investigación sobre la estética de Spinoza, y su relación con el barroco, un camino fútil? No necesariamente. Lo que se se aprecia en el tratamiento de Dujovne, es su intuición de que el barroco debe ser estudiado como un conjunto, como una unidad. Mas no es la tarea de esta investigación unir y atar nociones dispersas, buscarles un sentido o sentimiento común que las aglomere, para luego determinar que dicha serie de temáticas forman la filosofía barroca (dentro de la cual se encuentra la filosofía y estética spinozianas). El siglo XVII en sí mismo ofrece una unidad de pensamiento, de la cual Spinoza se nutre y a partir de la cual esboza su sistema filosófico.

En definitiva, la problemática que observa Dujovne es nuestro punto de inicio para determinar lo siguiente: *el pensamiento estético de Spinoza surge de las nociones centrales de su filosofía.*

En este sentido, el trabajo acá propuesto será educir de la filosofía de Spinoza aquello central que permita una lectura de su estética.

Uno de los primeros en señalar algunos de los temas nucleares de la estética spinoziana fue Carl Gebhardt en su escrito *Spinoza* (1940):

“¿Cómo lo finito llega a lo infinito? La religión del barroco, religión del infinito, que se opone como Contrarreforma a las religiones de la limitación, luteranismo y calvinismo, ensayó la solución propuesta por los españoles y sistematizada por los jesuitas. Al trascender el hombre de sí, se une con la divinidad, lo finito se resuelve en infinito y traspasa la cima de la trascendencia.

El otro ensayo para unir el alma con la infinitud de Dios tuvo lugar en Holanda, en el arte de Rembrandt y en la filosofía de Spinoza. La solución que hallaron no reside en el mundo de la trascendencia sino en el de la immanencia: su solución no es estática sino mística. Rembrandt es, junto con el Greco, el pintor del barroco. Su estilo está determinado por la voluntad del infinito, su técnica es dinámica, porque la forma es la estática y la luz la dinámica del cuadro. Pero mientras que el Greco busca la infinitud divina en la trascendencia, Rembrandt la encuentra en la immanencia.

(...) El doble carácter del barroco, anhelo de infinito con voluntad de forma, se muestra con toda claridad en Spinoza, que pertenece en realidad a una generación posterior a la de Rembrandt. En Spinoza el concepto de infinito coincide con el concepto de perfección. Así como la esencia de Dios consiste en ser infinito, el fin del hombre consiste en perfeccionarse. El hombre esclavizado es el hombre imperfecto a quien dominan las cosas externas por medio de los afectos. Hombre libre es el que se ha independizado de las cosas externas, el que ha dado libertad a la sustancia de su esencia, el que ha realizado la divinidad en sí mismo.” (Gebhardt, 2007, pp. 120-121).

Gebhardt tiene un notorio interés por dar a conocer el llamado “espíritu barroco” de la filosofía de Spinoza. En estos primeros acercamientos a la estética spinoziana hay un intento de explicar el arte barroco a partir de su sistema, principalmente la noción de infinito usada por el holandés y plasmada, por ejemplo, en las obras de Rembrandt. Incluso, en la pregunta *¿Cómo lo infinito llega a lo finito?* Se esconde, en realidad, la base de la *experiencia estética* spinoziana: *¿Cómo lo finito (el hombre) puede alcanzar lo infinito (Dios o la Naturaleza)?*

Ahora bien, en estos dos estudios que han sido mencionados, no hay un tratamiento de la *estética* de Spinoza, más bien se trata de un intento de unificar las diversas producciones del pensamiento del siglo XVII, que parecerían estar abigarradas. Es decir, en estos primeros acercamientos al pensamiento estético de Spinoza, lo que se establece es la necesidad de un criterio a partir del cual se puedan aseverar las convergencias entre, por ejemplo, la filosofía de Spinoza y el tratamiento del cuerpo en las obras del arte barroco.

Resta en los trabajos citados una profundización sobre lo que sería en sí misma la estética spinoziana, carecen de preguntas esenciales que hacen a su sistema y que, también, son parte de la fábrica de su estética: ¿Qué es el cuerpo? ¿Cómo se afectan los cuerpos entre sí? ¿Cuál es el valor del arte? ¿Cuál es el valor y la función de la obra de arte? ¿Hay experiencia estética en Spinoza?, por mencionar algunas.

El momento crítico para la estética spinoziana fue el paradigmático trabajo de James C. Morrison *Why Spinoza had no aesthetics* (1989). El escrito de Morrison es central para la determinación de la estética de Spinoza. En efecto, Morrison se esmera por demostrar por qué no hay un pensamiento estético en Spinoza y cómo su trabajo es la conclusión del tema.

“Comienzo por lo que Spinoza dice acerca del arte y la belleza. Hay cinco momentos en sus escritos donde refiere explícitamente a la belleza y lo feo (*pulchritudo, deformitas, pulcher, deformis*).

En ninguno de ellos intenta por definir la belleza o explicar su relación con el arte.

(...) Juzgar que algo es bello o feo significa creer que es útil o nocivo para nosotros, que Dios ha hecho ‘el deseo y los ojos de los hombres’ concordar con el mundo y el mundo

con ellos. Esto implica que el mundo ha sido diseñado para servir a los fines, deseos y necesidades humanas. Cuando nos damos cuenta que nada en la naturaleza ha sido diseñado para nuestro uso, dejaremos de mirar a la belleza y la fealdad como cualidades reales y perfecciones reales de las cosas y las reconoceremos como simples estados nuestros.

(...) La relatividad de la belleza es nuevamente defendida arguyendo que el efecto varía acorde varía la causa, por lo que si nuestros ‘ojos’ o ‘temperamento’ fuesen distintos, lo que ahora parece bello parecería feo y viceversa.

En sí mismo o en relación con Dios, nada es bello o feo.” (Morrison, pp. 359-360).

Estos son algunos de los pasajes claves para estructurar el argumento que afirma la estética en Spinoza. El propio Morrison lo dice, Spinoza en ningún momento trata siquiera de definir o determinar qué es belleza, qué es arte. ¿Se debe concluir por ello que no hay un pensamiento estético en Spinoza? En absoluto, de hecho, es ése el punto principal. ¿Por qué la belleza en Spinoza adquiere un giro subjetivista? ¿Por qué la noción de que un objeto es bello no descansa en la propia esencia del objeto? Responder estas preguntas resulta crucial no solo para realizar una lectura estética de Spinoza sino, el hecho de plantearlas permite una nueva visión sobre el sistema spinoziano en sí mismo. Un pensamiento estético no tiene por qué detenerse a definir y afirmar qué es lo bello, qué es lo agradable, qué es el gusto; la elección de Spinoza por no hacerlo tiene un propósito que se encadena con su sistema.

Ante el planteo de Morrison se encuentra, por ejemplo, la investigación de Lee C. Rice *Spinoza’s relativistic aesthetics* (1996). En el planteo de Rice, que se detiene en las nociones de belleza y perfección en la filosofía de Spinoza, hay ya una formulación de la estética de Spinoza. Una estética cuyo corazón es la capacidad de los cuerpos de afectarse entre sí. Atisba también la *experiencia estética* spinoziana, cuando plantea cómo, en la relatividad de la noción de belleza, hay una variación en el tiempo de contemplación, una fluctuación de las afecciones; elementos que se hallan presentes en el sistema filosófico del holandés.

“Dado que cada individuo tiene un cuerpo único (del cual la mente en sí misma es la idea), es inevitable que las representaciones estéticas deban divergir de un individuo a otro. No solo las mismas causas afectan diferentes personas de diferente manera, sino que ellas afectan a la misma persona en diversos tiempos. Las afirmaciones sobre lo bello son relacionales, pero no por ello son menos importantes en materia de verdad o falsedad, en tanto que se relacionan con la habilidad de los objetos representados de inducir sentimientos de satisfacción (el término de Spinoza es *valetudo*) en el sujeto.” (Rice, p. 485).

Además, Rice también establece la cuestión de cómo, entonces, hay una *discusión* acerca de la belleza de un objeto. El hecho es que, para ello, Rice debe argumentar primero cómo se da la noción de belleza en Spinoza, es decir, de dónde brota el que la persona exclame “esto es bello”. Rice edificará su argumento en la facultad imaginativa y la capacidad de las personas de *imaginar colectivamente*. Entonces, la base para afirmar la existencia de una estética en la filosofía de Spinoza no es otra que la capacidad de las personas de *imaginar* los objetos que les afectan. Esto mismo, es crucial para formular la experiencia estética de Spinoza.

“Concluyo de esto que hay un marco dentro del sistema de Spinoza para una teoría estética, anclada en la naturaleza sensible de la imaginación humana, pero extendida en la aprehensión social de los objetos de valor compartidos. (...) Spinoza caracteriza la aprehensión reactiva de dichos objetos en términos de *belleza*, quizás un término pasado de uso, pero uno interesante en el que, sugiero, es válido revivir si los argumentos de Spinoza tienen algún tipo de mérito.” (Rice, p. 488).

Junto a la postura de Rice, que pone como eje central de la estética de Spinoza a la imaginación, se encuentran la de Pierre-Francois Moreau en su libro *L’esperienza et l’eternité* (1994), la de Aurelio Pezonaga en su artículo *La imaginación distanciada, lo bello, lo sublime y el genio en Spinoza* (2013) y la de Lorenzo Vinciguerra en su libro *Spinoza et le signe, la genèse de l’imagination* (2005).

Además de esta postura, hay otra vertiente que también afirma la existencia de una estética en Spinoza pero que parte de un principio distinto (aunque no por ello contrario).

En efecto, este posicionamiento es observable en los trabajos de Christopher Thomas *From complex bodies to a Theory of Art, melancholy, bodies and art in the philosophy of Spinoza* (2018) y Moira Gatens *Spinoza on Goodness and Beauty and the Prophet and the Artist* (2015). Este otro camino argumentativo parte de la centralidad del cuerpo en la filosofía de Spinoza. Si bien Gatens se basa en la facultad imaginativa, la importancia de las afecciones de los cuerpos es notoria en la noción de belleza de Spinoza

“(...) la belleza no tiene una existencia independiente u objetiva en la naturaleza. Más bien, la experiencia de la belleza emerge racionalmente de la capacidad de un cuerpo de afectar a otro. La bondad, la belleza y el valor en general, son mejor entendidos en la ontología naturalista de Spinoza, como entes relacionales, es decir, como fenómenos que emergen de los encuentros cuerpo-a-cuerpo, pero que no pueden situarse por completo en ninguno de los dos.” (Gatens, p. 11).

Así, la obra de arte adquiere una valoración específica a partir de su *corporalidad* o de la *admiración* que causa el contemplarla. Thomas, por ejemplo, reconoce el trabajo de Gatens pero se distancia del mismo, dado que busca mostrar cómo Spinoza concibe al arte a partir de su teoría

metafísica y física de los «cuerpos complejos». Esto lo lleva a referirse a las obras de arte en Spinoza como «artistic bodies» o *cuerpos artísticos*.

“(…) Cuerpos artísticos complejos son entendidos de la misma manera que el compuesto de cuerpos de la teoría de lo individual de Spinoza. Los cuerpos artísticos, como la música, se muestran complejos en virtud de que están compuestos de muchos cuerpos variantes, y porque su capacidad de afectar todos los cuerpos constituyentes del individuo oyente al mismo tiempo. Es por estas razones que Spinoza considera los cuerpos artísticos como complejos, en tanto que son capaces de contrariar el afecto complejo de la melancolía que sufre el individuo humano.” (Thomas, p. 378).

¿Cómo se distingue un cuerpo complejo de un cuerpo artístico complejo? La respuesta de Thomas a esta problemática toma la vía de la capacidad imaginativa del hombre, más aún del profeta, que logra *convencer* a las demás personas de una imaginación suscitada por su mente. Pero si nos mantenemos en la *corporalidad* de la obra de arte, en tanto que la mente es incapaz de causar movimiento del cuerpo y el cuerpo de causar ideas de la mente, la distinción se sigue de la *admiración*.

“La *admiración* es la imaginación de alguna cosa en la cual el alma permanece absorta, porque esta imaginación singular no tiene ninguna conexión con las demás.”² (E III Def. *Admiratio*).

¿Pero cómo es esa cosa a la cual *admiramos*? ¿Puede ser ella la obra de arte? Acá se encuentra uno de los problemas a resolver. Si siguiéramos el camino de Rice, por ejemplo, la obra de arte tiene un *status* compartido, relacional, es objeto de la contemplación e imaginación en conjunto, de un grupo de personas. Sin embargo,

“(…) las imágenes de las cosas están encadenadas entre sí, y ordenadas de tal manera que una se sigue de la otra, y esto no puede concebirse cuando la imagen de la cosa es *nueva*, porque el alma quedará absorta entonces en la consideración de esta cosa hasta que sea determinada por otras causas a pensar en otras cosas. Así, pues, la imaginación de una cosa nueva, considerada en sí, es de la misma naturaleza que las demás, y por este motivo yo no cuento la admiración entre los afectos, ni veo por qué habría de hacerlo, puesto que esta distracción del alma no nace de ninguna causa positiva que la distraiga de otras cosas, sino solamente porque falta la causa por la cual el alma sea

2 Admiratio est rei alicuius imaginatio, in qua mens defixa propterea manet, quia haec singularis imaginatio nullam cum reliquis habet connexionem.

determinada a pasar de la consideración de una cosa a pensar otras.”³ (E III Def. IV *Admiratio*).

De ser el *corpo artistico* distinguido de una roca común y corriente, ¿en base a qué qué criterios se hace esa distinción? Parecería ser que el objeto de arte es una *cosa singular*, la cual es, justamente, el cuerpo admirado.

“(…) Cuando suponemos que imaginamos en algún objeto algo singular que antes nunca hemos visto, no decimos nada más, sino que la mente, mientras considera ese objeto, no tiene en sí ningún otro en cuya consideración pueda caer por la consideración de aquél; y así, es determinada a considerar a aquél solo.

(…) Esta afección del alma, o sea, esta imaginación de una cosa singular, en cuanto se halla sola en el alma, se llama *admiración*.”⁴ (E III P LII Dem. y Sch.).

¿Es la misma la afección de un objeto de arte que la de un cuerpo cualquiera? Parecería no haber consenso al respecto. Por un lado, la pieza musical, su corporalidad, afecta al melancólico de tal suerte que le es beneficiosa.

“(…) Una sola y misma cosa puede ser al mismo tiempo buena y mala, y también indiferente. Por ejemplo, la música es buena para el melancólico, mala para el afligido; para el sordo, en cambio, no es ni buena ni mala.”⁵ (E IV Pref.)

Pero por el otro lado, lo bueno y lo malo se relacionan a la utilidad que tiene algo.

“Por bueno, entenderé lo que sabemos ciertamente que nos es útil.

Por malo, en cambio, lo que sabemos ciertamente que impide que seamos poseedores de algún bien.”⁶ (E IV Def. I y II).

Si el *corpo artistico* es distinto de una cosa cualquiera, es decir, de ser el cuerpo artístico una *cosa singular*, el mismo produce en la persona *admiración*. Esta admiración anula la capacidad de actuar de la persona hasta que haya una idea que desplace a la imagen de lo admirado. Ahora bien, en ese sentido, el objeto de arte no sería una cosa útil, es decir, sería algo *malo*. Sin embargo, en ciertas ocasiones el objeto de arte puede ser bueno, lo cual no es contradictorio porque

3 (...) Rerum imagines invicem concatenatae et ita ordinatae sunt, ut alia aliam sequatur, quod quidem concipi nequit, quando rei imago nova est; sed mens in eiusdem rei contemplatione detinebitur, donec ab aliis causis ad alia cogitandum determinetur. Rei itaque novae imaginatio in se considerata eiusdem naturae est, ac reliquae, et hac de causa ego admirationem inter affectus non numero, nec causam video, cur id facerem, quandoquidem haec mentis distractio ex nulla causa positiva, quae mentem ab aliis distrahat, oritur, sed tantum ex eo, quod causa, cur mens ex unius rei contemplatione ad alia cogitandum determinatur, deficit.

4 (...) Verum cum supponimus, nos in obiecto aliquo aliquid singulare, quod antea nunquam vidimus, imaginari, nihil aliud dicimus, quam quod mens, dum illud obiectum contemplatur, nullum aliud in se habeat, in cuius contemplationem ex contemplatione illius incidere potest.

(...) aec mentis affectio sive rei singularis imaginatio, quatenus sola in mente versatur, vocatur admiratio.

5 (...) Nam una eademque res potest eodem tempore bona et mala, et etiam indifferens esse. Ex. gr. musica bona est melancholico, mala lugenti; surdo autem neque bona neque mala.

6 I. Per bonum id intelligam, quod certo scimus nobis esse utile.
II. Per malum autem id, quod certo scimus impedire, quominus boni alicuius simus compotes.

“Diversos hombres pueden ser afectados de diversos modos por un solo y mismo objeto, y un solo y mismo hombre puede ser afectado por un solo y mismo objeto de diversos modos en diversos tiempos.”⁷ (E III P LI).

¿Qué función cumple acá la imaginación? ¿Qué función cumple la fuerza de los afectos? El objeto de arte está tensionado. Por un lado, para que un cuerpo se distinga de una cosa cualquiera, para que adquiriera *singularidad*, el mismo causa admiración. Pero el comportamiento de un objeto de arte, su valor y el acceso a él (la experiencia estética) se basan en el pilar de las afecciones y de las pasiones de las personas. ¿De dónde surge entonces el objeto de arte? ¿Se sigue del ingenio, de la creación espontánea de las personas, siguiéndose así de su misma naturaleza? O brota, en realidad, de la causalidad misma de la naturaleza? (esta segunda posibilidad es comentada, por ejemplo, por Gatens, 2012).

Este es el tema central que permitirá abrir el camino a una reinterpretación de la filosofía de Spinoza a partir de la obra de arte, lo pertinente a ella y a su creación.

7 Diversi homines ab uno eodemque obiecto diversimode affici possunt, et unus idemque homo ab uno eodemque obiecto potest diversis temporibus diversimode affici.

1.2 Un comentario sobre la discusión en torno a la belleza en Spinoza

“La belleza, eminentísimo señor, es no tanto una cualidad del objeto que se contempla, cuanto un efecto producido en quien lo contempla.” (Ep. LIV a Hugo Boxel)

La noción de belleza en Spinoza ha sido objeto central de discusión al momento de tratar su estética. En efecto, tanto Morrison como Rice (1989 y 1996) refieren al Apéndice del primer libro de la *Ética* como el punto cúlmine donde Spinoza da a entender lo que es para él la belleza. El motivo de ello es que Spinoza se enfrenta a quienes abogan por un finalismo en la naturaleza. Esto mismo, dirá, surge de que las personas se han persuadido de que las cosas suceden por un fin, lo cual, es falso, porque

“(…) todas las causas finales no son, sino, ficciones humanas, lo cual no es menester de muchas palabras.⁸

(…) Sin embargo, añadiré también lo siguiente, a saber, que esta doctrina del fin trastorna totalmente a la Naturaleza. Pues lo que es en realidad causa, se lo considera como un efecto, y a la inversa. Además, eso que es anterior en la naturaleza, se lo hace posterior. Por último, eso que es supremo y perfectísimo, se lo vuelve imperfectísimo. Porque (omitiendo los dos primeros puntos, porque son manifiestos por sí), como consta en la Prop. XXI, XXII y XIII, es perfectísimo aquel afecto que es producido inmediatamente por Dios, y, cuanto más causas intermedias necesita algo para ser producido, más imperfecto es. Pero, si las cosas que han sido inmediatamente producidas por Dios, esas mismas hubieran sido hechas para que Dios alcanzase su fin, necesariamente las últimas, por causa de las cuales se hicieron las anteriores, serían necesariamente las más excelentes de todas. Además, esta doctrina acaba con la perfección de Dio: pues si Dios obra un fin, apetece necesariamente de algo que carece.” (E I Ap.)⁹

8 (….) omnes causas finales nihil nisi humana esse figmenta, non opus est multis.

9 Hoc tamen adhuc addam, nempe, hanc de fine doctrinam naturam omnino evertere. Nam id quod revera causa est, ut effectum considerat, et contra; deinde id quod natura prius est, facit posterius; et denique id quod supremum et perfectissimum est, reddit imperfectissimum. Nam (duobus prioribus omissis, quia per se manifesta sunt) ut ex [prop. 21](#), [22](#), et [23](#), constat, ille effectus perfectissimus est, qui a Deo immediate producitur, et quo aliquid pluribus causis intermediis indiget ut producat, eo imperfectius est. At si res, quae immediate a Deo productae sunt, ea de causa factae essent, ut Deus finem assequeretur suum, tum necessario ultimae, quarum de causa priores factae sunt, omnium praestantissimae essent. Deinde haec doctrina Dei perfectionem tollit; nam, si Deus propter finem agit, aliquid necessario appetit, quo caret.

¿En qué se relaciona esto con la noción de Belleza? Spinoza, en rigor de verdad, está haciendo la base argumentativa para el Escolio la Prop. XL del segundo libro de la *Ética*, que trata de los *trascendentales* y los *universales*:

“(…) las causas de las cuales trajeron su origen los términos llamados *trascendentales* como *ente, cosa, algo*. Estos términos nacen del hecho de que el cuerpo humano, por ser limitado, sólo es capaz de formar distintamente, en sí, un cierto número de imágenes al mismo tiempo; de ser excedido este numero, comenzarán a confundirse las imágenes, y si ese número de imágenes, que el cuerpo es capaz de formar distintamente en sí al mismo tiempo, es excedido largamente, se confundirán todas [las imágenes] entre sí.” (E II P XL Sch.)¹⁰

En este sentido, Spinoza asume dos posturas como iguales. El pensar en un finalismo en la naturaleza y el que las cosas, por ser obra de Dios, han de ser bellas en sí mismas, nacen ambas de un desconocimiento de la naturaleza de las cosas. Esta inadecuación se desprende necesariamente de un entendimiento que se sigue a partir de ideas falsas o confusas.

Decir «cosa» es una inadecuación que surge de la confusa reacción del cuerpo al ser afectado simultáneamente por diversos cuerpos. Decir que algo es bello es lo mismo. No importa, en realidad, que la belleza de las cosas se desprenda de considerar todo lo hecho por Dios bello en sí mismo. Justamente, Deleuze incluye a la belleza dentro de los trascendentales en su libro *Spinoza, philosophie pratique* (1981). Los trascendentales, para Deleuze, se dan doblemente: donde en un concepto se da el valor trascendental de algo, en el otro se lo contrapone al mismo con la nada (o con su negación), tal es el caso de *beauté-laideur*.

“(…) Aquellos que no entienden la naturaleza de las cosas nada afirman acerca de las cosas, sino que las imaginan solamente, y toman la imaginación por el entendimiento, creen firmemente, por ello, que hay un orden en las cosas ya que ignoran su propia naturaleza y la de las cosas. Pues decimos que están bien ordenadas cuando están dispuesta de tal manera que al ser representadas por los sentidos, podamos imaginarlas fácilmente y, por consiguiente recordarlas fácilmente pero, de lo contrario, decimos que están mal ordenadas o que son confusas.

(…) En cuanto a las otras nociones [*bonum, malum, ordinem, confusionem, calidum, frigidum, pulchritudinem y deformitatem*], tampoco son nada más que modos de imaginar, por los cuales la imaginación es afectada diversamente, y, sin embargo, son

10 Attamen ne quid horum omittam, quod scitu necessarium sit, causas breviter addam, ex quibus termini transcendentales dicti suam duxerunt originem, ut ens, res, aliquid. Hi termini ex hoc oriuntur, quod scilicet humanum corpus, quandoquidem limitatum est, tantum est capax certi imaginum numeri (quid imago sit explicui in schol. prop. 17. huius) in se distincte simul formandi; qui si excedatur, hae imagines confundi incipient, et si hic imaginum numerus, quarum corpus est capax, ut eas in se simul distincte formet, longe excedatur, omnes inter se plane confundentur.

consideradas por los ignorantes como los tributos principales de las cosas; porque, como ya hemos dicho, creen que todas las cosas han sido hechas por causa de ellos y dicen que la naturaleza de una cosa es buena o mala, sana o pútrida y corrompida, según son afectados por ella”. (E I Ap.)¹¹

¿Qué es entonces la belleza? Por un lado, no es un atributo de la sustancia, porque indicar que algo es bello es dar a conocer el efecto que tiene una cosa en mí; lo mismo, por ejemplo, que decir que algo es *bueno* porque me causa alegría, esto no se sigue de la propia naturaleza de Dios. Sin ir más lejos, decir que algo es bello, denuncia un padecimiento de quien lo dice.

“Digo que padecemos cuando en nosotros sucede, o se sucede de nuestra naturaleza, algo de lo cual no somos sino causa parcial.” (E III Def. II)¹²

Esto es, la belleza no es intrínseca a la cosa, ni tampoco es ella en sí misma, sino que surge de las afecciones de los cuerpos. La descripción de algo como bello, perfecto, bueno, malo, gustoso; etc. no dista en absoluto de, por ejemplo, decir que el agua está tibia o que la madera es tersa, lisa o rugosa; hay algo que causa una impresión en nuestro cuerpo. Esta *subjetivización* a la que Spinoza somete la noción de belleza es determinante para comenzar el esbozo de su estética.

¿Qué vinculación hay en esto con el finalismo en la naturaleza? Sobre ese tema, en parte, trata el comercio epistolar que tuvo Baruch de Spinoza con Hugo Boxel, un erudito y jurista francés (Coppens, p. 61).

En la primera carta que Boxel le remite a Spinoza, el erudito le menciona el propósito que tendrá este intercambio, conocer la opinión del filósofo sobre “las apariciones y espectros o fantasmas”. Spinoza no tarda en mostrar su fuerte convicción de que se trata de *necedades*, aunque estas mismas pueden incluso serle útiles (Spinoza; 2006, C LII - p. 206). El filósofo clama no saber, en efecto, qué son los dichos espectros o fantasmas y desprecia de quienes alegan probar su existencia:

11 Et quia ii, qui rerum naturam non intelligunt, sed res tantummodo imaginantur, nihil de rebus affirmant sed res tantummodo imaginantur et imaginationem pro intellectu capiunt, ideo *ordinem* in rebus esse firmiter credunt rerum suaeque naturae ignari. Nam cum ita sint dispositae, ut, cum nobis per sensus repraesentantur, eas facile imaginari et consequenter earum facile recordari possimus, easdem *bene ordinatas*, si vero contra, ipsas male ordinatas, sive *confusas* esse dicimus. (...) Ceterae deinde notiones etiam praeter imaginandi modos, quibus imaginatio diversimode afficitur, nihil sunt, et tamen ab ignaris tamquam praecipua rerum attributa considerantur; quia, ut iam diximus, res omnes propter ipsos factas esse credunt, et rei alicuius naturam bonam vel malam, sanam vel putridam et corruptam dicunt, prout ab eadem afficiuntur.

12 Nos tum agere dico cum aliquid in nobis aut extra nos fit, cuius adaequata sumus causa hoc est (per defin. praeced.) cum ex nostra natura aliquid in nobis aut extra nos sequitur, quod per eandem solam potest clare et distincte intelligi. At contra nos pati dico, cum in nobis aliquid fit vel ex nostra natura aliquid sequitur, cuius nos non nisi partialis sumus causa.

“ (...) Pues, para confesar la verdad, no he leído jamás un autor digno de fe que demostrara claramente su existencia. Y, hasta ahora, ignoro lo que son y nadie me lo ha podido aclarar nunca.” (Spinoza; *ibid.*)

Por lo que en cierta manera Spinoza le sugiere a Boxel que le indique qué son dichas apariciones o espectros, antes de pronunciarse apresuradamente sobre cuestiones que pueden perjudicarlo, o al menos, a la amistad entre ellos. Más allá de eso, el filósofo no termina su carta sin proponer una temprana respuesta ante lo que se estaría refiriendo. Los espectros serían ficciones que no se acercan a la realidad, a las cosas, sino al deseo, o imaginación, de quienes les atribuyen realidad:

“ (...) el deseo que tiene la mayor parte de los hombres de narrar las cosas no como en realidad son, sino como las desean, se colige más fácilmente de los relatos de fantasmas y espectros de los otros.” (Spinoza; *ibid.*)

Y, añade Spinoza más adelante, la principal razón por la que los hombres tienden a hacer semejante cosa es que el testigo, que es quien justamente narra, tiene la facilidad de añadir o extraer del relato lo que sea para no ser contradicho. Cosas que en definitiva *imagina* y, por ende, que son ficciones (ideas falsas e inadecuadas o confusas).

Ante esta primera respuesta, Boxel se muestra realmente interesado en saber lo que Spinoza opina al respecto y, por ello, aunque no realmente dando una válida definición de lo que son dichos “espectros”, justifica la existencia de estos entes. Es contra esta justificación donde el filósofo entreabre una puerta y permite vislumbrar qué hay detrás de su pensamiento respecto a la belleza, y más aún, el juicio de valor.

En definitiva, Boxel da cuatro razones por las que los espectros existen:

- I. Porque es propio de la belleza del universo y la creación el que exista.
- II. Porque son más semejantes al Creador que a lo corpóreo, por ende es más verosímil su creación.
- III. Porque, tal como existe el cuerpo sin alma, sucede de la manera contraria.
- IV. Porque en el espacio inconmensurable no hay vacío, sino que está repleto de sustancias invisibles y cada vez menos sutiles lo más cercanas a nosotros.

De estos cuatro puntos, los que interesan acá son particularmente el I y el IV, puesto que Spinoza contesta a ellos de la misma manera, haciendo referencia a la belleza.¹³

13 Hay también un breve debate entre ambos protagonistas de este comercio que se refiere acerca de la dicotomía entre necesidad y libertad, si es ésta una verdadera relación de contrariedad o no; o si es, en rigor, lo fortuito contrario a la necesidad. Es en cierta manera adyacente al primer argumento y al segundo, puesto que se cuestiona en efecto de qué manera el Mundo se sigue de la necesidad de Dios y su acto. El motivo por el que Spinoza comienza refiriendo a ello es porque lo que le da más fuerza a su exilio del juicio estético de la metafísica es que la realidad no es para

“ [...] es evidente que quien afirma que el mundo es un efecto necesario de la Naturaleza divina, niega también enteramente que el mundo haya sido hecho por azar; en cambio, aquel que afirma que Dios hubiese podido omitir la creación del mundo, confirma, si bien con otras palabras, que este ha sido hecho por azar, puesto que ha provenido de una voluntad que haya podido no existir. Pero como esta opinión o parecer es completamente absurdo, por lo común se admite unánimamente que la voluntad de Dios es eterna y que nunca ha sido diferente; y por esto (nótelo bien) deben también necesariamente conceder que el mundo es un efecto necesario de la Naturaleza Divina” (Spinoza; id., C LIV – p. 211).

De esta manera Spinoza dispone todo para comenzar a “atacar” cada uno de los argumentos en pro de la existencia de los espectros. La respuesta es simple: *la belleza no es una cualidad del objeto, sino más bien el efecto que produce en quien lo contempla*. Lo que busca hacer Spinoza acá es quitar de sus hombros el enorme peso que significa probar la belleza de las cosas como condición de su existencia. Spinoza desea preservar la metafísica que busca implementar en su sistema. El filósofo prefiere cortar el vínculo de causa-efecto entre una sensación y una propiedad del objeto.

La belleza para Spinoza tiene una cualidad comparativa irrefutable. Su propio ejemplo servirá: una mano nos puede parecer bella vista al ojo desnudo, es decir sin servirnos de ningún tipo de herramienta¹⁴. Esa misma mano, tras ser puesta bajo un microscopio, nos parecería de lo más horrenda; y ello solamente varía en nuestra perspectiva y en la sensación que encauza ese cambio.

“Por tanto, el que dice que Dios ha creado el mundo para que fuese hermoso, debe necesariamente afirmar una de estas dos cosas, a saber: o Dios a construido el mundo adaptado a los deseos y a los ojos de los hombres, o el deseo y los ojos de los hombres adaptados al mundo” (Spinoza; *ibid.*).

Pero afirmar una cosa o la otra acerca del objeto, para Spinoza, no aporta nada ni sugiere que existan o no los espectros; de hecho, el filósofo desliza algo más que luego retomará en la *Ética: perfección e imperfección son denominaciones que no difieren mucho de belleza y fealdad*. Al estar estas denominaciones sujetas a la similitud, no cuesta asumir que la perfección e imperfección son muchas veces atribuidas a un objeto a partir de la sensación que le genera a alguien su contemplación. Boxel no puede negar esto, si bien parece ser su objetivo en su respuesta. Lo cierto

los ojos del hombre, ni se creó para su placer y deseo; sino que es justamente algo independiente a que las cosas sean o no. De esta manera, queda excluida la posibilidad de determinar que Dios quiso que algo sea, como quiso que no lo sea; y eso es algo muy importante para el sustento metafísico que Spinoza necesita; la realidad de las cosas y la existencia de una Naturaleza causa de sí no puede depender de un arbitrio divino guiado por una voluntad deseosa de perfección, puesto que es poner en Dios un pensamiento humano; la belleza es algo que atañe al hombre o al menos en los efectos que aquello bello tiene en el sujeto que le admira.

14 Cabe recordar que el filósofo era pulidor de lentes, por lo que no es inusual que se sirva de experimentos hechos por los microscopistas.

es que, para refutar a Spinoza, termina recurriendo al propio argumento del filósofo cuando busca definir lo bello.

“ (...) Dios concedió al entendimiento y juicio humanos una concordancia y armonía con lo que es proporcionado y no con lo que está privado de toda proporción, como en las consonancias y disonancias de los sonidos, en las cuales el oído sabe distinguir bien la consonancia de la disonancia, pues aquélla produce placer, pero esta molestia. La perfección de una cosa también es bella, en cuanto no le falta nada” (Spinoza; id., C LV – p. 217).

Mas la perfección y su semejanza con la belleza no es tratada, al menos no ampliamente, posiblemente porque no era ese el motivo principal del intercambio epistolar. Pero no por ello Spinoza pasa por alto el hecho que se piense a Dios a partir de atributos humanos, de hecho el pensarlo como algo bello a Dios, o mejor, perfecto, implica que uno le otorga a la divinidad atributos que emparentan a Dios con las personas, de manera que todo lo restante le parecería feo. Utilizando el ejemplo del propio Spinoza, el argumento sería el siguiente: si un triángulo tuviera la capacidad de hablar, diría que Dios es *eminente* triangular; si alguien dijese que en realidad Dios es circular, el triángulo lo negaría alegando que Dios es bello y por ende debe seguirse que sea triangular. En caso de que un círculo hablara, el argumento sería el mismo (Spinoza, id.; C LVI – p. 221). Acá reside como sustento la propiedad de perfección infinita de Dios; si se busca pensar a Dios infinitamente perfecto y bello, se genera la siguiente dicotomía. De ser Dios bello, no podría ser feo; ahora bien si afirmamos que en la fealdad no hay perfección sino imperfección, Dios no podría ser todas las cosas; dado que es bello y no feo; en cierta manera se diría que Dios es limitado, lo cual va contra su infinitud. Si Dios ser infinito¹⁵, debe ser al menos feo también, aunque sea en materia posible. Spinoza, se desentiende de todo este tipo de planteos, situando a la belleza en otro lado; por completo ajeno a la constitución metafísica del objeto.

Por último, en una de las objeciones que presenta Boxel a Spinoza, le consulta al filósofo qué entiende por Dios y sobretodo si realmente cree que Dios es tan claro como la idea de un triángulo. A lo que Spinoza responde:

“A su pregunta, si acaso tengo una idea de Dios tan clara como del triángulo, respondo que sí. Pero si usted me preguntara si acaso tengo una *imagen* de Dios tan clara como del triángulo, responderé que no. *Pues a Dios no podemos imaginarlo, pero si entenderlo.* Y aquí también es necesario observar que no conozco a Dios totalmente, sino que entiendo algunos de sus atributos, pero no todos, ni la mayor parte; y es cierto que el ignorar muchos de ellos no impide tener conocimiento de algunos. Cuando aprendía los elementos de Euclides, entendí desde el principio que los tres ángulos de

¹⁵ “Por Dios entiendo el Ente absolutamente infinito, esto es, una sustancia que consta de infinitos atributos, cada uno de los cuales expresa una esencia eterna e infinita” (E I D VI)

un triángulo son iguales a dos rectos y comprendí claramente esa propiedad del triángulo aunque ignorase muchas otras” (Spinoza, *íd.*; p. 222, *énfasis añadido*).

Ahora bien, ¿por qué entonces parecería ser que Spinoza no tiene estética? La respuesta parece ser clara. Si aceptamos como supuesto que la estética se vincula con la belleza, es decir es la definición de lo que es algo bello (y sobre todo, por qué algo es bello) entonces vemos que atañe el juicio de valor a la sensación que produce en el sujeto una cosa, sea bella o no. En efecto, ese tipo de conocimiento parecería ser aquél que parte de las imágenes y no de las ideas; o al menos que tiene su comienzo en las afecciones de las cosas y no en la sustancia única a partir de la cual se pueden entender todas las cosas (incluida la sustancia misma). De esta manera es que bien puede decirse que Spinoza no tiene estética, en el sentido que la excluye de su ontología.

