



Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Facultad de Filosofía “Dr. Samuel Ramos Magaña”

Instituto de Investigaciones Filosóficas

“Dr. Luis Villoro Toranzo”

Maestría en Filosofía de la Cultura

TESIS

Análisis estético aplicado a la pintura El Juicio final de Hans Memling a partir de la concepción schopenhaueriana de Voluntad y Dolor

Que para obtener el grado de Maestra en filosofía de la cultura

Presenta:

L.A.V. Belinda Yunuén Serrato Paniagua

Director: Dr. Víctor Manuel Pineda Santoyo

Morelia Michoacán noviembre2021

Índice

Agradecimientos.....	3
Resumen.....	4
Introducción.....	5
Capítulo 1.- El arte y la objetivación de la voluntad en la idea	12
1.1.-Conocimiento de las ideas a través del arte	14
1.1.1.-Distinción entre idea y concepto.....	17
1.1.2.- El arte y la genialidad	21
1.1.3.-La pintura y la objetivación de la voluntad en la idea	24
1.2.-La contemplación estética	28
1.2.1.- El artista como puro sujeto del conocimiento y la obra de arte verdadera.....	30
1.2.2.-La parte subjetiva del placer estético	35
1.2.3.-La parte objetiva del placer estético	38
1.2.4.- Lo bello y lo sublime.....	43
Capítulo 2.- Análisis conceptual sobre voluntad y dolor	45
2.1.- Introducción al concepto de voluntad en <i>El mundo como voluntad y representación</i>	48
2.1.1.- Acotación conceptual de la voluntad en su dimensión estética.....	50
2.1.2.-Implicaciones estéticas entre representación y voluntad	53
2.1.3.-Voluntad y principium individuationis.....	57
2.2.-Concepción del dolor.....	59
2.2.1.- Sobre la representación del dolor objetivado en la pintura primitiva flamenca	61
2.2.2.- Aproximación estético-idealista	63
2.3.- La perspectiva pesimista de Schopenhauer.....	64
2.3.1.- Relación entre voluntad y dolor	67
Capítulo 3.- Análisis estético de la pintura <i>El Juicio final</i> de Hans Memling	71
3.1.- Aproximación histórica a la estética del gótico flamenco tardío medieval.....	81
3.1.1.- Perspectiva y representación estética medieval tardía en la pintura <i>El juicio final</i> de Hans Memling	87
3.2.- Elementos iconográficos medievales, simbolismo y dolor en la pintura primitiva flamenca <i>El juicio final</i> de Hans Memling	93
3.2.1.- La representación de la realidad y su significación en la pintura <i>El juicio final</i> de Hans Memling	97
3.2.2.- Representación estética del dolor en la pintura <i>El Juicio final</i> de Hans Memling.....	98
3.2.3.-Del Pantocrátor a un Cristo más humano en la pintura <i>El juicio final</i> de Hans Memling.....	101
3.3.- Aplicación de los conceptos de voluntad y dolor de Arthur Schopenhauer al análisis estético de la pintura <i>El juicio final</i> de Hans Memling	105
Conclusiones	124
Bibliografía.....	140

Agradecimientos

Quiero expresar mi agradecimiento a quienes contribuyeron en la realización de esta investigación.

Mi gratitud hacia el Dr. Víctor Manuel Pineda Santoyo por dirigirme en este proceso de investigación filosófica.

Agradezco el apoyo y comentarios del Dr. Eduardo González Di Pierro.

Doy las gracias al Mtro. Juan Cruz Cuamba Herrejón por sus correcciones y observaciones.

Reconozco la labor de quienes fueron mis maestros en el transcurso de la maestría que aportaron con sus clases presenciales y en línea a mi formación.

Agradezco las atenciones del director, de la secretaria académica y del personal que conforma la Facultad de Filosofía “Samuel Ramos”. Además, agradezco a quienes integran la Maestría en filosofía de la cultura y al Instituto de Investigaciones Filosóficas “Luis Villoro Toranzo”.

Expreso mi gratitud hacia la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Doy las gracias al CONACYT por el apoyo económico brindado durante los dos años de maestría 2019-2021.

Reconozco el apoyo y motivación brindado por mi familia para seguir mis metas profesionales.

Manifiesto de manera especial mi agradecimiento a José Luis Gaona Carrillo.

Resumen

A partir de la anécdota sobre el filósofo Arthur Schopenhauer con la pintura religiosa *El juicio final* de Hans Memling la cual presenta Luis Moreno Claros en su estudio introductorio “Arthur Schopenhauer el filósofo pesimista”, surge mi interés en realizar un análisis estético sobre esta pintura bajo los conceptos de Voluntad y dolor de este filósofo. El presente análisis estético demuestra la importancia de esta anécdota en relación con la perspectiva estética del filósofo de Danzig; en el análisis se aplican los conceptos de Voluntad y dolor sobre la pintura medieval tardía. De tal manera que permite la actualización de la pintura y de los conceptos schopenhauerianos. Además, logra abrir un nuevo sentido interpretativo sobre los modos objetivantes de la voluntad encontrando nuevas formas y representaciones de la voluntad.

Palabras clave: Voluntad, dolor, objetivación, idea, arte.

Abstract

From the anecdote about the philosopher Arthur Schopenhauer with the religious painting *The Last Judgment* by Hans Memling which Luis Moreno Claros presents in his introductory study "Arthur Schopenhauer the pessimistic philosopher", my interest arises in carrying out an aesthetic analysis on this painting under the concepts of Will and pain of this philosopher. The present aesthetic analysis demonstrates the importance of this anecdote in relation to the aesthetic perspective of the Danzig philosopher; In the analysis, the concepts of Will and pain are applied to late medieval painting. In such a way that it allows the updating of painting and Schopenhauerian concepts. In addition, it manages to open a new interpretive sense on the objectifying modes of the will, finding new forms and representations of the will.

Keywords: Will, pain, objectification, idea, art.

Introducción

En la presente investigación se realiza un trabajo interpretativo de la pintura medieval tardía *El juicio final* de Hans Memling (ver Fig.1).

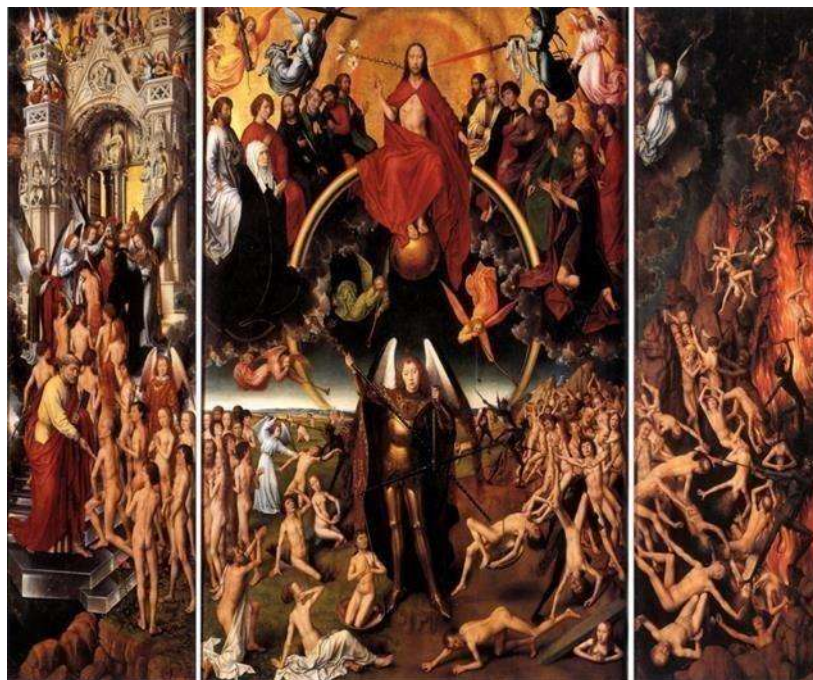


Fig.1 El Juicio final¹

Para realizar este análisis estético se tomaron como guía los conceptos de Voluntad y dolor del filósofo alemán Arthur Schopenhauer, mediante los cuales se da un nuevo sentido a la pintura de Hans Memling. Este análisis permite entender ciertas relaciones conceptuales que dieron origen a la pintura en contraste con las ideas del filósofo de Danzig que generan otras conexiones conceptuales con la época actual.

A modo de un primer acercamiento a la pintura *El Juicio final* de Hans Memling se habla primeramente del contexto histórico-artístico con la finalidad de situar a la pintura como parte de la manifestación cultural de una determinada época. Esta reflexión filosófica a partir de la estética de Arthur Schopenhauer dará a conocer nuevos modos de expresión estética de

¹Memling, H. (1466) El Juicio final[pintura]. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/El_Juicio_Final_\(Memling\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_Juicio_Final_(Memling)) consultado el 25 de noviembre del 2019

la Voluntad. El concepto de voluntad y dolor vertidos en *El mundo como voluntad y representación* son categorías que representan la base conceptual hacia una nueva visión del dolor y modos objetivantes de la Voluntad. El análisis estético de esta pintura del Medioevo tardío es un claro ejemplo de esa posible reinterpretación conceptual y estética del dolor. Cada momento histórico atraviesa por situaciones y problemas culturales que la filosofía debe saber conceptualizar y analizar críticamente. El propio Arthur Schopenhauer, en la contemplación que tuvo de esta pintura en la catedral de Danzig, lo encomendaría a ir prefigurando su visión acerca de la esencia del arte. Así, no será gratuito recalcar el grado de importancia que impacta en la reflexión filosófica. El análisis estético permitirá revelar los modos objetivantes de la Voluntad, dando lugar a una reinterpretación del dolor. Esta pintura de estilo gótico flamenco, representa estéticamente la Voluntad, en una revaloración intuitiva de la estética platónica, proponiendo un acceso a la cosa en sí por vía contemplativa.

Elegí analizar la pintura *El juicio final* de Hans Memling debido a la impresión que me provocó leer la anécdota que se encuentra en el estudio introductorio: “Arthur Schopenhauer el filósofo pesimista” de Luis Fernando Moreno Claros el cual aparece en el libro *El mundo como voluntad y representación* de editorial Gredos y en el libro de Moreno Claros² titulado *Schopenhauer. Una biografía*. Al imaginar la vivencia que tuvo Schopenhauer con la pintura religiosa del artista primitivo flamenco Hans Memling, me pareció una experiencia bastante curiosa y contradictoria por tratarse de un filósofo que más tarde terminaría manifestando una perspectiva distante a la religión. Si bien ésta es atea, en sus libros hace varias referencias a religiones, entre ellas al cristianismo. Un ejemplo de ello se presenta en su libro *Parerga y Paralipómena* (volumen II), donde se refiere al apartado del libro de Tobías en el Antiguo

²Luis Fernando Moreno Claros nació en Cáceres (España) en 1961. Es doctor en filosofía por la Universidad de Salamanca. Amplió sus estudios de literatura y filosofía en Alemania (Tübingen, Múnich, Weimar). Es traductor de alemán, ha traducido a Goethe, ETA Hoffmann, Arthur y Johanna Schopenhauer, Nietzsche, Lou von Salomé y Wittgenstein. Como ensayista ha publicado *Martin Heidegger. El filósofo del ser y Schopenhauer. Una biografía*. Ejerce la crítica literaria en el suplemento cultural Babelia del diario El País y en la revista internacional Letras Libres. Blog: <http://morenoclaros.blogspot.com.es> (recuperado de <https://www.acantilado.es/persona/luis-fernando-moreno-claros/> consultado el 19 de marzo del 2021)

testamento, en el cual explica la gran falsedad y egoísmo del ser humano en distinción respecto a otros animales:

¡Ay del Asmodeo de la moralidad, que a su protegido le hizo transparentes, no solo tejados y muros, sino el velo universalmente extendido del disimulo, la falsedad, la hipocresía, la mueca, la mentira y el engaño, y le hizo ver qué poca honradez se puede encontrar en el mundo y con cuánta frecuencia, aun donde menos se sospecha, detrás de todas las obras externamente virtuosas, oculta y en el más íntimo escondrijo, se sienta al timón la falta de rectitud!- De ahí que los amigos de cuatro patas sean mejores para tantos hombres: pues, en efecto, ¿dónde nos repondríamos del disimulo, la falsedad y el encubrimiento infinitos de los hombres si no existieran los perros, cuyo rostro franco podemos mirar sin desconfianza? (Schopenhauer II, 2009, p.224)

Además de estas referencias en *El mundo como voluntad y representación* (volumen I), hace otras al pecado original:

Este punto de vista tiene su representación mítica en el dogma cristiano que nos hace a todos partícipes del pecado original de Adán (que evidentemente no es sino la satisfacción del deseo sexual) y culpables por ese pecado del sufrimiento y de la muerte. Tal doctrina va en este punto más allá del conocimiento según el principio de razón y reconoce la idea del hombre, cuya unidad, a partir de su desintegración en innumerables individuos, es recompuesta por los poderosos lazos de la generación. (Schopenhauer I, 2014, p.378)

Y no sólo del cristianismo, también en el libro *Parerga y Paralipómena* (volumen II) establece relaciones entre el dogma cristiano y el budismo en cuanto al pecado original antes mencionado y el surgimiento del mundo:

En el *budismo* el mundo surge a consecuencia de un inexplicable oscurecimiento producido tras una larga calma en la claridad celeste del *nirvana*, que es un estado de beatitud logrado a base de penitencia; así que nace por una especie de fatalidad que en el fondo se ha de interpretar como moral, si bien en lo físico el asunto encuentra incluso una imagen y una analogía, que se le corresponden exactamente, en el inexplicable surgimiento de una nebulosa primigenia de la que se formó el sol. Según ello, a consecuencia de las faltas morales, se ha ido haciendo gradualmente peor también en el sentido físico, hasta adoptar la triste figura actual. (Schopenhauer II, 2009, p.251)

También en el libro *Parerga y Paralipómena* (volumen II), explica la doctrina budista con la cual concuerda y que también aparece en el nuevo testamento:

Del Spence Hardy's Manual of Buddhism (pp. 394-96, con las que se pueden comparar las pp. 429, 440 y 445 del mismo libro), así como de San germano's Burmese empire, p. 6, y de las Asiat, researches, vol. 6, p. 179 y vol. 9, p. 256, se desprende que en el budismo hay una doctrina exotérica y otra esotérica con respecto a la pervivencia tras la muerte: la primera es

justamente la metempsicosis, igual que en el brahmanismo; pero la segunda es la palingenesia, mucho más difícil de entender, que se halla en gran concordancia con mi teoría de la permanencia metafísica de la voluntad junto con la índole meramente física y la consiguiente caducidad del intelecto. — Παλιγγενεσία aparece ya en el Nuevo Testamento. (Schopenhauer II, 2009, p.234)

Y de esta manera se entiende cómo Schopenhauer utiliza en su filosofía referencias al cristianismo y al budismo. Lo mencionado anteriormente aunado a la anécdota de Luis Moreno Claros sobre Schopenhauer y la pintura de *El juicio final* de Hans Memling, fue información que consiguió motivarme a realizar esta investigación. Moreno Claros especula que la experiencia de Schopenhauer al contemplar la pintura del artista alemán habría impactado en la futura concepción estética del filósofo:

Cabe la posibilidad de que Schopenhauer reflexionase por primera vez sobre la esencia del arte en la hermosa catedral gótica de Danzig, al pie del altar mayor adornado con el impresionante retablo de Hans Memling, El juicio final. Frente al mismo tríptico también Johanna, la madre del filósofo, creyó captar de niña la verdadera esencia del arte, tal y como reflejan sus memorias. Quizá contemplando aquellas escenas de seres humanos cadavéricos y desnudos condenados al Cielo o al Infierno, Schopenhauer pensaba algo parecido a lo que escribiría años más tarde en *El mundo*: «Hay que colocarse ante un cuadro como ante un soberano, esperando a ver si nos habla y qué va a decirnos, y, cómo a éste, tampoco a aquél debemos dirigirle la palabra, pues sólo nos oíríamos a nosotros mismos». (Moreno, 2014, p. CVII)

Luis Moreno Claros presenta más información y detalles sobre este encuentro en su libro *Schopenhauer. Una biografía*:

Arthur se confirmó, efectivamente, poco tiempo después en la hermosa catedral gótica de Dánzig, quizá justo al pie del altar adornado con el retablo de Hans Memling, El juicio final; era el impresionante tríptico frente al que también Johanna había creído captar de niña la verdadera esencia del arte -además de en la clase de Chodowiecki-, tal y como mencionó en sus memorias. Sería mucho especular que contemplando aquellas escenas de seres humanos cadavéricos y desnudos condenados al Cielo o al Infierno el joven pensase algo parecido a lo que escribiría años después sobre la manera de actuar ante una obra de arte: «Frente a un cuadro debemos comportarnos como ante un príncipe y esperar a que nos dirija la palabra; no debemos ser los primeros en hablar, pues correremos el riesgo de oírnos solo a nosotros mismos». (Moreno, 2014, p.120)

La especulación de Luis Moreno Claros antes mencionada, despertó mi curiosidad por saber más acerca de la pintura de Memling, lo cual me motivó a elegirla como objeto de análisis.

Por lo que decido aplicaren ella los conceptos de voluntad y dolor de Arthur Schopenhauer,

los cuales me aparecen representados en la pintura en diversas formas. Aunque esta pintura es de temática religiosa y difiere de la perspectiva del mencionado filósofo porque este explica la esencia y el dolor del mundo de forma no religiosa, esto no impide que se tenga un acercamiento a ella desde la estética schopenhaueriana, ya que en esta prima la idea y no el concepto. Por lo que la problemática entre conceptos religiosos y no religiosos no imposibilita la interpretación de la pintura bajo las ideas estéticas del filósofo alemán. Esto porque el filósofo considera al concepto ajeno a la obra de arte. Siguiendo esta perspectiva se mira bajo el velo del concepto religioso.

La estética schopenhaueriana demuestra que se puede acceder a la idea en cualquier objeto o tipo de obra de arte ya que todas objetivan a la voluntad en la idea y esta se encuentra en el interior de todo objeto. Recordando que cada una lo hace en distinto grado de objetivación y de este depende la calidad de la obra de arte. Por lo que hay obras de arte donde prima más el concepto y esta idea no es tan clara.

Schopenhauer no era religioso, sin embargo, tomó como referencia conceptos religiosos para la creación de su sistema filosófico, lo cual puede resultar un poco contradictorio. De manera que se aclara que esta investigación no se centra en problemáticas de índole religiosa ni se cuestionan las creencias del filósofo o del mismo pintor, sino que se realiza con el sentido de interpretar la pintura buscando ir más allá de los límites conceptuales religiosos. Esto con el sentido de actualizar la pintura y reflexionar sobre las ideas estéticas schopenhauerianas que involucran a la pintura.

Si bien la idea de un juicio final en lo superficial o meramente conceptual apunta a lo religioso cristiano, en esencia va más allá de una religión o una figura cristiana. En el libro tercero de *El mundo como voluntad y representación* vol. I y vol. II y en el libro *Lecciones sobre metafísica de lo bello* se hace una distinción entre concepto e idea, la cual es necesaria

tener presente para comprender la estética schopenhaueriana y la manera en la que esta se aleja del concepto para acceder a la idea.

El arte de la pintura, por su grado de objetivación de la voluntad, se encuentra contaminado por el concepto y dificulta el acceso a la idea en la obra de arte. Bajo la ilusión del concepto la pintura sólo puede entenderse desde un contexto religioso, pero es a partir de la estética schopenhaueriana que se plantea un acercamiento a la pintura más allá del accesorio conceptual.

El pintor primitivo flamenco Hans Memling nos hace reconocer a Cristo como Dios, pero al momento de aplicar los conceptos de Schopenhauer a la misma pintura levantamos el velo religioso para acercarnos a la perspectiva del filósofo que nos dice cómo actuar frente a ella. Según este debemos ir más allá de lo aparente y de lo conceptual. Por lo que da igual que la pintura sea o no religiosa.

El Juicio final es una pintura pintada por el artista alemán Hans Memling en el período de 1466-1473. La obra de arte se encuentra dividida en tres secciones, por lo que se le conoce como tríptico. Como su nombre lo indica trata un tema religioso cristiano en donde se representa de manera artística la escena del juicio final. El pintor creó una iconografía plasmada de emotividad, demostrando gran delicadeza en su ejecución y composición. En la parte central superior se encuentra Cristo Pantocrátor sentado sobre un arcoíris y reposando sus pies sobre una esfera dorada; más abajo se encuentra el arcángel Miguel quien pesa las almas en una balanza. A los lados se encuentran las representaciones visuales de los bienaventurados que van al cielo y de los malditos que van al infierno.

Esta investigación toma en cuenta el gran aporte de la filosofía schopenhaueriana y su actualidad, por lo que sus conceptos de voluntad y dolor que aparecen en su obra maestra *El mundo como voluntad y representación* fueron guía fundamental para este análisis estético.

El presente trabajo tiene como finalidad dar un nuevo enfoque interpretativo a la pintura de Memling tomando como guía los conceptos del filósofo Arthur Schopenhauer. Esta investigación abre un nuevo sentido interpretativo sobre los modos objetivantes de la voluntad que permite que se encuentren nuevas formas y representaciones de la voluntad. La distinción que hace el filósofo entre concepto e idea fundamenta lo planteado en esta investigación. Esto lo explica el mismo Schopenhauer en su libro tercero de *El mundo como voluntad y representación* (párrafo 49).

Entonces, permitamos que el tríptico de Memling nos hable tomando la posición que nos plantea Schopenhauer:

[...] «Hay que colocarse ante un cuadro como ante un soberano, esperando a ver si nos habla y qué va a decirnos, y, cómo a éste, tampoco a aquél debemos dirigirle la palabra, pues sólo nos oíríamos a nosotros mismos». (Moreno, 2014, p. CVII)

En este análisis se parte de esa idea anterior para librarse del concepto y adentrarse al mundo de la obra de arte. Por eso en este análisis estético siguiendo al filósofo de Danzig se plantea levantar el velo que impide el acceso a la idea en la pintura. Este es la ilusión del concepto religioso, quitando ese velo que no permite mostrar la verdad en la pintura es que vamos a acceder a la idea. De esta manera es que este trabajo de investigación consigue abrazar la estética schopenhaueriana.

Es necesario señalar que la presente interpretación ve la parte histórica y artística de la pintura como un conocimiento particular de la misma y por esa razón se incluye la contextualización histórica-artística. Además, se agregan las citas y referencias a los textos de los teóricos Émile Mâle nacido en Francia, especialista en arte sacro y medieval y Erwin Panofski historiador de las ideas artísticas de origen alemán. El primero con su texto *El arte religioso* que fue de gran ayuda para contextualizar la pintura y profundizar en los conceptos religiosos que hay en ella. El segundo con los textos *Los primitivos flamencos e Idea*, que

explican el estilo del pintor y sus ideas, los cuales fueron importantes para comprender el valor de la pintura en su contexto original, lo que permitió establecer otras conexiones conceptuales que se dieron en esta investigación y que sirvieron para explicar las nuevas formas de representación y objetivación que arroja este análisis.

Al aplicar los conceptos schopenhauerianos se consigue argumentar estéticamente la trascendencia atemporal objetivante de la voluntad en la pintura *El juicio final* de Hans Memling y al mismo tiempo se propone un nuevo modo de objetivación de la voluntad en la pintura. Además, se reinterpretan filosóficamente los conceptos en su dimensión estética sobre Voluntad y dolor para reivindicar la actualidad de la filosofía schopenhaueriana. De la misma manera se muestra la importancia biográfica de la experiencia del joven Arthur Schopenhauer en su contemplación de la pintura ya mencionada y respecto a su concepción esencialista de la obra de arte que justifica el valor que da en sus libros a la contemplación estética como manera de liberación del dolor.

Siguiendo lo anteriormente expuesto, la presente investigación se divide en tres capítulos: El primero expone cuestiones sobre el arte y la objetivación de la voluntad en la idea, además se analiza la estética schopenhaueriana en relación con el conocimiento intuitivo para sustentar las bases conceptuales de esta investigación. El segundo capítulo explica los conceptos de voluntad y dolor para el desarrollo del análisis de la pintura. En el tercer capítulo se realiza el análisis estético de la pintura aplicando los conceptos anteriores.

Capítulo 1.- El arte y la objetivación de la voluntad en la idea

En este primer apartado se explica el proceso en el que la voluntad se objetiva en la idea en la obra de arte. Además, se describe como a través de la contemplación se accede a la

idea.³Esta nos permite obtener conocimiento de la esencia de cualquier objeto. La claridad de la idea en la obra de arte también depende del material en el cual se reproduzca.

A manera de un primer acercamiento se toma como base la explicación que da Schopenhauer sobre la objetivación de la voluntad, la cual entiende como: [...] “la voluntad convertida en objeto, o sea, en representación”. (Schopenhauer, 2014, p.207) Así pues la voluntad se materializa en el objeto y en este se puede captar la esencia de la voluntad en forma de representación, en el aspecto de ser un objeto para un sujeto. Después se va a responder a la pregunta ¿Qué tiene que ver la obra de arte con la voluntad?

Para entender que la voluntad está presente en todo lo existente, debemos de partir de esa relación sujeto-objeto, donde vemos esa particularidad y pluralidad de los objetos. Bajo esta misma relación no podemos acceder a la esencia del objeto ya que estamos bajo la ilusión del principio de razón suficiente el cual se tendrá que abandonar para poder acceder a esa verdad bajo el modo del pensamiento intuitivo. La relación sujeto-objeto se entiende desde el aspecto de ser un objeto para un sujeto, pero al saber que esta voluntad se encuentra en todo y en los mismos objetos entendemos que no somos los objetos de un sujeto sino de una voluntad.

El objeto sometido a la voluntad no se conoce bajo el principio de razón suficiente, ya que al ser objeto de la voluntad se debe de estudiar al objeto a la manera de la voluntad y esta escapa a esos principios y formas de espacio, tiempo y causalidad. Ya que estas formas a priori condicionan la experiencia estética en su encuentro con la verdadera esencia. Es por eso que la manera de acceder a la esencia de la voluntad se da bajo otra forma de pensamiento, que será a través del pensamiento intuitivo, quien captará a la idea.

La voluntad permea en lo existente pero esta esencia de la voluntad es captada a través de la contemplación de esa idea, y a la que el ser humano accede mediante la capacidad que tiene

³Existe una relación entre idea, voluntad y cosa en sí. Podría interpretarse que para Schopenhauer la idea es una manifestación de la voluntad, pero no debe asumirse que por esa relación o esas semejanzas se deban entender como iguales, por lo cual en este texto se entenderá a la idea como una manifestación de la voluntad más no como lo mismo, de esto se hablará más adelante en el subcapítulo *Conocimiento de las ideas a través del arte*.

de contemplación. Esta idea se presentará en todos los objetos incluyendo en la obra de arte. Esta es un modo privilegiado para acceder a la idea.

Schopenhauer a través de su estética nos señala que a través de la experiencia estética se percibe la verdadera esencia de los objetos. El pensamiento intuitivo será la vía para descubrir este gran enigma, mediante la capacidad de contemplación estética. La contemplación es una capacidad que poseen todas las personas, pero esta contemplación será provocada en nosotros por la belleza de los objetos, es decir, son los objetos los que mediante su cualidad de belleza nos inducirán a esa contemplación, que nos llevará a acceder a la idea. En la creación artística se presenta la belleza, una belleza artística que solo dista de la natural⁴ en el sentido de que el arte facilita más el conocimiento de las ideas. El arte es una vía de conocimiento superior porque no se ajusta a la simple imitación de la naturaleza. De serlo así es considerado un arte malo. El artista será quien facilite el conocimiento de la idea, ya que en su obra reproduce esa idea.

1.1.-Conocimiento de las ideas a través del arte

Schopenhauer afirma que es posible conocer la idea mediante la contemplación de la obra de arte. El filósofo de Danzig entiende las ideas como: “[...] él en sí de las cosas, los modelos de las que éstas son copias”. (Moreno, 2014, p. CXL) Aparte de incluir el concepto de idea de Platón también toma el concepto de la cosa en sí Kantiana, la cual según Kant no puede ser conocida por el ser humano y que Schopenhauer va a contradecir relacionando la cosa en sí con su concepto de voluntad. La diferencia entre Kant y Schopenhauer es que el segundo admite el acceso a la cosa en sí, como lo expresa Moreno Claros en su estudio

⁴Schopenhauer argumenta a favor de la belleza de la naturaleza, pero esta debe de ser tomada por el espectador con la actitud contemplativa adecuada, como la del genio.

introdutorio Arthur Schopenhauer, el filósofo pesimista: “Schopenhauer aseguró que había dado con ella al descubrir la voluntad”. (Moreno,2014, CXXXIV)

La esencia de las cosas llamada cosa en sí, según Schopenhauer guarda relación con la voluntad, que: “Es el núcleo de todas las cosas, su esencia íntima. [...] lo que no puede ser explicado pues es distinta *toto genere* de la representación.” (Moreno, 2014, CXL) En base a estas explicaciones notamos que la cosa en sí, la idea y la voluntad son semejantes porque son entendidas como esencias de las cosas y son eternas, pero a pesar de estas semejanzas no debemos entenderlas como idénticas:

[...] si la voluntad es para nosotros la cosa en sí, y la idea la objetivación⁵ inmediata de esa voluntad en un nivel determinado, hallamos entonces que la cosa en sí de Kant y la idea de Platón -que para éste era lo único [...], estas dos grandes y oscuras paradojas de los dos más grandes filósofos de Occidente, no son ciertamente idénticas, pero están estrechamente emparentadas y no se diferencian más que en una única determinación. (Schopenhauer I, 2014, pp.208, 209)

Fue necesario explicar la relación entre los conceptos de cosa en sí, voluntad e idea para entender cómo se involucra en esto la voluntad. Como individuos no podemos tener conocimiento de las ideas, pero si podemos encontrar una forma elevada de conocimiento que nos permita acceder a ellas. A través del conocimiento intuitivo se logra entrar en contacto con la esencia a través de la idea. Es este el tipo de conocimiento que defiende Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*.

El conocimiento de la idea se da mediante un proceso de transición de un conocimiento objetivo a uno artístico. El intelecto en su función natural se encuentra al servicio de la voluntad. Este establece relaciones con las cosas y de estas relaciones obtiene conocimiento.

Las cuales se dan por motivos de la voluntad, ya que esta actúa sobre el intelecto. Este

⁵La voluntad acude a las ideas platónicas para objetivarse en mundo. (Moreno,2014, p.CXXXVI) Entiéndase esto como que la voluntad al no ser representación busca a la idea para objetivarse porque desea continuamente afirmarse en todo lo existente, ya que es impulso ciego. Las ideas al presentarse en todo lo que existe serán utilizadas por la voluntad para objetivarse.

conocimiento obtenido por esas relaciones con la voluntad y las cosas, se va a completar con las relaciones de las cosas entre sí.

El conocimiento de las relaciones de las cosas entre sí solo es importante para el intelecto humano, esta comprensión de las relaciones de las cosas se da solamente por la intervención de la voluntad la cual tiene este proceso a su servicio. En este proceso se da la transición del conocimiento objetivo al independiente de la voluntad, al que corresponden respectivamente, el objetivo al de la ciencia y el independiente de la voluntad al artístico.

Si de un objeto se perciben muchas relaciones de ellas surge la esencia que se va construyendo gradualmente partiendo de las relaciones, aunque esta sea distinta de ellas, en esta forma de comprensión ese sometimiento del intelecto a la voluntad se hace cada vez menor, entonces el intelecto logra dominar y no se preocupa por las relaciones de las cosas con la voluntad dejando la posibilidad de aprehender la esencia puramente objetiva que se expresa a través de todas las relaciones.

Al liberarse de la voluntad también lo hace de las relaciones ahora conoce lo esencial, su objeto son las ideas, estas aún no son la esencia de la cosa en sí, porque han surgido de las relaciones. Lo que resulta de la suma de todas esas relaciones es el carácter propio de la cosa, percibido por la intuición como objeto. La idea es en todo este proceso la objetivación adecuada de la voluntad en este grado de su manifestación. En el apartado relación entre idea y concepto se explicará la diferencia para distinguirla idea de mejor manera.

Para introducirnos al proceso de conocimiento es necesario partir del intelecto, este se encuentra al servicio de la voluntad en su función natural y obtiene conocimiento a través de las relaciones de las cosas con la voluntad, que hace que estas relaciones de las cosas se conviertan en motivos de la voluntad y para completar este conocimiento, las relaciones de las cosas entre sí. La comprensión de las relaciones que las cosas tienen entre sí sólo acontece mediante, el servicio de la voluntad.

El conocimiento común de las cosas es el que se encuentra bajo el principio de razón suficiente y este no permite el acceso a la idea, además de que el sujeto sigue siendo individuo. Es necesario que ocurra un cambio en el sujeto individual para que pueda situarse en ese estado más elevado que es el conocimiento de la idea, el cual se produce repentinamente mediante la contemplación del objeto.

1.1.1.-Distinción entre idea y concepto

En este capítulo se explica la diferencia entre idea y concepto. En contraste con lo anteriormente expuesto sobre el conocimiento objetivo y el conocimiento de las ideas, se entiende que el conocimiento objetivo es el sometido al principio de razón suficiente, el cual no incluye el conocimiento de las ideas. Es posible pasar del conocimiento objetivo y elevarnos al conocimiento de las ideas.

Para comprender lo anterior es necesario profundizar sobre la distinción que hace el filósofo de Danzig entre idea y concepto en el libro primero de *El mundo como voluntad y representación* que especifica en el parágrafo 9 donde habla de concepto y razón y los distingue de las representaciones intuitivas que complementa con el concepto de idea en el libro tercero. Su concepto de idea debe entenderse de la misma manera que el concepto de idea platónica, el cual describe de la siguiente manera:

[...]sólo en sentido platónico (Idea). Las ideas son el en sí de las cosas, los modelos de las que estas son copias. La voluntad acude a las Ideas platónicas para objetivarse en mundo. Se objetiva en la Idea de materia, en las Ideas que remiten a los reinos vegetal y animal, y finalmente, en la Idea de ser humano. Los seres y las cosas del mundo son efímeras copias de las Ideas eternas. Un hombre concreto o un perro o una rosa tan sólo reflejan la Idea universal de Hombre, Perro o Rosa; mientras, en tanto que seres vivos e individualizados, estos mueren, sus Ideas eternas permanecen. Las generaciones pasan, las personas, las plantas y animales perecen, pero la Idea (la especie) existe eternamente. (Moreno, 2014, CXXXVI)

Precisando lo anterior, los seres humanos podemos acceder a estas ideas de forma intuitiva mediante un modo de conciencia mediadora que será como la del genio artista. Para explicar este acceso a la idea debe entenderse como sucede desde el mundo como representación, como objeto para un sujeto, definiéndolo como la objetivación de la voluntad.

La objetivación de la voluntad muestra diferentes grados donde la esencia de la voluntad se presenta como objeto, entra en la representación como idea, esta se relaciona con los grados de objetivación de la voluntad. La idea se manifiesta en todas las cosas. No es afectada por el principio de razón suficiente, no cambia ni le afecta la pluralidad, no se modifica es siempre una y la misma. La idea se encuentra fuera del principio de razón suficiente que es el que rige el conocimiento del individuo por lo que se encuentra fuera de su alcance y para que el sujeto pueda acceder a este conocimiento de la idea debe suprimir su individualidad.

Es necesario dejar clara la perspectiva de Schopenhauer en torno al concepto y a la idea antes de pasar a describir cómo se da esta misma distinción en la obra de arte, por lo que es necesario presentar las definiciones que hace el filósofo en el Libro tercero de *El mundo como voluntad y representación*, las cuales son las siguientes:

El concepto es abstracto, discursivo, totalmente indeterminado dentro de su esfera, determinado sólo en cuanto a sus límites, accesible e inteligible a quien esté dotado de razón, comunicable a través de las palabras sin más intermediarios y agotado en su definición. La *idea*, en cambio, que a lo sumo puede definirse como representante adecuado del concepto, es absolutamente intuitiva, y aunque representante adecuado del concepto, es absolutamente intuitiva, y aunque representa una cantidad infinita de cosas particulares, está, sin embargo, totalmente determinada. (Schopenhauer I, 2014, p.276)

Con lo anterior queda definida la perspectiva del filósofo en relación a la idea que él mismo separa del concepto unido a la razón, pero al mismo tiempo nos habla de la relación de éste con la idea que es intuitiva e intuita. Al ser la idea intuita es que requiere de una elevación del individuo ya que éste al estar en otro modo de conciencia le es difícil lograr este acceso. De tal manera que solo en modo sujeto puro del conocimiento o genio se accede a la idea.

La genialidad es clave importante en la estética schopenhaueriana y esta parte de una gran capacidad intelectual que no se encuentra de la misma manera en todas las personas, por lo que las obras de arte no son accesibles a cualquiera en ese sentido ya que también requieren de comunicabilidad y esta solo puede darse por el artista que posee dichas características intelectuales. Por lo que el artista no piensa en abstracto la intención de su obra, no parte del concepto sino de un sentimiento. Schopenhauer defenderá la verdad de la vida, la cual se muestra a través de la idea en la obra de arte, esto lo hace tener preferencia por el arte que logre plasmar esa idea de manera más clara.

El genio-artista del que habla Schopenhauer particularmente del pintor, no parte del concepto en su creación artística sino de la idea ya que se deja llevar por el sentimiento y no es consciente de lo que pinta, por lo que logra dar a luz obras auténticas. Defendiendo así las obras artísticas que parten de la idea y no del concepto. Esto vuelve a la estética schopenhaueriana defensora de la autenticidad, privilegiando a quien logra captar y reproducir las ideas transformando la materia sobre el que solo crea en base a conceptos. El valor de la obra de arte radica en su permanencia fuera de las formas de espacio, tiempo y causalidad, sin pertenecer a ninguna época. Este valor lo da el genio en su producción de obras cuya única finalidad es la de comunicar la idea.

