

**¿ES POSIBLE DESDE SCHOPENHAUER CONSIDERAR EL ARTE CORPORAL
DE MARINA ABRAMOVIC UNA MANIFESTACIÓN ARTÍSTICA?**

DIANA LIZETH PEDRAZA CALDERÓN

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE FILOSOFÍA
BUCARAMANGA**

2015

**¿ES POSIBLE DESDE SCHOPENHAUER CONSIDERAR EL ARTE CORPORAL
DE MARINA ABRAMOVIC UNA MANIFESTACIÓN ARTÍSTICA?**

DIANA LIZETH PEDRAZA CALDERÓN

PROYECTO DE GRADO PARA OPTAR EL TÍTULO DE FILÓSOFO

DIRECTOR

FREDDY FRANCISCO ORTÍZ QUESADA

MAGISTER EN FILOSOFÍA

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE FILOSOFÍA

BUCARAMANGA

2015

AGRADECIMIENTOS.

A todos los profesores de la Escuela de Filosofía UIS, en especial: a mi querida profesora Judith Nieto, por su dedicación a la enseñanza en el día a día, a la profesora Mónica Jaramillo por su pasión por la filosofía que es contagiante, a los profesores Mario Palencia y Cristian Quintero, por esas clases verdaderamente GENIALES. A mi profesor Fredy Ortiz, por presentarme a Schopenhauer y ser mi director de tesis, mil gracias.

DEDICATORIA

A mi familia, que no era gustosa de la filosofía, a mis amigos, que si lo eran, y con los cuales compartí placenteras tardes de discusión filosófica. A mi grupo de trabajo Kellogg's Bucaramanga 2009 a 2014, gracias al cual pude perseverar en el camino que había emprendido. A unos y otros, porque un camino sin piedras, resulta realmente tedioso.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	11
1. ESTÉTICA SCHOPENHAURIANA.....	13
1.1 REPRESENTACIÓN Y VOLUNTAD.....	14
1.2 ACERCA DEL ARTE.....	19
1.3 ACERCA DE LA JERARQUÍA DE LAS ARTES.....	28
2. EL CUERPO EN EL ARTE.....	35
2.1 EL CUERPO EN SCHOPENHAUER.....	37
2.2 EL CUERPO EN EL ARTE MODERNO.....	43
2.3 ARTE CORPORAL EN MARINA ABRAMOVIC.....	45
3. PUESTA EN PRÁCTICA DE: ¿ES POSIBLE DESDE SCHOPENHAUER CONSIDERAR EL ARTE CORPORAL DE MARINA ABRAMOVIC UNA MANIFESTACIÓN ARTISTICA?.....	55
3.1 EL CUERPO DE LA ARTISTA Y EL CUERPO EN SCHOPENHAUER.....	57
3.2 LA ARTISTA Y SU OBRA DESDE LA CONTEMPLACIÓN ESTÉTICA.....	59
3.3 EL ARTE CORPORAL EN LA JERARQUÍA DE LAS ARTES.....	66
4. CONCLUSIONES.....	70
BIBLIOGRAFÍA.....	75

LISTA DE FIGURA

	Pág.
Figura1. Ritmo 0 (1974)	52
Figura 2. Ritmo 2 (1974)	53
Figura 3. Guerra de los Balcanes (1997)	54

RESUMEN.

TITULO: ¿ES POSIBLE DESDE SCHOPENHAUER CONSIDERAR EL ARTE CORPORAL DE MARINA ABRAMOVIC UNA MANIFESTACIÓN ARTISTICA?*

AUTORA: Diana Lizeth Pedraza Calderón**

PALABRAS CLAVES: Arte, representación, voluntad, cuerpo.

Al realizar, una lectura del tercer libro de *El mundo como voluntad y representación* de Arthur Schopenhauer, encontramos todo un compendio de estética desarrollado por este autor. En los primeros capítulos de este tercer libro, hallamos la posibilidad aunque sea momentánea, de que por medio de la contemplación estética, el hombre sea libre del sufrimiento, y esto, debido a que habita un mundo que en su esencia es dolor. En los siguientes capítulos, el autor expone una jerarquía de las artes, entre las que se encuentran seis manifestaciones artísticas, desde la primera e inferior encontramos la arquitectura, hasta la última y superior donde hallamos la tragedia, es inevitable preguntarnos ¿y las demás qué? no obstante, la música no la encontramos en esta jerarquía, ya que para nuestro autor ella recibe un trato especial; pues si cada forma artística representa una idea diferente de la voluntad, siendo la clase de idea que representan, la que otorga menor o mayor importancia a la manifestación artística; la música es voluntad, lo que de alguna manera la pone por encima de todas las artes, pero al mismo tiempo la excluye de la jerarquía.

Es así, ante tal curiosidad por saber que le sucede, a las distintas formas de arte que no están en el rango, ya sea porque Schopenhauer no las conoció, no por ignorancia, sino porque después de él surgieron diversas formas artísticas, como ya las conocemos con el arte moderno; que tomando como punto de partida la tragedia, siendo ésta la que posee el mayor privilegio en la jerarquía, continuando la línea del teatro, elegimos del teatro moderno la performance, en especial el arte corporal de la artista serbia Marina Abramovic; para observar si es posible desde la estética schopenhauriana, considerarla como una forma artística y acaso si le pertenece un lugar en la jerarquía. Este será nuestro principal objeto de estudio.

* Proyecto de grado.

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Director: Fredy Ortíz.

ABSTRACT

TITLE: ¿IS IT POSSIBLE FROM SCHOPENAUER CONSIDERING BODY ART MARINA ABRAMOVIC AN ART FORM?*

AUTHOR: Diana Lizeth Pedraza Calderón**

KEYWORDS: Art, representation, will, body.

To perform a reading of the third book of *The world as will and representation* Arthur Schopenhauer, we find a compendium of aesthetic developed by this author. In the first chapters of the third book, we find the possibility albeit momentary, that through aesthetic contemplation, man is free of suffering, and this, because they inhabit a world which in its essence is pain. In the following chapters, the author presents a hierarchy of the arts, among which are six art forms, from the first and bottom are the architecture, to the last and top where we found the tragedy, it is inevitable to ask ourselves ¿and others what? However, music is not found in this hierarchy, since for our author she receives special treatment; as if every art form represents a different idea of the will, being the kind of idea they represent, which gives greater or lesser importance to the art form; music is will, which somehow puts above all the arts, but at the same time excluded from the hierarchy.

Thus, at such curious happens, the various forms of art that are not in the range, either because Schopenhauer not met, not through ignorance, but because after he emerged various art forms, as the we know as modern art; which took as its starting point the tragedy, this being the one with the greatest privilege in the hierarchy, continuing the line of the theater, we chose modern theater performance, especially body art of the Serbian artist Marina Abramovic; to see if it is possible from the schopenhauriana aesthetics, considered as an art form and perhaps if he belongs a place in the hierarchy. This will be our main object of study.

* Final Undergraduate Project.

** Faculty of Humanities. School of Philosophy. Director: Fredy Ortíz.

INTRODUCCIÓN.

El mundo como voluntad y representación, es conocida como la obra más importante del filósofo alemán Arthur Schopenhauer, esta obra consta a su vez de cuatro libros que en orden trabajan: gnoseología, metafísica, estética y ética; no obstante cada uno de ellos depende del otro, son cuatro libros pero hablan de un solo pensamiento, único y original tal como el mismo autor lo expresa. El tercer libro, que refiere a la estética será nuestro interés, pero como ya mencionamos, al ser toda la obra un complemento, es necesario a lo largo de la investigación recurrir a otras partes de ella, esto con el fin de ser claros en nuestra exposición.

De la estética schopenhauriana rescataremos, las condiciones para que surja la contemplación estética, y como durante esta experiencia, el hombre logra suspenderse de la voluntad, “esencia de nuestro mundo”, voluntad que es ciega e irracional para nuestro autor, pues nacemos para sufrir. Más adelante observaremos la jerarquía de las distintas artes, de la inferior a la superior dependiendo esto de la idea que representan, las ideas superiores serán aquellas que tratan sobre la condición humana, tal como lo vemos con la tragedia que ocupa el puesto más alto de la jerarquía. De lo anterior, nos ocuparemos en el primer capítulo de este trabajo.

Ahora, de ahí nos llama la atención preguntar ¿Qué pasa entonces, con las otras formas de arte que quedan fuera de la jerarquía? ¿No son arte entonces para el filósofo alemán? Conociendo de antemano, que Schopenhauer no logró conocer otras formas de arte que encontramos ya en el arte moderno, nos damos a la tarea de escoger una de ellas, con el fin de mirar si desde la estética del autor puede considerarse como arte, y si podría ocupar un lugar dentro de la jerarquía. Desde la pintura, la escultura, la poesía, etc...observamos que todas las formas de artes se han venido transformando y diversificando hasta la actualidad, pero en especial es en el arte moderno, donde explota esa magnífica revolución del arte; y

como son muchas formas artísticas que ha dado a luz la modernidad, escogemos el arte corporal, apoyándonos en la idea de que esta forma de arte propia del performance, herencia del teatro y este en sus inicios tragedia, nos permitirá detallar si a un arte que el autor le brindo tal importancia, que lo puso en el puesto principal de la jerarquía, conserva ahora en sus descendientes sus vestigios de gloria.

Por eso, tratando ser lo más específicos con el fin de trabajar mejor, elegimos dentro del arte corporal la obra de la artista serbia Marina Abramovic, identificando desde la lectura de Schopenhauer, la apreciación que nuestro autor le puede brindar a dicha obra; para ello, rastreamos del autor que nos dice acerca del cuerpo y cuál es su valor sobre éste. También en esta segunda parte o segundo capítulo del trabajo, acudiremos a Amy Dempsey en *ESTILOS, ESCUELAS Y MOVIMIENTOS*, a Tracey Warr y Amelia Jones en *EL CUERPO DEL ARTISTA*, y también contaremos con Carmen Hernández en *Desde el cuerpo alegorías de lo femenino*; esto con el fin de llevar a cabo nuestra investigación, de una forma íntegra.

Ya en el tercer y último capítulo, tomaremos la primera y segunda parte de este trabajo, relacionando lo que Schopenhauer propone desde sus concepciones sobre el cuerpo, la contemplación estética, el artista genial y la jerarquización de la artes, con la obra de la artista corporal Marina Abramovic. Todo esto al final, para dar una posible solución a nuestra pregunta inicial ¿ES POSIBLE DESDE SCHOPENHAUER CONSIDERAR EL ARTE CORPORAL DE MARINA ABRAMOVIC UNA MANIFESTACIÓN ARTÍSTICA? ¿Logra acaso un puesto dentro de la jerarquía de las artes de Schopenhauer?...Empecemos pues nuestro arduo camino.

1. ESTÉTICA SHOPENHAURIANA.

Como mencionamos, es en el tercer libro de *El mundo como voluntad y representación*, donde hallamos la estética de Schopenhauer, no obstante le anticipa un primer libro que trata del mundo como representación, y un segundo libro que trata del mundo como voluntad, ambos esenciales para entender la estética de Schopenhauer.

El mundo como representación, trata acerca de que el mundo existe como objeto, para ser representado por un sujeto; objeto y sujeto son condiciones necesarias para que haya representación. El hombre es el sujeto cognoscente, pero no su cuerpo que es un objeto más, su cuerpo es el punto de partida para conocer los demás objetos, ya por medio de los sentidos el cuerpo tiene sensaciones, datos, que gracias al entendimiento se convierten en una representación. Dentro de las representaciones encontramos las intuitivas y abstractas; la representación intuitiva, es inmediata y necesaria para la representación abstracta, pues la intuitiva llena el contenido de la abstracta; pero siendo la representación intuitiva conocimiento inmediato, también necesita de la representación abstracta para comunicar tal conocimiento, pues esta última es propia de la razón, y su fin son los conceptos que permiten llevar el conocimiento a la vida práctica.

En el mundo como voluntad, el autor expone como aquel mundo que se nos muestra como representación, en su esencia es voluntad. La voluntad no puede ser conocida en su esencia, pero si puede ser conocida en sus fenómenos, en los objetos, mi cuerpo que es un objeto, es voluntad, y todas las cosas que forman parte del mundo natural son voluntad. Al igual que hay distintas clases de representaciones: intuitivas o abstractas; la voluntad posee diferentes grados de objetivación llamados ideas, ellas se encuentran en los objetos y solo quien logra superar su individualidad, alcanzará el conocimiento de las ideas.

Si bien, observamos que el individuo conoce las cosas que le rodean, gracias a sus sentidos y entendimiento, conocimiento sólo de las relaciones de las cosas, pues siendo el cuerpo objetivación de la voluntad, siempre buscará el conocimiento que necesite para su preservación, por eso de los demás objetos sólo le interesará conocer lo que sea necesario para su bienestar; cuando el sujeto logra alejarse de su individualidad, alcanzando un estado de puro sujeto de conocimiento, donde se aparta de tal conocimiento interesado, y busca la esencia de las cosas que encuentra en el conocimiento de las ideas, ya éstas inmersas en dichos objetos esperando ser captadas, contempladas y comunicadas a través del arte; surge lo que llamamos un estado de genialidad.