No obstante, la imaginación juega un rol trasversal para la filosofía de Spinoza. El hecho es que, los entes de imaginación son ideas, ideas inadecuadas, las cuales deben existir para permitir que la razón aplique su método, son parte del infinito. El motivo por el que Spinoza quiere *enmendar* la producción recursiva de imágenes es porque llevan a que uno tenga ideas inadecuadas de las cosas.

Lo bello no queda solamente adscrito a la imaginación, tal como quedan muchas otras nociones que son vitales para tener un diálogo en común, por ejemplo los trascendentales y los universales. Para referirse a la belleza en Spinoza se debe también hablar de cómo un cuerpo afecta a otro, cómo la persona padece un efecto del cuerpo y a partir de ello imagina. Es notorio, entonces, cómo la estética de Spinoza responde a dos cuestiones centrales de su filosofía: los cuerpos y la imaginación.

Capítulo II

Los cuerpos y las afecciones

2.1. La naturaleza de los cuerpos en Spinoza

2.2 El objeto de Arte como cuerpo: su naturaleza y afección

2.3 La apertura del cuerpo artístico : El valor-uso de la obra de arte en Spinoza

2.1 La naturaleza de los cuerpos en Spinoza

¿Por qué es pertinente partir de su sistema físico en un estudio sobre la estética de Spinoza? El sistema spinoziano, tal como lo comenta David R. Lachterman, en su estudio sobre la física de Spinoza (1977).

“Cuando Spinoza anuncia que, como todos lo saben, la ética debe estar fundada en metafísica y física, él no solo está adoptando la afirmación mínima de que el entendimiento de las cosas humanas debe ser consistente con la teoría de las entidades en general, él está exponiendo, tal como lo testifica el texto de la *Ética*, la más fuerte tesis de (1) las conclusiones éticas son estrictamente derivables de principios metafísicos y físicos, y (2) las conclusiones éticas heredan el grado exacto de certeza y precisión que sostienen dichos principios. (...) Esto es, la estructura discursiva de la metafísica, física y ética permanece homogénea, aún cuando su parentesco no es siempre o inmediatamente visible para cada inteligencia (finita) de la misma manera.”
(Lachterman, pp. 72-73)

Esto significa que debe ser leído como una unidad, un organismo íntegro que puede ser entendido de distintas maneras o modos. Prestar atención a una de las partes de la filosofía de Spinoza aisladamente es ignorar la complejidad y unión que ensambla cada uno de los órganos que la componen. Así, cuando uno desea armar o estructurar un pensamiento estético en la filosofía de Spinoza, la teoría del cuerpo plasmada en la *Ética* es ineludible. En este caso, la intención es apoyarse en una lectura breve, pero al punto, sobre la física de Spinoza. La física spinoziana es un campo fundamental para comprender cómo la obra de arte afecta a los demás cuerpos y, lo que es central en este estudio, si la obra de arte se sigue solamente de su naturaleza de cuerpo o, también, surge de la imaginación y capacidad creativa de las personas.

Para ello, se reducirá el estudio a la física presente en la *Ética* y, de ser necesario, en el *Epistolario* de Spinoza. Asimismo, lo expuesto acá sobre el cuerpo y su naturaleza es para una más profunda comprensión de la estética de Spinoza, particularmente, de lo que es la obra de arte al pensarla como un cuerpo.¹⁶

La afección que produce la obra de arte en quien la contempla es de vital importancia, porque será la persona quien dará a conocer la naturaleza de aquello a raíz de lo cual padece. En efecto, en el tercer libro de la *Ética*, Spinoza se ocupa minuciosamente de explicar los afectos y cómo un cuerpo puede afectar a otro.

De hecho, no es sino del primer Axioma del Lema III que se sigue, en paralelo, gran parte de la naturaleza y origen de las afecciones. Se sabe de las afecciones dos nociones primordiales: a) los *afectos* son las afecciones del cuerpo por las cuales su potencia de obrar es aumentada o disminuida, al mismo tiempo que lo son también (favorecidas o reprimidas) las ideas de estas afecciones (E III Def. III) y b)

“Diversos hombres pueden ser afectados de diversos modos por un solo y mismo objeto, y un solo y mismo hombre puede ser afectado por un solo y mismo objeto de diversos modos en diversos tiempos” (E III P LI).

Entonces es claro que, si se desea hacer una correcta evaluación de cómo la obra de arte puede producir un efecto en quien la contempla, se debe retroceder unos pasos y detenerse en el segundo libro de la *Ética*, a saber, aquél que trata *De natura et origine mentis*. Spinoza, en lugar de hacer de inmediato un tratamiento de la *mente* (o alma, respetando la traducción de O. Cohan), comienza el segundo libro definiendo al *cuerpo*:

“Por cuerpo entiendo el modo que expresa de manera determinada y cierta la esencia de Dios, en cuanto se lo considera como cosa extensa.” (E II Def. I)¹⁷

¿Qué se entiende de Dios cuando se lo considera *res extensa*? Hay al menos dos puntos de vista al respecto. Por un lado, aquél que niega que la cosa extensa es *lo que ocupa espacio* (es decir, el ser extenso implica dimensionalidad).¹⁸ Por otro lado, aquél punto de vista que afirma esa propiedad de la extensión.¹⁹ Sin embargo, la manera en la que la *extensión* de Dios es parte de la estética de Spinoza se puede observar en el Escolio de la Prop. XV del primer libro de la *Ética*. En este punto Spinoza se detiene a explicar qué entiende él por *Ser en Dios*, lo cual, ha tenido varias interpretaciones.²⁰ Lo que ocurre, según Spinoza, es que *hay quienes imaginan a Dios*, lo que lleva

16 Un profundo y minucioso estudio sobre cómo fue interpretada la física de Spinoza en la historia de la filosofía fue realizado por Andrea Sangiacomo *Spinoza et les problèmes du corps dans l'histoire de la critique* (2016), si bien no será citado, ha sido de gran importancia para la primera parte de este capítulo.

17 Per *corpus* intelligo modum, qui Dei essentiam, quatenus ut res extensa consideratur, certo et determinato modo exprimit.

18 Por ejemplo, Alison Peterman (2015).

19 Por ejemplo, Thadeus S. Robinson (2009).

20 Como se puede ver en el trabajo de Steven Nadler, *whatever is, is in God* (2006).

a que, por ejemplo, se lo entienda como una sustancia corpórea y divisible, lo cual es absurdo. De ser Dios divisible significa que es mensurable, pero “la cantidad infinita no es mensurable”, ni tampoco “puede componerse de partes finitas”.

Todo lo que ocupa al Escolio de la Prop. XV es un antecedente de los diversos modos en que un cuerpo puede afectar a los demás cuerpos. Al momento que Spinoza determina que

“La sustancia corpórea, que no puede concebirse sino como infinita, como única y como indivisible (véanse las proposiciones VIII, V y XII) la conciben para concluir que es finita, como compuesta de partes finitas, y como múltiple y divisible”²¹

Esta propensión a dividir las cosas, por naturaleza, en cantidad, se puede entender de dos maneras. Puede ser una división abstracta (como cuando se la imagina), o, puede ser una división como sustancia (como cuando entendemos que algo está dividido). Si se considera algo dividido de forma abstracta, se dice que eso es *finito, divisible y compuesto de partes*; pero si es como sustancia, entonces, se sigue que en realidad la cosa es *infinita, única e indivisible*. Lo cual

“(…) Será bastante manifiesto a todos los que hayan sabido distinguir entre la *imaginación* y el *entendimiento*; sobre todo, si se tiene en cuenta también que la materia es la misma en todo lugar y que en ella *no se distinguen parte* sino en cuanto la concebimos *afectada de diversos modos*, por lo que sus partes sólo se distinguen *modalmente*, pero *no realmente*.” (E I P XV Sch.)²²

Como primer acercamiento a la estética de Spinoza, se puede comenzar por distinguir la manera en la que es percibida la obra de arte. La misma no se distingue *realmente* de cualquier otra cosa en tanto es un cuerpo, sino en cuanto nos afecta y ella es afectada por los demás cuerpos. Esto es de vital importancia, es el punto inicial para pensar la *corporalidad* de la obra de arte en Spinoza. Esta materialidad, además, no puede darse *fuera* de Dios, ni tampoco seguirse de su propia naturaleza (es decir, que la obra de arte sea autosuficiente) porque

“(…) *Fuera de Dios no puede darse ninguna sustancia en virtud de la cual debiera padecer*. Todo, digo, es *en Dios*, y todo lo que se hace, se hace *por las solas leyes de la naturaleza infinita de Dios*, y se sigue *de la necesidad de su esencia*; por lo cual, de ninguna manera puede decirse que Dios padezca en virtud de otro ente, o que la sustancia extensa sea indigna de la naturaleza divina, aunque se la suponga divisible, con tal que se conceda que es eterna e infinita.” (E I P XV Sch.)²³

21 Nam substantiam corpoream, quae non nisi infinita, non nisi unica et non nisi indivisibilis potest concipi (vid. prop. 8. 5. et 12.), eam ipsi ad concludendum, eandem esse finitam, ex partibus finitis conflari et multiplicem esse et divisibilem, concipiunt.

22 Satis manifestum erit; praecipue si ad hoc etiam attendatur, quod materia ubique eadem est, nec partes in eadem distinguuntur, nisi quatenus materiam diversimode affectam esse concipimus, unde eius partes modaliter tantum distinguuntur, non autem realiter.

23 Extra Deum nulla substantia dari potest, a qua ipsa pateretur. Omnia, inquam, in Deo sunt et omnia, quae fiunt, per solas leges infinitae Dei naturae fiunt et ex necessitate eius essentiae (ut mox ostendam) sequuntur. Quare nulla ratione dici potest, Deum ab alio pati, aut substantiam extensam divina natura indignam esse; tametsi divisibilis

De esto se sigue algo fundamental para la estética spinoziana: *la obra de arte es necesariamente un cuerpo*. La extensión que presenta cualquier cosa brota de que “fuera de Dios, no puede darse ninguna sustancia”, está implícito ahí. Asimismo, tal como señalan Lachterman y Rice (1977 y 1996), Spinoza entiende que la sustancia (entiéndase por ella Dios solamente) está *compuesta* de múltiples *cuerpos finitos*, cuya cantidad es *infinita*. Pero esta composición no es *real*, o como dice Rice, *constructible* (Rice, 1996; p. 35), en tanto que la sustancia es una sola, infinita e indivisible.

¿Qué se entiende entonces por un cuerpo y cómo ello influye en la noción de obra de arte? Para comprender cómo la obra de arte, e.g una pieza musical, puede serle beneficiosa a una persona melancólica, o puede serle indiferente a un sordo, se debe concertar debidamente en cómo se comportan los cuerpos y qué conocimiento se puede tener de ellos.

Entonces, lo primero será reunir el aparato conceptual que constituye la estética spinoziana, que se encuentra diseminada a lo largo de la *Ética*.

¿Qué se entiende por *modo*?

“Las afecciones de la sustancia, o aquello que *es* en otra cosa y por lo cual también se la concibe” (E I Def. V)²⁴

¿Qué se entiende por *afecto*?

“Por *afecto* entiendo las *afecciones* del cuerpo por las cuales la potencia de obrar del cuerpo mismo es aumentada o disminuida, favorecida o reprimida, y al mismo tiempo las *ideas* de estas afecciones.” (E III Def. III)²⁵

¿Qué se entiende por *cuerpo*?

“El modo que expresa de manera determinada y cierta la esencia de Dios, en cuanto se lo considera como cosa extensa.” (E II Def. I)

¿Qué es *considerar a Dios como una sustancia extensa*? En este punto comienza el trabajo de reconstrucción, puesto que Spinoza, en la demostración a la Prop. II del segundo libro de la *Ética* dice lo siguiente

“La demostración de esta proposición procede de la misma manera que la demostración precedente” (E II Prop. II).

¿Cuál es dicha proposición?

“El pensamiento es un atributo de Dios, o sea, Dios es una cosa que piensa (o *pensante*).”²⁶

Ahora bien, la demostración de la *proposición precedente* comienza de la siguiente manera:

supponatur, dummodo aeterna et infinita concedatur. Sed de his impresentiarum satis.

24 Per modum intelligo substantiae affectiones, sive id quod in alio est, per quod etiam concipitur.

25 Pera affectum intelligo corporis affectiones, quibus ipsius corporis agendi potentia augetur vel minuitur, iuvatur vel coercetur, et simul harum affectionum ideas.

26 Cogitato attributum Dei est, sive Deus est res cogitans.

“Los *pensamientos singulares*, o, *este y aquél pensamiento* son *modos* que expresan de cierta y determinada manera la naturaleza de Dios.” (E II P I).”²⁷

Y luego sigue

“Compete, pues, a Dios un atributo cuyo concepto *envuelva* a todos los pensamientos singulares, por el cual también sean concebidos.”

Por ende, concluirá Spinoza, *el pensamiento* es uno de los atributos de Dios, que expresan su esencia eterna e infinita.

¿Qué es entonces un *cuerpo singular*? Para ello, se debe seguir el proceso de reconstrucción. En la Prop. VII, Spinoza demuestra que el orden y conexión de las ideas es el mismo que el orden y conexión de las cosas (E II P VII). Esto tiene una significación doble. Una cosa cualquiera puede ser comprendida de dos maneras: por su extensión o por su pensamiento. Es decir, un modo, una cosa cualquiera, o bien se comporta como cuerpo o bien como una idea. Que, en realidad, son la misma cosa, y su comportamiento es el mismo, lo que cambia es la *manera* en la que se lo concibe, la perspectiva asumida.

Luego,

“(…) La idea de una cosa singular (existente en acto) tiene por causa a Dios en cuanto se lo considera *afectado* por otra idea de una cosa singular existente en acto, de la cual también es causa Dios, en cuanto es afectado por otra tercera, y así al infinito.”²⁸ (E II P IX)

Entonces, si es exactamente igual el comportamiento de los cuerpos como el de las ideas, hasta ahora se puede indicar lo siguiente. a) un *cuerpo singular* será aquél que exprese de manera cierta y determinada la naturaleza de Dios, b) el *cuerpo* de una cosa singular existente en acto tiene por causa a Dios, en tanto se lo considera a Dios *afectado* por otro cuerpo singular también existente en acto, y así hasta el infinito.

Para continuar, entonces, se debe responder lo siguiente ¿Qué relación hay entre un cuerpo y su idea? Considerando, por supuesto, que hay una idea de cada cuerpo. Para ello, es importante la noción de *mente humana* en Spinoza y su relación con el cuerpo humano.

“Todo lo que acontece en el objeto de la idea de la mente humana debe ser percibido por la mente humana, o, de todo eso se dará necesariamente una idea en la mente

27 *Singulares cogitationes sive haec et illa cogitatio modi sunt, qui Dei naturam certo et determinato modo expriment (per coroll. prop. 25. P. 1.). Competit ergo Deo (per defin. 5. P. 1.) attributum, cuius conceptum singulares omnes cogitationes involvunt, per quod etiam concipiuntur.*

28 *Idea rei singularis actu existentis Deum pro causa habet, non quatenus infinitus est, sed quatenus alia rei singularis actu existentis idea affectus consideratur, cuius etiam Deus est causa, quatenus alia tertia affectus est, et sic in infinitum.*

humana: esto es, si el objeto que constituye la idea de la mente humana es un cuerpo, nada en ese cuerpo podrá acontecer, que no sea percibido por la mente.”²⁹ (E II P XII)

Lo que se destaca de esto es que, así como cada cosa en tanto cuerpo es en sí mismo objeto de una idea (en tanto concebida por Dios como cosa pensante), el cuerpo del hombre es en sí mismo el objeto de la idea del cuerpo, a saber, la mente humana.

“El objeto de la idea que constituye el alma humana es el cuerpo, o, cierto modo de la extensión existente en acto y nada más.”³⁰ (E II P XIII)

Inmediatamente después de esta proposición, Spinoza comienza la sección de la *Ética* que acapara gran parte de su física. Pero, antes de avanzar, el Escolio que sigue a la proposición XIII citado más arriba es uno de los pilares de la estética de Spinoza.

“Según esto [que el cuerpo es el objeto de la mente humana] no sólo entendemos que la mente humana está unida al cuerpo, sino también lo que ha de entenderse por unión de mente y cuerpo. Pero nadie podrá entenderla adecuadamente, o, distintamente, si no conoce antes adecuadamente la naturaleza de nuestro cuerpo. (...) Pues se da necesariamente en Dios la idea, de la que Dios es causa de la misma manera que lo es de la idea del cuerpo humano; y, por tanto, *todo lo que hemos dicho de la idea del cuerpo humano ha de decirse necesariamente de la idea de una cosa cualquiera*. Sin embargo, tampoco podemos negar que las ideas difieren entre sí como los objetos mismos, y que una es más excelente que otra y contiene más realidad, según el objeto de una sea más excelente que el objeto de la otra y contenga más realidad; y, por eso, para determinar en qué difiera la mente humana de las demás y en qué sea más excelente que las demás, nos es necesario, como hemos dicho, conocer la naturaleza de su objeto, es decir, la naturaleza del cuerpo humano. (...) Cuanto más apto que los demás es un cuerpo para *obrar o padecer* muchas cosas al mismo tiempo, tanto más apta es su mente que las demás para *percibir* muchas cosas al mismo tiempo; y cuanto más dependen las acciones de un cuerpo de él solo, y cuanto menos concurren con él en la acción otros cuerpos, tanto más apta es su mente para entender distintamente.”³¹ (E II P XIII Sch.)

29 Quicquid in obiecto ideae humanam mentem constituentis contingit, id ab humana mente debet percipi, sive eius rei dabitur in mente necessario idea: hoc est, si obiectum ideae humanam mentem constituentis sit corpus, nihil in eo corpore poterit contingere, quod a mente non percipiatur.

30 Obiectum ideae humanam mentem constituentis est corpus, sive certus extensionis modus actu existens, et nihil aliud.

31 Ex his non tantum intelligimus, mentem humanam unitam esse corpori, sed etiam quid per mentis et corporis unionem intelligendum sit. Verum ipsam adaequate sive distincte intelligere nemo poterit, nisi prius nostri corporis naturam adaequate cognoscat. Nam ea, quae hucusque ostendimus, admodum communia sunt, nec magis ad homines, quam ad reliqua individua pertinent, quae omnia, quamvis diversis gradibus, animata tamen sunt. Nam cuiuscumque rei datur necessario in Deo idea, cuius Deus est causa, eodem modo, ac humani corporis ideae: atque adeo, quicquid de idea humani corporis diximus, id de cuiuscumque rei idea necessario dicendum est. Attamen nec etiam negare possumus, ideas inter se ut ipsa obiecta differre, unamque alia praestantioris esse, plusque realitatis continere, prout obiectum unius obiecto alterius praestantius est, plusque realitatis continet; ac propterea ad determinandum, quid mens humana reliquis intersit, quidque reliquis praestet, necesse nobis est, eius obiecti, ut

Entonces, de esto se sigue que: a) una cosa cualquiera, en tanto está dada, existe y es un cuerpo, es objeto de una idea, b) una cosa cualquiera, en tanto está dada y existe, es *en Dios* y se concibe *por Dios*, c) las cosas difieren entre sí en tanto que una es más apta para obrar o padecer muchas cosas al mismo tiempo, tanto más apta para percibir muchas cosas al mismo tiempo. Cuanto más dependen las acciones de un cuerpo de la cosa, o sea, cuanto menos concurren con ella la acción de otros cuerpos, la cosa es más apta para entender distintamente.³²

Ahora, sucede que, para diferenciar una obra de arte de otra, no es posible remitirse a su condición de *pensante*. Para concebir a la obra de arte, necesariamente, se la debe distinguir de los demás cuerpos (o, incluso, de las demás obras de arte) en función de otras características, las cuales, en su mayoría, se vinculan con la extensión de la obra de arte; es decir, su materialidad. En efecto, la obra de arte es un cuerpo *complejo y extenso*, pero también finito, que afecta a los modos del pensamiento de Dios, es decir, por ejemplo, la mente humana. Entonces, la idea del *cuerpo artístico*, descansa en la capacidad de ser concebido, porque la obra de arte no tiene una idea de sí misma, al menos, en este trabajo se mantendrá esa postura.

¿Cómo entonces es el comportamiento de la obra de arte en tanto cuerpo? ¿Cómo afecta a la mente humana? ¿Cómo se distingue de los demás cuerpos? Y, sobre todo, ¿cuál es el valor o función de la obra de arte en la estética de Spinoza?

diximus, hoc est, corporis humani naturam cognoscere. Eam autem hic explicare nec possum, nec id ad ea quae demonstrare volo necesse est. Hoc tamen in genere dico, quo corpus aliquod reliquis aptius est ad plura simul agendum vel patiendum, eo eius mens reliquis aptior est ad plura simul percipiendum; et quo unius corporis actiones magis ab ipso solo pendent, et quo minus alia corpora cum eodem in agendo concurrunt, eo eius mens aptior est ad distincte intelligendum. Atque ex his praestantiam unius mentis prae aliis cognoscere possumus; deinde causam etiam videre, cur nostri corporis non nisi admodum confusam habeamus cognitionem, et alia plura, quae in sequentibus ex his deducam. Qua de causa operae pretium esse duxi, haec ipsa accuratius explicare et demonstrare, ad quod necesse est, pauca de natura corporum praemittere.

32 Hay acá una posible contradicción, dado el caso que lo “más excelente” es, en definitiva, algo “más perfecto” que otra cosa, lo que, Spinoza, deja en claro en su *Ética*, repudia como conocimiento de las cosas por ser inadecuado. No obstante, en su carta IX (a Simón de Vries), Spinoza dice: “Juzgo evidente, que cuanto más atributos atribuyo a un ser, estoy obligado a atribuirle tanta más existencia, es decir, concebirlo tanto más en función de la verdad; sucedería enteramente lo contrario si yo hubiera imaginado una quimera o algo semejante.” (Spinoza, Ep. CIX). Al ser Dios necesariamente infinito, el mismo posee infinitos atributos, de los cuales conocemos, por ejemplo, aquellos modos finitos que los expresan, modos que, a su vez, se pueden concebir a raíz de la extensión o del pensamiento. En definitiva, Spinoza posiblemente esté pensando en esta distinción más allá de la que se aclarará más adelante en el trabajo.

2.2 El objeto de Arte como cuerpo: su naturaleza y afección

¿Cómo se comporta y distingue la obra de arte al concebirla como un cuerpo? En esta pregunta palpita y se atisba la noción de *cuerpo artístico* y, a su vez, el origen del mismo. Se sabe entonces que una cosa cualquiera, en tanto es extensa, se distingue de las demás del modo que se distinguen los cuerpos unos de otros. Así, paralelamente, se distinguen las ideas. Ideas, cuyos objetos, son los cuerpos en tanto dados. Los cuerpos y las ideas, a su vez, son modos de la misma cosa, como también son modos finitos o afecciones de la sustancia (o sea, Dios).

“Todos los cuerpos o se mueven, o están en reposo.” (E II A I)³³

“Los cuerpos se distinguen unos de otros en razón del movimiento y de la quietud, de la rapidez y de la lentitud, y no en razón de la sustancia.” (E II L I)³⁴

Ahora, ¿se distingue la obra de arte, como ella misma, de cualquier otro cuerpo? En rigor, todas las cosas, en cuanto son extensas, se distinguen unas de otras a raíz de una razón que será el de movimiento/reposo. Pero, para la estética de Spinoza, la obra de arte tiene que preservar su condición de *obra de arte*. Es decir, más allá de su corporalidad, la obra de arte en Spinoza tiene, por ejemplo, la función de incrementar la capacidad de obrar (o de perseverar en la existencia) de las personas, lo cual, hace que de por sí se distinga de aquellos cuerpos que no lo hacen.

En ese sentido, lo que permitirá la distinción de la obra de arte de cualquier otro cuerpo es su capacidad de *afectar* a los demás cuerpos, en la medida que, por ejemplo, les causa alegría.

Al tratar sobre la naturaleza de los cuerpos y cómo ellos se afectan entre sí, Spinoza dice los siguiente:

“Todos los modos en que un cuerpo es afectado por otro cuerpo se siguen de la naturaleza del cuerpo afectado y, al mismo tiempo, de la naturaleza del cuerpo que lo afecta; de tal suerte que un solo y mismo cuerpo es movido de diversas maneras por la diversidad de la naturaleza de los cuerpos que lo mueven; y que, por el contrario, diversos cuerpos son movidos de diversas maneras por un solo y mismo cuerpo.”³⁵ (E II L III A I)

Este axioma sostiene, con un paralelismo increíble, lo mismo que la Prop. LI del tercer libro de la *Ética*:

33 Omnia corpora vel moventur, vel quiescunt.

34 Corpora ratione motus et quietis, celeritatis et tarditatis, et non ratione substantiae ab invicem distinguuntur.

35 Omnes modi, quibus corpus aliquod ab alio afficitur corpore, ex natura corporis affecti et simul ex natura corporis afficientis sequuntur; ita ut unum idemque corpus diversimode moveatur pro diversitate naturae corporum moventium, et contra ut diversa corpora ab uno eodemque corpore diversimode moveantur.

“Diversos hombres pueden ser afectados de diversos modos por un solo y mismo objeto, y un solo y mismo hombre puede ser afectado por un solo y mismo objeto de diversos modos en diversos tiempos.”³⁶ (E III P LI)

Ocurre que el cuerpo humano es objeto de la mente, es decir, de su idea; la cual es concebida en Dios dado que se conoce adecuadamente. Cuando se piensa la materialidad o corporalidad de la obra de arte, dentro de la estética de Spinoza, ocurre que su naturaleza surge de la pasión y capacidad de obrar humanas.

Para que esto se siga de manera limpia y pueda tomarse como base de la estética spinoziana, habrá que concentrarse principalmente en el tercer libro de la *Ética*. Sin ir más lejos, se debe comenzar por las definiciones que brinda Spinoza en él:

“I. Por causa *adecuada* llamo aquella cuyo efecto puede, de manera clara y distinta, ser percibido por ella misma. Por el contrario, denomino *Inadecuada* o *parcial* aquella cuyo efecto no puede ser inteligido por sí sola.

II. Digo que *obramos* cuando en nosotros, o fuera nuestro, sucede algo de que somos causa adecuada, esto es, cuando de nuestra naturaleza se sigue en nosotros o fuera de nosotros algo que puede inteligirse clara y distintamente por ella sola. Por el contrario, digo que *padezemos* cuando en nosotros sucede algo, o de nuestra naturaleza se sigue algo, de lo que no somos sino causa parcial.

III. Por *afectos* entiendo las afecciones del cuerpo, por las cuales la potencia de obrar del cuerpo mismo es aumentada o disminuida, favorecida o reprimida, y al mismo tiempo las ideas de estas afecciones.”³⁷ (E III D I, II, III).

La obra de arte, en cuanto nos afecta, será un cuerpo que *aumenta o disminuye, favorece o reprime* nuestra potencia de obrar. Nuestra potencia de obrar es aquella capacidad de hacer algo que se sigue de nuestra propia naturaleza, y que se entiende por ella. En cambio, el hecho de que *padezcamos* el efecto que tiene en nosotros la obra de arte significa, justamente, que en nosotros sucede algo que no se sigue necesariamente de nuestra naturaleza, o al menos, que no hemos hecho nosotros, sino que ocurre en nosotros y que da a conocer su causa parcialmente.

36 Diversi homines ab uno eodemque obiecto diversimode affici possunt, et unus idemque homo ab uno eodemque obiecto potest diversis temporibus diversimode affici.

37 I. Causam adequatam appello eam, cuius effectus potest clare et distincte per eandem percipi. Inadecuata autem seu partialem illam voco, cuius effectus per ipsam solam intelligi nequit.

II. Nos tum agere dico cum aliquid in nobis aut extra nos fit, cuius adaequata sumus causa hoc est (per defin. praeced.) cum ex nostra natura aliquid in nobis aut extra nos sequitur, quod per eandem solam potest clare et distincte intelligi. At contra nos pati dico, cum in nobis aliquid fit vel ex nostra natura aliquid sequitur, cuius nos non nisi partialis sumus causa.

III. Per affectum intelligo corporis affectiones, quibus ipsius corporis agendi potentia augetur vel minuitur, iuvatur vel coercetur, et simul harum affectionum ideas.

Entonces, porque concebimos la extensión de la obra de arte, sabemos de ella cuando nos afecta. Dicho de otra manera, ocurre algo en nosotros que no se explica por nosotros mismos, o sea, no se sigue de nuestra misma naturaleza.

Así, al momento de que nuestro cuerpo se ve afectado por una cosa, e.g una obra de arte, la mente se forma de la misma una idea, la cual puede ser adecuada o inadecuada. El conocimiento que se tiene de la obra de arte parte del efecto que tiene el cuerpo de la obra en la persona que lo contempla. Este efecto es doble, produce una idea (adecuada o inadecuada) y también, en un sentido meramente corporal, produce un movimiento o un cambio en el movimiento.

Esto se puede ver claramente al momento que se analiza la experiencia estética. Al contemplar una obra de arte, uno accede a ella por medio de los sentidos, uno reconoce su materialidad; por ejemplo, el lienzo y la capa de cobre que cubre a los tonos verdes de un cuadro. La obra de arte, como cuerpo, también genera reposo en quien la contemple, estando ella misma en un lugar, posiblemente quieta. En un sentido estrictamente extenso, la obra de arte va a producir el cambio en el cuerpo de aquella persona que decida contemplarla. También, como cuerpo, está implícita la idea de que uno puede arrojar el marco del cuadro y producir algún tipo de cambio constitutivo del cuerpo que recibe el impacto. Es innegable la materialidad de la obra de arte, por más que el sentido o el mundo que suscite su existencia esté más allá de su corporalidad.

Además de eso, al momento de verse afectada por la obra de arte, la persona concebirá la misma y tendrá una idea de ella; esto es innegable porque sea la extensión o el pensamiento, son dos modos de concebir a la misma cosa. Esta idea puede ser de dos modos: *adecuada* o *inadecuada*.

“Las ideas de cualquier alma humana son, unas adecuadas, otras, en cambio, mutiladas o confusas. (...) Las ideas que son adecuadas en la mente de alguien son adecuadas en Dios, en cuanto constituye la esencia de esta mente, y, además, las que son inadecuadas en la mente, son también inadecuadas en Dios (...) en cuanto también contiene al mismo tiempo las mentes de las otras cosas. Además, dada una idea cualquiera, de ella debe seguirse necesariamente algún efecto, cuya causa adecuada es Dios, no en cuanto es finito, sino en cuanto se lo considera afectado por la idea dada. (...) Del efecto del que es causa Dios en cuanto está afectado por una idea que es adecuada en la mente de alguien, es causa adecuada esta misma mente. Luego, nuestra mente obra necesariamente lo primero.

(...) De nada de aquello que se sigue necesariamente de una idea que es adecuada en Dios, no en cuanto tiene en sí sólo la mente de un único hombre, sino en cuanto tiene en sí las mentes de las otras cosas al mismo tiempo que la mente de este hombre, de nada

de ello es la mente de este hombre causa adecuada, sino parcial, y, por ende, la mente, en cuanto tiene ideas inadecuadas, *padece* necesariamente ciertas cosas.”³⁸ (E III P I)

Entonces, lisa y llanamente, cuando el cuerpo *padece* se forma ideas *inadecuadas* de las cosas, porque el objeto de esa idea es pensado en tanto afecta al cuerpo y no en tanto se sigue de la sola causa necesaria de Dios. La obra de arte produce este padecimiento en tanto *afecta* a quien la contemple. ¿Qué se sigue entonces de la naturaleza de la obra de arte? En tanto es un cuerpo, se sabe de ella porque padecemos sus efectos.

De modo que la extensión de la obra de arte enuncia de la misma lo siguiente: a) que es un cuerpo *complejo*. Este aspecto es abordado por Christopher Thomas en su estudio sobre la estética spinoziana y la materialidad del arte (2018):

“(…) los cuerpos complejos, o individuos, son cosas cuyos cuerpos constituyentes son cuerpos complejos en sí mismos, cada uno compuesto, quizás, de más cuerpos complejos, y cada uno con su naturaleza correspondiente. Cuanto más complejo es un cuerpo, más complejos son sus cuerpos constituyentes en sí mismos, y tal orden es verdad tanto del humano como de los individuos no-humanos” (Thomas, 2018; p. 376).

b) la obra de arte, en tanto es un cuerpo, produce un efecto en los demás cuerpos. Luego, la idea de aquellos cuerpos afectados, es decir, la mente, produce una idea de la obra de arte en tanto su objeto padece un afecto del cuerpo externo. O sea, la obra de arte (llamémosle A) nos afecta (o sea, A afecta a B). Como somos una cosa pensante, además de una cosa extensa, y, porque nuestra mente es la idea de nuestro cuerpo existente en acto, la mente de B es consciente de que A le afecta. Entonces, nuestra mente tiene una idea de A a partir de que el cuerpo A afecta al cuerpo B. Si esta idea es adecuada o inadecuada, y qué implicancias brotan de ello, se verá más adelante.

c) cuanto más cuerpos individuales contiene la obra de arte, más compleja es. Es decir,

“(…) Al pasar de fenómenos más simples a más complejos, los mismos factores permanecen en acto; esto es, que los incrementos causados por un incremento en la complejidad son en naturaleza cuantitativos, y no cualitativos o ‘esenciales’.” (Lactherman, 1977; p. 83).

38 Cuiuscumque humanae mentis ideae aliae adaequatae sunt, aliae autem mutilatae et confusae (per schol. 2. prop. 40. P. 2.). Ideae autem, quae in alicuius mente sunt adaequatae, sunt in Deo adaequatae, quatenus eiusdem mentis essentiam constituit (per coroll. prop. 11. P. 2.), et quae deinde inadaequatae sunt in mente, sunt etiam in Deo (per idem coroll.) adaequatae, non quatenus eiusdem solummodo mentis essentiam, sed etiam quatenus aliarum rerum mentes in se simul continet. Deinde ex data quacumque idea aliquis effectus sequi necessario debet (per prop. 36. P. 1.), cuius effectus Deus causa est adaequata (vide defin. 1. huius), non quatenus infinitus est, sed quatenus data illa idea affectus consideratur (vide prop. 9. P. 2.). At eius effectus, cuius Deus est causa, quatenus affectus est idea, quae in alicuius mente est adaequata, illa eadem mens est causa adaequata (per coroll. prop. 11. P. 2.). Ergo mens nostra (per defin. 2. huius) quatenus ideas habet adaequatas, quaedam necessario agit; quod erat primum. Deinde quicquid necessario sequitur ex idea, quae in Deo est adaequata, non quatenus mentem unius hominis tantum, sed quatenus aliarum rerum mentes simul cum eiusdem hominis mente in se habet, eius (per idem coroll. prop. 11 P. 2.) illius hominis mens non est causa adaequata, sed partialis. Ac proinde (per defin. 2. huius) mens quatenus ideas inadaequatas habet, quaedam necessario patitur; quod erat secundum. Ergo mens nostra etc. Q.E.D.

Estos tres puntos se siguen, en su mayoría, de la llamada “disgresión física” de la *Ética* de Spinoza, que comienza en la segunda parte en el Escolio a la Proposición XIII. Lo más importante a tener en cuenta, es que la obra de arte en tanto cuerpo va a estar en movimiento o reposo, va a afectar a los demás cuerpos en su movimiento/reposo y va a ser objeto de ideas (que pueden ser adecuadas o inadecuadas) en tanto produce un efecto en los demás cuerpos. Además de eso, el *cuerpo artístico* se compone de unidades simples o complejas, o cuerpos individuales, que también están en movimiento/reposo y, cuanto mayor es el número de cuerpos individuales que la componen, más complejo es el *cuerpo artístico*. Obviamente, al ser Dios la única sustancia extensa, y, al ser Dios infinito, se deduce de ello que Dios es el cuerpo más complejo de todos. De ello se puede decir, también, que cualquier movimiento producido en los modos finitos y extensos son movimientos producidos *en* Dios.

Ahora bien, en el pensamiento estético de Spinoza, dado que debe mantener coherencia y cohesión con su sistema, no se puede hablar *solamente* de la obra de arte como un cuerpo. Por un lado, porque es ineluctable el hecho que son las personas quienes producen arte; lo cual para Spinoza es importante. *Obrar* implica el hacer algo de lo cual uno es causa adecuada, es decir, se sigue de la naturaleza de quien ha obrado *necesariamente* aquello hecho. En este sentido, aunque el cuerpo artístico sea objeto de las ideas que nacen de su encuentro con los demás cuerpos, aquellas ideas no se siguen del cuerpo artístico en sí, sino de cómo él afecta a los demás cuerpos. Pero sí se sigue del cuerpo artístico en sí, presuntamente, la idea que tiene Dios del cuerpo en tanto se sigue de su propia naturaleza (es decir, la idea de la obra de arte que se sigue de la naturaleza de Dios).