En una obra de arte se presenta el concepto y la idea, si bien hay arte que privilegia al concepto sobre la idea, para Schopenhauer lo importante es captar esa idea y el concepto resulta algo innecesario para la obra de arte centrándose en la pintura figurativa. En las *Lecciones sobre metafísica de lo bello* se plantean dos significaciones para los cuadros de pintura figurativa: “[...] la significación nominal equivale justamente a lo alegórico, al pensamiento que debe suscitar el cuadro como tal; el significado real es lo que éste efectivamente representa”. (Schopenhauer, 2004, p.239)

Hay un tránsito de la idea al concepto y en un cuadro de una pintura figurativa puede darse esas dos significaciones, por ejemplo, puede actuar la significación real mientras el espectador no piense el cuadro en la significación nominal o alegórica:

[...] Esta significación real actúa sobre el espectador en tanto éste no piensa en el sentido nominal, alegórico: pues si dirige su atención a dicho sentido, abandona la intuición, que ahora se ve ocupada por conceptos in abstracto: el tránsito de idea al concepto siempre supone una caída. (Schopenhauer, 2004, p.239)

Schopenhauer rechaza el uso del concepto en el arte y le da preferencia a la idea, por lo tanto, la significación nominal o alegórica que vendría a corresponder al concepto o a lo abstracto para el filósofo resultará ajena a los fines del arte, además de que: “A menudo, la significación nominal, o intención alegórica, perjudica a la significación real, es decir, a la verdad intuitiva.” (Schopenhauer, 2004, p.240).

En una obra de arte conceptual lo que causa efecto es el pensamiento abstracto, no lo intuido, no hay una respuesta estética sino racional y esto ya no es algo que le competa al arte. Creo que es evidente que bajo esta concepción schopenhaueriana el arte conceptual⁶ sería cualquier cosa menos arte. Iría completamente en contra de la finalidad del arte, si bien como lo dice su nombre el arte conceptual privilegia al concepto, que si bien el concepto también se puede entender como una idea no sería la idea platónica ni schopenhaueriana sino una idea que no proviene de una intuición sino de un pensamiento abstracto, quizá la idea que busca este tipo de arte conceptual sea más parecida a la idea hegeliana:

[...] Hegel presenta su famosa definición de la belleza como apariencia sensible de la idea, concibiendo ésta, a su vez, como el concepto, la realidad del concepto y la unidad de ambos,

⁶El arte conceptual surge a finales de los 60, enmarcado en las segundas vanguardias. Los indicios de este tipo de arte se dan del dadaísmo y sus ready-mades, siguiendo con Duchamp, este arte ya no seguía lo habitual. Después sucedieron tendencias como el performance, el land art, el póvera, body art, entre otros y finalmente el arte conceptual. Lo que tenían en común estos movimientos era el predominio del lenguaje, la expresión, las ideas y las experiencias estéticas frente al objeto, las formas, la materia y la utilidad de la obra expuesta. Este arte deja en el pasado la apariencia para dar paso al concepto. El arte ya no es una “cosa física”, un objeto. El arte conceptual es un transmisor de información que en cierta medida necesita del espectador para completarse. No le interesa la contemplación estética, sino la intelectual.

esto es el concepto materializado en la totalidad de sus determinaciones, o lo que es lo mismo, la realidad concreta de la idea. (Pérez, 2004, p.53)

La idea hegeliana se distingue de la schopenhaueriana en que la hegeliana muestra la realidad del concepto materializado, esta debe existir como objeto. La consciencia y el objeto permanecen unidos y esta idea no es solo verdadera también es bella. La idea solo vale como apariencia del concepto. Mientras las ideas schopenhauerianas se basan en la idea platónica y esta no es algo abstracto, sino la manifestación de la voluntad:

“[...] Hegel comete el error de proyectar la realización de la idea en la apariencia sensible, considerando los individuos como algo necesario para la realización efectiva de la idea universal, cuando lo cierto es que el mundo de los individuos, sometido al principio de razón suficiente, no es sino una ilusión que tanto el espíritu del genio como el del contemplador de la belleza han de trascender, para captar intuitivamente la verdadera realidad de las ideas.” (Pérez, 2004, p.55)

Tomando en cuenta la crítica de Pérez a Hegel, nos encontramos frente a dos formas muy distintas y contrarias de entender la idea. La idea hegeliana entiende a la idea bajo la apariencia sensible y la schopenhaueriana que la trasciende accede a la verdadera realidad.

1.1.2.- El arte y la genialidad

En este apartado hablaremos sobre las características de la genialidad y como es que a través de ella se llega a la creación artística. Es necesario describir la genialidad para entender la manera en la que se da la contemplación que permite el acceso a la idea. Las ideas son captadas a través de la contemplación, el genio-artista es quien accede a ellas ya que posee esa capacidad, la cual exige un olvido de la persona y sus relaciones con las cosas:

[...] la genialidad no es entonces otra cosa que la más perfecta objetividad, es decir, la tendencia objetiva del espíritu en oposición a la subjetiva, encaminada hacia la propia persona, o sea, hacia la voluntad. Por consiguiente, la genialidad es la capacidad de adoptar una actitud puramente intuitiva, de perderse en esa intuición y de exonerar al conocimiento, que originariamente sólo existe al servicio de la voluntad, de esa servidumbre; es decir, de perder totalmente de vista el interés, la volición y los fines propios y, por lo tanto, renunciar por un

tiempo a la propia personalidad para convertirse en sujeto puro del conocimiento, en ojo clarividente del mundo; y ello no por un instante, sino de un modo tan gradual y con tanta reflexión como sea necesaria para reproducir mediante un arte superior lo que ha sido percibido[...]”(Schopenhauer,2014,p.225)

El genio artista siempre está en la búsqueda de nuevos objetos de contemplación, nunca está satisfecho con el presente por lo que esa insatisfacción por las cosas y sus relaciones tiene que ver con algo muy peculiar en él y en su manera de conocer. Ese desinterés por su voluntad, es decir, la particular relación con su voluntad es la que lo lleva a experimentar la liberación de la misma.

Schopenhauer habla de un elemento muy importante para la genialidad y este es el de la fantasía: “si la fantasía no ampliara su horizonte más allá de la realidad efectiva de su experiencia personal y le capacitase para construir, con lo poco que llega a su apercepción real, todo lo restante, haciendo así que desfilen ante sus ojos casi todas las imágenes posibles de la vida”. (Schopenhauer, 2014, p.226) Que la fantasía ayude al genio a ampliar su horizonte visual sobre los objetos no significa que sea condición de la genialidad, ya que la fantasía no implica la genialidad, es decir, existen personas que poseen mucha fantasía y no son geniales y viceversa. La imaginación produce imágenes, por lo cual: “[...] se trata de un medio para el conocimiento de la idea cuya comunicación es la obra de arte [...]” (Schopenhauer, 2014, p.226)

El arte es un modo de conocimiento para Schopenhauer y el genio-artista es quien lo comunica en su obra de arte. Este conocimiento artístico es opuesto a la ciencia, su objeto de estudio son las ideas. Es a través de la contemplación del objeto donde el artista logra comprender la verdad del mundo, de aquí emerge la figura del genio, que ve el mundo de manera distinta que el científico.

Mediante la contemplación se captan las ideas eternas reflejadas en la obra de arte, según sea el material que las refleja obtenemos el tipo de arte. Cuyo fin es comunicar el conocimiento de la idea. El arte visto como el modo de liberación del principio de razón suficiente frente al

modo de la ciencia. Donde el modo de la ciencia es el modo racional el cual es válido en la vida práctica, en cambio el modo del arte que trasciende el principio de razón suficiente es considerado es la perspectiva genial, de utilidad para el terreno del arte.

Schopenhauer describe lo que en el individuo genial se encuentra: “[...] una exaltación de cualquier estado de ánimo, sea del tipo que sea, unida a una vehemencia en todos sus afectos y a rápidos cambios de humor, que, unidos a un predominio de la melancolía, pueden llegar a adquirir tintes de locura”. (Schopenhauer, 2004, p.123) En esta frase se define cierto grado de locura que describe al genio y que a su vez se entenderá con la actividad del mismo donde se manifiesta un exceso de fuerza cognoscitiva que lo hace olvidarse de su persona. En este momento nacen las obras de arte. El conocimiento se vuelca objetivo, el objeto es captado con toda claridad. Hay en los individuos geniales una gran vivacidad, todo les afecta fuertemente porque se aparece en imágenes.

El genio muestra en sus componentes una fuerza inusual de la fantasía donde los objetos de este son las ideas. La fantasía logra ampliar su horizonte más allá de lo que se encuentra en la realidad. Esta le ayuda a construir lo faltante partiendo de lo que puede percibir y de esa forma logra representarse las imágenes. De esa forma se logra ampliar el círculo visual del genio en cantidad como en cualidad. El genio requiere de la fantasía para ver más allá de la realidad del objeto. Esta fantasía suele darse de forma intuitiva. Un objeto real se puede considerar de dos formas: de manera objetiva donde se capta la idea y de manera vulgar bajo el principio de razón suficiente donde se reduce a sus relaciones con otros objetos o vinculadas a la propia voluntad del contemplador.

Como se dijo anteriormente la esencia del genio radica en la manera en la que este es capaz de captar en los objetos las ideas, lo cual sucede en el proceso de contemplación, donde desaparecen las relaciones con la voluntad: “así, el genio también puede definirse como la

más perfecta objetividad del espíritu”(Schopenhauer,2004,p.126) El genio puede comportarse de manera contemplativa liberando el conocimiento de la voluntad, dejando cualquier interés y quedándose como sujeto puramente cognoscente. Esta capacidad lo distingue del ser humano común, quien es incapaz de la contemplación completamente desinteresada de forma duradera.

El ser humano común no puede permanecer por mucho tiempo en el modo contemplativo ya que no puede detener su mirada por mucho tiempo en un objeto. No se detiene en las cosas, solo busca su camino en la vida, no le interesa perderse en la contemplación de la vida. En cambio, el genio tiene una fuerza cognoscitiva superior, si se detiene a contemplar la vida tratando de captar la idea de la cosa, lo que distingue al individuo genio del común es el carácter contemplativo. El genio alcanza un conocimiento libre de la voluntad, logrando reducir lo real a una imagen de la idea en la obra de arte.

Existen grados de objetivación entre los objetos, la voluntad humana logra estimularse más fácilmente en el humano por su relación más fuerte y frecuente. Al ser más estimulada por el humano, le corresponde el grado más elevado de la genialidad, hacer al ser humano objeto de su contemplación, al purificarse esa voluntad, el humano deberá exponer artísticamente la idea del ser humano. El genio es quien logra crear esta obra artística de la idea de ser humano.

1.1.3.-La pintura y la objetivación de la voluntad en la idea

En este subcapítulo se explica cómo se da la objetivación de la voluntad en la idea, en el arte de la pintura. Para Schopenhauer la finalidad del arte es expresar la idea. La pintura al ser una forma de manifestación artística tiene como finalidad representar de forma inmediata e intuitiva a la idea. Esta es la forma en la que la voluntad alcanza su más alto grado de objetivación. Es una forma de conocimiento esencial y artístico, el cual es comunicado por el

artista a través de la obra de arte. El arte de la pintura es un medio a través del cual se reproducen las ideas eternas que se dan en un estado contemplativo. Estas son expresadas por medio del material, superficie, espacio o lienzo utilizado para pintar y plasmar la idea. El objetivo del artista es el conocimiento de las ideas y el de la obra artística es el de comunicar ese conocimiento.

El proceso de contemplación en el artista se da cuando el pintor toma el objeto del mundo para su contemplación y lo aísla ante él, entonces ese objeto ordinario se convierte en un representante del todo. Quien pinta detiene sus ojos ante el objeto y en él se pierde, parece como si en ese momento se detuviera el tiempo y el pintor se hiciera uno con el objeto de tal manera que las relaciones entre los objetos desaparecen y sólo lo esencial que está en la idea, es su objeto. Este modo contemplativo de conocimiento es un modo de ver las cosas independientemente del principio de razón. El artista no utiliza este principio, el principio que utiliza es el propio del genio.

La pintura al igual que cualquier tipo de arte es una forma de conocimiento y se expresa por medio de un lenguaje visual ya que este tipo de arte produce imágenes visibles. Es el arte de la representación gráfica y en ella se emplean diversas técnicas de pintura⁷. La práctica consiste en aplicar pintura en una superficie, esto requiere conocimientos de teoría del color, composición pictórica y dibujo.

En la cultura occidental hay una relación entre ver y conocer, mediante lo que vemos podemos tener conocimiento de las cosas. El conocimiento que obtenemos por medio de lo que vemos se puede dar desde dos perspectivas: la primera mediante el conocimiento que nos

⁷ La práctica de la pintura ha evolucionado y actualmente se realiza en el medio digital a través de la computadora y diferentes dispositivos, también se puede desarrollar de manera híbrida unido al arte tradicional de la pintura, como por ejemplo con las obras que son pintadas a mano y luego terminadas en una computadora o la edición fotográfica. Esto se conoce como pintura digital gracias a la tecnología y a la invención de la imagen digital que se dio con el desarrollo del mapa de bits, que es la imagen compuesta por su unidad mínima que es el pixel.

da la imagen a través de lo visible⁸ y la segunda el conocimiento que se nos da de lo invisible⁹ que en contraste con lo que dice Schopenhauer lo podemos relacionar con el conocimiento de la idea. Al filósofo le interesa el modo de ver lo invisible que tiene más relación con su concepto de contemplación y genialidad.

El pintor a través de su mirada genial contemplativa logra captar la idea del objeto accediendo a un conocimiento profundo a través de imágenes. La imagen plasmada por el pintor en el lienzo expresa la idea y el sentido de la pintura que es comunicar la idea a través de la técnica¹⁰. Lo anterior nos hace reflexionar sobre lo rescatable y criticable del arte actual. El arte de nuestros tiempos ha encontrado novedosas maneras de seguir expresándose mediante imágenes, pero es criticable también la manera en que ha abusado del concepto, al grado de que este ha perdido esencia y espiritualidad. La perspectiva schopenhaueriana nos advierte sobre el uso del concepto en el arte, por lo que a través de la estética de Schopenhauer podemos pensar en comunicar la idea, devolviéndole autonomía y sentido a la labor artística. El pintor en su misterioso trabajo comunica la idea que expresa mediante líneas y colores sobre una superficie. Nos presenta documentos de valor equiparables a los filosóficos, los cuales también deben ser interpretados, exhibiendo lo implícito y explícito de ellos.

La pintura para Schopenhauer no debe ser una imitación de la naturaleza, en este sentido no debe imitar lo visible¹¹, sino debe de captar la idea. Para el filósofo de Danzig la pintura debe de exhibir lo invisible (idea) a través del sentimiento o las sensaciones. Su relación con la realidad de los cuerpos está dada en un primer momento donde el pintor selecciona el objeto para su contemplación. En un segundo momento pasa al modo de conciencia contemplativo y

⁸Se relaciona con el pensamiento abstracto, el concepto, lo visible y lo cambiante.

⁹Se relaciona con el conocimiento que se da a través del pensamiento intuitivo, la idea, lo inmutable.

¹⁰La técnica de la pintura actualmente ha evolucionado al espacio digital donde la pintura es hecha directamente en el computador con algún software de dibujo (photoshop), con ayuda de un mouse o una tableta digitalizadora.

¹¹ Lo visible debe entenderse como lo cambiante.

se convierte en sujeto puro de conocimiento, abandonando la individualidad, después estará captando a través de la contemplación la verdadera realidad de los cuerpos que estará plasmando sobre la superficie. Esta capacidad del pintor de expresar la idea dependerá de su genialidad, en lo que respecta al espectador este tendrá que aprender a mirar el cuadro, en palabras de Schopenhauer tendrá que contemplar la idea, mirar de una forma desinteresada a la pintura y así podrá aprehender la idea.

Para Schopenhauer el pintor auténtico pinta la idea. A lo largo del tiempo se ha pensado que el artista es un imitador de lo que ve y se ha criticado a la pintura de hacer parecer a lo que está en el cuadro de real, esto a su vez se ha complementado con la creencia de que el uso o empleo de una determinada perspectiva y técnica hacen parecer a los objetos más reales.

El aparente realismo con el que es pintado el objeto en la obra de arte resulta ser todavía un elemento importante a la hora de valorar una pintura. Bajo este argumento puedo representar en la obra de arte la realidad que veo mediante mis ojos. Considero que el hecho de que en apariencia lo representado parezca real no debe tomarse como la finalidad de una pintura, ya que cualquier superficie sobre la que pintemos nos hace recurrir a alguna perspectiva y esta no es una perspectiva absoluta bajo la cual se mira o se deba forzar a mirar al espectador.

Lo que hace interesante a la perspectiva desde mi punto de vista son las contables maneras en las que podríamos mirar esos objetos que nos harían representarlos desde distintas maneras y que no estarían representando una única realidad del objeto, ni la única realidad de la forma de mirar del ojo humano, ya que este órgano de visión hace su función de distinta manera debido a distintos defectos en su visión. Es este límite el que nos permite ver más allá de lo visible. Y entender que el artista también percibe lo invisible y lo bello. Por lo que lo bello no puede reducirse solamente a lo que se ve.

Según Schopenhauer la autonomía del artista radica en que participa en el acto creativo a medida que depende de formas ideales que lo preceden, por lo que la expresión y manifestación de la idea define la esencia del arte. Las pinturas son imágenes de las ideas. Su valor radica en la manera más adecuada de plasmar esas ideas. Por lo que son una forma de conocimiento.

1.2.-La contemplación estética

Arthur Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*, específicamente en el libro tercero, habla acerca de la contemplación y de cómo esta nos lleva al conocimiento de la idea, señalando la capacidad contemplativa del genio-artista que a través de su obra de arte nos muestra la idea verdadera del objeto logrando liberarse de la voluntad. Esto no quiere decir que el individuo común no pueda acceder a la idea o liberarse de la voluntad, si lo hace, pero en un grado distinto. La diferencia está en que el sujeto común por motivos o impulsos de la voluntad no puede acceder por mucho tiempo al conocimiento desinteresado de la idea, por eso tiende a una vida sometida por el principio de razón y está más esclavizado al deseo.

Para acceder a la idea es necesario un desinterés y un alejamiento de lo personal que permita entender al objeto fuera de sus relaciones. El artista a través de su obra de arte comunica al sujeto común la idea que deberá contemplar para obtener conocimiento de ella. Este le facilita el acceso a la idea al sujeto común quien no logra ver al objeto como en realidad es, esto es su idea, sino solo ve bajo sus múltiples fenómenos, es decir, ve distintas maneras del objeto, pero no la esencia del objeto o lo que verdaderamente es.

El objeto existe en relación a un sujeto quien es quien capta el fenómeno, de esta relación sujeto-objeto: “sin el objeto, sin la representación, no puedo ser un sujeto que conoce, sino mera voluntad ciega; y sin mí como sujeto del conocer, la cosa conocida no puede ser objeto, sino mera voluntad impulso ciego” (Schopenhauer, 2014, p.219).

Todos los objetos están sometidos al principio de razón suficiente, están relacionados con otros objetos. Entonces las representaciones o los objetos se encuentran sometidos al principio de razón y situados en las formas puras del conocimiento tiempo, espacio y causalidad. La esencia se encuentra en algo que no está sujeto a ese principio y se mantiene intacta porque el tiempo no la afecta, y allí aparece el concepto de idea que también es esencial y eterna. Esta es una manifestación de la voluntad, manera en la que la voluntad se objetiva de manera más pura en la obra de arte.

La contemplación es un estado de abandono de sí mismo y de entrega hacia al objeto, ese estado es necesario para que se dé el conocimiento de la idea, en ese momento se está inmerso en la intuición por lo que se olvidan las relaciones con los objetos y se experimenta un alivio de aquello que aqueja. El sujeto se libera de la voluntad vislumbrando el objeto sin relacionarlo con su deseo, no viene a él el recuerdo. Un ejemplo de esto es cuando una persona observa una escena violenta en el teatro y este episodio le recuerda una vivencia desagradable, lo que impide que la persona contemple de manera estética la obra de arte. Esto se debe a que el espectador se encuentra en un modo de conciencia que impide captar de manera objetiva. Es decir, el sujeto no logró abandonar las relaciones y conexiones con los objetos, está bajo el principio de razón suficiente, no puede contemplar la idea que el artista está comunicándole en su obra de arte.

Para acceder a la idea el sujeto debe zafarse de la subjetividad lo cual le va permitir vislumbrar el objeto sin esos espejismos, debe dejar de verse así mismo reflejado en el objeto, entonces podrá liberarse de la voluntad. Esto es muy importante ya que el sujeto se eleva a sujeto de conocimiento puro, olvidando su yo como individuo y dejando de ser un sirviente de la voluntad.

Para Schopenhauer el genio-artista siempre está en la búsqueda de nuevos objetos de contemplación que le lleven a esa liberación y acceso a la idea. El único motivo del artista es reproducir la idea a la que accedió mediante la contemplación que acabará por plasmar en el material de su agrado. El espectador será quien contemple en la obra de arte esta idea.

1.2.1.- El artista como puro sujeto del conocimiento y la obra de arte verdadera.

En este apartado se describe la forma en la que el genio-artista se introduce al modo contemplativo, el cual lo convierte en sujeto puro del conocimiento y es quien logra acceder al conocimiento puro del objeto. Nos centraremos en el conocimiento que escapa al principio de razón suficiente, el conocimiento que parte de la intuición. Este conocimiento es el que nos ayudará a poder acceder al conocimiento del que habla Schopenhauer.

Es posible pasar de un modo de conocimiento a otro, el primer conocimiento lo llamaremos el conocimiento común y al segundo modo de conocimiento lo llamaremos conocimiento puro. El paso del modo de conocimiento común al modo de conocimiento puro, implica un cambio en la conciencia. El genio-artista logra aprehender la idea del objeto de su contemplación, lo cual le permite el acceso a la idea, mientras más tiempo pasa en esta actividad más logra esa pureza en la develación de la idea.

El conocimiento artístico responde a la pregunta del qué de las cosas y es mediante la intuición que se da ese modo contemplativo en la conciencia, esta se sumerge en el objeto que aparece ante ella. El propósito del genio-artista es representar el objeto del cual ha captado la idea, esta debe entenderse en sentido platónico, en palabras de Schopenhauer es esta la manera en la que debemos entender la idea:

No es la cosa particular, objeto de la concepción común, ni tampoco el concepto, que es el objeto del pensamiento racional y de la ciencia. Aunque idea y concepto tienen algo en común, pues ambos representan como unidades una pluralidad de cosas reales [...] (Schopenhauer, 2014, p.275)

Schopenhauer hace una clara distinción entre concepto e idea, lo cual explica en el libro tercero, ya que suele haber cierta confusión entre estos dos términos:

El concepto es abstracto, discursivo, totalmente indeterminado dentro de su esfera, determinado sólo en cuanto a sus límites, accesible e inteligible a quien esté dotado de razón, comunicable a través de las palabras sin más intermediarios y agotado en su definición. La idea, en cambio, que a lo sumo puede definirse como representante adecuado del concepto, es absolutamente intuitiva, y aunque representa una cantidad infinita de cosas particulares, está, sin embargo, totalmente determinada. (Schopenhauer, 2014, p.276)

Aquí Schopenhauer nos dice que la idea es intuitiva, mientras el concepto es abstracción de nuestra razón. La pregunta que surge de esta afirmación, es ¿Debe la obra de arte partir de una intuición o de un concepto? A lo cual siguiendo la línea schopenhaueriana, el verdadero arte tendría que partir de la intuición y no del concepto, esto para poder lograr el acceso al conocimiento de la idea intuida, la cual describe Schopenhauer de la siguiente manera:

[...]La idea intuida es la verdadera y única fuente de toda obra de arte genuina. En su vigorosa originalidad, la idea nace de la vida misma, de la naturaleza, del mundo, y sólo es accesible al verdadero genio o a quien en un instante de inspiración se eleva hasta la genialidad. Las obras verdaderas que poseen vida eterna, sólo surgen de esta concepción inmediata. Precisamente porque la idea es intuitiva y permanece, el artista no es consciente in abstracto de la intención ni del fin de su obra; sobre él se cierne no un concepto, sino una idea, y por eso no puede dar cuenta de lo que hace; trabaja, como se suele decir, por mero sentimiento e inconscientemente, instintivamente, podría decirse. (Schopenhauer, 2014, p.227)

En la frase anterior deja muy clara su postura en lo que considera una verdadera obra de arte y a la vez nos describe como el genio-artista se eleva a esa genialidad donde puede captar la idea, comunicándola en la obra de arte y surgiendo así la verdadera obra de arte. El artista trabaja por puro sentimiento.

Con lo expuesto anteriormente nos damos una idea de lo que podría pensar Schopenhauer del arte conceptual o del actual que en su mayoría es conceptual, probablemente diría que no es digno de ser llamado arte, ya que en este tipo de arte el concepto tiene prioridad y

seguramente nos contestaría con la siguiente cita de *El mundo como voluntad y representación* defendiendo que el propósito de todo arte debe ser:

[...]comunicar la idea percibida. Esta idea, una vez depurada y aislada de todo elemento extraño por mediación del espíritu del artista, resulta comprensible incluso a quien tenga poca receptividad y carezca de creatividad. Sabemos, además, que hay que reprobarle a un artista que parta de un concepto, y por eso no podemos consentir que una obra de arte esté premeditadamente destinada a ser la expresión de un concepto. (Schopenhauer, 2014, p.279)

En el libro tercero Schopenhauer describe lo que para él sería una verdadera obra de arte, y describiendo a la falsa obra de arte, llamando a los manieristas¹², mediocres e imitadores, creadores de falsas obras de arte. Esto debido a que su obra partía de un concepto no de una idea intuitiva la cual describe de la siguiente manera además de que nos explica lo que para él sería una obra de arte verdadera.

[...]la idea intuitiva es la verdadera y única fuente de toda obra de arte genuina. En su vigorosa originalidad, la idea nace de la vida misma, de la naturaleza, del mundo, y sólo es accesible al verdadero genio o a quien en un instante de inspiración se eleva hasta la genialidad. Las obras verdaderas, que poseen vida eterna, sólo surgen de esta concepción inmediata. Precisamente porque la idea es intuitiva y permanece, el artista no es consciente *in abstracto* de la intención ni del fin de su obra; sobre él se cierne no un concepto, sino una idea, y por eso no puede dar cuenta de lo que hace; trabaja, como se suele decir, por mero sentimiento e inconscientemente, instintivamente, podría decirse. (Schopenhauer, 2014, p.277)

Lo anterior aclara el punto de vista de Schopenhauer acerca de la obra de arte, al mismo tiempo distingue entre la idea y el concepto, además de describir el modo de trabajo del artista, resaltando en su trabajo el uso del sentimiento inconsciente e instintivo. Pero también describe el trabajo de algunos artistas y su arte que, los considera meros imitadores, carentes de autenticidad, como es el caso de los manieristas:

[...]los manieristas, imitadores, *servum pecus*, trabajan en el arte a partir del concepto; se fijan en lo que agrada y causa efecto en las obras verdaderas, lo clarifican, lo integran en conceptos, es decir, de modo abstracto, y lo imitan abiertamente o en secreto con la intención más astuta. Igual que las plantas parásitas, succionan su alimento de las obras ajenas y se tiñen, como los pólipos, del color de su alimento. Llevando más lejos la comparación, se podría decir que parecen máquinas que trituran muy fino y mezclan todo lo que se les echa, pero sin poder nunca digerirlo, de modo que siempre se puede reconocer los componentes extraños, sacarlos de la mezcla y separarlos. Por el contrario, únicamente el genio se parecería al cuerpo orgánico, que asimila, transforma y produce. Al genio lo crían y lo educan sus

¹²Estilo artístico (1530-1580) que predominó en Italia desde el final del que llaman alto renacimiento, se refiere a las obras que imitaban las obras de los grandes maestros del alto renacimiento (Leonardo, Rafael y Miguel Ángel).

predecesores y sus obras, pero sólo la vida y el mundo lo fertilizan directamente, gracias a la impresión de lo intuitivo; por eso, la educación elevada nunca perjudica a su originalidad. Todo imitador, todo manierista percibe en conceptos la esencia de las obras ajenas que le sirven de modelo, pero los conceptos nunca podrán otorgar a una obra vida interna. (Schopenhauer, 2014, p.278)

Para Schopenhauer el concepto no es algo que dotará de vida a la obra de arte, solo consigue la reproducción de aquello que agrada. Con esto hace referencia a que este tipo de artistas imitaban la pintura de los artistas del alto Renacimiento esto para conseguir gustar, pero su propuesta surgida al partir de los conceptos representados en obras ajenas no demuestra autenticidad ni originalidad.

La obra de arte debe comunicar la idea, que por medio del trabajo del artista quien logra acceder a la idea, debe comunicar al espectador en su obra de arte. Pero el artista no debe partir del concepto sino de la idea intuita, ya que la obra no debe expresar un concepto. Lo cual ejemplifica con la alegoría: “[...]obra de arte que significa algo diferente de lo que representa. (Schopenhauer, 2014, p.279). Es entonces necesario distinguir de la obra de arte que parte del concepto, y de la que parte de la idea intuita. Ya que la obra de arte que parte de la intuición no necesita del concepto para manifestarse. Schopenhauer ejemplifica esto con la alegoría la cual explica que es:

[...] una obra de arte que significa algo diferente de lo que representa. Pero lo intuitivo y, por consiguiente, también la idea, se expresa por sí solo de un modo inmediato y perfecto, y no necesita de la mediación de ninguna otra cosa para manifestarse. Por tanto, lo que de este modo se expresa y se representa a través de algo diferente, ya que no es accesible a la intuición, es siempre un concepto. Por medio de la alegoría siempre se designa un concepto, y el espíritu del espectador ha de dirigirse de la representación expuesta e intuitiva a otra totalmente diferente, abstracta, no intuitiva, que se halla completamente fuera de la obra de arte. (Schopenhauer, 2014, p. 279)

Las alegorías también se dan en las artes plásticas y como ejemplos de ellas, nombra algunas pinturas: *La noche* de Correggio¹³, *El genio de la gloria*, de Annibale de Carracci¹⁴ o *Las*

¹³ Pintor italiano del renacimiento.

¹⁴ Pintor italiano del barroco.

Horas, de Poussin ¹⁵. En donde Schopenhauer habla de hacer una distinción entre la significación real y la nominal del cuadro. Esto se debe tomar en cuenta al momento de analizar un cuadro, ya que la significación nominal es lo alegórico, mientras lo real es lo que es representado en el cuadro, que expresa una idea, pero esta significación real, solo expresa ese efecto si se olvida de la nominal, la alegórica. Si se piensa en la alegórica, nominal, se olvida la significación real o verdad intuitiva. Por esa razón si un cuadro alegórico tiene un valor artístico, es independiente y distinto de la intención alegórica. Entonces nos encontramos ante dos motivos de la obra de arte: la expresión de un concepto y la de una idea. Pero tomando lo dicho anteriormente por Schopenhauer, el propósito de la obra de arte debe de ser la de expresar solo la idea.

También el filósofo de Danzig nos habla del símbolo, otra forma de alegoría, que debemos de tener en cuenta en el análisis de un cuadro, el cual describe de la siguiente manera:

Si entre el objeto representado y el concepto al que éste alude no hay ninguna relación basada en la subsunción en ese concepto o en la asociación de ideas, sino que el signo y lo designado está conectados de manera convencional por una regla positiva hallada al azar, entonces denomino a esta variante de la alegoría *símbolo*. [...] Este tipo de símbolos pueden ser a veces de utilidad en la vida, pero su valor es ajeno al arte. [...] Si, finalmente, ciertos personajes históricos o míticos, o conceptos personificados, se vuelven reconocibles gracias a un símbolo definitivamente establecido, entonces se podrá denominarlos *emblemas*. (Schopenhauer, 2014, p.281)

Con lo anterior entendemos que en una pintura podemos tener varios modos de lectura, el conceptual cuando estamos frente a una alegoría, o de su otra forma el símbolo u emblema y el modo de la esencia interna del arte. Pero Schopenhauer dice que en las artes plásticas al contrario de otras artes la alegoría es admisible y útil:

En las artes plásticas, la alegoría nos lleva de lo intuitivo, del objeto propio de todo arte, a los pensamientos abstractos; [...] Si en las artes plásticas se va de lo dado directamente a otra cosa, entonces esta otra cosa ha de ser siempre un concepto, porque ahí lo abstracto es lo único que no puede darse de forma inmediata; pero un concepto nunca puede ser el origen de una obra de arte, ni el propósito de ésta transmitir un concepto. (Schopenhauer, 2014, p.282)

¹⁵Pintor francés, escuela clasicista.

En lo anterior Schopenhauer nos dice como en el análisis de una pintura podemos pasar de lo intuitivo a lo abstracto que es un concepto, pero la finalidad de la obra debe ser la transmitir una idea no un concepto. Pero en la pintura encontramos esta doble lectura tanto de la conceptual como de la intuitiva.

A través de la pintura se da esa síntesis entre idea y concepto. Debido al grado de objetivación de la voluntad que se da en la pintura se puede ver esta relación, pero eso no significa que no pueda existir un tipo de pintura donde se manifieste más la idea que el concepto, como ha sido el caso de la pintura de bodegón o naturaleza muerta. Lo peculiar de la pintura es que esta consigue revelar las pasiones a través de la expresión y el uso del color manifestando de esa manera la interioridad.

1.2.2.-La parte subjetiva del placer estético

Este apartado explica la parte subjetiva del placer estético. Recordemos que este se da por la contemplación de lo bello a partir de dos componentes: el primero el conocimiento del objeto como idea y el segundo por la autoconciencia que conoce como puro sujeto del conocimiento. De manera que ese placer es dado por ambas partes, pero en su mayoría se centra en la parte subjetiva. Para entender esa parte subjetiva, es necesario explicar cómo es que aquello que nos da satisfacción pone fin al sufrimiento ya que: “[...] todo querer debe surgir de una necesidad [Bedürfnis]; pero toda necesidad implica sentir una carencia, y ésta, a su vez, es un sufrimiento [Leiden]”. (Schopenhauer, 2004, p.148)

La satisfacción es necesaria, pero esta es poco duradera, y tras ser satisfecha se genera nuevamente deseo. Un deseo satisfecho es un error conocido, mientras uno nuevo es desconocido. La satisfacción no es permanente y esto no lo ofrece ningún objeto del querer. Por lo cual estar entregado a la satisfacción de nuestros deseos no sirve más que para

incrementarlos y provocarnos más insatisfacción, de esa manera no encontraremos felicidad ni tranquilidad duradera. A lo que Schopenhauer dirá:

[...] da lo mismo que nos mueva la esperanza o el temor, que corramos en pos de un bien o que huyamos de un mal concreto; que tendamos hacia el goce o temamos una desgracia: todo ello es, en esencia, lo mismo, pues siempre se trata de una preocupación suscitada por una voluntad exigente, que llena nuestra conciencia y la mueve sin cesar, dando lo mismo la forma en que lo haga: ahora bien, sin reposo, resulta imposible alcanzar un verdadero bienestar. El sujeto del querer, siempre es concebido, por consiguiente, bajo la forma del sufrimiento [...] (Schopenhauer, 2004, p.149)

Con el fragmento anterior queda clara la perspectiva de Schopenhauer ante el deseo y nos hace reflexionar sobre su esencia al grado de alertarnos sobre el sufrimiento que nos depara como sujetos del querer debido a que al satisfacer el deseo este nos condena a uno nuevo el cual genera otra insatisfacción que en apariencia resulta ser resuelta pero no permanece, lo cual nos mantiene siempre en la búsqueda por satisfacer nuevos deseos haciéndonos sentir que con eso obtenemos felicidad. Eso que llamamos felicidad solo es la ilusión provocada por una satisfacción momentánea. De tal manera que nuestra vida es más disfrutable gracias a esos ratos de satisfacción que no nos libran de la condena al sufrimiento.

Ese sufrimiento ocasionado por el querer, será en instantes suprimido mediante la contemplación estética del sujeto, una de esas maneras de contemplación estética se puede lograr con la ayuda de la belleza de los objetos, la cual encontramos en la significación de su forma, lo que nos logra distraer de la voluntad mediante este sentimiento que nos provoca lo bello, de aquí ya se da una contemplación objetiva ya que en ese encuentro con lo bello mediante la contemplación logra apartarse de la subjetividad accediendo ya a la parte objetiva donde aparecen ante la conciencia:

[...] simples representaciones, y no como motivos; esta clase de conocimiento, esta purificación de la conciencia de toda referencia a la voluntad, se presenta necesariamente desde el momento en que se considera algo estéticamente; es entonces cuando esa tranquilidad [Ruhe], que buscamos siempre por el camino del querer, y por eso mismo siempre se nos escapa, se presenta por sí misma y de una vez por todas. (Schopenhauer, 2004, p.149)

Es entonces el objeto bello un medio que facilita la contemplación, esta comienza con algo que nos parece placentero mirar. Ese placer causado por contemplar nos permite entrar en esa parte objetiva que también muestra una verdad más allá de la apariencia. Pero para que se de este paso se necesita del sentimiento de lo bello que provoca el encuentro con un objeto bello y que deriva en la contemplación objetiva del mismo, la cual permite en otro momento el acceso a la idea. Esto implica que la consciencia del individuo se eleve y se transforme, de tal forma que el individuo deje de serlo y llegue a ser puro sujeto de conocimiento:

[...]es precisamente el estado que estamos describiendo: un estado de pura contemplación, de apertura a la intuición, que nos lleva a perdernos en el objeto y a olvidarnos de cualquier individualidad, superando el conocimiento regulado por el principio de razón suficiente, que únicamente permite conocer relaciones: ahora el que conoce ya no es el individuo, sino el puro sujeto del conocimiento liberado de la voluntad; y al mismo tiempo, la cosa particular así captada llega a convertirse en la idea de su género: ambos se han elevado por encima de la corriente temporal y de cualquier otro tipo de relaciones. (Schopenhauer, 2004, p.150)

Entonces el camino del acceso a la idea en un primer momento lo motiva el objeto bello mediante el sentimiento que nos provoca su belleza. Esto lo explica Schopenhauer de la siguiente manera:

[...]la belleza, es decir, la forma del objeto que alcanza a expresar significativamente su idea, aquello que nos traslada al mencionado estado del puro conocimiento. Sólo el sentimiento, la preponderancia del conocimiento sobre el querer individual, puede trasladar nuestro ánimo a tal estado frente a cualquier objeto, con total independencia de las circunstancias en las que nos encontremos. (Schopenhauer, 2004, p.150)

Lo anterior lo ejemplifica el mismo Schopenhauer con las pinturas de la escuela holandesa llamadas naturalezas muertas o bodegones, en las cuales se aprecian objetos de la naturaleza, comunes e insignificantes puestos en bellas composiciones que provocan tranquilidad, fruto del ejercicio contemplativo realizado por el artista en el proceso creativo, por lo cual logran afectar al espectador generando esa misma emoción en él.

