

Afectos éticos, afectos estéticos. Tras el rastro de Spinoza.

Ethical affects, aesthetic affects.
On the trail of Spinoza.

Gerardo Fernández Bustos¹

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España

Recibido 23 enero 2024 • Aceptado 16 junio 2024

Resumen

El siguiente artículo pretende profundizar en las implicaciones que tendría la filosofía de Spinoza en el campo de la estética. Así intentaremos tratar de elaborar una estética spinozista siguiendo las pautas de lo que dijo el autor en sus obras, así como lo que han sostenido sus principales comentadores. Nos introduciremos en lo que sea una obra de arte, una experiencia estética, al mismo tiempo que nos preocupamos por la imbricación entre ética y estética

Palabras clave: Spinoza; Cuerpo compuesto; Imagen; Experiencia estética.

Abstract

The following article intends to deeper into the implications that Spinoza's philosophy would have in the field of aesthetics. So, we will try to develop a spinozist aesthetic following the guidelines of what the author said in his works, as well as what his main commentators have supported. We will introduce ourselves into what is a work of art, an aesthetic experience, at the same time we care about the imbrication between ethics and aesthetics.

Keywords: Spinoza; Composed body; Image; Experience of aesthetics.

1. gerarfernandezbustos@gmail.com

1 • Introducción

Ciertamente, es un anacronismo hablar de estética en referencia a Spinoza y, en general, en referencia a cualquier autor anterior a 1750. Es un hecho constatado que él nunca habló, salvo en contadas y mínimas ocasiones, sobre lo que supone el arte, y que todo lo que dijo en su filosofía es anterior a que Baumgarten utilizara el término para definir la ciencia de lo bello. A Spinoza no parecía interesarle mucho el arte, pese al desarrollo cultural que supuso la Edad de Oro holandesa, en pleno siglo XVII. Sin embargo, si tomamos la estética como la teoría de la percepción, *aisthesis*, sí que podríamos hablar de ella en relación con Spinoza. El anacronismo surgiría sólo si la tomamos como teoría del arte o disciplina de lo bello, que son dos cosas de las que Spinoza habla muy poco de manera explícita.

Sin embargo, pese a poder ser en cierto sentido un intento anacrónico, este texto tiene una premisa fundamental: tratar las obras de arte como al resto de los cuerpos que conforman la naturaleza. Como dice Spinoza:

Y si continuamos así al infinito, fácilmente concebiremos que toda la naturaleza es un individuo cuyas partes, esto es, todos los cuerpos, varían de infinitos modos sin mutación alguna de la totalidad del individuo. (Ética, II, Proposición XIII, Lema VII, Escolio)

Cuerpos que pueden variar “de infinitos modos”, pero que pese a ello siguen conformando el individuo que es la naturaleza. Este intento de hacer pasar las obras de arte como objetos cotidianos (o a la inversa: ver en esos objetos expresiones artísticas) es algo a lo que el propio Arte no ha sido ajeno. Desde las neovanguardias, o incluso antes, la vida había sido considerada una obra de arte, quizás la más primordial, quizás la más básica y accesible. Ya Foucault veía, hablando de la antigüedad (y de por qué él mismo volvía a algunos de sus conceptos para explicar su contemporaneidad), que la voluntad de ser un sujeto moral implica dar a su vida el sentido de una obra de arte. La ética aparece como la verdadera estética, a través de la cual nos reconocemos en nuestros propios actos y dejamos que los demás nos reconozcan. Ello podría ser posible debido a que tanto una como la otra remiten al sentido de

nuestros actos, a la conformación de un determinado estilo. La concepción de la vida como obra de arte parte, según Foucault, del hecho de que la moral (al igual que la estética, podríamos decir) ya no se mueve en el marco de la obediencia a unas determinadas leyes

Pero la voluntad de ser un sujeto moral, la búsqueda de una ética de la existencia era principalmente, en la Antigüedad, un esfuerzo por afirmar su libertad y por dar a su propia vida una cierta forma bajo la cual se pudieran reconocer, ser reconocidos por los otros, e incluso la posteridad podría encontrar un ejemplo. Esta elaboración de su propia vida como una obra de arte personal, incluso si ella obedecía a cánones colectivos, se encontraba en el centro, me parece, de la experiencia moral, de la voluntad moral en la Antigüedad, mientras que, en el cristianismo, con la religión del texto, la idea de una voluntad de Dios, el principio de una obediencia, la moral tomaba mucho más la forma de un código de reglas (solamente ciertas prácticas ascéticas estaban más ligadas al ejercicio de una libertad personal) [...] Y a esta ausencia de moral responde, debe responder una investigación que es aquella de una estética de la existencia. (Foucault, 200, 1549)

La experiencia estética se constituye en las relaciones que formamos entre las obras y nosotros como modos de pensar y actuar (Deleuze 2008 46). La estética afectiva no desbanca la estética relacional de Bourriaud, sino que se superpone a ella y le da un nuevo enfoque: el del aparataje de los afectos.

2 · La técnica y el arte

La definición que da Bourriaud del arte indica que este se produce “a través de signos, formas, gestos u objetos” (Bourriaud 2000 111). Los signos son muy apreciados por Spinoza (Vinciguerra 2005). Pero además de los signos —en la definición de Bourriaud— tenemos las formas, los gestos y los objetos. Eliminando otros términos que conforman el arte, según Bourriaud, los signos y los objetos aparecen así interpelándose. ¿En qué sentido

podríamos decir que un signo interpela un objeto, y a la inversa? O lo que es lo mismo: ¿en qué sentido podríamos hablar de arte como una práctica que trabaja con signos y objetos? La palabra “objeto” encerraría sin duda muchas implicaciones, pero nos parece que, sino la más importante, al menos una que sí ha de importarnos es que todo objeto tiene, o depende de, un cuerpo (aunque esto no es único de los objetos; los sujetos también lo tendrán). Nos alejamos de posibles consideraciones idealistas sobre este concepto para retener su sentido de ser un conjunto de superficies marcadas por el rastro de otros cuerpos. Un cuerpo es marcado y, a su vez, marca (Vinciguerra 2005 167). Por su lado, la imaginación para Spinoza es un conocimiento por signos [*ex signis*] (Vinciguerra 2005 8), por lo que deberemos ver en qué consisten las imágenes y qué relación tienen estas con los cuerpos. Podríamos ver una cierta similitud entre signos e imágenes. Como dice Vinciguerra “hay una vena, un itinerario, una secuencia de planos, que va derecha de la afección a la imagen a través de la noción de rastro. Esta línea sondea la profundidad del cuerpo” (Vinciguerra 2005 165).