¿Qué se puede *decir* acerca del *cuerpo artístico*? Para esclarecer un poco este punto será de increíble utilidad el *Epistolario* de Spinoza, concretamente, las Cartas X y XXXII, la primera dirigida a Simon de Vries en 1663 y la segunda a Enrique Oldenburg en 1665.

“Respecto a la otra pregunta que me hace: ¿acaso las cosas y las afecciones de las cosas son verdades eternas? Contesto: sí. Y si usted replica por qué no las llamo verdades eternas, respondo: para distinguirlas, como suelen todos, de aquellas que no explican ninguna cosa o afección de cosa, como, por ejemplo, la proposición *nada nace de la nada*. Esta y otras posiciones semejantes, digo, se llaman absolutamente verdades eternas, con lo que no se quiere indicar sino que tales cosas no tienen ninguna sede fuera de la mente.”³⁹ (Spinoza, C XII).

El motivo por el cual es pertinente este pasaje, es porque inevitablemente uno se ha de preguntar lo siguiente: ¿qué dice, entonces, quien exclama “¡Qué bello cuadro!”? Definitivamente,

39 Quod porro petis, anne res etiam rerumve affectiones sint aeternae veritates, dico: omnino. Si regeris, cur eas aeternae veritates non voco, respondeo, ut eas distinguam, uti omnes solent, ab iis, quae nullam rem reive affectionem explicant, ut ex. gr. *a nihilo nihil fit*. Haec, inquam, similesque propositiones vocantur absolute aeternae veritates, sub quo nihil aliud significare volunt, quam quod talia nullam sedem habent extra mentem etc.

no es una *veritas aeterna*, puesto que el que algo sea bello *no dice nada acerca de la cosa*, o mejor, *no explica a la cosa o afección de la cosa*. Ante ello surge la pregunta de cómo es posible que decir “esto es bello” no explique la afección del cuerpo artístico, si, en efecto, destacar la belleza de algo no es otra cosa que indicar el placer que suscita el contemplar aquello. ¿No es eso una afección, no es eso un efecto que produce el cuerpo artístico en nosotros? La otra carta mencionada puede, en parte, ayudar a resolver esta dificultad:

“(…) Yo no le atribuyo a la naturaleza belleza, ni fealdad, ni orden, ni confusión, pues las cosas, solo respecto a nuestra imaginación pueden llamarse bellas o feas, ordenadas o confusas.”⁴⁰ (Spinoza, C XXXII)

Por último, antes de concluir precipitadamente, la *Ética* puede también ser de gran ayuda.

“(…) puede suceder que lo que uno ama otro lo odie, y de aquello de lo que uno tiene miedo otro no lo tenga, y que un solo y mismo hombre ame ahora lo que odiaba antes y ose ahora lo que antes temía; etc. Además, como cada cual juzga según su afecto lo que es bueno, lo que es malo, lo que es mejor y lo que es peor, se sigue que los hombres pueden variar tanto por el juicio como por el afecto, y a esto se debe que cuando comparamos los unos con los otros, los distingamos por la sola diferencia de sus afectos y llamemos a unos intrépidos, a otros tímidos y a otros, en fin, con otros nombre. (…)

Por esta naturaleza del hombre, y por la inconstancia de su juicio, como también porque el hombre juzga a menudo de las cosas por el solo afecto, y porque las cosas que cree hacer con miras a la alegría o tristeza y por esto se esfuerza en promover que sucedan o en alejarlas, no son a menudo sino imaginarias. Por todo esto, fácilmente concebimos que el hombre pueda ser a menudo causa tanto de que se entristezca como de que se alegre, es decir, que sea afectado tanto de tristeza como de alegría, acompañada por la idea de sí como causa.”⁴¹ (E III P LI Sch.)

40 Conabor igitur rationem ostendere, quae me id affirmare cogit; attamen prius monere velim, me naturae non tribuere pulchritudinem, deformitatem, ordinem neque confusionem. Nam res non nisi respective ad nostram imaginationem possunt dici pulchrae aut deformes, ordinatae aut confusae.

41 Videmus itaque fieri posse, ut quod hic amat, alter odio habeat; et quod hic metuit, alter non metuat; et ut unus idemque homo iam amet, quod antea oderit, et ut iam audeat, quod antea timuit etc. Deinde quia unusquisque ex suo affectu iudicat, quid bonum, quid malum, quid melius et quid peius sit (vide schol. prop. 39. huius), sequitur homines tam iudicio, quam affectu variare posse*); et hinc fit, ut, cum alios aliis comparamus, ex sola affectuum differentia a nobis distinguantur, et ut alios intrepidus, alios timidus, alios denique alio nomine appellemus. Ex. gr. illum ego intrepidum vocabo, qui malum contemnit, quod ego timere soleo; et si praeterea ad hoc attendam, quod eius cupiditas malum inferendi ei quem odit, et benefaciendi ei quem amat, non coeretur timore mali, a quo ego contineri soleo, ipsum audacem appellabo. Deinde ille mihi timidus videbitur, qui malum timet, quod ego contemnere soleo, et si insuper ad hoc attendam, quod eius cupiditas coeretur timore mali, quod me continere nequit, ipsum pusillanimum esse dicam, et sic unusquisque iudicabit. Denique ex hac hominis natura et iudicii inconstantia, ut et quod homo saepe ex solo affectu de rebus iudicat, et quod res, quas ad laetitiam vel tristitiam facere credit, quasque propterea (per prop. 28. huius) ut fiant, promovere vel amovere conatur, saepe non nisi imaginariae sint, ut iam taceam alia, quae in [P. 2.](#) ostendimus, de rerum incertitudine, facile concipimus hominem posse saepe in causa esse, tam ut contristetur, quam ut laetetur, sive ut tam tristitia, quam laetitia, afficiatur, concomitante idea sui tamquam causa. Atque adeo facile intelligimus, quid poenitentia et quid acquiescentia in se ipso sit. Nempe *poenitentia* est *tristitia concomitante idea sui*, et *acquiescentia in se ipso* est *laetitia concomitante idea sui tamquam causa*, et hi affectus vehementissimi sunt, quia homines se liberos esse credunt. Vide prop. 49.

Decir que la naturaleza es bella *no es referirse a un afecto de la cosa*, ni tampoco es explicarla. Tampoco lo será, como se vio más arriba, decir que algo es perfecto o imperfecto. De manera que, incluso decir que algo es *rugoso, terso, dulce, salado, tibio* es similar a decir que algo es bello, puesto que si bien se parte de la manera en cómo el objeto afecta al cuerpo, la descripción remite al cuerpo que causa ese afecto y, además, dice algo de él.

En otras palabras, se dice que algo es bello:

“(…) si el movimiento que los nervios reciben de los objetos representados por los ojos conduce a la salud (...); en cambio, los que provocan un movimiento contrario, son llamados feos. Además, los que excitan el sentido del olfato los llaman fragantes o fétidos; los que excitan el gusto, dulces o amargos, sabrosos o insípidos; etc. En cambio, los que excitan el tacto, duros o blandos, ásperos o lisos, etc. Y, en fin, los que excitan el del oído se dice que producen ruido, sonido o armonía, y esta última ha enloquecido a los hombres a tal punto que han creído que también Dios se deleita con la armonía. (...) Todo esto muestra suficientemente que *cada uno juzga de las cosas según la disposición de su cerebro*, o mejor, *toma las afecciones de su imaginación por las cosas mismas*. Por lo que no es extraño que entre los hombres hayan nacido todas estas controversias que conocemos y de ellas finalmente el escepticismo.⁴² Pues, aunque los cuerpos humanos concuerdan en muchos aspectos, difieren, sin embargo, en muchísimos más, y, por ello, lo que a uno le parece bueno, a otro le parece malo; lo que a uno, ordenado, a otro, confuso; lo que es agradable para uno, es desagradable para otro; y así juzgan de todas las demás cosas (...). En efecto, en boca de todos andan estas sentencias: tantas cabezas, tantas opiniones; cada uno abunda en su propia opinión; la variedad de los cerebros no es menor que la de los paladares. Estas sentencias muestran suficientemente que los hombres juzgan de las cosas según la disposición de su cerebro y que más bien las imaginan que las entienden. En efecto, si las entendiesen, testigo de todo esto es la Matemática, aun cuando no atrajeran a todos, al menos los convencerían.”⁴³ (E I Ap.)

huius.

42 Spinoza, sutilmente, implica que el pensar las cosas a partir de la imaginación, o de este tipo de caracterización, lleva a un escepticismo y a pensar inadecuadamente la realidad, o sea, la naturaleza de las cosas.

43 Ex. gr. si motus, quem nervi ab objectis per oculos repraesentatis accipiunt, valetudini conducant, obiecta, a quibus causatur, pulchra dicuntur, quae autem contrarium motum cient, deformia. Quae deinde per nares sensum movent, odorifera vel foetida vocant, quae per linguam, dulcia aut amara, sapida aut insipida etc.; quae autem per tactum, dura aut mollia, aspera aut laevia, etc. Et quae denique aures movent, strepitum, sonum vel harmoniam edere dicuntur, quorum postremum homines adeo dementavit, ut Deum etiam harmonia delectari crederent. Nec desunt philosophi, qui sibi persuaserint, motus coelestes harmoniam componere. Quae omnia satis ostendunt, unumquemque pro dispositione cerebri de rebus iudicasse, vel potius imaginationis affectiones pro rebus accepisse. Quare non mirum est (ut hoc etiam obiter notemus), quod inter homines tot, quot experimur, controversiae ortae sint, ex quibus tandem scepticismus. Nam, quamvis humana corpora in multis conveniant, in plurimis tamen discrepant, et ideo id quod uni bonum, alteri malum videtur; quod uni ordinatum, alteri confusum; quod uni gratum, alteri ingratum est; et sic de ceteris, quibus hic supersedeo, cum quia huius loci non est de his ex professo agere,

En suma, el *cuero artistico*, o, la obra de arte en tanto es extensa, afecta a los demás cuerpos de manera tal que produce en ellos un cambio en su razón de movimiento/reposo. Este cambio, por ejemplo, es observable en la detención ante una obra para contemplarla, o también en el cambio de las afecciones del cuerpo mismo. Exclamar “esto es bello” no es indicar ni explicar nada del *cuero artistico*, sino más bien es indicar lo que ese cuerpo produce en uno.

Es claro, también, que Spinoza está pensando en el movimiento que implica la recepción nerviosa o cerebral del arte. El motivo de ello no es otro que el sistema físico de Spinoza demanda tal comportamiento de los cuerpos, los cuales todos están en un continuo estado de movimiento/reposo, lo que incluye a aquellos cuerpos individuales que componen a los más complejos.

Resta entonces esclarecer los siguientes puntos: a) ¿Qué afecciones, entonces, produce la obra de arte entendida como cuerpo? b) ¿Qué utilidad representa la obra de arte para las personas? Y c) ¿Es la obra de arte producto de la naturaleza o del ser humano?

tum quia hoc omnes satis experti sunt. Omnibus enim in ore est: quot capita, tot sensus*), suo quemque sensu abundare, non minora cerebrorum, quam palatorum esse discrimina; quae sententiae satis ostendunt, homines pro dispositione cerebri de rebus iudicare, resque potius imaginari, quam intelligere. Res enim si intellexissent, illae omnes teste mathesi, si non allicerent, ad minimum convincerent.

2.3 La apertura del cuerpo artístico : El valor-uso de la obra de arte en Spinoza

Para comenzar la última sección de este capítulo, y mantenerla unida a lo dicho anteriormente, es de mucha utilidad prestar atención al Escolio a la segunda Proposición del tercer libro de la *Ética*:

“Prop. II: Ni el cuerpo puede determinar a la mente a pensar, ni la mente [puede determinar] al cuerpo al movimiento, ni al reposo, ni puede determinarlo a otra cosa distinta de esas (si las hay).”⁴⁴

“Esch.: (...) La mente y el cuerpo son una sola y la misma cosa, concebida ya bajo el atributo del pensamiento, ya bajo el de la extensión. De donde resulta que el orden o encadenamiento de las cosas es uno solo, ya se conciba la Naturaleza bajo este atributo, ya bajo aquél; y, por consiguiente, que el orden de las acciones y pasiones de nuestro cuerpo es por naturaleza simultáneo con el orden de las acciones y pasiones de la mente. (...) Nadie ha determinado hasta acá lo que puede [hacer] el cuerpo, esto es, la experiencia no ha enseñado a nadie hasta ahora lo que el cuerpo, por las solas leyes de la Naturaleza, en cuanto se la considera sólo como corpórea, puede obrar, y lo que no puede, sin ser determinada por la mente. Porque nadie ha conocido hasta acá tan exactamente la fábrica del cuerpo como para poder explicar todas sus funciones, por no haber ahora de que en los brutos se observan muchas cosas que exceden largamente la sagacidad humana, y de que los sonámbulos obran en sueños muchísimas cosas que no se atreverían a obrar estando despiertos; lo que muestra suficientemente que el cuerpo mismo puede, por las solas leyes de su naturaleza, hacer muchas cosas de las cuales se admira su propia mente.”⁴⁵

Hasta acá, todo lo señalado en las secciones anteriores se puede constatar haciendo la lectura que se hizo en este capítulo. Al atender al movimiento de los cuerpos, su comportamiento, su

44 Nec corpus mentem ad cogitandum, nec mens corpus ad motum, neque ad quietem, nec ad aliquid (si quid est) aliud determinare potest.

45 Haec clarius intelliguntur ex iis, quae in [schol. prop. 7. P. 2.](#) dicta sunt, quod scilicet mens et corpus una eademque res sit, quae iam sub cogitationis, iam sub extensionis attributo concipitur. Unde fit, ut ordo sive rerum concatenatio una sit, sive natura sub hoc sive sub illo attributo concipiatur, consequenter ut ordo actionum et passionum corporis nostri simul sit natura cum ordine actionum et passionum mentis. Quod etiam patet ex modo, quo prop. 12. P. 2. demonstravimus. At quamvis haec ita se habeant, ut nulla dubitandi ratio supersit, vix tamen credo, nisi rem experientia comprobavero, homines induci posse ad haec aequo animo perpendendum; adeo firmiter persuasi sunt, corpus ex solo mentis nutu iam moveri, iam quiescere, plurimaque agere, quae a sola mentis voluntate et excogitandi arte pendent. Etenim quid corpus possit, nemo hucusque determinavit, hoc est, neminem hucusque experientia docuit, quid corpus ex solis legibus naturae quatenus corporea tantum consideratur, possit agere, et quid non possit, nisi a mente determinetur. Nam nemo hucusque corporis fabricam tam accurate novit, ut omnes eius functiones potuerit explicare, ut iam taceam quod in brutis plura observentur, quae humanam sagacitatem longe superant, et quod somnambuli in somnis plurima agant, quae vigilando non auferent; quod satis ostendit, ipsum corpus ex solis suae naturae legibus multa posse, quae ipsius mens admiratur.

constitución compleja, su relación con el atributo de la extensión (que expresa, a su vez, la esencia de Dios) y a cómo, todo esto, ocurre en paralelo con la constitución, comportamiento y causación de las ideas, o del atributo del pensamiento; este pasaje citado adquiere significado estético.

Asimismo, Spinoza emplea el Escolio ya citado para referirse a *las artes humanas*, términos inusuales en su vocabulario pero, obviamente, cruciales para la edificación de su pensamiento estético. En efecto, tanto C. Thomas (2018) como M. Gatens (2015) hacen mención de este Escolio en sus respectivos trabajos sobre la estética spinoziana y, con tan solo tener en cuenta la divergencia en algunos puntos clave (como por ejemplo la admiración como afección causada por el arte), es tarea ineludible referirse al texto.

En los fragmentos que serán observados, es de vital importancia hacer una lectura que se enfoque en la mención del cuerpo y de su forma de actuar, de donde se desprende la función que tendrán aquellos cuerpos beneficiosos para las personas. Luego, cómo todo se condice con la facultad imaginativa, y por último, en qué contexto Spinoza menciona al arte humano. Esta sección de la *Ética* es fundamental para la estética spinoziana.

“(…) La mente no siempre es igualmente apta para pensar sobre un mismo asunto, sino que, en la medida en que el cuerpo es más apto para que se excite en él una imagen de este o aquel objeto, en la misma medida es la mente más apta para considerar este o aquel objeto. Pero dirán: «no es posible que de las solas leyes de la Naturaleza, en cuanto se la considera sólo como corpórea, se infieran las causas de los edificios, de las pinturas y de las cosas de esta índole, *que se hacen por el solo arte humano*; ni el cuerpo humano, si no estuviera determinado y guiado por la mente, sería capaz de edificar un templo». Pero ya he mostrado que ellos ignoran lo que puede el cuerpo, o lo que se puede inferir de la sola consideración de su propia naturaleza, y saben por experiencia que por las solas leyes de la Naturaleza suceden muchas cosas que jamás hubieran creído que pudieran suceder sin la dirección de la mente, como son las que obran los sonámbulos durante el sueño y de las que se admiran los mismos durante la vigilia. Añado: *la fábrica misma del cuerpo humano*, que en artificio excede muchísimo a todo lo fabricado por el arte humano, para callar lo que he mostrado antes: de la Naturaleza, considerada bajo cualquier atributo, se siguen infinitas cosas.

(…) Tanto el decreto como el apetito del alma y la determinación del cuerpo son por naturaleza simultáneos, o más bien, una sola y misma cosa que llamamos decreto cuando se considera bajo el atributo del pensamiento y se explica por él, y que denominamos determinación cuando se considera bajo el atributo de la extensión y se deduce de las leyes del movimiento y del reposo.”⁴⁶ (E III P II Sch.)

46 At dicent, sive sciant sive nesciant, quibus mediis mens moveat corpus, se tamen experiri, quod nisi mens humana apta esset ad excogitandum, corpus iners esset; deinde se experiri, in sola mentis potestate esse, tam loqui quam

Esta simultaneidad que Spinoza describe en el acto de las artes es central para su pensamiento estético. La creación del arte humano se entiende de dos maneras: a) en el sentido de la extensión, Spinoza dirá que brota de la misma Naturaleza y sus leyes; b) en el sentido del pensamiento, tendrá la característica de decreto. Dicho de otra forma, la obra de arte en tanto cuerpo se sigue de las mismas leyes de la naturaleza. Lo importante es que Spinoza quiere negar que la corporalidad de la obra de arte nazca de la mente humana, puesto que la mente es incapaz de mover a los cuerpos, y ella misma es incapaz de ser movida; la mente piensa, y al pensar, idea; y al idear, considera a los cuerpos que la afectan como existentes.

Es claro que, para una correcta comprensión de la obra de arte en Spinoza, es imposible detenerse exclusivamente en la corporalidad de la misma. Pero, también es de mayor importancia conocer bien qué es para Spinoza el cuerpo de una cosa, para saber qué es su corporalidad al momento de pensar la obra de arte.

Ligada a la corporalidad de la obra de arte se encuentra la utilidad de la misma, y eso es observable a través de una minuciosa lectura del tercer libro de la *Ética*,

Lo primero a tener en cuenta es el llamado *conatus* spinoziano enunciado en la Prop. VI de dicho libro:

“Cada cosa, en cuanto está en ella, se esfuerza por perseverar en su existencia.”⁴⁷ (E III

P VI)

Muchas veces, una buena forma de percatarse que la Prop. es esencial para el recorrido de la *Ética* es observar la recapitulación que hace Spinoza. Por lo general, aquellos puntos cúlmine donde el filósofo holandés busca dar un respiro y recomenzar, o dar un paso adelante, empiezan con una proposición, que a primera vista, es simplona pero que de ella nacen gran cantidad de proposiciones subsiguientes. Tal es el caso con esta proposición.

Siguiendo los pasos de Spinoza, lo que se debe saber hasta acá es: Cada cosa singular es un modo. A partir de ella se expresan de cierta y determinada manera los atributos de Dios. Dicho de

tacere, et alia multa, quae proinde a mentis decreto pendere credunt. Sed quod ad primum attinet, ipsos rogo, num experientia non etiam doceat, quod si contra corpus iners sit, mens simul ad cogitandum sit inepta? Nam cum corpus somno quiescit, mens simul cum ipso sopita manet, nec potestatem habet, veluti cum vigilat, excogitandi. Deinde omnes expertos esse credo, mentem non semper aeque aptam esse ad cogitandum de eodem obiecto; sed prout corpus aptius est, ut in eo huius vel illius obiecti imago excitetur, ita mentem aptiorem esse ad hoc vel illud obiectum contemplandum. At dicent ex solis legibus naturae, quatenus corporea tantum consideratur, fieri non posse, ut causae aedificiorum, picturarum rerumque huiusmodi, quae sola humana arte fiunt, possint deduci, nec corpus humanum, nisi a mente determinaretur ducereturque, pote esset ad templum aliquod aedificandum. Verum ego iam ostendi, ipsos nescire, quid corpus possit, quidve ex sola ipsius naturae contemplatione possit deduci, ipsosque plurima experiri ex solis naturae legibus fieri, quae nunquam credidissent posse fieri, nisi ex mentis directione, ut sunt ea, quae somnambuli in somnis agunt, quaeque ipsi, dum vigilant, admirantur. Addo hic ipsam corporis humani fabricam, quae artificio longissime superat omnes, quae humana arte fabricatae sunt, ut iam taceam, quod supra ostenderim, ex natura sub quovis attributo considerata infinita sequi. (...) Quae omnia profecto clare ostendunt, mentis tam decretum, quam appetitum et corporis determinationem simul esse natura, vel potius unam eandemque rem, quam, quando sub cogitationis attributo consideratur et per ipsum explicatur, decretum appellamus, et quando sub extensionis attributo consideratur et ex legibus motus et quietis deducitur, determinationem vocamus; quod adhuc clarius ex iam dicendis patebit.

47 Unaquaqueque res, quantum in se est, in suo esse perseverare conatur

otra manera, las cosas singulares expresan de cierta y determinada manera *la potencia de Dios*, por medio de la cual Dios *es y obra*. Ninguna cosa tiene en sí nada por lo cual pueda ser destruida, sino que, por el contrario, cada cosa singular se opone a todo lo que le puede quitar su existencia. Entonces, cada cosa singular se *esfuerza* por perseverar en su existencia.

Este esfuerzo, dirá Spinoza, es la esencia actual de cada cosa. Dada la esencia de algo, de ella se siguen necesariamente ciertas cosas, y su capacidad de obrar no puede exceder el límite puesto por su naturaleza determinada y finita (E III P VII). El conatus spinoziano es otro de los pilares de su estética, junto a su teoría física y de las afecciones; justamente, la teoría de las afecciones de Spinoza se desprende del conatus. Por ende, también se desprenden la función, el valor y el uso de la obra de arte en su pensamiento estético. El conatus es un punto de unión entre la materialidad y la idealidad de la obra de arte, lo cual ocupará el segundo capítulo de este trabajo.

Debe ser recordado que un cuerpo no puede hacer pensar a la mente, como la mente no puede hacer que el cuerpo se mueva, dado que son dos modos distintos, entendidos bajo distintos atributos, de la misma cosa. Esto no quita que, *accidentalmente*, la corporalidad de la obra de arte produzca afecciones en una persona, las cuales si bien están ligadas a lo anímico, son el punto medio, el punto de unión entre estos dos modos de las cosas. Este aspecto definitorio de la obra de arte es fundamental para la estética spinoziana.

Para reconstruir dicho aspecto de la obra de arte, hace dirigirse al Escolio de la Proposición XI, el cual lee:

“Si una cosa aumenta o disminuye, favorece o reprime, la potencia de obrar de nuestro cuerpo, la idea de esa misma cosa aumenta o disminuye, favorece o reprime, la potencia de pensar de nuestra mente.”⁴⁸ (E III P XI)

Dada la obra de arte (entendida como un cuerpo), la misma puede aumentar o disminuir la potencia de obrar de nuestro cuerpo. Ahora, como la mente es la idea de nuestro cuerpo y, como nuestro cuerpo se ve afectado por la obra de arte, nuestra mente formará una idea de aquél cuerpo que nos afecta, a saber, de la obra de arte. Supongamos entonces que la obra de arte, por ejemplo, una pieza musical, nos causa bienestar. Nuestra potencia de obrar se ve beneficiada y aumentada. Por lo tanto, la idea que tiene nuestra mente de dicha pieza musical, en tanto nos afecta a nosotros (es decir, no es la idea de la obra de arte en tanto se sigue necesariamente de la sola naturaleza de Dios) también nos causará bienestar.

Esto, Spinoza, lo profundiza en el Escolio que se cita a continuación:

“(…) La mente puede padecer grandes mutaciones y pasar ya a una mayor, ya, por el contrario, a una menor perfección, y estas pasiones nos explican los afectos de la alegría y la tristeza. Por alegría, entenderé, entonces, lo que sigue: la pasión por la cual pasa el

48 Quicquid corporis nostri agendi potentiam auget vel minuit, iuvat vel coerctet, eiusdem rei idea mentis nostrae cogitandi potentiam auget vel minuit, iuvat vel coerctet.

alma a una mayor perfección. Por tristeza, por el contrario, [entenderé] la pasión por la cual pasa el alma a una menor perfección. Además, llamo afecto de la alegría, referido simultáneamente a mente y cuerpo, placer o regocijo; al [afecto] de la tristeza, por el contrario, dolor o melancolía. Pero ha de notarse que el placer y el dolor se refieren al hombre cuando una de sus partes es más afectada que las restantes; el regocijo y la melancolía, por el contrario, cuando todas son afectadas igualmente. Qué es, además, el deseo, lo he explicado en el Escolio de la Proposición IX de esta parte⁴⁹; y fuera de estos tres, no reconozco ningún otro afecto primario: que los demás nacen de estos tres (...).

(...) La idea que constituye la esencia de la mente implica la existencia del cuerpo durante tanto tiempo cuanto existe el cuerpo mismo. (...) La existencia presente de nuestra mente depende de esto solo, a saber: [depende] de que la mente implica la existencia actual del cuerpo.

(...) De todo esto se sigue que se quita la existencia presente de la mente y su potencia de imaginar tan pronto como la mente deja de afirmar la existencia presente del cuerpo. Pero la causa por la que deja la mente de afirmar esta existencia del cuerpo no puede ser la mente en sí misma, ni tampoco puede ser que el cuerpo deje de existir. Porque la causa por la que la mente afirma la existencia del cuerpo no es que el cuerpo haya empezado a existir; por lo que a causa de la misma razón, tampoco deja de afirmar la existencia del cuerpo mismo porque el cuerpo deje de existir, sino, que ello nace de otra idea, que excluye la existencia presente de nuestro cuerpo, y, por consiguiente, de nuestra mente, y es, por tanto, contraria a la idea que constituye la esencia de nuestra mente.⁵⁰

49 *El deseo es el apetito con consciencia de él* (E III P IX Sch.).

50 Videmus itaque mentem magnas posse pati mutationes, et iam ad maiorem, iam autem ad minorem perfectionem transire, quae quidem passiones nobis explicant affectus laetitiae et tristitiae. Per laetitiam itaque in sequentibus intelligam passionem, qua mens ad maiorem perfectionem transit; per tristitiam autem passionem, qua ipsa ad minorem transit perfectionem. Porro affectum laetitiae ad mentem et corpus simul relatum titillationem vel hilaritatem voco; tristitiae autem dolorem vel melancholiam. Sed notandum, titillationem et dolorem ad hominem referri, quando una eius pars prae reliquis est affecta; hilaritatem autem et melancholiam, quando omnes pariter sunt affectae. Quid deinde cupiditas sit in schol. prop. 9. huius partis explicui et praeter hostis nullum alium agnosco affectum primarium; nam reliquos ex his tribus oriri in seqq. Ostendam. (...) Ideam quae mentis essentiam constituit, corporis existentiam tamdiu involvere, quamdiu ipsum corpus existit. Deinde ex iis quae in [coroll. prop. 8. P. 2.](#) et in eiusdem schol. ostendimus, sequitur, praesentem nostrae mentis existentiam ab hoc solo pendere, quod sc. mens actuaalem corporis existentiam involvit. Denique mentis potentiam, qua ipsa res imaginatur earumque recordatur, ab hoc etiam pendere ostendimus (vide prop. 17. et 18. P. 2. cum eius schol.), quod ipsa actuaalem corporis existentiam involvit. Ex quibus sequitur, mentis praesentem existentiam eiusque imaginandi potentiam tolli, simulatque mens praesentem corporis existentiam affirmare desinit. At causa, cur mens hanc corporis existentiam affirmare desinit, non potest esse ipsa mens (per prop. 4. huius), nec etiam quod corpus esse desinit. Nam (per prop. 6. P. 2.) causa, cur mens corporis existentiam affirmat, non est, quia corpus existere incepit (quare, per eandem rationem nec ipsius corporis existentiam affirmare desinit quia corpus esse desinit); sed (per prop. 8. P. 2.) hoc ab alia idea oritur, quae nostri corporis, et consequenter nostrae mentis praesentem existentiam secludit; quaeque adeo ideae, quae nostrae mentis essentiam constituit, est contraria.

Definitivamente, el paralelismo entre los atributos extensión y pensamiento es lo que adhiere y otorga unidad al sistemático Spinoza. Por ello, pensar la obra de arte a partir de su filosofía, en la medida que lo permite una lectura estética, posibilita a que se haga una más profunda interpretación de la metafísica y ontología spinozianas. Antes de avanzar al próximo capítulo, resta aclarar una serie de puntos que harán a la transición más fluida y comprensible.

La obra de arte, en tanto pensada como un cuerpo, provoca en la mente humana:

V. Que la mente se conozca a sí misma (o sea, tiene una idea de sí misma) en cuanto *percibe*⁵¹ las ideas de las afecciones del cuerpo. (E III P XXIII).

VI. Un cuerpo *aumenta* o *disminuye* la potencia de obrar de otro cuerpo. En tanto la obra de arte *aumente* o *disminuya* la potencia de obrar de nuestro cuerpo, nuestra mente asociará con la obra de arte una idea que, también, *aumente* o *disminuya* nuestra potencia de obrar. (E III P XI)

VII. La mente se *esfuerza* por *imaginar* aquello que aumenta o disminuye la potencia de obrar de nuestro cuerpo (E III P XII). Esto es así porque cada cosa se esfuerza por perseverar en su existencia. (E II P VI).

VIII. La mente *aborrece* imaginar aquello que disminuye o reprime su potencia de obrar. De esto se desprende que *amar es la alegría que acompaña a la idea de una causa externa* y *odiar es la tristeza que acompaña a la idea de una causa externa*. En tanto un cuerpo nos alegra (es decir, favorece a nuestra perseverancia en la existencia), lo amamos; en caso contrario, lo odiamos. (E III P XIII).

IX. Cualquier cosa puede, accidentalmente, ser causa de alegría, tristeza o deseo. (E III P XV).

X. Algo es *bueno* si conduce a la alegría, algo es *malo* si conduce a la tristeza. *Bien* es todo género de alegría. *Mal* es todo género de tristeza, y principalmente aquello que frustra cualquier tipo de anhelo. (E III P XXXIX)

XI. Las cosas no se desean por ser buenas, sino que se juzgan buenas por ser deseadas. Aquello que es aborrecido, se juzga como malo. (E III P XXXIX).

XII. Todo lo que lleva a la alegría, las personas se esfuerzan porque sucedan. Todo aquello que lleva a la tristeza, hay un esfuerzo porque sea destruido. (E III P XVIII).

Es claro que, para una correcta comprensión de la obra de arte y su valoración en la estética de Spinoza, es insuficiente reparar solamente en la corporalidad de la misma. Más allá de eso, lo que es claro es que la mente va a tener una primera idea de la obra de arte en tanto la misma obra

51 Spinoza distingue entre *concepción* y *percepción* al comienzo del libro II de su *Ética*. En efecto, el concepto o *idea adecuada* de la mente se vincula con la *concepción*, que expresa la acción de la mente, la gestación de la idea. *Percibir* o la *percepción*, en cambio, indica que la mente *padece* en función de un cuerpo. (E II Def. III Ex.)

afecta al cuerpo que es objeto de la mente. Es decir, el primer acercamiento que hay con la obra de arte es a partir de su corporalidad, lo que es clave para la experiencia estética spinoziana.

Ahora bien, se pregunta también, de qué modo puede ser la obra de arte valorada. Para ello, es necesario continuar con la investigación y tener un pertinente conocimiento de la gnoseología de Spinoza, puesto que es preclara la constante relación que hay entre la mente y el cuerpo, la extensión y el pensamiento, ambos modos de la misma cosa.

En primera instancia, a partir de lo visto, la obra de arte puede ser buena o mala a partir de cómo afecta ella al cuerpo y mente de la persona que la contemple. En función de ello, la obra de arte será valorada a partir de lo que ella cause en la persona, ora alegría ora tristeza. Dado que las personas contemplan buenas aquellas cosas que desean, malas aquellas que aborrecen, y, dado que la alegría se vincula con el amor y la tristeza con el odio, estos serán los factores a considerar cuando se valora la obra de arte y el arte en sí mismo. ¿Es entonces la obra de arte buena en sí misma? ¿El arte bueno en sí mismo? Resulta insuficiente la corporalidad de la obra de arte para responder esto, y es imperioso avanzar en la investigación para poder responder a ello debidamente.

No obstante, la Prop. XXXVIII del cuarto libro de la *Ética* puede ya ahora decir algo al respecto:

“Lo que dispone al cuerpo humano de tal suerte que pueda ser afectado de muchísimos modos, o lo que lo vuelve apto para afectar los cuerpos externos de muchísimos modos, es útil al hombre; y tanto más útil cuanto más apto vuelve al cuerpo para ser afectado y para afectar a los demás cuerpos de muchísimos modos; y, por el contrario, es nocivo lo que vuelve al cuerpo menos apto para eso.”⁵² (E IV P XXXVIII)

Entonces, el arte en sí mismo será útil en tanto permita al cuerpo de quien lo contemple ser afectado por una mayor cantidad de cuerpos, y a su vez, será nocivo si produce el efecto contrario. Esto se desprende del cuarto postulado de la parte II: *El cuerpo humano necesita, para conservarse, de muchísimos otros cuerpos, por los cuales es continuamente como regenerado* (E II Pos. IV).

Inmediatamente posterior a la Prop. XXXVIII, Spinoza ahonda en la utilidad de las cosas, lo cual en esta lectura representa también la base de la valoración del arte y las obras de arte:

“Lo que hace que se conserve la relación de movimiento y de reposo que tienen las partes del cuerpo humano, unas respecto a otras, es bueno; y, por el contrario, es malo aquello que hace que las partes del cuerpo humano tengan diversa relación de movimiento y de reposo unas respecto a otras.”⁵³ (E IV P XXXIX).

52 Id quod corpus humanum ita disponit, ut pluribus modis possit affici, vel quod idem aptum reddit ad corpora externa pluribus modis afficiendum, homini est utile; et eo utilius, quo corpus ab eo aptius redditur, ut pluribus modis afficiatur, aliaque corpora afficiat; et contra id noxium est, quod corpus ad haec minus aptum reddit

53 Quae efficiunt, ut motus et quietis ratio, quam corporis humani partes ad invicem habent, conservetur, bona sunt; et ea contra mala, quae efficiunt, ut corporis humani partes aliam ad invicem motus et quietis habeant rationem.

Todo esto lleva a que se piense una característica de la obra de arte en la estética de Spinoza en tanto se la piensa como un cuerpo. El valor mismo de la obra de arte no está cerrado en la sola existencia de la obra, sino que está totalmente abierto. Spinoza erradica la belleza en sí misma de su sistema, y eso hace que el arte y la obra de arte deban ser valoradas en función de otra cosa; es decir, no puede ser algo bello o valioso en sí mismo por el solo hecho que se sigue de la sola naturaleza de Dios. Mejor dicho, puede serlo, pero en ese caso nada sería valioso por sobre otra cosa, puesto que todo, absolutamente todo, se sigue de la naturaleza de Dios y de su potencia de obrar. Necesariamente esto lleva a que el arte caiga dentro de la valoración que hacen las personas de cualquier cosa, y esto se da doblemente. Algo es valorado en función de su corporalidad: cómo su ser cuerpo afecta a mi cuerpo, lo beneficia, le causa alegría o tristeza, le es útil para existir o nocivo, le causa un incremento en su capacidad de acción o la suprime. También, algo es valorado en tanto se percibe o concibe a la cosa, y ello está profundamente vinculado con la corporalidad de la obra.

De este modo, aunque se pueda seguir que la obra de arte surja de las solas leyes de la Naturaleza (o sea, de Dios) en función del movimiento y del reposo, centrarse *únicamente* en la corporalidad de la obra de arte no es suficiente para llegar a la conclusión de que la misma se sigue de la sola naturaleza de las cosas. Tampoco es posible tener un profundo conocimiento del valor y todo lo competente al arte y a las obras de arte. Es notorio que un examen de la idealidad de la obra de arte es necesario para, a partir de ello, tener un conocimiento más acabado de la misma y así poder evaluar correctamente su utilidad, su surgimiento y su apreciación en la estética de Spinoza.