1.2.3.-La parte objetiva del placer estético

Este apartado aclara el componente objetivo del placer estético, ya que anteriormente nos hemos detenido en explicar la parte subjetiva que primero nos motiva a esa segunda parte objetiva que se encuentra en el placer estético. Schopenhauer nos dice que en el objeto lo bello y lo sublime es indistinguible, porque el objeto de contemplación estética no es el objeto concreto sino la idea que se está tratando de revelar.

Después de lo escrito anteriormente es necesario explicar a que se le llama objeto bello.

Schopenhauer lo explica de la siguiente forma:

[...]cuando llamamos a un objeto *bello[schön]*, expresamos que es objeto de nuestra contemplación estética; esto implica *dos cosas*, a saber: por una parte, que en la contemplación de dicho objeto no somos ya conscientes de nosotros mismos como individuos, sino como puro sujeto del conocimiento, libre de la voluntad; y por otra, que en el objeto no conocemos la cosa particular, sino una idea; pero esto únicamente puede suceder en la medida en que nuestra contemplación del objeto no se entregue al principio de razón suficiente, ni persiga relacionarse con algo fuera de él (lo que, a la postre, siempre conduce a mantener algún tipo de relación con la voluntad), sino que reposa en el objeto mismo, considerándolo con independencia de cualquier nexo relacional, de manera que se captan sus determinaciones internas y esenciales, y no las exteriores. Ambas circunstancias han de darse cuando encontramos que algo es *bello*. (Schopenhauer, 2004, p.178)

El objeto bello nos atrae por su belleza y nos lleva a la contemplación estética, lo que eleva al individuo a un estado donde se convierte en puro sujeto del conocimiento consiguiendo un momento de liberación de la voluntad. En este cambio de modo de consciencia se pasa del conocimiento del objeto de forma particular al conocimiento de la idea, todo esto dentro de la contemplación absoluta del objeto sin nexos con nada exterior, captando lo esencial del objeto.

Los objetos bellos en la atracción que nos provocan nos adentran a ese estado contemplativo, al parecerme bello un objeto se ha dado esa contemplación estética, he visto ese objeto, cualquiera que sea, con ojos de artista. No es el objeto particular el que estoy contemplando, sino la esencia de éste que no distingue espacio, tiempo y causalidad, porque no es ese objeto

sino la forma esencial del objeto y da igual que sea yo quien contempla porque la idea es eterna.

Al abandonarse el principio de razón suficiente ya no vemos el objeto ni al individuo que conoce, solo la idea y el puro sujeto de conocimiento. La idea no es la figura, pero por medio de ella nos habla una misma idea que es la esencia de esa figura, lo que me provocó agrado ahora se presenta ante mí, en su más pura esencia, la esencia pura del objeto bello que contemplé.

Si todos los objetos guardan una idea eterna e inmutable cualquier cosa existente puede ser bella, porque cualquier cosa puede considerarse de forma objetiva a su vez que cada cosa presenta determinado grado de objetivación de la voluntad y una idea. Es por eso que Schopenhauer insiste tanto en ejemplificarnos esto con la pintura holandesa. Los bodegones y las naturalezas muertas nos demuestran que cualquier objeto por más común e insignificante que parezca puede ser visto de forma artística.

El filósofo de Danzig dice que cualquier cosa puede ser bella, pero a pesar de que cualquier cosa pueda ser bella hace otra distinción: “[...] una cosa es *más bella que otra* [*Schöner*] desde el momento en que facilita una contemplación puramente objetiva a aquel que topa con ella, pareciendo como si le empujase hacia esa contemplación; entonces decimos que tal cosa es *muy bella* [*sehrschön*]. Por lo que el grado de belleza del objeto va a determinar la facilidad de nuestro acceso al estado contemplativo. Pero además la belleza de este objeto al ser muy bello representa un grado elevado de objetivación de la voluntad y por esa razón nos resulta significativa y expresiva. Sobre este asunto Schopenhauer dirá que la belleza del ser humano se distingue de cualquier otra. La figura humana será un objeto muy significativo en el arte figurativo.

La parte de nuestro interés en este apartado es aquella forma de contemplación objetiva la cual expresa Schopenhauer de la siguiente manera en el libro tercero:

Si, por un lado, todo lo que existe puede ser contemplado de manera objetiva y al margen de toda relación, y, por otro, la voluntad aparece en toda cosa en algún nivel de su objetivación, siendo la cosa la expresión de una idea, entonces cualquier cosa es *bella*. (Schopenhauer, 2014, p.251)

Todos los objetos contienen ideas, entonces todos ellos tienen su propia belleza, ya que en todo lo que existe a través de sus ideas se objetiva la voluntad. No importa el objeto que sea, cada uno guarda su idea, esto lo ejemplifica Schopenhauer en el libro tercero con las pinturas de los holandeses, las naturalezas muertas. Mediante la contemplación podemos acceder a esa idea, a esa verdad sobre el objeto, a la cual no podríamos acceder de otra manera, solo mediante la capacidad contemplativa. Al conocer lo bello se da un sujeto cognoscente puro y una idea de un objeto. Pero el placer o goce estético se da de mayor forma en la aprehensión de la idea, otras en ese estado sin dolor propio de esa liberación de la voluntad, el predominio de cualquiera de estos componentes depende de la idea captada.

La voluntad se objetiva en todos los objetos, hay objetos más bellos que otros, pero esto depende de la manera en que se objetiva esa voluntad en la idea en ese objeto. Los objetos más bellos resultan ser porque en ellos la idea es un grado elevado de la objetivación de la voluntad:

[...] el privilegio de la belleza superior de un objeto procede de que la idea misma que nos habla por él es un grado elevado de objetividad de la voluntad, por lo que esa idea es muy importante y significativa. Por eso es el ser humano bello sobre todas las demás cosas, y la revelación de su esencia la meta más elevada del arte. La forma humana y la expresión humana son el objeto más importante de las artes plásticas [...] Pero cada cosa tiene su propia belleza, no solo lo orgánico, que se manifiesta en la unidad de una individualidad, sino también todo lo inorgánico, lo informe, incluso todo objeto artificial. Pues todo esto revela las ideas mediante las cuales se objetiva la voluntad en los grados más bajos, y en cierto modo hace sonar las notas más profundas, graves y evanescentes de la naturaleza. (Schopenhauer, 2014, p.251)

En el párrafo anterior Schopenhauer somete a la belleza de un objeto a su grado de objetivación, al tener un grado alto de belleza esto indica que la idea de ese objeto es más valiosa. El ser humano logra percatarse de esa belleza al encontrar ese objeto tan atractivo y placentero, pero no es realmente el objeto sino la idea misma que está en él la que nos atrae para ser contemplada, por esa razón el ser humano resulta ser la creatura más bella y será otra función más del arte revelar la esencia del ser humano, que será el asunto de las artes plásticas.

El filósofo de Danzig hace énfasis en que cada cosa tiene su propia belleza, es esta parte importante para entender por qué la belleza puede encontrarse en cualquier cosa y no limitarse a ciertos objetos que nos parezcan en un primer momento atractivos y generarnos ese placer estético. En ese sentido queda abierta la experiencia estética a un sin fin de objetos de los cuales podríamos acceder a su idea. La belleza del objeto facilita su contemplación estética. Al estar frente a un objeto que no presenta ese grado de atracción por su belleza es esto un obstáculo para su contemplación estética.

Schopenhauer dice que la belleza existe también en los objetos artificiales, es decir estos también expresan ideas: “[...] los objetos artificiales sirven para la expresión de las ideas, pero no sólo es la idea del objeto artificial la que habla desde ellos, sino también la idea del material al que se dio tal forma artística”. (Schopenhauer, 2014, p.252)

Además, expresa las diferencias que encuentra respecto con otras teorías filosóficas en especial con Platón. Schopenhauer afirma que Platón está equivocado al expresar que las artes no logran reproducir la idea, sino que el arte reproduce la cosa particular:

[...] nuestra doctrina de las ideas se aparta considerablemente de la de Platón. Éste enseña (*República*, x, pág.288) que el objeto que intentan reproducir las bellas artes, el modelo de la pintura y de la poesía, no es la idea, sino la cosa particular. [...] uno de los mayores y más señalados errores cometidos por este hombre insigne: su desprecio y rechazo del arte, y en especial de la poesía. (Schopenhauer, 2014, p.253)

Lo anterior nos aclara la postura de Schopenhauer respecto a la manera en que entiende la idea y el arte en distinción de Platón.

Retomando lo del goce estético Schopenhauer nos dice que:

[...] la fuente del goce estético residirá unas veces más en la comprensión de la idea conocida, y otras más en la beatitud y la serenidad espiritual del conocimiento puro, liberado de toda volición, de toda individualidad y del sufrimiento a ésta ligado. Este predominio de una o de la otra parte constitutiva del goce estético dependerá de si la idea concebida intuitivamente es un nivel alto o bajo de la objetividad de la voluntad. (Schopenhauer, 2014, p.253)

De esta manera el filósofo deja en claro que el goce estético depende del nivel de objetivación de la voluntad, del tipo de arte y del objeto representado. En relación a esto Schopenhauer señala:

[...]cuando los animales y los hombres son el objeto de la contemplación o representación estética, el goce residirá mucho más en la concepción objetiva de estas ideas, que son las revelaciones más claras de la voluntad, puesto que en tales ideas las formas presentan la mayor complejidad, los fenómenos tienen un sentido rico y profundo, y la esencia de la voluntad se manifiesta en ellas de la forma más perfecta, en su violencia; horror, satisfacción, o en su ser quebrantada (esto último en sus representaciones trágicas) y, finalmente, incluso en su conversión o autosupresión, que es particularmente el tema de la pintura cristiana, igual que la pintura histórica y el drama tienen por objeto la idea de la voluntad iluminada por el conocimiento pleno. (Schopenhauer, 2014, p.254)

Con este párrafo Schopenhauer logra describir de manera clara la relación del objeto de contemplación con la concepción objetiva de esas ideas por ser formas de mayor complejidad donde la esencia de la voluntad se presenta, lo cual nos interesa en esta investigación para entender el grado de objetivación en la pintura de *El Juicio final* de Hans Memling como una pintura figurativa que representa también en su figuración humana, la idea de humanidad de manera trágica a través de la idea de un Juicio final donde los seres humanos son juzgados para ser salvados o condenados y que a su vez representa la tragedia de la vida donde siempre se está sometido al juicio del otro.

La mencionada pintura de temática cristiana se relaciona con lo que dice Schopenhauer en el párrafo anteriormente citado: “[..]la pintura cristiana tiene como objeto la idea de la voluntad iluminada por el conocimiento pleno” (Schopenhauer, 2014, p.254) y relacionando esto con la pintura de *El juicio final* de Hans Memling, este conocimiento pleno en la idea de la

voluntad iluminada es representado en la pintura por el Cristo pantocrátor que aparece en la parte superior de la pintura.

1.2.4.- Lo bello y lo sublime

En este último apartado se explica lo bello y lo sublime, ambos conceptos tienen relación. Se comienza por explicar la experiencia de lo sublime y como nos traslada al estado contemplativo, liberándonos de la voluntad. Ya dijimos anteriormente que el tránsito al estado del conocimiento de la idea se facilita por el encuentro con objetos bellos que nos hacen elevarnos a este modo contemplativo, ya que estos objetos son representantes de sus ideas, lo cual ejemplifica Schopenhauer con la *bella naturaleza*. En esta experiencia estética con la naturaleza lo que actúa sobre nosotros es lo bello además de que se presenta el sentimiento de belleza.

En lo que respecta a lo sublime Schopenhauer distingue algunos tipos de sublimidad siguiendo a Kant:

[...]lo sublime *dinámico* [*das dynamisch Erhabne*]; o su magnitud es inconmensurable, y ante ella el cuerpo humano queda reducido a la nada: cuando esto sucede nos encontramos frente a lo sublime *matemático* [*das mathematisch Erhabne*]. (Schopenhauer, 2004, p.162)

El filósofo señala que hay algunos objetos que presentan una relación hostil con nuestra voluntad lo que provoca en nosotros cierta sensación de amenaza que nos impide la contemplación del objeto y el acceso a su idea. Pero si en lugar de concentrarse en esa parte hostil logra asimilarla sin darle importancia y no permite que lo desagradable que le provoca el objeto le impida entregarse al conocimiento puro captará únicamente la idea de este, olvidando cualquier otra relación y llevándolo a ese estado satisfactorio que produce la contemplación estética. Si se hubiera entregado al servicio de la voluntad, no habría podido contemplar por el temor, pero logró elevarse y superar cualquier querer.

El sentimiento de lo sublime implica la negación de la voluntad, de esta manera es como surge lo que Schopenhauer llama el sentimiento de lo sublime, es en *Las lecciones sobre metafísica de lo bello* donde describe como se da ese estado de elevación en el espectador:

[...] el contemplador se encuentra en un estado de *elevación* [*der Betrachteristim Zustandder Erhebung*], situándose por encima de sí mismo; y por eso precisamente se denomina al objeto que desencadena tal estado un objeto sublime, es decir, *elevado*[*erhaben*]. Por consiguiente, lo que diferencia al sentimiento de lo sublime del sentimiento de lo bello es lo siguiente: en ambas formas de aprehensión estética, la de lo bello y la de lo sublime, nuestro conocimiento queda completamente liberado del servicio a la voluntad, de manera que no somos ya un individuo, sino un puro sujeto del conocimiento: ahora bien, en la contemplación de lo meramente *bello* el conocimiento puro ganaba su posición de superioridad sin *lucha* [*ohnekampf*]; era la belleza del objeto, es decir, la constitución que facilitaba el conocimiento de su idea, lo que alejaba a la conciencia, sin resistencia e inadvertidamente, de la voluntad y del conocimiento de las relaciones, enfangado en el servicio de ésta; por eso aquí la conciencia desembocaba en el puro sujeto del conocimiento sin que permaneciera ni siquiera un *recuerdo* de la voluntad. En cambio, en lo *sublime* el estado del puro conocimiento se gana tras arrancarse de forma violenta y consciente del desagradable conocimiento de todas las relaciones que el objeto mantiene con la voluntad, mediante una libre elevación de la conciencia por encima de la voluntad y del conocimiento que con ella se relaciona. (Schopenhauer, 2004, pp.162,163)

En el fragmento anterior, Schopenhauer nos explica cómo se encuentra el contemplador en el estado de elevación ante el objeto sublime. Después, hace énfasis en la distinción entre los sentimientos de lo bello y lo sublime. Además, explica que se da una liberación de la voluntad donde el individuo es ahora puro sujeto de conocimiento. Aquí hay una diferencia entre la contemplación de lo bello y de lo sublime.

El objeto bello motiva a la contemplación, en el caso del objeto sublime muchas veces este objeto nos provoca miedo o rechazo ya que estamos ante algo que nos sobrepasa entonces esta reacción puede provocar el abandono del objeto a contemplar y en este sentido es una limitante al conocimiento de la idea y a la experiencia estética. Por lo cual, resuelta una lucha con nuestra voluntad. Debemos elevarnos más allá de la relación hostil entre el objeto sublime y nuestra voluntad. En esta relación hostil que tiene nuestra voluntad con el objeto contemplado surgen distintos grados de lo sublime, dependiendo de la intensidad de esta relación.

Capítulo 2.- Análisis conceptual sobre voluntad y dolor

En el presente apartado se analizan los conceptos de voluntad y dolor. Estos conceptos son utilizados por Schopenhauer a lo largo de su obra *El mundo como voluntad y representación*. El concepto de Voluntad es el centro de la filosofía schopenhaueriana y la esencia de todas las cosas. Esta voluntad no está sujeta al tiempo espacio y principio de individuación, esta rige a todos los seres y es una sola para todos, es eterna, infinita, insaciable e ilimitada por lo que los individuos morirán y ella continuará devorándolo todo. La apariencia de los individuos está sujeta a un espacio, tiempo y causalidad, la voluntad se manifiesta en sus cuerpos que son objetivación de la voluntad, a pesar de que la voluntad antecede los actos del ser humano se relaciona con él. La manifestación de la voluntad implica el dolor que conlleva la búsqueda de satisfacciones, por lo cual nuestra existencia tiene por fin el dolor, esto nos lo explica Schopenhauer también en otro de sus libros titulado *Los dolores del mundo*:

Si nuestra existencia no tiene por fin inmediato el dolor, puede afirmarse que no tiene ninguna razón de ser en el mundo. Porque es absurdo admitir que el dolor sin término que nace de la miseria inherente a la vida y que llena el mundo, no sea más que un puro accidente y no su misma finalidad. Ciertamente es que cada desdicha general es la regla. Así como un arroyo corre sin remolino mientras no encuentra obstáculos ningunos, de igual modo, en la naturaleza humana, como en la naturaleza animal, la vida se desliza inconsciente y distraída cuando nada se opone a la voluntad. Si la intención está despierta, es que se han puesto trabas a la voluntad, todo lo que atraviesa o se le resiste, es decir, todo lo que hay desagradable o doloroso, lo sentimos en seguida con suma claridad. No advertimos la salud general de nuestro cuerpo, sino tan sólo el ligero sitio donde nos hace daño el calzado; no apreciamos el conjunto próspero de nuestros negocios, pues sólo nos preocupa alguna insignificante pequeñez que nos apesadumbra. Así, pues, el bienestar y la dicha son enteramente negativos; sólo el dolor es positivo. (Schopenhauer, 2013, p.5)

Con esta explicación entendemos que el ser humano se encuentra dominado por la voluntad y cuando intenta resistirse a ese dominio experimenta lo doloroso de manera muy clara. En su continuo deseo por alcanzar el placer el cual es momentáneo y poco duradero, por esa razón el deseo no se sacia para siempre, en cuanto se sacia regresa nuevamente lo cual encadena al ser humano a un ciclo de deseo satisfecho y luego más deseo, donde la búsqueda de esa

satisfacción nunca termina lo que provoca infelicidad. Los deseos son engañosos de esa manera lo afirma Schopenhauer en el libro segundo de *El mundo como voluntad y representación*:

[...]nos hacen creer siempre que su realización es la meta última de la voluntad, pero al momento de conseguirlos ya no se ven de la misma manera y por eso pronto se los olvida, envejecen y, aunque no se confiese, son sistemáticamente apartados con ilusiones desvanecidas; bastante afortunado se es si aún queda algo por desear y a lo que aspirar, para que pueda continuar el juego de la constante transición del deseo a la satisfacción y de ésta a un nuevo deseo -lo cual, si acontece de manera rápida se llama felicidad, y si lenta, sufrimiento-, para no caer en ese estancamiento que se manifiesta como un aburrimiento terrible, petrificador de la vida, como un anhelo debilitado y sin objeto determinado, como un mortal languor. De todo esto se deduce que la voluntad, allí donde la ilumina el conocimiento, sabe siempre lo que quiere aquí y ahora, pero nunca lo que quiere en general: todo acto singular tiene un fin, el querer en su conjunto no tiene ninguno, de igual modo que cada uno de los fenómenos de la naturaleza tiene determinada su aparición en este lugar y en este tiempo gracias a una causa suficiente, pero la fuerza que en él se manifiesta no tiene en modo alguno una causa, puesto que su nivel de manifestación es el de la cosa en sí, el de la voluntad carente de fundamento. (Schopenhauer I, 2014, p.204)

En ese mundo engañoso del deseo somos arrastrados en un ciclo de satisfacción y nuevo deseo donde experimentamos la felicidad de manera rápida y momentánea y el dolor de forma más espaciada y duradera. La existencia es dolor, ya que este siempre regresa, pues al ser satisfecho un deseo se genera de nuevo un vacío que se necesita llenar y este vacío produce hastío. Para comprender esto se debe tener presente ambos mundos, el mundo como voluntad y el mundo como representación, donde la representación es solo la apariencia engañosa y detrás de esa apariencia se encuentra la realidad.

En una búsqueda incesante de satisfacernos sentimos también insatisfacción al no ser completamente saciados, razón por la cual la felicidad no es duradera, ya que estamos en esa continua búsqueda de llenar nuestras carencias. Esa búsqueda constante convierte a los seres humanos en seres egoístas que solo piensan en su satisfacción y la anteponen a la de cualquier otro ser, la razón de su existencia parece centrarse en la satisfacción de sus necesidades vitales, lo cual en ese sentido se logra asemejar a los demás animales. El ser humano al no poder saciar completamente su deseo vive en la infelicidad por esas interminables carencias, lo que convierte la vida en algo que genera continuo dolor. A manera

de una liberación momentánea del dolor Schopenhauer propone a la contemplación artística como una manera paliativa al mismo.

En su obra *El mundo como voluntad y representación* todos los tipos de arte tienen un valor y los analiza de diversas maneras. Explica el acceso de las ideas a través de estos. Cada tipo de arte muestra la idea. Algunos lo hacen con mayor facilidad que otros dependiendo del grado de objetivación de la voluntad en cada uno, incluyendo también al artista quien nos conduce a la contemplación de la idea y cuya claridad de la idea depende del tipo de arte y del talento del artista. Mientras más talentoso sea el artista con mayor claridad nos mostrará en su obra de arte a la idea.

Mediante la obra de arte el espectador podrá acceder a la idea independientemente del sentimiento que esta le transmita ya sea un sentimiento agradable o desagradable. En el caso de que el sentimiento que provoque la obra de arte sea doloroso para el espectador, este logrará ver el sufrimiento de un modo distinto en una experiencia liberadora experimentando un sentimiento de belleza estética que lo hará entender el dolor del mundo. No debe impedirse la comprensión del dolor ya que este nos permite ser más humanos y al mismo tiempo abre nuevas brechas para el entendimiento.

El arte es el camino para la comprensión, y nos permite pasar libremente por encima del querer. Lo sublime se encuentra en esa elevación que necesita darse y permanecer por lo que debe desarrollarse un carácter sublime. Es necesario motivar en el artista y el espectador el carácter de lo sublime, para que se considere el lado objetivo y no solo se juzgue por relaciones con la voluntad, de esta manera el artista y el espectador podrán tener una perspectiva menos egoísta y más amplia sobre lo artístico donde el conocimiento conservará su predominio.

2.1.- Introducción al concepto de voluntad en *El mundo como voluntad y representación*

En este apartado se explica el concepto de voluntad el cual es el pilar de la obra del filósofo Arthur Schopenhauer. La voluntad es la esencia de todo lo que existe y bajo su dominio la multiplicidad de los seres queda diluida por esa voluntad que no tiene razón de ser en un continuo devenir en el que se afirma a sí misma. Esa constante afirmación de la voluntad y su constante reproducción es el devenir de la existencia que lleva a los incontables cambios de los seres.

La esencia no tiene una razón por la cual ser más que la de afirmarse constantemente en todo lo que existe, es ciega, no se sabe así misma porque no tiene cuerpo. Su obrar no es inteligente no conoce bondad ni maldad y siempre quiere ser. El filósofo de Danzig nos dice que cuando se piensa que la voluntad tiene un sentido es porque se confunde la cosa en sí con el fenómeno:

Toda voluntad es voluntad de algo, tiene un objeto, una meta de su volición: ¿qué quiere a fin de cuentas, o a qué aspira esa voluntad que se nos presenta como la esencia en sí del mundo? Esta pregunta se basa, como tantas otras, en la confusión de la cosa en sí con el fenómeno. A éste únicamente, y no a aquélla, se extiende el principio de razón, del cual también la ley de motivación es una configuración. Sólo de los fenómenos como tales, de las cosas singulares, se puede indicar un fundamento, nunca de la voluntad misma ni de la idea en la que se objetiva adecuadamente. [...]

[...] De hecho, la ausencia de toda meta, de todo límite, pertenece a la esencia de la voluntad en sí, que es una aspiración ilimitada. (Schopenhauer I, 2014, pp.202,203)

De lo anterior se entiende que la voluntad es solo una, pero esta se encuentra dividida en individualidades con las cuales lucha y se va objetivando. Habrá que distinguir entonces la voluntad como cosa en sí de su fenómeno y de las formas de éste que se distingue de lo demás por no ser objetivación de la voluntad, esto lo explica Schopenhauer en el Libro segundo de *El mundo como voluntad y representación*:

La voluntad como cosa en sí es totalmente diferente de su fenómeno y completamente libre de todas las formas de éste, en las cuales ella sólo se introduce cuando entra en escena. Por eso, estas formas sólo conciernen a la *objetividad* de la voluntad, siéndole a ésta misma extrañas. Ya la forma más general de toda representación, la del objeto para un sujeto, no le alcanza; mucho menos las que se subordinan a ésta, todas las cuales tienen su expresión colectiva en el principio de razón, y entre las que, como es sabido, se cuentan también el tiempo y el espacio,

y, en consecuencia, la pluralidad que únicamente existe y se hace posible gracias a éstos. [...]La voluntad como cosa en sí se halla, según lo dicho, fuera del dominio del principio de razón en todas sus configuraciones y, en consecuencia, carece absolutamente de fundamento, aunque todos sus fenómenos están sometidos enteramente al principio de razón; ésta, además, libre de toda *pluralidad*, aunque sus fenómenos en el tiempo y en el espacio son incontables: ella misma es una; sin embargo, no al modo en que un objeto es uno, cuya unidad sólo es conocida en contraste con la posible pluralidad, ni tampoco a la manera en que es uno un concepto, el cual únicamente ha surgido por abstracción de la pluralidad, sino que es una como algo que se sitúa fuera del tiempo y del espacio, fuera del *principium individuationis*, esto es de la posibilidad de pluralidad.(Schopenhauer I ,2014,p.147)

La forma más alta de objetivación es el ser humano en su querer vivir. La voluntad se manifiesta en la conciencia humana, es entonces que el ser humano es consciente de los horrores de la voluntad y encuentra protección de ese horror mediante la contemplación pura. En ella es donde la conciencia se protege del horror y logra elevarse en el goce estético. El goce estético producido por la obra de arte será para Schopenhauer uno de los remedios contra el dolor del mundo.

Para comprender lo anterior, es necesario explicar la relación que tiene el dolor con la esencia: la voluntad. Esta es también esencia del ser humano, de manera en que también es deseo. La afirmación del deseo genera sufrimiento. Entonces, la voluntad en cuanto querer es la fuente del dolor, el cual se origina en un momento de placer. La misma esencia en su querer vivir busca conocerse a sí misma, de manera en que está afirmándose a sí misma. Siendo así, la voluntad se contempla a sí misma para conocerse y esto incluye al dolor como consecuencia de esa afirmación. Por lo que el ser humano a través de la contemplación estética se aproxima al reconocimiento de su propia esencia, lo cual lo lleva a la liberación de la voluntad y del dolor, produciéndole paz. Éste consigue negar la voluntad enfrentando la problemática del querer.

2.1.1.- Acotación conceptual de la voluntad en su dimensión estética

Este apartado trata el tema de la voluntad en su dimensión estética, en lo concerniente a la objetivación de la voluntad en la obra de arte. La voluntad se manifiesta en la obra de arte y se objetiva en diversos grados según su tipo. Ella se observa a sí misma en la contemplación estética de la obra de arte, ya que ese deseo de conocer de forma intuitiva es ocasionado por ella misma.

En la contemplación de los dolores del mundo podemos obtener placer o goce estético y experimentamos de manera momentánea la liberación del dolor. En ese sentido se genera la pregunta: ¿Cómo es que la voluntad en su siempre querer afirmarse va a querer negarse a sí misma? Para contestar esta pregunta se debe distinguir entre la voluntad como cosa y la voluntad de vivir.

La voluntad como esencia es impulso ciego y está en la búsqueda de seguir existiendo, mientras que la voluntad de vivir es deseo, es decir, esta objetivada en cuerpo deseante o deseo encarnado. Partiendo de que esa objetivación de la voluntad en la experiencia estética se queda en silencio no significa que no se partiera de ella para llegar a ese estado de consciencia contemplativo, pero al final de cuentas ambas voluntades serán una misma ya que esa voluntad como cosa en sí necesita de un cuerpo para seguirse afirmando eternamente. Es necesario reconocer el dolor del mundo para alcanzar la liberación momentánea de la voluntad a través de la contemplación estética del dolor, esta nos muestra un panorama en el que podemos captar el sufrimiento de manera objetiva. De esta manera se presenta la posibilidad de aprehender la idea del dolor, lo que nos permite el acceso a un conocimiento que atraviesa la ilusión del velo de maya y nos presenta ante la esencia de nuestros horrores permitiendo que los contemplemos de manera estética sin que nos afecten. En base a este supuesto el dolor existe para ser contemplado. No se puede escapar de la voluntad ni de los

dolores que trae consigo, pero según Schopenhauer podemos liberarnos de ella en pequeños instantes que se dan por la negación de la misma.

El estado contemplativo puede ser experimentado de dos maneras: la primera bajo el modo del genio-artista en la contemplación que se da como parte del proceso creativo y la segunda como espectador en la contemplación de la obra de arte. En la contemplación estética todo interés y deseo sucumbe en un abrazo con el objeto donde se accede a su verdadero conocimiento, además se pierde el individuo emergiendo el sujeto cognoscente y la idea.

La gran importancia de la figura del genio artista radica en la capacidad que tiene de conocer las ideas y comunicarlas al espectador mediante la obra de arte, Schopenhauer en sus *Lecciones sobre metafísica de lo bello* nos explica el valor la capacidad del genio-artista y el de la obra de arte como médium para la comunicación de la idea:

La ventaja que posee el genio frente a los demás es únicamente el grado más elevado y la duración más permanente de tal forma de conocimiento. Son tales capacidades las que hacen posible al genio mantener en el curso de ese conocimiento el discernimiento que se requiere para reproducir espontáneamente lo así conocido en una obra. A través de la obra de arte, el genio comparte la idea captada con otras personas. Durante el proceso de captación por otros de la idea, facilitado por el *médium* de la obra de arte, dicha idea permanece ella misma idéntica e inmutable; por eso el goce estético es también esencialmente uno y el mismo, tanto si lo suscita una obra de arte, como si se centra en la inmediata contemplación de la naturaleza y la vida. La obra de arte es simplemente un medio que facilita el conocimiento que ocasiona aquel goce. (Schopenhauer, 2004, p.144)

Mediante la subjetividad del arte se logra callar a la voluntad, de ahí procede el conocimiento del mundo. Este conocimiento se distingue del científico porque carece de utilidad debido a que en el estado contemplativo en el que se accede a él se borran las relaciones de interés entre el ser humano y el objeto del cual se accede al conocimiento de la idea. Esta negación de la voluntad provoca un estado de liberación de gran bienestar existencial superando cualquier cosa del mundo en un goce donde la voluntad no afecta.

Para que el contemplador tenga un fácil y claro acceso al conocimiento de la idea debe silenciar su voluntad:

[...]si el conocimiento ha de ser claro y puramente objetivo, para llegar a conocer la idea es requisito indispensable que se acalle por completo la voluntad del contemplador. Pues, aunque el conocimiento nace de la voluntad y radica en su manifestación, es precisamente la voluntad, sin embargo, la que enturbia constantemente; es nuestro incesante querer lo que perturba nuestro conocimiento; nuestra participación en las cosas (es decir, el interés) nos impide captarlas objetivamente; es nuestro querer, o no querer, las cosas presentes lo que empaña con una niebla subjetiva todo lo objetivo. [...]si queremos captar la verdadera esencia interior de las cosas, es decir, la idea que en ellas se expresa, mediante una contemplación puramente objetiva, no podemos tener interés alguno en ellas, es decir, tales cosas no deben guardar ninguna relación con nuestra voluntad. (Schopenhauer,2004, pp.144,145)

Dicho de otra manera, el conocimiento es enturbiado por nuestro deseo y no nos permite entrar en ese modo objetivo que exige el conocimiento de la idea. El contemplador también guarda un papel importante en la valoración del conocimiento de la idea ya que es quien recibe el mensaje del artista, el cual comunica la idea por medio de su obra de arte. Al espectador le toca abandonar el interés que tiene hacia las cosas para que no enturbie con su deseo la claridad de la idea que le comunica el artista. Asimismo, se señala en el libro *Lecciones sobre metafísica de lo bello* que de manera más clara se da ese conocimiento de la idea en la obra de arte a través de la imagen:

[...]la idea se dirige a nosotros mucho más fácilmente desde la imagen, desde la obra de arte, que desde la realidad. La imagen nos facilita un sentimiento objetivo [*objektive Stimmung*], aunque sólo sea por el hecho de que se trata de una simple imagen. Pues aquello que vemos simplemente a través de un *cuadro*, un *poema* o un *drama*, no es real para *nosotros*; por eso se encuentra fuera de toda posible relación con nuestra voluntad, mientras que la realidad siempre se encuentra abierta a dicha relación; la imagen, la obra de arte, no puede estimular nuestra voluntad, sino que nos habla dirigiéndose únicamente a nuestro conocimiento. (Schopenhauer, 2004, p.145)

Este párrafo es importante ya que señala la importancia de la imagen que simplifica y facilita nuestro acceso como contempladores al conocimiento de la idea donde también interviene la fantasía. Esta es un elemento importante que permite entender la relación de la obra de arte con la realidad, de la cual el genio artista extrae las ideas. Además, la fantasía facilita el acceso a la idea y le ayuda al artista a comunicar la idea.

[...]la captación de la idea a partir de la realidad es cosa del genio: es él quien extrae las ideas del inagotable filón que le ofrece el mundo real, exponiéndolas en la obra de arte, y haciendo que éstas nos resulten mucho más fácilmente asequibles. [...]el genio no es más que un hombre al que le ha sido concedido un porcentaje de fuerza cognoscitiva superior a la requerida para el servicio de la voluntad individual; este exceso de fuerza, que ha llegado a

liberarse, concibe las cosas como puro sujeto del conocimiento, libre de cualquier relación con la propia voluntad. (Schopenhauer, 2004, p.145)

La captación de las ideas a partir de la realidad es algo propio del genio-artista quien posee un grado superior de fuerza cognoscitiva, por lo cual la experiencia estética de este no tiene límites y podrá extraer las ideas de cualquier objeto, ya que cualquiera puede ser digno de ser representado. Esta libertad también deja abierta la posibilidad de ampliar la experiencia estética del mismo artista, ya que algunos artistas están influidos por la moda y cánones impuestos por las instituciones artísticas. Lo cual los limita a concentrar su atención en determinados objetos o formas de expresión impuestas por la institución.

Las ideas estéticas schopenhauerianas también motivan a la búsqueda del artista por nuevos materiales en los cuales comunicar y expresar la idea de forma más clara. Esta claridad en la representación de las ideas lo acerca más al público logrando que abarque una mayor audiencia y que ambos puedan gozar del conocimiento de la idea.

2.1.2.-Implicaciones estéticas entre representación y voluntad

En este apartado explicaremos las implicaciones estéticas entre los dos niveles del mundo: el mundo como representación y el mundo como voluntad. Según Schopenhauer en las ideas permanece el recuerdo de la forma primera de la representación la de ser objeto para un sujeto, pero a la vez se pierden las formas secundarias de la representación siendo las ideas las representaciones más puras, por esta razón para el filósofo las ideas resultan ser la objetivación más adecuada de la voluntad. Y a lo ya mencionado se añade la figura del genio-artista quien sería el más alto de los grados de objetivación del conocimiento, en especial del conocimiento intuitivo, esto lo explica Schopenhauer en su libro *El mundo como voluntad y representación (Vol. II)*:

La objetividad del conocimiento, y ante todo del conocimiento intuitivo, tiene innumerables grados, que dependen de la energía del intelecto y de su separación de la voluntad. El más alto de estos grados es el *genio*, en el que la percepción del mundo exterior se vuelve tan pura y objetiva que inmediatamente se le hace patente en cada cosa incluso algo más que la cosa misma: la esencia de toda su especie, es decir, su *idea* platónica; y esto es así porque en el genio la voluntad desaparece totalmente del intelecto. Éste es el punto en que la presente consideración, que parte de fundamentos fisiológicos, conecta con el objeto de nuestro tercer libro, la metafísica de lo bello; allí se considera con detalle cómo la verdadera aprehensión estética, que en su grado superior sólo es propia del genio, es el estado de conocimiento puro, o sea, totalmente carente de voluntad y, por ello, perfectamente objetivo. Así pues, el crecimiento de la inteligencia desde la conciencia animal más aletargada hasta la del hombre, es un progresivo *desprenderse el intelecto de la voluntad*, que tiene lugar de modo perfecto, si bien sólo excepcionalmente, en el *genio*; por eso puede definirse a éste como el más alto grado de *objetividad* del conocimiento. La condición, que tan raramente se da, para que aparezca el genio es una cantidad de inteligencia considerablemente superior a la que es necesaria para servir a la voluntad que constituye su fundamento; por eso, este excedente que queda libre es el que verdaderamente percibe el mundo, es decir, el que lo capta de manera perfectamente *objetiva* y luego produce formas, poetiza, piensa. (Schopenhauer, 2014, p.320)

En este párrafo se identifica al genio-artista y su percepción del mundo. La visión del genio artista es pura y objetiva, esta le permite conocer la esencia o idea logrando desaparecer en él la voluntad del intelecto. El mismo Schopenhauer menciona aquí la conexión entre los fundamentos fisiológicos y el libro tercero: la metafísica de lo bello. En él explica que la verdadera aprehensión estética es la del genio, quien tiene una capacidad especial para desprenderse de la voluntad, debido a que es el grado más alto de objetividad del conocimiento. Posee una clase de inteligencia superior donde la voluntad individual se abandona, asomándose la voluntad como cosa en sí y lográndose vera sí misma, razón por la cual el genio percibe el mundo verdaderamente y lo comunica en su obra.