Asimismo, como un individuo al convertirse en puro sujeto de conocimiento, capta la idea del objeto, la contempla y la comunica a través de su obra artística, alcanzando un estado de genialidad; la obra misma goza de gran importancia por quien la contempla, pues en la obra se reconoce el conocimiento más claro y preciso que se pueda llegar a tener de la voluntad. Schopenhauer reconoce seis formas artísticas que él mismo pone en una jerarquía, desde la arquitectura a la tragedia con la posición más alta del escalafón, el autor nos muestra que todas las artes no son iguales, sino dependiendo de la idea que representan suman en importancia; la arquitectura representa las fuerza elementales de la naturaleza (gravedad, resistencia...), la tragedia representa las fuerzas complejas (la naturaleza humana)

Todo esto, lo estudiaremos con la debida atención, en las siguientes páginas

1.1 REPRESENTACIÓN Y VOLUNTAD.

Si bien, es en el tercer libro de *El mundo como voluntad y representación*, donde Arthur Schopenhauer estudia el objeto de la estética; hay un primer y segundo

libro en los que el autor viene dando a conocer su pensamiento, y tratando ciertos conceptos totalmente necesarios, para abordar el tema de la estética.

“El mundo es mi representación”¹. Es la consigna con la que inicia el autor su obra; el mundo existe para nosotros como representación, y este mundo que existe para ser representado, para ser conocido, para ser intuido por un sujeto; es al final un mundo que es objeto para un sujeto. Sujeto y objeto son necesarios para que exista la representación, aunque bien, el objeto existe para ser conocido por el sujeto, el sujeto conoce pero no puede ser conocido; él es sujeto cognoscente; de él se conoce su cuerpo, pues es el cuerpo la objetivación del sujeto, el cuerpo viene siendo un objeto entre objetos, pero no cualquier objeto, sino un objeto inmediato para el sujeto. Esto último, lo estudiaremos más adelante pues es esencial para nuestra investigación.

También, es importante definir las clases de representaciones que existen, tales como: intuitivas o abstractas. La representación intuitiva es la representación de lo que intuimos, de la experiencia, por ejemplo: tiempo y espacio son representables intuitivamente, aunque pueden ser pensadas in abstracto, son formas del principio de razón, ya a priori en nuestro entendimiento. La sucesión es la esencia del tiempo como lo es la situación del espacio, y a su vez es la unión de tiempo y espacio, la causalidad que es esencia de la materia. Entremos en detalles, tiempo y espacio son condiciones necesarias para representar el mundo; así como un sujeto y un objeto. Ahora, es la sucesión la esencia del tiempo y la situación la del espacio, ya que aunque el tiempo y el espacio por si mismos pueden coexistir en la infinitud con x fenómeno, sin sucederse u oprimirse; no existiría la causalidad y por tanto la materia. En el sólo espacio el mundo sería fijo, no habría sucesión, y en el sólo tiempo todo sería pasajero, no habría simultaneidad, y es ésta última la que forma la realidad para nuestro autor:

¹ SHOPENHAUER, Arthur. El mundo como voluntad y representación. Traducción de Pilar López de Santa María. Madrid: Trotta, 2004. P. 51

Más es la simultaneidad de muchos estados lo que propiamente constituye la esencia de la realidad: pues con ella se hace posible en primer lugar la duración, que solo se puede conocer en la alteración de aquello que existe en simultaneidad con lo que dura; pero además, solo a través de lo que dura en la alteración recibe esta el carácter de cambio, es decir de modificación de la cualidad y la forma bajo la permanencia de la sustancia, es decir de la materia.²

Asimismo, la materia o conocer la materia es lo esencial del entendimiento, pues la primer y principal función del entendimiento, es intuir el mundo real, y es su punto de partida el cuerpo, que como objeto a través de los sentidos, nos brinda una sensación que se convierte en intuición, mediante una relación causa y efecto gracias al entendimiento. Esta relación causa y efecto surge, ya que de los objetos sólo conocemos sus relaciones, no su esencia, así se da entre los objetos, objeto inmediato (cuerpo) y objeto mediato (exterior) no entre sujeto (cognoscente) y objeto (exterior). Pero, es también la intuición un conocimiento inmediato, una representación intuitiva, que para poder ser comunicada, tendrá que convertirse en concepto y depositarse en la razón, pero esto ya pertenece a las representaciones abstractas, que son la otra clase de representaciones.

De igual manera, las representaciones abstractas dependen de las representaciones intuitivas, éstas últimas se sustentan por sí mismas, las abstractas toman su contenido del conocimiento intuitivo:

La intuición se basta a sí misma; por eso lo que ha surgido puramente de ella y se ha mantenido fiel a ella, como la obra de arte auténtica, no puede ser nunca falso ni quedar refutado por ninguna época: pues no ofrece ninguna opinión sino la cosa misma. Pero con el conocimiento abstracto, con la razón, irrumpen en lo teórico la duda y el error, en lo práctico la preocupación y el arrepentimiento.³

Y así, como el entendimiento existe para intuir, la razón existe para hacer conceptos, y sólo es la razón verdadera experiencia, cuando surgen los efectos de dichos conceptos: el lenguaje, la ciencia, y lo que se deriva de ellos. Como

² Ibíd. P. 58.

³ Ibíd. P. 84.

sabemos, son las representaciones intuitivas quienes le dan existencia a las representaciones abstractas, pero, como el conocimiento intuitivo capta lo inmediato y de momento, tampoco serviría para la práctica actuando sólo, es necesario que se convierta en conocimiento abstracto, concepto, un saber que pueda ser llevado a la práctica y aplicarse de la mejor manera posible.

Lo anterior aclaración, sobre la representación y sus clases, en especial la representación intuitiva, es fundamental, ya que nuestro objeto de estudio como es: la estética de Schopenhauer, nos mostrará el arte como una representación de esta clase, de ahí la necesidad de exponer los elementos que conforman lo que aquí llamamos representación. Desde esta perspectiva, nos preguntamos si es acaso, el mundo que conocemos sólo representación o existe algo más; y se descubre entonces, a través de nuestro propio cuerpo que el mundo es Voluntad también.

Entonces, si el sujeto cognoscente puede acceder al mundo, no hemos de olvidar que su punto de partida es el cuerpo; por un lado el cuerpo es un objeto, una representación más, pero a la vez como lo inmediato, es voluntad; por eso hablamos de que a pesar de ser el cuerpo un objeto entre objetos, es un objeto especial, pues es un objeto inmediato. El cuerpo como representación y voluntad, no ha de entenderse como dos cosas aparte la una de la otra, aunque sí puede observarse de dos formas diferentes: como representación y como voluntad; pero sigue siendo un solo cuerpo. Todo esto lo trataremos más adelante en el segundo capítulo, ya que como lo mencionaba, es totalmente necesario para nuestra investigación. Por ahora, tratemos sobre qué es la voluntad o cosa en sí como el mismo Schopenhauer lo señalaba; si bien la cosa en sí es una concepto de Kant, para nuestro autor voluntad y cosa en sí guardan muchas similitudes, aunque también diferencias, lo mencionamos aquí, pero no podemos extendernos en ello. ¿Qué es la voluntad schopenhauriana entonces?

La voluntad no es objeto, objeto lo es su fenómeno, aunque decíamos que es el cuerpo voluntad, lo que realmente queremos decir, es que es el cuerpo fenómeno de la voluntad, es voluntad objetivada.

No solo reconocerá aquella misma voluntad como esencia íntima de los fenómenos totalmente análogos al suyo –los hombres y los animales-, sino que la reflexión mantenida le llevará a conocer que la fuerza que florece y vegeta en las plantas, aquella por la que cristaliza el cristal, la que dirige al imán hacia el Polo Norte, la que ve descargarse al contacto de metales heterogéneos, la que en las afinidades electivas se manifiesta como atracción y repulsión, separación y unión, e incluso la gravedad que tan poderosamente actúa en toda la materia trayendo la piedra hacia la Tierra y la Tierra hacia el Sol, todo eso es diferente sólo en el fenómeno pero en su esencia íntima es una misma cosa: aquello que él conoce inmediata e íntimamente, y mejor que todo lo demás; aquello que, allá donde se destaca con mayor claridad, se llama *voluntad*.⁴

La voluntad en esencia no puede conocerse, sólo se hace cognoscible en las distintas formas que acabamos de mencionar, está fuera del principio de razón, ya que carece de razón, ella es irracional, esta fuera del espacio-tiempo no obstante sus formas si dependen de ello, estas formas son diversas pero es la voluntad que alberga en ellas, una sola.

Así pues, cuando tratamos la representación, dimos cuenta de que ella cuenta con distintas clases como son: representaciones intuitivas y abstractas; en la voluntad debido a la multiplicidad de sus fenómenos, observamos que éstos a su vez pertenecen a unos distintos grados de objetivación, empezando por el mundo inorgánico, las plantas, los animales hasta el hombre como la objetivación superior de la voluntad, en él encontramos que esto depende y varía del carácter que pueda llegar a tener cada individuo. Pero es la voluntad una fuerza devoradora, que al ser el mundo mismo y no existir nada fuera de ella, se devora a sí misma, por eso se menciona que carece de razón, ella constituye la esencia del mundo en dolor, siendo ciega e irracional, hace que la vida que conocemos sea un completo absurdo, pues se autodevora para volver a surgir, siempre en un círculo infinito. Por eso, observamos la vida en su afán de nacer para al final perecer, ya en el

⁴ *Ibíd.* P. 162.

mundo inorgánico a través de las fuerzas de la física, la voluntad se presenta como un ciego afán, continua aún como una fuerza inconsciente aunque más clara, objetivándose en las plantas mediante los estímulos, ya para el animal y el hombre son los motivos, donde la voluntad impera con más fuerza; pero es la conciencia al final, la que permite al hombre a diferencia del animal, marcar una gran diferencia.

Por último, cuando la voluntad ha llegado al grado máximo de su objetivación, ya no basta el conocimiento que ha brotado en los animales por medio del entendimiento, al que los sentidos suministran los datos, surgiendo de ahí una mera intuición ligada al presente: el ser del hombre, complicado, polivalente, dúctil, sumamente necesitado y expuesto a innumerables agresiones, para poder subsistir tenía que estar iluminado por un doble conocimiento; por así decirlo, había que añadir al conocimiento intuitivo una potencia superior suya, una reflexión: la razón como capacidad de los conceptos abstractos. Con esta se daba la reflexión, la visión que abarca el futuro y pasado, y, como consecuencia de ellas, la deliberación, la preocupación, la capacidad de obrar premeditadamente con independencia del presente y, finalmente, una conciencia plenamente clara de las decisiones de la propia voluntad.⁵

A pesar de esto, puede encontrarse algunos hombres que logran apartarse de esta situación, de esta condición de yugo, es ahí donde nace el arte, y este será nuestro objeto de estudio a continuación.

1.2 ACERCA DEL ARTE.

Anteriormente, tratamos acerca de cómo el mundo que conocemos es representación (fenómeno) y voluntad (cosa en sí), el mundo es objetivación de la voluntad. La representación puede ser además intuitiva o abstracta, siendo la primera conocimiento inmediato y la segunda conocimiento mediato, la abstracta depende de la intuitiva ya que está llena su contenido, no obstante necesitamos

⁵ SCHOPENHAUER, Arthur. El mundo como voluntad y representación. Traducción de Pilar López de Santa María. Madrid: Trotta, 2004. P. 206.

de la representación abstracta o conceptual, para llevar a la práctica el conocimiento. La voluntad también tiene cierta clasificación que llamamos grados (ideas eternas), estas son múltiples pero determinadas, y se encuentran en los objetos. Dichos grados de objetivación, no son más que las ideas platónicas, fuerzas universales de la naturaleza. Como sabemos los objetos solo son representación por medio de su causalidad (a través de espacio-tiempo) y gracias al entendimiento. A diferencia del objeto, la idea no depende de estas condiciones, si bien se presenta en distintos objetos, ella es una y la misma. La idea es más cercana a la voluntad, sí ésta no puede ser conocida de ninguna forma, la idea sí puede ser representada, no bajo el principio de razón, pero sí puede ser objeto de conocimiento, aunque esto sólo será posible si el sujeto cognoscente logra suprimir su individualidad.

Pues bien, suprimir la individualidad en el sujeto cognoscente no es nada fácil. Nuestro cuerpo (sensibilidad, nervios, cerebro...) desde el órgano que presta el menor servicio hasta el cerebro como objetivación del entendimiento, son voluntad, mi cuerpo todo en su conjunto está a disposición de la voluntad. Desde la representación intuitiva a la abstracta, todo está dirigido a los fines de la voluntad, sólo lo que tenga un interés para su conservación será su objeto de conocimiento. Por eso, dado que nuestro cuerpo conoce los otros objetos bajo el principio de razón, nunca conocerá más de ellos que relaciones, el conocimiento al servicio de la voluntad solo necesita conocer lo interesante para su conservación, por este medio jamás podremos acceder a lo esencial, a las ideas de los objetos.