Capítulo III

La imaginación y la experiencia de lo eterno

3.1. La idealidad de la obra de arte: la gestación de imágenes por medio de la imaginación

3.2 El valor de la obra de arte como idea.

3.3 La experiencia estética en Spinoza: el sentimiento de eternidad

3.1. La idealidad de la obra de arte: la gestación de imágenes por medio de la imaginación

Para introducir la temática de la imaginación en Spinoza es pertinente de alguna manera mostrar por qué la imagen se distingue tan fuertemente de la idea de una cosa. Hay varios caminos que se pueden seguir para realizar esta tarea. Uno de ellos, por ejemplo, es hacer una profunda lectura del *Epistolario* de Spinoza y detenerse en cada uno de los momentos donde la imaginación aparece mencionada, bajo qué aspectos y por qué propósitos. Otro camino es abocarse al detallado estudio del *Tractatus de intellecto emendiatone*, o, *Tratado de la reforma del entendimiento*, donde un joven Spinoza desarrolla de forma compacta parte de la teoría de conocimiento de su sistema filosófico. Además de aquellos otros dos caminos, está el que consiste en el estudio de la *Ética* concentrándose primordialmente en la vía del intelecto, es decir, en los puntos unidos geoméricamente dentro del sistema se menciona la doctrina de la idea y de la imaginación. Un último camino es el estudio en conjunto de estas tres fuentes.

Debido a que acá el estudio de la facultad de la imaginación se vincula exclusivamente a su relación con la estética de Spinoza, el foco de la investigación será la *Ética* y, en caso de ser necesario, se hará uso de los demás textos.

La estética de Spinoza, como se ha visto, puede ser explicada haciendo hincapié en la corporalidad de la obra de arte. Sin embargo, es notorio que dicho tratamiento de la estética spinoziana es insuficiente, esto se debe a que el sistema del holandés no tolera ser mutilado, necesariamente las cosas deben ser puestas en una perspectiva especial, que se ocupa de los distintos modos en los que ellas se expresan. En este capítulo se hará una relectura de la *Ética* ahora bajo el enfoque del pensamiento, incluso, se revisitarán algunos de los pasajes ya estudiados en las secciones anteriores.

¿Qué es una idea para Spinoza? Hasta ahora, se ha mencionado a la idea como aquello que brota del cuerpo en tanto pensado como existente (es decir, la mente); también, se han mencionado las imágenes, las cuales están ligadas a, por ejemplo, los *trascendentales* o las *nociones comunes*. Definitivamente, Spinoza concibe dos tipos de ideas, aquellas adecuadas y aquellas inadecuadas. Para comprender bien en qué se diferencia una idea de una imagen, es necesario comenzar por el segundo libro de la *Ética*.

“Por *idea* entiendo un concepto de la mente, que la mente forma por ser una cosa pensante.”

y

“Por *idea adecuada* entiendo la idea que, en tanto se la considera en sí, sin relación al objeto, tiene todas las propiedades o denominaciones intrínsecas de una idea verdadera.” (E II Def. III y IV)⁵⁴

¿Qué son esas propiedades o denominaciones intrínsecas? Spinoza dice “*nempe convenientiam ideae cum suo ideato.*” (E II Def. IV Ex.) Es decir, aquello que concuerda o que hace concordar a la idea con lo ideado. O sea, la idea adecuada es la idea pensada como ella misma, el concepto mismo que hace a la idea sin pensar, por ejemplo, al objeto ideado que concuerda con esa idea. Dicho en otras palabras, una idea adecuada será la cosa concebida solamente en tanto es pensante.

Se sabe ya que las ideas y los cuerpos son iguales según su orden y conexión (E II P VII) y, también se sabe que, al igual que sucede con los cuerpos, no hay idea que no pueda concebirse sin concebirse Dios. Esto Spinoza lo refresca en el Escolio de la Prop. X del libro segundo de su *Ética*:

“Todos, ciertamente, deben conceder que nada puede ser ni concebirse sin Dios. Pues todos confiesan que Dios es la única causa de todas las cosas, tanto de su esencia como de su existencia. Esto es, Dios es no sólo causa de las cosas según el devenir, como dicen, sino también según el ser.”⁵⁵ (E II P X Sch.)

Ahora, uno se preguntará, ¿todas las ideas se siguen de la naturaleza de Dios? En sentido estricto, sí. No obstante, la idea *adecuada* es aquella que se sigue de Dios necesariamente y que es la idea en sí misma, esto es, es la idea en tanto cosa pensada, en tanto vista bajo el atributo del pensamiento. Claramente, las personas no tenemos el entendimiento puro, es decir un entendimiento que conciba las cosas sin imágenes⁵⁶, y, como todas las cosas finitas, estamos en constante contacto con otros cuerpos que alteran nuestro movimiento:

54 Per ideam intelligo mentis conceptum, quem mens format, propterea quod res est cogitans. Per ideam adequatam intelligo ideam, quae, quatenus in se sine relatione ad obiectum consideratur, omnes verae ideae proprietates sive denominationes intrinsecas habet.

55 Omnes sane concedere debent, nihil sine Deo esse neque concipi posse. Nam apud omnes in confesso est, quod Deus omnium rerum, tam earum essentiae, quam earum existentiae, unica est causa, hoc est, Deus non tantum est causa rerum secundum fieri (ut aiunt), sed etiam secundum esse.

56 Este tipo de terminología Spinoza la usa varias veces en el Tratado teológico-político.

“Todo lo que acontece en el objeto de la idea que constituye la mente [o sea, nuestro cuerpo] debe ser percibido por la mente, es decir, de todo ello se dará necesariamente en la mente una idea, esto es: si el objeto de la idea que constituye la mente humana es un cuerpo, nada podrá acontecer en este cuerpo que no sea percibido por la mente.”⁵⁷ (E II P XII)

Además, al igual que como ocurre con el cuerpo complejo, también la mente es en sí misma compleja:

“La idea, que constituye el ser formal de la mente humana, no es simple, sino compuesta de muchísimas ideas.”⁵⁸ (E II P XV)

¿Cómo es la idea de la obra de arte? Esto es lo que, en definitiva, se busca comprender. A raíz de ello se podrá luego responder cómo afecta la obra de arte a quien la contempla, es decir, aquello que Spinoza considera como experiencia estética. En cuanto a lo primero, es crucial saber eso, porque será el punto de partida para también entender cómo la obra de arte es útil a las personas y, al fin y al cabo, si la obra de arte se sigue de la naturaleza de quien la crea o si se sigue de Dios solamente.

Lo primero a tener en cuenta es la corporalidad de la obra de arte. El *cuerpo artístico* trae consigo un bagaje conceptual ya estudiado en el capítulo anterior, por lo que varias cosas se darán ya por demostradas. Mas cabe recordar que, como todo lo que no es Dios, el cuerpo artístico es un modo finito al igual que cualquier otra cosa que no sea sustancia. ¿Cómo afecta el *cuerpo artístico* a la mente?

*“La idea del modo, cualquiera que sea, de que es afectado el cuerpo humano por los cuerpos eternos, debe implicar la naturaleza del cuerpo humano y, al mismo tiempo, la naturaleza del cuerpo externo.”*⁵⁹ (E II P XVI)

De esto se siguen dos cosas: a) la mente humana percibe la naturaleza de muchísimos cuerpos simultáneamente con la naturaleza de su cuerpo y b) las ideas que tenemos de los cuerpos externos indican más bien la constitución de nuestro cuerpo que la naturaleza de los cuerpos externos.

De más está decir que Spinoza trata largo y tendido la causalidad final y, lo que ocupa a este trabajo, la noción de belleza, fealdad, bueno o malo; etc. en el Apéndice al primer libro de la *Ética*. Spinoza afirma acá que la percepción de los cuerpos que nos afectan no es a partir de ideas adecuadas sino de imágenes, es decir, ideas inadecuadas.

57 Quicquid in obiecto ideae humanam mentem constituentis contingit, id ab humana mente debet percipi, sive eius rei dabitur in mente necessario idea: hoc est, si obiectum ideae humanam mentem constituentis sit corpus, nihil in eo corpore poterit contingere, quod a mente non percipiatur.

58 . Idea, quae esse formale humanae mentis constituit, non est simplex, sed ex plurimis ideis composita.

59 Idea cuiuscumque modi, quo corpus humanum a corporibus externis afficitur, involvere debet naturam corporis humani et simul naturam corporis externi.

Este es el punto de inflexión para la estética spinoziana, la obra de arte es aceptada en sí misma como un cuerpo, su valor está sujeto a cómo afecta a quien la contempla, lo mismo que su utilidad. Para continuar, la base de todo lo que prosigue se establece en la Prop. XVII del segundo libro de la *Ética*.

“Si el cuerpo humano es afectado por un modo que implica la naturaleza de algún cuerpo externo, la mente humana considerará a ese cuerpo externo como existente en acto, o como presente para ella, hasta que el cuerpo sea afectado por una afección que excluya la existencia o presencia de ese mismo cuerpo.”⁶⁰ (E II P XVII)

De esto, se siguen dos cosas que funcionan como principios de la experiencia estética spinoziana, por lo que pueden ser adelantados:

i. Aunque el cuerpo por el que fue alguna vez afectado nuestro cuerpo ya no esté presente o exista, la mente humana puede considerarlo como si lo estuviera. (E II P XVII Co.)

ii. La mente humana puede considerar como presente lo que no es. (E II P XVII Sch.)

¿Qué tipo de idea se forman de las afecciones? Es claro que la misma será inadecuada porque, como se vio más arriba, la idea adecuada es concebida en tanto es una idea en sí misma y no en tanto es una idea suscitada por la afección de un cuerpo. Sobre este tema trata gran parte del Escolio de la Prop. XVII.

“(…) Entendemos claramente qué diferencia hay entre la idea de Pedro, por ejemplo, que constituye la esencia del alma de Pedro mismo, y la idea del mismo Pedro que existe en otro hombre, digamos, en Pablo. La primera, en efecto, explica directamente la esencia del cuerpo de Pedro mismo, y no implica la existencia, sino mientras existe Pedro. La segunda, en cambio, indica más bien la constitución del cuerpo de Pablo que la naturaleza de Pedro y, por tanto, mientras dure esta constitución del cuerpo de Pablo, la mente de Pablo, aunque ya no exista Pedro, considerará a éste como presente para ella. Además, para atenernos a las palabras en uso, a las afecciones del cuerpo humano (de las que las ideas representan los cuerpos externos como presentes para nosotros), las llamaremos *imágenes* de las cosas, aun cuando no reproduzcan las figuras de las cosas. Y cuando la mente considere los cuerpos de esta manera, diremos que los imagina [*imaginari*]. Y acá, para empezar a indicar lo que es el error, quisiera que observarás que las imaginaciones del alma, consideradas en sí mismas, no contienen nada de error, o sea, que el alma no yerra por el hecho de imaginar, sino sólo en cuanto se considera que carece de una idea que excluya la existencia de las cosas que imagina como

60 Si humanum corpus affectum est modo, qui naturam corporis alicuius externi involvit, mens humana idem corpus externum ut actu existens, vel ut sibi praesens contemplabitur, donec corpus afficiatur affectu, qui eiusdem corporis existentiam vel praesentiam secludat.

presentes en ella. Porque si la mente, mientras imagina las cosas no existentes como presentes para ella, supiera, al mismo tiempo, que esas cosas no existen en realidad, atribuiría esta potencia de imaginar a una virtud de su naturaleza, no a un vicio; sobre todo si esta facultad de imaginar dependiera de su sola naturaleza, esto es, si esta facultad de imaginar de la mente fuese libre.”⁶¹ (E II P XVII Sch.)

Para llevar esto a la estética spinoziana y observar su relevancia, un ejemplo bastará. Pedro y Pablo contemplan una obra de arte, la misma se le hace bella a Pedro y fea a Pablo. Este evento, Spinoza diría, ocurre porque la obra le causa alegría a Pedro y tristeza a Pablo. Asimismo, al tratarse de una cosa, la idea que tanto Pedro como Pablo tienen de la obra de arte, en rigor de verdad, es una imagen, puesto que no es la idea de la obra en sí misma sino, en realidad, la imagen percibida a partir del afecto causado por la obra en ambos.

Fácilmente se sigue de esto, por ejemplo, cómo la imagen de la obra de arte causará en Pedro alegría al recordarla y tristeza en Pablo. La pregunta, entonces, se planteará en estos términos: ¿Cómo uno es capaz de concebir la idea de la obra de arte? Suponiendo, por ejemplo, que hubo una persona que la creó, y que, entonces, se sigue de su naturaleza.

Lo importante hasta ahora es reconocer la distinción entre la idea y la imagen en Spinoza. La idea, entonces, será adecuada, como ya se vio, en tanto idea en sí misma; la imagen será, por el contrario, inadecuada o confusa, dado que se sigue de un cuerpo en tanto nos afecta.

Spinoza comenta en su intercambio epistolar con Tschirnhaus acerca de lo que quiere decir cuando habla de ideas verdaderas y adecuadas y, además, el que hay una idea a partir de la cual se siguen todas las demás.

“Entre la idea verdadera y adecuada, no reconozco ninguna otra diferencia sino ésta: que el término verdadera tiene en cuenta solamente la concordancia de la idea con su objeto (pensado) y el término adecuada, la naturaleza de la idea en sí misma; de modo que, entre la idea adecuada y la verdadera no hay ninguna diferencia, fuera de esa

61 Videmus itaque, qui fieri potest, ut ea, quae non sunt veluti praesentia contemplerur, ut saepe fit. Et fieri potest, ut hoc aliis de causis contingat. Sed mihi hic sufficit ostendisse unam, per quam rem sic possim explicare, ac si ipsam per veram causam ostendissem; nec tamen credo, me a vera longe aberrare, quandoquidem omnia illa quae sumpsit postulata vix quicquam continent, quod non constet experientia, de qua nobis non licet dubitare, postquam ostendimus corpus humanum, prout ipsum sentimus, existere (vide coroll. post prop. 13. huius). Praeterea (ex coroll. praeced. et coroll. 2. prop. 16. huius) clare intelligimus, quatenus sit differentia inter ideam ex. gr. Petri, quae essentiam mentis ipsius Petri constituit, et inter ideam ipsius Petri, quae in alio homine, puta in Paulo, est. Illa enim essentiam corporis ipsius Petri directe explicat, nec existentiam involvit nisi quamdiu Petrus existit; haec autem magis constitutionem corporis Pauli, quam Petri naturam indicat, et ideo durante illa corporis Pauli constitutione mens Pauli, quamvis Petrus non existat, ipsum tamen ut sibi praesentem contemplantur. Porro, ut verba usitata retineamus, corporis humani affectiones, quarum ideae corpora externa velut nobis praesentia repraesentant, rerum imagines vocabimus, tametsi rerum figuras non referunt. Et cum mens hac ratione contemplatur corpora, eandem imaginari dicemus. Atque hic, ut, quid sit error, indicare incipiam, notetis velim, mentis imaginationes in se spectatas nihil erroris continere, sive *mentem ex eo, quod imaginatur, non errare*; sed tantum quatenus consideratur, carere idea, quae existentiam illarum rerum, quas sibi praesentes imaginatur, secludat. Nam si mens, dum res non existentes ut sibi praesentes imaginatur, simul sciret, res illas revera non existere, hanc sane imaginandi potentiam virtuti suae naturae, non vitio tribueret; praesertim si haec imaginandi facultas a sola sua natura penderet, hoc est (per defin. 7. P. 1.) si haec mentis imaginandi facultas libera esset.

relación extrínseca. [...] para saber cuál es la idea [...] sólo observo un principio: que la idea o definición de la cosa exprese la causa eficiente.[...] hay que buscar una idea que de ella se puedan deducir, como se ha dicho arriba, todas sus propiedades. En efecto, si deduzco de una cosa todas las propiedades, se sigue necesariamente que las últimas serán más difíciles que las primeras.” (Spinoza, 2007; C LX – pp. 232-233).

El argumento acerca de lo que se conoce como *universales* se basa en esto último. Spinoza se refiere en el Escolio de la Prop. XL a los sustantivos comunes, tales como “caballo”, “hombre”, “perro”; etc. Estas denominaciones expresan *ideas en sumo grado confusas*, que tienen origen en la formación de una multiplicidad de imágenes en tanto todas, en simultáneo, afectan al cuerpo humano. Estas sensaciones exceden la facultad imaginativa, lo suficiente como para que el alma no pueda imaginar ni las pequeñas diferencias entre los seres singulares; ni su número determinado, etc.

“(...) en cuanto el cuerpo es afectado por ellos, aquello en que todos [las cosas singulares] concuerdan; pues por ello el cuerpo ha sido principalmente afectado, a saber, por parte de cada ser singular, y esto lo expresa con la palabra *hombre* y lo predica de infinitos seres singulares.” (E II P XL Sch. I)⁶².

Spinoza lo resumirá en tres tipos de conocimientos:

I. Conocimiento por experiencia vaga, o *conocimiento por opinión*.

II. Conocimiento a partir de los signos, o *conocimiento por imaginación*.

III. Conocimiento por nociones comunes e ideas adecuadas a las propiedades de las cosas, o *ciencia intuitiva*. (E II P XL Sch. II)

Spinoza hace una distinción similar entre las formas de conocimiento en el *Tractatus de intellecto enmendatone*. Lo importante acá, y que se mantiene del TdIE, es que las dos primeras formas, conocimiento por opinión o imaginación, quedan incluidas en lo que Spinoza llama *conocimiento del primer género*. El tipo restante será, lógicamente, *conocimiento del segundo género*.

62 Nam omnes huc redeunt, quod hi termini ideas significant summo gradu confusas. Ex similibus deinde causis ortae sunt notiones illae, quas universales vocant, ut homo, equus, canis etc. Videlicet quia in corpore humano tot imagines, ex gr. hominum formantur simul, ut vim imaginandi, non quidem penitus, sed eo usque tamen superent, ut singulorum parvas differentias (videlicet uniuscuiusque colorem, magnitudinem etc.) eorumque determinatum numerum mens imaginari nequeat, et id tantum, in quo omnes, quatenus corpus ab iisdem afficitur, conveniunt, distincte imaginetur; nam ab eo corpus, maxime scilicet ab unoquoque singulari, affectum fuit; atque hoc nomine hominis exprimit, hocque de infinitis singularibus praedicat. Nam singularium determinatum numerum, ut diximus, imaginari nequit. Sed notandum, has notiones non ab omnibus eodem modo formari, sed apud unumquemque variare pro ratione rei, a qua corpus affectum saepius fuit, quamque facilius mens imaginatur vel recordatur. Ex. gr. qui saepius cum admiratione hominum staturam contemplati sunt, sub nomine hominis intelligent animal erectae staturae; qui vero aliud assueti sunt contemplari, aliam hominum communem imaginem formabunt, nempe, hominem esse animal risibile, animal bipes, sine plumis, animal rationale; et sic de reliquis unusquisque pro dispositione sui corporis rerum universales imagines formabit. Quare non mirum est, quod inter philosophos, qui res naturales per solas rerum imagines explicare voluerunt, tot sint ortae controversiae.

“(…) este género de conocimiento [el segundo] procede desde la idea adecuada de la esencia formal de ciertos atributos de Dios hasta el conocimiento adecuado de la esencia de las cosas.”⁶³ (E II P XL Sch. II).

La imaginación pertenece a este primer género de conocimiento (que sería el segundo en la enumeración de la *Ética*), donde se puede leer claramente el nominalismo de Spinoza (fijarse en la interpretación de Rice, 1996b). Ahora bien, en el TdIE la división de formas de conocimiento no se da exactamente igual, sino que se divide en cuatro. De hecho Spinoza utiliza el término *percepción* [*perceptio*] en la descripción de cada uno. La percepción se distingue de la concepción en que la una *indica que el alma padece en virtud de una cosa* y la otra *expresa una acción del alma* (E II D III Exp.). Los tipos de conocimiento que Spinoza incluye en el TdIE son:

I. Percepción de oídas o *por un signo fijado arbitrariamente*.

II. Percepción por experiencia vaga, *experiencia que no es determinada por el entendimiento*, sino que solamente se llama así, porque ocurrió casualmente de ese modo.

III. Percepción en la que la esencia de una cosa se concluye a partir de otra, *pero no de modo adecuado*.

IV. Percepción de una cosa que es percibida (lat. Percipitur) por su sola esencia, o por el conocimiento de su causa próxima. (Spinoza, 2016; p. 27)

Inmediatamente se nota que la distinción en la *Ética* es más refinada porque se destaca la labor de Spinoza e intención al unir el I y el II en el primer grupo y la atribución del tercero a la imaginación. El motivo por el que haya optado esto no es expresado por el filósofo. En el uso del término percepción (para referirse a los tipos de conocimiento) se muestra la utilidad de la imaginación. Esta afección que recibe un cuerpo y su sensación parecen ser netamente pasivas, la mente *padece* en cuanto que es afectada por un cuerpo externo. Pero el hecho de que se pueda generar una *ficción* provoca a que al menos se pueda pensar a la imaginación de dos maneras: pasiva y creativa. La manera pasiva es aquella en la que el conocimiento es simplemente un conocimiento y no un saber; por ejemplo, dice Spinoza, yo no conozco mi fecha de nacimiento puesto que no tengo conocimiento de haber estado ahí, pero mis padres me dicen que fue ese día y asumo que ha de ser así. Si yo tuviera modo alguno para *saber* en qué día nací, no necesitaría del conocimiento de oídas que me sirvo ahora.

La imaginación creativa se da en el III grupo:

“(…) esto ocurre cuando colegimos la causa a partir de algún efecto, o cuando se concluye a partir de algún universal al que acompaña siempre una propiedad.” (Spinoza, *íbid.*).

63 Atque hoc cognoscendi genus procedit ab adaequata idea essentiae formalis quorundam Dei attributorum ad adaequatam cognitionem essentiae rerum.

Spinoza, antes de introducir la división de formas de conocimiento en su *Ética*, repara detenidamente en el origen de los universales. Ellos no son otra cosa que un producto de la imaginación. Spinoza se sirve de este modo de conocimiento en su *Ética*; no se hilvanan los libros a partir de la ciencia intuitiva, sino que sigue más bien otro tipo de método. La imaginación es uno de los pilares de la estética spinoziana. La imaginación tiene una función y lugar en la filosofía de Spinoza; un lugar preparativo pero *inadecuado*, y eso es lo importante. La *Ética* debe ser entendida a partir de la cuarta forma de conocimiento, de la ciencia intuitiva; del conocimiento por esencia que parte de Dios; justamente sobre lo que trata el primer libro de la *Ética*.

Paradójicamente, si bien la temática del método puede abarcar a la filosofía del holandés en su totalidad, la mención a ella ocurre solamente en el TdIE, un trabajo temprano que fue puesto a un lado y permaneció inconcluso. Dicho método será parte de la experiencia estética, por lo que es pertinente mencionarlo ahora.

“(…) el método no es otra cosa que conocimiento reflexivo, es decir, la idea de la idea. Y debido a que no existe la idea de la idea si no se da primero la idea, no existiría el método, entonces, si no se da primero la idea. De ahí que un buen método será aquel que demuestra cómo debe dirigirse el espíritu según la norma de la idea verdadera dada. (...) al ser la relación que hay entre dos ideas la misma que la que hay entre dos esencias formales de aquellas ideas, se sigue de allí que el conocimiento reflexivo de la idea del Ente perfectísimo, será más útil que el conocimiento reflexivo de las restantes ideas. Esto es, esa idea perfectísima será el método que demusre de qué modo debemos dirigir el espíritu según la norma de la idea dad del Ente perfectísimo.” (Spinoza, 2016; pp. 47-49).

Lo que indica Spinoza es más simple de lo que parece: *el conocimiento reflexivo que tiene por objeto el ser más perfecto es más excelente que el conocimiento reflexivo que concierne a otros objetos*. Entonces el método en sí es aquél que proporciona como principio a la idea del ser más perfecto, a partir del cual podemos dirigir nuestra mente. ¿Por qué? Porque de esa manera uno se asegura partir de una idea adecuada, e.g la idea de Dios; la otra idea en realidad no es más que una imagen, y por ende se atiene a las afecciones del cuerpo y las percepciones. En el conocimiento reflexivo de la imagen, se crea un método que no es adecuado a la realidad de las cosas.

Entonces la doctrina de la idea es justamente ello: el método, es decir que de una idea puede nacer otra y de esta última otra, y así indefinidamente. Siendo el método por excelencia, que lleva el mismo nombre, el cual tiene como inicio de este movimiento regresivo a partir de Dios, por quien se conciben todas las cosas. El método para Spinoza es la doctrina que se guía por la razón y que parte, justamente, de entes de razón y no de la imaginación. Por ello la búsqueda de la enmienda del entendimiento tiene como objetivo partir de una idea adecuada y verdadera, que no es otra que la

idea de Dios mismo, o sea, de la Naturaleza (o del Ente, es decir, Sustancia). El método debe garantizar que a) se distinga la idea verdadera de todas las percepciones restantes y se separe la mente [*mentem*] de ellas, 2) se provean las reglas [*regulas*] para que las cosas desconocidas sean percibidas [*percipiantur*] a partir de tales normas y 3) se construya un orden para no fatigarse en las cosas inútiles. Resta entonces dar una acabada conclusión comenzando por la imaginación creativa, la ficción.

“Al ser toda percepción, ya sea de la cosa considerada como existente, ya de su sola esencia, y como las ficciones más frecuentes acontecen en torno a las cosas que se consideran como existentes, hablaré por ese motivo en primer lugar de cuando se figura [*figere*] solamente la existencia y la cosa que se figura se comprende en tal acto, o bien se supone que se comprende. Por ejemplo, me figuro que Pedro (a quien conozco), va a su casa, que me visita, y cosas por el estilo. Aquí me pregunto: ¿sobre qué trata esa idea? Veo que ella solamente trata de cosas posibles [*possibilia*], mas no sobre cosas necesarias ni de cosa imposibles.” (Spinoza, *íd.*; pp. 63-65).

En el ejemplo se puede ver con claridad cómo se distingue la idea que corresponde a la esencia de la cosa, y la idea que corresponde a la sensación de un sujeto pensante, es decir, la imaginación. De hecho la ficción no es otra cosa que percibir las cosas confusamente. Si se parte de una imagen, posiblemente se entiendan las cosas confusamente y se termine adscribiendo, por ejemplo, la existencia a un objeto cualquiera; pero no tendría un conocimiento adecuado y particular de la cosa que sé que existe.

No es condición suficiente la armonía, por ejemplo, en la creación de las cosas, para indicar que existen; ni mucho menos es necesaria. El que una cosa sea bella no es contradictorio con el que la cosa exista, ni tampoco con el que la misma sea horrenda, porque es una posibilidad.

“(…) esas cosas que el vulgo dice son figuradas (*figi*), por más que comprendamos claramente que no son como las figuramos. Por ejemplo, aunque sé que la tierra es redonda, sin embargo nada me impide que le diga a alguien que la tierra es la mitad de un globo, o como la mitad de una fruta (*pomum*) en un plato, o que el sol se mueve alrededor de la tierra, y cosas por el estilo. Si atendemos a lo anterior no veremos nada que no concuerde con lo ya dicho, con tal que advirtamos primero que pudimos errar alguna vez y que ya somos conscientes de nuestros errores, y luego que podemos figurarnos, o por lo menos creer, que otros hombres están en el mismo error, o que pueden caer en él, como nosotros antes. Digo que podemos figurarnos esto mientras no vemos ninguna imposibilidad ni ninguna necesidad. Por lo tanto, cuando le dio a alguien que la tierra no es redonda, etc., no hago otra cosa que recordar el error que por azar cometí, o en el que pude caer. Y después me figuro, o creo, que aquel a quien digo

esto aún puede estar o caer en el mismo error. Como dije, me figuro esto mientras no vea ninguna imposibilidad o necesidad, empero, si comprendiera esta última no podría figurarme absolutamente nada, y solo debería decirse que yo hice algo.”(Spinoza, íd.; p. 71).

Todo lo dicho permite ahora que se examine de una manera más acabada la constitución de la obra de arte en la estética de Spinoza. La obra de arte, como cualquier cosa, es innegablemente material, corpórea, es un *cuerpo artístico*. Este cuerpo, entonces, como modo finito extenso, afecta a los demás cuerpos, y su perfección o excelencia es mayor en tanto mayor sea su capacidad de afectar a los demás cuerpos. Las personas, quienes en principio, contemplan el arte y hacen uso de él, son también modos finitos y, también, son cuerpos. Ahora bien, las personas también son cosas pensantes, y por ello, piensan y, al pensar, tienen ideas. Estas ideas pueden ser adecuadas o inadecuadas.

Se dice entonces de un *cuerpo artístico* que afecta a todos los cuerpos, y se dice de las personas que, en tanto son afectadas por los demás cuerpos, *padecen*. Incluso, la mente no se conoce a sí misma sino en cuanto percibe las ideas de las afecciones del cuerpo, cuerpo que es objeto (en tanto es algo extenso) de la mente (E II P XXIII).

La mente sólo percibe a los cuerpos externos en función de las ideas de las afecciones de su cuerpo. Es decir, para que una persona perciba al *cuerpo artístico*, la misma generará una imagen en tanto su propio cuerpo es afectado por la obra de arte. Esta es la base principal de la experiencia estética. Así, la persona que dice “esto es bello” está percibiendo al cuerpo artístico, dado que la belleza no es otra cosa que el afecto que produce la obra de arte en quien la contempla. Esto, además, indica que hay un conocimiento *inadecuado* de la obra de arte:

“Si un cuerpo humano no es afectado de ninguna manera por ningún cuerpo, entonces tampoco la idea del cuerpo humano, esto es, la mente humana, es afectada de ninguna manera por la idea de la existencia de ese cuerpo. Es decir, [la mente humana] no percibe de ninguna manera la existencia de ese cuerpo externo. Pero, en cuanto el cuerpo humano es afectado de alguna manera por algún cuerpo externo, en tanto, en tanto lo percibe al cuerpo externo.

(...) En cuanto la mente humana imagina un cuerpo externo, no tiene de él un conocimiento adecuado.

Cuando la mente humana considera los cuerpos externos por las ideas de las afecciones de su propio cuerpo, decimos entonces que *imagina*; y la mente no puede imaginar de otra manera los cuerpos externos como existentes en acto. Así, pues, en cuanto la mente imagina los cuerpos externos, no tiene un conocimiento adecuado de ellos.”⁶⁴ (E II P XXVI)

¿Por qué es importante todo esto? Por un lado, tal como lo comenta Aurelio Pezonaga (2013), la imaginación es central en la experiencia estética spinoziana. La alegría que genera, por ejemplo, la contemplación de una obra de arte, es parte del *contento estético* que desarrolla Spinoza en tanto la idea (o imagen) de aquél cuerpo que nos hace bien, también nos hace bien (Pezonaga, 2013; p. 10).

Por último, antes de proseguir en el desarrollo de la idealidad de la obra de arte en Spinoza, es necesario dejar en claro algunas consideraciones sobre las ideas y las imaginaciones.

I. Toda idea, en tanto se refiere a Dios, es verdadera. (E II P XXXII).

II. Toda idea que es absoluta, adecuada y perfecta en nosotros, es verdadera.⁶⁵ (E II P XXXIII).

III. Las imágenes, por ser ideas confusas, inadecuadas o mutiladas, son también falsas, es decir son privativas de conocimiento verdadero. Pero no son erróneas en sí mismas en tanto la mente imagina. (E II P XXXV).

IV. Las imágenes se subsiguen unas a otras con la misma necesidad que las ideas adecuadas. (E II P XXXVI).

64 XXVI. Mens humana nullum corpus externum ut actu existens percipit, nisi per ideas affectionum sui corporis.

DEMONSTRATIO. Si a corpore aliquo externo corpus humanum nullo modo affectum est, ergo (per prop. 7. huius) nec idea corporis humani, hoc est (per prop. 13. huius) nec mens humana idea existentiae illius corporis ullo etiam modo affecta est, sive existentiam illius corporis externi ullo modo percipit. At quatenus corpus humanum a corpore aliquo externo aliquo modo afficitur, eatenus (per prop. 16. huius cum coroll. 1. eiusdem) corpus externum percipit. Q.E.D.

COROLLARIUM. Quatenus mens humana corpus externum imaginatur, eatenus adaequatam eius cognitionem non habet.

DEMONSTRATIO. Cum mens humana per ideas affectionum sui corporis corpora externa contemplatur, eandem tum imaginari dicimus (vide schol. prop. 17. huius); nec mens alia ratione (per prop. praeced.) corpora externa ut actu existentia imaginari potest. Atque adeo (per prop. 25. huius) quatenus mens corpora externa imaginatur, eorum adaequatam cognitionem non habet. Q.E.D.

65 Esto es, decir que en nosotros se da una idea adecuada y perfecto, es lo mismo que decir que se da en Dios (porque constituye nuestra mente como única sustancia infinita y pensante) una idea adecuada y perfecta, de donde se desprende que es verdadera porque parte de la idea más perfecta.

3.2 El valor de la obra de arte como idea

Es claro ya que el *cuero artístico*, en tanto afecta al cuerpo de quien lo contempla, es objeto de una idea de la mente que padece dicha afección. También, es sabido que los cuerpos y las ideas se comportan de la misma manera, puesto que en realidad son distintos modos de la misma cosa.

Entonces, la obra de arte (en tanto es un cuerpo) afecta a la mente humana. Así, la mente humana se hará una idea de la obra de arte en tanto la misma afecta a su propio cuerpo (que es el objeto de la mente en tanto idea). Queda determinar cómo la obra de arte afecta a la mente humana en tanto idea, y, a su vez, de dónde surge la idea adecuada de la obra de arte. La idea de Dios es la idea más perfecta o excelente (porque Dios es infinito) y cualquier idea que se siga de ella es adecuada o verdadera. Los cuerpos están constantemente sujetos a una razón de movimiento/reposo y, en sí mismos, se siguen de la sola naturaleza extensa de Dios, dado que son modos que expresan el atributo de la extensión de Dios y que, como ya se vio, todo es *en* Dios.

Ahora bien, en lo que respecta a la obra de arte, el conocimiento que se tiene de ella en tanto nos afecta, es inadecuado o confuso, puesto que se basa en la corporalidad de la misma. Sin embargo, es en función de esto que la mente tiene una primera idea de la obra de arte y, además, es en función de esto que brota el valor mismo de la obra de arte en tanto nos afecta.

Por ende, para comenzar, es necesario destacar las maneras en las que la idea de la obra de arte nos afecta para luego, a partir de ello, reflexionar acerca de la creación misma de la obra de arte, si ella se sigue de la sola Naturaleza (es decir, de Dios) o si, también, puede decirse que se sigue de la naturaleza del hombre.

Está dicho ya, entonces, que en primera instancia las ideas que se forma la mente del *cuero artístico* son, en realidad, imágenes. Esto se puede observar, por ejemplo, en el segundo postulado del tercer libro de la *Ética*:

“El cuerpo humano puede padecer múltiples mutaciones y, no obstante, retener las impresiones o *vestigios* de los objetos y, por consiguiente, las imágenes de esas cosas.”⁶⁶
(E III Pos. II).

Como ya se ha visto, estas imágenes no son otra cosa que ideas inadecuadas de las cosas, en función de las cuales se dice que la mente padece ciertas cosas (a saber, afecciones); de las ideas adecuadas, en cambio, se sigue necesariamente la capacidad de obrar.

“Las acciones de la mente nacen de las solas ideas adecuadas; pero las pasiones dependen solo de las inadecuadas.”⁶⁷ (E III P III)

66 Corpus humanum multas pati potest mutationes, et nihilominus retinere obiectorum impressiones seu vestigia (de quibus vide postul. 5. P. 2.), et consequenter easdem rerum imagines; quarum defin. vide in schol. prop. 17. P. 2.

67 Mentis actiones ex solis ideis adaequatis oriuntur, passionem autem a solis inadaequatis pendent.

Es decir, la manera en la que un cuerpo afecta a otro repercute enormemente en la mente, puesto que ello no pasa desapercibido, sino que, incluso, permanece en la mente a raíz de la imagen generada. Las afecciones, al fin y al cabo, pueden ser pensadas y sentidas, es decir, así como el cuerpo se ve afectado por el movimiento y afecto de otro cuerpo, lo es también la mente, que retiene la idea de esa afección, la cual al recordarla le causa alegría o tristeza, por ejemplo.

“Lo primero que constituye la esencia de la mente no es otra cosa que la idea del cuerpo existente en acto, que está compuesta de muchas otras, de las cuales unas son adecuadas, otras, por el contrario, inadecuadas. Luego, todo aquello que se sigue de la naturaleza de la mente y de lo cual es la mente causa próxima por la que debe entenderse, *debe seguirse necesariamente de una idea adecuada o inadecuada*. Ahora bien, en cuanto que la mente tiene ideas inadecuadas, en tanto padece necesariamente; luego, las acciones de la mente se siguen de las solas ideas adecuadas, y el alma solamente padece porque tiene ideas inadecuadas.