El genio-artista como puro sujeto de conocimiento se encuentra fuera del mundo como representación en su consciencia contemplativa. La voluntad también se encuentra fuera del mundo como representación, pero a la vez se objetiva de forma inmediata y universal en la idea. Esta trasciende el mundo como representación siendo el modo más adecuado de objetivación de la voluntad. La voluntad al convertirse en objeto o representación presenta diversos grados de objetivación en los cuales aparece la idea, esta trasciende lo fenoménico y es lo real. La obra de arte también es un objeto, una representación donde también se

reconoce a la idea. Pero es el caso de la obra de arte donde la objetivación de la voluntad se da de manera más adecuada en la idea:

Las ideas (platónicas) son la objetivación adecuada de la voluntad. El objetivo de todas las demás artes es estimular el conocimiento de las ideas representando objetos particulares (las obras de arte no son otra cosa), lo que sólo es posible si se da una modificación adecuada en el sujeto cognoscente. Las artes sólo objetivan la voluntad de manera indirecta, es decir, a través de las ideas; y nuestro mundo no es otra cosa que la manifestación de las ideas en la pluralidad mediante el ingreso en el *principium individuationis* (la forma de conocimiento posible al individuo como tal). (Schopenhauer, 2014, p.301).

El genio-artista es quien logra captarla idea y comunicarla en la obra de arte. Expresar las ideas es la finalidad de su obra, la claridad de esta dependerá del tipo de arte y del material en el que se lleve a cabo. La capacidad del genio radica en ese poder de contemplación de la realidad de donde extrae las ideas de los objetos y las expresa en imágenes del mundo, así lo explica Schopenhauer:

La imagen nos facilita un sentimiento objetivo [*objektive Stimmung*], aunque sólo sea por el hecho de que se trata de una simple imagen. Pues aquello que vemos simplemente a través de un *cuadro*, un *poema* o un *drama*, no es real *para nosotros*; por eso se encuentra fuera de toda posible relación con nuestra voluntad, mientras que la realidad siempre se encuentra abierta a dicha relación; la imagen, la obra de arte, no puede estimular nuestra voluntad, sino que nos habla dirigiéndose únicamente a nuestro conocimiento. (Schopenhauer, 2004, p.145)

El artista extrae las ideas de los objetos y las comunica en su obra de arte, pero no nos muestra la realidad, ya que en la obra de arte interviene la fantasía que a través de imágenes nos facilita el acceso a la idea, esto motiva a que cualquier relación con la voluntad sea silenciada frente a la obra de arte, que es explicada por Schopenhauer en el libro *Lecciones sobre metafísica de lo bello* dejando abierta la posibilidad de que cualquier cosa puede ser representada como bella por la mirada del genio-artista, lo que también deja abierta la puerta a concebir nuevos materiales en los cuales expresar la idea, que atraigan al espectador a la contemplación artística:

[...]la obra de arte es, sin embargo, un poderoso medio que facilita el conocimiento de la idea; esto se debe a que, como se ha dicho, por una parte, en la obra de arte la idea se representa con total pureza, poniendo claramente ante nuestros ojos lo esencial y dejando de lado lo

inesencial y perturbador, por lo que en el espejo del arte todo se muestra con mayor claridad y mejor caracterizado; pero por otra parte, la obra de arte facilita la aprehensión de la idea, porque para la captación más clara y puramente objetiva de la esencia de las cosas se requiere que *la voluntad se acalle por completo*, y esto sólo puede lograrse con total seguridad cuando el objeto intuido no se encuentra dentro del ámbito de aquellas cosas que *pueden* tener relación con la voluntad, es decir, cuando no se trata de *algo real*, sino de una simple *imagen*.(Schopenhauer,2004,p.146)

A modo de ejemplo de los medios actuales en los que se puede expresar la idea con un mayor acercamiento y libertad, tenemos las TIC¹⁶(Tecnologías de la información y comunicación) donde se da también esa interacción entre artista-obra-público, que al mismo tiempo y a propósito de lo real, esta manera de realidad digitales para el artista-genio otro medio de extracción de ideas que amplía el manejo de nuevos formatos para la comunicación de las imágenes, que en el caso de las TIC, es un formato digital en donde se sigue objetivando la voluntad en la idea. Además, permite su contemplación silenciando la voluntad por periodos más duraderos. Esto debido a que la red en su modo de conocimiento escapa a las formas del principio de razón suficiente. Su material no sufre deterioro como en el caso de las obras de arte tradicionales: pintura y escultura.

La objetivación de la voluntad en la realidad de las TIC parece ser adecuada a la idea y a su libre expresión, liberando la experiencia estética y ampliando las formas de representación artística que facilitan un mayor tiempo de goce estético, de liberación de la voluntad y alejamiento del dolor. Cabe señalar que en esta afirmación sobre las TIC como un medio novedoso y adecuado para la objetivación de la voluntad en la idea respecto a la obra de arte no implica afirmar que todo lo que se encuentre en este medio pueda llamarse arte, al menos no si no expresa de manera clara la idea siguiendo los parámetros de la estética schopenhaueriana. Aplicando esta estética al arte actual podremos ser más selectivos respecto a que formas de arte son más claras en comunicar la idea en su modo de conocimiento ya que

¹⁶Las TIC son el conjunto de tecnologías actuales que informan y comunican de manera más eficiente y que han modificado el conocimiento y las relaciones humanas a través del desarrollo de internet y de los nuevos dispositivos tecnológicos como la computadora, la tableta y el Smartphone, así como las plataformas y software disponibles.

estas nuevas formas de arte digital demandan un análisis para determinar su valor en base a su grado de objetivación, por presentar nuevas formas de acceso al conocimiento.

2.1.3.-Voluntad y principium individuationis

El principio de individuación se refiere a las formas espacio y tiempo en las que la voluntad se objetiva, es decir, la manera en que la voluntad se materializa o se hace cuerpo en diversos objetos que son posibles en nuestra existencia. Pero este principio de individuación a su vez hace referencia al carácter de individualidad, el cual se da en el ser humano. El carácter de individualidad presenta relación con la experiencia estética y guarda una especial relación con el dolor. Esta experiencia está determinada por la voluntad y se da de una manera peculiar por cómo se objetiva en cada individuo.

El principio de individuación nos lleva a pensar en la forma que presenta cada ser vivo. Esta forma va cambiando y determina a cada individuo, pero está más presente en el ser humano. Este principio se manifiesta en el carácter del individuo de manera en que se encuentran también distintas variantes en la experiencia estética del dolor, debido a que cada ser humano experimenta el dolor en distintos grados. De aquí radica la importancia de la individualidad de la que habla Schopenhauer, al momento de comprender el dolor.

El filósofo expresa que la obra de arte bajo su acción liberadora y mediante la contemplación estética de los dolores de la voluntad nos permite liberarnos en instantes del dolor:

El placer estético, el consuelo que proporciona el arte, el entusiasmo del artista, que le permite olvidar las fatigas de la vida, ese privilegio especial del genio frente a los demás, que es lo único que le desquita de un dolor creciente a medida que su conciencia se vuelve más clara, y de la monótona soledad en medio de una especie heterogénea: todo esto se funda, como veremos más adelante, en que el en-sí de la vida, la voluntad, la existencia misma, es un continuo sufrir, unas veces lamentable y otras terrible. En cambio, este mismo sufrir, contemplado en la representación pura o reproducido por el arte, está libre de todo tormento y ofrece un espectáculo imponente. Este lado puramente cognoscible del mundo y su reproducción en alguna de las artes es el elemento del artista. Al artista le cautiva la contemplación del espectáculo de la objetivación de la voluntad: se detiene ante él, no se cansa de contemplarlo y de reproducirlo, y mientras tanto él mismo carga con los costes de la

representación de ese espectáculo, es decir, él mismo es la voluntad que se objetiva y vive en un constante sufrimiento. Este conocimiento puro, verdadero y profundo de la esencia del mundo se convierte para el artista en un fin en sí, y en él se detiene.[...]este conocimiento no se convierte para él, como le sucede al santo que alcanza la resignación, en un aquietador de la voluntad; no lo libera para siempre de la vida, sino sólo por momentos; no es para él el camino que lleva fuera de la vida, sino sólo un consuelo provisional en el interior de ella, hasta que el artista, sintiendo sus fuerzas intensificadas y finalmente cansado del juego, adopta la seriedad.(Schopenhauer,2014,p.312)

La individualidad muestra la manera en que cada individuo vive la experiencia del dolor. Esta se experimenta de distintas maneras al igual que la experiencia estética y artística. Estas experiencias con el objeto artístico dependen de la relación que tiene el individuo con su propio dolor. Esta relación con el dolor se da bajo distintas perspectivas según la sensibilidad del individuo. Esta sensibilidad permite que se den categorías de lo bello y de lo sublime las cuales para ser apreciadas dependen de la relación que tiene cada individuo con los objetos. También tiene que ver con lo que el individuo considera artístico y la apertura que tiene ante la contemplación de otros objetos artísticos que le provoquen cierto rechazo o dolor. Este no es el caso del genio-artista, ya que este tiene la capacidad de liberarse de la voluntad y podrá encontrar en cualquier objeto un objeto digno de contemplación estética que dará como resultado una obra de arte que comunique el conocimiento de la idea. Y en cuanto al espectador será cuestión de la apertura que tenga para que pueda acceder al conocimiento artístico. Esta también le va a permitir contemplar con más claridad la idea que expresa el artista en su obra de arte.

De manera que al contemplar un objeto estéticamente también estamos enfrentando la relación que tenemos con nuestro dolor. El hecho de que podamos contemplar bellamente un objeto nos hace acceder al conocimiento del mismo, pero el no poder contemplarlo habla de que tenemos una relación dolorosa con él, es decir, no podemos acceder a su idea libremente ya que el objeto nos produce un sentimiento de desagrado. Dicho de otro modo, si la relación con el objeto no es agradable esta nos aleja de su contemplación y conocimiento.

2.2.-Concepción del dolor

En el glosario del libro *El mundo como voluntad y representación* de editorial Gredos que aparece después del estudio introductorio de Luis Moreno Claros, se encuentra la frase de Schopenhauer acerca del sufrimiento: “[...]Alles Leben Leiden ist: «Toda vida es sufrimiento» Sólo por el hecho de vivir ya estamos sufriendo. Todo goce es aparente, y lo único que termina por dominarnos es el sufrimiento”. (Schopenhauer, 2014, p. CXL) Dicho lo anterior, es necesario aclarar que Schopenhauer no hace una distinción entre sufrimiento y dolor o tipos de dolores. El concepto de dolor schopenhaueriano se refiere a una consecuencia del hecho de vivir, donde constantemente se está afirmando el deseo.

La afirmación del deseo es engañosa y nos hace creer que encontramos la felicidad en la satisfacción de nuestros deseos. Pero esa felicidad solo es momentánea, es una ilusión pasajera, ya que solo se está manifestando una necesidad egoísta de una voluntad individual interesada que persigue la constante afirmación, al igual que la voluntad cosa en sí la cual no tiene finalidad ni sentido.

La concepción del dolor de Schopenhauer parte del señalamiento de que el mundo es voluntad. Esta se manifiesta en todos los seres vivos como voluntad de vivir y como consecuencia de su afirmación se produce dolor. Este es mayor en el ser humano por su mayor capacidad de conocimiento. Por lo que a mayor conocimiento mayor dolor. El sufrimiento mantiene insatisfecho al ser humano en un destino a priori trágico cuya razón se debe a su esencia la voluntad.

La medida del dolor en cada individuo está determinada por su carácter, este es individual y permanece a lo largo de su vida. Las formas del carácter son maneras de objetivación de la voluntad, estas son el carácter inteligible y el empírico. El primero es la voluntad como cosa en sí objetivada en la conciencia por lo que es el mismo siempre. El segundo es reflejo del

primero, es el fenómeno que se presenta en el actuar del sujeto a lo largo de su vida regido por el tiempo y el espacio. El carácter inteligible influye en el carácter empírico por ser su reflejo. Según Schopenhauer se puede luchar contra los efectos del carácter adquirido. Pero el carácter inteligible es imposible de cambiar. De tal manera que la medida del dolor en cada individuo va a determinarse por este carácter.

Como se ha dicho al principio el dolor es consecuencia de los movimientos de la voluntad. Esta es la esencia de la conciencia y la forma en que se objetiva la voluntad en ella ya está determinada, es una sola y de una misma intensidad a lo largo de su vida. De la misma manera en que el sujeto está determinado por la forma en la que se objetiva la voluntad en su conciencia, lo mismo sucede con su sensibilidad, es decir, también ella está determinada e influye en la medida en cada individuo soporta el dolor. De esta manera cada persona tiene una relación distinta con el dolor, la cual influye en la manera de concebirlo y determina también su experiencia estética.

La obra de arte es un objeto que produce el genio-artista, el cual logra comunicar la idea que extrae de la realidad. Este es una nueva manera de presentar los objetos del mundo. El sujeto no se comporta ante ella como con otros objetos ya que la contempla de forma desinteresada. El arte logra liberar al ser humano de la voluntad, silenciando su dolor. Este es convertido en dicha bajo la contemplación estética. En esa liberación del dolor, el ser humano se encuentra con la verdad y la esencia del mundo. Y es cuando la conciencia se da cuenta del sinsentido de la vida, pero al mismo tiempo alivia el dolor que le provoca esa desilusión, mediante la contemplación del mismo.

Los males del mundo son producto de la voluntad y sus impulsos objetivados en cuerpos. Estos están en constante afirmación de forma individual y generan dolor. Este sufrimiento carece de sentido. A través del arte podemos encontrar el sentido del dolor de los cuerpos, ya que por medio de la obra artística el ser humano experimenta el placer y la satisfacción que le

proporciona lo estético. Por medio de la experiencia con la obra de arte el espectador deja de sentirse afectado por los propios afectos por lo que puede reencontrarse con el arte y la verdad.

2.2.1.- Sobre la representación del dolor objetivado en la pintura primitiva flamenca

El tema del dolor ha sido un tema muy representado en la pintura primitiva flamenca, como es el caso de las representaciones pictóricas del martirio de Cristo y de los santos. El tema del dolor se ha representado de diversas formas. Un ejemplo de ello es el infierno. En las imágenes religiosas hay una presencia frecuente de la representación del dolor sobre todo en aquellas que representan el Libro del Apocalipsis. El pintor Hans Memling también posee sus propias representaciones del dolor, un ejemplo de ello es su pintura *El juicio final*.

El genio-artista del que habla Schopenhauer tiene una relación especial con el dolor al igual que estos artistas primitivos flamencos, ya que estos al considerar cualquier objeto de manera estética, logran captarlo en su conciencia como simple representación, en un estado de puro sujeto del conocimiento donde logran liberarse del dolor por unos instantes. De manera que nos presentan un objeto que ha llegado a ser el centro de su intuición puramente objetiva, la cual le da acceso a la tranquilidad de su espíritu. Este tipo de pintores de representaciones dolorosas en distinción a otro tipo de pintores de otras temáticas, nos muestra aún más la posibilidad de una existencia más soportable bajo el apartamiento del querer, motivándonos a la contemplación estética de objetos poco convencionales.

Cada artista en su aproximación al objeto de su contemplación experimentará un alejamiento de su individualidad para entrar en contacto con la idea del objeto. Schopenhauer describe ese acceso a la idea que se da en el estado de contemplación, de la siguiente manera:

[...] las cosas bajo la ilusión de que éstas se encuentran ahí solas, sin que el contemplador esté presente; su propio yo debe desaparecer de la conciencia, pues tan pronto como consiga librarse de él, quedará sólo el puro sujeto del conocimiento, que como tal, forma una unidad y es el mero correlato de los objetos, gracias al cual éstos se encuentran situados en el mundo

como representación. Al igual que estos objetos son ahora ajenos a las necesidades de su individualidad, también el mundo le resulta ajeno a él mismo; pues mientras permanezca en el seno de esa contemplación objetiva de las cosas, sólo quedará ante él el mundo como representación, desapareciendo el mundo como voluntad; pero es precisamente éste último la causa de todos sus padecimientos, mientras que aquél se encuentra libre de ellos. Esto explica por qué todas aquellas cosas que en general nos causan placer, en forma de imagen pictórica o poética, como, por ejemplo, los apremios o tensiones y agitaciones de la vida, nos provocan, en cambio, un tremendo dolor cuando somos nosotros mismos los que nos vemos implicados en ellas, es decir, cuando es nuestra propia voluntad la que produce tales fenómenos. (Schopenhauer, 2004, p.155)

De esta manera queda claro ese alejamiento de la individualidad y Schopenhauer nos explica como a través de la contemplación de la obra de arte, el espectador logra alejarse del dolor que causa la voluntad, accediendo a la idea que comunica el genio artista. Lo mismo sucede con las representaciones pictóricas del dolor que nos presentan el dolor objetivado. Este es necesario para el conocimiento. Ya que el dolor real no nos permite apreciarlo de forma artística u objetiva al sumergirnos en la tensión y agitación. Es entonces que la representación artística del dolor nos permite liberarnos del tormento de la vida y nos hace entender de forma objetiva ese dolor expresado bellamente, de forma que aquello que nos desagrada en la vida en una pintura puede parecernos agradable.

Los pintores primitivos flamencos logran objetivar el dolor dedicando sus pinturas a temas dolorosos. La mayoría de su obra eran dípticos y polípticos que podían instalarse y trasladarse de un sitio a otro. Estos pintores estaban sujetos a la reglamentación gremial, la cual los sometía a fuertes exigencias de aprendizaje con la finalidad de que el resultado de su trabajo fuera una obra maestra o genial siguiendo las reglas del gremio. Por lo que sus obras eran resultado de largos, minuciosos y detallados trabajos. Estos artistas estaban fielmente dedicados a su oficio, lo cual se ve reflejado en obras técnicamente perfectas. Al igual que los pintores holandeses de naturalezas muertas a los cuales hace referencia Schopenhauer y que también demuestran un gran respeto por los objetos. Solo que los pintores flamencos lo expresan con fuertes temperamentos religiosos unidos a la divinidad, cuya composición de sus obras está bajo la influencia de una especial simbología. Sus figuras fueron cuidadosamente estudiadas y resueltas.

2.2.2.- Aproximación estético-idealista

Schopenhauer propone un idealismo sustentado en la frase: “El mundo es mi representación”, donde da por sentado que el mundo es la representación de un sujeto y que solo existe para quien posee un cerebro capaz de crear representaciones. La existencia solo está dada en este momento en la representación. Pero después nos expresará con la siguiente frase: “El mundo es mi voluntad” que esa representación solo tiene mera existencia como resultado de una capacidad cerebral donde la voluntad consigue objetivarse, pero que en realidad el mundo no es la representación sino la voluntad que se afirma en todo lo existente y que constituye la esencia de todo lo que existe. Para Schopenhauer es imposible prescindir del sujeto, podemos hacerlo, pero solo de manera abstracta en la imaginación:

Aunque intentásemos imaginar un mundo sin sujetos que lo perciban, sólo podemos hacerlo de manera abstracta, mas en seguida nos damos cuenta de que es imposible prescindir del sujeto, ya que continúa siendo nuestra conciencia la que imagina dicho mundo, aunque sea de manera abstracta; en semejante operación tratamos de eliminar lo que está implícito, se presupone y es condición necesaria del acto de imaginar: el sujeto mismo, unido de manera indisoluble al objeto.(Schopenhauer, 2014,p.LXXI)

Con el párrafo anterior queda clara la postura idealista de Schopenhauer sustentada en la representación y la relación sujeto/objeto que depende de una conciencia. El pensar que la existencia del mundo radica en la representación y en la conciencia es algo limitado. Es esta realidad resultado de un fenómeno cerebral. Pero nosotros no somos solo seres representadores, ya que también poseemos la intuición. Por lo que una parte de nuestro entendimiento nos ayuda a conocer mediante representaciones, mientras que la otra nos conecta con él en sí de las cosas.

Para liberar lo limitante de la representación Schopenhauer utiliza el concepto de voluntad. Esto distingue el idealismo de Arthur respecto de Kant, ya que para Immanuel es imposible acceder a la cosa en sí, a lo que el filósofo de Danzig responde que si es posible. La distinción entre el idealismo kantiano y el schopenhaueriano radica en el conocimiento de la

cosa en sí. Según Arthur el acercamiento se puede dar con la idea a través del arte y por medio de la contemplación estética.

Lo que debe ser el contenido u objeto del arte es lo que está fuera de toda relación de interés, lo verdaderamente esencial, que son las ideas. Las ideas son eso que no cambia y que siempre es del mismo modo, de allí su relación con la cosa en sí. Y el que la idea represente una forma es algo secundario. Esta depende de un sujeto puro de conocimiento que pueda acceder a ella de forma contemplativa. Schopenhauer relaciona la idea y la belleza con el fenómeno artístico, entonces todo objeto es expresión de su idea por lo cual todo objeto puede ser bello, pero esto implica saber que, así como cualquier objeto puede ser bello deben existir objetos más bellos que otros.

2.3.- La perspectiva pesimista de Schopenhauer

La perspectiva pesimista de Schopenhauer describe la realidad cercana al mal, en la cual se encuentra la voluntad como esencia. La obra de arte y el artista se alejan de ese mal que engendra la voluntad. Para captar la esencia se requiere silenciar a la voluntad, lo cual se logra en el momento en que el objeto intuido por la consciencia se libera de aquello que tiene relación con la voluntad, es decir, cuando no es algo real, sino que es una simple imagen. Para Schopenhauer lo que más se acerca a lo verdadero o a la esencia, es la imagen y no la realidad. Imagen es aquello que se aleja del mal y del dolor. Este alejamiento de la realidad es lo que permite la mirada desinteresada.

La posición pesimista de Schopenhauer designa la existencia como algo absurdo, ya que la vida se afirma mediante el impulso ciego de la voluntad que no tiene otro sentido que el del querer. Por lo que cada individuo en su deseo y en su constante afirmación del mismo está en lucha con las voluntades de los otros individuos, lo cual provoca una constante disputa y

sufrimiento entre los mismos. Estamos condenados a servir eternamente a la voluntad y no podemos ser libres, más que en pequeños instantes.

La voluntad se objetiva en la obra de arte en diversos grados. En cada nivel de objetivación se manifiesta la voluntad enfrentándose a sí misma. Las ideas representan un menor o mayor grado de objetivación a las que están sujetas las artes. Según el tipo de arte será el grado de objetivación de la voluntad. En cada uno se da una lucha de voluntades, por lo que presentan una objetivación de la voluntad distinta en diversos grados.

En la obra de arte, la voluntad se objetiva en la idea, de manera que mediante ese proceso ella puede ser consciente de sí misma y deleitarse con su propio espectáculo en un acto de contemplación estética, el cual es generado por una consciencia (objetivación de la voluntad), que al mismo tiempo es sujeto/objeto en una misma unión y que en un estado contemplativo está realizando una valoración del mundo que permite una redención del dolor dada en la representación ante un espectador que necesita también de la contemplación para redimir el dolor y darle un nuevo sentido más allá de una mera consecuencia de la voluntad.

El genio artista es la objetivación más perfecta de la voluntad, posee un conocimiento a priori en relación al que antecede a la experiencia del mundo, se adelanta a la naturaleza y revela lo que ella no pudo hacer mediante la obra artística. La reflexión del genio-artista es algo muy peculiar y demuestra en ella la claridad con la que puede reconocer la idea. Schopenhauer describe como el artista reconoce la idea adelantándose a la naturaleza por ser el en sí de la misma y la voluntad objetivada:

El que todos nosotros reconozcamos la belleza humana cuando la vemos, y el que en el verdadero artista esto ocurra con tal claridad que sea capaz de mostrarla como nunca la ha visto, superando a la naturaleza en su representación, sólo es posible porque *nosotros mismos* somos esa voluntad cuya objetivación adecuada ha de ser aquí juzgada y hallada en su grado más elevado. Únicamente de este modo tenemos, en efecto, una anticipación de lo que la naturaleza (que es precisamente la voluntad que constituye nuestra propia esencia) se esfuerza por presentar, anticipación que en el verdadero genio está acompañada de un grado de reflexión tal que, en cuanto reconoce la *idea* en la cosa particular, es como si *entendiera lo que la naturaleza apunta con medias palabras* y luego expresase de manera pura lo que ella sólo balbucea; y cuando imprime en el duro mármol la belleza de la forma que la naturaleza no ha podido lograr en miles de intentos, pusiera a la belleza frente a la naturaleza y gritara a ésta: «¡Esto era lo que tú querías decir!», y luego el conocedor exclamara: «¡ Sí, esto era!».[...] La

posibilidad de tal anticipación de lo bello a priori en el artista, así como su reconocimiento a posteriori en quien conoce, radica en que el artista y el conocedor son el en-sí de la naturaleza, la voluntad misma que se objetiva. (Schopenhauer, 2014, p.264)

Gracias al arte recuperamos la alegría en forma de belleza, la cual es plasmada por el genio-artista en su obra. Según Schopenhauer el genio-artista escapa a todo principio de razón suficiente, siendo de esta manera poco valorado y juzgado. Además, tiene una ligera inclinación hacia la locura, la cual es característica de su inteligencia superior. Es una persona poco convencional con una gran sensibilidad, la cual lo hace más vulnerable al dolor. Por lo que posee una relación especial con el dolor ya dada desde su naturaleza. Quizás por eso el dolor tiene algo de genialidad, en el sentido de que nos acerca a la reflexión. Por ello el dolor puede ser visto como algo positivo, ya que como dice Schopenhauer el sentirlo nos acerca a la reflexión:

Sentimos el dolor, pero no la ausencia de dolor; sentimos la preocupación, pero no la despreocupación; el miedo, pero no la seguridad. Sentimos el deseo igual que sentimos el hambre y la sed, pero en cuanto los satisfacemos pasa lo mismo que con el bocado o el sorbo, que apenas tragados dejan de existir para nuestros sentidos. Añoramos dolorosamente el placer y la alegría en cuanto nos faltan, pero la desaparición de un dolor, incluso cuando no nos abandona desde hace tiempo, no la sentimos inmediatamente, sino que, como mucho, pensamos intencionalmente en ella por medio de la reflexión. Pues sólo el dolor y la carencia pueden ser sentidos positivamente, y anunciarse, por lo tanto, a sí mismos; el bienestar, por el contrario, es puramente negativo. (Schopenhauer II, 2014, p.621)

En relación con el párrafo anterior se abre la posibilidad de que el dolor exista con el único sentido de ser contemplado estéticamente, no de una forma masoquista, sino con un sentido positivo que permita aprehender de él y que nos muestre el acceso a un conocimiento verdadero mediante la objetivación de la voluntad en la idea. Este es un conocimiento apartado del afán destructivo y doloroso de la voluntad, por lo que el arte logra hacer de este mundo un lugar más amable y habitable para todos.

2.3.1.- Relación entre voluntad y dolor

En este apartado se explica la relación de la voluntad y el dolor. Este es consecuencia de los movimientos de la voluntad, constituyendo también la vida en general. De esta verdad es más consciente la vida humana logrando percatarse de los horrores de la voluntad. Esta afirmación implica una visión pesimista, la cual se exploró anteriormente.

El dolor acerca al ser humano a la reflexión, de esta manera logra que este se cuestione sobre el sentido de la vida. Schopenhauer hace esta afirmación relacionando el dolor con la esencia de la vida. Explica el dolor de dos formas: la primera como lo que aparece cuando algo impide que la voluntad sea saciada y la segunda como la carencia o insatisfacción de donde surge el querer o el deseo, por lo que cualquier aspiración del ser humano es motivada por una carencia, la cual es sufrimiento. En palabras de Arthur, deseo y sufrimiento se entienden de la siguiente manera:

Hace mucho que reconocimos que esta aspiración, que constituye el núcleo y la esencia de toda cosa, es lo mismo que lo que en nosotros se llama *voluntad*, donde aquella se manifiesta con máxima claridad a la luz de la conciencia más plena. Luego denominamos *sufrimiento* al hecho de ser estorbado por medio de un obstáculo que se interpone entre ella y su objetivo momentáneo; y a la consecución de ese objetivo la llamamos *satisfacción*, bienestar, felicidad. Podemos aplicar también estas denominaciones a los fenómenos del mundo carente de conocimiento, más débiles en cuanto al grado, pero idénticos en cuanto a la esencia. Y entonces vemos que estos fenómenos son presa de un sufrimiento constante, y carecen de felicidad duradera. Pues todo deseo o aspiración nace de una carencia, de un descontento con el propio estado, y es, por lo tanto, sufrimiento mientras no se satisface; pero no hay satisfacción que dure, más bien toda satisfacción es siempre el punto de partida de un nuevo deseo. Por todas partes vemos el deseo dificultado y luchando, y en tal medida siempre como sufrimiento: si no hay término para el deseo, tampoco habrá término ni medida para el sufrimiento. (Schopenhauer, 2014, p.357)

Entonces, de una insatisfacción o dolor nace el deseo. Pero no hay satisfacción duradera, por lo que nos queda siempre el sufrimiento. De manera que la afirmación de que toda vida por esencia es dolor, señala la naturaleza del querer que parte de la insatisfacción. Por lo que todo ser vivo está constantemente deseando, razón por la cual siempre está sufriendo.

Deseo-dolor es un ciclo, se satisface un deseo, pero luego se regresa a la insatisfacción, porque el deseo necesita volver a afirmarse en un querer o en un yo quiero. Se desea estando vacío y estando necesitado de algo. Al ser el dolor el origen del deseo, la vida se presenta como dolor. Este nunca es superado por la satisfacción que provoca el deseo, por lo que el dolor es eterno como la voluntad. Schopenhauer deja clara la relación entre deseo y dolor afirmando que:

Toda vida humana se desliza entre el querer y el conseguir. El deseo, por su naturaleza, es dolor; el logro de lo que se desea produce rápidamente saciedad; el objetivo era sólo aparente; la posesión suprime el impulso; el deseo y la necesidad se vuelven a presentar bajo una nueva forma, y, donde no sucede así, lo que sigue es la soledad, el vacío, el aburrimiento, contra los cuales la lucha es tan dolorosa como contra la miseria. (Schopenhauer, 2014,p.361)

El filósofo alemán nos hace pensar que no somos libres por estar esclavizados a nuestros impulsos y por consecuencia de ello al dolor, ya que solo la voluntad como cosa en sí es libre. De manera que nos hace reconocernos como seres dolientes, lo cual motiva a compadecernos de nuestro dolor y por ende del dolor de los demás. Es necesario el reconocimiento sincero del dolor para poder hacer de este mundo un mundo más comprensivo y amable, lo cual se logra con la compasión que nos libera del egoísmo.

No se puede combatir a la voluntad desde el lado de la razón, sino que esta debe combatirse por el lado del entendimiento que es más parecido a ella, este es el lado del pensamiento intuitivo. A través de él podemos mitigar el dolor por medio del conocimiento de la idea que es dada en la intuición y no de forma abstracta. Entonces el arte es una forma de conocimiento y con ayuda del genio artista se logra comunicar la idea de manera más clara.

Es necesario mencionar que para Schopenhauer las artes presentan una clasificación. La mayor parte de estas siguen en la representación, excepto la música que es voluntad pura. En ella ya no hay representación de ideas. En la música solo hay sonidos que influyen directamente en las pasiones, lo cual la convierte en la más poderosa de todas las artes. En lo

que respecta a las artes visuales y específicamente a la pintura, todavía media la representación pura de la idea, por lo que estas artes requieren de una develación.

La idea se nos da en imagen y es un elemento importante que consigue mitigar el dolor al congelar la emoción del espectador. La imagen nos lleva a esa parte objetiva de la idea y nos permite liberarnos del dolor por breves instantes en un estado contemplativo que nos devuelve a la pacífica nada.

La voluntad se encuentra en el individuo de forma ilimitada. El ser humano es voluntad que permanece en el querer y que al mismo tiempo deviene, pero siempre quiere ser voluntad. Este individuo vive en un ciclo de satisfacción e insatisfacción, ya que cada deseo satisfecho genera un nuevo deseo por satisfacer. Por lo que siempre tendrá un vacío en su corazón que querrá llenar al encontrarse constantemente deseando, de esa forma se reflejan sus ganas de seguir viviendo y siempre está en una lucha continua con su voluntad y la de otros individuos. Esta mantiene el ciclo del deseo haciéndonos creer que el objeto de nuestro deseo se torne ilusorio, causándonos más dolor.

El grado de intensidad del dolor en cada individuo va a depender del conocimiento de cada uno. Por lo que existen diferencias en el modo de sufrir de los seres humanos dependiendo del grado de conocimiento que guarda su conciencia, es decir, cada individuo experimentará el sufrimiento de manera distinta según su grado de conocimiento. No hay sufrimientos iguales, cada quien experimentará el dolor de distinta manera.

La desdicha se origina en nosotros y no puede terminarse con ella, nuestra medida de dolor está determinada por nuestra particular conciencia, esta no nos permite establecer una tipología del dolor. Por lo que el sufrimiento será definido por nuestra individualidad, esto lo explica Schopenhauer de la siguiente manera: “Pero siendo el dolor esencial a la vida y estando su grado condicionado por la naturaleza del sujeto, las transformaciones repentinas

no pueden modificar realmente su grado, pues son siempre exteriores”. (Schopenhauer, 2014, p.366) La cuestión individual influye en la vivencia del dolor de cada ser humano.

El genio artista logra percibir de una forma mayor a la voluntad, al grado de lograr desindividualizarse. Logra percatarse de su esencia y conoce su dependencia, por eso sufre con mayor fuerza y se da cuenta que la vida es sufrimiento. De esta manera el genio-artista tiene una relación especial con el dolor.

La lucha entre las especies también genera dolor, debido al conflicto que tiene la voluntad de vivir consigo misma, esto lo explica Schopenhauer de la siguiente manera:

[...] la voluntad es ya en sí y por sí una fuente de sufrimiento directo y continuo. Primero, porque toda volición, como tal, nace de la carencia, es decir, del sufrimiento. [...] el apaciguamiento momentáneo de toda volición, que se produce siempre que nos entregamos a la contemplación estética como puros sujetos de conocimiento sin voliciones [correlato de la idea], es ya una componente principal del placer estético.) (Schopenhauer, 2014, p.415)

Lo expuesto anteriormente nos dice que la volición es fuente de dolor al nacer del mismo dolor, el apaciguamiento momentáneo de la contemplación estética no aniquila el dolor para siempre, pero si nos permite acceder al conocimiento de la idea. Si la voluntad es fuente de dolor y esta voluntad se objetiva en nosotros, es nuestra existencia dolor. Aquí radica nuestra limitante, nuestro carácter incompleto que nos lleva a la desgracia y a una vida insaciable.

El mundo del individuo también es su propio dolor y al mismo tiempo el querer generado por la voluntad le hace caer en la promesa de una satisfacción no perturbada por el mal. El individuo cree que el mundo es suyo y que su representación y voluntad le pertenecen. El mal que hace esa promesa es el que debe superarse. Pero el sentir que tiene el sujeto de que el mundo es su mundo lo convierte en un ser egoísta, consecuencia de la afirmación del mundo como algo suyo, por lo que el dolor también proviene de ese egoísmo. La salida a esa intención egoísta desemboca en un profundo dolor. Una solución momentánea al dolor y al egoísmo la da la contemplación estética, ya que a través de ella se renuncia al deseo individual.

Capítulo 3.- Análisis estético de la pintura *El Juicio final* de Hans Memling

En este capítulo, de forma introductoria al análisis estético de la pintura *El Juicio final* de Hans Memling¹⁷, se explica la estética de Arthur Schopenhauer. Recordemos que la estética schopenhaueriana aprecia lo bello en la idea. Ésta a veces se refleja en la apariencia del objeto. Es decir, se manifiesta en la belleza de su forma como una característica del mismo, la cual nos genera placer estético. Pero esta no es todavía la idea, sino solo mera apariencia reflejada en el objeto. Esta se aprecia en un primer momento, ya que se necesita del segundo momento para poder acceder a la verdad del objeto. El segundo momento requiere de un cambio del estado de conciencia, pasando a un estado contemplativo de la idea. Esta entendida como lo invisible, eterno e inmutable y que va más allá de la apariencia del objeto.

El estado contemplativo genera una alteración en la conciencia del individuo, esta lo hace abandonar el principio de razón suficiente y lo libera de la voluntad. Logrando captar esa idea

¹⁷ Hans Memling, Seligenstadt, c. 1435-Brujas, 1494. De origen alemán, nació en Seligenstadt, ciudad próxima a Frankfurt. En 1465 está instalado en Brujas, siendo en esa fecha cuando obtiene su ciudadanía. En cuanto a su formación como pintor se ha mencionado un posible aprendizaje en Colonia, donde también pudo familiarizarse con la obra de Stephan Lochner. Su relación estilística con Rogier van der Weyden, cuya obra Memling conoció a fondo, se ha explicado con su paso por el taller que este maestro tuvo en Bruselas, y que se ha establecido entre 1459 y 1464. Memling fue el gran difusor de la obra de Van der Weyden, aunque siempre evitó incorporar en sus composiciones la nota dramática del artista. Su arte es refinado y elegante, lleno de calma y de serenidad, e influyó enormemente en otros artistas de la talla de Gerard David y Juan de Flandes. Sus modelos, en especial sus famosas vírgenes, están realizadas con una gran armonía, y desprenden sus rostros una dulce belleza que encontramos también en otras figuras de sus tablas. Su principal aportación a la pintura flamenca fueron los fondos con amplios paisajes donde colocó sus retratos y que, previamente, Bouts había incorporado de forma más discreta a través de vanos. A Memling también se debe la introducción de elementos italianos en la pintura flamenca.

La mayor parte de sus obras fueron encargos de la alta burguesía de Brujas o de estamentos religiosos, aunque también gozó de gran fama entre las colonias extranjeras de esta ciudad, especialmente la italiana, a la que se vinculan los retratos de Tomasso y Maria Portinari del Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Entre sus pinturas se encuentran el Tríptico del Juicio Final, fechado entre 1467 y 1471, del Narodowe Muzeum de Gdansk; el Tríptico de los santos Juanes, entre 1474 y 1479, del Memling museum de Brujas; La Virgen y el Niño con santos y donantes, de la National Gallery de Londres, y, de sus últimos años, el Tríptico de san Cristóbal, de 1484, en el Groeninge museum de Brujas; el Díptico de Maerten van Nieuwenhove, de 1487, y la Arqueta de santa Úrsula, fechada antes de 1489, donde el artista pone de manifiesto su habilidad narrativa, estas dos últimas pinturas en el Memling museum de Brujas. Thyssen-bornemisza museo nacional. (2020). *Colección de Hans Memling*. Recuperado 17-oct-20 de <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/memling-hans>

en el objeto que será la verdad del mismo. Es decir, es una idea captada mediante la intuición, entendida por Schopenhauer como la idea platónica. En ese cambio la conciencia se hace una sola con el objeto. Es un estado de serenidad y tranquilidad donde el artista logra abandonarse así mismo para unificarse con el objeto de su contemplación. En este el genio-artista es puro sujeto de conocimiento y logra traducir de eso visible en el objeto (forma bella) aquello invisible (idea), plasmando en su obra la perfecta objetivación de la voluntad en la idea. La cual lo libera del dolor que se origina por el deseo, ese impulso afirmativo de la voluntad que nos esclaviza.