Es así, que para acceder a un conocimiento de las ideas debo convertirme en un puro sujeto de conocimiento, esto sucede cuando logro desprenderme del conocimiento común de las cosas, la relación de éstas con la voluntad, y contemplo el objeto que se me presenta, hasta quedar absorbido por él. Como ya decía, no es tarea fácil no ocuparme de las cosas desde el servicio que éstas me puedan prestar; es necesario dedicar a la intuición toda la energía del espíritu,

hasta lograr la plena contemplación del objeto, abarcando toda la conciencia y olvidando toda individualidad, hasta convertirme en uno con el objeto.

...y así, utilizando una expresión muy significativa, se *pierde* completamente en ese objeto, es decir, olvida su individualidad, su voluntad, y queda únicamente como puro sujeto, como claro espejo del objeto, de modo que es como si solo existiera el objeto sin que nadie lo percibiera y no se puede ya separar al que intuye de la intuición sino que ambos se han hecho una misma cosa, ya que toda la conciencia está totalmente llena y ocupada por una sola imagen intuitiva; cuando de este modo el objeto está separado de toda relación con algo fuera de él y el sujeto de toda relación con la voluntad, entonces lo así conocido no es ya la cosa individual en cuanto tal sino la *idea*, la forma eterna, la objetividad inmediata de la voluntad en ese grado: y precisamente por eso, el que está sumido en esa intuición no es ya un individuo, pues el individuo se ha perdido en ella: es un *puro*, involuntario, exento de dolor e intemporal |*sujeto de conocimiento*.⁶

Cuando sucede esto, que de individuo cognoscente se convierte en sujeto puro de conocimiento suprimiendo su voluntad, y cuando el objeto que conoce solo en sus relaciones se eleva a idea liberándose de la forma del principio de razón, surge el conocimiento más directo de la voluntad. Encontramos, que tal como el sujeto al quedar absorbido por el objeto es el objeto mismo, ya que la conciencia está toda embargada por el objeto contemplado, ya no se puede diferenciar entre objeto y sujeto, y por eso decimos que es uno solo. Y esto será necesario para la completa y perfecta objetivación de la voluntad, que ya encontramos en la idea, al transformarse el individuo en sujeto de conocimiento y contemplar la idea en el objeto, son uno en la medida que al ser voluntad fuera del principio de razón, es la voluntad observándose a sí misma.

Retomemos; ya que la voluntad no puede ser conocida, solo conocemos las ideas como la objetivación más perfecta de ella, teniendo también los fenómenos de dichas ideas; Schopenhauer nos recuerda a Platón que solo reconoce ser a las ideas, mientras a los objetos que viene a ser lo real para nosotros, Platón lo ve como lo aparente; la idea es lo esencial, lo demás lo accidental. Aclaremos, una cosa es la voluntad, otra las ideas, otra sus fenómenos, conocemos los

⁶ Ibíd. P. 233.

fenómenos, podemos llegar a conocer las ideas, pero jamás la esencia de la voluntad. La voluntad es la esencia del mundo, conocemos sus fenómenos que ya nos muestran algo de esa voluntad, que vemos en las plantas, animales y hombres en su voluntad de vivir, siempre buscando de las cosas lo que necesitan para su conservación. Cuando accedemos a la idea, conocemos la más perfecta objetivación de la voluntad, el sujeto puro contemplando la idea en el objeto, llena su conciencia de tal objeto convirtiéndose en uno con él, la voluntad a sí misma observa, pero el puro sujeto de conocimiento solo llega hasta aquí, nunca podrá acceder a su esencia; podrá afirmar o negar la voluntad, pero ese es otro camino que no vamos a recorrer aquí.

Hemos hablado, acerca de que por medio del principio de razón, siempre conoceremos las relaciones de los objetos pero no los objetos mismos; la planta, el animal, el hombre, forman parte de la naturaleza mostrando ya algo de esa voluntad que en ellos habita, voluntad que es esencia del mundo, y que en su dinámica constante presenta el querer, y al lograr algo se presenta nuevamente con más querer, absurda e irracional, ya que se presenta como un círculo eterno del que nada puede escapar, por eso el hombre al tener plena conciencia de ello sucumbe en el dolor y el sufrimiento. Cuando el individuo es sujeto puro de conocimiento logra escabullirse de tal situación, aunque momentáneamente, ya cuando su conocimiento no está bajo el principio de razón, pues ha logrado contemplar la idea en el objeto, dejando de lado el conocimiento al servicio de la voluntad, comienza un nuevo conocimiento; aquí hemos dejado de conocer los fenómenos, para conocer las ideas, pero ¿De qué trata dicho conocimiento de las ideas?

El arte como obra del genio, reproduce el conocimiento de tales ideas, lo esencial del mundo de los fenómenos; su fin: comunicar tal conocimiento. Cuando se conoce la idea de tal objeto (árbol, casa, roca...) fuera del principio de razón, ya como una parte del infinito, quien contempla también logra evadir su condición espacio-temporal para conocer no ya las relaciones de las cosas, sino la esencia

misma; este es el estado de genialidad. El genio es quien puede intuir, perderse en la contemplación y captar tal conocimiento, dejar de lado cualquier interés del conocimiento al servicio de la voluntad, y enfocar todo su espíritu para reproducir tal conocimiento esencial en la obra de arte; él representa intuitivamente, pero en vez de llevar su conocimiento a la representación abstracta, lo lleva directo a la obra; el genio no representa conceptos sino ideas. Tal actitud del genio, la observamos en muy pocos hombres, éstos son seres extraños para la mayoría de individuos, individuos que a su vez le son indiferentes a aquellos seres geniales; mientras para la mayoría habituarse al presente no es problema, de hecho se dejan llevar con tal facilidad, no sucede esto en el genio.

—Así se explica la vivacidad, rayana en la inquietud, de los individuos geniales, ya que el presente raras veces les puede satisfacer porque no llena su conciencia: eso les otorga aquella incansable aplicación, aquella incesante búsqueda de lo nuevo y de la consideración de objetos dignos, y luego también el anhelo, casi nunca satisfecho, de seres semejantes a ellos, que estén a su altura, con los que comunicarse; mientras que el vulgar hijo de la tierra, totalmente lleno y satisfecho con el vulgar presente, queda absorbido por él y luego halla por todas partes a sus iguales, encontrando aquella especial comodidad en la vida diaria que le es negada al genio.⁷

Las ideas eternas junto a la fantasía, son el objeto del genio, pues si bien en las ideas eternas capta el conocimiento esencial, la fantasía le permite expandir los horizontes de su experiencia personal, la fantasía usada por el genio facilitará la comunicación de la obra, pero ojo, la fantasía es usada también por los hombres vulgares al servicio de la voluntad. Hasta aquí, he mencionado acerca del genio como si fuese un ser totalmente distinto al hombre común, por eso es necesario aclarar, que la genialidad es un estado, no es permanente, lo que significa que el genio no es siempre genio, a veces será tan sólo un individuo como todos los demás, ya que él como todos es voluntad.

Asimismo, aunque el genio y el hombre común sean voluntad, en el genio como hicimos notar, predomina el conocimiento intuitivo en el que esta la idea, éste es

⁷ Ibíd. P. 240.

contrario al conocimiento abstracto guiado por el principio de razón, por eso es normal que el genio no se distinga por su racionalidad evidentemente, por el contrario el genio no solo pasa por extraño para la mayoría, sino específicamente por loco. Para Schopenhauer, no hay un punto claro y preciso que distinga la locura de la cordura; los locos conocen el presente, algunos el pasado, desconocen las relaciones entre las cosas, punto en similitud con el genio a quien le cuesta conocer las cosas en sus relaciones. Al parecer; el loco ha llegado a tal estado, posiblemente debido a un sufrimiento de gran magnitud; si bien en el mundo constantemente estamos en estados de dolor y sufrimiento, cuando estos superan un momento convirtiéndose en algo permanente en la memoria, el individuo acude a romper las conexiones de ésta, se desconecta para salvar su vida, y permite que su espíritu llene esos espacios ahora vacíos. El genio sufre también y quizás más que el hombre común, en esta vida que se presenta dolorosa; pero él tiene la fuerza de espíritu para elevarse en la contemplación, y obtener un conocimiento puro de las cosas, no en un estado permanente como el loco, pero sí evadiendo el conocimiento de las relaciones de las cosas bajo el principio de razón; el genio al igual que el loco escapa para dar tranquilidad a su espíritu, escapa aunque lo hace por medio del conocimiento de la idea, que él mismo comunicará a través de la obra de arte.

La genialidad es un estado de ciertos individuos que logran extraerse de su individualidad para conocer las ideas de las cosas; pero aquel estado que parece inalcanzable no es imposible para el individuo común. Todos los hombres son voluntad, si bien son pocos quienes poseen esta maravillosa sensibilidad para la contemplación, el resto de individuos deben tener la posibilidad también de gozar de aquella genialidad, porque aunque es una tarea difícil no es imposible. Así, como la voluntad se objetiva en distintos grados que son las ideas, y sus distintos fenómenos siendo unos inferiores (mundo inorgánico, plantas) y otros superiores (animales, hombres), el hombre es superior a los mismos animales, gracias a su conciencia que le permite reconocerse como individuo, y esto se verá en su

carácter. Por eso, el carácter en los hombres no es el mismo, de esto dependerá el grado de genialidad que puedan llegar a poseer; en el artista el máximo grado, ya que él logra permanecer por más tiempo en la contemplación, pues debe erigir la obra de arte, que comunique de la manera más clara el conocimiento de la idea. En los otros hombres, los grados de la genialidad se desvanecen, en la medida en que va menguando el disfrute de la obra, y los va arrojando nuevamente al mundo de la voluntad, no obstante es un estado de genialidad, aunque inferior.

Hasta aquí, hemos discutido sobre como el individuo al transformarse en sujeto puro de conocimiento, logra entrar es ese estado al que llamamos genialidad; sujeto puro o genio lo podemos llamar, cuando ha logrado captar la idea del objeto, y la ha llevado a la obra de arte, para comunicar tal conocimiento. Del genio hemos dicho, que va de la mano con la fantasía, pues ésta le permite expandirse fuera de su experiencia personal, a la hora de realizar la obra de arte; también que en el genio predomina el conocimiento intuitivo sobre el abstracto, y esto hace que muchas veces el genio lo tomen por loco. La genialidad es un estado, no es permanente, y aunque es el artista quien goza del mayor grado de genialidad, el hombre común tiene la posibilidad de alcanzar un estado genial inferior, si reúne la fuerza de su espíritu para esa tarea. Ahora, hemos presentado lo que encontramos en la obra del autor sobre el genio, pero ¿Sobre el objeto de arte como tal, hay algo relevante que decir?

Es así, que siendo el objeto un fenómeno de la voluntad, en él permanece la idea esperando a quien la intuya y la de a conocer; entendemos por objeto cualquier cosa: árbol, casa, roca, etc...Sabemos que la idea que captamos del árbol, es la misma idea que estaba en el árbol de hace mil años, por eso hablamos de la idea como esencia; todo objeto que sea bello puede ser arte, y es bello en la medida que posee una forma clara y precisa, esto lo encontramos ya en el mundo natural. Lo que sentimos en la contemplación, es el sentimiento de la belleza; por otro lado, encontramos objetos que no suscitan precisamente el sentimiento de la belleza, por el contrario, se muestran hostiles para nuestra voluntad, nuestro

cuerpo; pero una vez, el sujeto puro logra contemplarlos, a pesar de la amenaza que significa para él, le invade el sentimiento de lo sublime

Así pues, lo que diferencia el sentimiento de lo sublime del de lo bello es esto: en lo bello el conocer ha obtenido la supremacía sin lucha, ya que la belleza del objeto, es decir, la condición que tiene de propiciar el conocimiento de su idea, alejó de la conciencia sin resistencia e imperceptiblemente la voluntad y el conocimiento de las relaciones entregado a su servicio, quedando la conciencia como puro sujeto del conocimiento, de modo que no permaneció recuerdo alguno de la voluntad: en cambio, en el caso de lo sublime aquel estado de conocimiento puro solo se gana tras desprenderse consciente y violentamente de las relaciones del mismo objeto con la voluntad, conocidas como desfavorables, a través de una elevación libre y consciente por encima de la voluntad y el conocimiento referente a ella.⁸

El autor nos expone también que de lo bello a lo sublime puede darse un tránsito, y que lo sublime tiene diferentes grados, éstos ascienden en la medida de la hostilidad con que el objeto se muestre para con el sujeto; entre más hostil sea el objeto y más el esfuerzo del sujeto para contemplarlo, sin caer en el conocimiento de las relaciones violentas que amenazan su vida, sino antes bien superando tal situación; si el sujeto logra imponerse como sujeto puro de conocimiento, y comprende que como fenómeno enfrenta una terrible situación, pero como puro sujeto, libre de querer, es la condición para la existencia de tal objeto; el sujeto experimentará en su máxima el sentimiento de lo sublime.