(...) Las pasiones no se refieren a la mente sino en cuanto esta tiene algo que implica una negación, o, en cuanto se la considera como una parte de la Naturaleza que no puede percibirse de manera clara y distinta por sí misma sin las otras; y de esta manera podría mostrar que las pasiones se refieren de igual manera a las cosas singulares que a la mente, y no pueden distinguirse de otra manera.”⁶⁸ (E III P III y Sch.).

Estos elementos constituyen la estructura de la experiencia estética spinoziana, por lo que adelantarlos permitirá que se hilvanen bien las secciones de este capítulo. Del texto citado se desprende que las pasiones, en vez de expresar algo sobre la mente misma (o sea, sobre la mente como una idea) dicen acerca del objeto que nos afecta, a partir de que se piensa su afección en nosotros.

Entonces, es claro que la obra de arte no puede ser pensada solamente como una idea, puesto que en definitiva es una cosa cualquiera, y como cosa cualquiera es un cuerpo. Sin ir más lejos, en el apartado anterior, se trató la corporalidad de la obra de arte y cómo ella se comporta en tanto es pensada como un cuerpo. Se observó, entre otras cosas, cómo el cuerpo artístico está sujeto al movimiento y al perpetuo encuentro con los demás cuerpos, un movimiento que, pensado a partir de la sustancia infinita, es indefinido.

68 Primum, quod mentis essentiam constituit, nihil aliud est, quam idea corporis actu existentis (per prop. 11. et 13. P. 2.), quae (per prop. 15. P. 2.) ex multis aliis componitur, quarum quaedam (per coroll. prop. 38. P. 2.) sunt adaequatae, quaedam autem inadaequatae (per coroll. prop. 29. P. 2.). Quicquid ergo ex mentis natura sequitur et cuius mens causa est proxima, per quam id debet intelligi, necessario ex idea adaequata vel inadaequata sequi debet. At quatenus mens (per prop. 1. huius) ideas habet inadaequatas, eatenus necessario patitur. Ergo mentis actiones ex solis ideis adaequatis sequuntur, et mens propterea tantum patitur quia ideas habet inadaequatas. Q.E.D.

SCHOLIUM. Videmus itaque passiones ad mentem non referri, nisi quatenus aliquid habet, quod negationem involvit, sive quatenus consideratur ut naturae pars, quae per se absque aliis non potest clare et distincte percipi; et hac ratione ostendere possem, passiones eodem modo ad res singulares, ac ad mentem referri, nec alia ratione posse percipi. Sed meum institutum est, de sola mente humana agere.

Las ideas, sean adecuadas o inadecuadas, tienen el mismo comportamiento, lo cual se ve claramente en la Prop. VIII del tercer libro de la *Ética*. Cabe recordar, también, el esfuerzo de todo ser por perseverar en la existencia, lo cual se ve beneficiado en tanto el afecto de un cuerpo es el causante de alegría, que aumenta la capacidad de obrar.

“El esfuerzo con que cada cosa se esfuerza por perseverar en la existencia no implica ningún tiempo finito, sino indefinido.

Demostración: En efecto, si implicase un tiempo limitado que determinara la duración⁶⁹ de la cosa, entonces, se seguiría de la sola potencia misma por la cual existe [la cosa] el que no pudiese existir después de aquel tiempo limitado, sino que debería destruirse. Ahora, esto es absurdo, luego, el esfuerzo por el que existe la cosa no implica ningún tiempo definido, sino, por el contrario, puesto que si no es destruida por ninguna causa externa continuará existiendo siempre en virtud de la misma potencia por la que ya existe, empero, este esfuerzo implica un tiempo indefinido.”⁷⁰ (E III P VIII).

Teniendo en cuenta lo dicho, al igual que un cuerpo, *la idea misma de una cosa* puede aumentar o disminuir, favorecer o reprimir la potencia de pensar de la mente (E III P XI).

De esto se desprenden varios puntos a tener en cuenta:

i. La mente se esfuerza por imaginar las cosas que aumentan o favorecen la potencia de obrar del cuerpo (E III P XII).

ii. Cuando la mente imagina aquello que disminuye o reprime la potencia de obrar del cuerpo [objeto de la misma], ella se esfuerza cuanto puede por recordar de otras imágenes que excluyen la existencia de esas que reprimen su potencia de obrar.⁷¹ (E III P XIII)

iii. Si la mente es afectada al mismo tiempo por dos afectos una vez, la próxima vez que sea afectada por uno de ellos, también lo será por el otro. (E III P XIV).

A modo de ejemplo se puede pensar lo siguiente: una persona es afectada por un *cuerpo artístico* de manera que la imagen de ese cuerpo le causa alegría. La imagen de la cosa, entonces, también le causará la misma sensación. De este modo, *la alegría acompañada por la idea de una causa externa* es el amor y, contrariamente, *la tristeza acompañada por la idea de una causa externa* es el odio. La idea del cuerpo artístico que causa alegría a la persona es amada por ella, y, aquella que causa tristeza, es odiada. También, es importante tener en cuenta el que la imagen, y todas las que se siguen de ella (puesto que, al igual que los cuerpos, las ideas también son

69 La duración es la continuación indefinida en la existencia (E II Def. V).

70 Conatus, quo unaquaeque res in suo esse perseverare conatur, nullum tempus finitum, sed indefinitum involvit. DEMONSTRATIO. Si enim tempus limitatum involveret, quod rei durationem determinaret, tum ex sola ipsa potentia, qua res existit, sequeretur, quod res post limitatum illud tempus non posset existere, sed quod deberet destrui. Atqui hoc (per prop. 4. huius) est absurdum. Ergo conatus, quo res existit, nullum tempus definitum involvit, sed contra, quoniam (per eandem prop. 4. huius) si a nulla externa causa destruat, eadem potentia, qua iam existit, existere perget semper, ergo hic conatus tempus indefinitum involvit. Q.E.D.

71 De acá se desprende las nociones de amor y odio, ya vistas en el capítulo anterior.

complejas)⁷², sólo será interrumpida en su consecución de haber una idea adecuada que ponga término al movimiento de la imagen primigenia.

Spinoza da un ejemplo esclarecedor en su Escolio a la Prop. XLIV del segundo libro de la *Ética*:

“(…) Hemos mostrado antes que la mente, aunque las cosas no existan, las imagina siempre, sin embargo, como presentes a ella, a no ser que intervengan causas que excluyan su existencia presente. Además, hemos mostrado que si el cuerpo humano ha sido afectado una vez por dos cuerpos externos al mismo tiempo, en cuanto la mente imagine después uno de los dos, al punto recordará también al otro, esto es, considerará a ambos como presentes a ella, a no ser que intervengan causas que excluyan su existencia presente. Por lo demás, nadie duda de que imaginamos también el tiempo, a saber, por el hecho de que imaginamos los cuerpos moviéndose unos más lenta o más rápidamente que los otros o con igual rapidez. Supongamos, pues, un niño que por primera vez haya visto ayer por la mañana a Pedro, al mediodía a Pablo y por la tarde a Simeón, y hoy por la mañana otra vez a Pedro. Es evidente que tan pronto como vea la luz matutina, al punto imaginará el sol recorriendo la misma parte del cielo que le viere recorrer el día anterior, o imaginará el día entero y simultáneamente con la mañana a Pedro, con el mediodía a Pablo y con la tarde a Simeón, o sea, [el niño] imaginará la existencia de Pablo y de Simeón con relación a un tiempo futuro; y, por el contrario, si ve a Simeón por la tarde, referirá a Pablo y a Pedro a un tiempo pretérito, imaginándolos simultáneamente con el tiempo pretérito, y esto tan to más constantemente, cuanto más a menudo los haya visto en ese mismo orden.

Pero si alguna vez acontece que otra tarde vea en lugar de Simeón a Jacobo, entonces a la mañana siguiente imaginará con la tarde ya a Simeón, ya a Jacobo, pero no a los dos al mismo tiempo. Porque se supone que ha visto por la tarde a uno solamente, pero no a ambos al mismo tiempo. Fluctuará, entonces, su imaginación, e imaginará con las tardes futuras ya a este, ya a aquél, esto es, no considerará a ninguno de los dos como ciertos, sino a uno y otro como contingentes en el futuro; y esta fluctuación de la imaginación será la misma, si la imaginación es de cosas que consideramos de la misma manera con relación al tiempo pretérito o al presente; y, por consiguiente, las cosas referidas tanto al

72 Esto es, compuestas de múltiples ideas.

tiempo presente cuanto al pretérito o futuro las imaginaremos como contingentes.”⁷³(E

II P XLIV)

Más allá de la lógica modal que busca explicar Spinoza, este ejemplo es válido para instanciar cómo las imágenes pueden seguirse constantemente sin estar nunca en el error, es decir, no es el error lo que interesa sino su adecuación, que no es otra cosa que seguirse necesariamente de la sola naturaleza de Dios.

Esto tendrá vital importancia para el valor que se le da a la obra de arte en Spinoza, como se ve claramente en las Prop. XVI y XVII:

“Sólo porque imaginamos que una cosas tiene algo de semejante con un objeto que suele afectar a la mente de alegría o tristeza, aunque aquello en lo que la cosa es semejante al objeto no sea la causa eficiente de estos efectos, no obstante amaremos o le tendremos odio a la cosa.”⁷⁴ (E III P XVI)

Y

“Si imaginamos que una cosa que nos suele afectar con un afecto de tristeza tiene algo de semejante a otra que nos suele afectar con un afecto de alegría de igual intensidad, le tendremos odio y a la vez la amaremos.

(...) Esta disposición de la mente que nace de dos afectos contrarios se llama *fluctuación del ánimo*; que, por lo tanto, es respecto al afecto lo que la duda a la imaginación; y la fluctuación del ánimo y la duda no difieren entre sí sino en el más y menos.”⁷⁵

73 Qua autem ratione hoc fiat, paucis explicabo. Ostendimus supra ([prop. 17. huius](#) cum [eius coroll.](#)) mentem, quamvis res non existant, eas tamen semper ut sibi praesentes imaginari, nisi causae occurrant, quae earum praesentem existentiam secludant. Deinde ([prop. 18. huius](#)) ostendimus, quod, si corpus humanum semel a duobus corporibus externis simul affectum fuit, ubi mens postea eorum alterutrum imaginabitur, statim et alterius recordabitur, hoc est, ambo ut sibi praesentia contemplabitur, nisi causae occurrant, quae eorum praesentem existentiam secludant. Praeterea nemo dubitat, quin etiam tempus imaginemur, nempe ex eo, quod corpora alia aliis tardius vel celerius, vel aequè celeriter moveri imaginemur. Ponamus itaque puerum, qui heri prima vice hora matutina viderit Petrum, meridiana autem Paulum et vespertina Simeonem, atque hodie iterum matutina hora Petrum. Ex [prop. 18. huius](#) patet, quod simulac matutinam lucem videt, illico solem eandem caeli, quam die praecedenti viderit, partem percurrentem sive diem integrum, et simul cum tempore matutino Petrum, cum meridiano autem Paulum et cum vespertino Simeonem imaginabitur, hoc est, Pauli et Simeonis existentiam cum relatione ad futurum tempus imaginabitur; et contra, si hora vespertina Simeonem videat, Paulum et Petrum ad tempus praeteritum referet, eosdem scilicet simul cum tempore praeterito imaginando; atque haec eo constantius, quo saepius eos eodem hoc ordine viderit. Quod si aliquando contingat, ut alia quadam vespera loco Simeonis Iacobum videat, tum sequenti mane cum tempore vespertino iam Simeonem, iam Iacobum, non vero ambos simul imaginabitur. Nam alterutrum tantum, non autem ambos simul tempore vespertino vidisse supponitur. Fluctuabitur itaque eius imaginatio, et cum futuro tempore vespertino iam hunc, iam illum imaginabitur, hoc est, neutrum certo; sed utrumque contingenter futurum contemplabitur. Atque haec imaginationis fluctuatio eadem erit, si imaginatio rerum sit, quas eodem modo cum relatione ad tempus praeteritum vel praesens contemplamur, et consequenter res tam ad tempus praesens, quam ad praeteritum vel futurum relatas ut contingentes imaginabimur.

74 Ex eo solo, quod rem aliquam aliquid habere imaginamur simile obiecto, quod mentem laetitia vel tristitia afficere solet, quamvis id, in quo res obiecto est similis, non sit horum affectuum efficiens causa, eam tamen amabimus vel odio habebimus.

75 Ver el ejemplo citado más arriba.

(...) Puesto que una sola y misma cosa puede ser afectada de muchas maneras, también podrá, entonces, afectar a una sola y misma parte del cuerpo de muchas y diversas maneras. Por lo cual, podemos concebir fácilmente que un solo y mismo objeto puede ser causa de muchos y contrarios afectos.”⁷⁶ (E III P XVII).

El valor de la obra de arte en tanto es pensada, también será abierto, debido a que el afecto del cuerpo artístico es imaginado por la persona que lo contempla. La imaginación presenta la misma posibilidad de fluctuación o de variación en cómo afecta a la mente. Esta valoración, para ser comprendida en profundidad, nace de la experiencia estética spinoziana, por lo que, antes de concluir sobre el valor que presenta la obra de arte y su idealidad, es necesario avanzar a la última sección de este capítulo.

76 Haec mentis constitutio quae scilicet ex duobus contrariis affectibus oritur, animi vocatur fluctuatio, quae proinde affectum respicit, ut dubitatio imaginationem (vide [schol. prop. 44. P. 2.](#)); nec animi fluctuatio et dubitatio inter se differunt, nisi secundum maius et minus. Sed notandum, me in [prop. praeced.](#) has animi fluctuationes ex causis deduxisse, quae per se unius et per accidens alterius affectus sunt causa. Quod ideo feci, quia sic facilius ex praecedentibus deduci poterant; at non, quod negem, animi fluctuationes plerumque oriri ab obiecto, quod utriusque affectus sit efficiens causa. Nam corpus humanum (per [postul. 1. P. 2.](#)) ex plurimis diversae naturae individuis componitur, atque adeo (per [axiom. 1.](#) post lem. 3. quod vide post prop. 13. P. 2.) ab uno eodemque corpore plurimis diversisque modis potest affici; et contra, quia una eademque res multis modis potest affici, multis ergo etiam diversisque modis unam eandemque corporis partem afficere poterit. Ex quibus facile concipere possumus, unum idemque obiectum posse esse causam multorum contrariorumque affectuum.

3.3 La experiencia estética en Spinoza: el sentimiento de eternidad

“La forma básica de la experiencia estética spinozista está compuesta por tres ideas y una alegría. Las tres ideas son a) la imaginación de un objeto, b) una idea que suprime la existencia de lo imaginado y c) otra idea que considera la potencia de imaginar como causa de la alegría. Las imaginaciones son siempre inadecuadas. La idea que suprime la existencia de lo imaginado puede ser tanto inadecuada como adecuada. La idea de la potencia de imaginar que acompaña a la alegría es siempre adecuada.” (Pezonaga, 2013, p. 12).

La experiencia estética de Spinoza tiene como eje central la idealidad de la obra de arte. Aunque, en realidad, esta idealidad brota de la corporalidad (o extensión) de la cosa, puesto que el primer acercamiento a la obra de arte está mediado por la imaginación del cuerpo que nos afecta como existente en acto. De modo que, para hacer un correcto desarrollo de la experiencia estética en Spinoza, no puede ser omitida la condición corpórea del objeto artístico. A raíz de esto nace el valor del arte y de las obras de arte. La idea o imagen de la obra favorece o aumenta la capacidad de pensar de la mente, así como el *cuerpo artístico* favorece o aumenta la potencia de obrar del cuerpo humano.

Como punto de inicio para esta lectura, puede partirse de la Prop. LI del tercer libro de la *Ética*.

“Prop.: Diversos hombres pueden ser afectados de diversos modos por un solo y mismo objeto, y un solo hombre puede ser afectado por un solo y mismo objeto de diversos modos en diversos tiempos.

Demostración: El cuerpo humano es afectado por los cuerpos externos de muchísimos. Dos hombres pueden, entonces, ser afectados al mismo tiempo de diversos modos; y así pueden ser afectados de diversos modos por un solo y mismo objeto. Además, el cuerpo humano puede ser afectado ya de uno, ya de otro modo, y, por consiguiente, puede ser afectado por un solo y mismo objeto de diversos modos en diversos tiempos.

Escolio: (...) Puede suceder que lo que uno ama otro lo odia; y de aquello de lo que uno tiene miedo otro no lo tenga; y que un solo y mismo hombre ame ahora lo que antes odiaba y se atreva ahora lo antes temía, etc. Además como cada cual juzga según su afecto lo que es bueno, lo que es malo, lo que es mejor y lo que es peor, se sigue que los hombres pueden variar tanto por el juicio como por el afecto; y a esto se debe que cuando comparamos los unos con los otros, los distingamos por la sola diferencia de sus afectos y que llamemos a unos intrépidos, a otros tímidos y a otros, en fin, de otra manera.

(...) Por esta naturaleza del hombre y por la inconstancia de su juicio, como también porque el hombre juzga a menudo de las cosas sólo por el solo afecto, y porque las cosas que cree hacer con miras a la alegría o a la tristeza y que por esto se esfuerza en promover que sucedan o en alejarlas, no son a menudo sino imaginarias. Por todo esto, fácilmente concebimos que el hombre puede ser a menudo causa tanto de que se entristezca como de que se alegre, es decir; que sea afectado tanto de tristeza como de alegría, acompañada por la idea de sí como causa.⁷⁷ (E III P LI)

La experiencia estética spinoziana consiste principalmente en la imaginación de las cosas, en la medida que las personas juzgan a menudo las cosas guiadas por las afecciones que surgen de su encuentro con ellas. Esto, en parte, presentará una problemática a resolver por la teoría del conocimiento de Spinoza. Dado que las ideas inadecuadas (es decir, las imágenes) representan una privación del conocimiento adecuado de las cosas, sólo es enmendado este error al concebir la idea adecuada más perfecta o excelente, que es Dios, de quien se sigue por su sola naturaleza la totalidad de las cosas. ¿Eso hace que todo lo percibido en la imagen sea desechado? ¿Hay algo que queda de este primer acercamiento a la obra de arte?

El cimiento de la experiencia estética es, entonces, la idealidad de la obra de arte en tanto es imaginada. Asimismo, la experiencia estética spinoziana es el punto determinante para comprender el valor de la obra de arte y su lugar en la filosofía de Spinoza y, además, es la clave para vislumbrar la génesis de la obra de arte.

77 *Diversi homines ab uno eodemque obiecto diversimode affici possunt, et unus idemque homo ab uno eodemque obiecto potest diversis temporibus diversimode affici.*

DEMONSTRATIO. Corpus humanum (per postul. 3. P. 2.) a corporibus externis plurimis modis afficitur. Possunt igitur eodem tempore duo homines diversimode esse affecti; atque adeo (per axiom. 1. quod est post lem. 3. quod vide post prop. 13. P. 2.) ab uno eodemque obiecto possunt diversimode affici. Deinde (per idem postul.) corpus humanum potest iam hoc, iam alio modo esse affectum; et consequenter (per idem axiom.) ab uno eodemque obiecto diversis temporibus diversimode affici. Q.E.D.

SCHOLIUM. Videmus itaque fieri posse, ut quod hic amat, alter odio habeat; et quod hic metuit, alter non metuat; et ut unus idemque homo iam amet, quod antea oderit, et ut iam audeat, quod antea timuit etc. Deinde quia unusquisque ex suo affectu iudicat, quid bonum, quid malum, quid melius et quid peius sit (vide schol. prop. 39. huius), sequitur homines tam iudicio, quam affectu variare posse *); et hinc fit, ut, cum alios aliis comparamus, ex sola affectuum differentia a nobis distinguantur, et ut alios intrepidus, alios timidus, alios denique alio nomine appellemus. Ex. gr. illum ego intrepidum vocabo, qui malum contemnit, quod ego timere soleo; et si praeterea ad hoc attendam, quod eius cupiditas malum inferendi ei quem odit, et benefaciendi ei quem amat, non coercetur timore mali, a quo ego contineri soleo, ipsum audacem appellabo. Deinde ille mihi timidus videbitur, qui malum timet, quod ego contemnere soleo, et si insuper ad hoc attendam, quod eius cupiditas coercetur timore mali, quod me continere nequit, ipsum pusillanimum esse dicam, et sic unusquisque iudicabit. Denique ex hac hominis natura et iudicii inconstantia, ut et quod homo saepe ex solo affectu de rebus iudicat, et quod res, quas ad laetitiam vel tristitiam facere credit, quasque propterea (per prop. 28. huius) ut fiant, promoveri vel amoveri conatur, saepe non nisi imaginariae sint, ut iam taceam alia, quae in P. 2. ostendimus, de rerum incertitudine, facile concipimus hominem posse saepe in causa esse, tam ut contristetur, quam ut laetetur, sive ut tam tristitia, quam laetitia, afficiatur, concomitante idea sui tamquam causa. Atque adeo facile intelligimus, quid poenitentia et quid acquiescentia in se ipso sit. Nempe poenitentia est tristitia concomitante idea sui, et acquiescentia in se ipso est laetitia concomitante idea sui tamquam causa, et hi affectus vehementissimi sunt, quia homines se liberos esse credunt. Vide prop. 49. huius.

En la Prop. LI Spinoza introduce un elemento a la estética spinoziana, que es el del tiempo. En efecto, la experiencia estética en sí misma es variada. Los cuerpos no afectan al cuerpo humano de la misma manera siempre, sino que un cuerpo cualquiera puede afectar al cuerpo humano de diversas maneras en cualquier momento dado.

Esta temporalidad de la experiencia estética es el reflejo de la apertura de la obra de arte en tanto cuerpo. El valor de la obra de arte, en tanto que es una idea (sea adecuada o inadecuada), está abierto al cambio. La obra de arte puede ser revaluada porque es imaginada en cuanto afecta a otros cuerpos, como el humano.

La valoración que se hace de la obra de arte, en tanto idea, forma parte de las fuerzas de los afectos, es decir, nace a partir de la lectura del cuarto libro de la *Ética*.

Lo primero a tener en cuenta es que las imágenes, en tanto son inadecuadas, son falsas. No obstante, esto no significa que, al momento de concebir la idea adecuada de la cosa, lo positivo de la idea falsa (o sea, de la imagen) se pierde. La importancia de esto radica en que la percepción del cuerpo artístico en tanto nos causa alegría es algo positivo, lo que, aunque se conciba la idea verdadera del objeto de arte (que se seguirá de la naturaleza de la única sustancia, o sea, de Dios), la obra seguirá siendo causa de alegría.

“ Nada de lo que una idea falsa tiene de positivo es quitado por la presencia de lo verdadero en cuanto verdadero.

(...) Una imaginación es una idea que indica más bien la disposición actual del cuerpo humano que la naturaleza del cuerpo externo, no distintamente, en verdad, sino confusamente, de donde proviene que la mente yerra. (...) Las demás imaginaciones por las cuales es engañada la mente, ya indiquen la constitución natural del cuerpo o ya indiquen un aumento o disminución de su potencia de obrar, no son contrarias a lo verdadero y no se desvanecen por su presencia. Sucede, por cierto, cuando tememos equivocadamente algún mal, que el temor se desvanece al oír una noticia verdadera; pero también sucede que cuando tememos un mal que ha de producirse con seguridad, el temor también se desvanece al oír una noticia falsa; y, por ende, las imaginaciones no se desvanecen por la presencia de lo verdadero en cuanto es verdadero, sino porque se ofrecen otras imaginaciones más fuertes que las primeras y que excluyen la existencia presente de las cosas que imaginamos.”⁷⁸ (E IV P I y Sch.).

78 Nihil, quod idea falsa positivum habet, tollitur praesentia veri, quatenus verum.

Nam imaginatio idea, est quae magis corporis humani praesentem constitutionem, quam corporis externi naturam indicat, non quidem distincte, sed confuse; unde fit, ut mens errare dicatur. (...) Et sic reliquae imaginationes, quibus mens fallitur, sive eae naturalem corporis constitutionem, sive quod eiusdem agendi potentiam augeri vel minui indicant, vero non sunt contrariae, nec eiusdem praesentia evanescent. Fit quidem, cum falso aliquod malum timemus, ut timor evanescat audito vero nuntio; sed contra etiam fit, cum malum quod certe venturum est, timemus, ut timor etiam evanescat audito falso nuntio. Atque adeo imaginationes non praesentia veri, quatenus verum, evanescent; sed quia aliae occurrunt iis fortiores, quae rerum, quas imaginamur, praesentem existentiam secludunt, ut prop. 17. P. 2. ostendimus.

Siguiendo por esta línea, en la Prop. VII Spinoza también deja en claro que para que un afecto sea quitado o reprimido, debe serlo por otro afecto contrario y más fuerte que el primero, esto se desprende de la Prop. V:

“La fuerza y el incremento de cualquier pasión, y su perseverancia en existir, no se definen por la potencia con que nos esforzamos por perseverar en existir, sino por la potencia de la causa externa comparada con la nuestra.”⁷⁹ (E IV P V).

Es decir que la obra de arte, en tanto es imaginada, también afectará nuestro conato además de afectarnos en la medida que nos causa alegría o tristeza. Asimismo, la obra de arte en tanto es causa de nuestra afección y la padecemos, sólo dejará de ser tal en cuanto haya otra cosa que nos cause el afecto contrario o su poder de afección sea más fuerte. El punto de llegada para esta ecuación será, sin lugar a dudas, el amor intelectual a Dios, que es la alegría y amor en su grado máximo (E V P XVI).

Al igual que el cuerpo artístico, la imagen de la obra de arte repercute directamente en el conato de quien la contemple. Se vincula con esto último el pensar una obra de arte como buena o mala, ya que el conocimiento de lo bueno y lo malo se siguen de la afección de alegría o tristeza en tanto las personas son conscientes de ella.

“El cuanto percibimos que una cosa nos afecta de alegría o tristeza, la llamamos buena o mala; y, por tanto, el conocimiento de lo bueno y lo malo no es nada más que la idea de la alegría o de la tristeza que se sigue necesariamente del afecto mismo de la alegría o la tristeza. Pero esta idea está unida al afecto del mismo modo que la mente está unida al cuerpo, esto es, esta idea no se distingue, en realidad, del afecto mismo, o sea, de la idea de la afección del cuerpo, sino [que se distingue] por el solo concepto. Luego, este conocimiento de lo bueno y lo malo no es nada más que el afecto mismo, en cuanto somos conscientes de él.”⁸⁰ (E IV P VIII Dem.).

Claramente, la valoración de la obra de arte en tanto idea es la misma que en tanto cuerpo. Así como se dice de algún cuerpo que es bueno porque es capaz de afectar a una mayor cantidad de cuerpos y hacerlos aptos a ser afectados y mantener su unidad, se dice de una idea que es buena cuando la misma causa alegría al ser pensada. Ahora bien, este conocimiento de lo bueno y lo malo está destinado a ser confuso, porque nace de ideas inadecuadas (imágenes). Spinoza, frente a esto,

79 Vis et incrementum cuiuscumque passionis, eiusque in existendo perseverantia non definitur potentia, qua nos in existendo perseverare conamur, sed causae externae potentia cum nostra comparata.

80 Id bonum aut malum vocamus, quod nostro esse conservando prodest vel obest (per [defin. 1.](#) et [2. huius](#)), hoc est (per [prop. 7. P. 3.](#)), quod nostram agendi potentiam auget vel minuit, iuvat vel coerctet. Quatenus itaque (per [defin. laetitiae et tristitiae](#), quas vide in [schol. prop. 11. P. 3.](#)) rem aliquam nos laetitia vel tristitia afficere percipimus, eandem bonam aut malam vocamus; atque adeo boni et mali cognitio nihil aliud, est quam laetitiae vel tristitiae idea, quae ex ipso laetitiae vel tristitiae affectu necessario sequitur (per [prop. 22. P. 2.](#)). At haec idea eodem modo unita est affectui, ac mens unita est corpori (per [prop. 21. P. 2.](#)), hoc est (ut in [schol. eiusdem prop.](#) ostensum), haec idea ab ipso affectu, sive (per [gener. aff. defin.](#)) ab idea corporis affectionis revera non distinguitur nisi solo conceptu. Ergo haec cognitio boni et mali nihil est aliud, quam ipse affectus, quatenus eiusdem sumus conscii.

dirá que aún teniendo un conocimiento verdadero (o adecuado) de lo bueno y lo malo, los afectos no pueden ser reprimidos. La única manera para que esto suceda es que se perciba al verdadero conocimiento de lo bueno y lo malo como un afecto, por ejemplo, la mente piensa que el verdadero conocimiento de lo bueno y lo malo le causa alegría. Así, de ser éste afecto más fuerte que una imagen, entonces sí es capaz el verdadero conocimiento de lo bueno y lo malo reprimir cualquier otro afecto (E IV P XIV).

Spinoza está preparando el camino para cimentar el amor intelectual de Dios que desarrolla en el último libro de la *Ética*. La idea de Dios puede hacer que las personas amen y sean alegres de manera plena, en tanto esta idea es pensada como un afecto, o como causa de una afección, a saber, la alegría.

Todos estos elementos constitutivos de la experiencia estética spinoziana entran en conjunción a partir del Escolio a la Prop. XVIII del libro cuarto de la *Ética*. Acá, Spinoza busca señalar los dictámenes de la razón, para así fundamentar el que las personas desean ser felices.

“(…) Como la razón no exige nada que sea contrario a la Naturaleza, exige, entonces, que cada cual se ame a sí mismo, que busque lo que es útil para él, lo que es realmente útil, y que apetezca todo lo oque conduce realmente al hombre a una perfección mayor, y, sobre todo, que cada cual se esfuerce, cuanto esté en él, en conservar su ser.

(…) Como la virtud no es nada más que el obrar según las leyes de la propia naturaleza y que nadie se esfuerza por conservar su ser sino según las leyes de su propia naturaleza, de acá se sigue: *primero*, que el fundamento de la virtud es el esfuerzo mismo por conservar el propio ser y que la felicidad consiste en que el hombre pueda conservar su ser. *Segundo*, que la virtud debe ser apetecida por ella misma y que no se da nada que sea más excelente o más útil para nosotros que ella, a causa de lo cual debería ser apetecida. *Tercero*, que quienes se suicidan son impotentes de animo y enteramente vencidos por las causas externas que repugnan a su naturaleza.

(…) Ciertamente nuestro entendimiento sería más imperfecto si la mente estuviese sola y no entendiese nada aparte de sí misma. Se dan, pues, fuera de nosotros muchas cosas que nos son útiles y que por esto han de ser apetecidas. Entre ellas no pueden excogitarse otras más excelentes que las que concuerdan enteramente con nuestra naturaleza. En efecto, si, por ejemplo, dos individuos, enteramente de la misma naturaleza, se unen el uno al otro, componen un individuo dos veces más potente que cada uno por separado. Nada, entonces, es más útil que para el hombre que el hombre; los hombres, digo, no pueden desear nada más excelente para conservar su ser que el estar todos de acuerdo en todas las cosas de tal suerte que las mentes y los cuerpos de todos compongan como una sola mente y un solo cuerpo y se esfuerzen todos a la vez,

cuanto puedan, por conservar su ser y busquen todos a la vez para sí lo útil común a todos.”⁸¹ (E IV P XVIII Sch.).

La experiencia estética, entonces, será la percepción de la obra de arte y, además, la apreciación de la misma en tanto se padece su afecto. En este sentido, se puede asumir que la obra de arte se sigue (al menos parcialmente) de la naturaleza del hombre. La obra de arte será buena o mala, útil o inútil; en fin, aumentará o disminuirá la perseverancia en la existencia de las personas.⁸²

Así, por un lado, la experiencia estética de Spinoza tiene como principal elemento la obra de arte en tanto cuerpo, es decir, en tanto afecta a la persona que la contempla y, a raíz de ello, se imagina a la obra como presente en acto. Luego, por otro lado, la idealidad de la obra de arte entra en juego en tanto que la imagen también afecta a la persona y está sujeta a una fluctuación de ánimo que se relaciona directamente con la cosa representada. La obra de arte, entonces, será causa de felicidad o de tristeza.

El *cuerpo artístico* afecta la capacidad de obrar del cuerpo, y la idea de la obra afecta la capacidad de pensar de la mente. Esta afección está vinculada con el *conatus* spinoziano, el cual Spinoza pone como fundamento de la felicidad, porque se dice de la persona feliz en tanto que su conservación de ser es aumentada. La felicidad, en este sentido, es el fundamento de la virtud.

De esto último se desprenden una serie de consideraciones, las cuales, en conjunto, hacen a la valoración de la obra de arte a partir de su idealidad y, además, permiten avanzar al último capítulo de este trabajo:

I. En cuanto que el hombre está determinado a obrar algo porque entiende, entonces obra, es decir, obra algo que se percibe por su sola esencia, o, que se sigue adecuadamente de su virtud. (E IV P XXIII).

81 Cum ratio nihil contra naturam postulet, postulat ergo ipsa, ut unusquisque seipsum amet, suum utile, quod revera utile est, quaerat, et id omne, quod hominem ad maiorem perfectionem revera ducit, appetat, et absolute ut unusquisque suum esse, quantum in se est, conservare conetur.

(...) Deinde quandoquidem virtus (per [defin. 8. huius](#)) nihil aliud est, quam ex legibus propriae naturae agere, et nemo suum esse (per [prop. 7. P. 3.](#)) conservare conetur, nisi ex propriae suae naturae legibus, hinc sequitur *primo*, virtutis fundamentum esse ipsum conatum proprium esse conservandi, et felicitatem in eo consistere quod homo suum esse conservare potest. *Secundo* sequitur, virtutem propter se esse appetendam, nec quicquam, quod ipsa praestabilius aut quod utilius nobis sit, dari, cuius causa deberet appeti. *Tertio* denique sequitur, eos, qui se interficiunt, animo esse impotentes, eosque a causis externis suae naturae repugnantibus prorsus vinci.

(...) et si praeterea nostram mentem spectemus, sane noster intellectus imperfectior esset, si mens sola esset, nec quicquam praeter se ipsam intelligeret. Multa igitur extra nos dantur, quae nobis utilia quaeque propterea appetenda sunt. Ex his nulla praestantiora excogitari possunt, quam ea quae cum nostra natura prorsus conveniunt. Si enim duo ex. gr. eiusdem prorsus naturae individua invicem iunguntur, individuum componunt singulo duplo potentius. Homini igitur nihil homine utilius; nihil, inquam, homines praestantius ad suum esse conservandum optare possunt, quam quod omnes in omnibus ita conveniant, ut omnium mentes et corpora unam quasi mentem, unumque corpus componant, et omnes simul, quantum possunt, suum esse conservare conentur, omnesque simul omnium commune utile sibi quaerant. Ex quibus sequitur, homines, qui ratione gubernantur, hoc est, homines qui ex ductu rationis suum utile quaerunt, nihil sibi appetere, quod reliquis hominibus non cupiant, atque adeo eosdem iustos, fidos atque honestos esse.

82 La perseverancia en la existencia se desprende del *conatus* spinoziano. Toda cosa singular se opone a todo lo que puede quitar su existencia, se esfuerza todo lo posible por perseverar en su ser (E III P VI).

II. Obrar por virtud es *obrar, vivir y conservar el ser* bajo la guía de la razón, teniendo por fundamento de todo esto la búsqueda de la propia utilidad. (E IV P XXIV).

III. La mente, en cuanto que hace uso de la razón, juzga útil solamente aquello que le conduce a entender. Entender, es todo lo que uno se esfuerza conforme a la razón. (E IV P XXVI).

IV. Lo bueno será aquello que conduce a entender y lo malo lo que impide que se entienda. (E IV P XXVII).

Spinoza, a partir de este punto de inflexión en su obra, comienza a establecer puntos de contacto con el quinto libro de la *Ética*, donde hay una ruptura con el paralelismo que el propio libro parece implicar cuando se menciona el amor a Dios (Moreau, 1994, p. 503). Para hacer más fluida la conclusión de este apartado y el comienzo del capítulo siguiente, hace falta proponer un camino que acabe por dar la utilidad de la obra de arte en tanto es una cosa (con su cuerpo e idea) y que, además, permite indicar la naturaleza de la obra de arte, qué afecto se sigue de su naturaleza y, al fin, si la misma se sigue solamente de la naturaleza del hombre o si se sigue de la naturaleza de Dios.

Algo bueno, en tanto es pensado por la mente, es lo que conduce a la mente a entender. El sumo bien de la mente será el conocimiento de Dios, y la suma virtud de la mente conocer a Dios:

“Lo sumo que la mente puede entender es Dios, esto es, el ente absolutamente infinito y sin el cual nada puede ser ni concebirse; por tanto, la suma utilidad de la mente, o sea, el sumo bien, es el conocimiento de Dios. Además, la mente, cuando entiende, sólo entonces obra, y sólo entonces puede decirse absolutamente que obra por virtud. La virtud absoluta de la mente es, pues, entender. Pero lo sumo que la mente puede entender es Dios, por ende, la suma virtud de la mente es entender o conocer a Dios.”⁸³

(E IV P XXVIII).