Para Arthur la estética no debe partir solo de conceptos ni de principios formulados a partir de ellos. Los conceptos son abstracciones y estos no deben de primar, mucho menos en el análisis de la experiencia artística. Una estética basada solo en conceptos resulta falsa. La estética debe partir del sujeto humano y de su conciencia específica de lo bello. Esta debe basarse en la intuición, el sentimiento y el contacto directo con las obras de arte. Schopenhauer encuentra la belleza en la idea, solo que en ella no prima el concepto. Para este lo bello y lo verdadero es la idea, vista de forma platónica como la esencia del objeto. Esta es eterna e inmutable y sobrepasa el engañoso mundo de apariencias. El mencionado filósofo centra su metafísica de lo bello en la idea platónica y ve en ella lo objetivo y lo real, la manifestación de la voluntad.

Para acceder a la verdad de las ideas el individuo debe abandonar el mundo ilusorio sometido por el principio de razón suficiente. Este al estar en este modo ilusorio y falso, no puede acceder a la verdadera realidad de las ideas. Es entonces que solo el contemplador, el genio-artista es quien logra librarse del modo del principio de razón suficiente y puede contemplar el objeto en su verdadera realidad y acceder a la idea. Este conocimiento de la idea se logra por la facultad que tiene el entendimiento de conocer intuitivamente. De esta manera se

presenta la parte kantiana del idealismo de Schopenhauer, lo cual explica Moreno Claros de la siguiente manera:

El idealismo de Schopenhauer no es el que podría deducirse de un Berkeley tomado en sentido literal, es decir, empírico sin más, sino kantiano, esto es: trascendental. Las formas a priori de la intuición y del entendimiento que rigen nuestras percepciones, tal y como demostró Kant, condicionan el conocimiento y determinan que los fenómenos sean tal y como son. Schopenhauer adjudica estas funciones al cerebro humano, que cobra una dimensión e importancia extraordinarias en su filosofía; merced a éste percibimos los fenómenos físicos tal y como se nos aparecen. Aquello que Kant denominó difusamente “facultad de conocimiento”, Schopenhauer lo denomina simple y llanamente “cerebro”. Nuestro cerebro es la máquina que, gracias a sus funciones intrínsecas como el intelecto y la conciencia, produce nuestras representaciones. La representación es una función cerebral, con lo cual el mundo que nos rodea existe merced a las funciones cerebrales. El entendimiento, por ejemplo, posee la facultad de conocer intuitivamente, al contrario que la razón, que es la capacidad de elaborar conceptos. (Moreno, 2010, p. LXXIII)

En el párrafo anterior se explica que el límite del conocimiento está dado por las funciones del cerebro. Arthur da importancia al cerebro como una máquina que produce representaciones. Entonces el mundo como representación existe por a esas funciones cerebrales. Para la filosofía schopenhaueriana es más importante el conocer intuitivamente que el conocer racionalmente. Ya que el verdadero conocimiento o sea el acceso a la idea se sirve de la intuición. El genio intuye las ideas y se une a la contemplación. Entonces describe intuir como:

[...] algo que se experimenta sin más como una imagen física, mientras que conceptualizar es obra del pensamiento. Intuir es imaginar, percibir imágenes sin la concurrencia del pensamiento. Es la manera típica de concebir del genio, caracterizado por la imaginación y la fantasía. Las capacidades del genio no enraízan en el discurso conceptual sino en la percepción intuitiva, en la visión de las cosas y no en el pensamiento acerca de ellas; esto último es tarea del filósofo (que a su manera es otro artista, según Schopenhauer). (Moreno, 2010, p. CIV)

Lo anteriormente expuesto aclara las capacidades del genio. Este destaca por su gran capacidad de intuir sin partir de lo conceptual. No es guiado por el interés, ve las ideas y expresa intuiciones. Esto lo logra por esa capacidad de contemplación que mientras más aguda y profunda sea mayor será su capacidad de producir obras de arte verdaderas. Esto le va permitir transmitir la realidad de lo visto en base a intuiciones y no por conceptos abstractos originarios. De manera que una obra de arte verdadera nos muestra el acceso a la verdadera belleza.

En relación con la verdadera esencia que se puede captar en la obra de arte, hay una anécdota sobre la pintura *El juicio final* de Hans Memling¹⁸, la cual aparece en el estudio introductorio “Arthur Schopenhauer, el filósofo pesimista” de Luis Moreno Claros:

Cabe la posibilidad de que Schopenhauer reflexionase por primera vez sobre la esencia del arte ante en la hermosa catedral gótica de Danzig, al pie del altar mayor adornado con el impresionante retablo de Hans Memling, *El juicio final*. Frente al mismo tríptico también Johanna, la madre del filósofo, creyó captar de niña la verdadera esencia del arte, tal y como reflejan sus memorias. Quizá contemplando aquellas escenas de seres humanos cadavéricos y desnudos condenados al Cielo o al Infierno, Schopenhauer pensaba algo parecido a lo que escribiría años más tarde en *El mundo*: “Hay que colocarse ante un cuadro como ante un soberano, esperando a ver si nos habla y que va a decirnos, y como a éste, tampoco a aquél debemos dirigirle la palabra, pues sólo nos oíríamos a nosotros mismos.” (Moreno, 2010, p. CVII)

En el párrafo anterior se explica cómo debe ser la relación entre el espectador y la obra de arte. El filósofo alemán invita a un acto de abandono de sí mismo para adentrarse al mundo de la obra de arte y captar la idea. Esta se concibe como ente de intuición y no de razón. Porque el genio accede a la idea a través de la intuición. La obra de arte facilita el goce estético en la belleza. Para Schopenhauer:

[...] es bello aquello que se presenta de tal manera que posibilita la visión de la Idea de su especie, igual da que se trate de un objeto natural, un animal o un ser humano representados en una obra de arte. [...] En ellos ya no veía a los objetos como tales sino elevados a su cualidad de Ideas platónicas. (Moreno, 2010, p. CIX)

En este párrafo, se señala lo bello como aquello que facilita el acceso a la idea. Un objeto bello puede ser cualquiera, y al ser representado en una obra de arte se puede ver su idea. Entiéndase que lo anterior se refiere a la belleza del objeto que se representa en la obra de arte, no a la belleza de los objetos en cuanto tales, sino al objeto trabajado de manera artística. Se puede valorar la belleza de un objeto solo en su apariencia y concepto unidos y materializados en el objeto. Pero esta no debe limitarse solo a ella. Schopenhauer nos abre el panorama de la belleza al verla en la idea, en lo esencial e interior del objeto y no en lo exterior. Es decir, no ve la belleza como concepto sino como algo eterno e inmutable. Lo

¹⁸ Esta pintura se encuentra actualmente en el Museo Nacional de Gdańsk en Polonia.

bello es la idea que será contemplada por el espectador con la ayuda de la expresión del artista, quien facilita con su obra el acceso a ella. En palabras del filósofo alemán:

[...] cuando llamamos a un objeto bello [schön], expresamos que es objeto de nuestra contemplación estética; esto implica dos cosas, a saber: por una parte, que en la contemplación de dicho objeto no somos ya conscientes de nosotros mismos como individuos, sino como puro sujeto del conocimiento, libre de la voluntad; y, por otra, que en el objeto no conocemos la cosa particular, sino una idea; pero esto únicamente puede suceder en la medida en que nuestra contemplación del objeto no se entregue al principio de razón suficiente, ni persiga relacionarse con algo fuera de él (lo que, a la postre, siempre conduce a mantener algún tipo de relación con la voluntad), sino que reposa en el objeto mismo, considerándolo con independencia de cualquier nexo relacional, de manera que se captan las determinaciones internas y esenciales, y no las exteriores. Ambas circunstancias han de darse cuando encontramos que algo es bello. (Schopenhauer,2004, p.178)

Con lo anteriormente expuesto sabemos que llamar una cosa como bella se da por la contemplación de dicha cosa bajo el modo de puro sujeto de conocimiento. No conocemos la cosa sino la idea, esto se debe a que este estado contemplativo se da fuera del principio de razón suficiente. La idea supera las formas de espacio, tiempo y causalidad. Esta no es la figura, sino es la significación de esa figura que nunca cambia y que es la esencia que me provoca agrado, por eso para Schopenhauer:

[...] cualquier cosa existente es bella [ist jedes vorhandene Ding schön]; pues, por una parte, siempre puede considerarse dicha cosa de forma puramente objetiva y fuera de toda relación; y por otra, en cada cosa aparece determinado grado de objetivación de la voluntad, y por consiguiente una idea: es, por tanto, expresión de una idea; y por este motivo de contemplación estética, es decir, permite una contemplación puramente objetiva, libre de la voluntad, y presentarse así como algo bello. Ahora bien, una cosa es más bella que otra [Schöner] desde el momento en que facilita una contemplación puramente objetiva a aquel que topa con ella, pareciendo como sí le empujase hacia esa contemplación; entonces decimos que tal cosa es muy bella [sehrschön]. (Schopenhauer, 2004, pp. 179,180)

Como lo describe el párrafo anterior, cualquier cosa que exista puede ser bella. Schopenhauer explica que podemos encontrar la belleza en cualquier cosa, ejemplifica esto con el arte holandés de bodegones y naturalezas muertas, donde demuestra que cualquier objeto por más insignificante, común u ordinario que parezca puede presentarse como algo bello dando lugar a la contemplación estética.

La contemplación del objeto por el artista es un proceso que inicia cuando este está frente a él. Seguido de una develación del mismo donde finalmente logra ver el interior del objeto o su idea. Esta contemplación de la idea abre incontables posibilidades de objetos artísticos, el acceso a diversos modos de representación. Además, amplía el horizonte de la experiencia estética que también nos permite ampliar sus categorías.

Schopenhauer explica que lo que nos agrada de los objetos no es su exterior sino su parte interior o idea, la cual se refleja en esa exterioridad. Estos objetos nos agradan dependiendo de su grado de objetivación. Y por consiguiente en objetos más bellos ese grado de objetivación es aún más elevado. El filósofo alemán explica el objeto bello de la siguiente manera:

[...] que la idea misma que en él nos agrada representa un grado elevado de objetivación de la voluntad, y por ello resulta absolutamente significativa y expresiva". Por eso la belleza del ser humano se distingue de cualquier otra, de manera que la manifestación de su esencia constituye la meta más elevada del arte. La figura y expresión humanas son el objeto más significativo del arte figurativo [...] (Schopenhauer, 2004, p.180)

El párrafo anterior explica que la belleza del ser humano es la más perfecta objetivación de la voluntad en su grado más elevado, en la idea de hombre. Su figura y expresión lo convierten en el objeto más significativo de todo el arte figurativo.

Relacionando lo anterior con la pintura *El Juicio final* de Hans Memling, esta es significativa al utilizar la figura humana, expresando la realidad de los cuerpos. Representándolos en su humanidad y miseria que manifiesta de manera pictórica en su desnudez, defectos físicos y gestos expresivos. El pintor alemán expresa de manera sublime la belleza del ser humano con figuras desnudas que están distribuidas en las tres partes de la pintura. En la zona inferior estos cuerpos desnudos se encuentran distribuidos en las tres partes del lienzo.

La pintura de Hans Memling logra plasmar acertadamente la idea de la belleza sublime del ser humano en la expresión de los cuerpos desnudos. Además, con el material pintura al óleo, la obra obtiene mayor expresividad, intensidad y color. Lo cual la hace aún más expresiva.

Schopenhauer distingue esa capacidad del material de la pintura, al referirse en sus observaciones sobre la estética de las artes plásticas distinguiéndola de la escultura:

En la escultura, la belleza y la gracia son lo principal, pero, en la pintura, la expresión, la pasión y el carácter logran la supremacía; por eso hay que transigir algo en las exigencias de la belleza. Pues la belleza absoluta de todas las formas, tal y como lo exige la escultura, perjudicaría a la expresión del carácter y además cansaría por su monotonía. (Schopenhauer,2010, p.457)

En este párrafo Schopenhauer valora a la pintura como un material que hace posible poder plasmar esa expresión del cuerpo y rostro de manera más real y expresiva. Esto la convierte en un elemento adecuado para representar fealdad y realidad. En la pintura *El Juicio final* se representa esa expresividad de los cuerpos. Los cuales aparecen envejecidos, escuálidos y hasta cadavéricos demostrando lo que el pintor es capaz de transmitir mediante el uso de la pintura al óleo.

Según el filósofo alemán el arte de la pintura tiene un propósito al igual que el arte en general, el cual debe:

[...] facilitarnos la comprensión de las ideas (platónicas) de los seres de este mundo, lo cual nos transporta a un estado de conocimiento puro, es decir, sin volición; además, la pintura posee una belleza en sí misma que es independiente de aquel propósito y resulta de la simple armonía de los colores, de la disposición agradable de los grupos, de la distribución favorable de las luces y las sombras y del tono del cuadro en su conjunto. Este tipo accesorio y subordinado de belleza promueve el estado de conocimiento puro y es en la pintura lo que en la poesía la dicción, el metro y la rima; no son lo esencial, pero sí lo que actúa de manera primaria e inmediata. (Schopenhauer, 2010, p.460)

Con esta explicación que da Schopenhauer acerca del propósito del arte, queda claro que cualquier pintura es bella en sí misma. Independiente de ese propósito de comprensión de las ideas y ese estado de conocimiento puro.

Las características exteriores que hacen bella a una pintura son la armonía de los colores, la distribución de los elementos en el cuadro, la distribución de luces y sombras y el tono. Estas resultan ser meros accesorios que le dan una bella apariencia a la pintura y motivan en cierto grado ese estado de conocimiento puro. Pero lo esencial no está en los accesorios, sino en la

idea extraída del objeto. La función del artista es el acomodo de lo bello, que facilita la comprensión de la idea por el espectador.

A continuación, se explican las características que hacen bella la representación del juicio final ¹⁹. Como es el caso de la composición, la cual es equilibrada. El logro de esta composición se da a través de la figura clave que es el arcoíris. De esta parten las demás figuras que se presentan alrededor y que continúan la misma forma del arcoíris.

Las almas que aquí aparecen juzgadas son representadas desnudas representando la miseria humana. La desnudez demuestra la impureza de sus almas que viven en pecado, es una manera de presentar su imperfección respecto a la perfección de Dios, quien si presenta ropas al igual que las almas bienaventuradas.

En relación a su composición e intensidad de color. El uso de la pintura al óleo facilita la correcta expresión humana en los cuerpos humanos, además permite un gran detalle en las vestiduras de los otros personajes y en la armadura de San Miguel. De esta manera se aprecia la belleza del material de la pintura al óleo.

En la pintura aparece el Juez Supremo, representado por Cristo Pantocrátor (todo poderoso) que aparece encima del arcoíris, óvalo o mandorla que lo rodea. El cual simboliza las puertas del cielo abiertas y la conexión entre lo celestial y terrenal.

En la parte superior en el centro aparece Cristo sentado sobre un arcoíris-mandorla lo cual se relaciona con Pantocrátor quien juzga a las almas. Este aparece dando la bendición con su mano derecha. Sus pies descansan sobre un orbe de oro, el cual es un símbolo cristiano de autoridad, pero que a la vez representa el mundo. Este es de oro por el valor monetario que representa y que tiene un significado espiritual relacionado a Dios. En este globo de oro descansan los pies del Pantocrátor. Esto simboliza el dominio de Cristo sobre el mundo como autoridad suprema.

¹⁹El tema del juicio final fue muy representado en la Edad Media, está basado en el Apocalipsis, el cual anuncia la llegada del fin del mundo. Hans Memling fue muy correcto logrando utilizar los elementos clásicos que aparecen descritos en el libro.

La imagen de Cristo-Pantocrátor aparece rodeada de los doce apóstoles, a quienes se suma la virgen y Juan el Bautista. Hacia ambos lados de la cabeza de Cristo aparecen dos objetos. Del lado derecho de Cristo aparece un lirio de la misericordia y del lado izquierdo la espada ardiente de la justicia.

Hay elementos en la pintura que se relacionan con la pasión de Cristo, como la detallada túnica de intenso color rojo que simboliza la sangre y dolor. Además, se muestran las heridas de Jesucristo, que al igual que los otros detalles dotan de mayor expresividad a la imagen.

En la parte superior por encima de Cristo aparecen ángeles con túnicas. Estos cargan una cruz, una corona de espinas, la esponja con vinagre y la lanza. En la parte inferior, en el centro debajo de Cristo aparece el arcángel Miguel quien sostiene un báculo con su brazo derecho y una balanza en su brazo izquierdo. El significado de la balanza es la justicia con la que se trata a todos. El báculo apunta hacia una persona a modo de reprimenda, este se encuentra sobre el platillo izquierdo de la balanza, el cual está levantado ya que la persona que se encuentra sobre el aparece con una expresión desesperada queriendo huir de su destino final. El platillo derecho se encuentra abajo, y el personaje que aparece sobre él está hincado y con sus manos en oración lo que demuestra que la fe pesó más en la balanza por ser señal de la bondad del personaje. El Arcángel Miguel aparece vestido con una armadura dorada como general romano, el color dorado tiene relación divina.

Los cuerpos desnudos se encuentran en el valle, algunos saliendo de sus tumbas para ser juzgados. También hay algunas almas siendo atormentadas por demonios. En el valle hay una persona siendo molestada por un demonio que lo jala del brazo mientras un ángel trata de defender a la persona tomándola del brazo, mientras ambos ángel y demonio lo jalan al mismo tiempo cada uno de sus brazos, lo cual simboliza la lucha entre el bien y el mal.

En el panel izquierdo que representa la entrada al cielo, se encuentra San Pedro quien recibe a los justos, a los pies de la escalera, que asciende hasta el cielo. El pórtico de la catedral

representa las puertas del cielo. Los ángeles visten a los bienaventurados desnudos. En los balcones otro grupo de ángeles tocan instrumentos, cantan y tiran flores en honor a los bienaventurados.

En el panel derecho que representa el infierno, se recrean escenas violentas donde las almas son atormentadas y castigadas por los demonios. Algunos personajes representados en la pintura tienen los rasgos de enemigos y amigos de Angelo Tani²⁰, quien encargó el cuadro.

La obra de arte es un medio importante para comunicar la idea del objeto. Cualquier objeto puede ser digno de ser representado de manera bella en la obra de arte. De esta manera nuestra experiencia estética se libera de cualquier limitante. El artista puede realizar sus obras de arte con mayor libertad y experimentar con una mayor cantidad de objetos. Por lo cual la concepción estética schopenhaueriana nos abre un mundo de posibilidades en la experiencia estética. Ampliando al mismo tiempo el mundo de los materiales con los cuales el artista puede representar la idea.

Schopenhauer nos habla de la belleza en el material de la pintura. Esta permite el contraste de los colores, la expresión, la belleza de las formas y su significación a través del concepto visto desde la simbología de la pintura. Para Schopenhauer estas formas exteriores son solo accesorios que facilitan el acceso a la idea, pero no es la esencia en sí misma.

Es la tarea de quien se acerca a una obra de arte el tratar de develarla. Ya que algunas obras de arte parten del concepto en su creación y no de una intuición. También se debe tomar en cuenta el grado de objetivación de la voluntad en cada tipo de arte. Esto vuelve a un tipo de arte más puro que otro, en el sentido de que muestra con mayor claridad la idea. La pintura no es el arte más puro en la escala de objetivación de la voluntad de Schopenhauer. Tomando en cuenta esto habrá pinturas que representen esa claridad mejor que otras.

²⁰ Fue un banquero florentino que trabajó con los Médici.

El uso del concepto en la pintura dificulta el acceso a la claridad de la idea. Pero eso no niega su acceso, sólo lo dificulta. Ya que cada objeto posee una idea en su interior a la que hay que acceder y esta sigue siendo un objeto. Solo que el concepto va a alterar el acceso a la idea, por lo que tenemos que develar la obra artística. La parte conceptual de la pintura se muestra en lo visible de la imagen, en sus partes accesorias. Mientras que la parte invisible se experimenta de forma intuitiva (invisible) en la idea.

3.1.- Aproximación histórica a la estética del gótico flamenco tardío medieval

En este apartado se da una aproximación histórica de la estética del gótico flamenco tardío medieval en relación con la pintura *El Juicio final* de Hans Memling. De esta manera se sitúa la pintura en la época histórica del gótico tardío flamenco, lo que permite entender la manera en que se desarrolló el estilo de pintura de la escuela primitiva²¹ flamenca. Además, muestra más a fondo la estética de la mencionada pintura surgida en gremio artístico, del cual era parte el pintor alemán. También se indaga en algunos datos históricos que ayudan a comprender la visión del artista alemán y que contrastan con la concepción estética schopenhaueriana.

Los pintores primitivos flamencos influyeron de manera importante a Europa en los siglos XV, XVI y XVII de esto nos habla el historiador del arte Erwin Panofski en su libro *Los primitivos flamencos* donde habla sobre las premisas históricas de los logros de estos pintores valorando su estilo y concentrándose en sus antecedentes, entre los cuales también se encontraba Hans Memling. La importancia de estos pintores radica en su particular concepción de genio y en los descubrimientos logrados bajo su gremio artístico que los llevó

²¹ El término primitivo no se refiere a una forma despectiva de llamarlos sino a una manera de nombrarlos como los primeros en innovar en la tradición de la pintura.

a desarrollar su estilo primitivo flamenco de cualidades distintivas el cual logró influir a toda Europa sobre todo a los italianos del Renacimiento:

[...]la influencia de los flamencos sobre el Quattrocento italiano se hace casi incalculable. Cabe inferir de sus propias palabras lo que los italianos del Renacimiento-entusiastas y escépticos al mismo tiempo- consideraban característico del espíritu flamenco.

Primero estaba el esplendor de una nueva técnica, cuya invención se adjudicó, primero por implicación y posteriormente de forma expresa, a Jan van Eyck. En segundo lugar, y en cierta medida basado en esta nueva técnica, estaba ese «naturalismo» audaz y abarcador, aunque selectivo, que destilaba para el espectador una riqueza indecible del encanto visual proveniente de todo lo creado por Dios o fabricado por el hombre. Cyriacus de Ancona, el más importante anticuario de esa época, escribe en 1449: «Capas de soldados multicolores, prendas prodigiosamente resaltadas por el púrpura y el oro, praderas, flores y árboles florecidos, colinas frondosas y umbrías, muros y pórticos adornados, oro que realmente lo parece, perlas, piedras preciosas y todo lo demás se pensaría que no ha sido producido por el artificio de las manos humanas, sino por la misma naturaleza omnímoda». En tercer lugar aparecía una piedad peculiar que parecía distinguir la intención de la pintura flamenca del espíritu más humanista-y en cierto sentido más formalista- del arte italiano. Una gran dama de la Florencia del siglo XV escribió a su hijo que si se veía obligada a desembarazarse de algún cuadro, nunca se separaría de una «Santa Faz» flamenca porque era «una divota figura e bella»; y se dice que Miguel Ángel expresó, para consternación de la santa Vittoria Colonna, que la pintura flamenca haría saltar las lágrimas de los devotos, si bien éstos eran en su mayoría «mujeres, jovencitas, clérigos, monjas y gente bien nacida sin mucho entendimiento de la verdadera armonía del arte». (Panofsky, 1998, p.10)

Retomando lo expuesto en el párrafo anterior, estos pintores tenían una técnica especial que les permitió tener un gran manejo del detalle en su ejecución. Los pintores primitivos flamencos innovaron con su técnica el mundo de la pintura, su gran aportación fue el perfeccionamiento de la pintura al óleo, lo que les permitió un mayor control en la fluidez del material y el poder aplicar capas delgadas de pintura a modo de transparencias obteniendo de esta manera una mayor riqueza cromática y un mejor manejo de la luz en sus pinturas.

La pintura primitiva flamenca logró dar gran importancia al color. Mostrando la belleza de las cosas en una búsqueda del naturalismo. Los pintores primitivos flamencos lograron representar con mayor detalle los objetos. Mediante un mayor dominio de la luz y aplicando la perspectiva de manera empírica. De esta manera consiguen romper el plano pictórico logrando la tercera dimensión.

Panofsky explica el interés de estos pintores por mostrar la tercera dimensión y describe las posibilidades de la perspectiva:

La perspectiva permite al artista esclarecer la forma y la situación relativa de las cosas tangibles, pero también pasar el interés a los fenómenos contingentes mediante la presencia de un medio extracorpóreo: el modo como se comporta la luz cuando es reflejada por superficies de diferente color y textura o pasando a través de medios de diferente volumen y densidad. Puesto que hace que la apariencia del mundo dependa de la posición del ojo libremente determinada, la perspectiva puede producir tanto simetría como asimetría y puede mantener al espectador a una distancia respetuosa de la escena, así como admitirlo en la intimidad próxima. Como presupone el concepto de un espacio infinito, pero opera dentro de una estructura limitada, la perspectiva puede resaltar tanto lo uno como lo otro, bien que lo que se presenta realmente está completo, o bien la trascendencia absoluta de lo que simplemente se da a entender. (Panofsky, 1998, p.14)

En contraste con lo expuesto en el párrafo anterior y las ideas schopenhauerianas. Hay en el uso de la perspectiva un dualismo en varios sentidos. Es decir, en el artista/espectador y en el sujeto/objeto que a través de la obra de arte señalan la importancia de lo que percibe el ojo. No solo del artista sino también de lo que percibe el ojo del espectador, que también genera representaciones.

El artista quiere demostrar la apariencia natural y real del objeto mediante el uso de la técnica. Provocando en el espectador la sensación de espacio y de encontrarse ante el objeto. Este es un detalle que en las primeras etapas de la Edad Media no se trabajó. Se mantuvo al objeto encerrado en un plano, sin tomar en cuenta la tercera dimensión, ni la variación de la luz.

El uso de la perspectiva como dice Panofsky, sugiere al espectador en sus procesos visuales la presencia de lo real y la trascendencia absoluta en una estructura limitada. Que nos muestra el mundo del artista o su representación a través del uso de la perspectiva, la cual nos remite nuevamente a la relación sujeto/objeto de la cual habla Schopenhauer. A partir de esta relación, el artista logra extraer de lo que concibe como realidad la idea. Que en su capacidad contemplativa y a través de sus ojos, capta y comunica en una imagen pictórica. Esta nos muestra la idea en la apariencia pintada del objeto.

La representación del ojo humano se encuentra limitada, ya que contempla porque posee una capacidad normal de visión. Esta le permite entender la realidad con cierta apariencia. El

artista en su genialidad logra captar de esa realidad la idea y la comunica al espectador en forma de belleza, logrando conmoverlo.

La perspectiva logra situar al objeto en un espacio. Es un punto de referencia que nos conecta con la realidad que percibimos y con lo que no está a nuestro alcance. Al tener un punto de referencia tenemos un límite en algo que al parecer no lo tiene. Esto supone la trascendencia. Algo que está más allá de lo que el ojo puede percibir. Más allá de un punto de referencia que nos da la perspectiva, pero que el ojo intuye a través del pensamiento y que nos remite a la relación con la voluntad.

Los pintores primitivos flamencos se dan cuenta del valor de sus logros y firman sus pinturas. Logran romper con las ideas de sus antecesores sobre la concepción del artista y la autoría de su obra. Es importante resaltar que estos pintores tuvieron relación con los pintores italianos. Estos pretendían acceder al conocimiento a través de la razón, mientras que los flamencos lo hacían de forma religiosa y espiritual. Esto lo explica Panofsky de la siguiente manera:

Este sentido de intimidad se profundiza por el venerable respeto a lo particular que hace del cuadro un pequeño mundo de riqueza inagotable, completo en sí mismo e irremplazablemente único. Es una prerrogativa afirmar que el gótico tardío tiende a individualizar mientras que el Renacimiento italiano se esfuerza por lo ejemplar o, según la expresión, «lo ideal», que acepta las cosas creadas por Dios o producidas por el hombre como se presentan a los ojos en lugar de buscar una ley o principio universal al que aspiren a ceñirse con mayor o menor éxito. Pero quizá es más que un accidente que la *vía moderna* del Norte -la filosofía nominalista que declara que la cualidad de ser reales pertenece de forma exclusiva a las cosas particulares percibidas directamente por los sentidos y a los estados psicológicos particulares conocidos de forma directa mediante la experiencia interior- no parece haber dado fruto en Italia fuera de un limitado círculo de científicos naturalistas; mientras que es en Italia, y más específicamente en Florencia, donde podemos presenciar el resurgimiento y la aceptación entusiasta de un neoplatonismo según el cual, citando a su principal portavoz, Marsilio Ficino, «la verdad de una cosa creada consiste primordialmente en el hecho de que se corresponde por completo con su idea».

De este modo, se puede comprender la peculiar relación unilateral entre la pintura flamenca e italiana en el siglo XV. Los Países Bajos e Italia compartían los principios básicos del arte «moderno», pero representaban los polos positivo y negativo de un circuito eléctrico, y es fácil concebir que durante el siglo XV la corriente sólo podía circular de norte a sur. Al explotar las posibilidades plásticas de la perspectiva en lugar de las pictóricas, los italianos podían aceptar elegantemente algunos de los logros flamencos y sin embargo proseguir con la búsqueda de esa «belleza» que hallaron encarnada en el arte de los griegos y sus propios antepasados, los romanos[...] Los flamencos, al concebir la perspectiva como un medio de enriquecimiento óptico más que de especificación estereográfica y sin el reto que suponían los restos visibles de la antigüedad clásica, durante mucho tiempo fueron incapaces de comprender un idioma tan sazonado por el helenismo y el latinismo. Con escasas excepciones bien motivadas, la pintura

flamenca no fue arrastrada a la órbita del renacimiento italiano hasta bien acabado el siglo XV [...] (Panofsky, 1998, p.16)

Los pintores italianos al igual que los flamencos hicieron uso de la perspectiva de manera empírica, sugiriendo una tercera dimensión en una búsqueda del naturalismo del mundo, saturando sus pinturas de símbolos. Suelen predominar en sus pinturas las temáticas religiosas, como es el caso de la pintura *El Juicio final* de Hans Memling, quien logra a través de la composición comunicar un lenguaje simbólico.

Los pintores primitivos flamencos mostraron una pintura que era capaz de plasmar la realidad, reflejando en ella hasta el más mínimo detalle. Los cuerpos pintados no mostraban precisamente cuerpos bellos, sino cuerpos reales. Con sus detalladas pinceladas destacaban los defectos del cuerpo, buscando mostrar la verdad del cuerpo humano. Exagerando sus expresiones con el afán de plasmar emociones. Pintaban cuerpos sintientes en una admiración por la vida. Por lo que esta pintura flamenca primitiva explora la realidad, en el naturalismo y el simbolismo. Esto lo expresa Panofsky:

En la pintura flamenca primitiva, por otra parte, el método del simbolismo disfrazado se aplicaba a todo objeto, realizado por el hombre o natural. Se empleaba como un principio general en lugar de ser algo sólo ocasional, como era el caso del método del naturalismo. De hecho, estos dos métodos eran correlativos genuinos. Cuanto más recreaban los pintores en el descubrimiento y la reproducción del mundo visible, más intensamente sentían la necesidad de saturar todos y cada uno de sus elementos de significado. Por el contrario, cuanto más se esforzaban en expresar nuevas sutilezas y complejidades de pensamientos e imaginación, con mayor avidez exploraban nuevas parcelas de realidad. (Panofsky, 1998, p.143)

El párrafo anterior presenta la visión de los pintores primitivos flamencos que no se quedó solamente en descubrir y reproducir el mundo visible, sino que también demuestra su preocupación por darle un significado. La cual se traduce en una búsqueda de la esencia o la verdad del mundo a través de la obra de arte. De esto nos damos cuenta con las obras de estos pintores, según Panofsky: “[...] en Jan van Eyck, todo el significado ha asumido forma de realidad; o, para expresarlo de otro modo, toda la realidad está saturada de significado [...]”.

(Panofsky, 1998, p.145) De esta manera el significado de los símbolos utilizados en las pinturas nos está revelando realidad, ya que toda realidad se encuentra llena de significados. Figuras de apariencia real que poseen un significado y que revelan una idea encerrada en el objeto.

El uso de la perspectiva empírica en la pintura primitiva flamenca medieval tardía, muestra una importante distinción de la pintura medieval anterior. En esta se hace uso del plano y no hay una referencia en la cual situar al objeto de su representación. Según Panofsky esta perspectiva revela otra visión del mundo que los pintores primitivos flamencos ya no comparten con sus antecesores.

Los primitivos flamencos buscaban un punto de referencia para la construcción de sus imágenes. El gótico pleno no tomó esto en cuenta. El historiador del arte lo interpreta de esta manera: “[...]el arte del gótico pleno, su construcción del mundo sin referencia a los procesos visuales del espectador e incluso sin referencia a su misma existencia, sigue careciendo de perspectiva”. (Panofsky, 1998, p.24)

Tomando en cuenta lo dicho en el párrafo anterior, queda claro que el hecho de que los pintores primitivos flamencos buscaran un punto de referencia para situar los objetos en el plano indica cierta conciencia sobre los procesos visuales del espectador, lo cual se demuestra con la manera en que estos artistas expresan la sensación del espacio.

La visión de estos artistas primitivos flamencos guarda estrecha relación con la concepción schopenhaueriana de genio-artista. Panofsky en su libro dedicado a estos artistas describe la concepción de genio del pintor Hugo van der Goes²²:

²²Como dato biográfico curioso sobre el pintor Hugo van der Goes, el cual aparece en el libro de Erwin Panofsky *Los primitivos flamencos* se dice que este artista: [...]estaba sometido a terribles depresiones, sintiéndose incapaz incluso de acabar su obra y desesperándose por la salvación de su alma. Era inevitable una crisis, y a principios de 1481 sufrió un ataque agudo de manía suicida a la que sólo sobrevivió un año. (Panofsky, 1998, p.325) Esta información sobre la vida tormentosa del pintor Hugo van der Goes coincide con su propia concepción de genio que describe como cercano a la locura, esta se relaciona con la concepción genio-artista schopenhaueriana.

Hugo van der Goes, «no igualado por nadie a este lado de los Alpes» es quizás el primer artista que dio vida a un concepto desconocido en la Edad Media pero apreciado por la mente europea desde entonces, el concepto de un genio tanto bendito como maldito por su diversidad de los seres humanos ordinarios. Y resulta raro pensar que en el mismo año en que fue enterrado es un monasterio de Brabante, se comenzara en *Florenxia* el mismo libro en el cual fue formulado este concepto para siempre: *De vita triplici* de Marsilio Ficino, donde el formidable aparato de la cosmología neoplatónica se pone en movimiento para magnificar el retrato del genio melancólico, exaltado y oprimido por la influencia de Saturno, sometido a los estados alternativos de exultación creativa y negra desesperación, caminando en alturas vertiginosas sobre el abismo de la locura y desplomándose en él tan pronto como pierde su equilibrio precario. (Panofsky, 1998, p.325)

Lo expresado en el párrafo anterior da fe de esa conexión con la perspectiva schopenhaueriana acerca de la concepción de genio-artista. Esta similitud se da porque el artista ²³ al ser voluntad objetivada en constante dolor, contempla el espectáculo de la objetivación de la voluntad, pagando de esa manera por sus representaciones.

Para Schopenhauer el genio-artista presenta una condena muy dolorosa. Este convierte el conocimiento de la esencia del mundo en su finalidad, del cual no logra obtener paz. Obtiene goce solo en los instantes en los cuales contempla y plasma su idea, después regresa al ciclo doloroso. Este le da claridad de conciencia, pero lo deja en soledad. Esta perspectiva del genio es similar a la de Hugo van der Goes en el sentido de que el pintor ve al genio como alguien que es bendito y maldito al mismo tiempo. En este sentido comparte similitud con el concepto de genio de Schopenhauer, el cual ve en el genio-artista a un ser atormentado por la voluntad, rondando muy de cerca a la locura pero que al mismo tiempo le da momentos de claridad y liberación.

3.1.1.- Perspectiva y representación estética medieval tardía en la pintura El juicio final de Hans Memling

La pintura *El Juicio final* (1466-1473) de Hans Memling presenta rasgos estéticos medievales tardíos mezclados con indicios renacentistas. Por lo cual este apartado se centra en describir esos rasgos estéticos que tiene la pintura. También se habla de los estudios y

²³ Según Schopenhauer el artista es voluntad objetivada en constante dolor.

descubrimientos de los pintores primitivos flamencos dentro del gremio artístico, por lo que su pintura presenta características similares, pero por otra parte se identifica con un estilo particular. Esto permite situar la pintura y entender la visión del pintor y el uso de la simbología que refleja su peculiar manera de entender el arte.

En la pintura *El Juicio final* y en la mayoría de las obras de estos artistas, se cuidó mucho el aspecto técnico, con la finalidad de obtener una pintura de calidad. Las características de una buena pintura estaban determinadas por el gremio. A este perteneció el pintor Hans Memling y a él como a todos los integrantes del mismo se les exigió mantener cierta calidad en su obra ya que el arte estaba controlado por estos gremios, lo que garantizaba la entrega de un buen producto, además de que les permitía protegerse en el desempeño de su oficio. Los pintores flamencos tenían entre sus clientes a la nobleza, la iglesia y la burguesía.

La existencia de la pintura primitiva flamenca se sitúa en la época medieval tardía que se contextualiza entre el gótico y el renacimiento. Este es un periodo de transición entre la representación simbólico religiosa que se daba en el gótico y el gran interés por el naturalismo ya en vísperas del renacimiento. Los pintores primitivos flamencos del siglo XV ya vivían esa transición. Esta escuela de pintores se extendió desde Flandes y los países bajos. La región de los países bajos fue una región muy próspera para el desarrollo, producción y comercialización del arte, algunos de estos lugares fueron puertos fluviales donde había mucho tránsito y fuerte demanda de obras de arte donde se llevaban a cabo negociaciones con los viajeros, lo que contribuyó a una mayor actividad artística.