Las imágenes que nos formamos a través de las afecciones son conformadas por el rastro de la acción de otros cuerpos que han depositado sus marcas en el nuestro.

Lo blando del cuerpo es el lugar en el que los cuerpos se inscriben y se escriben señalándose y significándose los unos a los otros. Las significaciones humanas son una parte de este proceso infinito. De modo que el hombre no es la fuente. (Vinciguerra 2005 167)

El hombre no es el garante de la verdad del rastro de signos que se deposita, como una nueva piel, sobre la superficie de los cuerpos. Él es un cuerpo más, es decir, también expuesto a ser marcado y a marcar a otros cuerpos. Estaríamos tentados por decir que la percepción de la *mente* ya vendría codificada por las marcas que tiene el cuerpo de esa *mente*. Es en el cuerpo en donde se inscriben los signos y se dan a la percepción. “Ser un espíritu, es percibir; ser un cuerpo, es ser un campo de rastros (Vinciguerra 2005 165)

El arte, a través de la filosofía de Spinoza, sería un entramado que, a través de signos y cuerpos, produce unas ciertas relaciones con el mundo. Un arte spinozista sería ante todo un arte relacional. Esto nos llevaría a la

pregunta de si el arte adquiere un estatuto esencial, es decir, si existe un registro formal sin el cual algo no pueda ser calificado como arte. Aunque pudiera parecer que en Bourriaud existe una cosa tal, puesto que se atreve a dar una definición de lo que es el Arte, encontramos en esta algo que vuela por los aires la posibilidad de construir un canon artístico inapelable, que no es otra cosa que su característica relacional. Este depende de los contextos sociales, históricos, económicos de la creación de la obra, la biografía del autor, las vivencias del experimentador, etc.

Estas dimensiones artísticas no cambian sin que la noción de Arte no se vea alterada y modificada, aunque en esa alteración o modificación pueda haber una recuperación de nociones pasadas, de paradigmas ya obsoletos o de otros aspectos que puedan ser reciclados en una práctica artística que difícilmente pueda ser novedosa de una manera absoluta.

Ahora bien, esas relaciones que el arte establece con el mundo, ¿dónde se producen? ¿Entre quiénes existe esa relación? ¿Quién es el que establece o el que quiere establecer un cierto tipo de relación? Sin duda que el autor está interpelado bajo estas cuestiones, aunque nos parece que no menos interpelado aparece el espectador o, en palabras de Bourriaud, el “mirador” (Bourriaud, 2000 64). Ciertamente, en gran parte del arte contemporáneo, el espectador aparece cuestionado, siendo hacia él (y su posicionamiento en el mundo) hacia donde se dirige gran parte de los esfuerzos puestos en una obra de arte. Él es el que ha de tomar parte de la experiencia que es una obra de arte, y él es quien debe darle sentido y configurar su significado. El espectador es apreciado como una parte esencial del trabajo del artista. Sin embargo, dentro de un esquema spinozista y afectivo, todo arte nos incitaría a remover algo dentro de la obra; por ello, que prefiramos hablar de *experimentador* y no de mirador. Todo arte nos cuestionaría a nosotros, arrebatándonos nuestra quietud para que vayamos a (re)componer la obra, a completar su sentido. Es sin duda una relación para nada pasiva, de mera contemplación, sino un ejercicio productivo marcadamente activo.

Es cierto que es difícil rastrear en Spinoza consideraciones acerca de la estética, por cuanto parece ignorarla explícitamente. Su campo no es algo que interese al filósofo holandés; al menos no lo es a primera vista. Así, encontramos algunas referencias al arte entendido como mecánica en el *Tratado de la reforma del entendimiento*, donde dice que “de ningún modo se deberá

despreciar la Mecánica, ya que muchas cosas que son difíciles se hacen fáciles con el arte y con él podemos ganar mucho tiempo y comodidad en la vida”². Así pues, el arte (entendido como *techné*) nos hace la vida más fácil. Esto, lejos de darle una importancia que le haría sobresalir por encima de otras disciplinas, lo coarta y lo circunscribe a la esfera de lo útil y lo práctico. Si no supiéramos que Spinoza se está refiriendo al arte como mecánica (como artesanía), le podríamos situar bajo el mismo registro bajo el cual se situaría la crítica platónica a cierto tipo de poetas. Sin embargo, el caso de Spinoza es distinto: el artista es identificado como un técnico o científico, hasta el punto de que si pudiéramos hablar de genio spinozista deberíamos decir que “este no es sólo estético, sino tanto técnico como científico”, siendo un genio “histórico y social”. Esta concreción del genio como modalidad histórica y social aparece ampliamente detallada en Sainz Pezonaga:

La diferencia con Kant es, por tanto, evidente aquí también. El genio spinoziano no es sólo estético, sino tanto técnico como científico, y no es “un favorito de la naturaleza que aparece raras veces” (B 200), sino un genio histórico y social. El genio es la multitud, las multitudes históricamente determinadas. La producción de contenido y experiencia estéticos, de eternidad será igualmente una práctica histórica de la multitud. (2013 20)

Berger, por su lado, sostiene:

El contenido de estas obras es la relación entre el espectador y la cosa vista. Esta relación sólo es posible gracias al hecho de que el espectador hereda una situación histórica, económica y social precisa. De no ser así, las obras carecerían de sentido. No ilustran una situación humana o social; la proponen. (2016 205)