Dado esto, ni bien algo se sigue de nuestra naturaleza, dirá Spinoza, es necesariamente bueno (E IV P XXXI). Así, Spinoza deja en claro que, en tanto una persona está sometida a las pasiones, puede ser ella contraria a otra persona, aunque ambas sean seres humanos. Sólo ocurre que las personas son necesariamente buenas, y, por ende, necesariamente útiles unas a las otras, cuando viven guiados por la razón (E IV P XXXV).

Sin ir más lejos, si una persona que sigue la virtud apetece para sí un bien, deseará que todas las demás personas obtengan ese bien.

83 Summum, quod mens intelligere potest, Deus est, hoc est (per [defin. 6. P. 1.](#)) ens absolute infinitum, et sine quo (per [prop. 15. P. 1.](#)) nihil esse neque concipi potest. Adeoque (per [prop. 26.](#) et [27. huius](#)) summum mentis utile sive (per [defin. 1. huius](#)) bonum est Dei cognitio. Deinde mens quatenus intelligit, eatenus tantum agit (per [prop. 1.](#) et [3. P. 3.](#)), et eatenus tantum (per [prop. 23. huius](#)) potest absolute dici, quod ex virtute agit. Est igitur mentis absoluta virtus intelligere. At summum, quod mens intelligere potest, Deus est (ut iam iam demonstravimus). Ergo mentis summa virtus est Deum intelligere seu cognoscere.

“El bien que el hombre apetece para sí y ama, lo amará con más constancia si ve que otros también lo aman; y, por tanto, se esforzará en que los demás lo amen, y, puesto que este bien es común a todos y todos pueden gozar de él, se esforzará para que todos gocen de él, y, tanto más, cuanto más disfrute él de ese bien.”⁸⁴ (E IV P XXXVII).

Al percibir una persona una obra de arte que le causa bien, la misma querrá compartirla con las demás personas, porque quiere prolongar el beneficio de dicha obra. Ahora, esta obra no siempre causará bien, al menos, en cuanto es un modo finito. Por ejemplo, Pedro siente un deleite y alegría inmensos al escuchar *Gymnopédie I* de Erik Satie, y, entusiasmado, comparte la pieza musical con su amigo Pablo. Ahora, Pablo, angustiado, se entristece aún más al oír las melancólicas notas de la composición. Pedro, amigo de Pablo, fluctúa en su ánimo porque Pablo, a quien ama, se entristece a causa de algo que él también ama, por lo que u odia a Pablo (porque odia la canción de Satie) u odia la obra *Gymnopédie I*. Bueno, en este ejemplo se puede ver cómo la experiencia estética repercute enormemente en función de la idealidad de la obra de arte pero, también, cómo la filosofía de Spinoza puede ser abordada a partir de esta lectura e, incluso, ser explicada.

Las Prop. XXXVIII y XXXIX del libro cuarto de la *Ética* son cruciales para dar un último paso y, así, comprender definitivamente la utilidad de la obra de arte.

En efecto, la primera de ellas enuncia:

“Lo que dispone al cuerpo humano de tal suerte que pueda ser afectado de muchísimos modos, o lo que lo vuelve apto para afectar los cuerpos externos de muchísimos modos, es útil para el hombre; y tanto más útil cuanto más apto vuelve al cuerpo para ser afectado y para afectar los otros cuerpos de muchísimos modos; y, por el contrario, es nocivo lo que vuelve al cuerpo menos apto para eso.”⁸⁵ (E IV P XXXVIII).

Esto se conjuga con la Prop. siguiente:

“Lo que hace que se conserve la relación de movimiento y de reposo que tienen las partes del cuerpo humano unas respecto a otras es bueno; y, por el contrario es malo lo que hace que las partes del cuerpo humano tengan diversa relación de movimiento y de reposo unas respecto de las otras.”⁸⁶ (E P XXXIX).

Por último, la valoración de la obra de arte se ve completa cuando se atiende al Escolio de la Prop. XLV, donde Spinoza determina que el odio jamás puede ser bueno. Aquí, Spinoza reflexiona acerca de aquello que mejora nuestra vida. Un varón sabio hace una serie de cosas para aumentar su

84 Bonum, quod homo sibi appetit et amat, constantius amabit, si viderit, alios idem amare (per [prop. 31. P. 3.](#)). Atque adeo (per [coroll. eiusdem prop.](#)) conabitur, ut reliqui idem ament. Et quia hoc bonum (per [prop. praeced.](#)) omnibus commune est, eoque omnes gaudere possunt, conabitur ergo (per eandem rationem) ut omnes eodem gaudeant, et (per [prop. 37. P. 3.](#)) eo magis, quo hoc bono magis fruatur. Q.E.D.

85 Id quod corpus humanum ita disponit, ut pluribus modis possit affici, vel quod idem aptum reddit ad corpora externa pluribus modis afficiendum, homini est utile; et eo utilius, quo corpus ab eo aptius redditur, ut pluribus modis afficiatur, aliaque corpora afficiat; et contra id noxium est, quod corpus ad haec minus aptum reddit.

86 Quae efficiunt, ut motus et quietis ratio, quam corporis humani partes ad invicem habent, conservetur, bona sunt; et ea contra mala, quae efficiunt, ut corporis humani partes aliam ad invicem motus et quietis habeant rationem.

potencia de obrar y capacidad de pensar, y esto Spinoza lo mira con buenos ojos. En este mismo Escolio, dentro de esta reflexión, Spinoza incluye a la música. Por todo esto, y para que se entienda mejor, es conveniente citar el Escolio completo.

“Entre la irrisión y la risa, reconozco una gran diferencia. La risa, lo mismo que el chiste, es pura alegría; por tanto, con tal de que no tenga exceso, [la risa] es buena por sí misma. Nada, ciertamente, sino una sombría y triste superstición, prohíbe deleitarse. Pues, ¿por qué ha de ser más decoroso saciar el hambre y la sed, que desechar la melancolía? Tal es mi norma y tal es mi convicción. Ninguna divinidad, ni nadie, sino un envidioso, puede deleitarse con mi impotencia y mi desgracia, ni computaremos como virtud las lágrimas, los sollozos, el miedo y otras semejantes que son signos de un ánimo impotente; sino que, al contrario, cuanto mayor es la alegría por la que somos afectados, tanto mayor es la perfección a la que pasamos, esto es, tanto más no es necesario participar de la naturaleza divina. Usar, entonces, de las cosas y deleitarse cuanto es posible con ellas (pero no hasta la saciedad, pues eso no es deleitarse), es propio del varón sabio. Es propio del varón sabio, repito, restaurarse y recrearse con alimentos y bebidas agradables en cantidad moderada, como asimismo con perfumes, con el encanto de las plantas florecientes, con el ornato, con la música, con los juegos gimnásticos, con los teatros y otras cosas de esta especie, que cada cual puede usar sin perjuicio para los demás. En efecto, el cuerpo humano está compuesto de muchísimas partes de diversa naturaleza que continuamente necesitan alimento nuevo y variado, a fin de que todo el cuerpo sea igualmente apto para todas las cosas que pueden seguirse de su naturaleza y, por consiguiente, a fin de que la mente sea igualmente apta para entender muchísimas cosas al mismo tiempo. Esta norma de vida, pues, concuerda perfectamente a la vez con nuestros principios y con la práctica común, por lo cual, es esta regla de vida, si no lo es otra, la mejor y ha de ser recomendada por todos los

medios; y no es necesario tratar de esto ni más clara ni más prolijamente.”⁸⁷ (E P XLV Sch.).

Este camino que propone Spinoza y que recomienda casi sin permitir motivo de oposición, muestra con claridad la utilidad de la obra de arte, lo cual se desprende de la idealidad y corporalidad de la obra de arte y, por fin, de la experiencia estética.

Se desprende de la experiencia estética porque la misma está centrada en la percepción del cuerpo artístico en cuanto afecta a las personas, en tanto las personas se imaginan a dicho cuerpo y, al fin, en tanto ese cuerpo es contemplado como algo bueno o malo, bello o feo, perfecto o imperfecto. Todas estas nociones es claro que, en definitiva, describen el estado afectivo de la persona al momento de contemplar la cosa, eso es constitutivo de la experiencia estética como lo es de la percepción general que tienen las personas de las cosas.

De esta experiencia estética surge, también, un cierto gozo o deleite, puesto que la imaginación de algo que nos causa alegría también nos produce alegría. Ahora, Pezonaga llama *contento estético* al hecho de que, dice Spinoza, uno se alegraría o pensaría de su facultad imaginativa como una virtud:

“Si la mente, mientras imagina cosas no existentes como presentes para ella, supiera, al mismo tiempo, que esas cosas no existen en realidad, atribuiría, ciertamente, esta potencia de imaginar a una virtud de su naturaleza, no a un vicio; sobre todo, si esta facultad de imaginar dependiera de su sola naturaleza, esto es, si esta facultad de imaginar del alma fuese libre.”⁸⁸ (E II P XVII Sch.).

No obstante, no es claro que ese sea el caso. En efecto, de acá se desprende un punto central en la apreciación de la estética spinoziana de Pezonaga (2013, p. 12), que es la imaginación como motivo por el cual sentimos alegría al contemplar un objeto.

87 Inter irrisionem (quam in [coroll. 1.](#) malam esse dixi) et risum magnam agnosco differentiam. Nam risus, ut et iocus, mera est laetitia; adeoque modo excessum non habeat, per se bonus est (per [prop. 41. huius](#)). Nihil profecto nisi torva et tristis superstitio delectari prohibet. Nam qui magis decet famem et sitim extinguere, quam melancholiam expellere? Mea haec est ratio et sic animum induxi meum. Nullum numen, nec alius nisi invidus, mea impotentia et incommodo delectatur, nec nobis lacrimas, singultus, metum et alia huiusmodi, quae animi impotentis sunt signa, virtuti ducit; sed contra, quo maiore laetitia afficimur, eo ad maiorem perfectionem transimus, hoc est, eo nos magis de natura divina participare necesse est. Rebus itaque uti et iis, quantum fieri potest, delectari (non quidem ad nauseam usque, nam hoc delectari non est) viri est sapientis. Viri, inquam, sapientis est moderato et suavi cibo et potu se reficere et recreare, ut et odoribus, plantarum virentium amoenitate, ornatu, musica, ludis exercitatoriis, theatri et aliis huiusmodi, quibus unusquisque absque ullo alterius damno uti potest. Corpus namque humanum ex plurimis diversae naturae partibus componitur, quae continuo novo alimento indigent et vario, ut totum corpus ad omnia, quae ex ipsius natura sequi possunt, aequae aptum sit, et consequenter ut mens etiam aequae apta sit ad plura simul intelligendum. Hoc itaque vivendi institutum et cum nostris principiis et cum communi praxi optime convenit; quare si quae alia, haec vivendi ratio optima est et omnibus modis commendanda, nec opus est de his clarius, neque prolixius agere.

88 Nam si mens, dum res non existentes ut sibi praesentes imaginatur, simul sciret, res illas revera non existere, hanc sane imaginandi potentiam virtuti suae naturae, non vitio tribueret; praesertim si haec imaginandi facultas a sola sua natura penderet, hoc est (per [defin. 7. P. 1.](#)) si haec mentis imaginandi facultas libera esset.

Se ha mostrado claramente cómo, en realidad, esta alegría no depende *per se* de la imaginación sino que, lo positivo en la idea inadecuada no es quitado por la idea verdadera. ¡La obra de arte causará gozo, o *contento estético*, sin importar que sea imaginada o no!

Además de todo esto, es claro que hay una experiencia de Dios en las personas. Esta experiencia es aquella del sumo bien, lo que causa suma alegría, que es la concepción de la idea infinita de Dios, de la cual se siguen todas las cosas. Esto se desprende de la experiencia estética, o al menos, puede ser explicado a partir de ella. Para ello no basta considerar la idealidad de la obra de arte por un lado y la corporalidad por el otro. Hace falta concebir a la obra de arte como una cosa particular. Por lo que lo mejor es avanzar al último capítulo y, en él, explicar con profundidad todo lo pertinente a la obra de arte como cosa singular (corpórea e ideada), la afección que causa (a saber, la admiración) y, por último, si se sigue ella solamente de la naturaleza de los seres humanos o de la naturaleza de Dios.

Capítulo IV

Spinoza y el arte barroco

4.1 La obra de arte como cosa singular y expresión de la eternidad

4.2 El arte barroco: un análisis spinoziano

4.1 La obra de arte como cosa singular y expresión de la eternidad

Lo primero que se abordará en este apartado es la identificación de la obra de arte con lo que Spinoza llama *cosa singular* [*res singulare*]. Luego, a partir de ello, se mostrará de qué manera la experiencia estética es una vía para llegar a la beatitud, sobre lo cual trata el quinto libro de la *Ética*. De esta manera, quedará concluida la investigación sobre la naturaleza del *cuerpo artístico* y su utilidad en la estética spinoziana y, en base a ello, se buscará determinar el surgimiento de la obra de arte en cuanto tal.

¿A qué llama Spinoza cosa singular? Para responder esto es necesario hacer una relectura de la *Ética* y encontrar los distintos puntos en los cuales Spinoza hace mención de las *rei singulares*. En este sentido, la arquitectura de la gran obra del filósofo holandés es de gran ayuda. Spinoza realiza un camino secundario a lo largo de la *Ética* que está atravesado por esta cuestión, a saber, la de las cosas singulares. Su sistema tiene como objetivo mostrar la vía que tiene el hombre para alcanzar la beatitud, el amor sumo, la felicidad plena. La experiencia estética, en tanto se entiende a la obra de arte como cosa singular, permite que se analice esto mismo desde una novedosa y aún así válida perspectiva, como se ha mostrado a lo largo de este trabajo.

En la Prop. XXIV del libro V de la *Ética*, Spinoza dice que

“Cuanto más entendemos las cosas singulares, tanto más lo entendemos a Dios.”⁸⁹ (E V P XXIV).

Lo cual, dice, es demostrado por el Corolario a la Prop. XXV del primer libro. Esta continuidad, este devenir, es muy particular en su obra. Hacia el final del libro quinto, donde el autor plantea la finalidad de su gran sistema, pasa desapercibido dado todo lo que uno asimila al

89 Quo magis res singulares intelligimus, eo magis Deum intelligimus.

comienzo de la obra spinoziana. Spinoza avanza sin darle respiro al lector, lo retrotrae hacia el comienzo, donde uno completamente abierto leyó un corolario ya olvidado que dice:

“Las cosas particulares [*res particulares*] no son nada, sino afecciones de los atributos de Dios, o sea, modos por los cuales se expresan de cierta y determinada manera los atributos de Dios.”⁹⁰ (E I P XXV Cor.).

Ya ahora, en el final de esta investigación, la estética spinoziana da una nueva luz a lo que señala este corolario, puesto que se ha adquirido y desarrollado un vocabulario que abarca los cimientos del sistema de Spinoza y les brinda una utilidad, una función, una ubicación orgánica.

Lo primero a destacar, entonces, es que las cosas singulares son aquellas que expresan de alguna manera a los atributos de Dios. Es decir, será por medio de estas cosas singulares y su adecuado entendimiento que se llegará a entender a Dios. Este camino queda tendido y es el camino a seguir para lograr la tercera vía de conocimiento propuesta por Spinoza, a saber, la *ciencia intuitiva*.

Ahora bien, sobre la naturaleza de la obra de arte, su materialidad y su idealidad, ya se ha hablado a lo largo de todo este trabajo. Mas, ¿qué implicancias se siguen de pensar la obra de arte como una cosa singular? Como se adelantó brevemente en la introducción, la obra de arte es entendida como algo nuevo, algo que causa *admiración* [*admiratio*] y que, en definitiva, expresa la eternidad de Dios.

Siguiendo la geometría y arquitectura de la obra de Spinoza, el corolario citado es ahondado en la Prop. VIII del segundo libro de la *Ética*.

“Las ideas de las cosas singulares, o modos, no existentes, deben estar comprendidas en la idea infinita de Dios, tal como las esencias formales de las cosas singulares, o modos, están contenidas en los atributos de Dios.

Cor.: De acá se sigue que, mientras que las cosas singulares no existen sino en cuanto están comprendidas en los atributos de Dios, su ser objetivo, o, sus ideas, no existen, sino en cuanto existe la idea infinita de Dios. Y, cuando se dice que las cosas singulares existen no sólo en cuanto están comprendidas en los atributos de Dios, sino también en cuanto que duran, sus ideas también implican la existencia, por la cual se dicen que duran.”⁹¹ (E II P VIII).

90 *Res particulares nihil sunt nisi Dei attributorum affectiones, sive modi, quibus Dei attributa certo et determinato modo exprimuntur. Demonstratio patet ex [prop. 15](#), et [defin. 5](#).*

91 *Ideae rerum singularium sive modorum non existentium ita debent comprehendi in Dei infinita idea, ac rerum singularium sive modorum essentiae formales in Dei attributis continentur.*

COROLLARIUM. Hinc sequitur, quod, quamdiu res singulares non existunt, nisi quatenus in Dei attributis comprehenduntur, earum esse obiectivum sive ideae non existunt, nisi quatenus infinita Dei idea existit; et ubi res singulares dicuntur existere, non tantum quatenus in Dei attributis comprehenduntur, sed quatenus etiam durare dicuntur, earum ideae etiam existentiam, per quam durare dicuntur, involvent.

Esta proposición está en conjunción con la siguiente, es decir, la Prop. IX.

“La idea de una cosa singular existente en acto tiene por causa a Dios, no en cuanto que es infinito, sino en cuanto que se lo considera afectado por otra idea de una cosa singular existente en acto, de la cual también es causa Dios, en cuanto que es afectado por otra tercera, y así al infinito.

Cor.: De todo lo que acontece en el objeto singular de una idea cualquiera se da el conocimiento de Dios, sólo en cuanto tiene la idea de ese objeto.”⁹² (E II P IX).

Spinoza, lentamente, promueve a la cosa singular como vía de acceso para concebir a Dios. La relación que tienen las cosas singulares con Él es directa, son parte de la idea compleja, infinita y perfecta que es Dios, de quien se siguen todas las cosas por su sola naturaleza.

Claramente, lo que resta por definir, entre otras cosas, es qué quiere decir Spinoza cuando utiliza el adjetivo *singular*. Para ello, el próximo punto a atender es la Prop. XXXI del segundo libro.

“De la duración de las cosas singulares, que se hallan fuera de nosotros, no podemos tener ningún conocimiento, sino uno muy inadecuado.”⁹³ (E II P XXXI).

De acá se sigue que, en tanto el conocimiento de las cosas parte del cuerpo afectado, todas las cosas (incluso las singulares) son contingentes y corruptibles. Esto se debe a que cada cosa singular, al igual que el cuerpo humano, está determinada a existir y a obrar por otra cosa singular, y esta otra cosa singular, a su vez, por otra; y así al infinito. Esta propiedad común entre las cosas singulares, conjugada con la duración (que es la continuación indefinida de existir), muestra cómo la mente tiene un conocimiento inadecuado de su objeto, al cual imagina siempre en acto.

El paralelismo que hay entre el comportamiento de las cosas singulares y el de la mente y cuerpo de las personas, permite decir lo mismo acerca de la duración y característica de los cuerpos singulares: que son contingentes y corruptibles, dado que es inadecuada la percepción de los mismos.⁹⁴

Esto es importante porque determina la posibilidad de conocer las cosas singulares a través de la afección, es decir, de la interacción afectiva que tiene la mente con aquello fuera de ella.

92 *Idea rei singularis actu existentis Deum pro causa habet, non quatenus infinitus est, sed quatenus alia rei singularis actu existentis idea affectus consideratur, cuius etiam Deus est causa, quatenus alia tertia affectus est, et sic in infinitum.*

COROLLARIUM. *Quicquid in singulari cuiuscumque ideae obiecto contingit, eius datur in Deo cognitio, quatenus tantum eiusdem obiecti ideam habet.*

93 *Nos de duratione rerum singularium, quae extra nos sunt, nullam nisi admodum inadaequatam cognitionem habere possumus.*

94 Spinoza dice: “Pues de su duración [de las cosas singulares] no podemos tener ningún conocimiento adecuado, y esto es lo que debemos entender por contingencia y posibilidad de corrupción de las cosas. Pues, aparte de esto no sé nada contingente.” (E II P XXXI Cor.).

El próximo paso, entonces, es comprender a qué se debe la singularidad de estas cosas. Para ello, es necesario dirigirse al tercer libro de la *Ética*, donde, como ya se ha visto, Spinoza aborda la naturaleza de los afectos y cómo los cuerpos son percibidos por medios de las afecciones, es decir, cuando la mente padece.

La Prop. LII es determinante para establecer la singularidad de las cosas y, además, para hacer la vinculación con la obra de arte.

“El objeto que hemos visto antes al mismo tiempo que otros, o que imaginamos no tiene sino lo que es común a muchos, no lo consideraremos tanto tiempo como el [objeto] que imaginamos tiene algo singular.

Dem.: Tan pronto como imaginamos un objeto que hemos visto con otros, al punto nos acordamos también de ellos, y así, de la consideración del uno caemos en seguida en la consideración del otro. Y esta misma es la condición del objeto que imaginamos que no tiene sino lo que es común a muchos. Pues, por esto mismo, suponemos que no consideramos en él nada que no hayamos visto antes en los otros. Pero cuando suponemos que imaginamos en algún objeto algo singular que antes nunca hemos visto, no decimos nada más, sino que la mente, mientras considera ese objeto, no tiene en sí ningún otro en cuya consideración pueda caer por la consideración de aquél. Así, es determinada a considerar a aquél solo.

Esc.: Esta afección de la mente, o sea, esta imaginación de una cosa singular, en cuanto se halla sola en la mente, se llama *admiración*; y si es provocada por un objeto que tememos, se dice *consternación*. (...) Si lo que admiramos es la prudencia de algún hombre, su industria o algo de ese genero, entonces la admiración se llama *veneración*, y, por el contrario, se llama *horror* si admiramos la ira de un hombre, su envidia; etc. Además, si admiramos la prudencia, la industria; etc., de un hombre que amamos, nuestro amor por eso mismo será mayor ya este amor unido a la admiración o la veneración, lo llamamos *devoción*.

(...) Pero si por la presencia de la cosa misma o por su consideración más exacta nos vemos obligados a negar de ella todo lo que puede ser causa de admiración, amor, miedo, etc., entonces *la mente permanece determinada por la presencia misma de la cosa a pensar más bien en lo que no hay en el objeto que en lo que hay en él*; mientras que, al contrario, por la presencia del objeto suele pensar principalmente en lo que hay en él.”⁹⁵ (E III P LII).

95 Obiectum, quod simul cum aliis antea vidimus, vel quod nihil habere imaginamur, nisi quod commune est pluribus, non tamdiu contemplabimur, ac illud, quod aliquid singulare habere imaginamur.

DEMONSTRATIO. Simulatque obiectum, quod cum aliis vidimus, imaginamur, statim et aliorum recordamur (per [prop. 18. P. 2.](#), [cuius etiam schol.](#) vide), et sic ex unius contemplatione statim in contemplationem alterius incidimus. Atque eadem est ratio obiecti, quod nihil habere imaginamur, nisi quod commune est pluribus. Nam eo

¿Qué conocimiento, aunque sea inadecuado, se tiene de la cosa singular a partir de su afecto? Se sabe, tal como lo marca la proposición citada, que la afección de la mente que produce la cosa singular es la admiración. Para comprender mejor la naturaleza de la cosa singular, es necesario dirigirse a la definición que da Spinoza de la *admiración* al final del libro tercero de la *Ética*.

“La admiración es la imaginación de alguna cosa en la cual la mente permanece absorta [*defixa*], porque esta imaginación singular no tiene ninguna conexión con las demás.”⁹⁶

Explicación: En el Esc. De la Prop. XVIII de la parte II⁹⁷, hemos mostrado cuál es la causa por la que la mente cae en una manera brusca de la consideración de una cosa al pensamiento de otra, a saber: porque las imágenes de estas cosas están encadenadas entre sí y ordenadas de tal manera que una se sigue de la otra; y esto, ciertamente, no pude concebirse cuando la imagen de la cosa es *nueva* [*nova*], porque la mente quedará absorta entonces en la consideración de esta cosa hasta que sea determinada por otras causas a pensar en otras cosas. Así, pues, la imaginación de una cosa *nueva*, considerada en sí, es de la misma naturaleza que las demás; y, por ello, yo no cuento la admiración entre los afectos, ni veo por qué habría de hacerlo, puesto que esta distracción de la mente no nace de ninguna causa positiva que la distraiga de otras cosas, sino solamente porque falta la causa pro la cual la mente sea determinada a pasar de la consideración de una cosa a pensar otras.”⁹⁸ (E III Def. Af. IV).

ipso supponimus, nos nihil in eo contemplari, quod antea cum aliis non viderimus. Verum cum supponimus, nos in obiecto aliquo aliquid singulare, quod antea nunquam vidimus, imaginari, nihil aliud dicimus, quam quod mens, dum illud obiectum contemplatur, nullum aliud in se habeat, in cuius contemplationem ex contemplatione illius incidere potest. Atque adeo ad illud solum contemplandum determinata est. Ergo obiectum etc. Q.E.D.

SCHOLIUM. Haec mentis affectio sive rei singularis imaginatio, quatenus sola in mente versatur, vocatur admiratio quae si ab obiecto, quod timemus, moveatur, consternatio dicitur, quia mali admiratio hominem suspensum in sola sui contemplatione ita tenet, ut de aliis cogitare non valeat, quibus illud malum vitare posset. Sed si id, quod admiramur, sit hominis alicuius prudentia, industria vel aliquid huiusmodi, quia eo ipso hominem nobis longe antecellere contemplamur, tum admiratio vocatur veneratio; alias horror si hominis iram, invidiam etc. admiramur. Deinde, si hominis, quem amamus, prudentiam, industriam etc. admiramur, amor eo ipso (per [prop. 12. huius](#)) maior erit, et hunc amorem admirationi sive venerationi iunctum devotionem vocamus. Et ad hunc modum concipere etiam possumus odium, spem, securitatem et alios affectus admirationi iunctos; atque adeo plures affectus deducere poterimus, quam qui receptis vocabulis indicari solent. Unde apparet, affectuum nomina inventa esse magis ex eorum vulgari usu, quam ex eorundem accurata cognitione. (...) Sed si ex ipsius rei praesentia vel accuratiore contemplatione id omne de eadem negare cogamur, quod causa admirationis, amoris, metus etc. esse potest, tum mens ex ipsa rei praesentia magis ad ea cogitandum, quae in obiecto non sunt quam quae in ipso sunt, determinata manet; cum tamen contra ex obiecti praesentia id praecipue cogitare soleat, quod in obiecto est.

96 Sigo la traducción de *defixa* que emplea O. Cohan, a saber, *absorta*. La palabra viene del verbo *defigo* que significa, entre otras cosas, inmovilizar. R. H. M. Elwes traduce *admiratio* por *wonder* (asombro): “*Wonder* is the conception of anything wherein the mind *comes to a stand* [*defixa*].” (Elwes, 1955, p. 175).

97 *Si el cuerpo humano ha sido afectado una vez por dos o más cuerpos simultáneamente, tan pronto como la mente imagine después uno de ellos, al instante se acordará también de los otros.* (E II P XVIII).

98 *Admiratio est rei alicuius imaginatio, in qua mens defixa propterea manet, quia haec singularis imaginatio nullam cum reliquis habet connexionem. Vide [prop. 52](#), cum [eiusdem schol.](#)*

EXPLICATIO. *In schol. prop. 18. P. 2. ostendimus, quatenus sit causa, cur mens ex contemplatione unius rei statim in alterius rei cogitationem incidat, videlicet, quia earum rerum imagines invicem concatenatae et ita ordinatae sunt, ut alia aliam sequatur, quod quidem concipi nequit, quando rei imago nova est; sed mens in eiusdem rei contemplatione detinebitur, donec ab aliis causis ad alia cogitandum determinetur. Rei itaque novae imaginatio in se considerata eiusdem naturae est, ac reliquae, et hac de causa ego admirationem inter affectus non numero, nec causam video, cur id facerem, quandoquidem haec mentis distractio ex nulla causa positiva, quae mentem ab aliis*

La singularidad, entonces, se refiere a la novedad de la cosa, la cual es imaginada o percibida aisladamente y que, además, genera una conmoción tal en la mente que la misma queda inmovilizada, absorta, imposibilitada a continuar en su devenir imaginativo. Lo negativo de esto, dirá Spinoza, es que en este sentido la cosa singular imposibilita que la persona, petrificada, pueda ser afectada por algo distinto, al menos hasta que otra cosa de igual potencia le afecte. Es decir, en ese aspecto, parecería diferir la obra de arte de la cosa singular, puesto que ya se vio cómo la utilidad y valor del cuerpo artístico nace del aumento en la capacidad de obrar y pensar de la persona que lo contempla.

Mas si uno se mantiene en la lectura propuesta en este capítulo, la obra de arte como cosa singular cobra otro cariz.

El quinto libro de la *Ética*, dice Spinoza en el prefacio, se ocupa del modo o camino que conduce a la libertad. Libre es aquella cosa que existe en virtud de la sola necesidad de su naturaleza y que es determinada a obrar por sí sola (E I Def. VII). Esto se logra por medio de la razón y su medicina contra los afectos, es decir, será libre aquella persona capaz de dejar de padecer y pensar la idea adecuada más perfecta de todas, es decir, concebir a Dios.

Spinoza se ocupa de demarcar el campo del último libro de su obra:

“(…) De qué modo y por qué camino debe perfeccionarse el entendimiento y, además, con qué arte [*arte*] ha de cuidarse el cuerpo para que pueda cumplir adecuadamente su función, no es propio mostrarlo acá; esto último, en efecto, concierne a la medicina, aquello, en cambio, a la lógica. Acá trataré, entonces, de la sola potencia de la mente o de la razón, y, ante todo, mostraré cuánto dominio tiene y de qué clase sobre los afectos para reprimirlos y gobernarlos. Que no tenemos, en efecto, dominio absoluto sobre ellos, ya lo hemos demostrado antes.”⁹⁹ (E V Pref.).

Estos *remedios* [*remedia*] permiten que la mente humana sea conducida a la beatitud [*beatitudo*]. Este punto es paralelo al Escolio de la Prop. XLV del cuarto libro de la *Ética*, donde Spinoza hace una retahíla de aquellas cosas agradables que son utilizadas para el deleite y buena salud por el varón sabio. Cabe recordar que, dentro de esas cosas, Spinoza menciona a la música y al teatro, la primera, en otro momento, es utilizada a modo de ejemplo para mostrar cómo una sola cosa puede afectar diversamente a más de una persona, e.g la música es buena para el melancólico.

distrahat, oritur, sed tantum ex eo, quod causa, cur mens ex unius rei contemplatione ad alia cogitandum determinatur, deficit.

99 Quomodo autem et qua via debeat intellectus perfici, et qua deinde arte corpus sit curandum; ut possit suo officio recte fungi, huc non pertinet; hoc enim ad medicinam, illud autem ad logicam spectat. Hic igitur, ut dixi, de sola mentis seu rationis potentia agam, et ante omnia, quantum et quale imperium in affectus habeat ad eosdem coercendum et moderandum, ostendam. Nam nos in ipsos imperium absolutum non habere, iam supra demonstravimus.

Entonces, el objetivo es analizar y concluir si la obra de arte forma parte de estos remedios que dan lugar a esta vía curativa de alegría suprema. De más está decir que dichas cosas serán, justamente, cosas singulares.

El comienzo del libro quinto parece ser, en principio, un repaso que hace Spinoza sobre todo lo tratado hasta ahora. Pero en realidad, el filósofo holandés busca establecer distintos puntos de contacto que constituyen un camino peculiar, el cual se ha representado y sugerido como lectura en este trabajo. Este camino comienza con la ordenación y encadenamiento paralelo de los pensamientos e ideas de las cosas en la mente y llega hasta un punto cúlmine y novedoso, donde de las afecciones de la mente pueden surgir ideas claras y distintas. Esto último forma parte de la estética de Spinoza, particularmente, de la experiencia estética. Tal como se vio en el capítulo anterior, lo positivo de las afecciones no se diluye con el surgimiento de la idea clara y distinta de eso que se percibe. Los puntos que dan comienzo a este último tramo del sistema spinoziano son los siguientes:

I. El ordenamiento y encadenamiento de los pensamientos e ideas de las cosas en la mente es igual al ordenamiento y encadenamiento de las afecciones o imágenes de las cosas en el cuerpo. (E V P I).

II. Un afecto *que es una pasión*, deja de serlo tan pronto como nos formamos una idea clara y distinta de él. (E V P III).

III. No hay ninguna afección del cuerpo de la cual no se pueda formar algún concepto claro y distinto. (E V P V).

IV. Al momento que la mente entiende todas las cosas como necesarias (o sea, que es determinada por otra cosa a existir y obrar), la mente tiene una potencia mayor por sobre los afectos y padece menos.

La conexión de todo esto con lectura estética de la obra de Spinoza es un tanto más clara si se atiende al Escolio de la Prop. IV.

“Puesto que no se da nada de lo que no se siga algún efecto y, puesto que todo lo que se sigue de una idea que es adecuada en nosotros lo entendemos clara y distintamente, se sigue de esto que cada cual tiene la potestad de entenderse a sí mismo y de entender sus afectos clara y distintamente, si no de manera absoluta, al menos en parte. (...) Por eso se ha de procurar, sobre todo, esta cosa, a saber: conocer cada afecto, cuanto es posible, clara y distintamente, para que así la mente sea determinada por cada afecto a pensar lo que percibe clara y distintamente y en lo que halla entera satisfacción; y, por ende, para que se separe el afecto mismo del pensamiento de una causa externa y se lo una a

pensamientos verdaderos; de donde resultará que no se destruyan sólo el amor, el odio; etc., sino que los apetitos o deseos que suelen nacer de tal afecto tampoco tengan exceso.

(...) Todos los apetitos o deseos sólo son pasiones en cuanto nacen de ideas inadecuadas; pero son imputados a la virtud cuando son excitados o *engendrados* por ideas adecuadas.¹⁰⁰ (E V P IV Sch.).

Básicamente, Spinoza señala cómo la percepción de los cuerpos y las afecciones debe ser corregida o enmendada para así concebir la totalidad de las cosas de manera clara y distinta, o sea, adecuada. Esto permitirá un mayor gobierno y potestad de la mente por sobre las pasiones. Al comprender adecuadamente los afectos, la mente se hace una idea también adecuada de ellos. Luego, la mente aumenta su potencia de obrar, subsana la debilidad o tensión que la hace padecer continuamente los afectos de los cuerpos externos a ella.

Ahora bien, cuanto más es afectado un cuerpo, tanto mayor es su capacidad de obrar. Aunque, pensándolo bien, uno se da cuenta que esto significa que el cuerpo (objeto de la mente) estaría padeciendo infinitamente en función del movimiento de los demás cuerpos. El libro quinto representa, en cierta manera, un quiebre con la armonía geométrica que aparenta toda la obra de Spinoza, puesto que presenta una serie de dicotomías que, en principio, parecen irresolubles.

Todo esto, es retomado por el propio Spinoza, quien parece ser consciente de esta problemática. Para no ocupar mayor espacio y agilizar la lectura, es conveniente enumerar una serie de puntos establecidos en las proposiciones que van de la VIII a la XIII:

i. Cuanto mayor es el número de causas que concurren simultáneamente a excitar un afecto, tanto mayor es éste. (E V P VIII).

ii. El padecimiento es menor si se sigue de un afecto que se refiere a muchas y diversas causas que la mente considera. La mente es afectada en menor medida con respecto a cada una de sus causas en particular. (E V P IX).

iii. Mientras se está dominado por afectos que son contrarios a la naturaleza propia de las personas, es menor la potestad de ordenar y encadenar las afecciones del cuerpo según el orden propio del entendimiento.¹⁰¹ (E V P X).

100 . Quatenus mens res omnes ut necessarias intelligit, eatenus maiorem in affectus potentiam habet, seu minus ab iisdem patitur.

Scholium: Quo haec cognitio, quod scilicet res necessariae sint, magis circa res singulares, quas distinctius et magis vivide imaginamur, versatur, eo haec mentis in affectus potentia maior est, quod ipsa etiam experientia testatur. Videmus enim tristitiam boni alicuius, quod periit, mitigari simulac homo, qui id perdidit, considerat bonum illud servari nulla ratione potuisse. Sic etiam videmus, quod nemo miseretur infantis, propterea quod nescit loqui, ambulare, ratiocinari, et quod denique tot annos quasi sui inscius vivat. At si plerique adulti, et unus aut alter infans nascerentur, tum unumquemque misereret infantum, quia tum ipsam infantiam non ut rem naturalem et necessariam, sed ut naturae vitium seu peccatum consideraret. Et ad hunc modum plura alia notare possemus.