Por otro lado, aparece un contrario al sentimiento de lo sublime: lo atractivo; todo lo que estimula la voluntad opuesto a lo sublime que violenta a la voluntad; lo atractivo hace caer de golpe al puro sujeto de conocimiento a individuo, incitando al conocimiento de los objetos en sus relaciones con la voluntad. Para nuestro autor hay dos ejemplos artísticos de este tipo: los bodegones holandeses que muestran una exuberancia de comidas preparadas que nos llevan a pensar en su naturaleza comestible, también están en la pintura y escultura la figura del desnudo que nos llevan a pensar en su naturaleza sexual. Un caso excepcional es la escultura griega, ya que el artista las realizó con un espíritu objetivo, buscando

⁸ Ibíd. P. 256.

el ideal de belleza. Lo repulsivo destruye también la contemplación estética, lo feo siempre y cuando no sea nauseabundo puede pertenecer a la contemplación.

Entretanto, es necesario especificar el sentido de lo bello, para continuar con la segunda parte de nuestra exposición. Si bien, referimos que lo bello es lo que se presenta como lo claro y preciso, se diferencia de la sublimidad, que el objeto bello se presenta sin ninguna resistencia o violencia para la voluntad, caso contrario del objeto sublime que siempre se muestra hostil para la voluntad; lo que los diferencia no es la cosa misma, sino la idea que aspira a revelarse en el objeto. Bello es además, todo aquello que le permite al individuo convertirse en puro sujeto de conocimiento, y captar con facilidad la idea del objeto, en esa medida son todos los objetos bellos, pero serán más bellos a medida que permitan captar la idea con más facilidad. Con esto finalizo:

Por eso el hombre es el más bello de los seres y la revelación de su esencia constituye el fin supremo del arte. La figura y expresión humana constituyen el objeto más importante del arte figurativo, como la acción humana es el objeto más importante de la poesía. —Sin embargo, cada cosa posee su belleza peculiar, no solo lo orgánico y lo que se presenta en la unidad de una individualidad, sino también lo inorgánico, lo amorfo y hasta los artefactos. Pues todos ellos revelan las ideas a través de las cuales la voluntad se objetiva en los grados más bajos y, por así decirlo, dan el tono más bajo de la naturaleza. Gravedad, rigidez, fluidez, luz, etc.⁹

Por tanto, podemos decir que así como hay distintos grados en la objetivación de la voluntad, siendo los grados inferiores los que refiere al mundo inorgánico y vegetal, y grados superiores aquellos que tratan sobre los animales y el hombre; el placer estético también irá en ascenso en el sujeto puro de conocimiento, dependiendo la idea que capta, de un grado mínimo (mundo inorgánico), a un grado máximo (el hombre).

Pasemos entonces, a la segunda parte de este capítulo, ya que en la jerarquía de las artes, podremos observar en la práctica, lo dicho hasta ahora.

⁹ SCHOPENHAUER, Arthur. El mundo como voluntad y representación. Traducción de Pilar López de Santa María. Madrid: Trotta, 2004. P. 265.

1.3 ACERCA DE LA JERARQUÍA DE LAS ARTES.

Para empezar, recordemos que en Schopenhauer la objetivación de la voluntad, cuenta con grados inferiores o superiores dependiendo la idea que representan, en los grados inferiores encontramos el mundo inorgánico y vegetal, en los grados superiores los animales y los hombres. Asimismo, el placer estético será menor o mayor, acatando los grados de la objetivación de la voluntad. Es así, que encontramos las artes en una jerarquía, que de menor a mayor escalón se presentarán: la arquitectura representando las fuerzas elementales como son las fuerzas de la naturaleza, hasta la tragedia representando las fuerzas más complejas como son la condición humana. Seis son los escalones de tal jerarquía, en las que observamos las artes como conocimiento de las ideas eternas, cada una ejemplo de una lucha constante de la voluntad consigo misma.

Iniciando en el primer escalón, encontramos la arquitectura que como hemos indicado, trabaja con las fuerzas elementales: cohesión, dureza, pero en especial, gravedad y resistencia, que permanecen en lucha continua señalando la tendencia inconsciente de la materia; esto lo observamos en la relación entre soporte y carga en las construcciones. La obra es más bella, si tal relación es visible para quien la observa, la construcción puede ser compleja, pero siempre debe mostrar con total facilidad la relación de soporte y carga.

Pues solo en cuanto cada parte soporta tanto como puede y cada apoyo está exactamente en el lugar y cantidad en que ha de estar, se despliega en su más perfecta visibilidad aquella rivalidad, aquella lucha entre rigidez y gravedad que constituye la vida de la piedra, las manifestaciones de su voluntad, y se revelan claramente los grados más profundos de la objetividad de la voluntad.¹⁰

¹⁰ Ibid. P. 269.

Ya que en la estética schopenhauriana, no interesa el objeto sino la idea de aquel, el arquitecto debe tener la facultad, de que por más complejo que sea el objeto, la captación de la idea sea lo más fácil posible.

El autor, siente aversión por cualquier clase de arquitectura que no sea hecha con piedra, pues como decíamos no importa el objeto sino su idea, cualquier edificación hecha con materiales ligeros aunque tengan una belleza aparente, no expresan en su totalidad la relación soporte-carga; o aquellas construcciones que ocultan la idea por la forma en que están construidas, como es el ejemplo del arte gótico o arte ilusorio que intenta un encubrimiento de la gravedad, debido a toda la ornamentación (arcos y bóvedas) que distrae al observador; no es el caso de la arquitectura griega máximo ejemplo de belleza, que en su construcción gracias a sus columnas separadas evidencia la fuerza de gravedad notablemente, y gracias al clima griego da a conocer también las propiedades de la luz. No obstante, la tarea del arquitecto es ingrata, ya que por un lado trabaja con las fuerzas elementales grado inferior de la objetivación de la voluntad, y por otro lado trabaja siempre pensando en fines útiles para la construcción; su apremio consistirá entonces, que bajo estas condiciones desfavorables pueda expresar su obra con claridad, y comunicar la objetivación de la idea en la arquitectura.

Continuando, hallamos la jardinería artística como grado superior de la naturaleza vegetal, ella no se presenta bajo un material como la arquitectura, quiero decir, ella misma es naturaleza, su belleza es dada del mundo natural, cuando se observa se contempla la naturaleza. En la pintura y escultura paisajista, encontramos la naturaleza carente de conocimiento, dentro del placer estético prevalece el lado subjetivo, ósea, la profunda tranquilidad que brinda la obra de arte. En la pintura y escultura animal, predomina el lado objetivo del placer estético, la captación de la idea; aquí aparecen la voluntad animal que en esencia es igual a la nuestra, la diferencia radica en que nuestro voluntad acompañada de reflexión, no se ve de manera salvaje cómo la voluntad animal.

Ya en el tercer escalón, encontramos la escultura cuya labor es representar la idea en la que la voluntad alcanza su mayor grado de objetivación (belleza humana), en la escultura predomina dentro del placer estético el aspecto objetivo del subjetivo. Pero si lo bello viene siendo cualquier objeto del cual se puede captar su idea con facilidad, la belleza humana es más compleja. El artista conoce que algo es bello gracias a la experiencia, pero de alguna manera esa condición de lo bello debe conocerse desde antes para poder distinguirse.

Ningún conocimiento de lo bello es posible puramente *a posteriori* y por mera experiencia: siempre es, al menos en parte, *a priori*, si bien de clase totalmente distinta la de las formas del principio de razón que conocemos *a priori*. Estas afectan a la forma general del fenómeno como tal y en cuanto fundamento de la posibilidad del conocimiento en general, al cómo universal y sin excepción del fenómeno; y de ese conocimiento nacen la matemática y la ciencia natural pura: en cambio, aquella otra forma de conocimiento *a priori* que hace posible la representación de lo bello afecta no a la forma, sino al contenido de los fenómenos, no al cómo sino al *qué* de la manifestación.¹¹

Aunque, todos reconocemos la belleza ya que nosotros mismos somos bellos; el artista gracias a su extremada sensibilidad la capta y la representa superando a la naturaleza misma. Esto lo vemos, especialmente en la escultura griega.

Belleza y gracia, son las cualidades de una escultura como verdadera obra de arte. La gracia compete en la escultura la correcta proporción y armonía del cuerpo. Ya en la escultura observamos la idea de humanidad, siendo el carácter de la especie lo que observamos desde la belleza de la escultura; y aunque el carácter es individual y en esto se diferencia los hombres de los demás seres, en la escultura se representa de forma ideal, no obstante, el artista para la creación debe tomar ciertos aspectos individuales para lograr su obra.

Continuando, hallamos la pintura histórica, también ésta al igual que la escultura tiene como propósito representar la belleza, gracia y carácter; si en la escultura predomina la idea de la humanidad en general, en la pintura esa idea se torna más

¹¹ Ibid. P. 276

específica. Todos los eventos, lugares o individuos que se muestran poseen un significado completamente humano. Una obra tiene además dos clases de significación: externa e interna. La primera se refiere a lo importante de ciertas acciones respecto al principio de razón, la segunda trata sobre la comprensión de la idea que en esas acciones se plasma. A su vez, la obra también posee dos clases de significados: Nominal y real. El primero es el aspecto de la idea que se revela, lo que vemos literalmente en el cuadro, el segundo la esencia de la idea que se revela, la idea de humanidad que se expresa en tal acción determinada. Uno es lo histórico, lo otro lo universal. El artista debe ser cuidadoso al elegir el momento histórico del cual pretende revelar la idea, que este no le limite o le perjudique para su trabajo ya sea porque tal lugar carezca de objetos bellos para representar como es el caso del pueblo judío –expresa el autor- ; de ahí, la admiración por Rafael y Correggio quienes lograron captar la idea verdadera del cristianismo en sus pinturas; refiriéndose a los santos que aparecen en las pinturas dice:

En sus gestos, en particular en los ojos vemos la expresión o el reflejo del más perfecto conocimiento: el que no está dirigido a cosas individuales sino a las ideas; es decir, aquel conocimiento que ha captado plenamente la total esencia del mundo y de la vida, y que, repercutiendo sobre su voluntad, no le proporciona ya *motivos* sino que, al contrario, se ha convertido en un *aquietador* de todo querer del que nace la perfecta resignación que constituye el espíritu más íntimo del cristianismo y de la sabiduría hindú, la renuncia de todo querer, la conversión, la supresión de la voluntad y con ella de todo el ser de este mundo: es decir, la salvación.¹²

Siguiendo, llegamos al quinto escalafón donde está la poesía; al igual que todas las artes su fin es el mismo: la representación de la idea. Si bien el concepto es el material de trabajo de la poesía, entre concepto e idea hay una gran diferencia; el concepto es abstracto, la idea es intuitiva, el concepto es accesible para cualquiera que tenga razón, la idea solo puede conocerse por un sujeto puro de conocimiento, es accesible al genio, quien ha logrado superar todo querer e

¹² *Ibíd.* P. 287.

individualidad. Ahora, en las artes plásticas puede darse el caso en que el concepto prime en la obra de arte, y la representación de la idea pase a un segundo plano, aquí aparece la obra de arte como alegoría, que significa algo distinto de lo que representa. Lo alegórico es el significado nominal de la obra, no el real, y cuando la obra nos lleva a tal estado de caída de la idea al concepto, se pierde el fin último del arte por un fin ajeno a él. Asimismo, cuando la alegoría llega a un punto máximo, donde la imagen y el significado carecen de una verdadera conexión y aparecen juntas casi de manera accidental, se le conoce como símbolo. Ej: el color amarillo símbolo de la falsedad, el azul de la lealtad... En el arte esto carece de valor, así tenga cierta utilidad en la vida ordinaria. También sucede, que cuando los personajes se dan a conocer por un símbolo en especial, este símbolo es llamado emblema. Ej: La lechuza de Minerva, la manzana de París...

Aunque, la alegoría no sea bien vista en las artes plásticas en la poesía es bienvenida, pues en la poesía al contrario de las artes plásticas lo primero que encontramos es el concepto, y para llegar a lo intuitivo necesitamos de la fantasía. Pero, los conceptos abstractos no pueden permanecer en su generalidad, han de cortarse sus esferas, combinarse, para sustituirlos en la fantasía del poeta. Al ser el concepto el material de la poesía, ella puede representar todas las ideas, ya sea describiendo, narrando, dramatizando. Y aunque la poesía puede hablar acerca de los grados inferiores de la voluntad, ya está la naturaleza que lo hace de manera inmediata. Es por eso que será la especialidad de la poesía representar el hombre, en sus acciones y afectos, esta idea acerca de la esencia de la humanidad, será la idea a representar por la poesía, el conocimiento que le corresponde enseñar, de ahí su superioridad de las demás artes.