El cubismo —al que se refiere este texto— aparece como paradigma de un arte que se basa en la relación entre espectador y obra, la cual arrastra

² TRE, 15. Como ha apuntado Vidal Peña en su Introducción a la *Ética*, Spinoza parece mencionar formas de arte, de pasada, en *Ética*, IV, Prop. XLV, Esc. 2. Ahí, como él mismo indica, apenas parece distinguirse la música del juego de bolos

los sedimentos que una y otra han ido acumulando a lo largo del paso del tiempo. Estos sedimentos son —siguiendo a Berger— históricos, económicos y sociales, pero también habría que añadir que son sin duda afectivos. No queremos decir que los afectos sean los contenedores que engloban la historia, la economía y la sociedad, sino sumarlos a estas figuras como parte importante de toda relación estética. En los afectos es donde se propone esa situación humana o social que se da entre el individuo y la obra de arte.

Aunque alguna vez hable de arte, Spinoza nos invita a entenderlo como mecánica, oficio o artesanía, y de ahí concluye que su principal tarea es la de hacer la vida más cómoda a los hombres. De ahí el arraigo del genio a lo histórico y social, lo cual a lo mejor nos debería hacer sustituir la palabra *genio* por la de productor, la cual parece más oportuna para ilustrar lo que queremos decir. Se entiende, por tanto, que el arte no es sólo útil para el individuo, sino para el conjunto de la sociedad. Habría, en principio, una diferencia palpable entre lo dicho por Spinoza y lo dicho por Bourriaud: en primer lugar, uno se refiere al arte como mecánica y otro al Arte como registro de lo artístico. Sin embargo, en ambas definiciones existe un llamado a la sociedad; por un lado, ese tejido social sería el que da un uso a las cosas fabricadas por el arte, y por otro eso mismo sería lo que garantiza el sentido de una obra, lo que la prolonga y la hace, justamente, pertenecer al Arte.

En el mismo orden de ideas no sabemos por qué la técnica tendría que estar reñida con el arte entendido como *poíesis*³. Hay en el arte una manera de hacer técnica que correspondería al cómo, mientras que también encontramos un ámbito poético que trascendería el ámbito de lo real o, mejor dicho, lo prolongaría y estiraría otorgándole un “acaecer infinito”. Es imposible desgajar el arte de la técnica, sin que ello nos pueda servir de pretexto para afirmar que el buen productor artístico se resuelve en un buen manejo de la técnica.

3 “[...]la ejecución de una obra artística es la transformación de una experiencia única o irreplicable en un experimento con la exuberancia de esa misma singularidad. Una tal transformación es, simultáneamente, técnica y poética: técnica por el dominio antes mencionado, y poética porque de lo que se trata en toda obra es de exaltar la fuerza de lo que se manifiesta, el acaecer infinito de lo real: la *poíesis*” (Francisco José Ramos 2003 64)

3 • Estetización de la ética. Éticidad de la estética

Ahora bien, a pesar de entender el arte —en las escasas veces que Spinoza habla de él— como una mecánica, podríamos seguir nuestro camino interrogándonos por la ligazón que podrían tener la ética y la estética. Habría que ver hasta qué punto uno de los campos más profundamente estudiados en su obra, la ética, podría tener un cierto aire estético. O al revés: cómo podría la estética entenderse como una práctica ética sobre la disposición de los valores que jalonan nuestras vidas. Todo esto estaría lejos, como dijimos, del planteamiento platónico, el cual conllevaría una moralización del arte que creemos que se distancia de lo planteado por Spinoza. Spinoza no es alguien que moralice, ni en su filosofía ni en su vida. Si nos dejamos llevar por la importancia que se dará en sus escritos a la imaginación, podríamos apuntar ya dos usos de esta: uno estético (entendido desde la creatividad) y otro político⁴. Es necesario recordar que la imaginación es una herramienta de conocimiento, aunque no sólo eso: es también una fuente creativa de afectos⁵.

Sobre la imaginación como constitutiva del tejido político, debido a su condición ontológica, es necesario remitirse a Negri, en especial cuando dice:

La paradoja instrumental de la crítica ‘libertina’ de la religión se acepta aquí (la imaginación es ilusión) bajo la forma invertida que propiamente la constituye (... y la ilusión constituye lo real): pero la inversión spinozista de la función constitutiva evita el peligro y toda tentación escéptica —la actividad constitutiva de hecho no es simple función política, no es verdad doble, es más bien potencia ontológica. La enseñanza de la revelación es sin duda ‘ad hominem’, signo ilusorio de una verdad escondida, pero es la operatividad de la ilusión lo que la hace real y por tanto

⁴ En esta afirmación nos mostramos claramente influenciados por la llamada de atención que lleva a cabo Raúl E. de Pablos Escalante, en especial en la nota 14 de su ensayo *Los efectos políticos de la verdad: hacia una genealogía spinozista* (Montserrat Galcerán Huguet y Mario Espinoza Pino 2009 113–132)

⁵ Para una profundización sobre los afectos y las afecciones, remitimos al capítulo 4 de este trabajo.

verdadera. Sobre este plano debe inmediatamente subrayarse la transformación que sufre el concepto mismo de lo político: no más astucia y dominio, sino imaginación y constitución. (Negri 1993 170-171)

La imaginación se concreta, constituyéndose, en las expresiones políticas que tienen que ver con el ejercicio de la libertad y de la obediencia. Hay en Negri, en especial en todo el apartado I del capítulo V de *La Anomalía Salvaje*, un optimismo que le lleva a sostener que la imaginación es un tipo de conocimiento que puede ser llamado verdadero:

Lo político es la metafísica de la imaginación, es la metafísica de la constitución humana de lo real, del mundo. La verdad vive en el mundo de la imaginación, es posible tener ideas adecuadas que, lejos de agotar la realidad, sean, por el contrario, abiertas y constitutivas de realidad, verdaderas intensivamente, el conocimiento es constitutivo, el ser no sólo se halla (no es sólo haber), es también actividad, potencia, no existe solamente la Naturaleza, hay una segunda naturaleza, naturaleza de la causa próxima, ser construido. (Negri 1993 174-175)

La imaginación puede ser adecuada o formada por ideas adecuadas, lo cual hace que pueda ser entendida como un modo de conocimiento. Al hacerlo no estamos sino estableciendo que el conocimiento no es sólo constatación de lo que es el mundo, sino que también es apertura de ese mundo hacia un nuevo estado de cosas. Aplicada a la interpretación de las Sagradas Escrituras, la imaginación no es sino la fuente de la que parecen beber los profetas, cuyo método será duramente criticado por Spinoza, en aras de un método histórico y filológico. Pero también tiene otro uso de carácter político y social, uso constructivo que es el de imaginar un tipo de sociedad basado en un pacto social fundado por la religión, algo que sobrevolará permanentemente el *Tratado teológico-político*. Imaginamos, pues, comunidades posibles y abrimos el campo de nuestra potencia, de la potencia humana.

No obstante, para vivir en seguridad y evitar los ataques de los otros hombres y de los mismos brutos, nos puede prestar

gran ayuda la vigilancia y el gobierno humano. A cuyo fin, la razón y la experiencia no nos han enseñado nada más seguro, que formar una sociedad regida por leyes fijas, ocupar una región del mundo y reunir las fuerzas de todos en una especie de cuerpo, que es el de la sociedad (...) y por tanto, la sociedad más segura y estable, y la menos expuesta a los embates de la fortuna, será aquella que esté fundada y dirigida, en su mayor parte, por hombres sabios y vigilantes. (Spinoza, *TTP* Capítulo III)

Podríamos entender la ética y la estética como lo entiende Francisco José Ramos: “Se trata, para decirlo en mis propios términos, de la ética como carácter (*éthos*) y morada (*ethos*) del pensar filosófico; y de la *estética* como el sentido (*aesthesis*) del pensamiento que guía la experiencia filosófica (en Montserrat Galcerán Huguet y Mario Espinoza Pino 2009 64). Y es que este autor no entiende la Ética de Spinoza como un ejercicio por seguir el modelo axiomático de Euclides, sino como un paradigma del pensar filosófico indisoluble de lo que él llama “la experiencia de la filosofía”. La ética sería así el carácter y la morada del pensar filosófico, y la estética sería el sentido hacia el que se dirige esa experiencia filosófica. En esta importante matización entendemos cómo la estética se encargaría de ese *algo más* que viene a darse bajo los ropajes del sentido. La estética apunta hacia algo y en ese apuntar completa la experiencia filosófica otorgándole un cierto sentido. Es más, mientras que la ética se da en el *pensar* filosófico, la estética conlleva una *experiencia* filosófica. Quizás esto estaría relacionado con aquello que decía Foucault, y que ya apuntamos, sobre que la moral supone tratar la vida como si fuera una obra de arte. Tal vez una estética de la existencia —que es lo que él reclamaba de la Antigüedad para descifrar la contemporaneidad— sería justamente planificar el sentido de nuestras maneras de habitar el mundo, algo en lo que la estética y la ética van imbricadas. No hay que entender, claro está, el pensar filosófico como mera teoría desgajada de la práctica. Este punto también ha sido apuntado por L. Vinciguerra, entre otros, cuando afirma que “[n]o se trata aquí del sentido moral comúnmente admitido de la palabra “ética”, sino de su sentido práctico, en tanto que manera de ser o de vivir, *habitus*” (Vinciguerra 2005 31)

Lo contrario, es decir, concebir la ética como mero entramado teórico, contravendría gran parte del pensamiento spinozista. No creemos que se refiera a esto dicha distinción, sino que el pensar filosófico reclama una experimentación y esta última, en tanto que se encarga de dar un cierto sentido a aquel, ha de considerarse como una estética. No está de más indicar que este *dotar de sentido* a la experiencia filosófica no se acaba ni se liquida en una institucionalización de esta, de la misma manera que el sentido de una obra de arte no vendría finiquitado por su cliché.

Creemos, de acuerdo con una estética relacional, que el sentido no está prefijado, por mucho que alrededor tanto de la filosofía como de las obras de arte haya habido siempre una insaciable sed por enclaustrar el sentido de algunas teorías o de algunas corrientes artísticas bajo el caparazón de una imagen pretendidamente definitiva. No es que pensemos que cualquier sentido es válido para una obra, ya que siempre supone una ayuda saber ciertos datos sobre la producción o el contexto de la misma, pero ello no debe hacer claudicar el componente revitalizador que tiene siempre toda experiencia afectiva o relacional, es decir, que todos esos datos no son algo fijo que nos diga qué debemos sentir al observar la obra, pudiendo cada uno sentir cosas totalmente distintas. Además, como la Historia del Arte hace patente, el significado de las obras de arte está en continua revisión. Entendemos en este trabajo el *significado* como la traducción de instancias que se situarían en los aledaños a la producción artística (la sociedad, los críticos, determinadas sociedades, el poder, etc.) y como *sentido* el producto que sentimos en la experiencia estética. De la misma manera que dijimos, siguiendo a F. J. Ramos, que la estética no sería sino el sentido del pensamiento de la experiencia filosófica, pensamos que ese sentido precisamente se produce a través del sentir. La experiencia estética, en esta definición, aparece íntimamente ligada a la experiencia filosófica.

Es curioso cómo incluso en el ámbito de la religión, la cultura judía de Amsterdam llevaba a cabo un ejercicio inmanente de producción de la espiritualidad en rituales y leyes prácticas.