El mercado del arte se posicionó en lugares como Brujas la capital de Flandes occidental en el noroeste de Bélgica donde residían importantes mercaderes y banqueros de toda Europa, la pintura de Brujas estaba muy influida por el pintor Jan Van Eyck. En la ciudad de Tournai nace la escuela flamenca donde se encontraba el taller del maestro de Flémalle en el cual se

formó el pintor Rogier van der Weyden. Jan van Eyck y Rogier van der Weyden mostraron gran interés por los problemas del espacio y la luz.

La pintura primitiva flamenca alcanzó gran perfección con el uso del óleo sobre tabla donde los pintores lograron un gran virtuosismo técnico con composiciones complejas llenas de simbolismo. Estos pintores mostraban una gran habilidad para el color lo que los llevó a revolucionar la pintura. A esta escuela pertenecieron artistas más allá del condado de Flandes: francos, flamencos, neerlandeses y germanos.

La pintura al óleo sobre tabla se desarrolló en Bélgica, países bajos y Luxemburgo además del noroeste de Francia, estas regiones mostraban un gran desarrollo urbano y económico debido a la industria textil, la banca y el comercio. Tenían una comunicación fluvial con Brujas y Gante lo que permitió el desarrollo comercial, lo que también benefició a los oficios artesanales donde se incluye a la pintura. Los oficios artesanales tenían entre sus clientelas a la burguesía (banqueros y mercaderes), quienes mostraban un gran interés por este tipo de trabajos.

Como vimos anteriormente la pintura flamenca es naturalista.²⁴Esta muestra interés por la representación verídica de los objetos, personajes o el espacio interior y exterior, además del desarrollo de elementos arquitectónicos y paisajísticos como en el caso de la pintura *El Juicio final*. En esta pintura en la parte izquierda superior del tríptico, en el lado del cielo, aparece un elemento arquitectónico de estilo románico. Dentro de él ingresan las almas que fueron juzgadas y que van vestidas con ropajes. Esto significa que han recuperado su dignidad y fueron salvadas del infierno. Ese mismo edificio es representado por un elemento arquitectónico de estilo románico, el cuales una representación simbólica de la iglesia que es la salvación para los bienaventurados. Esta simbología era muy común de utilizarse en la pintura primitiva flamenca. Según Panofsky era un simbolismo disfrazado.

²⁴ Se refiere a la pintura que toma como referencia al ser humano mostrado al natural y real, presentando belleza y fealdad en circunstancias reales, con cierto grado de crudeza.

La pintura primitiva flamenca poseía características muy particulares, aun cuando cada pintor perteneciente a esta escuela presentaba un estilo propio. Por esa razón destacaremos las cualidades principales de esta pintura: como el uso del óleo aplicado con gran detalle y virtuosismo, el realismo y el naturalismo. En estos últimos expresaban el respeto por la naturaleza en su gusto por el paisaje, la complejidad de sus composiciones y el uso del simbolismo.

Los géneros pictóricos en los cuales se centraron fueron el retrato, el bodegón, las obras de pequeño formato y la desacralización. Esta se trabajó en temas religiosos donde los santos y los vivos tenían una coexistencia espacial. Los retratos mostraban la vida sagrada como algo cotidiano, donde lo sagrado deja de ser solo visto en la santidad y toma parte de la vida y cotidianidad. Esto era la novedad introducida por estos maestros, lo cual se le adjudica al maestro de Flémalle. Lo sacro se hace vivo en la pintura primitiva flamenca, los santos representados muestran expresión humana. Dejaron de ser aquellas figuras planas y frías de principios de la edad media, ahora presentan una cercanía hacia lo humano. En una bella unión de realismo y naturalismo que también se manifiesta en los hechos cotidianos representados.

Entre otras novedades que trajeron consigo estos pintores fueron: el perfeccionamiento del uso del óleo, el cual se caracterizaba por su lento secado, pero ellos incorporaron sustancias secantes entre ellas el aceite de linaza y resinas, que les permitió obtener una amplia gama de colores con intensidad lumínica y la posibilidad de aplicar capas delgadas de pintura. Otra novedad fue la técnica de veladuras ²⁵ traslúcidas y representación de transparencias explorando en las propiedades de opacidad y transparencia de los pigmentos. Sacando un mayor provecho de los colores y obteniendo efectos únicos en la pintura al óleo dando como

²⁵Técnica de pintura utilizada para dar un efecto de luminosidad y profundidad, donde se aplica una capa fina transparente de color sobre otra seca para modificar su matiz u oscurecerla. Este efecto produce un filtro de color sobre la zona dando la apariencia cristalina con un ligero toque de color, también permite armonizar y unificar los colores dándole a la obra una gran variedad de matices enriqueciéndola de manera visual.

resultado ese realismo²⁶ en la pintura primitiva flamenca. Este hace presencia en la pintura *El Juicio final* de Hans Memling en el gran detalle del realismo de la armadura y demás detalles de metal y pedrería que porta el ángel. Particularmente en el efecto de metal de la armadura dorada de San Miguel arcángel, donde se refleja la escena de este ser celestial pesando a las almas. La armadura no es el único objeto que presenta reflejo, también es el caso del globo de oro donde Cristo Pantocrátor descansa sus pies. Estos detalles dan cuenta de su gran realismo óptico.



Fig.2 Detalle de la armadura²⁷ en la pintura *El juicio final* de Hans Memling.

²⁶ En pintura indica que lo representado es una aproximación fiel a la realidad.

²⁷ Detalle de la armadura tomado de la pintura *El juicio final* de Hans Memling con captura de pantalla recuperado de:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c9/Das_J%C3%BCngste_Gericht_%28Memling%29.jpg
el 04-nov-20.



Fig.3. Detalle del globo de oro²⁸ en la pintura *El juicio final* de Hans Memling.

Los detalles de las figuras 2 y 3 reflejan las características estilísticas de los pintores primitivos flamencos: como la minuciosidad, que permite ver la pintura de cerca plasmando detalles de manera muy escrupulosa y casi microscópica. Esto demuestra el gran manejo de la técnica basada en la magistral captación de la luz, perspectiva y quietud. Lo que expresa el deleite de estos pintores por reproducir de manera fiel la apariencia real de los objetos, que aparecen en gran cantidad en las manos de los personajes. El disfrute por mostrar la realidad, también se ve manifestado en el detalle del báculo que carga San Miguel y los objetos que aparecen en la pintura ya mencionada. Estos son llevados en su mayoría por los ángeles. También se presenta un gran detalle en las telas de los ropajes e indumentaria de los personajes que aparecen en la pintura.

Hans Memling recoge en su obra la tradición primitiva flamenca, pero a la vez reitera las formas anteriores de la Edad Media, donde demuestra un estilo delicado. Nos presenta

²⁸Detalle de la armadura tomado de la pintura *El juicio final* de Hans Memling con captura de pantalla recuperado de:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c9/Das_J%C3%BCngste_Gericht_%28Memling%29.jpg

belleza en el uso del color y en las figuras. Tiene una forma especial de concebir la belleza humana (germánica), que expresa en lo sensual con sus figuras humanas y los fondos paisajísticos. Organiza el espacio de forma lógica, además simplifica las escenas. En sus pinturas hay un fuerte planteamiento de la luz, le da gran importancia al detalle. Hay una minuciosidad extrema en las ornamentaciones y vestimentas entre los detalles.

En lo que respecta a su influencia medieval, en la pintura *El Juicio final* presenta todavía algunos elementos de esta estética. Estos aparecen en el tríptico del cielo y son el templo con un estilo arquitectónico románico, además de una desproporción evidente entre las figuras que remite a sus antecesores medievales. Otros elementos que retoma son: la temática religiosa, el paisaje al fondo, el uso del color dorado (que simboliza la eternidad). En su composición pictórica presenta un llenado con figuras que sugieren horror vacui²⁹. Hace uso de la perspectiva jerárquica³⁰, maneja el uso del simbolismo y el lenguaje iconológico.

3.2.- Elementos iconográficos medievales, simbolismo y dolor en la pintura primitiva flamenca *El juicio final* de Hans Memling

En este apartado se explica el simbolismo utilizado en la pintura primitiva flamenca. Memling al igual que otros pintores primitivos flamencos usaba composiciones complejas cargadas de simbolismo. Su objetivo era revelar las confusas palabras extraídas de la naturaleza y convertirlas en símbolos. Para explicar ese peculiar simbolismo se retoma lo estudiado por Erwin Panofsky en contraste de la perspectiva schopenhaueriana. Recordemos que el filósofo alemán también buscaba la verdad en la obra de arte, de esta manera se encuentra cierta similitud con la búsqueda de los pintores primitivos flamencos.

Panofsky explica en su libro *Los primitivos flamencos* el método de simbolismo utilizado por estos pintores:

²⁹ Se refiere en pintura al relleno de espacios vacíos en la obra de arte con otras figuras.

³⁰ Perspectiva donde se presentan figuras de mayor tamaño basadas en la importancia teológica sin tener que ver con su ubicación en el espacio.

En la pintura flamenca primitiva, por otra parte, el método del simbolismo disfrazado se aplicaba a todo objeto, realizado por el hombre o natural. Se empleaba como un principio general en lugar de ser algo sólo ocasional, como era el caso del método del naturalismo. De hecho, estos dos métodos eran correlativos genuinos. Cuanto más se recreaban los pintores en el descubrimiento y la reproducción del mundo visible, más intensamente sentían la necesidad de saturar todos y cada uno de sus elementos de significado. Por el contrario, cuanto más se esforzaban en expresar nuevas sutilezas y complejidades de pensamiento e imaginación, con mayor avidez exploraban nuevas parcelas de la realidad. (Panofsky, 1998, p.143)

En este fragmento el historiador del arte alemán nos explica el simbolismo disfrazado utilizado en las pinturas primitivas flamencas, en donde el pintor siente la necesidad de saturar todo con significados. El artista explora la realidad buscando nuevas realidades. Estos pintores querían darle sentido a la realidad más allá de la apariencia de los objetos, es decir, no les bastó con reproducir la realidad también le dieron un significado. Emplearon el método como un principio general que debería regir todo objeto de creación humana y de la naturaleza.

Los mencionados pintores buscaron a través de la pintura reproducir la realidad del objeto, es decir, que su acomodo en el espacio del cuadro nos remitiera a la realidad o a lo visible. Al mismo tiempo nos sugieren el encuentro con nuevas realidades a través de lo simbólico, ya que ese objeto en la pintura presenta un significado distinto al que tiene en su realidad de objeto. Esta característica se presenta en la pintura *El juicio final*, en el cruce entre religioso-simbólico y la búsqueda de realismo, al cual llega el pintor a través del descubrimiento y la reproducción del mundo visible. En la pintura reproduce esa realidad visible dándole un significado religioso bajo una composición pictórica saturada de símbolos.

El pintor Hans Memling en su obra ya mencionada representa la escena bíblica del juicio final³¹, a la cual se hace referencia en diversos pasajes del libro del Apocalipsis de San Juan ³², que describe de manera general el fin de los tiempos. Esta escena bíblica es representada por el artista con gran naturalismo, enfatizando la luz y la sombra, llevando la

³¹La representación del juicio final ha sido muy utilizada en el Medioevo. Esta fue tomada de varias fuentes: El apocalipsis de San Juan Evangelista, el evangelio de San Mateo, las profecías de Daniel, el libro de Job y textos apócrifos.

³² Último libro del Nuevo testamento y de la Biblia cristiana. Su lenguaje es muy simbólico.

belleza a la vida devocional donde el mundo se vincula a la liturgia y a los sacramentos en un uso de simbolismos y referencias bíblicas. Además, utiliza elementos iconográficos para crear un sentido elevado de creencias e ideas espirituales que expresan cierto temor en la idea del juicio final, enfatizando en el espectador la coexistencia de lo espiritual y lo terrenal en un mismo tiempo y espacio.

En la pintura de Memling la presencia celestial sobre la tierra se da con el arcángel San Miguel quien es la figura central en la pintura de Memling. Este es representante de dios en la tierra y será quien pese las almas con una balanza determinando su castigo en el momento en que los muertos serán juzgados por sus obras. También se hace presente el cielo y el infierno. Asimismo, aparecen elementos iconográficos relacionados con la vida de María. Los símbolos se funden en las escenas para crear una experiencia de revelación espiritual. Esta se da en todo lo que existe. Se ilustra la mezcla de la verdad sobrenatural y la existencia terrenal con la presencia del arcángel San Miguel y el arcoíris que de manera simbólica nos señala el arco de Dios,³³este en señal de la alianza que establece con los seres humanos.

El pintor Hans Memling retoma elementos iconográficos de sus antecesores medievales como es el caso del Cristo Maiestas Domini o Cristo Pantocrátor que dominaba en la Alta Edad Media. Este es recuperado por Memling bajo los rasgos de la pintura primitiva flamenca. El Cristo de Memling también hace referencia al Cristo Pantocrátor como majestad juez supremo en su segunda venida, donde se aprecia en mandorla como símbolo de la luz que emana de él. Este aparece con la mano derecha levantada bendiciendo, descansa sus pies sobre el globo dorado que es el globo terráqueo y el arcoíris que simboliza la alianza entre los seres humanos y Dios. Además, muestra similitud con el Cristo inspirado en el Evangelio de

³³En la biblia se habla del arco de dios, por lo que el arcoíris para los creyentes es signo de alianza del hombre con dios y señal de que está presente en la tierra.

San Mateo³⁴, el cual se muestra más humano y es conocido como el “Varón de dolores”. Este está mostrando las llagas de la pasión y está cubierto con un manto escarlata que se relaciona con la pasión que recuerda a la púrpura burlesca. A esto se agrega que aparece rodeado de ángeles con los instrumentos de la pasión.

Los muertos salen de las tumbas para ser juzgados, estas figuras humanas se encuentran desnudas. En la parte central se está el arcángel San Miguel portando una armadura como jefe de la milicia celestial. Este sostiene una balanza y se encuentra pesando las almas. Los bienaventurados se dirigen al cielo y son vestidos, las ropas simbolizan la recuperación de su dignidad mientras los condenados siguen desnudos y son arrastrados al infierno en una escena donde son atemorizados por demonios.

Memling logra humanizar a Cristo expresando el dolor, belleza y serenidad para la contemplación de los hombres. De esta manera Memling retoma elementos de los antiguos maestros góticos. Este pintor primitivo flamenco logró igualarse en ese sentido a sus antecesores expresando en su pintura el dolor del hijo de Dios, dándole al dolor su lugar en el arte. Esto se aclara aún más con lo expuesto por Émile Mâle el historiador de arte francés. Émile en su libro sobre *El Arte religioso* describe lo que decían los antiguos maestros góticos sobre el dolor, lo cual define este tipo de arte del que es parte también la pintura primitiva flamenca:

[...]Querían decir que el dolor existe y que de nada sirve negarlo cuando uno se da cuenta que está mezclado con la trama de las cosas. En el fondo, tenían razón. Una religión, un arte donde el dolor no tenga su puesto, son incapaces de expresar toda la naturaleza humana. La misma Grecia, cansada de sus bellas leyendas, ya incapaces de consolar a nadie, se puso a llorar con las mujeres sirias la muerte de Adonis. Es necesario que las lágrimas, por largo tiempo contenidas, hallen una salida.

Guardémonos muy bien de calumniar a nuestros artistas. Hace un momento parecíamos dispuestos a aceptar que expresando el dolor, habían querido glorificarlo y enseñarnos que “sufrir”, es la palabra última del Evangelio; pero no fue tal su pensamiento. Lo que ellos quisieron glorificar, en el fondo, no es el sufrimiento, sino el amor; porque lo que, en fin de cuentas, nos muestran es el sufrimiento de un Dios que muere por nosotros. El sufrimiento no tiene sentido, pues, más que cuando es aceptado con amor, cuando se transfigura en amor:

³⁴Es el primer libro del Antiguo testamento, en este evangelio se habla de dios en forma humana, hecho carne o como persona.

“amar” sigue siendo en el siglo XV, como lo fue en el XIII, la suprema enseñanza del arte cristiano. (Mâle, 1966, pp. 99, 100)

El arte medieval del S. XIII y XV expresa el dolor de Cristo con el sentido de glorificar el amor mostrando el sufrimiento de Dios, un sufrimiento con sentido ya que este Dios sufre y muere por los seres humanos en sacrificio. Entonces los seres humanos aceptan el dolor con amor ya que ese dolor se transfigura en él. Esta enseñanza del arte cristiano nos demuestra una manera de entender el dolor que se asemeja a la schopenhaueriana sólo en la cuestión de no negar el dolor, pero se distingue de ella donde los seres humanos son culpables, pecadores y necesitan de la salvación desde una figura divina.

Para el cristiano la existencia misma se convierte en una búsqueda de redención que solo se alcanzará con el sacrificio por el otro y la negación de sí mismo, esa es la conversión de todo cristiano. La perspectiva schopenhaueriana también motiva en el sujeto el abandono de sí mismo en la negación de la voluntad con el fin de encontrar gozo y conocimiento a partir de las ideas y obtener liberación momentánea de la voluntad. Por lo que sólo en el sentido de la negación de la voluntad y la aceptación del dolor con un fin positivo podría entenderse cierta similitud con la perspectiva cristiana.

3.2.1.- La representación de la realidad y su significación en la pintura *El juicio final* de Hans Memling

El pintor primitivo flamenco Hans Memling conserva pocos elementos de sus antecesores medievales. Se interesa por la significación del mundo, pero a diferencia de sus antecesores medievales observa más lo que le rodea tratando de pintar objetos lo más parecido a lo que ve. Esto lo logra mediante el uso de la técnica y la perspectiva, la cual es de forma intuitiva. El objetivo de este artista es pintar objetos con mayor realidad, por lo que les presta mayor atención y busca revelar la realidad que ocultan, dándoles un significado.

Aplica el símbolo a la belleza de la naturaleza y a la del arte. Busca la mimesis que es lo que lo distingue de sus antecesores. Gracias a esto comienza a ser consciente de su individualidad y de la del objeto de su representación.

Al igual que los demás pintores primitivos flamencos tiene su propia concepción de genio, pero no alcanza todavía esa libertad de creador-artista, como se alcanza en el renacimiento. Donde el artista deja de ser considerado artesano y empieza a ser valorado por su dimensión intelectual, saliendo del anonimato. Esto se da por el interés que tiene este artista por representar la realidad, pero a la que siguen dándole un significado a través de lo simbólico en distinción de sus antecesores, lo que anula la mimesis y deja libre la creatividad del artista.

La pintura *El juicio final* de Hans Memling muestra la síntesis entre la etapa medieval tardía y renacentista, dando lugar a una estética única en un simbolismo híbrido entre lo religioso y lo humanista. La pintura mencionada presenta una simbología peculiar que debe entenderse desde el entrecruce de esas dos perspectivas, en un híbrido que no se puede juzgar desde una sola óptica.

3.2.2.- Representación estética del dolor en la pintura *El Juicio final* de Hans Memling

El tríptico *El juicio final* es una revelación que escenifica la caída de los tiempos o fin del hombre en la tierra. Este juicio decidirá el destino del ser humano para toda la eternidad. Presenta escenas de seres humanos cadavéricos y desnudos condenados al cielo o al infierno. La idea de juicio no es algo ajeno para los seres humanos, lleva consigo el dolor de la existencia en la que estamos siendo constantemente juzgados de forma inevitable y con la esperanza de una salvación. Es el final de la historia humana como encarnación y la continuación de la existencia en un estado eterno que se divide en dos vías: la del cielo o la del infierno. Ese destino lo decide de manera perfecta y justa un Dios o Juez Supremo. Este

juzgará según la condición de nuestra alma, de manera que solo pocos podrán regocijarse en el cielo, mientras que la mayoría sufrirá en el infierno. Quien aceptó el sacrificio de Cristo alcanzará la salvación eterna y será liberado de la esclavitud del pecado, quien no sufrirá la condenación eterna en el infierno.

En la pintura *El juicio final* de Hans Memling, el dolor se encuentra implícito y explícito. La forma implícita se da por el título de la misma pintura, que en realidad no es un final sino el cambio de un modo de existencia humano a uno eterno. Esta transformación divide a los seres humanos en bienaventurados y condenados. El mundo se fragmenta por el gozo y el dolor. En esa disputa entre la salvación y la condena el dolor es el protagonista. Los seres humanos que aparecen en la pintura lo expresan en los gestos de su cuerpo, especialmente los que están siendo juzgados y los que van al infierno. Del lado del infierno se encuentra representado el dolor de la humanidad con las almas condenadas. Estas son recibidas por demonios que las atormentan y les hacen sufrir severos castigos.

La estética del dolor ha sido un tema recurrente en las artes, de ella forma parte el arte religioso. La pintura de Memling expresa el dolor del mundo y el tormento al que le condena el pecado, el cual se representa con la figuración del infierno. Este es un ajusticiamiento contemplado por el Juez Supremo o Cristo Pantocrátor (Dios). La iconografía religiosa que se encuentra en esta pintura tiene como una de sus fuentes la Biblia. El dolor está presente en las imágenes que ilustran el Apocalipsis y el juicio final.

Las almas son pesadas por el arcángel San Miguel y enviadas a un cielo o a un infierno eterno. Los seres humanos se han dividido en bienaventurados y condenados. En la pintura se muestra a las almas desnudas, con cuerpos cadavéricos y en posturas que expresan el dolor por ser condenados al infierno. Son martirizados por los demonios, algunos cuerpos están en posturas más contenidas y otros en posturas más violentas. En su mayoría muestran expresiones de tensión ocasionadas por el juicio. Los apóstoles también expresan esa tensión

a través de las posiciones de sus manos, pero en una conducta más mesurada. Mientras Cristo Pantocrátor contempla la escena bendiciendo y mostrando sus heridas sangrantes.

El cristianismo ilumina el misterio del dolor, es luz, serenidad, paz y dota de sentido el sufrimiento humano a través del sacrificio de Cristo. Este siguió el camino del dolor descubriendo el amor de Dios a través de su vida para redimir a la humanidad. Su imagen expone amor, redención y salvación. La redención es fundamental para la doctrina cristiana y se representa mediante la pasión y muerte de Cristo para redimir a la humanidad de sus pecados. Abre la puerta del reino de los cielos, producto de la desobediencia de Adán. Es el perdón de los pecados y la reconciliación con Dios para quienes alcanzan la vida eterna. Por eso Cristo es el gran redentor. El sufrimiento, aceptado con fe y con amor se hace uno solo con el del crucificado. Por ello, el dolor adquiere dimensiones de redención. La humanidad que sufre se convierte en símbolo, en signo y en sacramento humano que esconde la presencia de Cristo.

Schopenhauer tomó varios conceptos del cristianismo. La considera una religión pesimista donde sus seguidores siempre tienen culpa. Es decir, nacen con ella. Para el filósofo alemán la redención es importante y se alcanza con la negación de la voluntad de vivir, de esta forma lo expresa en su libro *El mundo como voluntad y representación*:

[...] la redención consiste en hallar el buen camino; toda la existencia lleva este carácter. En este sentido es como lo interpretan las religiones samaneas y también, aunque con un rodeo, el cristianismo auténtico y primitivo; incluso el judaísmo encierra el germen de esta interpretación en el pecado original (esta su redeeming feature). (Schopenhauer II, 2014, p.653)

En el párrafo anterior, el filósofo de Danzig establece relaciones entre las religiones y su concepción de redención. Su ética concuerda con el cristianismo. En el libro cuarto de *El mundo como voluntad y representación* expone esa relación. También explica la cercanía que tiene con la filosofía platónica y el dualismo agustiniano de la Edad Media.

La redención sigue presente en la negación de la voluntad de vivir, que también se encuentra presente en el mito cristiano como la liberación de los pecados del ser humano:

En el mito cristiano, este peldaño está indicado por el acto de comer de los frutos del árbol de la ciencia del bien y del mal, acto que introduce la responsabilidad moral al mismo tiempo que el pecado original hasta la redención por la fe en la mediación del Dios encarnado (Avatar);o, según la doctrina védica, a través de la serie de los renacimientos, que son las consecuencias de todas las obras anteriores, hasta alcanzar el conocimiento verdadero y, con él, la redención (final emancipation), *moksha*, es decir, la reunificación con Brahma. (Schopenhauer II, 2014, p.656)

En este fragmento, Schopenhauer explica como la responsabilidad moral se hace presente por el pecado original hasta la redención por la fe en la encarnación de Dios. En un análisis comparativo con otras religiones donde se alcanza el conocimiento verdadero y la redención. El dolor redime al ser humano ya que este lo acerca a Dios porque se asemeja al dolor de Cristo.

3.2.3.-Del Pantocrátor a un Cristo más humano en la pintura *El juicio final* de Hans Memling

Este apartado trata acerca de las características del Cristo pantocrátor y sus semejanzas y diferencias con la representación del Cristo de Memling en *El juicio final*. Esto aporta detalles para el análisis estético que se realizará más adelante. Pantocrátor es una imagen simbólica de la Edad Media que sintetiza en una misma figura al salvador y al creador. Es una representación típica del arte bizantino y románico. Se encuentra sentado y bendiciendo. Un Cristo como origen, fin y juez supremo de la historia del mundo.

En la Edad Media no se contemplaba la idea de un Dios cercano a lo humano o a la vida cotidiana. Por esta razón a los artistas no les interesaba que sus figuras fueran acordes con la realidad porque ni siquiera prestaban atención a los objetos de manera individual. Les interesaba mostrar un Cristo ajeno a lo humano sentado en un trono triunfante sobrepasando la vida y la muerte. Por esta razón se le observa de forma tan plana. Más tarde aparecen

representaciones de Cristo más cercanas a lo humano y lo cotidiano. Esto sucede a finales de la Edad Media.

A partir del S. XIII se generan cambios en el pensamiento occidental que influyen al cristianismo, lo cual se refleja en variaciones de la imagen de Cristo. Entre ellos están los originados por las ideas de San Francisco, quien logra situar al hombre en la naturaleza. Esto influye en la creación de imágenes religiosas con un sentido más humano.

El arte de la Edad Media se encontraba inspirado por los sentimientos religiosos cristianos. Este tipo de arte tenía la función de ilustrar el mensaje cristiano. El arte medieval refleja los aspectos sucesivos del cristianismo, desde el arte del S.XIII que continúa con el arte apasionado y doloroso de los S. XIV y XV. Según Émile Mâle es posible que los artistas estuvieran influenciados de los antiguos teólogos, poetas o asistieran a los sermones de San Francisco de Asís:

Efectivamente, a los antiguos teólogos, hombres graves, nutridos de doctrina, les han sucedido los poetas que tienen el don de las lágrimas, los inspirados que dominan el corazón de las multitudes, y los discípulos de San Francisco de Asís. Los artistas ¿leían sus libros y asistían a sus sermones? Es posible; pero, desde el siglo XIV, el cristianismo franciscano se presentó a ellos bajo un aspecto todavía más propio para impresionarlos. El arte italiano en primer lugar, completamente penetrado del espíritu de los discípulos de San Francisco, y luego el teatro religioso, en el que se vuelve a hallar la misma inspiración, pusieron bajo los ojos de los pintores y de los escultores las escenas más trágicas, el sufrimiento, el dolor y la muerte. Así nació una nueva iconografía. (Mâle, 1966, p.85)

De esta manera se entiende que los artistas tomaban de referencia los libros, los poetas y los sermones de los franciscanos como inspiración para sus obras artísticas. Con esas referencias podían expresar escenas más trágicas, creando nueva iconografía. Esto influyó también en las representaciones de Cristo, las cuales se volvieron más sombrías. Resultando en imágenes de dolor y muerte, en las que Jesús da sus llagas y su sangre como enseñanza. Esta es una humanización de la iconografía gótica. Se humaniza a Dios porque está encarnado y sufre como el ser humano. Esa tendencia a la humanización de la iconografía religiosa acerca a los personajes sagrados a los seres humanos.

La influencia de la espiritualidad franciscana fue muy importante para que se diera esta humanización de la iconografía religiosa, por ejemplo: con las escenas de pasión se consiguió resaltar la naturaleza humana de Cristo. La pasión es entonces el tema favorito de la época del S. XV esto lo explica Émile Mâle en su libro *El arte religioso* de la siguiente manera:

Parece que en lo sucesivo la palabra misteriosa, la palabra que contiene el secreto del cristianismo, no es ya “amar”, sino “sufrir”.

El tema favorito de la época que vamos a estudiar ahora es, como puede comprenderse la Pasión. La Alta Edad Media apenas representó otra imagen de Cristo que la triunfante; el siglo XIII encontró su obra maestra en la imagen del Cristo de la enseñanza, el siglo XV no quiso ver en su Dios más que al hombre doliente. El cristianismo aparece desde entonces bajo su aspecto patético. Ciertamente, la Pasión no ha dejado de ser nunca el centro de atención del cristianismo: pero antiguamente la muerte de Jesús era un dogma dirigido a la inteligencia, mientras que ahora se trata de una imagen conmovedora que habla al corazón. (Mâle, 1966, p.97)

El arte religioso representa a Cristo de acuerdo con diferentes características en donde interviene la teología y espiritualidad de la época. En el Siglo XV la representación de Cristo es la de un hombre doliente que según Mâle tiene un aspecto patético, donde el centro de atención es la pasión. Esta representación doliente de Cristo muestra al Dios encarnado en su parte humana y lo acerca al dolor humano. Los antiguos maestros góticos nos demuestran que el dolor existe. Esto lo explica el historiador del arte en su libro *El arte religioso*:

¿Qué era, pues lo que querían decir los antiguos maestros góticos? Querían decir que el dolor existe y que de nada sirve negarlo cuando uno se da cuenta que está mezclado con la trama de las cosas. En el fondo, tenían razón. Una religión, un arte donde el dolor no tenga su puesto, son incapaces de expresar toda la naturaleza humana. (Mâle, 1966, p.99)

De esta manera el arte religioso del Siglo XV rompe con la representación anterior cristiana y presenta un Cristo humanizado que enseña su dolor demostrando que este existe y que es parte de su naturaleza de Dios hecho carne.

Hans Memling es un artista del gótico flamenco que posee un estilo elegante. Posee mucha influencia de su maestro Van der Weyden, Jan Van Eyck y Hugo Van der Goes. Su obra *El*

juicio final posee una gran calidad plástica y está inspirada en la obra de Van der Weyden. En distinción con el Memling consigue dar mayor movilidad a las figuras. Estas son más expresivas y exteriorizan sentimientos.

La imagen de Cristo de Memling es muy similar a la de su mencionado maestro. Presentan varias similitudes lo que hace suponer que conocía su retablo. El pintor Hans retoma del arte bizantino y románico la figura del Cristo Pantocrátor, pero lo presenta con algunas variantes mostrando su dolor el cual hace referencia a la pasión cubierto en un manto escarlata. Esto convierte al Cristo de Hans en una síntesis entre el Pantocrátor y el Cristo doliente. Esta figura concuerda con la búsqueda de realismo en la pintura primitiva flamenca, que mediante el uso de técnicas pictóricas más apropiadas, consigue dar efectos realistas en la forma humana y en el sufrimiento de Dios.

Schopenhauer tiene su propia concepción de Cristo, la cual expresa en el libro cuarto de *El mundo como voluntad y representación* que analiza en base a sus conceptos:

[...] hay que concebir a Jesucristo en general como el símbolo, o la personificación, de la negación de la voluntad de vivir, pero no individualmente, sea a partir de su historia mítica en los Evangelios o a partir de la supuesta historia verdadera que sirvió de base a aquélla. Ni la una ni la otra nos satisfarán plenamente, pues son simplemente el vehículo de aquella primera concepción para el pueblo, que siempre exige algo fáctico. Que en los tiempos recientes el cristianismo haya olvidado su verdadero significado y haya degenerado en un banal optimismo, es algo que no nos afecta aquí. (Schopenhauer, 2014, p.460)

De esta manera expresa el filósofo su manera de concebir a Jesucristo. Le crítica al cristianismo que de ser en un principio pesimista pasó al lado optimista. Aquí se intuye cierta afinidad del filósofo con el cristianismo pesimista, el cual se muestra fiel al dolor como enseñanza y salvación. Expresando la culpabilidad del ser humano por el pecado original que lo lleva a la búsqueda de la redención. La cual alcanzará solo con el sacrificio y la negación de la voluntad de vivir.

3.3.- Aplicación de los conceptos de voluntad y dolor de Arthur Schopenhauer al análisis estético de la pintura *El juicio final* de Hans Memling

Este apartado está dedicado al análisis estético de la pintura *El juicio final* de Hans Memling aplicando los conceptos de voluntad y dolor del filósofo alemán Arthur Schopenhauer, el cual permite reflexionar sobre la verdadera esencia de la obra de arte, el conocimiento de la idea y el contacto con la parte visible e invisible de la obra de arte como imagen. Este análisis abre un nuevo sentido interpretativo para encontrar nuevos modos objetivantes y representaciones de la Voluntad. En él se hace un análisis a detalle de cada una de las partes de la pintura siguiendo un orden para su interpretación. Esta se realiza tomando en cuenta los tres niveles conceptuales que aparecen en la pintura: el cielo, la tierra y el infierno. Respetando el origen de esta expresión artística del retablo que es eminentemente cristiana y litúrgica.

El tríptico está compuesto de tres partes u hojas donde las dos laterales se doblan sobre el centro. En una primera vista el observador dirige la mirada a la parte central u hoja central que es la dominante sobre las hojas laterales y subsecuentemente mira de izquierda a derecha o de derecha a izquierda y de esta manera se mira en su conjunto al cuadro. La parte compositiva nos señala una forma de ver el tríptico dando más importancia a la hoja central en movimientos de arriba y abajo, de izquierda a derecha y de derecha a izquierda de forma que en varias vistas se pueda ir armando la pintura en su conjunto.

Para este análisis se toman los conceptos de Voluntad y dolor y se explica cómo se representan en la mencionada pintura. De tal manera que el análisis se centra en dos partes: la representación del dolor y la representación de la voluntad. El pensamiento schopenhaueriano presenta diferencias con la perspectiva religiosa cristiana que se expresa en la pintura *El juicio final* de Hans Memling. Pero a pesar de estas diferencias también presenta conexiones,

como es el caso del acceso al en sí de todas las cosas, el dolor y el mal. De esta manera lo afirma Luis Moreno Claros:

Con sus conceptos de «voluntad» y «representación» proporcionaba las claves para acceder al «en sí» de todas las cosas. Con ellos aportaba también explicaciones muy coherentes sobre el mal y el sufrimiento. Por si fuera poco su obra terminaba con un mandato ético justificado desde un punto de vista no religioso pero que coincidía con el punto de vista central del cristianismo y el budismo. (Moreno,2014, p.246)

Dicho lo anterior es necesario aclarar que esta investigación no pretende unificar la perspectiva schopenhaueriana con la religiosa cristiana. Tampoco se trata de demostrar que existe un lado teológico del filósofo alemán. Sino que se parte de esas distinciones conceptuales para proponer una forma de interpretar la pintura de *El juicio final* de Hans Memling, tomando como referencia los conceptos del mencionado filósofo que abren la posibilidad de una experiencia estética más libre. Esta plantea la posibilidad de acceder a la idea de cualquier objeto incluyendo a la de la obra de arte. De esta manera podemos contemplar la belleza de cualquier cosa a pesar de las diferencias conceptuales, por lo que bajo este argumento no se contradicen las ideas estéticas del filósofo.

La elección de esta pintura no contradice las ideas de Schopenhauer. Ya que el mismo lo deja claro en su libro *El mundo como voluntad y representación* (Vol.II), que explica el mundo desde el hijo no desde el padre (Dios), además de que considera al cristianismo como una religión profunda:

En mi filosofía, por el contrario, la voluntad o la esencia del mundo no es en ningún modo Yahvé, sino más bien en cierto modo el Salvador crucificado, o el ladrón crucificado, según el partido que aquélla tome: por eso mi ética coincide siempre con la del cristianismo, incluso en sus tendencias más elevadas, y no menos con la del brahmanismo y el budismo. (Schopenhauer II, 2014, p.696)

Mediante el Salvador crucificado es que Schopenhauer explica el mundo en un ejercicio

del interior al exterior. La voluntad encarnada nos muestra el acto de libertad bajo el principio de razón que es lo único que da un significado. Lo cual explica de la siguiente manera en *El mundo como voluntad y representación* (Vol. 2):

El acto de voluntad del que resulta el mundo es nuestro propio acto de voluntad. Este acto es libre, pues el principio de razón, que es lo único que da un significado a toda necesidad, no es sino la forma de su fenómeno. Por eso, este fenómeno, desde su aparición y en todo su curso, es siempre necesario: sólo así es como podemos conocer por él la naturaleza de este acto de voluntad, y *eventualiter* querer otra cosa (Schopenhauer II, 2014, p.697)

Para este análisis estético en la pintura de Memling fue necesario abandonar las relaciones conceptuales que muestra en su apariencia la pintura, en este caso se deja a un lado lo religioso cristiano para poder explicar la pintura desde la perspectiva no religiosa del filósofo y conseguir aplicar su estética. A esto se refiere Schopenhauer cuando explica el acceso a la idea y como debe darse la relación con la obra de arte. De esta manera se consigue develar la pintura más allá de la apariencia que nos muestra.

Aplicando la estética schopenhaueriana a la pintura del artista Memling, se representa la voluntad y el dolor. Ambos conceptos están unidos ya que el dolor es consecuencia de la afirmación de la voluntad. Esto quiere decir que toda gira en torno a estas dos representaciones que sin la develación correcta de la pintura no es posible comprender que estén en ella. Esta debe darse siguiendo lo que propone Schopenhauer, abandonando las relaciones conceptuales que son ajenas a la pintura. De esta manera desaparecen las variaciones que en sentido conceptual no nos permiten acceder a la idea de la pintura.

Con este análisis no se pretende decir lo que el filósofo diría de la pintura, pero si se toman como referencia sus conceptos para generar una actualización de la misma. También es necesario clarificar que la anécdota que presenta Luis Moreno Claros sobre el filósofo y la pintura generó en mí el interés por analizar la pintura aplicando los conceptos del mismo Schopenhauer. Por lo que fue un elemento importante para decidir analizarla, ya que se hubiese podido elegir otra, pero la lectura de la anécdota motivó el acercamiento a la pintura de *El juicio final* de Hans Memling.