Pero el poeta es el hombre universal: todo lo que ha conmovido el corazón de algún hombre, lo que en alguna situación la naturaleza humana ha dado de sí, lo que en algún lugar habita y se gesta en un corazón humano, es su tema y su materia; como también todo el resto de la naturaleza, De ahí que el poeta pueda igualmente cantar el placer que la mística, ser Anacreonte o Ángel Silesio, escribir tragedias o comedias, representar el ánimo sublime o vulgar según su humor o vocación. En consecuencia, nadie puede

prescribir al poeta que sea noble y sublime, moral, piadoso, cristiano, o que sea esto o aquello; y aún menos censurarle que sea esto y no aquello. Él es el espejo de la humanidad que le hace consciente de todo lo que siente y le agita.¹³

El rimo y la rima, son cualidades de la poesía que facilitan la captación de la poesía y la declamación del poeta. Si bien, cuando hablamos de poesía nos referimos a varios géneros (romance, canto, idilio, novela, comedia...) resaltan la poesía lírica y la poesía épica. La primera expresa la voluntad individual, el poeta lírico es subjetivo, él mismo es su objeto; la poesía épica trata sobre la voluntad humana en general, en ésta el poeta es objetivo, toma de las voluntades individuales para llegar a una voluntad humana en general.

Hemos llegado a la cumbre del escalafón, y en la última pero victoriosa posición esta la tragedia. Máximo género poético, representa el aspecto terrible de la vida, el indescriptible dolor y sufrimiento de los hombres por el dominio del azar. Ya observamos, que en la naturaleza la voluntad se encuentra en lucha consigo misma, al ser todo lo que existe parte de esa voluntad, y no existir nada fuera de ella, la voluntad se autodevora para seguir manifestándose, pues cada día en la naturaleza algo nace y algo perece en una cadena infinita. Así la tragedia nos enseña como la humanidad no es la excepción, y siendo el hombre el grado más alto de objetivación de la voluntad, su lucha aparece de manera más aterradora, manifestando que mejor le sería al hombre no haber nacido.

En la tragedia sucede entonces, que siendo una misma voluntad la que se manifiesta en los fenómenos, no obstante, se presenta en los hombres unas veces más débil o fuerte dependiendo esto también del carácter del individuo; siendo el hombre consciente de tal sufrimiento, llega a un punto donde su individualidad es traspasada, su egoísmo desaparece y aparece ante él el conocimiento de la esencia del mundo, con el la resignación y la renuncia a la voluntad de vivir. Así

¹³ SCHOPENHAUER, Arthur. El mundo como voluntad y representación. Traducción de Pilar López de Santa María. Madrid: Trotta, 2004. P. 305.

vemos a los grandes héroes renunciar a lo que habían perseguido con tanto esmero, incluso renuncian a su propia vida.

En cuanto a la técnica, Schopenhauer menciona que tres son las formas de tragedia. Una puede surgir producto de una maldad extraordinaria, como es el caso de Creonte en *Antígona*, otra puede aparecer por medio del azar o el error, un ejemplo es Edipo rey de Sófocles, y un tercer tipo de tragedia puede darse no por excesiva maldad, ni por azar, sino que estando los personajes dentro de ciertas circunstancias comunes, terminan causándose entre ellos grandes desgracias, sin que la justicia este de un lado o de otro, un ejemplo es Fausto. Esta última forma de tragedia le llama la atención al autor, pues en esta se muestra como la destrucción está abierta para nosotros en cualquier momento, y se da bajo circunstancias muy usuales y acciones que cualquiera puede cometer, sin tener que alegar nada a la justicia. Es importante señalar que la tragedia no es narración sino acción, como lo expone Aristóteles en su *Poética*, y que además no sólo es el texto poético, sino también tiene una parte de composición musical y de escenografía; pero no entraremos en detalles pues ampliaríamos de manera considerable nuestra exposición. Ya en el segundo capítulo averiguaremos, tomando como punto de referencia la tragedia considerada por nuestro autor como el arte de mayor relevancia dentro del escalafón; sí el performance, como herencia moderna del teatro, en especial el arte corporal de Marina Abramovic, cumple con las condiciones para pertenecer a dicho escalafón, o por el contrario no puede designarse como arte según Schopenhauer.

Ya para finalizar, encontramos la música, ella no pertenece al escalafón puesto que no representa ninguna idea pues ella está al nivel de la idea misma; la música no es entonces la copia de ninguna idea sino de la voluntad. Es pues, la música expresión de la esencia de la voluntad y por ello supera todas las demás artes; no obstante no pertenece al escalafón, puesto que no es representación de ninguna idea, y por eso no la tendremos en cuenta para continuar con nuestro objeto de estudio.

2. EL CUERPO EN EL ARTE.

Durante la historia del arte, el cuerpo ha sido objeto de las distintas manifestaciones artísticas, sobre él se ha hecho: pintura, escultura, poesía, danza, teatro, etc...Sobre las dos últimas observamos, que la participación del cuerpo se encuentra de manera más directa, ya que el cuerpo es en sí mismo el objeto artístico.

Durante largo tiempo, el cuerpo como objeto artístico, en especial el cuerpo femenino, fue visto desde su connotación de deseo y sensualidad. Si bien, el ideal de lo bello se constituía como condición inmanente del arte, fuera el cuerpo o cualquier objeto sobre el que se tratara, la representación del artista se ocupaba de imitar con la mayor exactitud el objeto dado, ya que a mayor imitación de un objeto en la obra, mayor belleza artística se le asignaba a ésta. El cuerpo de la mujer dentro del arte permanecía en su valor de objeto sexual, el artista no lograba liberarse de esa analogía de belleza-sensualidad, quizás porque ambas están tan unidas como carne y hueso, y es sólo cuando la belleza deja de ser condición para ser cualidad dentro del arte, cuando el cuerpo puede repensarse.

Así, la historia del arte continua, y a medida que el artista inmerso en un mundo cambiante, al cual observa y da a conocer por medio de su obra; dará cuenta de nuevas formas artísticas, que ya en la modernidad desligadas de una estética basada en la imitación como condición de lo bello (pues ya se ha perdido interés por lo bello y por tanto por la imitación en el arte), darán paso a nuevas reflexiones sobre otras problemáticas, algunas de índole político y social. El cuerpo será el mayor instrumento artístico para estas y otras denuncias.

Tracey Warr en la edición de la obra *El cuerpo del artista*, lo define de esta manera:

La idea del “yo” físico y mental como forma estable y finita se ha ido erosionando a medida que el siglo registraba nuevos avances en los campos del psicoanálisis, la filosofía, la antropología, la medicina y la ciencia. Los artistas han investigado la temporalidad, la eventualidad y la inestabilidad del cuerpo, y han explorado la idea de que la identidad, más que ser una cualidad inherente, se “representa” dentro y fuera de las fronteras culturales. Han estudiado la noción de la conciencia y han logrado expresar el “yo” invisible, informe y liminar. Han afrontado situaciones de riesgo, miedo, peligro y sexualidad, exponiendo incluso sus cuerpos a la amenaza de estos elementos.¹⁴

Para esta autora, es especialmente el psicoanálisis de Sigmund Freud acerca del inconsciente, lo que permite entender la mente y el cuerpo, y ya en el arte reconsiderar esa relación mente-cuerpo; lo que en este punto nos sorprende es que como ya sabemos, la teoría del inconsciente de Freud, debe mucho a la voluntad schopenhauriana, lo que nos lleva a pensar que vamos por buen camino.

Ya para el siglo xx, cuando se da a conocer la teoría del inconsciente freudiano en la que explica que el inconsciente afecta el comportamiento del hombre sin que él sea consciente de ello; movimientos artísticos como el dadaísmo y surrealismo crecieron y se fortalecieron en garante de esta teoría, primero los dadaístas con su irreverencia artística, rompiendo con los cánones del arte que venían hasta el momento llevaron el arte fuera del museo a los sitios públicos; y después el surrealismo que divulgó la teoría del inconsciente y el mundo onírico.

Estos movimientos artísticos permitieron que el arte abarcara nuevos espacios, se sumergiera en la vida cotidiana, que las formas de arte tradicional se hicieran a un lado, y dar paso a nuevas formas artísticas tales como: la instalación, los ambientes, la performance, en la cual el cuerpo es su objeto principal; asimismo que la reflexión estética expandiera sus horizontes y más allá.

A continuación, si ya nos venimos percatando de los cambios de perspectivas que ha tenido el cuerpo como objeto artístico en la modernidad; es necesario primero indagar, sobre que tiene por decirnos Schopenhauer acerca del cuerpo, para poder continuar examinando el cuerpo en el arte moderno donde ha recibido ese

¹⁴ JONES, Amelia y WARR, Tracey. EL CUERPO DEL ARTISTA. P. 11.

nuevo valor artístico y en especial dentro del arte corporal, desde la artista serbia Marina Abramovic.

2.1 EL CUERPO EN SCHOPENHAUER.

Al inicio de este trabajo, nos referimos al mundo como representación y voluntad. Del mundo como representación mencionamos que este depende de un sujeto y objeto; que el objeto existe para ser conocido por el sujeto, pero el sujeto de nada es conocido; sólo conocemos su cuerpo, que es un objeto entre objetos, pero no cualquier objeto sino uno inmediato; y esto es lo que examinaremos en este punto de nuestra investigación.

Si bien, ya hablábamos acerca de las dos clases de representaciones que existen: intuitivas y abstractas. Se dijo, que las primeras pertenecen a la experiencia, que gracias al cuerpo por medio de los sentidos, nos brinda una sensación que se transforma en intuición, mediante una relación causa y efecto, pues sólo conocemos del exterior, de los objetos, sus relaciones, no la esencia de éstos; y así se convierte aquella sensación en intuición, gracias al entendimiento y al principio de razón, que se encuentra a priori en el entendimiento: (tiempo, espacio y causalidad).

No obstante, la representación intuitiva al ser un conocimiento inmediato, para poder ser comunicado necesita transformarse en conceptos, gracias a la razón esto será posible; y aquí ya hablamos de representaciones abstractas, la otra clase de representaciones que me permiten, cuando el conocimiento se ha convertido en concepto llevarlo a la práctica y hacer de él algo útil; sin embargo, no podemos dejar de lado que la representación intuitiva, es la que llena de contenido a la representación abstracta, por eso siempre será superior aquella.

Asimismo, ya del mundo como voluntad discutimos, que así como el cuerpo es representación siendo un objeto más, es también voluntad siendo lo inmediato; por eso describimos al cuerpo como objeto inmediato. Es entonces el cuerpo representación y voluntad, y esto no ha de tomarse como si habláramos de dos cosas distintas, pues es el mismo cuerpo pero visto desde dos perspectivas.

De la voluntad, tratamos como ésta constituye la esencia del mundo; si por medio de la representación, no conocemos más que las relaciones de las cosas, pero no su esencia; la esencia de las cosas, aquello oculto que no se deja conocer, es la voluntad. Y esta voluntad no puede ser conocida, pues ella está fuera del principio de razón, de ella sólo conocemos sus fenómenos, los objetos que se presenta ante nosotros y de los que conocemos solo sus relaciones, lo que nos interesa de ellos para nuestro propio bienestar. De esta manera, la vida misma se nos convierte en un círculo infinito de querer, siempre buscamos de los demás lo que nos sirve para satisfacer el deseo, y cuando está satisfecho aparece el tedio, por eso hay que buscar un nuevo deseo, y en esto nos pasamos la vida. La voluntad es irracional pues se devora a ella misma, no teniendo nada fuera de ella pues ella lo es todo, hace que el mundo permanezca en este círculo infinito, y que el hombre al ser consciente de ello, no reconozca más de la vida y el mundo su condición de dolor y sufrimiento.

Ahora, la voluntad se presenta en el mundo fenoménico en distintos grados de objetivación, desde lo inferior, el mundo inorgánico, las plantas, los animales y el hombre, como el grado superior de objetivación de la voluntad; es él precisamente, quien tiene la oportunidad de conocer algo de esa voluntad, gracias a su conciencia; pues así como el cuerpo se nos muestra como punto de partida para el conocimiento exterior, el cuerpo también es fundamental para acceder al conocimiento interior, a la esencia del sujeto, esencia que es voluntad.

Ya en este punto, el cuerpo se revela de dos maneras distintas, por un lado como representación, por otro como voluntad. Como representación: como un objeto

más, objeto entre objetos y por lo tanto sometido a las leyes de los objetos. Como voluntad: como lo inmediato, que a diferencia de los otros objetos, el cuerpo es vivenciado por el sujeto cognoscente, dicho sujeto se hace consciente de su cuerpo como objeto inmediato.