La inmanencia de Dios en las leyes y ritos de la Torá mitigaba su trascendencia, y los asuntos diarios y mundanos cobraban así una dimensión sagrada adicional. El judío, para participar de la divinidad, no tenía que contemplar un mundo trascendente

al cual sacrificaba su vida en la tierra. Los asuntos cotidianos se santificaban y adquirirían sentido metafísico al organizarse en una red de ritos y procedimientos sancionados por Dios. Sin desechar la perspectiva del otro mundo, el judío estaba más dispuesto a pensar en éste y sus cuestiones prácticas, que incluían las religiosas y rituales: cómo practicar escrupulosamente ciertas reglas, cómo aplicarlas de manera correcta en condiciones diversas y así sucesivamente. (Yovel 1995 39)

También habría en Spinoza un ritual de lo imaginario: “[s]e podría señalar que en Spinoza la ignorancia no basta para constituir lo imaginario: hace falta también un deseo, y su materialización en un rito. Pero lo mismo sucede en Epicuro” (Moreau 2014 35). Este ritual puede entroncarse con los rituales propios de la experiencia estética. El rito, el teatro mediante el cual el artista persevera en la creación, es fundamental para construir lo imaginario. La inspiración no haría sino situar al artista en una especie de limbo alejado de la imaginación, al contrario de lo que se pudiera creer. La materialización del rito es hija del deseo del artista, por lo que toda obra obedece a ese deseo y a su materialización en el comportamiento ritual, lo que no quiere decir que esta se reduzca a un plan a priori o a un método. Paradójicamente, la inspiración y el método aparecen alejados de esta visión por las mismas razones, aunque somos conscientes de que la una y el otro se eliminan mutuamente. En la obra de Spinoza, los ritos también aparecen en un sentido negativo, cuando dice que la superstición en materia de religión no es otra cosa que ver en esta un comportamiento ritual ofrecido mediante sacrificios y oraciones:

[P]uesto que el temor les hace suponer la cólera divina, descifran dicho signo como indicación de la ira de la divinidad, y tratan a continuación de apaciguar esta ira; la lógica del prodigio conduce, pues, a un comportamiento ritual —oraciones y sacrificios. (Moreau 2014 40)

El rito supersticioso en materia de religión se traduce en costumbre solidaria en materia política, hasta el punto de que lo que hace una nación es compartir unas determinadas costumbres, unos determinados hábitos.

El judío (aunque no únicamente, claro está) tenía que pensar en los rituales y modos de transportar la trascendencia a un conjunto de signos prácticos inmanentes. No era tan importante conocer a Dios como saber qué reglas y rituales prácticos nos salvarían, según Yovel. Así, el judío llevaba a cabo un ejercicio de asimilación de aquello que no es de este mundo inmediato para importarlo al mundo inmanente que era el suyo. Aunque en el ámbito del arte no sabemos si podríamos hablar de trascendencia aplicada a la estética y su quehacer artístico, sí podríamos concebir, a nuestro modo de ver, ciertas categorías artísticas (como la belleza, la mimesis, etc.) como una especie de trascendencia que opera en el artista y que sobrevuela la obra de arte concreta. El mercado del arte tendría mucho que decirnos acerca de la construcción de estos clichés artísticos, así como de las categorías trascendentes de la Historia del Arte que se conjugan en toda categorización posible como, por ejemplo, los Museos. Sin embargo, si lo entendiéramos así, veríamos cómo tanto la obra de arte como el artista están siempre abocados al desmantelamiento de esta trascendencia, incluso cuando, guiados por ella, se plantean cómo organizarla en reglas y rituales concretos, que tiene mucho que ver con planificar una técnica adecuada. Tanto si es este el ejercicio del artista como el ejercicio de la obra de arte o del crítico de arte o del comisario, nos parece que todos ellos están abocados a una figuración de la inmanencia:

El arte no imita a la naturaleza, imita a una creación, unas veces para proponer un mundo alternativo, otras sencillamente para ampliar, confirmar, hacer social, la breve esperanza que ofrece la naturaleza. El arte es una respuesta organizada a aquello que la naturaleza nos deja entrever ocasionalmente. El arte se propone transformar el reconocimiento potencial en un reconocimiento continuo. Celebra al hombre en la esperanza de recibir una respuesta más segura, pues la cara trascendental del arte es siempre una forma de oración. (Berger 2016 37)

La oración que es toda trascendencia es un reclamo de ese *habitus* que es la ética y de ese sentido estético de los que hablábamos antes, un sentido producido, inventado, organizado, sea en un museo, en una crítica de un suplemento artístico o en una clase. No es un sentido en el que valga todo o que, por así decir, parta de cero, pero sí que tendría una amplitud de

diferentes matices bastante considerable, lo que puede hacer que una crítica, una clase sobre una obra de arte o una exposición puedan decir diferentes cosas si quien organiza o produce su sentido es una persona u otra. Ello nos llevaría a que el sentido que el artista da a la obra no la agota, sino que, paradójicamente, la expande a nuevas producciones de sentido, siempre que hablemos *de esa obra* y no de otra (de ahí su limitación).

Dentro de una percepción spinozista no se trataría solo de ver la relación de la obra de arte con otras obras de arte, configurando una narración que hablara de ella y que la situara dentro del espectro artístico, estableciendo relaciones más o menos aceptadas dentro de un marco más general, sino como algo que nos hablara —como ya dijimos más arriba— del mundo que rodea a esa obra⁶. Desde este punto de vista el acercamiento spinozista a la obra de arte sería un acercamiento ético, ya que aquel nos requiere para preguntarnos por la vida de la obra de arte, por esa vida histórica, social y política que lleva aparejada esa obra. En la experiencia estética —dándole ligeramente la vuelta al planteamiento de Francisco José Ramos— se nos abre la pregunta de qué podemos hacer nosotros con esa obra. Por decirlo de una manera un tanto complicada y general, se trataría de ver qué ética podemos extraer de cada experiencia estética. Esta pregunta podría tener un correlato en una visión de la obra de arte como creación del genio artístico, dejándonos con la pregunta acerca de lo que pretendió el artista cuando concibió y ejecutó la obra. Aunque creemos que eso no sería argumentado por concepción spinozista, pensamos que esta comprensión del artista como la causa de la obra de arte también conllevaría una cierta importancia de la ética en el campo de la estética. Cuando anteriormente dijimos que, siguiendo básicamente a Sainz Pezonaga, el genio en Spinoza es un genio histórico y social