101 En el Escolio a esta proposición, Spinoza retoma la noción de la vida agradable que lleva el varón sabio: “Lo mejor que podemos hacer mientras no tenemos un conocimiento perfecto de nuestros afectos es concebir una recta norma

iv. Quien procura gobernar sus afectos y apetitos por el solo amor a la libertad, se esfuerza, cuanto puede, en conocer las virtudes y sus causas y en colmar la mente con el gozo que nace de su conocimiento verdadero; pero, de ninguna manera, en considerar los vicios de los hombres, rebajar a éstos y gozarse en una falsa apariencia de libertad. (E V P X Sch.).

v. Cuanto mayor es el número de cosas a las que se refiere una imagen, tanto más frecuente es, sea, tanto más a menudo prevalece y tanto más ocupa a la mente. (E V P XI).

vi. Las imágenes de las cosas se unen más fácilmente a las imágenes que se refieren a las cosas que entendemos clara y distintamente. (E V P XII).

vii. Cuanto mayor es el número de otras imágenes a las que está unida una imagen, tanto más a menudo prevalece. (E V P XIII).

Nótese cómo, en definitiva, aunque inmoviliza a quien la observa, la cosa singular aparenta tener un efecto más deseado que el de una imagen muy compleja. Porque, en realidad, cuanto más compleja es la imagen y cuanto más imágenes hay unidas a ellas, tanto mayor es su prevalencia en la mente, que, ocupada y atada a su propio movimiento, cae consecuentemente en el error. La cosa singular, en cambio, deja a la mente absorta, en un estado de admiración porque es algo aislado, nuevo, sin igual.

Si se piensa a la experiencia estética spinoziana como la contemplación de las cosas singulares, entonces, el conocimiento de Dios, que parte del esclarecimiento de las afecciones que padece la mente, toma una nueva significación. Es decir, la idea de Dios causa alegría, una alegría que es suma y que Spinoza nombrará *beatitud*. Aquél beato será quien piense adecuadamente las cosas, en tanto se siguen de la única sustancia infinita necesariamente, que es libre y que obra según su propia naturaleza. Para alcanzar esto, se parte de la experiencia estética, del padecimiento de las afecciones y la gestación de imágenes, que luego son enmendadas o aclaradas por la idea adecuada de las cosas, de los objetos de estas ideas inadecuadas. Todo esto forma parte de la experiencia estética y, además, permite que se piense a la obra de arte como cosa singular, que causa admiración y que expresa la eternidad de Dios. La clave para esto es que Spinoza se refiere a las cosas singulares como aquellas cosas que, a los ojos de quien las percibe, son nuevas. La obra de arte, se entiende, tiene esta característica. La obra de arte es novedosa.

Antes de avanzar, esto debe ser fundamentado de alguna manera. ¿Todo se sigue necesariamente de la naturaleza de Dios? En sentido real, sí. También, en sentido real, todo está *en* Dios. Pero, también, siguiendo la lectura de Philippe-Francois Moreau, Spinoza, en el Corolario de

de vivir o principios ciertos de vida, confiarlos a la memoria y aplicarlos de continuo a las cosas particulares que salen al paso con frecuencia en la vida, para que así nuestra imaginación sea ampliamente afectada por ellos y los tengamos siempre a mano.” (E V P X Sch.).

la Prop. XXI del tercer libro de la *Ética*, hace algo muy inusual para lo que es su estilo de escritura y el de la obra en general, cita a “el Poeta” (que no es otro que Ovidio).

“(…) Cada cual se esfuerza, cuanto puede, en que cada cual ame eso que uno mismo ama, y que también odie eso mismo a lo que uno le tiene odio; de ahí lo del Poeta:

‘Los amantes debemos esperar y temer a la vez
Férreo es quien ama lo que otro le permite’¹⁰²

Esc.: Este esfuerzo por conseguir que cada cual apruebe aquello que él ama u odia es, en realidad, ambición; y así, vemos que cada cual apetece, por naturaleza, que los demás vivan según su *ingenio* [*ingenium*]¹⁰³; pero como todos lo apetecen a la vez, a la vez se estorban unos a otros. Y, como todos quieren ser alabados, o amados, por todos, se tienen odio unos a otros.”¹⁰⁴ (E III P XXI Cor. y Sch.).

¿Qué quiere decir Spinoza con ingenio? ¿Qué designa? Para Moreau, el filósofo holandés está empleando un término ampliamente utilizado en el pensamiento español barroco. El *ingenium* es utilizado para explicar la diversidad, pero también para aseverar “la superioridad de algunos sobre otros”, o, mejor, “aquello ‘natural’ de tal individuo” (Moreau, 1994, p. 397).¹⁰⁵ Lo destacable acá es la importancia que tiene esto para la experiencia estética. La percepción de la mente sobre aquello que la afecta tiene una pretensión de universalidad.

Hay un esfuerzo de la mente porque todos amen lo que uno ama, en cierta manera, hay una intención determinada por la que cada uno desea que las demás personas acuerden con el juicio de uno mismo, es decir, que se guíen por su *ingenio*, eso único en cada uno. ¿Quiere decir esto que, cada persona posee algo que la hace única frente a las demás? Este deseo Spinoza lo describe como la *ambición*, la cual él define como “un deseo inmoderado de gloria” (E III Def. XLIV), por el cual son sustentados y fortificados todos los afectos, y que, de hecho, cada vez que una persona es poseída por algún deseo, es también poseída, necesariamente, por la ambición (E III Def. XLIV Ex.).¹⁰⁶

102 Ovidio, *Amores*, II, Elegía XIX. Spinoza invierte el orden de los versos.

103 O. Cohan traduce: *Según la índole propia de él*. R. H. M. Elwes: *to his own individual disposition*. A. Domínguez: *según su propio ingenio*.

104 (...) Unumquemque, quantum potest, conari ut unusquisque id quod ipse amat amet, et quod ipse odit odio etiam habeat; unde illud poetae:

*Speremus pariter, pariter metuamus amantes;
Ferreus est, si quis, quod sinit alter, amat.*

SCHOLIUM. Hic conatus efficiendi, ut unusquisque probet id, quod ipse amat vel odio habet, revera est ambitio (vide [schol. prop. 29. huius](#)); atque adeo videmus, unumquemque ex natura appetere, ut reliqui ex ipsius ingenio vivant, quod dum omnes pariter appetunt, pariter sibi impedimento, et dum omnes ab omnibus laudari seu amari volunt, odio invicem sunt.

105 Las influencias en Spinoza para utilizar este término serían, entre otras, las de Juan Luis Vives y Juan Huarte de San Juan.

106 De hecho, también en este apartado, Spinoza cita a otro autor. Esta vez a Cicerón.

El *ingenio*, entonces, es lo que manifiesta la individualidad, es la regla que permite esta diversidad entre las personas (Moreau, p. 398). Esto favorece la postura que presenta la obra de arte como algo que brota o se sigue de la naturaleza de las personas, es decir, le da a la persona una libertad, una autoridad lo suficientemente potente como para traer algo nuevo.

¿Pero cómo se alcanza dicha libertad? De momento se suspenderá este camino, se lo pondrá “entre paréntesis”, no sin antes asumir la postura que la obra de arte, en tanto se sigue del *ingenio* de la persona que la crea, es algo nuevo, es una cosa singular.

Dado que la obra de arte es una cosa singular, y que las cosas singulares causan admiración y, además, que las cosas singulares expresan la eternidad de Dios en cuanto son modos finitos que expresan los atributos divinos, hay que ver ahora de qué manera la experiencia de las cosas singulares, por ejemplo, la obra de arte, es una vía a Dios y a la beatitud.

Para esto hay que retornar al quinto libro de la *Ética*. Luego de la Prop. XIII, Spinoza establece dos puntos de inflexión en su sistema:

i. La mente puede conseguir que todas las afecciones del cuerpo, es decir, las imágenes de las cosas, se refieran a la idea de Dios. (E V P XIV).

ii. El que se entiende a sí mismo y a sus afectos de manera clara y distinta, ama a Dios, y, cuanto mayor es este entendimiento, es mayor el amor a Dios. (E V PXV).

Esto segundo se desprende, en realidad, de la alegría que causa entender las cosas clara y distintamente, es decir, la alegría que suscita concebir ideas adecuadas. Este amor, el amor de la idea de Dios, ocupa el grado máximo entre los afectos, satura a la mente por completo. Se podría decir, la deja anclada, ahíta.

De esto se sigue algo sumamente importante: *Cuanto más entendemos las cosas singulares, tanto más entendemos a Dios* (E V P XXIV). Para llegar a ello, hay un recorrido dentro del quinto libro de la *Ética* que se sigue de la estética spinoziana.

Lo primero a tener en cuenta es lo que Spinoza señala en la Prop. XX:

“Este amor a Dios no puede ser mancillado ni por el afecto de la envidia ni por el de los celos, sino que se sustenta tanto más cuanto mayor es el número de hombres que imaginamos unidos a Dios por el mismo vínculo de amor.

Esc.: (...) Este amor a Dios es el más constante de todos los afectos y que, en cuanto se refiere al cuerpo, no puede destruirse sino sólo con el cuerpo mismo.

Con esto he abarcado todos los *remedios* para los afectos, o sea, todo lo que la mente, considerada en sí sola, puede contra los afectos, por lo cual es evidente que la potencia de la mente sobre los afectos consiste en: 1) el conocimiento mismos de los afectos; 2)

que separa los afectos del pensamiento de una causa externa que imaginamos confusamente; 3) el tiempo por el cual los afectos que se refieren a las cosas que entendemos superan a aquellos que se refieren a las cosas que concebimos confusa o mutiladamente; 4) la multitud de causas por las cuales son sustentadas las afecciones que se refieren a las propiedades comunes de las cosas o a Dios; 5) finalmente, en el orden con que la mente puede ordenar y encadenar sus afectos entre sí.

(...) Los afectos son llamados grandes por nosotros cuando comparamos el afecto de un hombre con el afecto de otro y vemos a uno de ellos más dominado que el otro por dicho afecto; o cuando comparamos entre sí los afectos de un solo y mismo hombre y descubrimos que éste es afectado o conmovido por un afecto más que por otro. Pues, la fuerza de cualquier afecto se define por la potencia de la causa externa comparada con la nuestra. Ahora bien, la potencia de la mente se define por el solo conocimiento; pero su impotencia o pasión se juzga por la privación del conocimiento, esto es, por aquello en virtud de lo cual las ideas se dicen inadecuadas; de donde se sigue que padece en grado máximo la mente constituida en su mayor parte por ideas inadecuadas.

(...) *Obra* en grado máximo la mente constituida en su mayor parte por ideas adecuadas, de suerte que, aunque haya en ésta tantas ideas inadecuadas como en aquélla, se la reconoce, sin embargo, más por las ideas adecuadas, que se atribuyen en virtud humana, que por las ideas inadecuadas, que arguyen impotencia humana. Se ha de notar, además, que los pesares e infortunios del ánimo tienen principalmente origen en un amor excesivo por una cosa que está sometida a muchos cambios y de la que nunca podemos ser dueños. Porque nadie está inquieto o ansioso por ninguna cosa, sino por la que ama; y las ofensas, las desconfianzas, las enemistades, etc. tampoco nacen sino del amor por las cosas de las cuales nadie, en rigor de verdad, puede ser dueño. De esta manera, por esto concebimos fácilmente lo que el conocimiento claro y distinto, y principalmente, aquél tercer género de conocimiento, cuyo fundamento es el conocimiento mismo de Dios, puede sobre los afectos. A saber, que, si en tanto que son pasiones, no las suprime enteramente, al menos consigue que constituyan la mínima parte de la mente. Además, *engendra* [*gigno*]¹⁰⁷ el amor a la cosa inmutable y eterna, que poseemos verdaderamente y que, por tanto, no puede ser mancillada por ninguno de los vicios que se encuentran en el amor común, sino que puede llegar a ser cada vez más

107 Nótese la relación *ingenium-gigno*.

y más grande, ocupar en grado máximo la mente y afectarla ampliamente.”¹⁰⁸ (E V P XX).

La relación entre lo que Spinoza llamará el *amor intelectual* a Dios con las cosas singulares es que, producido el afecto de la admiración, la persona inmovilizada es incapaz de pensar en otra cosa hasta que algo, igualmente potente, la afecte y prorrumpa esa suerte de encanto de la que es sujeto. La experiencia estética en Spinoza es crucial para comprender este amor intelectual y, además, la ablución de la mente en tanto concibe la idea infinita y verdadera. En este sentido, las cosas singulares, como por ejemplo la obra de arte, en cuanto son percibidas son una vía para alcanzar este conocimiento conceptual de Dios. La pieza musical que sana al melancólico, la obra de teatro que causa alegría y satisfacción, pensadas con claridad, dirigidas a la comprensión de Dios, son parte de este proceso purificadorio que propone Spinoza para lograr un conocimiento pleno de todas las cosas y, además, alcanzar la beatitud.

El próximo paso para llegar a la Prop. XXIV es tener en cuenta dos puntos.

Por un lado, que:

108 Hic erga Deum amor neque invidiae neque zelotypiae affectu inquinari potest; sed eo magis fovetur, quo plures homines eodem amoris vinculo cum Deo iunctos imaginamur. , hunc erga Deum amorem omnium affectuum est constantissimum, nec quatenus ad corpus refertur, posse destrui, nisi cum ipso corpore. Cuius autem naturae sit, quatenus ad solam mentem refertur, postea videbimus. Atque his omnia affectuum remedia, sive id, omne quod mens in se sola considerata adversus affectus potest, comprehendit. Ex quibus apparet, mentis in affectus potentiam consistere 1. in ipsa affectuum cognitione. Vide [schol. prop. 4. huius](#). 2. In eo, quod affectus a cogitatione causae externae, quam confuse imaginamur, separat. Vide [prop. 2. cum eodem schol. prop. 4. huius](#). 3. In tempore, quo affectiones, quae ad res quas intelligimus referuntur, illas superant, quae ad res referuntur, quas confuse seu mutilate concipimus. Vide [prop. 7. huius](#). 4. In multitudine causarum, a quibus affectiones, quae ad rerum communes proprietates vel ad Deum referuntur, foventur. Vide [prop. 9. et 11. huius](#). 5. Denique in ordine, quo mens suos affectus ordinare et invicem concatenare potest. Vide [schol. prop. 10. et insuper prop. 12., 13. et 14. huius](#). Sed ut haec mentis in affectus potentia melius intelligatur, venit apprimè notandum, quod affectus a nobis magni appellantur, quando unius hominis affectum cum affectu alterius comparamus, et unum magis, quam alium eodem affectu conflictari videmus; vel quando unius eiusdemque hominis affectus ad invicem comparamus, eundemque uno affectu magis, quam alio affici sive moveri comperimus. Nam (per [prop. 5. P. 4.](#)) vis cuiuscumque affectus definitur potentia causae externae cum nostra comparata. At mentis potentia sola cognitione definitur; impotentia autem seu passio a sola cognitionis privatione, hoc est, ab eo, per quod ideae dicuntur inadaequatae, aestimatur. Ex quo sequitur, mentem illam maxime pati, cuius maximam partem ideae inadaequatae constituunt, ita ut magis per id, quod patitur, quam per id quod agit, dignoscatur; et illam contra maxime agere, cuius maximam partem ideae adaequatae constituunt, ita ut, quamvis huic tot inadaequatae ideae, quam illi insint, magis tamen per illas, quae humanae virtuti tribuuntur, quam per has, quae humanam impotentiam arguunt, dignoscatur. Deinde notandum, animi aegritudines et infortunia potissimum originem trahere ex nimio amore erga rem, quae multis variationibus est obnoxia, et cuius nunquam compotes esse possumus. Nam nemo de re ulla, nisi quam amat, sollicitus anxiusve est, neque iniuriae, suspensiones, inimicitiae etc. oriuntur, nisi ex amore erga res, quarum nemo potest revera esse compos. Ex his itaque facile concipimus, quid clara et distincta cognitio, et praecipue tertium illud cognitionis genus (de quo vide [schol. prop. 47. P. 2.](#)), cuius fundamentum est ipsa Dei cognitio, in affectus potest, quos nempe, quatenus passiones sunt, si non absolute tollit (vide [prop. 3. cum schol. prop. 4. huius](#)), saltem efficit, ut minimam mentis partem constituent. Vide [prop. 14. huius](#). Deinde amorem gignit erga rem immutabilem et aeternam (vide [prop. 15. huius](#)), et cuius revera sumus compotes (vide [prop. 45. P. 2.](#)), et qui propterea nullis vitiis, quae in communi amore insunt, inquinari, sed semper maior ac maior esse potest (per [prop. 15. huius](#)), et mentis maximam partem occupare (per [prop. 16. huius](#)) lateque afficere. Atque his omnia, quae praesentem hanc vitam spectant, absolvi. Nam quod in huius scholii principio dixi, me his paucis omnia affectuum remedia amplexum esse, facile poterit unusquisque videre qui ad haec quae in hoc scholio diximus, et simul ad mentis eiusque affectuum definitiones, et denique ad [prop. 1. et 3. P. 3.](#) attenderit. Tempus igitur iam est, ut ad illa transeam quae ad mentis durationem sine relatione ad corpus pertinent.

“La mente no puede imaginar nada ni acordarse de las cosas pretéritas sino mientras dura el cuerpo.”¹⁰⁹ (E V P XXI)

Y que

“En Dios, sin embargo, se da *necesariamente* una idea que expresa la esencia de éste o aquél cuerpo humano, bajo la especie de la eternidad.”¹¹⁰ (E V P XXII).

Ambas cosas son explicadas una vez que se acepta la Prop. XXIV, a saber, que mediante el entendimiento de las cosas singulares, se entiende mejor a Dios. Esto así porque Spinoza fundamenta la ciencia intuitiva, o el tercer género de conocimiento, en la concepción de las cosas singulares. Es decir, aquellas cosas las cuales son nuevas y no parecen estar unidas a ningunas otras, sino más bien parecen encontrarse aisladas y a partir de las cuales sólo se puede pensar en ellas mismas.

Así, cuanto más apta se encuentra la mente para entender las cosas mediante la ciencia intuitiva, tanto más va a querer conocer de esta manera. Es decir, al momento de que uno es consciente que comprende la realidad entera de las cosas un poco mejor, lo cual es asequible por la ciencia intuitiva, uno va a querer prolongar esto, va a querer seguir experimentando este tipo de conocimiento (E V P XXVI). La ciencia intuitiva representa la vía de conocimiento que provoca la suma satisfacción de la mente, que se alegra cuando piensa las cosas de forma adecuada, es decir, cuando ama a Dios.

La manera en la que la experiencia estética, o la percepción de las cosas singulares, intercede en este proceso se vincula a lo que Spinoza señala en la Prop. XXIX. El entendimiento de las cosas bajo la especie [*species*] de la eternidad no nace de concebir el cuerpo como existente o presente, sino que se sigue de la concepción del cuerpo bajo la especie de la eternidad.

La imagen, vale recordar, está sujeta a un tiempo y espacio determinados. Las imágenes producidas perciben al cuerpo como presente y paciente de una multitud de afectos. Pero, la eternidad no se explica a partir de la duración, porque la duración se sigue la existencia de los modos, de lo finito, de lo determinado. En este sentido, dice Spinoza, la mente no tiene la potestad de entender nada *sub specie æternitatis*. ¿Cómo, entonces, se logra concebir al cuerpo de esta manera?

“Esc.: Las cosas son concebidas por nosotros como actuales de dos modos: o en cuanto concebimos que existen en relación a cierto tiempo y lugar, o en cuanto concebimos que están contenidas en Dios y se subsiguen de la necesidad de la naturaleza divina. Pero las que se conciben como verdaderas o reales de este segundo modo las concebimos bajo la

109 Mens nihil imaginari potest, neque rerum praeteritarum recordari, nisi durante corpore.

110 In Deo tamen datur necessario idea, quae huius et illius corporis humani essentiam sub aeternitatis specie exprimit.

especie de la eternidad, y sus ideas implican la esencia eterna e infinita de Dios.”¹¹¹ (E V P XXIX).

Es notorio el paralelismo con el primer libro de la *Ética*, particularmente donde Spinoza define dos maneras de concebir la cantidad (E I P XV Sch.). El procedimiento sería el siguiente: dado que Dios es la única sustancia es infinito (de infinitos atributos), extenso y pensante. De la naturaleza de Dios se siguen todas las cosas, en cuanto que su existencia implica su misma esencia, es eterno. Luego, necesariamente, nuestro cuerpo se sigue, de alguna manera, de Dios mismo, y por ello se dice que, en sentido *real*, estamos *en* Dios. Nuestro cuerpo, entonces, es objeto de una idea adecuada en Dios. Dada la complejidad de las ideas, y, dado que Dios es una cosa pensante, de concebir nuestro cuerpo como parte de Dios se sigue que es eterno, puesto que el cuerpo está *en* Él.

Este conocimiento deleita a los seres humanos, tal como lo señala el propio Spinoza en la Prop. XXXII:

“Cor.: Del tercer género de conocimiento nace necesariamente el *amor intelectual de Dios* [*amor Dei intellectualis*]. Pues de este género de conocimiento nace la alegría acompañada por la de idea de Dios como causa, esto es, el amor de Dios, no en cuanto que lo imaginamos como presente sino en cuanto que entendemos que Dios es eterno, y esto lo llamo el amor intelectual de Dios.”¹¹² (E V P XXXII Cor.).

La importancia de la obra de arte (porque es una cosa singular) en todo esto es que el conocimiento adecuado de ella da lugar al amor intelectual de Dios. La mente ama a Dios porque Dios se ama a sí mismo en la medida que puede explicarse por la esencia de la mente humana considerada bajo la especie de la eternidad. O sea que el amor intelectual de Dios es una porción del amor infinito con que Dios se ama a sí mismo. Este constante y eterno amor a Dios es en lo que consiste la beatitud de los seres humanos y, como es la medida máxima en la que se puede amar algo, no puede ser sofrenado por ninguna otra cosa. Esto brota del poder que tienen las cosas singulares. Tal es así como lo asevera el filósofo en el Escolio a la Prop. XXXVI:

“Por esto entendemos claramente en qué consiste nuestra salvación [*salus*] o beatitud [*beatitudo*] o libertad [*libertas*], a saber: en un constante y eterno amor a Dios, o sea, en el amor de Dios a los hombres. Y este amor o beatitud se llama en los libros sagrados gloria, y no sin razón. Porque este amor, ya se refiera a Dios, ya a la mente, puede llamarse justamente satisfacción del ánimo [*animi acquiescentia*], porque ésta, en

111 Res duobus modis a nobis ut actuales concipiuntur, vel quatenus easdem cum relatione ad certum tempus et locum existere, vel quatenus ipsas in Deo contineri et ex naturae divinae necessitate consequi concipimus. Quae autem hoc secundo modo ut verae seu reales concipiuntur, eas sub aeternitatis specie concipimus, et earum ideae aeternam et infinitam Dei essentiam involvunt, ut [prop. 45. P. 2.](#) ostendimus, cuius etiam [schol.](#) vide.

112 Ex tertio cognitionis genere oritur necessario amor Dei intellectualis. Nam ex hoc cognitionis genere oritur (per [prop. praeced.](#)) laetitia concomitante idea Dei tamquam causa, hoc est (per [aff. defin. 6.](#)) amor Dei, non quatenus ipsum ut praesentem imaginamur (per [prop. 29. huius](#)), sed quatenus Deum aeternum esse intelligimus, et hoc est, quod amorem Dei intellectualem voco.

realidad, no se distingue de la gloria. Pues en cuanto se refiere a Dios, es una alegría (permítasenos utilizar aún este vocablo) acompañada por la idea de sí, y también en cuanto que se refiere a la mente. Además, dado que la esencia de nuestra mente consiste en el solo conocimiento, cuyo principio y fundamento es Dios, por ello nos resulta claro cómo y de qué manera nuestra mente, en cuanto a la esencia y a la existencia, se sigue de la naturaleza divina y depende continuamente de Dios. He considerado que valía la pena hacerlo notar acá, para mostrar mediante este ejemplo, qué poder tiene el conocimiento de las cosas singulares, que he llamado intuitivo o del tercer género, y cuánto más poderoso es que el conocimiento universal que he dicho es propio del segundo género. Porque aunque en la primera parte he mostrado en general que todas las cosas (y por consiguiente, también la mente humana) dependen, en cuanto a la esencia y la existencia de Dios, sin embargo, aunque aquella demostración sea legítima y no expuesta a duda, *no afecta a nuestra mente de la misma manera que si se infiere eso mismo de la esencia misma de cualquier cosa singular, que decimos, depende de Dios.*¹¹³ (E V P XXXVI Sch.).

Todo lo visto hasta ahora de la estética de Spinoza entra en conjunción a partir de esto último y las dos proposiciones que le siguen. La obra de arte en tanto es un cuerpo, o, el *cuerpo artístico*, es útil o bueno a la persona porque aumenta su conato, porque le causa alegría, porque lo hace más apto para concebir las cosas, formarse ideas adecuadas de ellas. La idea de la obra de arte causa esto mismo, es buena o útil para la persona porque aumenta su capacidad de pensar, afecta de ese modo a la mente, y, la idea de esta obra, causa también alegría.

La obra de arte como algo singular, algo novedoso, que deja absorta a la persona que la contempla, permite que se acceda a la eternidad de Dios. La obra de arte es una cosa singular porque, si bien se sigue de la sola naturaleza de Dios (como lo hace la totalidad de las cosas), también lleva el ingenio propio de quien la crea. Esto último es lo que atraviesa al estudio acá tratado, es lo que permite comprender en qué medida puede pensarse la obra de arte como algo singular.

113 Ex his clare intelligimus, qua in re nostra salus seu beatitudo seu libertas consistit, nempe in constanti et aeterno erga Deum amore, sive in amore Dei erga homines. Atque hic amor, seu beatitudo in sacris codicibus gloria appellatur; nec immerito. Nam sive hic amor ad Deum referatur sive ad mentem, recte animi acquiescentia, quae revera a gloria (per [aff. defin. 25.](#) et [30.](#)) non distinguitur, appellari potest. Nam quatenus ad Deum refertur, est (per [prop. 35. huius](#)) laetitia (liceat hoc adhuc vocabulo uti) concomitante idea sui, ut et quatenus ad mentem refertur (per [prop. 27. huius](#)). Deinde quia nostrae mentis essentia in sola cognitione consistit, cuius principium et fundamentum Deus est (per [prop. 15. P. 1.](#) et [schol. prop. 47. P. 2.](#)), hinc perspicuum nobis fit, quomodo et qua ratione mens nostra secundum essentiam et existentiam ex natura divina sequatur et continuo a Deo pendeat; quod hic notare operae pretium duxi, ut hoc exemplo ostenderem, quantum rerum singularium cognitio, quam intuitivam sive tertii generis appellavi (vide [schol. 2. prop. 40. P. 2.](#)), polleat, potiorque sit cognitione universali, quam secundi generis esse dixi. Nam quamvis in prima parte generaliter ostenderim, omnia (et consequenter mentem etiam humanam) a Deo secundum essentiam et existentiam pendere, illa tamen demonstratio tametsi legitima sit et extra dubitationis aleam posita, non ita tamen mentem nostram afficit, quam quando id ipsum ex ipsa essentia rei cuiuscumque singularis, quam a Deo pendere dicimus, concluditur.

Seguido de la Prop. XXXVI Spinoza reconocerá dos cuestiones fundamentales:

I. La mente humana padece menos en virtud de los afectos nocivos cuanto mayor es su entendimiento a partir del segundo y tercer género de conocimiento. (E V P XXXVIII).

II. Quien tiene un cuerpo apto para muchas cosas, tiene una mente cuya mayor parte es eterna. (E V P XXXIX).

Esto se puede ver claramente si se tiene en cuenta lo dicho respecto del valor y utilidad de la obra de arte en la estética de Spinoza. Si además se trae a colación el listado que expone Spinoza sobre el buen vivir del varón sabio, donde la música y el teatro con mencionados, la Prop. XLI adquiere un color distinto:

“El primer y único fundamento de la virtud, o recta manera de vivir [*recte vivendi*] es buscar lo que nos es útil. Pero para determinar lo que la razón dicta como útil no hemos tenido en cuenta para nada la eternidad de la mente, que sólo hemos conocido en esta quinta parte. Aunque ignorábamos, pues, que la mente es eterna, consideramos, sin embargo, como primordial aquello que mostramos se refiere a la firmeza y la generosidad; y, por consiguiente, aunque ahora lo ignorásemos todavía, consideraríamos, sin embargo, como primordiales los mismos preceptos de la razón.”¹¹⁴
(E V P XLI Sch.).

La beatitud es la virtud misma, es a lo que se llega por medio de esta concepción de las cosas singulares. La beatitud es el amor a Dios que nace de la ciencia intuitiva y, por ende, este amor se refiere a la mente cuando obra (E V P XLII). Cuando las personas se consideran a sí mismas y su propia potencia de obrar, nace la *satisfacción de sí mismo*, la alegría misma de la mente que se concibe a sí adecuadamente (E III Def. XXV). Este amor, que se refiere a la propia mente en cuanto obra, es la virtud misma. Cuanto más goza la mente de la beatitud, tanto más entiende, tiene una mayor potencia por sobre los afectos y padece en menor medida de aquellos afectos nocivos.

Uno de los objetivos de este apartado es mostrar cómo, siendo la obra de arte una cosa singular se llega a la beatitud por la vía de la experiencia estética spinoziana, lo que es el principal objetivo de la *Ética*. Un proceso que, dice Spinoza, aunque parece ser arduo y dificultoso, es posible:

114 Communis vulgi persuasio alia videtur esse. Nam plerique videntur credere, se eatenus liberos esse, quatenus libidini parere licet, et eatenus de suo iure cedere, quatenus ex legis divinae praescripto vivere tenentur. Pietatem igitur et religionem et absolute omnia, quae ad animi fortitudinem referuntur, onera esse credunt, quae post mortem deponere, et pretium servitutis, nempe pietatis et religionis, accipere sperant. Nec hac spe sola, sed etiam et praecipue metu, ne diris scilicet suppliciis post mortem puniantur, inducuntur, ut ex legis divinae praescripto, quantum eorum fert tenuitas et impotens animus, vivant; et nisi haec spes et metus hominibus inessent, at contra si crederent, mentes cum corpore interire, nec restare miseris pietatis onere confectis, vivere longius, ad ingenium redirent, et ex libidine omnia moderari et fortunae potius, quam sibi parere vellent. Quae mihi non minus absurda videntur, quam si quis propterea, quod non credit se posse bonis alimentis corpus in aeternum nutrire, venenis potius et letiferis se exsaturare vellet; vel quia videt mentem non esse aeternam seu immortalem, ideo amens mavult esse et sine ratione vivere; quae adeo absurda sunt, ut vix recenseri mereantur.

“(…) Es evidente cuánto prevalece el sabio y cuánto más poderoso es que el ignorante, que es impelido por la sola concupiscencia. Porque el ignorante, aparte de ser impelido de diversas maneras por las causas externas y de no poseer nunca la verdadera satisfacción de ánimo, vive, además, casi inconsciente de sí, y de Dios y de las cosas; y tan pronto como deja de padecer, a la vez deja también de ser. Mientras que el sabio, por el contrario, en cuanto se lo considera como tal, difícilmente se conmueve en su ánimo, sino que, consciente de sí, de Dios y de las cosas, con una cierta necesidad eterna, nunca deja de ser, sino que siempre posee la verdadera satisfacción de ánimo. Pero aunque el camino que he mostrado que conduce a este fin parece muy arduo, sin embargo, es posible hallarlo. Y, ciertamente, debe ser arduo lo que se encuentra tan raramente. ¿Cómo, en efecto, sería posible, si la salvación estuviera al alcance de la mano y si pudiera conseguirse sin gran esfuerzo, que la descuiden casi todos? Pero todo lo preclaro es tan difícil como raro.”¹¹⁵ (E V P XLII Sch.).

Queda claro que esta sabiduría va acompañada, entre otras cosas, de las artes y su contemplación. Su utilidad es ahora comprendida, y, además, también lo es su corporalidad. Se ha mostrado, también, de qué manera la experiencia estética spinoziana permite que se haga una lectura de la *Ética* donde la finalidad de la misma es entendida en función de la admiración por aquellas cosas singulares. Resta, solamente, responder a la cuestión que atraviesa todo este trabajo.

A partir de lo visto y estudiado, y del tratamiento que se ha hecho de las fuentes primarias (así como de las secundarias), hay un condicionante para resolver esta problemática de la estética spinoziana. La misma es que tanto la estética de Spinoza como todo lo que ella conlleva nace de una lectura reconstructiva de la filosofía del holandés.¹¹⁶ En este sentido, aunque se lea la *Ética* y otras fuentes en clave estética, la resolución de esto es algo que ocupa a quien lo investiga, pero no ocupó la mente de Spinoza en su momento.

En efecto, uno puede preguntarse si algo que parece nacer del ingenio humano, que se sigue de su naturaleza, que es, incluso, solamente apreciado por las personas, puede entenderse que se sigue de la naturaleza de Dios. A esto, es claro, la respuesta es afirmativa. Sin embargo, dentro de la *Ética*, no hay un pasaje que determine por completo esta cuestión.

115 Ex quibus apparet, quantum sapiens polleat, potiorque sit ignaro, qui sola libidine agitur. Ignarus enim, praeterquam quod a causis externis multis modis agitur, nec unquam vera animi acquiescentia potitur, vivit praeter se sui et Dei et rerum quasi inscius, et simulac pati desinit, simul etiam esse desinit. Cum contra sapiens, quatenus ut talis consideratur, vix animo movetur, sed sui et Dei et rerum aeterna quadam necessitate conscius, nunquam esse desinit, sed semper vera animi acquiescentia potitur. Si iam via, quam ad haec ducere ostendi, per ardua videatur, inveniri tamen potest. Et sane arduum debet esse, quod adeo raro reperitur. Qui enim posset fieri, si salus in promptu esset et sine magno labore reperiri posset, ut ab omnibus fere negligenteretur? Sed omnia praeclara tam difficilia, quam rara sunt.

116 Donde se responde a problemáticas que no son centrales en los textos trabajados, o, al menos, que no son tratados de manera explícita por Spinoza. Estas problemáticas son resueltas tras la lectura y análisis de aquello que sí es el foco del sistema, o pensamiento, desarrollado por Spinoza.

Las artes, como aquello que beneficia el estado del cuerpo y la mente, y son aprovechadas por el varón sabio, causan alegría. De esto se sigue, entonces, que todo aquello que las personas imaginan conduce a la alegría, son promovidas por ellas. Por esto mismo, Spinoza dice, nos esforzamos por obrar todo lo que imaginamos que los hombres miran con alegría, sobre todo, aquellos por los cuales no hemos experimentados ningún afecto (esto se sigue de las Prop. XVIII y XIX del libro III de la *Ética*). Y ¿qué es obrar? Cuando algo sucede tanto fuera como dentro de una persona y, ese algo, se sigue de su naturaleza, se dice que ha obrado. Es válida entonces la siguiente pregunta ¿No se siguen las artes de la naturaleza humana? Es casi ineludible la respuesta afirmativa.

Junto con esto, entonces, es también válido observar que toda persona desea, al menos en parte, que los demás miren con alegría o amen lo mismo que uno, que los demás viven según el propio *ingenio*.

Uno se pregunta, frente a esto, de qué manera puede ser resuelto. Cómo es posible que una obra de arte se siga de la naturaleza de Dios, cómo puede ser eso razonado. El sistema spinoziano casi no da respiro por lo intrincado y recurrente que es, y esto lleva a la confusión. No obstante, la respuesta geométrica, razonada, axiomática, es que todas las cosas, sin importar sus aparentes distinciones, se siguen de la sola naturaleza de Dios. Para llegar a este conocimiento, se debe partir de la idea adecuada más excelente, la de Dios mismo. Este proceso de purificación fue mostrado en paralelo con la experiencia estética en este capítulo.

Pero, ¿siempre piensan los hombres de este modo? En realidad, no. De hecho, lo más común es que se piense acorde al primer o segundo género de conocimiento, entonces, quienes producen estas obras de arte, ¿Qué conciben? ¿Qué buscan?

Esto también se lo preguntan Moreau y Gatens, ambos se han ocupado de la problemática del ingenio y de lo que Spinoza llama artes (1994 y 2015 respectivamente). Moreau, por un lado, muestra cómo el ingenio es utilizado por Spinoza para distinguir a los hombres unos de otros y, en función de ello, cómo surge una *stratégie spontanée* [estrategia espontánea] para resolver estas diferencias (Moreau, p. 401). La formación de un Estado que vive tensionado por el deseo de cada una de las personas porque todos los demás vivan a su modo es producto del ingenio. Si bien la lectura de Moreau toma un giro político, puede ser visto bajo la lente de la estética.

Spinoza, en el *Tratado Teológico-Político*, dice lo siguiente:

“Pues ¿por qué esta nación fue más contumaz que las otras? ¿Por naturaleza, acaso? Pero ésta no crea las naciones, sino los individuos, los cuales no se distribuyen en naciones sino por la diversidad de lenguas, de leyes y de costumbres practicadas; y sólo de estas dos, es decir, de las leyes y las costumbres, puede derivarse que cada nación

tena un talante especial, una situación particular y, en fin, unos prejuicios propios.”
(Spinoza, trad. A. Dominguez, 2000, p. 375).