Continuando, con el cuerpo como representación, debemos tener en cuenta que para conocer el mundo intuitivo hay unas condiciones, por un lado la capacidad de los cuerpos de actuar unos sobre otros, de provocarse cambios, aunque como sabemos es para el entendimiento que existe la causalidad, la relación causa y efecto. Por otro lado, la sensibilidad de los cuerpos y la cualidad de algunos de ellos de ser objetos inmediatos. En cuanto a los cambios que el cuerpo experimenta, si no produce dolor o placer, no tiene un valor inmediato para la voluntad, pero son llamadas representaciones ya que son percibidas; en la medida que sufre cambios que le provocan dolor o placer, éstas como afecciones inmediatas, no son propiamente representaciones, pero sí poseen un valor inmediato para la voluntad; empero es después de la aplicación del entendimiento que entiendo esto, antes no soy consciente de mi cuerpo como objeto inmediato.

Entretanto, mi cuerpo como punto de partida del mundo intuitivo, es posible en cuanto gozo con una buena condición de mis órganos sensoriales, alguien con discapacidad verá complicada tal labor; con el entendimiento pasa de igual manera, toda representación intuitiva que es posible gracias a él, no será posible si el individuo carece de entendimiento.

El entendimiento lo poseen hombres y animales, y de la misma forma: conocimiento de la ley causal, paso de la causa al efecto. Pero, tanto en los hombres como en los animales el entendimiento difiere en sagacidad y expansión. Ya en el hombre, el entendimiento se apoya con la razón, pues si el entendimiento posee el conocimiento inmediato, es gracias a la razón donde tal conocimiento se convierte en conceptos, y esto con el fin de darlo a conocer y llevarlo a la práctica. La buena agudeza del entendimiento es llamado prudencia, y denomina

únicamente el entendimiento a los intereses de la voluntad, la mala agudeza del entendimiento estupidez, que es la incapacidad en la aplicación de la ley causal. De los animales nos sorprende, que aunque ellos no tengan el apoyo de la razón, hay algunos de ellos que poseen un grado superior de entendimiento, tal como lo ve el autor en: los perros, elefantes, monos y zorros.

Pues bien, si lo que conocemos por medio del entendimiento es la realidad, y la ilusión es contraria a la realidad, mostrándose como artificio del entendimiento; debemos indicar que la ilusión se origina cuando un efecto se produce por dos causas totalmente diferentes, cuando de una sucede con frecuencia, y de la otra en raras ocasiones; así el entendimiento al ver el mismo efecto y al no poder distinguir de cual causa precede (ya que él es conocimiento inmediato y no discursivo) la falsa causa se presenta como objeto intuido, y he aquí la ilusión; un ejemplo que el autor plantea es la ilusión del bastón que sumergido en el agua parece roto, o el tamaño de la luna que parece más grande en el horizonte que en el cenit.

Ahora, si el cuerpo como representación, como objeto para el sujeto cognoscente, constituye el punto de partida para acceder al mundo intuitivo, al exterior; este mismo cuerpo será el camino para acceder al sujeto cognoscente, al interior. Si el sujeto cognoscente es condición para la existencia del mundo, también se encuentra como individuo, cuerpo que le es necesario para acceder a dicho exterior. Si bien, el cuerpo se le presenta como un objeto más, ya que las acciones de éste le son conocidas de la misma forma que los cambios de los demás objetos; es necesario que este cuerpo se presente también de forma distinta para ser no sólo objeto, sino objeto inmediato.

En otro caso, vería que su obrar se sigue de los motivos que se le presentan, con la constancia de una ley natural, exactamente igual que acontece los cambios de los demás objetos a partir de causas, estímulos y motivos. Pero no comprendería el influjo de los motivos mejor que la conexión entre todos los demás efectos que se le manifiestan y sus causas. Entonces a la esencia interna e incomprensible para él de aquellas manifestaciones y acciones de su cuerpo la denominaría, a discreción una fuerza, una cualidad o un carácter, pero no tendría una mayor comprensión de ella. Más las cosas no

son así: antes bien, al sujeto del conocimiento que se manifiesta como un individuo le es dada la palabra del enigma: y esa palabra reza voluntad. Esto, y sólo esto, le ofrece la clave de su propio fenómeno, le revela el significado, le muestra el mecanismo interno de su ser, de su obrar, de sus movimientos.¹⁵

Por eso decimos, que al sujeto de conocimiento, su cuerpo le es dado de dos formas diferentes; en la representación como objeto, en la voluntad como lo inmediato; el cuerpo es objeto inmediato. Todo acto de voluntad es una acción del cuerpo, no son dos estados distintos sino una misma cosa, una dada como intuición para el entendimiento, otra de forma inmediata.

Toda acción del cuerpo efectuada por motivos o estímulos (movimientos involuntarios) es voluntad objetivada; por eso el cuerpo que se designa como objeto inmediato, es en este punto objetivación de la voluntad. El querer y el obrar son dos cosas distintas vistas desde la reflexión, pero en la realidad son una misma cosa. Si todo acto de la voluntad es un acto del cuerpo, también toda acción del cuerpo es una acción sobre la voluntad, así cuando hay dolor es contraria a la voluntad, cuando hay placer es conforme a ella; ya mencionábamos que el dolor y placer, no son representaciones sino que poseen un valor inmediato para la voluntad, no obstante las impresiones que no causan ni dolor ni placer, que no afectan la voluntad de manera inmediata, si son representaciones, y por lo tanto son las que me permiten conocer el cuerpo como objeto de conocimiento. La relación entre el acto de voluntad y la acción del cuerpo, es evidente cuando un cambio violento afecta inmediatamente mi cuerpo, y por lo tanto el mecanismo interno de su ser.

Cuerpo y voluntad son lo mismo, lo que llamo cuerpo como objeto en una representación intuitiva, a medida que soy consciente de ello desde un conocimiento totalmente introspectivo, lo llamo voluntad. Ese cuerpo, que se nos presentaba como objeto para el sujeto, después como objeto inmediato en la

¹⁵ SCHOPENHAUER, Arthur. El mundo como voluntad y representación. Traducción de Pilar López de Santa María. Madrid: Trotta, 2004. P. 151-152.

conciencia que se distingue de los demás objetos, se denomina voluntad cuando encuentro la explicación sobre las acciones y padecimientos de dicho cuerpo. El cuerpo como voluntad se descubre, ya no como representación sino como el en sí, conocimiento inmediato que desconozco de los demás objetos.

En cuanto a los demás objetos, se representan al igual que el cuerpo como objeto, el problema surge al considerar tales objetos como objetos inmediatos, más, como objetivación de la voluntad. Ciertamente, desde el egoísmo teórico consideramos los demás objetos como aparentes, sólo mi cuerpo posee verdadera realidad; y ya en el egoísmo práctico, no solo considero, sino que veo y trato a los demás como aparentes, pues soy yo quien poseo verdadera realidad. Dado que nuestro conocimiento está ligado a la individualidad, es lo que me lleva a pensar que solo yo puedo ser, y los demás existen para mí.

Aquí, es necesario acudir al escepticismo, para separarnos del egoísmo y pensar que si se puede conocer el ser y actuar de nuestro cuerpo, todos los demás objetos, que son objeto de representación al igual que nuestro cuerpo, en coherencia con éste, han de ser también voluntad. Pues fuera de la voluntad no hay nada, a parte de la realidad que le hemos asignado al representarlos, solo voluntad es lo que podemos atribuirles a dichos objetos.

Hasta aquí, lo concerniente al cuerpo desde nuestro autor; si bien, Schopenhauer no trata en ningún momento el cuerpo como objeto hecho arte, lo anterior es sin duda pautas necesarias para averiguar, sobre la posibilidad de cuestionar desde el autor al arte corporal como una verdadera forma artística.

2.2 EL CUERPO EN EL ARTE MODERNO.

Continuando, si ya en el origen de esta segunda parte de nuestra investigación, tratamos como el cuerpo que venía presentándose como objeto sexual en el arte, logra desligarse de tal situación a medida que la belleza pasa de ser condición, a ser tan solo una cualidad en el arte moderno; esa sensualidad-belleza que se le designaba al cuerpo pasa a un segundo plano, y ante un mundo que cambia y trae nuevas problemáticas, el cuerpo desde el arte es objeto de denuncias de otras esferas, como lo político y lo social.

Como Tracey Warr venía exponiendo desde la obra *El cuerpo del artista*; es en el siglo xx con la teoría del inconsciente de Freud, que éste ejercerá una gran influencia para los artistas que propondrán reconsiderar esa relación mente-cuerpo en el arte. Especialmente los dadaístas y surrealistas, serán los movimientos artísticos que más reflejarán las teorías freudianas; unos se encargaran de llevar el arte a nuevos espacios fuera del museo, dando paso a nuevos movimientos artísticos como la instalación, la performance, donde el cuerpo es el más importante instrumento... los otros difundirán la atracción por el mundo onírico y el inconsciente.

La autora explica, que tras las guerras mundiales que causaron no sólo heridas físicas, sino también psicológicas; la muerte en la guerra y toda la destrucción que estas ocasionaron, se convirtió en el punto de reflexión de los individuos de aquella época; el artista sensible por naturaleza, percibiendo la fragilidad del cuerpo y cuestionando la categoría de raza, empieza un nuevo camino a partir de tal realidad.

Las primeras denuncias artísticas sobre el cuerpo, como signo de herida, tortura y humillación en la guerra, la llevaron a cabo los accionistas vieneses: Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Mühl. Los artistas usaban sus propios cuerpos, para

teatralizar actos de mutilación y coprofagia, muchos marginalizaron esta forma de hacer arte considerándolo como exhibicionista, pero al final vendría muchos otros artistas que se verían influenciados por este movimiento artístico.

Asimismo, al salir el arte a la calles a involucrase en lo cotidiano, permitió que la relación artista-arte se abriera para darle un espacio al espectador dentro de la obra, artistas como el italiano Piero Manzoni, pedían al público firmasen objetos y cuerpos que formaban parte del performance que estuviera realizando, la estadounidense Carolee Schneeman dentro de sus happenings invitaba a participar de manera cooperativa y creativa a su público. El punto de todas estas manifestaciones, era la participación activa no sólo del cuerpo del artista dentro de la obra, sino también de los cuerpos de las personas del público.

También, se quiso mostrar como el cuerpo posee un lenguaje propio, pero al ser este un lenguaje corporal no puede ser estable, ya que el cuerpo en toda la dimensión de sus sentidos percibe diversas sensaciones que indican diferentes cambios, y por lo tanto puede expresar algo en particular, y al momento algo contrario a aquello. Artistas como: Chris Burden, Orlan, Gina Pane; ritualizan muchas veces el cuerpo dentro de sus obras, con el fin de dar un significado más preciso sobre el cuerpo.

Aunque el cuerpo como objeto sexual, ha pasado a un segundo plano en la modernidad, y esta categoría como el cuerpo sensual dentro del arte no tiene la misma relevancia que adquirió en las bellas artes; el cuerpo sigue trabajando desde esta categoría pero desde una perspectiva más amplia; sexualidad, género y raza conforman la cuestión sobre la que reflexionar. Sobre este tema de la identidad femenina, Hanna Wilke y Mary Kelly son grandes exponentes, Cindy Sherman viste y maquilla su cuerpo poniendo en escena estereotipos femeninos, con el fin de criticar la estandarización de un concepto de belleza impuesto por los medios. Jurgen Klauke y Carlos Leppe por medio del travestismo, cuestionan la

identidad de género; siendo los movimientos de homosexuales, feministas y de raza, grandes retos para los sistemas políticos modernos.

Así, en el siglo xx el cuerpo se enfrenta a nuevos cambios y desafíos, el arte hasta el momento se ha encargado de plasmar tal contexto, las políticas incluyentes tratan de hacer lo mismo; ya para finales de siglo la tecnología evoluciona formidablemente con la internet, si aquí ya nos salimos del período de la modernidad, no podemos obviar que esto trajo consigo nuevos y muchos aportes para el arte. La tecnología en el cuerpo, el hombre máquina más inteligente e imperecedero que su padre, la indagación por la realidad del cuerpo y los objetos, la exploración del límite y posibilidad del cuerpo humano, esto y más será apenas las primeras incógnitas que se presentarán para el nuevo siglo.

Lo anterior, son tan solo algunas facetas del cuerpo en el arte moderno, y los artistas mencionados sobresalientes en su género pero no los únicos. Abordaremos entonces, tan sólo una forma artística y desde ella sólo una artista, con el fin de rastrear de manera específica los rasgos de su obra, y acordar desde los lineamientos de la estética schopenhauriana, si podemos llamar arte tal forma artística como es el arte corporal, o si en definitiva Marina Abramovic la artista elegida está lejos de ser genio artístico para Schopenhauer.