⁶ Es en este sentido en el que Pierre Zaoui afirma, en su artículo *Spinoza: des artistes sans esthétique?*, que la obra ha de comprenderse en relación con la vida misma del artista. Aunque pudiera haber en esta afirmación un exceso de protagonismo del artista, creemos que es interesante ver cómo lo esencial no sería la contigüidad de unas obras de arte en otras, sino lo que ellas nos tienen que decir de la vida que se conjuga en esas obras: “...en una perspectiva espinosista lo esencial no sería intentar comprender la obra desde lo exterior a la misma, por su relación con otras obras y otras formas de expresión, ni de comprenderla en su “inmanencia pura”... sino de comprenderla en tanto que actividad inmanente que constituye modestamente una parte del espíritu concreto del artista, es decir de su vida misma” (Vinciguerra ed. 2001 232).

(la multitud) no estábamos sino queriendo mostrar cómo la palabra genio se aplica muy débilmente a Spinoza, en tanto que las obras de arte no son principalmente el producto de ese genio que detentaría el sentido de estas⁷.

Al mismo tiempo, somos testigos de una batería de preguntas sobre el uso que damos a una obra y que nos pondría a nosotros, experimentadores de la obra, en el mismo plano del artista. De entre estas, quizás aquella que englobaría tantas otras sería la siguiente: ¿qué quiso hacer el artista con nosotros, en tanto que experimentadores, a través de esa obra? Cabe señalar que el artista, en una concepción spinozista, no puede permanecer aislado a riesgo de perder gran parte de su potencia, es decir, de su alegría. De igual manera que el individuo más poderoso es aquel que tiene un derecho más amplio, el artista más poderoso sería aquel que establece un mayor número de relaciones con los demás, las cuales acrecientan su derecho y potencia. Por tanto, la pregunta estética no es fundamentalmente una pregunta por el genio (a no ser que este genio sea reflejo de una expresión social) sino un cuestionamiento de la capacidad de un arte determinado por establecer relaciones con otros individuos:

De igual manera, el individuo más poderoso es también el individuo que tiene el derecho más amplio. Pero no es un individuo que, por alguna ficción insostenible, procura vivir en aislamiento total de todo el resto de los hombres (u opuesto a ellos). El aislamiento es un sinónimo de pobreza y el antagonismo implica un sistema de amenaza y coacción recíprocas. El derecho del individuo, al igual que el del Estado, consiste más bien en todo aquello que en efecto es capaz de hacer (y pensar) en una situación dada. (Balibar 2011 120)

⁷ El conocimiento es síntoma y resultado de las relaciones que establecemos con los otros seres que nos rodean. La subjetividad en Spinoza reclama otras subjetividades, no para subsumirlas bajo una universalidad, sino para que, en esas relaciones, cobren su propio sentido, es decir, se configuren. Lo que somos viene dado por esas relaciones que establecemos con otros modos, para decirlo en términos spinozistas. Aurelio Sainz Pezonaga (2013), p. 9.

Desde la perspectiva de una estética relacional, de lo que se trataría sería de asistir a un proceso que tome a la obra y a nosotros, experimentadores, como ejes centrales de ese proceso (de momento la cuestión por la autoría la dejaremos a un lado). Así, todas estas preguntas se podrían resumir bajo el rótulo siguiente: ¿qué hace la obra con nosotros? Es aquí donde vemos cómo el ejercicio estético se desenvuelve en una ética, en un carácter con el que nos impregnamos en el proceso artístico. La experiencia estética es también una práctica ética porque si la primera dota de un sentido a la segunda, esta dota a aquella de una dimensión inmanente, práctica, que sobrepasa los límites formales de una obra de arte. El sentido de la experiencia estética iría ligado así a un uso ético⁸.

No es banal tratar la obra de arte como un cuerpo compuesto. La potencia de un cuerpo se define, para Spinoza, por la capacidad de actuar y padecer de muchas maneras a la vez (*ibid.* 234-235). Cabría interrogarse por el número de cuerpos que intervienen en la experiencia estética, aunque ello no disminuiría un ápice el que todos los cuerpos intervinientes (el del autor, el de la obra, el del experimentador, etc.) establecen su potencia en tanto que son capaces de actuar y de padecer de muchas maneras a la vez. Este sería sin duda otro argumento contra el cliché o la imagen idealizada de cómo tiene de ser una obra de arte, ya que estos dos aspectos, el de actuar y el de

⁸ La confluencia entre ética y estética puede rastrearse en autores como Kierkegaard, Nietzsche o Foucault. Este último recogerá el legado de Nietzsche para hacer confluir estas dos esferas. No se trata ya sólo de que, como preconizaran las vanguardias, lo artístico desborda el campo que le había sido reservado para verterse en la vida cotidiana, que hasta ese momento había sido el enemigo; se trata también, en el caso del filósofo francés, de que la referencia que toman los sistemas prácticos reside en el actuar, relacionando estos sistemas prácticos con tres grandes dominios: 1-relaciones de control sobre las cosas (saber), 2-relaciones de acción sobre los otros (poder), y 3-relaciones consigo mismo (ética). Lo artístico puede subsumirse a estos tres grandes ámbitos de acción, por lo que sería un instrumento de saber, poder y ético. La estética, en este sentido, conlleva una ya que nos ayuda a profundizar en las relaciones que tenemos con nosotros mismos. Estas relaciones, no hay que olvidarlo, están inscritas en nuestras acciones —y no solo en nuestras representaciones— en tanto que vienen dadas por nuestra sensibilidad. Cualquiera de nuestras vidas no puede desarrollarse sin inventar una ética y sin desplegarla en términos estéticos, como hubiera dicho Nietzsche. Estas ideas se encuentran ampliamente desarrolladas en (Claramonte 2010 138-142).

padecer, no llevan consigo un prospecto sobre maneras correctas o idóneas de llevarlas a cabo.