Gatens también *observa* en el *Tratado...* una particular implementación de Spinoza para describir a los profetas a partir de su ingenio, que ella traduce como *ingenuity* (Gatens, p. 6). En este sentido, el artista comparte con el profeta, además de la construcción de obras de arte¹¹⁷,

“(…) la capacidad de impartir conocimiento práctico sobre cómo vivir e, incluso, precaver vívidamente contra la fuerza peligrosa de nuestras pasiones pasiones ineducadas” (Gatens, p, 10).

¿De qué manera, a raíz de lo visto, puede pensarse el ingenio del artista? La respuesta de Gatens es bastante satisfactoria y concuerda, en parte, con lo que se ha estudiado en este trabajo:

“Los artistas pueden ser pensados como poseedores de un apetito por crear una obra de arte y por experimentar varios grados de consciencia de ese apetito (o deseo) para darle forma a sus imaginaciones. (...) Ambos artistas y profetas, sin embargo, deben ser capaces de distinguir la percepción ordinaria de la visión inspirada, de no ser así, el don natural de una imaginación robusta va a caer en el error, incluso locura.” (Gatens, p. 11).

Es válido responder desde ambos puntos de vista. Por un lado, es innegable que todo se sigue de la naturaleza de Dios. Sea como fuere, la manera en la que son percibidas las cosas por las personas no es idéntico a lo que las cosas son. Pero, a su vez, quien decide hacer alguna cosa y la lleva a cabo, dirá que su obra es perfecta, y lo dirá no solo él, sino también cualquiera que sepa justamente o crea saber el pensamiento y la intención del autor de la obra (E IV Pref.). Es decir, todas las personas, capaces de obrar, crean a partir de su imaginación y desean con su creación causar alegría, incluso, ser admirados. Para serlo, para suscitar devoción de las demás personas, necesariamente debe el creador traer algo nuevo, algo cuya imagen no dependa de ninguna otra.

Por lo tanto, queda comprendida la naturaleza de la obra de arte, es decir, su corporalidad, su idealidad y su condición de cosa singular. Queda, también, comprendida la utilidad de la obra de arte en tanto causa alegría, aumenta la potencia de obrar del cuerpo y favorece la capacidad de pensar de la mente. Además, dada la naturaleza singular de la obra de arte y de la alegría o goce que genera la experiencia estética, queda, por último, comprendida la vía que lleva a remediar el padecimiento de las personas y lograr, así, la beatitud.

Todo esto se ha logrado a partir de una lectura en clave estética de la *Ética* de Spinoza que fue complementada con otros escritos del mismo autor.

117 Por ejemplo, la construcción de un templo.

De modo que, para concluir, resta aplicar la teoría estética spinoziana y, también, determinar en qué medida la tesis de Carl Gebhardt que plantea a Spinoza como la expresión filosófica del arte barroco, es, en efecto, correcta. Para ello se realizará un abordaje de dos obras, una de Peter Paul Rubens y otra de Rembrandt y se hará una interpretación de las mismas a partir de las principales temáticas abordadas por la estética de Spinoza.

4.2 El arte barroco: un análisis spinoziano

La relación entre Spinoza y el arte ha sido explorada desde distintas aristas en más de una ocasión. Por ejemplo, en tratamientos como el de Anthony Uhlmann se presenta un Spinoza que atraviesa la obra de Percy Shelley, que es principalmente influenciado por la teoría de la imaginación desarrollada por el filósofo holandés (Uhlmann, 2019). También es destacable la mención que hace de Spinoza R. G. Collingwood en *The principles of art* dentro del apartado *Sensation and Imagination* (1938, Cap. IX). La presencia de Spinoza en la teoría de la imaginación y en la psicología al momento de producir y contemplar arte, una vez llevado a cabo este estudio, no es sorprendente, sino que es algo coherente e, incluso, necesario. Similarmente, Simon O'Sullivan (2001) también hace uso de la teoría estética spinoziana, aunque sea al pasar, para fundamentar su trabajo sobre la estética de las afecciones (cuyo nombre, claramente, se vincula de forma directa con la estética spinoziana).

Pero, ¿cómo se plasma la teoría estética de Spinoza *en* el arte? Para llevar a cabo este abordaje hay dos puntos de inicio complementarios. Por un lado, establecer los principios estéticos spinozianos, es decir, qué tratamiento hace la estética de Spinoza, qué temáticas son representables si se siguen los pilares de su pensamiento estético. En otras palabras, cuál es el *espíritu* del arte spinoziano, cuál es el corazón de la representación artística que se guía por sus principios estéticos.

Por otro lado, qué arte mirar. Debido a la extensión de esta investigación, lo mejor es acotar el campo a un sólo movimiento artístico y, dentro del mismo, a uno o dos cuadros.

En la introducción se mencionó la labor de Carl Gebhardt quien, en su libro titulado *Spinoza*, realizó un trabajo interpretativo de la obra de Rembrandt y del *spinozismo* como la expresión del arte barroco. La tesis central de Gebhardt está establecida en el párrafo que da comienzo al apartado *El spinozismo como expresión del barroco*:

“El estilo de una época es la expresión visible de las fuerzas morfogénicas que han moldeado esa época. En este sentido, el espinocismo, como auténtica expresión de su tiempo, es barroco.” (Gebhardt, 2007, p. 119).

¿Sobre qué se posiciona Gebhardt para afirmar esto? El spinozismo, dice, es la corriente de pensamiento que fundamenta una realización de lo amorfo, de lo infinito. Dicha temática es parte del espíritu del barroco. La importancia del movimiento, del universo de fuerzas que explica todo el sistema spinoziano es reflejado en el arte de Rembrandt, cuyo estilo

“(…) está determinado por la voluntad del infinito, su técnica es dinámica, porque la forma es la estática y la luz la dinámica del cuadro. Pero mientras que el Greco busca la infinitud divina en la trascendencia, Rembrandt la encuentra en la inmanencia.” (Gebhardt, p. 121).

¿Se define el arte barroco, más aún, el de Rembrandt, por la expresión del infinito inmanente?
¿Es ésto lo que se sigue de la estética spinoziana?

Gebhardt da un primer impulso, una intuición inacabada, a la cual se le puede dar una forma más completa. Uno de los primeros objetores de este apartado, tal como se mostró en la introducción, fue León Dujovne.

“No asoma una sola reflexión sobre qué eran en la época de Spinoza la ciencia matemática del orden físico, la medicina, el derecho natural y la religión natural. Y a Spinoza, como filósofo de su tiempo, sólo se le puede comprender teniendo presente todo esto. (...) de lo que Gebhardt sostiene -a pesar de sus contradicciones- sólo se ha de retener la idea de que en Spinoza actuó como algo de fuerza singular el anhelo de infinito.” (Dujovne, pp. 404-405).”

En efecto, la tesis de Gebhardt es insuficiente. Resta una comprensión más profunda del estilo barroco, del corazón de esta corriente y, además, de lo significativo que fue para el arte el gran cambio de paradigma que significó la inclusión del dinamismo en el movimiento y el comportamiento de las fuerzas.

El tratamiento del infinito en el arte barroco es solamente parte de su cariz, de su *estilo*. La representación artística del infinito forma parte de lo *pintoresco* del estilo barroco. Esta característica no es otra cosa que

“(…) Lo que constituye un *cuadro*, lo que, sin necesidad de añadir nada, ofrece al pintor un modelo.” (Wölfflin, 2018, p. 29).

El estilo barroco se basa en la impresión del movimiento, en la afección de los cuerpos unos a otros que es continua, pesada, agobiante. El barroco crea una *sensación* de forma y de profundidad, un conjunto uno, pero dividido en partes. La unidad amorfa, contorneada, avanza y retrocede en un espacio extenso (Wölfflin, p. 33). En esto consiste el principal afecto que persigue el barroco, todo el espacio es *inaprensible*.

“Este estilo no busca formas, figuras, motivos tomados en sí mismos, sino un efecto de masa, no un espacio delimitado, ¡sino un espacio infinito!” (Wölfflin, p. 35).

¿Pero es lo pintoresco suficiente para caracterizar el arte barroco? No. El movimiento, la tensión de las masas, la pérdida de la línea, son todos rasgos importantes pero no definitorios. Se sigue el espacio infinito de todo esto, si, pero de ser así podría también mostrar un paralelismo entre

Spinoza y el impresionismo, donde la desfiguración y el movimiento son igual de característicos que en el barroco.¹¹⁸

El camino a seguir es encontrar el *espíritu* del barroco para, luego, ver en qué medida converge éste con el *espíritu* de la estética spinoziana. Para ello, primero se hará una caracterización de este estilo en base a la que hace Heinrich Wölfflin en *Renacimiento y barroco* (ed. 2018). También, será fundamental la lectura de *Baroque Science* (2014) editado por Ofer Gal y Chan Morris. Luego, se establecerán los puntos de contacto con la estética Spinoza, habiendo distinguido antes aquello que constituye el corazón de su pensamiento estético. Por último se analizará el tratamiento del aparato conceptual en dos obras de arte barroco.

¿Qué se entiende por *espíritu*? Se entiende aquello que es central y fundamental en una expresión, generalmente artística. El espíritu son los cimientos a partir de los cuales se erige un movimiento, corriente, sistema de arte o de pensamiento. El corazón que mantiene vivo todos los órganos, todas las aristas y que, además, mantiene la unidad y conexión de las partes. Para reconocer esto en el barroco, hay que encontrar su forma de actuar, de vivir.

“El espíritu barroco busca lo que subyuga, anonada. Se podría afirmar que la naturaleza colosal de este arte posee una *acción patológica*.” (Wölfflin, p. 45).

El barroco vive en lo *inmenso*, en lo pesado. El barroco es grandilocuente, todo cuerpo bajo el ojo barroco es Sísifo moviéndose de forma inagotable. Un dedo barroco se tensiona como si en el nudillo descansara el peso entero del mundo. El barroco exige *masas anchas y pesadas* (Wölfflin, p. 47). La materia es sujeto de discusión, su movimiento es pensado hasta el límite, y, con esto, se vuelve el punto de referencia de una época entera. El movimiento de los cuerpos es *matematizado*, la explicación de su comportamiento mediante el cálculo y la idealización de la complejidad de la materia.

“Las motivaciones para la matematización de la filosofía natural eran claras: gozar de la claridad y certeza de las matemáticas. (...) Lo que se esperaba que las matemáticas lograsen; lo que había sido percibido como los principales obstáculos y sus soluciones, y las formas en las que que la nueva filosofía natural matemática era justificada – todo cambió dramáticamente durante el siglo diecisiete.” (Gal y Morris, p. 117).

118 Walter Benjamin, en su texto *El origen del drama barroco alemán* (1963), hace hincapié en el paralelismo entre el arte barroco y el drama alemán. El ánimo artístico es el mismo, la alevosía con la que se busca causar admiración en el espectador, casi como una opresión constante en la mente del artista que busca continuamente imprimir movimiento por doquier. No obstante, el barroco no busca la velocidad como lo hace el impresionismo. Un ejemplo de esto es la serie *La Gare Saint-Lazare* de Claude Monet (1877). El vapor, que muchas veces oculta a los cuerpos féreos y enormes como si se tratase de los claroscuros barrocos, brinda velocidad al movimiento del cuadro, una aceleración constante, la vorágine misma de la invención del ferrocarril, que demanda al hombre moderno tener siempre un reloj a mano e ir a las apuradas a donde sea. El barroco no está interesado en la velocidad, aceleración de los cuerpos, busca mostrar un movimiento que se expande en la inmensidad del espacio físico, un movimiento que ata los hilos de cada uno de los cuerpos e incluso de la mente que imagina.

Los cuerpos del barroco no solo pesan, sino que todo se hunde a su paso.

“El efecto de masa y movimiento son los principios del estilo barroco. Su intención es la de alcanzar (...) el acontecimiento, la expresión de un determinado movimiento en este cuerpo. (...) El barroco concentra toda la fuerza sobre un solo punto, estalla en este punto con la mayor desmesura, mientras que las demás partes permanecen sombrías y sin vida. (...) La acción no se confía a elementos aislados de fuerza, sino que se comunica a toda la masa entera, el cuerpo en su totalidad es arrastrado al impulso del movimiento.” (Wölfflin, p. 63).

En este sentido, el barroco hace del dinamismo también una dirección. La inmensidad, el movimiento masivo, se dirige con total tensión hacia lo elevado, hacia lo infinito. Todas las partes de los cuerpos barrocos convulsionan y están constantemente a punto de dispersarse, de romperse en mil pedazos, pero son sostenidos por el propio movimiento. El barroco es la expresión misma del devenir constante, de la amenaza del impacto, de la afección de los cuerpos. Algo que Wölfflin llama «tensión de los cuerpos». Pero, más que eso, la actitud barroca invade todo con su pesar umbrío. El sosiego de las masas descansa únicamente en la inmensidad del espacio dentro del cual se mueven.

No hay tranquilidad en ningún momento. En *Ecce Homo* de José de Ribera [Fig. 3.2.1] se puede observar cómo un sujeto pensativo, cubierto de sombras y de misterio, amenaza en silencio. El pensamiento, indescifrable y abisal, se mueve intensamente en su ocultamiento.

El barroco diluye el espacio acotado del cuadro en una sensación de infinito. Aquí se puede apreciar la intuición de Gebhardt. Las proporciones son tales que pierden el sentido de la quietud, al moverse todo en conjunto, el barroco muestra un vaivén constante, sin pausa. Todo se dirige a todos lados infinitamente. Todo tiene existencia corporal. Todo es cuerpo, y todo, siendo extenso, se mueve.

“[el genio barroco] poseía algo completamente único, era capaz de dar la impresión de *sublime*. Alcanzamos en este momento el corazón del barroco. No puede, propiamente hablando, manifestarse más que en lo grande. (...) *Aquí puede confundirse con el infinito, disolverse en un sentimiento de supremo poder y en el de lo inconcebible.*” (Wölfflin, p. 93).

¿Pero es sólo esto lo que ocupa el espíritu barroco? Ciertamente, el barroco juzga todo a partir de la propia corporalidad de las personas, asimila todo a su propio cuerpo y lo conoce a partir de él. Pero esto, además, echa raíces para que entren en juego la imaginación y las pasiones:

“No sólo se transforma cada objeto para nosotros (...) en un ser que tiene cabeza y pies, parte delantera y trasera; no sólo estamos convencidos de que no debe sentirse bien cuando está atravesado y amenaza con derrumbarse, sino que además *imaginamos* y

sentimos con una increíble agudeza la *alegría* y la *pena* en la existencia de cualquier configuración, de cualquier forma, por muy extraña que nos sea. La vida ardua de una masa compacta, de la que no se desprende ningún órgano y que yace ahí pesada e inmóvil, nos es tan comprensible como la claridad y finura de una forma articulada delicada y ligeramente.” (Wölfflin, p. 84).

Los paralelismos con los principios de la experiencia estética spinoziana son evidentes. En este sentido, el corazón del arte barroco, y de su pensamiento, es la afección de los cuerpos y la imaginación del pensamiento. El espíritu barroco será la conjunción de estos dos principios y la disolución de ellos en la inmensidad del espacio, en el infinito.

“La noción de que la adquisición del conocimiento debe ser llevada a cabo por medio de la imaginación es, sintomáticamente, una idea *Barroca*; un corolario a la comprensión de que *todo* conocimiento es mediado – incluyendo la más fundamental percepción sensorial.” (Gal, Morris, p. 238).

Entonces no sólo es el *espíritu* barroco la tensión al infinito, que forma parte de su carácter pintoresco, sino también lo es el conocimiento de las cosas a partir del cuerpo y de la imaginación. Es más, el corazón del barroco es el conocimiento de las cosas que brota de las afecciones. Todo padece, y el movimiento continuo hace que cada cosa singular sea confusa. El barroco explica el conjunto por el conjunto mismo: la pérdida de forma, las masas imprecisas y el puro contorno hacen al constante devenir. En este sentido, la estética spinoziana aborda las temáticas que también son propias del gran estilo barroco.

Pero, además de todo esto, vale decir también que la experiencia estética de Spinoza puede ser incluida como temática transversal al barroco. La obra de arte en sí misma, como cosa singular, causa una irrupción dramática en el devenir constante propio de los cuerpos. Esta pausa es condición necesaria para que se tenga experiencia de la eternidad, para que se quiebre por completo la facinerosa percepción de la duración de los cuerpos.

Esta admiración por lo nuevo, dice Spinoza, deja a la mente en un torpor. Sólo puede ser la mente “liberada” de haber otra imagen o afecto más potente que esta primera. Mas en esta admiración está también la vía para alcanzar la beatitud, para que la mente sea realmente libre y comprenda al cuerpo como algo eterno en sí mismo, a la mente como dentro de la idea excelsa de Dios. Así como San José parece perderse en la profunda respiración soñolienta y encantada en la representación de de La Tour [Fig. 3.3.4], el barroco también logrará mostrar la pausa, la completa quietud, causa de la admiración.

El arte barroco se esmera por hacer del arte algo admirable. La expresión barroca no es para nada clemente, busca la desmesura con pasos agigantados. Jon R. Snyder, en su libro *L'estetica del*

barroco (2005), aborda el corazón de este movimiento a partir de la literatura donde se pensaba a la expresión que se estaba viviendo, por ejemplo el desarrollo de la teoría conceptista de Matteo Sarbiewski en *De acuto e arguto*.

La estética de Spinoza es paralela a esta conceptualización del barroco. El filósofo holandés conjuga la imaginación, el ingenio y el cuerpo magistralmente, todo se une en la admiración. Como dos líneas opuestas o divergentes que terminan por aproximarse y consumir el ápice de un triángulo isósceles. El *acumen* (agudeza, ingenio) es una alianza entre un acuerdo y un desacuerdo que derivan de la materia misma (Snyder, 2014, p. 44).

La admiración es la matriz oculta del barroco. Lo osado de los movimientos que estrangulan al espacio infinito, que engolfa la vida representada, tiene que causar estupor. Francesco Patrizi lo deja reflejado en *Della poetica* (1586), cuya

“Premisa fundamental es que «las poesías no son imitaciones» porque el poeta también puede expresar lo imaginado, concebido en su interior, muchas veces sin correspondencia con nada, divino, natural o artificioso». La capacidad de crear y de dar expresión a los productos de la propia fantasía procede, según Patrizi, «de un determinado y milagroso poder» que lleva al poeta «casi a reinventarse el mundo, como si de la nada crease cosas nuevas fabulándolas». La ruptura con la teoría aristotélica es absoluta: *el poeta es una especie de demiurgo que, desde «la nada», genera un mundo de «cosas nuevas».*

(...) Patrizi se salta los límites de la poética del Cinquecento sosteniendo la importancia capital de una cualidad poética en particular - «lo admirable»- de lo que depende toda la poesía y de donde toma «color», «calor» y «vida». Si lo admirable es una cualidad del texto poético, que se manifiesta por ejemplo en la «dulzura» o en la «grandeza» (entre otras cualidades) de su lenguaje, el efecto que «genera» en el lector es, sin embargo, el de la «maravilla».” (Snyder, pp. 35-36 *énfasis añadido*).

En suma, para que efectivamente pueda nombrarse al spinozismo como la expresión del barroco, el movimiento y el efecto de masa son insuficientes. La característica pintoresca del barroco, la tensión desproporcionada hacia el infinito no terminan por hacer tangible la estética spinoziana. El movimiento de la imaginación, la asimilación de todas las cosas a partir de los afectos del cuerpo, el ocultamiento confuso de las penumbras, que, abrasivas, hacen al misterio, deben mostrarse como vías para algo más grande, inmenso. El fin del arte barroco es provocar un encanto que agrade a las personas, agrado que se produce por la cosa nueva, repentina, o improvisada y estupefaciente.

Esta inmensidad tiene como propósito provocar en el espectador una mente absorta, que se admira por esto nuevo que descubre a raíz de la experiencia estética, que concibe la eternidad de sí y de Dios.

Rembrandt permite que se vea esto en San Pablo [Fig. 3.3.2]. Todo está quieto, frenado. La pluma en la mano derecha muestra una acción puesta en paréntesis, su cabeza sostenida no es otra cosa que el esfuerzo por permanecer en ese estado de absorción total. No hay tranquilidad, paz, en la mirada de San Pablo, sino que se percibe una mente aislada, fijada profundamente en algo. Parece ser que busca inspiración, que contempla una idea, San Pablo está a la expectativa de resolver algo. Mas, también parece estar subsumido en la “caída en la cuenta” de una idea, como si, llegado el punto, una nueva relación de las cosas se le ha presentado, lo cual es tan novedoso que su mente se pierde en la percepción de la novedad. Todo el cuerpo se esfuerza por mantenerse quieto, los párpados se estremecen para nunca caer, para nunca dejar de “ver” esto que, en su imaginación, tiene en frente.

El semblante parece ser similar al de *Jeremías lamentándose de la destrucción de Jerusalén* (1630), también de Rembrandt. Pero donde Jeremías parece hundirse cada vez más en sí mismo, cayendo, así, en la pasión que lo aprisiona y la cadena de imaginaciones que se figura, San Pablo, contrariamente, insinúa algo que está por fuera de la duración. La tensión hacia arriba, el espacio infinito, provocan en San Pablo su expresión. El infinito está ahí.

La devoción, dice Spinoza, es el amor hacia lo que uno admira (E III Def. X). De imaginar continuamente lo nuevo, la admiración deviene en simple amor.

Sin ir más lejos, también Peter Paul Rubens ha sido capaz de mostrar esto. El contorno casi genuflecto de San Pedro en *Cristo dando las llaves a Pedro* [Fig. 3.3.3] lo expresa vivamente. De hecho, se sabe que Rembrandt poseyó Hero y Leandro de Rubens de 1637 a 1644 (Golahny, 2003, p. 79). Hay al menos un punto de contacto entre ambos artistas.

Lo importante, sin embargo, es cómo también en este cuadro hay un repentino cese de movimiento. Cristo, con el rostro apacible, encomienda su voluntad a Pedro mientras con la mano alzada asevera lo alto del espacio. Los rostros que acompañan la figura eterna e inmutable de Cristo muestran sorpresa, por no decir devoción. Los pliegues de las telas parecen estar en pausa, toda la pintura busca indicar “el momento justo”. También, es notorio cómo todo está dentro de un espacio asfixiante. Rubens recrea las antípodas de *Entrega de las llaves a San Pedro* de Pietro Perugino (1481-1482). La luz del trozo de cielo que nace del rostro de Cristo, y es el único espacio que se deja apreciar, que no está ocupado por nada más que la propia lumbre. La congregación alrededor del suceso apenas si tiene oxígeno. No hay espacio muerto, todo está acomodado y todo es un

conjunto masivo. El momento es uno solo, el espacio es uno solo, y Cristo escoge esta unión para mostrar su ser eterno ahí mismo, entre los cuerpos.

La admiración del rostro de San Pedro, fijado absolutamente en la figura divina de Cristo, quita de la vista del espectador el hecho que está recibiendo las llaves. Denuncian el suceso, en realidad, quienes acompañan el momento, si no estuvieran ellos, la totalidad del lienzo estaría en tinieblas, la fuga del movimiento acaba en Cristo constantemente. Esta tensión denota cómo todo se mueve hacia todos lados, pero, a su vez, cómo Cristo permanece en la izquierda y, bajo su manto, a las orillas de él, nacen todas las demás figuras, casi como si fuesen de su misma carne.

Estos son tan solo dos ejemplos en los que se encuentra un paralelismo entre la estética de Spinoza y el arte barroco. También puede observarse en *Tobías curado por su hijo* (1636) un tratamiento similar del momento justo. En *La vista de Delft* (1659-1661), Vermeer hace de un momento determinado el indicio del tiempo eterno; la maestría con la que maneja la luz y el volumen de los cuerpos, tendidos en un espacio que nace de la lumbrera del lienzo es impactante. Lo mismo puede pensarse de la escultura barroca y el uso de la curvatura indefinida o del contrapunto en la música de Bach, o, por qué no, los nenúfares de Monet que, totalmente quietos, uno tiene miedo de tocar la imagen y producir algún movimiento indeseado.

Queda abierta, pues, la posibilidad de que se siga explorando la estética de Spinoza y su relación con el arte, que puede ir más allá del barroco. Lo importante acá es mostrar cómo puede darse la implementación de los principios estéticos spinozianos. Un buen ejemplo de esto es el trabajo de Frans-Willem Korsten (2016), quien hace un análisis del spinozismo en la obra de Frans Hals. Por cuestiones de extensión se ha obviado el spinozismo en la poesía, como el romanticismo inglés o español. Sobre esto, también queda el sendero tendido para que una investigación adecuada pueda servirse de los puntos acá mostrados y, así, reinterpretar no sólo la filosofía de Spinoza sino también el arte, sea de su misma época o que haya estado en contacto con su pensamiento.

Conclusión

La estética de Baruch de Spinoza presenta un arte cuyo valor está sujeto a la utilidad. El ser humano no solo se sirve del arte para mejorar su salud o bienestar, sino que es a través del arte que encuentra la vía para expresar su propio ingenio. La facultad imaginativa es funcional al deseo de afectar a las demás personas, causar en ellas bienestar, ser sujeto de su amor y, eventualmente, para ser uno mismo admirado por los demás. Este aspecto del arte forma parte del espíritu del barroco. Spinoza constituye una valoración y funcionalidad de los cuerpos artísticos que expresa la estética barroca de manera casi sistemática, hecha una correcta lectura de su filosofía.

Este trabajo comenzó por establecer la siguiente pregunta: de haber Spinoza querido hacer una estética, ¿cómo hubiera sido?. Para dar una respuesta conclusiva, se hará memoria del camino recorrido a lo largo de la investigación, partiendo de la demostración de las hipótesis secundarias hasta llegar a la tesis principal. El objetivo principal, entonces, fue determinar si Spinoza presenta una estética en su sistema filosófico. Esta misma sería una estética de las afecciones donde la corporalidad es central.

Esto significa que la obra de arte afecta a las personas en tanto que es un cuerpo, en tanto que quien la contempla se hace una imagen en tanto que padece su afecto y, sobre todo, en tanto que los seres humanos no son mentes aisladas, sino que son mentes que padecen las afecciones de sus propios cuerpos (que no son otra cosa que los objetos de la mente, que es en sí misma una idea).

La experiencia estética de Spinoza se sirve del cuerpo artístico para alcanzar el sumo bien y la suma felicidad, o sea, la beatitud. Los cuerpos se comportan igual que las ideas, en el sentido que, así como se mueven los cuerpos y se afectan unos a otros, las ideas también lo hacen. De hecho, lo que hace a una idea más excelsa, perfecta, en sentido real, es la complejidad de la misma. Si un cuerpo puede ser afectado por una infinita variedad de cuerpos, y, a su vez, es constituido por una infinita cantidad de cuerpos, éste es más complejo. Lo mismo sucede con una idea, lo que significa que también sucede con la mente, puesto que la mente no es otra cosa que la idea del cuerpo, una idea capaz de pensar, o sea, de producir más ideas. Este paralelismo es fundamental para la filosofía de Spinoza, por lo que lo es también para su estética.

De esto también se desprende la utilidad de la obra de arte, la cual está ligada a estas tres características que la misma posee: su corporalidad, su idealidad y su singularidad.

Por su corporalidad, la obra de arte tiene un valor en tanto que permite un cuerpo sea afectado por más cuerpos, por su idealidad la obra de arte permite que la mente pueda pensar más ideas.

Además de todo esto, la obra de arte también puede pensarse como algo singular. Las cosas singulares son aquellas que causan admiración. Esto ocurre porque la cosa singular es algo nuevo.

Su novedad proviene de que a la cosa singular no se percibe conectada a ninguna otra idea o cuerpo, sino que es algo aislado, algo nunca antes visto. La obra de arte, por su singularidad, es causa admiración y cautiva a la persona que la contempla, ella permite que se acceda a la eternidad de Dios. Por su singularidad, la obra de arte permite que las personas comprendan la eternidad de Dios.

Esto es así porque a través de las cosas singulares uno es capaz de comprender cómo todo está *en* Dios. El cuerpo en tanto que cosa singular, o sea, un *cuerpo singular* es, en tanto que está en Dios, eterno. La singularidad de la obra de arte significa que la misma no está sujeta a la duración, en tanto que se sigue de la idea de Dios.

Este trabajo, además, planteó la siguiente pregunta

¿De qué se sigue la idea del cuerpo artístico, si la misma nace del acto imaginativo del artista?

La obra de arte es una cosa singular, porque si bien se sigue de la sola naturaleza de Dios (como lo hace la totalidad de las cosas) también lleva el ingenio propio de quien la crea. La principal dificultad que presenta esta problemática es que Spinoza no tuvo la intención de resolverla, por lo que su solución no se desprende fácilmente de ninguno de los pilares de su sistema filosófico.

Por un lado, toda persona desea ser amada y desea obrar de tal modo que sea sujeto de amor o, incluso, de admiración. Obrar es lo opuesto a padecer. Obrar implica hacer, o inventar, y se sigue del *ingenio* de las personas. El *ingenium* es eso que hace a las personas cosas singulares en tanto que cada ser humano se distingue de otro en función de eso que lo caracteriza. No obstante, la idea de la cosa singular, en tanto que pensada adecuadamente, se sigue de Dios, como todo aquello que es pensado o concebido. El concepto de la obra de arte necesariamente se sigue del atributo del pensamiento de Dios.

En este trabajo se ha profundizado en la investigación de la estética de Spinoza para dar con una respuesta certera a la pregunta inicial. Debido a los diversos puntos que debieron ser cubiertos se logró darle forma a su pensamiento estético y dejar abierto el camino para más investigaciones que busquen ampliar la estética spinoziana. La respuesta brota de lo investigado: la obra de arte se sigue de la naturaleza propia de Dios y del ingenio o facultad imaginativa del artista.

En la estética de Spinoza convergen la noción del Dios como causa necesaria de todas las cosas y la capacidad creativa del artista sin recurrir a un arte mimético o a un artista que asimila la capacidad creativa de Dios. De Dios se sigue el arte necesariamente. La obra de arte es cuerpo y expresa el atributo extenso de Dios, es idea y expresa el atributo del pensamiento de Dios y es singular y expresa la eternidad misma de Dios. Pero, a su vez, la obra de arte es cuerpo y beneficia

la complejidad del cuerpo de las personas, es idea y beneficia la capacidad de pensar de las personas y es singular y causa la comprensión de la eternidad de Dios y de su amor.

Spinoza, sin habérselo propuesto explícitamente, creó una estética que permite entender el espíritu del arte barroco, donde la creatividad e ingenio del artista tiene un lugar vital, a pesar de la causación necesaria de Dios o la Naturaleza.



[Fig. 3.2.1] de Ribera, José. *Ecce Homo*. Óleo sobre lienzo. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1620.



[Fig. 3.3.2] Rembrandt van Rijn. *San Pablo* . Óleo sobre lienzo. Galería Nacional de Arte, Washington D.C. 1657



[Fig. 3.3.3] Rubens, Peter Paul. *Cristo dando las llaves a Pedro*. Óleo sobre lienzo. Gemäldegalerie, Berlin. 1614.



[Fig. 3.3.4] de La Tour, Georges. *El sueño de San José*. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Nantes, Nantes. 1628

Fuentes y Bibliografía

Fuentes primarias

Baruch de Spinoza. (1843). *Opera quæ supersunt omnia, vol. I*. Leipzig: Bernh. Tauchnitz Jun.

Baruch de Spinoza. (2009). *The philosophy of Benedictus de Spinoza*. Recuperado de: <https://home.kpn.nl/rudolf.meijer/spinoza/index.html>

Baruch de Spinoza. (1972). *Spinoza Opera, vol. I, trad. Carl Gebhardt von Heidelberg*. Heidelberg: Winter publishing house.

Baruch de Spinoza. (1907). *Ouvres de Spinoza, vol. I, trad. Ch. Appuhn*. Paris: Garnier Frères.

Baruch de Spinoza. (2011a). *Ética demostrada según el orden geométrico, trad. O. Cohen*. Madrid: Gredos.

Baruch de Spinoza. (2011b). *Tratado teológico político y Tratado político, trad. E. Reus y Bahamonde / H. Giannini y M. Flisfisch*. Madrid: Gredos.

Baruch de Spinoza. (1986). *Tratado teológico político, trad. A. Dominguez*. Madrid: Alianza Editorial.

Baruch de Spinoza. (2000). *Ética demostrada según el orden geométrico, trad. A. Dominguez*. Madrid: Editorial Trotta.

Baruch de Spinoza. (2007). *Epistolario, trad. O. Cohan*. Buenos Aires: Ed. Colihue.

Baruch de Spinoza. (2016). *Tratado de la reforma del entendimiento, trad. B. Eremiev y L. Placencia*. Buenos Aires: Ed. Colihue.

Baruch de Spinoza. (1955). *The chief works of Benedict de Spinoza, Vol. I y II, trad. R. H. Elwes*. New York: Dover Publications.

Baruch de Spinoza. (1990). *Tratado Breve*, trad. A. Dominguez. Madrid: Alianza Editorial.

Bibliografía secundaria

Libros

Boros, Gábor; Szalai, Judit; István Tóth, Olivér. (eds). (2017). *The concept of affectivity in early modern philosophy*. Budapest: Elte Eötvös Kaidó.

Golahny, Amy. (2003). *Rembrandt's reading: The artist bookshelf of Ancient Poetry and History*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Curley, Edwin. (1990). *Spinoza: Issues and directions*. Leiden: E. J. Brill.

Curley, Edwin. (1988). *Behind the geometrical method: A reading of Spinoza's ethics*. New Jersey: Princeton University Press,

Deleuze, Gilles. (2003). *Spinoza: philosophie pratique*. Paris: Les éditions de Minuit.

Dujovne, León. (ed. 2015). *Spinoza: su vida, su época, su obra, su influencia, T. I*. CABA: Biblioteca Nacional.

Garret, Don (ed.). (2006). *The Cambridge Companion to Spinoza*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gebhardt, Carl. (ed. 2008). *Spinoza, (trad. O. Cohan)*. Buenos Aires: Ed. Losada.

Hueneman, Charlie (ed.). (2008). *Interpreting Spinoza: Critical Essays*. Nueva York: Cambridge University Press.

Lachterman, David Rapport. (1989). *The Ethics of geometry: A genealogy of modernity*. Nueva York/Londres: Routledge.

Lord, Beth (ed.). (2012). *Spinoza beyond philosophy*. Edimburgo: Edimburgh University Press.

Moreau, Pierre-Francois. (1994). *Spinoza: L'expérience et l'éternité*. Paris: Presses universitaires de Frances.

Solé, María Jimena (ed.). (2015). *Spinoza en debate*. CABA: Miño y Dávila Editores.

Snyder, Jon R. (2014). *La estética del barroco*. Madrid: Antonio Machado Libros.

Vinciguerra, Lorenzo. (2005). *Spinoza et le signe: la genèse de l'imagination*. París: Librairie Philosophique J. Vrin.

Wölfflin, Heinrich. (2018). *Renacimiento y barroco*. Barcelona: Editorial Paidós.

Artículos

Anthony Uhlmann. (2019). Spinoza, aesthetics, and Percy Shelley's 'A Defence of Poetry'. *Textual Practice*, vol. 33:5, pp. 721-738.

Coppens, Gunther. (2004). Spinoza et Boxel: une histoire de fantomes. *Revue de métaphysique et de morale*, n. 41, pp. 59-72.

Gatens, Moira. (2012). Compelling Fictions: Spinoza and George Eliot on Imagination and Belief. *European Journal of Philosophy*, vol. 20:1, pp. 74–90.

Gatens, Moira. (2015). Spinoza on Goodness and Beauty and the Prophet and the Artist. *European Journal of Philosophy* 23:1, pp. 1–16.

Moreau, Pierre-Francais. (2009). El concepto de ingenium en la obra de Spinoza, (trad. Pedro Lomba). *Ingenium: revista de historia del pensamiento moderno*, n. 1, pp. 3-12.

Morrison, James C. (1989). Why Spinoza had no æsthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 47, No. 4, pp. 359-365.

O'Sullivan, Simon. (2001). The æsthetics of affect: Thinking art beyond representation. *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, vol. 6:3, pp. 125-135.

Rice, Lee C. (1996). Spinoza's relativistic æsthetics. *Tijdschrift voor Filosofie*, 58ste Jaarg., Nr. 3, pp. 476-489.

Sainz Pezonaga, Aurelio. (2013). La imaginación distanciada: lo bello, lo sublime y el genio en Spinoza. *Youkali*, n. 14, pp. 7-20.

Sangiaco, Andrea. (2016). Spinoza et les problèmes du corps dans l'histoire de la critique. *JEMS* 5, 2, pp. 101-142.

Thomas, Christopher. (2018). From complex bodies to a theory of art: Melancholy, Bodies, and Art in the philosophy of Spinoza. *Epoché*, vol. 22, pp. 367-387.