2.3 ARTE CORPORAL EN MARINA ABRAMOVIC.

Al llegar hasta aquí, es importante recordar que el punto central de esta investigación, surgió ante la duda de unos parámetros que sugiere el autor para que exista una verdadera experiencia estética, experiencia estética que a su vez será más sublime dependiendo de la manifestación artística que se contempla, así el autor nos presenta una jerarquía de la artes donde la tragedia posee el puesto más alto; sin embargo, nos preguntamos por todas las formas artísticas que no se

encuentran en dicha jerarquía. ¿Las podemos llamar también arte según el autor?, ¿Les pertenece acaso un lugar en la jerarquía?, ya que Schopenhauer no alcanzó a conocer otras formas de arte propias de la modernidad, nos interesamos por tal cuestión.

Ya en el arte moderno, las manifestaciones artísticas están alejadas de las bellas artes, sino éstas mismas se han ido transformando. Para tener un punto de partida, elegimos la tragedia griega que ocupa el máximo puesto de la jerarquía de las artes en Schopenhauer, y observamos dentro de la modernidad cual forma de arte está más ligada a ella. Si bien, la tragedia la conocemos desde su parte narrativa, en su fundamento es teatro; siendo así, vinculamos la tragedia al performance siendo una forma de teatro moderno, en palabras de Rauschenberg: teatro bastardo.

Comentábamos a partir de Tracey Warr, como para el siglo xx el arte sufre una total transformación, ya desde los movimientos dadaístas y surrealistas, el arte sale de los museos, mencionábamos los ambientes, la instalación, la performance como nuevas formas artísticas; también se torna tras nuevas reflexiones desde la teoría del inconsciente de Freud. Después de las guerras, cuando surge una nueva perspectiva frente al cuerpo, llega el arte corporal como acto performativo, denunciando la violencia, tortura y humillación del sujeto, tanto en lo físico como en lo psicológico.

Después de las guerras, vendrán diversas formas artísticas y artistas, algunos de ellos criticarán y otros elogiarán lo que se venía haciendo en el arte; Amy Dempsey ve la instalación y el ensamblaje como una revolución en la forma de percibir el arte, tanto la instalación como el ensamblaje, abordarán nuevos espacios, nuevas ideas, rechazando la práctica tradicional artística, e invitando al espectador a que participe de la obra, siendo obras incatalogables, ya que usan objetos cotidianos o materiales, que hasta el momento no se usaban en el arte (pedazos de papel, madera, plástico) como el caso del ensamblaje.

No obstante, el cuerpo como objeto artístico lo encontramos en los happenings o la performance; la mezcla de medios y técnicas, al no ser narrativos, al contar con la participación de varios artistas e incluso el público, se han denominado arte de acción o arte de la vida. En cuanto a la performance Amy Dempsey en su obra *ESTILOS, ESCUELAS Y MOVIMIENTOS*, cita a Rauschenberg:

Nos denominamos a nosotros mismos como Bastard Theater [teatro bastardo], para representar correctamente nuestra relación con el teatro tradicional (clásico y contemporáneo). Nuestras influencias son cuestionables, y nuestro crecimiento impuro. Nuestra descabellada estética nos permite la máxima libertad y flexibilidad del trabajo. Nuestra inconstancia se apoya en un rechazo constante a la servidumbre a cualquier medio, método o significado único. No tenemos apellido y disfrutamos de ello.¹⁶

Tanto el happenings como la performance, inspirados en el mundo del teatro y corrientes fuera de él, (danza, cine, video...) se fortalecieron y crecieron durante los sesenta, y setenta desde el body art o arte corporal como lo hemos llamado hasta el momento. Si por un lado el happenings aludía más al arte improvisado, que se realizaba en cualquier lugar o momento sin tener una exhausta preparación; el performance e igualmente el arte corporal, tenían una elaboración más definida antes de salir a teatralizar; no obstante, los temas que se tratan en un happenings o acto performativo no distan: sexismo, racismo, guerras, tabúes sociales y culturales, en fin.

Sobre el body art o arte corporal en específico, podemos decir que es un arte que necesita del cuerpo como objeto principal, lo que hace de esta forma artística muy controversial por las ideas, y el medio por el que se representa. El observador del arte corporal debe en ocasiones hacer de participante activo, lo que es más difícil en esta clase de arte. Desde Duchamp, que introdujo por vez primera el cuerpo como objeto artístico, Yves Klein quien usaba los cuerpos como pinceles vivientes, y Piero Manzoni quien firmaba los cuerpos como si fueran esculturas vivas; ya se

¹⁶ RAUSCHENBERG, 1966. Citado por DEMPSEY, Amy. *ESTILOS, ESCUELAS Y MOVIMIENTOS*. Traducción de Margarita Gutiérrez Manuel. Barcelona: Blume, 2002. P. 223.

veía la participación del cuerpo en el arte, pero es con el arte corporal donde el cuerpo adquiere su mayor relevancia en el arte.

Para Amy Dempsey las características del body art consisten en que:

Cuestionan y presentan diversas interpretaciones del papel del artista (el artista como obra de arte y como un comentarista social y político) y del arte es sí mismo (el arte como huida de la vida cotidiana, como representación de los tabúes sociales, como medio de autodescubrimiento, como narcisismo). El cuerpo ofrece un poderoso medio para explorar un amplio espectro de temas, entre los que se encuentran la identidad, la lucha entre los sexos, la sexualidad, la enfermedad, la muerte y la violencia. Las obras van desde el exhibicionismo sadomasoquista hasta las celebraciones colectivas, desde la crítica social hasta el humor.¹⁷

Ya en concreto, sobre la obra de la artista serbia Marina Abramovic, la observaremos desde Carmen Hernández en su obra *Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino*, donde la autora identifica algunas aristas, dentro de la obra de la artista serbia.

En limpiando el espejo #1(1995), Marina vestida de blanco, cepilla un esqueleto humano con agua y jabón, mientras su rostro expresa erotismo y repulsión. Aquí el sujeto es representado por el esqueleto, y al referirse a él como espejo, nos muestra la capacidad que tenemos de hacer una imagen de nosotros mismos, y a la vez un yo que puede ser transformado. El tema de la limpieza está presente en la obra de Abramovic, y siempre está en relación con la exploración de la armonía individual. En otra de sus obras, usa cepillos en los que reemplaza sus cuerdas por cristales de cuarzo, los cuales son relacionados con la limpieza espiritual.

Si bien, las anteriores obras son de las más recientes; en sus inicios la artista usaba su cuerpo en relación al dolor, asimilando que la resistencia al dolor es una forma de redimir tanto el cuerpo y la mente, de estructuras sociales que nos determinan. La superación del dolor nos conduce a un estado superior de

¹⁷ DEMPSEY, Amy. ESTILOS, ESCUELAS Y MOVIMIENTOS. Traducción de Margarita Gutiérrez Manuel. Barcelona: Blume, 2002. P. 246.

conciencia, y es precisamente lo que quiere que entienda el público, y no que tomen su obra como un espectáculo.

Carmen Hernández cita a la propia artista, desde la entrevista que le hizo Gras Balaguer en 1996:

Se trata de empujar los límites, de ser capaz de desbordarlos, incluso situándose en el umbral que separa la vida de la muerte y la muerte de la vida, porque se puede llegar a un transformación real total de uno mismo (...) Se trata de encontrar un equilibrio entre el cuerpo y la mente, y de experimentar con todos los sentidos, no sólo con la vista o el oído, como tradicionalmente hemos creído.¹⁸

Hernández menciona a RoseLee, quien plantea que la vida misma de la artista es el punto central de su obra. Ya en los primeros performances, alude a distintos símbolos vinculados a la ideología de su país; en *Rhythm 5* (1974), hay una estrella de fuego en la que se ubica dentro, aludió al rojo como símbolo opresor, que dentro de la materialidad social marca los cuerpos, como también lo vemos en uno de sus performance más controversiales como lo es, la estrella grabada con un cuchillo en su vientre, donde la sangre “roja” fluye de su cuerpo.

Ya con anterioridad, hablábamos de como el arte en la modernidad sufrió una total revolución; lo moderno, lo postmoderno, lo contemporáneo, en fin, a veces parecieran etiquetas que usan los críticos o historiadores del arte, con el fin de cercar cierta forma artística; no obstante para el artista parece que no tiene tanta relevancia esta cuestión. Y a pesar, de que Marina Abramovic se da a conocer como artista ya en la década de los setenta, no podemos obviar que el arte corporal desde la performance, se venía dando desde años atrás, por eso aunque la mayoría la llamen artista contemporánea dada su actual vigencia, ella se hace llamar “la abuela de la performance”, pues es una artista de las tres épocas.

¹⁸ Marina Abramovic entrevistada por Balaguer, 1996:61. Citado por HERNÁNDEZ, Carmen. Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A. 2006. P.47.

La obra de Marina es amplísima, son más de cuarenta años de vida artística, y si en un principio sus obras trataban sobre la violencia corporal, ya en estos últimos años se ha dedicado a tratar sobre instalaciones de piedra; sin embargo el cuerpo continúa siendo un objeto artístico dentro de su obra, aunque ahora de una manera más pasiva.

Retomemos nuevamente la obra de Tracey Warr y Amelia Jones, *El cuerpo del artista, ahora* desde el estudio que hace Jones, observaremos tres obras sobresalientes de Abramovic, en el recorrido de su vida artística.

En ritmo 0 (1974), aparece una mesa con setenta y dos utensilios entre los que hay: una pistola, una bala, un hacha, una sierra, un peine, un tenedor, un labial, un látigo, pintura, perfume, cerillas, cuchillos, una rosa, un perfume, agua, cadenas, una rosa, clavos, agujas, tijeras, miel, uvas, tiritas, azufre y aceite de oliva. La artista puso un letrero en la pared que decía: “En la mesa hay setenta y dos utensilios que pueden usarse sobre mí como se quiera. Yo soy el objeto.” Después de seis horas, cuando los propios espectadores pusieron fin al performance, el cuerpo de la artista estaba desnudo pues le rasgaron las ropas, lo habían limpiado, decorado, cortado y le habían puesto el arma en la cabeza. El público que al principio se comportó pasivo, se tornó más violento al transcurrir de las horas. La autoinvestigación por su cuerpo y psiquis había terminado.

En ritmo 2 (1974), la artista consume medicamentos para la esquizofrenia, casi a la hora su cuerpo sufre convulsiones mientras es consciente de lo que pasa, cuando pasan los efectos de esta droga, toma medicamentos para la catatonía aguda, y ahora es su mente quien se ve afectada, perdiendo el conocimiento de sí misma. Fue una experiencia en la cual relataba a su público, los efectos de tales drogas en su cuerpo y mente, y como incidían éstas en la pérdida de control.

En guerra de los Balcanes (1997), ella se ubican en el centro junto a mil quinientos huesos de ternera, que limpio seis horas diarias durante cinco días, mientras lo hacía cantaba canciones populares que recordaba de su niñez, dentro del

performance también habían unas estructuras de cobre llenas de agua, y tres pantallas grandes de video que mostraban a la artista y a sus padres. Esta obra representa, una señal de luto por las guerras civiles de los Balcanes, es un acto de unión personal de la artista con su comunidad, la obra es un rito por el que Marina se redime del dolor, que le ha ocasionado crisis internas que la llevan a la autodestrucción.

Figura1. Ritmo 0 (1974)



Figura 2. Ritmo 2 (1974)



Figura 3. Guerra de los Balcanes (1997)



3.¿ES POSIBLE DESDE SCHOPENHAUER CONSIDERAR EL ARTE CORPORAL DE MARINA ABRAMOVIC UNA MANIFESTACIÓN ARTISTICA?

Bueno, hemos llegado al punto crucial de esta investigación, tenemos en el primer capítulo de este trabajo, todas las pautas que Schopenhauer menciona como condiciones para la verdadera experiencia estética; por un lado el artista que tiene que suprimir su individualidad para ser sujeto puro de conocimiento, que ya en un estado de genialidad, siendo este el momento en que ha captado la idea de un objeto, la comunica en la obra de arte; asimismo el espectador que para contemplar la obra, debe tener cierto grado de genialidad, para captar la idea que dicha obra comunica. Por otro lado, está el objeto que contiene tal idea, lo llamamos bello en la medida en que su forma, nos permite captar con más facilidad la idea. Siendo lo más bello la figura y expresión humana.

Ya en la jerarquía de las artes, otra parte del primer capítulo, encontramos que todas las manifestaciones artísticas no son iguales, esto depende de la idea que expresan, siendo así la arquitectura la de menor posición en la jerarquía, ya que expresa ideas inferiores (fuerzas elementales: la naturaleza), y la tragedia quien ocupa la más alta posición, porque expresa ideas superiores (fuerzas complejas: la condición humana).