En la anécdota que presenta Luis Moreno Claros en sus libros sobre la vida del filósofo de Danzig dice que Schopenhauer tuvo una experiencia con la mencionada pintura religiosa y con la cual se encontró en una iglesia de Danzig:

Arthur se confirmó, efectivamente, poco tiempo después en la hermosa catedral gótica de Dánzig, quizá justo al pie del altar adornado con el retablo de Hans Memling, *El juicio final*; era el impresionante tríptico frente al que también Johanna había creído captar de niña la verdadera esencia del arte -además de en la clase de Chodowiecki-, tal y como mencionó en sus memorias. Sería mucho especular que contemplando aquellas escenas de seres humanos cadavéricos y desnudos condenados al Cielo o al Infierno el joven pensase algo parecido a lo que escribiría años después sobre la manera de actuar ante una obra de arte: «Frente a un cuadro debemos comportarnos como ante un príncipe y esperar a que nos dirija la palabra; no debemos ser los primeros en hablar, pues correremos el riesgo de oírnos solo a nosotros mismos». (Moreno, 2014, p.120)

El que en esta investigación se tomara en cuenta esta anécdota nos deja ver el libre criterio y gusto del mencionado filósofo por el arte, independientemente de su temática. Este gusto que al parecer hereda de su madre Johanna. Esto lo explica Luis Moreno Claros en su libro biográfico sobre Schopenhauer:

De Johanna le venía además el amor por las artes y la sensibilidad necesaria para comprenderlas e interpretarlas. La despabilada Johanna, como ya señalamos, pintó por afición durante toda su vida; y andando el tiempo se consagró a la creación literaria. Esta inteligencia *poética*, «creadora», es la que recibiría en herencia su primogénito en tanto que, desde muy joven, sintió mucho interés por el mundo de los libros y el pensamiento, un mundo que, en principio, le abrió Johanna, al transmitirle su propio gusto por la lectura y las artes plásticas. (Moreno, 2014, p.59)

En el párrafo citado se sigue hablando de que el gusto de Schopenhauer por el arte fue heredado por vía materna, lo cual le permitió desarrollar su propia estética.

Según Moreno Claros el joven Schopenhauer en sus notas ya empezaba a mostrar indicios de lo que después sería su filosofía y donde curiosamente habla del juicio final:

Poco después, aunque ya con fecha de 1813, aparece en los cuadernos de notas la palabra «querer» (wollen), tan fundamental para su futuro sistema de filosofía. Es una aparición vehemente, entre exclamaciones: «¡Querer!; Una gran palabra!; Fiel en la balanza del Juicio Final!; Puente entre el Cielo y el Infierno!» (HN 1,55). «Conciencia mejor», «conciencia empírica» y «querer» son conceptos que remiten al antiguo conflicto entre contemplación y deseo, entre Cielo e Infierno, y que irán adquiriendo unos rasgos propios independizándose como si fueran personajes de una novela, cada cual con su propia vida y su destino propio. (Moreno, 2014, p.173)

La pintura *El juicio final* pintada en los años de 1466 a 1473, presenta en la parte superior la versión de Hans Memling del Cristo Pantocrátor. Esta representa el dolor de Jesús bajo una

imagen híbrida que fusiona el Jesús medieval del Juicio final apocalíptico con el más humano y doliente de la pasión. Además, muestra elementos expresivos del rostro con las heridas y la túnica roja que simbolizan dolor.

El Cristo de Memling no es un Juez tan duro en comparación con las representaciones de sus antecesores, pero sigue mostrando autoridad con una seria expresión en una belleza naturalista que se expresa en el detalle de las imperfecciones de la piel del rostro, como las bolsas debajo de los ojos y rojeces. Es un Cristo humanizado que sufre y muestra sus heridas en un acto de enseñanza del dolor y que en su segunda venida y resurrección juzgará a toda la humanidad según sus obras.

Para aplicar los conceptos de Voluntad y dolor de Schopenhauer en la pintura *El juicio final* de Hans Memling, es necesario aclarar lo que representa Cristo para el filósofo, por ser una figura importante en la pintura. Arthur Schopenhauer lo explica de la siguiente manera en el Libro cuarto de *El mundo como voluntad y representación* (vol. I):

[...] hay que concebir a Jesucristo en general como el símbolo, o la personificación, de la negación de la voluntad de vivir, pero no individualmente, sea a partir de su historia mítica relatada en los Evangelios o a partir de la supuesta historia verdadera que sirvió de base a aquella. Ni la una ni la otra nos satisfarán plenamente, pues son simplemente el vehículo de aquella primera concepción para el pueblo, que siempre exige algo fáctico. Que en los tiempos recientes el cristianismo haya olvidado su verdadero significado y haya degenerado en un banal optimismo, es algo que no nos afecta aquí. (Schopenhauer, 2014, p.460)

La anterior cita aclara que, para Schopenhauer, Cristo es solo el símbolo de la negación de la voluntad de vivir. Al mismo tiempo critica al cristianismo de perder su significado. Además, en el Libro cuarto explica que sus consideraciones concuerdan con la doctrina primitiva evangélica del cristianismo que San Agustín defendió:

Hay además, una doctrina primitiva y evangélica del cristianismo, que San Agustín, con la aprobación de los mandatarios de la Iglesia, defendió contra las banalidades de los pelagianos, y que Lutero convirtió en el objetivo principal de sus afanes para limpiarla de errores y restablecerla, como lo expresa en su libro *De servo arbitrio*. Me refiero a la doctrina de que *la voluntad no es libre*, sino que está originariamente sometida a la tendencia al mal; que sus obras son siempre pecaminosas y defectuosas y nunca pueden satisfacer a la justicia, y que, en consecuencia, no son estas obras, sino la fe sola, la que nos salva; pero esta fe no nace de la intención y de la voluntad libre, sino que se produce en nosotros por una *operación de la gracia*, sin nuestra intervención, por una especie de influencia externa.[...] (Schopenhauer I,2014,pp.460,461)

[...]Pero nosotros reconocemos en la doctrina antes mencionada una verdad que concuerda plenamente con el resultado de nuestras consideraciones. (Schopenhauer I,2014, pp.461,462)

Y por eso vemos que Cristo es quien logra redimir a la humanidad afirmando el sufrimiento y la muerte como partes de la vida. Schopenhauer ve esta representación en el cristianismo.³⁵

En la pintura *El juicio final*, también se representa el dolor humano con el infierno que simboliza el mundo como el lugar del mal. En este mundo el ser humano afirma constantemente la voluntad y se condena al sufrimiento. Es atormentado por figuras demoniacas que representan a los humanos egoístas, que en la afirmación de la voluntad de vivir hacen sufrir a los demás, luchando entre sí para poder sobrevivir y lograr satisfacer sus deseos. Schopenhauer en su libro cuarto nos habla acerca de la voluntad y como el ser humano afirma constantemente la vida condenándose al sufrimiento, donde la voluntad es la única espectadora. En un querer de la voluntad que ella misma justifica soportando el dolor:

[...]la voluntad representa esta gran tragicomedia a expensas propias, y es también su única espectadora. El mundo es como es porque la voluntad, de la que es manifestación, es como es, porque ella lo quiere así. La justificación de los sufrimientos es que también en este fenómeno se afirma la voluntad a sí misma, afirmación justificada y compensada por el hecho de que es la voluntad quien soporta los sufrimientos. Desde aquí podemos empezar a vislumbrar la *justicia eterna* en su conjunto. (Schopenhauer I, 2014, p.380)

Cristo nos muestra el dolor como verdadera esencia de las cosas que sintetiza todos los dolores del mundo en la justicia eterna. La escena celestial se presenta en la luz que representa la luz del conocimiento la cual es la fe (gracia operante) que es señal del camino que hay que seguir hacia la gracia, la negación de la voluntad y la redención que como dice Schopenhauer:

³⁵Este punto de vista tiene su representación mítica en el dogma cristiano que nos hace a todos partícipes del pecado original de Adán (que evidentemente no es sino la satisfacción del deseo sexual) y culpables por ese pecado del sufrimiento y de la muerte. Tal doctrina va en este punto más allá del conocimiento según el principio de razón y reconoce la idea del hombre, cuya unidad, a partir de su desintegración en innumerables individuos, es recompuesta por los poderosos lazos de la generación. La consecuencia de esto es que el cristianismo considera, por un lado, a cada individuo como idéntico a Adán, al representante de la afirmación de la vida, y en esta medida como ser entregado al pecado (pecado original), al sufrimiento y a la muerte; por otro lado, el conocimiento de la idea hace que el cristianismo considere a cada individuo como idéntico al Redentor, al representante de la negación de la voluntad de vivir, y en esta medida participaría de su autosacrificio, estaría redimido por sus méritos y salvado de los lazos del pecado y de la muerte, es decir, del mundo(Romanos,5,12-21). (Schopenhauer, 2014, p.378)

[...], están simbolizadas en el Dios hecho hombre, el cual, libre de toda propensión al pecado, es decir, de toda voluntad de vivir, no puede, como nosotros, haber nacido de la más enérgica afirmación de la voluntad, ni puede tener un cuerpo como el nuestro, que no es más que voluntad concreta, fenómeno de la voluntad, sino que ha nacido de una virgen pura, y sólo tiene un simulacro de cuerpo. (Schopenhauer I, 2014, p.459)

En este párrafo se aclara que Cristo no posee un cuerpo como el de los seres humanos, en el sentido de que este no ha nacido de la afirmación de la voluntad de vivir, que en términos cristianos se refiere a que no peca como nosotros porque no nace de la afirmación de la voluntad, pero a pesar de no haber nacido del placer carnal, mantiene semejanza con la carne pecadora por ser mortal. El origen del pecado se encuentra en la voluntad del pecador:

Este pecador fue Adán, pero en él hemos existido todos nosotros: Adán fue desgraciado y en él todos nos hicimos desgraciados. En definitiva, la doctrina del pecado original (afirmación de la voluntad) y la de la redención (negación de la voluntad) son la gran verdad que constituye el núcleo del cristianismo, mientras que el resto no es sino adorno y envoltura, o bien ideas accesorias. (Schopenhauer I, 2014, p.460)

El fragmento anterior aclara la verdad del cristianismo en el pecado original (afirmación de la voluntad) y la redención (negación de la voluntad). Esto es lo que llama la atención del filósofo respecto al cristianismo, de manera que su perspectiva atea no le impide entender otras perspectivas debido a que sabe distinguir entre lo esencial y lo accesorio.

El Cristo de Memling descansa sus pies sobre el globo dorado en señal de superioridad o dominio sobre lo terrenal o banal que representa la tierra, porque la negación de la voluntad da un conocimiento superior que se aleja del principio de razón suficiente. A los lados de su cabeza está el lirio de la misericordia, que se encuentra del lado de la mano derecha de Cristo, con la que bendice y coincide con el lado del cielo, donde aparecen las almas buenas. De tal manera que señala a los salvados. Del lado izquierdo de la cabeza de Cristo se encuentra la espada ardiente de la justicia que coincide con su mano izquierda donde está el lado del infierno con las almas condenadas, en señal de que la voluntad es afirmada completamente en ellos.

Cristo se encuentra rodeado de los apóstoles, Virgen María y Juan el Bautista quienes representan la figura del santo-mártir-asceta que utiliza Schopenhauer como ejemplo de liberación de la voluntad. El santo es quien logra desprenderse del cuerpo y liberarse más allá de la voluntad de vivir y de la representación a través del dolor en la negación de la voluntad de vivir. Los santos lograron una superación de la voluntad de vivir en una redención del mundo, ya que han soportado el dolor, lo han aceptado y superado para ellos mismos como para otros individuos en una acción que se sintetiza en la frase: el dolor del otro es mi dolor.

Lo que pertenece al plano de lo celestial se encuentra dentro de una gran nube que se relaciona con la tabla izquierda y derecha del tríptico. En la parte superior se encuentran cuatro ángeles que sostienen objetos relacionados con la pasión que representan con sus instrumentos el dolor como enseñanza y como regla en la existencia. Por debajo de Cristo- se encuentran los ángeles músicos quienes representan rayos de luz (la luz del conocimiento), y tocan música que es el lenguaje de la voluntad que anuncia el juicio final, la muerte de la carne.

La música es una manifestación de voluntad pura donde solo hay bienestar y aflicción en estado puro, la música va dirigida al corazón y a los sentimientos de los seres humanos y es la luz que hace visible el conocimiento dado en la negación de la voluntad por la fe, es el acercamiento definitivo a la santidad y la liberación de la voluntad: “Pues para la música no existen más que las pasiones, los movimientos de la voluntad, y, como Dios, sólo ve los corazones.” (Schopenhauer II, 2014, p.491)

Un manto de oscuridad cubre el cielo del paisaje terrenal que representa la tierra, el ángel Miguel aparece en el lado izquierdo donde hay pasto y del lado izquierdo el suelo es desértico e infértil. El Arcángel Miguel es símbolo de la justicia eterna y carga un báculo en su mano con el que apunta al alma condenada la cual se encuentra recostada sobre un platillo de la

balanza con una expresión de angustia (dolor) y sobre la otra mano el ángel sostiene una balanza la cual utiliza para pesar las almas.

Miguel porta una armadura de militar romano ya que según la tradición cristiana es el jefe del ejército de dios, posee unas grandes alas de pavo real, estas alas representan en el arte cristiano medieval el recordatorio de la salvación y para algunas culturas antiguas lo eterno. Además, para Agustín en su libro *Ciudad de Dios* representaba lo incorruptible por la carne del animal lo cual puso a prueba:

¿Quién si no Dios, el Creador de todos los seres, dotó a la carne del pavo real con la propiedad de la incorruptibilidad? Al oír este hecho nos pareció increíble, pero un día en Cartago se nos sirvió carne asada de esta ave: ordenamos guardar un trozo bastante grande de su pechuga; al cabo de unos cuantos días, suficientes como para que cualquier otra carne asada se pudriera, se nos trajo y se nos ofreció, sin que molestara en absoluto nuestro olfato. Vuelta a guardar por más de treinta días, se conservaba en el mismo estado, y lo mismo al cabo de un año, con excepción de que estaba más seca y contraída. ¿Quién dotó a la paja de tal potencia refrigeradora, que conserva la nieve cubriéndola, y de una potencia calorífica que hace madurar los frutos verdes? (Hipona, A.,2017, p.2226)

El Ángel es incorruptible, no corresponde a la justicia terrenal sino a la justicia eterna. El peso de las almas que realiza el ángel es la acción que da valor para condenarlas o salvarlas, la balanza representa el mundo como un tribunal. La salvación y la condenación se dan en las almas en la manera en que afirmaron o negaron la voluntad. En este sentido Schopenhauer en el libro cuarto de *El mundo como voluntad y representación* nos habla acerca del cuestionamiento del ser humano sobre la justicia:

[...] ¿dónde está la justicia? Y él mismo, arrastrado por el impulso ciego de esa misma voluntad, que constituye su origen y su esencia, se lanza a los placeres y goces de la vida, abrazándolos con firmeza, sin saber que, precisamente por este mismo acto de su voluntad, está abrazando contra sí todos los dolores y tormentos ante cuya visión se estremecía. (Schopenhauer I, 2014, p.404)

Como dice el párrafo anterior, la voluntad constituye el origen de los actos del ser humano quien en sus acciones se condena al dolor y a la maldad. La justicia eterna sobrepasa las categorías espacio-temporales³⁶, el principio de razón y el principio de individuación.

La pintura *El juicio final* de Hans Memling representa el devastador juicio de la voluntad donde las formas espacio-temporales se eliminan para revelar a la verdadera esencia la única espectadora, justa y gobernadora del mundo, la voluntad. La negación de la voluntad los hace trascender al mundo del santo, del asceta del genio-artista. Ese mundo de la negación de la voluntad les da un mundo de salvación que podría ser tan parecido al mundo de las ideas de Platón o al celestial de los cristianos.

Es necesario explicar la negación de la voluntad para entenderla como un medio para alcanzar la salvación a manera como la entiende el filósofo, primero se debe saber que para dominar los motivos se debe tener un cambio en la forma de conocimiento. Esto lo explica Schopenhauer de la siguiente manera:

Mientras el conocimiento esté sometido al *principium individuationis* y se base en el principio de razón, la fuerza de los motivos será irresistible; pero cuando se supera el *principium individuationis*, las ideas y la esencia de las cosas en sí son reconocidas como la misma voluntad que está inmediatamente en todo, y este conocimiento constituye un aquietador general de la volición; entonces, los motivos particulares pierden toda su fuerza, pues la modalidad de conocimiento que les correspondía ha quedado eclipsada por un conocimiento completamente distinto. (Schopenhauer I, 2014, pp.457, 458)

Además, Schopenhauer señala otras concordancias conceptuales con los míticos cristianos que servirán para entender la libertad de la voluntad, el reino de la gracia (fe):

[...] aquello que los míticos cristianos llaman *gracia operante y regeneración* es para nosotros la única manifestación inmediata de la *libertad de la voluntad*. Ésta solo aparece cuando la voluntad, una vez ha alcanzado el conocimiento de su esencia en sí, encuentra en éste un *aquietador* y se sustrae a la influencia de los *motivos*, que actúan la esfera de otra modalidad de conocimiento, cuyos objetos son sólo fenómenos. La posibilidad de que la libertad se manifieste de este modo es el mayor privilegio del hombre, que eternamente lo distanciará del animal, pues su condición es la capacidad reflexiva de la razón, que independientemente de las impresiones del presente, permite abrazar la totalidad de la vida. El animal carece de cualquier posibilidad de libertad; ni siquiera tiene la posibilidad de una elección propiamente dicha, es decir, reflexiva y precedida de un conflicto de motivos, que para este efecto tendrían que ser representaciones abstractas. Así, con la misma necesidad con que cae la piedra, el lobo

³⁶ Fuera del tiempo está sólo la voluntad, la cosa en sí kantiana, y su adecuada objetividad, la Idea platónica. (Schopenhauer I, 2014, p. 419)

hambriento hinca sus colmillos en la carne del venado, sin la posibilidad alguna de conocer que él mismo es el devorador y el devorado. La *necesidad* es el *reino de la naturaleza*; la *libertad*, el *reino de la gracia*. (Schopenhauer I, 2014, pp.458, 459)

También es necesario señalar otras consideraciones que hace el filósofo alemán acerca de la fe y la salvación:

[...] la verdadera virtud y santidad del alma tienen su primer origen no en las determinaciones deliberadas (las obras), sino en el conocimiento (la fe), tal y como lo hemos desarrollado a partir de nuestro pensamiento fundamental. Si fueran las obras, que nacen de motivos y de un propósito deliberado, las que condujeran a la salvación, la virtud, se mire como se mire, no sería más que un egoísmo prudente, metódico y perspicaz. Pero la fe en la que la Iglesia cristiana ve la salvación consiste en creer que igual que nosotros, por la caída del primer hombre, participamos del pecado y hemos de sufrir la muerte, la corrupción, sólo la gracia del mediador divino y su aceptación de nuestra enorme culpa nos libera y redime, y esto sin mérito nuestro (de nuestra persona), pues lo que procede de la conducta intencionada (determinada por motivos) de la persona, las obras, por su naturaleza nunca jamás podrá justificarnos, pues consiste en un acto *intencionado* producido por motivos, en un *opus operatum*. El contenido de esta fe, por lo tanto, es ante todo la idea de que la naturaleza humana es originaria y esencialmente un estado desesperado del que necesitamos ser *redimidos*; y, luego, que esencialmente tendemos al mal y estamos tan vinculados a él que nuestras obras, acomodándose a las leyes y preceptos, es decir, obedeciendo a motivos, nunca pueden satisfacer a la justicia ni redimirlos, por lo que la redención se gana sólo por la fe, esto es por un conocimiento transformado, y la fe sólo puede venir por la gracia, o sea, desde fuera. Esto significa que la salvación es algo completamente extraño a nuestra persona y se relaciona con una negación o suspensión de esta misma persona. (Schopenhauer I, 2014, p.462)

Asimismo, Schopenhauer deja muy claro que concuerda con la ética de la religión cristiana sólo con sus dogmas antiguos y auténticos, además de las doctrinas y los preceptos éticos de los libros de la India:

Si me he referido aquí a estos dogmas de la religión cristiana, ajenos en sí mismos a la filosofía, ha sido sólo para mostrar que la ética que aquí exponemos, y que concuerda con nuestra filosofía en todas sus partes, es nueva e inédita sólo en la expresión, pues en su esencia es muy antigua y está de acuerdo con los dogmas auténticamente cristianos, e incluso está ya en lo esencial contenida y presente en ellos, como también concuerda con las doctrinas y los preceptos éticos, expresados en otras formas, de los libros sagrados de la India. (Schopenhauer I, 2014, p.462,463)

Tomando en cuenta lo anteriormente citado, queda claro que Schopenhauer concuerda con la religión cristiana en el asunto ético.

En la pintura *El juicio final* vemos que los muertos son sacados de sus tumbas, en representación de que se encuentran en el mismo plano y de manera simbólica se muestra cómo se da esa anulación de las categorías espacio-temporales.

La justicia eterna solo será comprendida como dice Schopenhauer por quien logre superar el conocimiento que se da a partir del principio de razón:

[...] la percibirá y comprenderá únicamente aquel que se eleve por encima del conocimiento desarrollado a partir del principio de razón y vinculado a las cosas particulares, aquel que conozca las ideas, vaya más allá del *principium individuationis* y se percate de que las formas del fenómeno no le convienen a la cosa en sí. (Schopenhauer I, 2014, p.405)

De esta manera es que se consigue aplicar lo anteriormente dicho por Schopenhauer a la pintura *El juicio final* de Hans Memling. La pintura nos presenta la justicia eterna en donde los individuos representados por los cuerpos humanos, que son los vivos y los muertos, salen de las tumbas. Estos ya no se encuentran separados por categorías espacio temporales o de individuación porque son lo mismo en esencia.

El dolor y el tormento se hacen presentes en la pintura de Memling para mostrar la justicia eterna. Las almas son partícipes del sufrimiento y de la culpa que también es parte de su esencia la voluntad, solo que se distinguen en su manera de afirmarla o negarla. Solo podrán acceder al conocimiento de la justicia eterna elevándose por encima de aquel conocimiento sometido al principio de razón, esto lo explica Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación* en el (Vol. I):

El conocimiento vivo de la justicia eterna, de esos brazos de la balanza que vinculan indisolublemente el *malum culpae* con el *malum poenae*, exige elevarse totalmente por encima de la individualidad y el principio mismo de su posibilidad; por eso será siempre inaccesible para la mayoría de los hombres, igual que lo es el claro y puro conocimiento de la esencia de la virtud, emparentando con aquél [...] (Schopenhauer I, 2014, p.406)

Como dice en el párrafo anterior la justicia eterna solo podrá ser entendida por pocos. La pintura *El juicio final* nos muestra esa relación existente entre justicia eterna y virtud, que se expresa en las almas de verdadera bondad³⁷ que son las que alcanzan la salvación. Es decir,

³⁷ [...] la verdadera bondad de la intención, la virtud desinteresada y la pura nobleza de alma no proceden del conocimiento abstracto, sino de otro conocimiento: el inmediato e intuitivo, que no se puede adquirir ni desechar razonando, un conocimiento que precisamente por no ser abstracto tampoco puede transmitirse, sino que se le revela a cada persona por sí mismo, un conocimiento que por lo tanto no encuentra su expresión adecuada en las palabras, sino únicamente en los actos, en la conducta, en el curso de la existencia del hombre. (Schopenhauer I, 2014, p.422)

lograron elevarse por encima de la individualidad de tal manera que se encuentran del lado del verde y vivo suelo que simboliza que su esencia es pura y viva, mientras que las de las almas que aparecen en el suelo infértil del paisaje son quienes están sufriendo ese conflicto con la voluntad que se da en el egoísmo³⁸ y en el principio de individuación.

Lo que nos expresan estos cuerpos atormentados es el horror, lo terrible de la voluntad y su conflicto³⁹ consigo misma. Las almas que aparecen atormentadas no lograron elevarse su esencia está oscurecida y sucia por esa razón aparecen en el suelo inerte. La parte de la tierra o terrenal representada por el paisaje se encuentra dividido entre el suelo vivo y el suelo muerto.

En la pintura El juicio final de Hans Memling se está representado el espectáculo de la voluntad en su enjuiciamiento a sí misma y como este enjuiciamiento nos permite entender que esa salvación y condena se encuentran o se vislumbran en el sujeto en su representación y voluntad, la diferencia es que en el alma que niega la voluntad consigue elevarse a otro modo de conocimiento que como dice Schopenhauer:

[...]para aquella persona noble que imaginamos esta diferencia no es tan importante; el *principium individuationis*, la forma del fenómeno, ya no la tiene tan esclavizada, sino que el sufrimiento que ve en los demás le afecta casi tanto como el propio; por eso intenta establecer el equilibrio con sus semejantes, renuncia a placeres, se impone privaciones, y todo para aliviar el sufrimiento ajeno. Siente en su interior que la diferencia que lo separa de los demás, que para el malvado es un abismo enorme, se debe sólo a un fenómeno pasajero y engañoso; reconoce de un modo inmediato y sin necesidad de razonamientos que el en-sí de su propia

³⁸ [...] es precisamente el egoísmo lo que nos revela de un modo terrible el conflicto interno de la voluntad consigo misma. (Schopenhauer I, 2014, p.382)

³⁹Recordamos, del libro segundo, que en el conjunto de la naturaleza, en todos los grados de objetivación de la voluntad, existe necesariamente una lucha constante entre los individuos de todas las especies, la cual expresa el conflicto interior de la voluntad de vivir consigo misma. En el grado más elevado de objetivación, este fenómeno se manifiesta también, como todos los demás, con mayor claridad, con lo que podremos descifrarlo mejor. A este propósito queremos investigar, ante todo, la fuente del *egoísmo* como principio de toda lucha. Hemos dicho que el tiempo y el espacio son el *principium individuationis*, pues sólo por ellos y en ellos es posible la pluralidad en, lo homogéneo. Son las formas esenciales del conocimiento natural, es decir, del conocimiento nacido de la voluntad. Por eso, en todas partes la voluntad se manifiesta en una pluralidad de individuos. Pero esta pluralidad no se refiere a la voluntad como cosa en sí, sino sólo a sus fenómenos. La voluntad como cosa en sí está presente total e indivisiblemente en cada uno de estos fenómenos y contempla a su alrededor la imagen innumerablemente repetida de su propio ser. A éste, a su propio ser, que es lo verdaderamente real, lo halla la voluntad de un modo inmediato sólo en su interior. Por eso, cada ser lo quiere todo para sí, quiere poseerlo todo, o por lo menos dominarlo, y trata de aniquilar lo que se le resiste. (Schopenhauer I, 2014, p.381)

manifestación es también el de las ajenas, a saber: aquella voluntad de vivir que constituye la esencia de toda cosa y en todo vive [...] (Schopenhauer I, 2014, p.425)

En este párrafo se explica lo que es una persona buena. Esta es quien renuncia al placer y se priva, pero que no siente diferencias con los demás, porque reconoce que la esencia está en él y en todo lo que existe. Pero la distinción entre persona buena y mala se encuentra en lo individual, en el sentido de que cada persona afirma o niega la voluntad de tal forma que puede salvarse o condenarse a sí misma. Solo que esta negación requiere de cierto conocimiento que le permita elevarse y acceder al conocimiento puro, como lo hace el santo, el asceta o el artista. Schopenhauer explica este acceso en el libro cuarto donde nos explica la verdadera salvación:

[...]la negación de la voluntad de vivir, que es lo que se llama resignación absoluta o santidad, nace siempre del aquietador de la voluntad que es el conocimiento del conflicto interior y de la esencial nulidad, los cuales se manifiestan en el sufrimiento de todo lo que vive. La diferencia que hemos expuesto como dos vías consiste en que la primera conduce a aquel conocimiento a través del sufrimiento meramente *conocido* que hacemos voluntariamente nuestro una vez superado el *principium individuationis*, y la segunda a través del sufrimiento directamente *sentido* en uno mismo. La verdadera salvación, la redención de la vida y del sufrimiento no puede pensarse sin una completa negación de la voluntad. Mientras esta negación no se produce, cada uno de nosotros no es otra cosa que esa voluntad misma, cuya manifestación es una existencia efímera, un afán siempre vano y siempre frustrado y un mundo como representación lleno de sufrimiento, al que todos pertenecemos irrevocablemente y de la misma manera. Pues ya vimos antes que, para la voluntad de vivir, la vida es siempre cierta y que su única forma verdadera es el presente, del que nosotros, sea cual sea la manera que tengan el nacimiento y la muerte de regir fenoméricamente, nunca nos escapamos. (Schopenhauer I, 2014, p.452)

En este párrafo Schopenhauer deja clara la relación entre sufrimiento y el conocimiento, en dos formas. La primera a través del sufrimiento conocido de manera voluntaria superando el principio de individuación y la otra el sufrimiento sentido a través de la negación de la voluntad de vivir o santidad, para mostrarnos como alcanzar la verdadera salvación.

En la pintura *El juicio final* de Hans Memling vemos a la humanidad dividida en dos. En los que son salvados y los condenados. En este análisis se parte de la salvación de las almas. Se les considera a todas pecadoras por el hecho de ser objetivaciones de la voluntad. La esencia hace a los seres humanos estar condenados a desear y a sufrir, por lo que esa salvación y esa

condena no parte de lo puro o de la pureza de la humanidad, sino que para Schopenhauer para toda la humanidad esa salvación o purificación se dará desde la perspectiva de los pecadores:

[...]la purificación, la conversión de la voluntad y la redención debida a los sufrimientos de la vida, que es sin duda alguna la más frecuente. Pues ésta es la vía de los pecadores, y todos lo somos. La otra vía que conduce al mismo sitio, pero a través del simple conocimiento y la apropiación que éste implica de los sufrimientos de todo el mundo, es el angosto sendero de los elegidos, de los santos, y por lo tanto hemos de considerarla como una excepción. Sin la primera, la mayoría de los hombres no tendría esperanza de salvación. Sin embargo, nos resistimos a recorrerla y nos esforzamos con todas nuestras fuerzas por asegurarnos una vida cómoda y tranquila, con lo que atamos nuestra voluntad cada vez más firmemente a la vida. Los ascetas obran al revés, llevando intencionadamente una vida lo más pobre, dura y austera posible, porque tienen los ojos fijos en su verdadero y último bien. Pero el destino y el curso de las cosas velan mejor por nosotros que nosotros mismos; hacen fracasar todas nuestras tentativas de llevar una vida regalada, cuya locura es bien reconocible en su brevedad, su inconstancia, su vaciedad y su conclusión con la amarga muerte; todo esto siembra nuestro camino de espinas sobre espinas y nos impone, y nos impone a cada paso el saludable dolor, la panacea de nuestras miserias. En realidad, lo que da a nuestra vida su carácter singular y ambiguo es que en ella dos fines diametralmente opuestos se entrecruzan en todo momento: uno, el de la voluntad individual, dirigida hacia una felicidad e infelicidad no importan nada y donde el presente no cesa de convertirse en pasado; el otro, el destino, visiblemente dirigido hacia la destrucción de nuestra felicidad, y con ello a la mortificación de nuestra voluntad y el desvanecimiento de la ilusión que nos mantiene atados a este mundo. (Schopenhauer II,2014, p.688,689)

Los seres humanos son objetivaciones de la voluntad, son seres deseantes y dolientes por lo que están condenados desde que nacen al sufrimiento, pero mediante la negación de la voluntad y el abandono del principio de individuación y de razón suficiente podrán acceder a un estado de satisfacción donde se anula por un instante ese dolor. De esta manera logran acceder a una especie de salvación y purificación, mediante las vías de la estética, el artista, el asceta o santo. Por lo que pocos serán los que podrán acceder ese goce.

En la pintura de Hans Memling *El juicio final* podemos ver en la representación como se libera la esencia a través del pesamiento de las almas en la balanza. Esta es sostenida por el arcángel Miguel que en representación de la justicia eterna de manera simbólica nos muestra como las mismas almas responden al valor de su deseo. Las almas pecadoras no reconocen el mal del deseo por lo que siguieron afirmando ciegamente la voluntad. Mientras que las almas que logran salvarse y liberarse negaron la voluntad.

Cristo y el Arcángel Miguel se encuentran en tamaños similares. Esto ya que el ángel al ser un ser celestial y que al mismo tiempo tiene el poder de luchar contra el mal representado por

los demonios, es también el jefe del ejército de Dios, quien lucha contra el mal. Por lo que ese tamaño similar representa dicha autoridad para pesar a las almas que corresponde con la armadura grecorromana que porta. Pero esta autoridad no es más que la de Cristo. Se presenta sobre su cabeza un crucifijo (símbolo de Cristo), cuyo significado nos revela que sobre él está la justicia eterna.

Del lado donde se presenta el infierno en el tríptico, aparecen las almas o cuerpos condenados por sus acciones (actos de la voluntad), cuya motivación proviene del deseo. Es decir, estos cuerpos son voluntades encarnadas en su existencia terrenal en las cuales son voluntad y representación. En el infierno están quienes afirmaron la voluntad (pecadores o condenados). Este lugar nos muestra toda la miseria de la existencia humana representada por su desnudez. Los rostros atormentados por la condena del deseo y la insatisfacción en el dolor eterno de la voluntad, es de donde brota la crueldad contra sí misma. Toda esa maldad está sobre el mundo humano y la miseria es su compañera. Esta representación infernal tiene influencia Dantesca, esta se distingue en los ángeles del mal representados con una estética fea y siniestra. Estos demonios son quienes torturan a las almas condenadas, que simboliza en este análisis la tortura de la voluntad a sí misma por ser afirmada.

Las referencias a elementos de la visión infernal Dantesca son la forma cónica del lugar. Esta va hacia las profundidades de la tierra. Para Dante el infierno se encontraba debajo de Jerusalén. En este análisis, la forma cónica y profunda del infierno representa la actividad eterna de la voluntad que necesita un cuerpo como el del humano para seguirse afirmando. También vemos a las almas ir cayendo en la condena dolorosa que trae consigo la afirmación del deseo. Estas van hacia lo más profundo de la construcción cónica, la cual se encuentra en llamas que simbolizan el insaciable y ardoroso deseo en el que se consumen sus cuerpos. Su condena es el dolor eterno.

Otras referencias que hace Memling al infierno de Dante se ven en la posición de los demonios que sugieren los círculos del infierno. Además de las referencias hacia algunos personajes dantescos que aparecen en los círculos, como son los perros quienes torturan a las almas condenadas. La caída de las almas condenadas al infierno en el dolor eterno, es la condena por afirmar el deseo.

La pintura de Hans Memling nos expresa la insatisfacción perpetua que nos genera el deseo. Buscamos la satisfacción de nuestras necesidades, para la subsistencia en un mundo infernal en el cual somos actores y víctimas, donde la muerte es una vía de escape del mundo físico. La voluntad se objetiva en cuerpo, en este caso humano donde se sigue afirmando placentera y dolorosamente hasta terminar con la existencia del cuerpo físico. El mundo físico a través de la procreación nos demuestra la manera en que la voluntad se afirma objetivándose en cuerpo mediante la afirmación del deseo sexual. Por lo que la voluntad se entiende como origen.

Esta se sigue reproduciendo en cuerpos para seguir afirmándose, uniéndose a ellos para afirmarse y arrastrarlos hasta el pecado. Este es la caída al sufrimiento en el infierno, por eso en la pintura es la caída del ser humano en el abismo que manifiesta los estragos de la voluntad de devorarse a sí misma objetivada en los cuerpos humanos. Estos en su condena expresan sufrimiento. En este lado del tríptico se presenta la consecuencia dolorosa tras la afirmación de la voluntad. Es la condena a un ciclo de martirio que en nuestro querer conocer termina por causarnos más dolor. Nos muestra ese lado pesimista que revela la maldición de la existencia, la cual no dan ganas de agradecer a ningún Dios si existiera. De este lado del tríptico se sitúa toda la desgracia que somos como especie y en verdad de Schopenhauer sería de esta manera:

La verdad es ésta: debemos ser desgraciados y lo somos. Además, la fuente principal de los mayores males que aquejan al hombre es el propio hombre: *homo homini lupus*. Quien comprenda esto claramente, considerará el mundo como un infierno que supera al de Dante,

donde cada hombre tiene que ser el demonio del otro, sin duda algunos hombres tienen para ello más aptitudes que otros [...] (Schopenhauer II, 2014, p.624)

Los cuerpos atormentados que aparecen en la pintura se entregaron completamente al querer, todos ellos representan los sujetos del querer. Los cuerpos salvados a través de la negación de la voluntad y en el sosiego experimentaron un verdadero gozo. De manera simbólica esta salvación se representa con las almas que lograron negar la voluntad que van acercándose a la entrada del cielo. Antes de llegar a la escalera las almas salvadas aparecen todavía desnudas pisando el pasto verde que aparece con flores en capullo y abiertas, también en el suelo hay unas piedras junto a unas piedras preciosas que simbolizan las doce piedras adornadas con piedras preciosas de las que se habla en el apocalipsis.⁴⁰

San Pedro se encuentra recibiendo a los bienaventurados sobre la escalera que hace referencia a la escalera de Jacob en el arte cristiano, a través de ella los ángeles suben al cielo y bajan a la tierra. En este análisis la escalera representa la unión con el uno que demuestra que finalmente todos somos la misma esencia. Volviendo a San Pedro este trae en su mano una llave de plata la cual le fue dada por Cristo y lo designa con el poder de entrar al cielo por sí mismo. San Pedro ha negado la voluntad y logró la salvación por eso se encuentra en el cielo recibiendo a las almas que lograron liberarse.

Las almas van subiendo los escalones acercándose a la entrada al cielo, donde se encuentran los ángeles que los reciben y que representan verdad de fe. En los escalones que están casi a la entrada del cielo simbolizada por la entrada en el templo, las almas empiezan a ser vestidas por los ángeles con ropajes, los cuales representan la recuperación de la dignidad de las almas que lograron la salvación.

La redención o liberación por la negación de la voluntad consigue romper los límites individuales, donde se logra la liberación que se da por el autoconocimiento de la voluntad.