Es interesante ver cómo el cliché, de producirse, se produciría en una experiencia sobrexplotada por el significado. Es decir, cuanto más sabemos de una obra de arte (período al que pertenece, intención del artista, su situación dentro de la Historia del Arte, contexto social con el que se relaciona, etc.) más proclives somos a producir una imagen estancada de la obra que pueda circular como algo sólido y poco manejable. Mientras que cuanto más desconocemos estas cosas más nos situamos en un plano en el que juzgaremos únicamente cómo esa obra de arte nos afecta, o dicho de otro modo, cómo nos hace actuar y cómo la padecemos. Sin embargo, por mucho que sepamos acerca de una obra de arte, ello no eliminaría un juicio de gusto primigenio que reclama a nuestros afectos como lo verdaderamente insustituible de la experiencia artística. Es decir, al final de todo, después de dar un número incontable de datos, cifras, teorías artísticas y demás cosas que nos ayudarían a “entender” una obra, los afectos siempre seguirían estando allí. Para intentar comprender esto pongamos el ejemplo de dos personas que se acercan a ver *Las Meninas*, de las cuales una no sabe nada acerca de la obra y la otra conoce bastante sobre esos datos que la Historia y la Historia del Arte nos ofrecen. En el primer caso la persona solo nos podrá ofrecer una conmoción afectiva, en su sentido primario, diciéndonos si le gusta o no, que sería como decir de qué manera padece esa obra y cómo le hace actuar. Creemos que podría ser un juicio en cuanto aseveración sobre la realidad. En el segundo, aunque ese juicio aparezca más sublimado que en el primer caso (sublimado por esa masa de cifras, datos, etc.), lo que quedaría sería una experiencia afectiva, por mucho que los afectos que se ponen en juego en el segundo caso no sean los que se ponen en el primero, ya que las personas son diferentes y cada una dispone de un repertorio distinto (repertorio no sólo de cifras y datos, sino sobre todo vivencial). Es cierto que la segunda persona corre el riesgo de quedarse en la dimensión del cliché, pero también es cierto que aquello que nos proporciona la Historia del Arte no elimina o suplanta los afectos, la conmoción afectiva de ese primer momento en el que, por utilizar el lenguaje spinozista, nos componemos o descomponemos con una obra, sino que quizás los enriquece. Y ello es así porque conocer ya es un afecto, por lo que conociendo el entramado de una obra no estamos sino

modificando la forma en la que somos afectados. Así, sentir una obra no deja de ser conocerla.

Por otro lado, hay en las tesis de Zaoui la idea de una separación entre estéticas de espectador y estéticas de creador (*ibid.* 237), lo cual resultaría difícil mantener desde una visión afectiva del arte, ya que habría que suponer que los afectos del uno y del otro son diferentes, siendo cada uno expresiones o modos de naturalezas distintas, lo que contravendría la tesis spinozista de la sustancia única. Esta hipotética diferencia en Spinoza sólo tiene pertinencia si es una diferencia de intensidades, nunca de clases de afectos. No hay hombres más capaces que otros para los cuales están reservados ciertos afectos, sino que lo que hay es hombres más capaces de tener esos mismos afectos, los cuales pueden ser experimentables por todos los individuos⁹.

¿Y qué es un modo? No es un ser, es una manera de ser. Los entes, los existentes no son seres, así como no hay más ser que la sustancia absolutamente infinita. Desde entonces, nosotros que somos entes, que somos existentes, no seremos seres, seremos maneras de ser de esa sustancia. (Deleuze 2008 70)

Decir que esas maneras de ser comparten una misma sustancia no es lo mismo que decir que tienen una misma esencia (lo cual nos llevaría a instaurar esa esencia como el fin trascendente hacia el cual deberían dirigirse todos los esfuerzos de esos modos). Ello es lo que a Deleuze le hace decir que Spinoza propone una ética y no una moral (como la de Aristóteles, la cual subsume todo el entramado humano a su definición del hombre como animal racional. Sin embargo, Spinoza llama a su ontología ética. Y lo que hay en una ética son singularidades (*ibid.* 72). “En otros términos, lo que es no puede

⁹ La complejidad del problema es sin duda mayor de lo que lo planteamos en este párrafo. Sirva como representación de la abundante bibliografía sobre el tema el abundante artículo Robinson, J (2007). Expression and Expressiveness in Art. *Postgraduate Journal of Aesthetics*, 4,(2), 19-41. Sin embargo, pese a las interesantes aportaciones sobre la distinción entre expresión y expresividad de los diferentes tipos de obra, creemos que nuestro acercamiento es el de una ontología, la spinozista, que reclama las obras de arte en tanto cuerpos afectantes (hacia sus experimentadores) y también como cuerpos afectados (por el sujeto artístico, el autor o los personajes de la obra, por utilizar la terminología de Robinson.

ser puesto en relación con el ser más que al nivel de la existencia y no al nivel de la esencia. A ese nivel hay un existencialismo en Spinoza” (*ibid*). Por lo tanto, hay diferencias, sí, pero son diferencias entre esas singularidades o maneras de ser, pero nunca en base a una esencia que estas debieran lograr.

A veces va a decirles que entre los existentes hay una distinción, una diferencia cuantitativa de existencia. Los existentes pueden ser considerados sobre una especie de escala cuantitativa según la cual son más o menos. ¿Más o menos qué? Vamos a verlo. Para nada una esencia común a muchas cosas, sino una distinción cuantitativa de más y de menos entre existentes. Eso es ética. Por otra parte, el mismo discurso de una ética se continúa diciendo que hay también una oposición cualitativa entre modos de existencia. (Deleuze 2008 70)

Ahora bien, esa distinción entre las singularidades es una distinción que nos remite siempre a lo que pueden los cuerpos, a su potencia. “Se trata de definir a las personas, las cosas, los animales, lo que sea, por lo que cada uno puede. Las personas, las cosas, los animales se distinguen por lo que pueden. Es decir que no pueden lo mismo” (Deleuze 2008 64). A esto remite en última instancia la pregunta ¿qué puede un cuerpo? A su potencia, que no es lo que debe ser (como una esencia que debe cumplirse), sino lo que tiene su singularidad.