⁴⁰ Se refiere a la parte de la biblia en el Apocalipsis donde se habla de las piedras adornadas con piedras preciosas: jaspe, zafiro, ágata y esmeralda.

Se alcanza la salvación y se disfruta ese estado de liberación. Este estado se simboliza con el ingreso al templo, donde se reencuentran con el uno, con la esencia que es la voluntad. Sobre el templo se encuentran los ángeles músicos quienes representan la verdad en fe y dan la bienvenida al encuentro con la esencia, cosa en sí o voluntad.

La pintura *El Juicio final* en su totalidad representa el ciclo de la voluntad en su reproducción incesante en cuerpos humanos, donde la muerte es un ilusorio final y forma parte de este ciclo de reproducción que en su propia abolición se sigue afirmando. Este ciclo se representa con la figura del círculo el cual según Schopenhauer es el símbolo de la naturaleza y del retorno a lo mismo o a la esencia en este caso la voluntad cosa en sí:

El círculo será siempre y en todas partes el verdadero símbolo de la naturaleza, pues es el esquema del retorno; este es de hecho la forma más universal de la naturaleza, que la emplea en todas las cosas, desde el curso de los astros hasta la muerte y el nacimiento de los seres orgánicos; sólo por medio del retorno es posible en la incesante corriente del tiempo y su contenido una existencia permanente, es decir, una naturaleza. (Schopenhauer II, 2014, p.519)

Por lo que a través de la figura del círculo se manifiesta ese movimiento de las objetivaciones de la voluntad, donde nacimiento y muerte son parte del continuo retorno, estas naciendo y muriendo al mismo tiempo, es la repetición de la voluntad. Esta necesita hacerse presente en la vida por lo que buscará siempre formas de manifestarse presentándose en cuerpo y afirmándose en el hasta que este perezca y después pueda volver en otra forma perpetuándose eternamente. Este insaciable deseo de hacerse presente en la vida no tiene un fin, por lo que la existencia del ser humano también está atada a ese impulso ciego objetivado en este en deseo de manera en que siempre está experimentando la necesidad y la carencia provocándole sufrimiento.

Conclusiones

Arthur Schopenhauer, a través de los conceptos de voluntad y dolor, nos acerca a la comprensión de la esencia del mundo, el cual es un mundo que va más allá de lo bueno y lo malo. A través de la representación vivimos lo ilusorio y somos engañados por las apariencias, cimientos en los que se sostiene nuestro conocimiento y que no nos permiten acceder a la verdad, ya que nuestras motivaciones son dadas por el deseo. Los actos de la voluntad nos esclavizan de tal manera que no somos libres. Nos aferramos a la individualidad quedando sumergidos en un profundo egoísmo.

El ser humano, por la afirmación de la voluntad de vivir, lucha contra otros seres por saciar sus deseos hasta la muerte. En esta lucha encarnizada se vislumbra más la figura del infierno que la de un cielo. A través del arte y de la contemplación estética el ser humano logra sustraerse de los deseos y necesidades del infierno de la existencia. Este recuerda al infierno cavernoso dantesco, pero lo supera en horror. Es una lucha encarnizada donde todos somos víctimas y verdugos.

Schopenhauer propone varias formas paliativas al dolor aunado a esta existencia, una es la que se da a través del modo de objetivación privilegiado del arte, por medio del cual se nos permite contemplar la idea y liberarnos de la voluntad. Con ayuda de las reflexiones de Schopenhauer podemos adentrarnos al que. Esto nos motiva a preguntarnos sobre la verdad incluyendo a la verdad en el arte. La estética schopenhaueriana nos permite pensar en un arte libre de intereses egoístas. Además, invita a pensar en las problemáticas actuales del arte.

Entre las problemáticas actuales del arte se encuentra aquella en la que el arte se ha reducido a un mero objeto más en una galería o museo. Es asumido como mercancía. El espectador ha pasado a ser un objeto más en este espacio y su labor, más que de contemplador, resulta ser la de otro objeto que se relaciona con el objeto artístico. Es decir, el espectador es también

parte de la obra de arte y no hay cabida para la reflexión sobre lo que acontece en una obra de arte.

No interesa la figura del artista o el conocimiento que pueda obtener éste de esta experiencia. Todo gira alrededor del objeto y a su mera apariencia y concepto. La época actual nos está diciendo que el pensamiento intuitivo no le es interesante. Es esto el resultado de haberle quitado la parte espiritual al arte. Bajo esta misma problemática se inserta la gran carencia de contenido e ideas. El arte actual va con los intereses del consumo, por lo que el acceso a la verdad queda anulado. Esto también influye en el público que es cada vez más mediocre y sigue esos mismos intereses de la voluntad. Aquí se aplican las enseñanzas de Schopenhauer en una época a la cual tampoco le interesa el desarrollo de la contemplación. Recordemos que esta capacidad es la que permite que se dé el paso a una conciencia más elevada.

Según Schopenhauer el pintor auténtico debe pintar lo invisible, ya que el artista también percibe lo invisible y lo bello en la idea. Para el filósofo, la expresión o manifestación de la idea define el arte. Por lo que lo bello no se reduce a lo visible. El artista va a ser quien acceda y aprehenda la idea para plasmarla, de esta manera participa en este acto creativo en la medida en que depende de formas ideales que lo preceden.

A través de la pintura *El juicio final* de Hans Memling, se logra comunicar la idea de un juicio final. Donde nos encontramos con lo sublime y a través de la cual experimentamos una liberación de la voluntad. Bajo el análisis estético de la pintura vemos representados los conceptos de voluntad y dolor. La voluntad objetivada en cuerpos humanos que aparecen en la pintura. En la parte infernal del tríptico se expresa el dolor que provoca la afirmación de la voluntad y la negación de la voluntad representada en Cristo y demás personajes santos y vírgenes.

Se representa la miseria humana en la desnudez y la fealdad de los cuerpos humanos. Además, la pintura nos enfrenta a la lucha con nuestra propia voluntad, ya que en algunos

casos se puede experimentar una relación hostil con ella. El agrado o desagrado experimentado depende de la sensibilidad de cada individuo, generando en cada cual distintos grados de lo sublime. También permite entender el dolor del mundo al encararlo con la expresión artística, dejándonos un sentimiento de belleza estética que ayuda a entender la vida.

La perspectiva schopenhaueriana nos enfrenta nuevamente a la relación artista, arte y realidad, la cual sigue siendo tan problemática. Esta no tiene que ver tanto con la apariencia real del objeto que reconocemos en el concepto; más bien se refiere a la parte intuitiva a partir de la contemplación que no tiene que ver con el concepto. Por lo que la mirada del artista no tiene límites y este consigue extraer las ideas de cualquier objeto.

La estética de Schopenhauer deja abierta la posibilidad de ampliar la experiencia estética del artista y del espectador. El artista, muchas veces por moda o por seguir ciertos patrones de las instituciones artísticas, sólo concentra su atención en determinados objetos o formas de expresión. Por lo que preguntarse por la esencia del arte motiva a la búsqueda del artista de nuevas objetivaciones para comunicar y expresar de manera más clara la idea. Estas nuevas objetivaciones lo acercan más al público pudiendo así abarcar una mayor audiencia que pueda gozar del conocimiento de la idea.

Bajo mi perspectiva, a través del arte de las TIC (Tecnologías de la Información y Comunicación) pueden experimentarse nuevas formas artísticas que siguen comunicando la idea. Este medio logra un mayor acercamiento y libertad con el público, sin que tenga que existir un espacio físico o una institución que delimite, explote, reduzca y señale lo que debe ser o no arte e inclusive le permita vender su obra sin intermediarios.

La realidad digital que se da en las TIC es para el artista-genio otro medio útil para comunicar la idea e inclusive un nuevo material para el acceso a las ideas. En este medio se amplía el manejo de nuevos formatos para la comunicación de las imágenes que bajo este

formato siguen objetivando la voluntad en ideas. Es importante analizar la forma de contemplación de este medio que parece silenciar a la voluntad por periodos más duraderos que tienen que ver con su modo de conocimiento.

Tomo material artístico que es parte de la red escapa a las formas del principio de razón suficiente. Su materia no sufre deterioro como en el caso de las obras de arte tradicionales. La objetivación de la voluntad en la realidad de las TIC se adecúa más a la idea y a su libre expresión y conocimiento. Liberando la experiencia estética y ampliando las formas de representación artística que facilitan un mayor tiempo de goce estético, de liberación de la voluntad y alejamiento momentáneo del dolor.

A través del arte y con el conocimiento de la estética schopenhaueriana se logra comprender el sentido del dolor⁴¹ que es el de ser contemplado estéticamente para aprehender⁴² de él. De esta manera se consigue acceder a un conocimiento verdadero y desinteresado apartado completamente del afán destructivo y doloroso de la voluntad. Por eso el arte logra hacer de este mundo un lugar más amable y habitable para todos porque nos ayuda a reconocernos como seres dolientes. Este reconocimiento sincero del dolor es necesario y debe motivarse en el arte con fines desinteresados que expresen un profundo contenido en ideas.

Se debe combatir a la voluntad desde el lado del entendimiento más parecido a ella, que es el conocimiento intuitivo. De esta manera conseguiremos mitigar el dolor y obtendremos el conocimiento de la idea que debe ser captada de manera intuitiva. Se debe valorar el arte como una forma de conocimiento que es dado a través de la idea y que nos permite disfrutar

⁴¹ Recordemos lo dicho anteriormente sobre la relación del dolor con la voluntad. Éste también tiene relación con la esencia. Esta es también esencia del ser humano, de manera en que también es deseo. La afirmación del deseo genera sufrimiento. De manera que la voluntad en cuanto querer es la fuente del dolor y éste también se origina en un momento de placer. Siendo así, la voluntad debe contemplarse a sí misma para conocerse a sí misma, esto incluye al dolor. Por lo que el ser humano a través de la contemplación estética se aproxima al reconocimiento de su propia esencia, que lo lleva a la liberación de la voluntad y del dolor, produciéndole paz momentáneamente. Éste consigue negar la voluntad enfrentando la problemática del querer.

⁴² Aprehender con h se refiere a tomar, agarrar, captar, pero con la mente, con el entendimiento. Por lo que en este párrafo se entiende como captar la idea de un objeto lo que genera el conocimiento de la idea. Por lo que el dolor al ser el objeto de contemplación del que se habla en este párrafo se convierte en el objeto del cual captaremos la idea, es decir, el dolor puede ser contemplado estéticamente, por eso es que se aprehende de este.

de la liberación del dolor de una manera provisional. Además, debe tomarse en cuenta la capacidad genial del artista que posee la capacidad para comunicar las ideas porque sin su ayuda no es posible contemplarlas claramente y obtener ese disfrute.

Es importante poner atención en las imágenes y su relación con la mitigación del dolor. Ellas logran congelar la emoción del espectador y lo llevan a esa parte objetiva de la idea que se da en la imagen. Esta libera del dolor por breves instantes en un estado contemplativo que devuelve al espectador a la pacífica nada.

Entre las cuestiones conceptuales más importantes de las que se hablaron sobre la pintura *El juicio final* de Hans Memling se encuentra la perspectiva. Ésta logra situar al objeto en un espacio. Es un punto de referencia que nos conecta con la realidad que percibimos y con lo que no percibimos. Tener un punto de referencia es poner un límite en algo que parece no tenerlo y que supone la trascendencia. También es algo que está más allá de lo que el ojo puede percibir pero que intuye a través del pensamiento y que nos remite a relación ciega de la voluntad schopenhaueriana.

La mencionada pintura es un híbrido que busca representar cierto realismo pictórico, pero al mismo tiempo nos lleva al encuentro con otras perspectivas a través de lo simbólico. Es semejante a un organismo vivo que se actualiza constantemente. Esta presenta una simbología peculiar que no se puede juzgar bajo la perspectiva meramente medieval o moderna, sino que debe entenderse desde el entrecruce de dos perspectivas: la medieval y la renacentista. Esto sucede también con el contexto neoplatónico ya que lo simbólico medieval de esta pintura nos remite a ello conectándose con el platonismo de Schopenhauer.

En el análisis estético de la pintura de Memling se aplicaron los conceptos de voluntad y dolor de Schopenhauer los cuales son muy importantes en su filosofía. Se tomaron en cuenta la estética medieval y primitiva flamenca cuyo punto de encuentro es el neoplatonismo. El

neoplatonismo de la estética medieval nos acerca a aquello invisible en su lenguaje, a la idea. Esta es un punto de encuentro con el platonismo schopenhaueriano.

La pintura de Memling también nos acerca a la certeza del final con la muerte, esto motiva al conocimiento de la esencia, el cual impulsa a saber. Los seres humanos al verse entregados al deseo se dan cuenta de la cercanía a la que sus actos los acerca a la muerte. Por lo que al revelarse ante sus mentes lo destructivo de la afirmación de su deseo prefieren el entendimiento y comienzan a negar la voluntad. Es entonces que de esa manera algunas almas pueden tomar dos caminos en su vida, el de la afirmación de la voluntad (condenación) y el de la negación (salvación).

En la pintura de Hans Memling se muestran distintas figuras negadoras de la voluntad: Cristo, los apóstoles, la virgen y los bienaventurados. Estos personajes muestran una moral ascética, son quienes consiguen aliarse con la muerte, abandonando el placer y liberándose de la voluntad. Por lo que en este análisis estas figuras simbolizan la negación de la voluntad porque alcanzaron la liberación de la voluntad a través de ella. También se distinguen los dos caminos que pueden tomar los seres humanos: el de la afirmación de la voluntad representado por el infierno y el de la negación la voluntad representado por el cielo.

En la representación de Memling, se manifiesta la expresión de provocar cierto temor en el creyente ligado al dolor y a la muerte, lo que también se relaciona con las reflexiones de Schopenhauer en relación con la liberación y el temor a la muerte. La diferencia radica en que en las reflexiones schopenhauerianas parten de una perspectiva no religiosa, que a pesar de ello, coinciden de forma ética con la religión cristiana.

A través de los caminos de la negación de la voluntad y el de la afirmación de la voluntad se reflexiona acerca del vicioso ciclo del actuar en el tiempo, que está marcado por la muerte representado en la idea de juicio final que cierra y abre el ciclo retornando a lo uno. La pintura mencionada expresa lo sublime y nos permite contemplar estéticamente el dolor y la

muerte. A través de la imagen se entiende el final de un ciclo de corporeización, el cual une la perspectiva ética y estética de la voluntad.

A partir de este análisis de la imagen se establece cierta similitud entre la vida y la muerte de los humanos. La idea de la muerte es el fin de un ciclo de objetivación en el cuerpo humano que representa la reproducción o continuación de la voluntad en nuevas formas de objetivación. La vida se destroza a sí misma con la afirmación constante del deseo y concluye un ciclo que marca el fin de una vida humana y el comienzo de otra, igualando muerte y nacimiento.

Bajo este análisis podemos comprender y asimilar de manera estética el ciclo cruel de la vida, manifestándose en una lucha sin victoria. Además, se revela la verdad sobre la vida y la muerte como un continuo retorno hacia lo mismo, es decir, a la voluntad. De esta manera nacimiento y muerte se entienden como ilusiones. Se entiende el nacimiento como la continuación de la vida en otras formas de cuerpos humanos.

En este análisis estético se sigue imitando el modelo de continuación de formas, concibiendo la pintura de Memling desde los conceptos de Schopenhauer que reproducen la idea de un Juicio final, el cual nos enfrenta con el verdadero conocimiento del mundo y la idea de la muerte. Ésta entendida como algo que sigue afirmando la repetición incesante del impulso ciego y que marca un fin de la corporeización humana pero no de la esencia que lo mueve y que finalmente lo lleva a retornar a ella.

A manera de reflexión sobre el arte contemporáneo se hace una valoración de los alcances y los límites de la estética schopenhaueriana. Esta le devuelve la autonomía a la obra de arte y propone un arte liberado de intereses egoístas que le han robado el rigor y el sano disfrute. Además, la perspectiva de Schopenhauer nos hace pensar sobre la realidad del arte contemporáneo y su problemática.

El arte actual ha sido reducido a un mero objeto y mercancía, donde el espectador es también un objeto más en una galería o museo. El espectador ha pasado a ser un objeto más en este espacio y su labor más que de contemplador resulta ser la de otro objeto que se relaciona con el objeto artístico, es decir el espectador es también parte de la obra de arte. Esto denota que ya no hay cabida para la reflexión sobre lo que acontece en una obra de arte. Esta se encuentra enjaulada, es prisionera de mezquinos intereses que provoca que cada vez sea menos posible cuestionarnos ¿Dónde está la verdad en el arte?, ¿Por qué se ha desechado al arte como conocimiento? ¿Qué valor tiene la experiencia estética para el arte de nuestro tiempo?

Al arte de nuestro tiempo, no le interesa la verdad que se encuentra en el objeto y que está para ser develada por el artista y comunicada como lo dice Schopenhauer, tampoco le interesa la figura del artista o el conocimiento que pueda obtener éste de esta experiencia, ya que todo gira alrededor del objeto y su mera apariencia y concepto, la época actual nos está diciendo que el pensamiento intuitivo no le es interesante.

Estamos viviendo las consecuencias de haberle quitado la parte espiritual al arte. Schopenhauer en su época ya nos advertía sobre el uso del concepto y la esclavitud del sujeto a la voluntad, como explica Manuel Pérez Cornejo⁴³ en su introducción que se encuentra en la edición de la editorial colección estética y crítica de fecha 2004, es parte del libro traducido por él mismo las *Lecciones sobre metafísica de lo bello* de Arthur Schopenhauer donde escribe lo siguiente:

[...] también para él el arte supone alcanzar una libertad para el espíritu, pero en ningún caso le da un etéreo espíritu absoluto, sino la del espíritu del sujeto, quien, al conocer directa e

⁴³ Manuel Pérez Cornejo es doctor en Filosofía y licenciado en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid (España). Especializado en Estética y Teoría del Arte y en pesimismo filosófico (estudia los principales autores de la Escuela del pesimismo alemán), este profesor de Filosofía ha escrito, editado y traducido libros y artículos sobre Philipp Mainländer, Arthur Schopenhauer, Helene von Druskowitz, Xavier Zubiri y Manlio Sgalambro, entre otros, además de un estudio sobre Psicoanálisis y Cine, y varios libros de texto para Bachillerato. En abril de 2017 fue nombrado presidente de la Sección Española de la Internationale Philipp Mainländer Gesellschaft. (Recuperado de: <https://www.filco.es/retos-filosofia-manuel-perez-cornejo/>)

intuitivamente las ideas, se libera del tiránico principio de razón suficiente y de la tutela de la voluntad. (Cornejo, 2004, p.60)

El párrafo anterior aclara que el pensamiento intuitivo y la contemplación serán las vías por las cuales accederemos a la idea para que el sujeto pueda liberarse del principio de razón suficiente. La propuesta de Schopenhauer es trabajar para resolver el problema de la existencia, debemos entregarnos a la contemplación para comprender la verdadera esencia de las cosas dado que el arte es una expresión de la esencia de la vida, entonces mediante ella podemos obtener el conocimiento de la idea. Tarea que actualmente resultará un poco complicada ya que el arte actual ha perdido esa esencia y se ha negado el acceso del conocimiento.

Como ejemplo a lo dicho en el párrafo anterior aquí citado y en relación con el arte actual tenemos que enfrentarnos a problemas originados por el excesivo uso del concepto que en lo artístico genera un arte sin profundidad esto lo podemos ver en la obra de artistas contemporáneos como Jeff Koons donde se ve un claro ejemplo de un arte de la positividad que solo busca agradar y que está alejado de la experiencia del dolor, de la negatividad y de la herida, en otras palabras nos aleja de la parte reflexiva- filosófica que según el filósofo de Danzig nos genera el impulso a la reflexión.

El conocimiento de la idea a través del arte es una forma distinta de conocimiento poco valorado actualmente, en comparación con el conocimiento abstracto. La propuesta de Schopenhauer es apostarle al conocimiento de la idea para resolver el problema de la existencia. El arte al igual que la filosofía tendrá que trabajar en contestar la tan sonada pregunta de ¿qué es la vida? Curiosamente no es de interés para el arte actual reflexionar sobre la verdad en la obra de arte, ya que el arte de nuestro tiempo se encuentra sometido a otros intereses que no son compatibles con este tipo de reflexiones. Esto nos lleva a

preguntarnos si el arte actual ha perdido esa profundidad y sentido gracias a que se abandonó su parte espiritual o de contenido que nos daba la idea o la esencia en el objeto. No solo la obra de arte ha perdido su valor y esencia, lo mismo ha pasado con el artista.

Según Schopenhauer el arte responde a la pregunta de ¿qué es la vida?, solo que las artes lo hacen bajo el lenguaje de la intuición y no del lenguaje abstracto. El arte mediante el lenguaje de la intuición logra respondernos esa pregunta mediante diversas expresiones o manifestaciones artísticas como lo son: la pintura, escultura, poesía, teatro y música. Para Schopenhauer: “El resto de las artes presentan todas ellas a quien pregunta una imagen intuitiva y le dicen: “¡Mira aquí, esto es la vida!” (Schopenhauer, 2014, p.443) Atendiendo a estas explicaciones el arte nos muestra lo que es la vida y las cosas como son en verdad. A esta verdad se accederá por medio de la contemplación de la idea.

Para Schopenhauer el propósito del arte es el de facilitar el conocimiento de las ideas que son intuitivas y su comunicación solo será posible por la vía de la intuición. El arte va a responder a la pregunta ¿qué es la vida? Mientras que al arte mediocre no le interesa este cuestionamiento. De esto se quejaba Schopenhauer afirmando que el público vulgar había crecido y dominado la época, lo cual se traducía en escases de individuos capaces de revelar las ideas, lo que provoca que el ser humano se vuelva menos contemplativo y más interesado. Esa misma crítica puede aplicarse a nuestra realidad actual, donde el arte y el artista son meras mercancías u objetos de los cuales importa más su apariencia que su contenido en ideas. El único contenido que debe tener la obra de arte para Schopenhauer son las ideas, en nuestra época también existe un aumento de público mediocre con intereses ajenos al conocimiento intuitivo, este acceso a la verdad queda anulado y sólo nos queda un arte sujeto a los intereses de la voluntad. Por lo cual se podrán también aplicar las enseñanzas de Schopenhauer a nuestro tiempo en relación con el arte actual, al cual tampoco le interesa el desarrollo de la contemplación, capacidad que permite que el individuo dé el paso a una

conciencia más elevada, proceso que dará como resultado el acceso a la idea, esta es la verdadera esencia objetiva del arte.

El arte actual se encuentra más inclinado al concepto, por lo que las ideas de Schopenhauer no van con este tipo de arte. Ya que para el filósofo de Danzig el arte falso es aquel que parte del concepto ya que ese tipo de arte no devela la verdad. El arte contemporáneo es en exceso conceptual, no le importa la experiencia estética del sujeto, ni su acceso a la verdadera esencia. Es un arte que se utiliza como medio para alcanzar un fin y se traduce en intereses mezquinos.

El sujeto debe conocer las ideas y liberarse del principio de razón suficiente y de la voluntad, ya que mediante el arte el sujeto se eleva a una consciencia mejor. El arte actual ha llegado a un punto donde solo importa el concepto, este tipo de arte no es verdadero porque no muestra la esencia ni permite al espíritu elevarse a una consciencia mejor, además de que impide que se dé un conocimiento verdadero de las cosas.

De la mano de la estética schopenhaueriana podemos seguir en la búsqueda del conocimiento de la idea mediante nuevas objetivaciones de la voluntad en el arte, un ejemplo de ello son las manifestaciones artísticas que se dan a través de los medios digitales donde se continúa el acceso a la idea y nos permite una novedosa forma contemplativa que permiten las pantallas de diversos dispositivos. El mundo digital es una extensión más de nosotros donde la voluntad logra objetivarse de manera más adecuada en la idea. Este mundo puede parecer ajeno a nuestra naturaleza, pero en realidad no lo es, se parece mucho a la idea porque logra salir de las formas espacio-temporales y de causalidad, por lo que es un medio completamente idóneo para la comunicación de las ideas.

La obra de arte generada en el mundo digital logra representar la idea de una manera más clara y aislada partiendo de sentimientos más profundos que en relación con los medios tradicionales, vale la pena abrirse a un mundo digital en el cual nos conviene profundizar para

obtener un mayor conocimiento. Con lo dicho anteriormente no quiere decir que se deban sustituir las formas tradicionales de hacer arte por estas nuevas formas, sino simplemente entender que pueden existir otras maneras de hacer arte y que se debe seguir reflexionando sobre la experiencia estética.

El genio-artista siempre busca nuevas formas de expresión y nuevos objetos de contemplación. Esta lo ha llevado al mundo digital donde se generan nuevas formas de arte. Este arte es conocido como arte digital o multimedia art. Recordemos que el artista al no estar satisfecho con las cosas siempre busca ampliar su horizonte y en el mundo digital encuentra una forma novedosa de liberación de la voluntad. El mundo digital unido a la fuerza de fantasía del genio-artista va a ampliar su horizonte de imágenes, permitiéndole construir nuevas y más configuraciones de lo real, estas nuevas imágenes son medios para el conocimiento de la idea que se van a comunicar en obras de arte digitales que requieren de la tecnología para poder ser expresadas y de una conciencia genial que siga en la búsqueda de nuevas experiencias estéticas que se traducen en conocimiento.

En relación con la pintura de Hans Memling analizada en esta investigación, también se puede establecer una relación con el mundo digital, ya que la pintura al ser presentada en la red se traduce en mapa de bits, en un formato JPEG, los cuales representan millones de colores (mediante 24 bits) que se utilizan en páginas web. Las páginas web son fuente de información e imágenes y para esta investigación requerí de la consulta de páginas web que me mostraran la pintura de Memling, por lo que la pintura aquí analizada y retomada de una página web puede presentar algunas variaciones en sus colores al momento de ser observada por el espectador debido a la transformación que se da al medio digital. Pero esto tiene su ventaja ya que nos permite acercarnos a la imagen original que de otra manera no podríamos hacer por problemas de distancia o pandemia actuales.

El arte de la pintura ha evolucionado y se manifiesta de manera más novedosa como pintura digital, esto permite nuevas formas de objetivación de la voluntad permitiendo que el artista pueda aislar de mejor manera el objeto contemplado, de manera que logra abandonar las relaciones con los objetos más fácilmente. Por lo que a través del medio digital se logra captar y comunicar de manera más clara a la idea. La estética schopenhaueriana permite pensar nuevas formas de objetivación de la voluntad en el arte, por lo que no resulta ajeno que mediante un software de dibujo se hagan trazos y que con la ayuda de herramientas como el mouse o la tableta digitalizadora se realice la composición de una pintura, ya que estas novedosas herramientas son la extensión de la mano del autor al mundo digital donde se sigue objetivando la voluntad.

Siguiendo estas reflexiones acerca de la contemplación, surge la siguiente pregunta: ¿Es necesaria la contemplación estética en la época actual? Creo que esta pregunta se contestaría partiendo de la observación del arte de nuestro tiempo, el cual está sujeto al mundo capitalista y consumista. En este mundo la contemplación estética a la cual se refiere Schopenhauer es prácticamente imposible de concebir, ya que el arte actual está alejado de esa parte interior que se encuentra en la idea.

El arte contemporáneo busca la novedad que consigue a través del uso excesivo del concepto. El abuso de la novedosa ilusión que da el concepto, cosa que nos advirtió en su tiempo Schopenhauer, actualmente se encuentra unida al consumismo, lo cual desencadena ese comportamiento consumista. En este modo de consumo el espectador es atraído sólo por la forma del objeto artístico (concepto) y no por su contenido (idea). Esto debido a que el objeto artístico de nuestro tiempo no necesita del contenido (idea) y solo requiere una bella forma (concepto) que sea atractiva para su venta y consumo.

Bajo la lógica de un mundo capitalista y consumista el arte debe carecer de contenido para que el espectador se sienta insatisfecho y pueda consumir rápidamente nuevo material, por lo

que el arte actual debe estar vacío, lo cual nos remite a la frase de Wassily Kandinsky: “La forma sin contenido no es una mano sino un guante vacío, lleno de aire”. Razón por la cual el público encuentra en el arte actual una ilusoria satisfacción que lo condena al consumo de nuevas formas de objetos artísticos que lo hagan mantenerse en ese estado caprichoso de insatisfacción y frustración, el cual seguirá legitimando el sistema capitalista y consumista, manteniendo vivo el interés de las personas por el consumo de objetos. Esto aleja al ser humano de la reflexión y del conocimiento de la idea que solo puede darse de manera desinteresada, lo cual no le sirve al sistema para su continuidad ya que mientras menos interesada sea una persona menos manipulable es y por ende menos consumista. De esta manera nuestro dolor es la base para el sustento del sistema que nos condena a la búsqueda de una satisfacción que no existe, bajo el ciclo del deseo.

Aquí vuelven a ser de actualidad las ideas de Schopenhauer que expresan que mediante el arte se debe tener acceso a las ideas y que en esto debe radicar la importancia del conocimiento artístico el cual debe ser desinteresado, este desinterés debe llevar al abandono de cualquier relación con el objeto, debe negar la voluntad y liberar del dolor. El arte actual no consigue lo anterior, es un arte movido exclusivamente por los motivos de la voluntad, donde predomina el concepto y el interés excesivo por la belleza de la forma del objeto que excluye el contenido, por lo que el arte de nuestro tiempo que en su mayoría es conceptual, es un arte falso, no motiva a la contemplación estética, no logra la satisfacción en el espectador sino más bien le provoca más deseo y como consecuencia más dolor, en el no queda lugar para quien pretende liberarse de ello.

El arte de nuestros tiempos sirve a los intereses del sistema capitalista cuyo interés es perpetuar el consumo, la enajenación y la auto explotación del individuo que se traduce en más dolor, el artista actual está muy lejano del genio-artista desinteresado al que se refiere Schopenhauer. El artista y espectador actuales no son observadores desinteresados, ni se

parecen al genio-artista del que habla Schopenhauer, consideran el objeto artístico como objeto de deseo o estímulo y ninguno de los dos logra liberarse de la voluntad, se encuentran muy lejos de la contemplación estética a la que se refiere Schopenhauer y no logran acceder al conocimiento de la idea, para ellos los objetos son estímulos de su deseo, ambos son interesados e instrumentos de la voluntad.

Nuestra época ha abusado del concepto y esto le conviene al sistema, que necesita seguirse reproduciendo, a este no le importa nuestra vida más que en lo que le sirve para seguirse afirmando, es el yugo de la voluntad, claro está que mientras más se afirme la voluntad esta genera más vacío, insatisfacción y dolor en las personas, lo que permite tener mayor control sobre ellas. Además, es necesario contrarrestar esa parte destructiva ala que lleva el uso excesivo del concepto y que se percibe no solamente en el ámbito artístico sino en otros ámbitos de la vida misma. Debemos plantearnos la posibilidad de un arte más reflexivo al que le importe el conocimiento de la idea. Esto se debe dar motivando la contemplación estética, tanto desde el lugar del creador como del espectador con la finalidad de devolverle contenido a la obra de arte y que al mismo tiempo esta siga motivando a la reflexión.

La pintura de nuestros tiempos está invadida por el concepto y no permite la contemplación desinteresada de las ideas. El arte actual solo es un motivo de deseo para el consumo del espectador. El artista y el espectador actual no poseen la capacidad de contemplación, ya que contemplar implica detenerse en el objeto lo que para el arte actual no es necesario ya que está conectado con otros fines ajenos al conocimiento de las ideas como son los de la comunicación, la información, el consumo y el mercado.

El arte actual motivado por sus intereses se encuentra negado a la real contemplación de lo bello y lo sublime, o por lo menos esto entendido bajo la óptica schopenhaueriana, esto porque los objetos que se muestran como artísticos son más atractivos por su bella forma y no por su contenido, cuya finalidad radica en motivar el deseo en el espectador, este arte se

encuentra muy alejado de aquel mundo que trasciende lo fenoménico de la experiencia y que toma distancia de lo real que se entiende por idea. El objeto actual del arte no es la idea sino el concepto.

Muy alejado está el arte actual del conocimiento de la idea, este no fomenta la lucha contra la voluntad sino la completa entrega hacia ella, buscando lo bello solo en lo placentero de la forma, lo que desencadena una necesidad enorme de consumo de objetos que se muestran muy atractivos y estéticos por fuera, esto no solo se ve en el ámbito artístico, sino que ha trascendido a la vida cotidiana. De esto nos percatamos con la mayoría de los objetos en venta para consumo humano: ropa, accesorios, productos para el hogar. Todos ellos muestran una estética atractiva y bella para estimular el deseo en el consumidor que de manera muy superficial busca el efecto que causa una obra de arte.

De esta manera se muestra como el camino hacia la idea es interrumpido por una barrera que no permite la contemplación estética desinteresada, por lo que solo ciertos objetos son admirados como artísticos y la experiencia estética se encuentra limitada al simple deseo de poseer un objeto bello. No hay acceso a lo verdaderamente bello ni a lo sublime, entendido bajo la perspectiva schopenhaueriana, ya que al reducirse lo bello a ciertos objetos que solo son dignos de ello, se impide también la contemplación de lo sublime evitando así la lucha con los impulsos de la voluntad.

Lo bello actual se encuentra definido por el deseo de lo placentero cimentado en la positividad, ya que solo merece ser llamado bello aquello que genera satisfacción, por lo que el arte actual se encuentra sometido más que nunca a los intereses de la voluntad. El individuo actual se encuentra alejado del asombro y de la reflexión, no considera el dolor como forma de conocimiento sino como una experiencia que debe ser suprimida y esto lo aleja de una visión objetiva del mundo. Por lo que esa falta de perspectiva objetiva no le permite la contemplación desinteresada de los objetos incluyendo la del objeto artístico.

Bibliografía

- Baquedano, S. (2013). "El sujeto puro de conocimiento y el pensar meditativo como superación del principium reddendae rationis sufficientis". *Revista Eikasia*Núm48, 2013, págs. 47-60.
- Cabos, J. (2015). "Sufrimiento y pesimismo en Schopenhauer: pesimismo como crítica social". *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 32(1), 143-159.
- Cardona, L. (2012). "La contemplación estética como des individualización del sujeto en Schopenhauer". *Revista Universitas Philosophicas*, 58(29), 217-249.
- Cardona, L. (2014). "La analítica del sufrimiento humano en Schopenhauer." *Pensamiento revista de investigación filosófica*, 70(264), 475-494. DOI: pen.v70.i264.y2014.002
- Eco, H. (1999). *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Gardiner, P. (1975). *Schopenhauer. Breviarios*. Fondo de cultura económica.
- Hegel, J. (1947). *Sistema de las artes (Arquitectura, escultura, pintura y música)*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina.
- Kant, I. (2004). *Filosofía de la historia*. La Plata: Terramar.
- Kant, I. (2007). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Argentina: Porrúa.
- Kant, I. (2010). *Crítica del Juicio*. Madrid: Gredos.
- Kant, I. (2010). *El conflicto de las facultades*. Madrid: Gredos.
- Koßler, M. (2011). El principium individuationis en Schopenhauer y la escolástica. F. Oncina, (ed.). (2011). *Schopenhauer en la historia de las ideas (19-39)*. España: Plaza y Valdés editores.
- López, R. (1983). *Dolor y virtudes cristianas*. México: La Cruz.
- Male, E. (1966). *El arte religioso*. México: Fondo de cultura económica.
- Marín Torres, J. M. (1990). "Actualidad de Schopenhauer a través de su estética". En Urdanibia J. (Coord.). *Los antihegelianos: Kierkegaard y Schopenhauer*, 238-250. Barcelona: Anthropos.
- Memling, H. (1466-1473). El Juicio final [Pintura]. Gdansk, Museo Nacional de Gdansk. Recuperado de <http://lamemoriadelarte.blogspot.com/2013/05/el-juicio-final.html> consultado el 25 de noviembre del 2019
- Moreno, L. (2010). Estudio Introductorio. Arthur Schopenhauer, el filósofo pesimista. A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación. (XI-CXLI)*. España: Gredos.
- Moreno, L. (2014). *Schopenhauer. Una biografía*. Madrid: Editorial Trotta.
- Moreno, L. (2015). *Schopenhauer. El reconocimiento de lo irracional como la fuerza de dominante del universo*. España: Gredos.

- Panofsky, E. (1998). *Los primitivos flamencos*. España: Cátedra.
- Panofsky, E. (1989). *Idea*. España: Cátedra.
- Ramírez, M. (coord.). (2002). *Variaciones sobre arte, estética y cultura*. Morelia, Mich., México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Rodríguez, S. (2017). El Juicio final. Análisis. Recuperado de <https://rodriguezsamuel.wordpress.com/tag/el-juicio-final-analisis/>. Consultado el 25 de noviembre de 2019.
- Rodríguez, P. U. (2011) “El mundo como arte: Una reflexión en torno a la estética Schopenhaueriana”. *Revista de Filosofía y Teoría Política* (42), 95-121. En Memoria Académica. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5106/pr.5106.pdf consultado el 25 de noviembre del 2019
- Safranski, R. (2013). *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. Editorial Tusquets.
- Schopenhauer, A. (2004). *Lecciones sobre la metafísica de lo bello*. Valencia: Editorial Maite Simon.
- Schopenhauer, A. (2009). *Parerga y paralipómena* (Vol.I). España: Trotta.
- Schopenhauer, A. (2009). *Parerga y paralipómena* (Vol.II). España: Trotta.
- Schopenhauer, A. (2010). *Sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. Madrid: Editorial Alianza.
- Schopenhauer, A. (2014). *El Mundo como voluntad y representación* (Vol. I). España: Gredos.
- Schopenhauer, A. (2014). *El Mundo como voluntad y representación* (Vol. II). España: Gredos.
- Serna, E. (2018). Descubrimiento, innovación y objetividad: Schopenhauer y su repercusión en la epistemología. *Signos filosóficos*. 38(19), 62-89.
- Silveira, S. (1999) “Dolor del mundo y valoración estética de la realidad en el pesimismo trágico de Schopenhauer”. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* (16), 119-148. Recuperado <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=72611> consultado el 25 de noviembre del 2019
- Suances, M. (2006) “El problema del dolor en la filosofía de Schopenhauer”. M. González (ed.), *Filosofía y dolor* (263-307). Madrid: Tecnos.