Spinoza diferenciará entre cuerpos más capaces que otros de padecer lo menos y de actuar lo máximo, o, dicho de otro modo, de experimentar más afectos alegres. No hay clases, no hay jerarquía en la ética de Spinoza, pero sí hay diferencias entre las singularidades desde el punto de vista de lo que experimentan. La experimentación se abre al ejercicio de la potencia de cada uno. Si antes dijimos que la obra formaba parte de la naturaleza, ahora diremos que esa naturaleza tiene un fuerte componente afectivo, del cual no pueden renegar ni el creador ni la obra ni el experimentador.

De lo que se trata no es de hablar de estética, de ética o de filosofía, sino de ver cómo tanto unas como las otras hablan de la vida y de cómo acceder a una vida más potente, más real y libre, más alegre, en definitiva. Las consecuencias de esto serían, entre otras, una supresión de las jerarquías (no habría muchos tipos de artes, sino un solo arte, un solo deseo artista

como deseo de perseverar en su ser), y por otro lado una devaluación de los conceptos de mimesis y de forma en provecho de aquel de actividad, es decir, una primacía de la producción sobre la representación:

Es precisa la *assidua meditatio*, la “reflexión asidua” (otro término temporal), para poder pasar de la descripción de la experiencia a la producción, por la experiencia, de otra cosa, es decir, para llevarme a exhibir los materiales con los que la experiencia se construye: son cosas que ya estaban ahí, pero de las que yo no era consciente inmediatamente; se trata, por tanto, del proceso por el cual me ligo a los objetos externos. No se trata de la simple consideración de estos objetos y del efecto que producen en mí, sino del proceso que me hace aspirar a esos objetos, y de su calidad interna. Desde entonces, en este momento de la reflexión acerca de la *qualitas objecti*, la pregunta no es ya esta: los objetos, ¿me decepcionan o no?; mi alegría, ¿es provisional o eterna?, sino esta otra: ¿qué hay en el objeto capaz de producir esos efectos? En el fondo, se pasa de una fenomenología a una “materiología”. (Moreau 2014 224-225)

4 • Bibliografía

- Albiac, Gabriel. *La Sinagoga vacía*, Madrid, Editorial Tecnos, 2014
- Ansaldi, Saverio. *Spinoza et le baroque. Infini, désir, multitude*, Paris, Éditions Kimé, 2001
- Balibar, Étienne. *Spinoza y la política*, Buenos Aires, Prometeo libros, 2011
- Berger, John. *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza Forma, 2016
- Berger, John. *El cuaderno de Bento*, Alfaguara, Barcelona, 2016.
- Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du Réel, 2000
- Claramonte, Jordi. *La República de los Fines. Contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad*, Murcia, Cendeac, 2010.
- Deleuze, Gilles. *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2008
- Deleuze, Gilles. *Spinoza y el problema de la expresión*, Barcelona, Muchnik Editores, 1999

- Deleuze, Gilles. *Spinoza: Filosofía práctica*, Barcelona, Fábula Tusquets Editores, 2009.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits II, Une esthétique de l'existence*, Paris, Éditions Gallimard, 2001
- Galcerán Huguet, Montserrat y Mario Espinoza Pino (editores), *Spinoza contemporáneo*, Madrid, Tierradenadie Ediciones, 2009
- Kant, Immanuel. *Crítica del discernimiento*, Boadilla del Monte (Madrid), Mínimo Tránsito, 2003.
- Moreau, Pierre-François. *Spinoza. Filosofía, física y ateísmo*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2014.
- Moreau, Pierre-François. *Spinoza. L'expérience et l'éternité*, Paris, PUF, 1994.
- Martínez, Francisco José. *Cuerpo y pasiones en Espinosa*. Revista *Thémata*. Revista de Filosofía Nº46 (2012 – Segundo semestre) pp. 617-625
- Núñez García, Amanda. *Potencia, poder y lugar. Una reflexión acerca de la libertad y el espacio político en G. Deleuze y Spinoza*. Revista *Thémata*. Revista de Filosofía Nº53 (Enero-Junio 2016), pp. 179- 194.
- Ramos, Francisco José. *Estética del pensamiento II. La danza en el laberinto. Meditación sobre el arte y la acción humana*, Caracas, Editorial Fundamentos, 2003
- Sainz Pezonaga, Aurelio. *La imaginación distanciada. Lo bello, lo sublime y el genio en Spinoza*, en *Youkali, Revista crítica de las artes y el pensamiento*, número 14, febrero 2013, pp. 7-19. <http://www.youkali.net/index14.htm>
- Spinoza, Baruj. *Ética*, Madrid, Alianza Editorial, 2002
- Spinoza, Baruj. *Tratado de la reforma del entendimiento y otros escritos*, Madrid, Tecnos, 1989
- Spinoza, Baruj. *Correspondencia*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- Spinoza, Baruj. *Tratado Teológico-político*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- Spinoza, Baruj. *Tratado político*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- Tatián, Diego. *La cautela del salvaje. Pasiones y política en Spinoza*. Argentina, Adriana Hidalgo, 2001.
- Vinciguerra, Lorenzo. *Quel avenir pour Spinoza? : enquête sur les spinozismes à venir*, París, Kimé, 2001.
- Vinciguerra, Lorenzo. *Spinoza et le signe. La genèse de l'imagination*, Paris, J. Vrin, 2005.
- Yovel, Yirmiyahu. *Spinoza, el marrano de la razón*, Barcelona, Anaya y Mario Muchnik, 1995.