En el segundo capítulo de este trabajo, encontramos el cuerpo como símbolo sexual dentro del arte hasta la modernidad; ya para el siglo xx, con la teoría del inconsciente de Freud, y movimientos artísticos como el dadaísmo y el surrealismo, el arte sufre una total transformación; es después de las guerras mundiales, cuando el arte y en específico el cuerpo en el arte, asume nuevas perspectivas, con el arte corporal viene las denuncias desde el cuerpo a lo político, social y cultural; Marina Abramovic es una de las máximas exponentes de este terreno, y por tanto, la artista elegida en la que nos enfocamos. También, desde Schopenhauer estudiamos el cuerpo, concluyendo que para el autor, el cuerpo se

presenta de dos formas distintas: el cuerpo como representación y el cuerpo como voluntad.

Ahora, para finalizar nuestro objeto de estudio, y dar una respuesta a la pregunta inicial, para la cual hemos venido poniendo todas las herramientas para tal labor; trataremos la cuestión de esta manera:

Primero, abordaremos lo que Schopenhauer menciona sobre el cuerpo, para hacer una lectura desde allí a la obra de Marina Abramovic, esto con el fin, de aproximarnos con más claridad al segundo punto.

Segundo, dado lo anterior, tomaremos las condiciones de la contemplación estética para examinar la artista y su obra, observando si podemos establecer alguna analogía, o por el contrario sólo encontramos ambigüedades.

Tercero, llegando a la jerarquía de las artes, donde dado los resultados de lo anterior, confrontaremos el arte corporal con las distintas formas artísticas a las que el autor ya les dio un puesto en el escalafón; habrá que deducir, sobre el posible escalafón que le corresponde al arte corporal o si en definitiva esta fuera de él.

Para concluir, daremos la respuesta más acertada sobre este ejercicio

3.1 EL CUERPO DE LA ARTISTA Y EL CUERPO EN SCHOPENAUER.

Entonces, para Schopenhauer el cuerpo se presenta desde dos perspectivas: el cuerpo como representación y el cuerpo como voluntad. Desde la representación como un objeto más, como objeto entre objetos y sometido a las leyes de éstos; desde la voluntad como lo inmediato, que a diferencia de los otros objetos, el cuerpo es vivenciado por el sujeto cognoscente, el sujeto al hacerse consciente de su cuerpo, lo experimenta como objeto inmediato. Recordemos que sujeto y objeto

son condiciones para que haya representación, el sujeto es el que conoce y de nada es conocido, objeto es ya su cuerpo, lo conocido por el sujeto. El mundo también es objeto para un sujeto, por eso decimos: el mundo es mi representación.

Cuando el autor menciona, que el cuerpo es representación siendo un objeto más, se refiere a que él es punto de partida para acceder al conocimiento exterior, las ideas que captamos en los objetos de afuera; pero es importante aclarar, que aquí primero queremos averiguar, si el cuerpo en sí mismo es material para llevar a cabo la obra de arte, tal como el lienzo del pintor o el concepto para el poeta; y dado que Schopenhauer, no menciona en específico al cuerpo como objeto artístico en sí mismo, tomaremos ese cuerpo que él lo llama un objeto más, desde la perspectiva de un objeto como la roca, que es usada en la arquitectura, el lienzo del pintor, etc. Y también, como ese objeto que es punto de partida para conocer otros objetos.

Sabemos, que el cuerpo como representación constituye el punto de partida para el conocimiento exterior, esto gracias a que el cuerpo por medio de los sentidos, nos brinda una sensación que se transforma en representación intuitiva con ayuda del entendimiento; pero esto sucede mediante una relación causa y efecto ya que conocemos de las cosas sólo sus relaciones, no su esencia. Ya al ser la representación intuitiva conocimiento inmediato, necesita ser convertido en concepto con el fin de llevar tal conocimiento a la práctica, de esto se encargará la razón en las otras clases de representaciones: las abstractas.

Ahora, Schopenhauer menciona que el cuerpo debe tener ciertas condiciones para conocer el mundo intuitivo, estas son: la capacidad de actuar sobre otros produciendo cambios, y que tenga sensibilidad, aquí el cuerpo aventaja a otros objetos al ser objeto inmediato, pero esto lo revisaremos en el cuerpo como voluntad. Asimismo, el buen funcionamiento de los órganos sensoriales y el entendimiento es fundamental para una correcta representación, alguien con

discapacidad de algún tipo, le será complicado entregar una información integral sobre datos sensibles al entendimiento, y alguien que carezca de entendimiento, no podrá representar correctamente; también, la ilusión como engaño del entendimiento, es algo a tener en cuenta. No obstante, la falta de razón puede ser un problema, pero como veremos más adelante no es un problema para el artista.

Lo anterior, va para todos los sujetos cognoscentes, pero en especial para el puro sujeto de conocimiento, quien usa de la representación intuitiva para captar la idea del objeto, si bien él se desprende del conocimiento de las relaciones con los objetos, necesita de la sensibilidad y el entendimiento y de manera aguda. Sabemos ya, que para la artista Marina Abramovic, esto no representa ningún problema, ella cuenta con el buen estado de sus órganos sensoriales y entendimiento. En este punto, no hay inconvenientes en cuanto al cuerpo de la artista como representación.

En cuanto al cuerpo como voluntad, ya decíamos que al sujeto de conocimiento, su cuerpo le es dado de dos formas diferentes; en la representación como objeto, en la voluntad como lo inmediato; el cuerpo es objeto inmediato. Todo acto de voluntad es una acción del cuerpo, no son dos estados distintos sino una misma cosa, una dada como intuición para el entendimiento, otra de forma inmediata.

Si todo acto de la voluntad es una acto del cuerpo, también toda acción del cuerpo es una acción sobre la voluntad, así cuando hay dolor es contraria a la voluntad, cuando hay placer es conforme a ella; ya mencionábamos que el dolor y placer, no son representaciones sino que poseen un valor inmediato para la voluntad, no obstante las impresiones que no causan ni dolor ni placer, que no afectan la voluntad de manera inmediata, si son representaciones y por lo tanto son las que me permiten conocer el cuerpo como objeto de conocimiento.

La relación entre el acto de voluntad y la acción del cuerpo, es evidente cuando un cambio violento afecta inmediatamente mi cuerpo y por lo tanto el mecanismo interno de su ser. En cuanto, a que el dolor y placer posean un valor inmediato

para la voluntad pero no sean representaciones, sucede cuando estas afecciones surgen de manera espontánea, pero cuando ya han cesado en el cuerpo sí puedo hacer representaciones sobre el dolor y placer. Vemos, ya en el arte como es el caso de la tragedia, que la idea de la condición humana, (azar-sufrimiento-resignación), está ligada a la afección del dolor como representación, y esto no distan de la obra de la serbia Marina Abramovic; si en la tragedia la parte narrativa es la encargada de representarlo, no podemos decir por eso que el arte corporal al estar privado de una estructura narrativa, no pueda representar tal idea por otro medio como lo es el cuerpo.

Si por un lado el cuerpo como representación, es la puerta de acceso al conocimiento exterior, contando con unas condiciones para llevar a cabo tal cometido, y esto no constituyó problema para la artista que venimos trabajando; por otro lado el cuerpo como voluntad, es la puerta de acceso al conocimiento interior, donde el sujeto no puede ser conocido en su esencia, pero si podemos conocer su idea, idea que reza: voluntad, explicación de las acciones y padecimientos del cuerpo, ¿y no es esto acaso ideas sobre la condición humana? violencia y dolor, que dentro de las propias experiencias de la artista y mostrándolo siempre en su obra, podemos reconocer en ella que ha logrado tomar conciencia de esto, y ha logrado captar la idea del sujeto en relación a su cuerpo; por eso podemos decir que el cuerpo como voluntad, tampoco implica ningún problema para esta artista.

3.2 LA ARTISTA Y SU OBRA DESDE LA CONTEMPLACIÓN ESTÉTICA.

Sí el puro sujeto de conocimiento, que como artista representa intuitivamente, pero desligándose de la relaciones de las cosas, y captando solo su idea, ya para comunicarla en el lienzo o en el material sobre el que trabaja, crea la obra de arte;

el cuerpo descubriéndose como un lienzo más, permite al artista del arte corporal trabajar sobre él y mediante él, como los otros artistas él también capta y representa las ideas de otros objetos, pero las comunica mediante el cuerpo; ya en el cuerpo como voluntad, el artista, puede representar la idea de su propio sujeto, no mirando al exterior como en la representación intuitiva, sino observando su interior y descubriéndolo, como esa objetivación de la voluntad. Y esto, ya lo observamos en la obra de Marina Abramovic, donde la artista no solo da a conocer, la idea de la resistencia al dolor en particular, sino especialmente la de su propio dolor.

Como sabemos, el conocimiento del individuo común sucede, gracias a que el cuerpo por medio de los sentidos brinda una sensación que se transforma en representación intuitiva, esto con ayuda del entendimiento mediante una relación causa y efecto pues se conoce de las cosas sólo sus relaciones, no su esencia. Ya al ser la representación intuitiva conocimiento inmediato, necesita ser convertido en concepto con el fin de comunicar tal conocimiento y llevarlo a la práctica, la razón se encargará de esto en las otras clases de representaciones: las abstractas.

Ahora, de esto se trata la contemplación estética, que el individuo común deje su individualidad a un lado, ya no conociendo mediante la representación intuitiva, las relaciones de las cosas si no su esencia, su idea. Es así, que para acceder a un conocimiento de la idea, debo convertirme en un puro sujeto de conocimiento, esto sucede cuando logro desprenderme del conocimiento común de las cosas, la relación de éstas con la voluntad y contemplo el objeto que se me presenta hasta quedar absorbido por él. No es tarea fácil no ocuparme de las cosas desde el servicio que éstas me puedan prestar; es necesario dedicar a la intuición toda la energía del espíritu hasta lograr la plena contemplación del objeto, abarcando toda la conciencia y olvidando toda individualidad, hasta convertirme en uno con el objeto.

Cuando sucede esto, que de individuo cognoscente se convierte en puro sujeto de conocimiento suprimiendo su voluntad, y cuando el objeto que conoce solo en sus relaciones se eleva a idea liberándose de la forma del principio de razón, surge el conocimiento más directo de la voluntad. Encontramos, que tal como el sujeto al quedar absorbido por el objeto es el objeto mismo, ya que la conciencia está toda embargada por el objeto contemplado no se puede diferenciar entre objeto y sujeto, y por eso decimos que es uno solo. Y esto será necesario para la completa y perfecta objetivación de la voluntad que ya encontramos en la idea; al transformarse el individuo en sujeto puro y contemplar la idea en el objeto, son uno en la medida que al ser voluntad fuera del principio de razón, es la voluntad observándose a sí misma; la voluntad nunca puede ser conocida en esencia, lo que podemos conocer son las ideas de la voluntad que es el conocimiento más cercano a ella, y es éste precisamente, poder observarla, en otras palabras, tomar plena conciencia de ella.

Ya, cuando tratamos el cuerpo establecimos, que siendo éste el punto de partida para el conocimiento exterior (representación) y el conocimiento interior (voluntad) no implicaba ningún problema para la artista Marina Abramovic, pero aquí en la contemplación estética ya plantea un problema. Si el cuerpo como representación, requiere ciertas condiciones para que haya una correcta representación y esto no fue problema para la artista; en el cuerpo como voluntad, donde el sujeto toma conciencia de su corporalidad tampoco encontramos un problema para ella; pero esto observando el cuerpo desde esas perspectivas, ya aquí, junto a la contemplación estética siendo este el camino para captar la idea de un objeto, el problema del arte corporal de Marina se presenta en la forma de cuerpo como voluntad; pues ella al tomar conciencia de la experiencia de su cuerpo, lo comunica a través de la obra de arte que es su propio cuerpo, pero como puede hacer arte sobre su propio cuerpo sino es experimentado, lo que ya supone voluntad y rompe con las condiciones de la contemplación estética, que es precisamente conocer las ideas de las cosas, para lo cual es necesario alejarse de

las relaciones de éstas con la voluntad. No obstante, el dolor y placer son afecciones y no representaciones mientras las experimento, pero cuando han cesado, puedo hacer representaciones de ellas. Es así, que Abramovic toma tales representaciones y las comunica mediante su cuerpo, en ritmo 0 vemos la artista resistiendo al dolor tras la tortura de los espectadores, en ritmo 2 la artista sufre distintos cambios tras tomar unas drogas y experimenta la pérdida de control, ya en guerra a los Balcanes, Marina ritualiza el luto de su comunidad y el propio tratando de redimirse del dolor; la idea del dolor es la idea principal en la obra de Abramovic, y aunque en la mayoría de sus obras experimente el dolor mientras se llevan a cabo, esto no supone un problema finalmente pues ya vemos que Schopenhauer dice:

En cambio, en la EJECUCIÓN de la obra, donde la comunicación y representación de lo así conocido es el fin, la voluntad puede, más aún, debe volver a ser activa, debido a que existe un FIN: por consiguiente aquí vuelve a imperar el principio de la razón, según el cual se aplican apropiadamente medios artísticos a fines artísticos. Así ocurre cuando el pintor se ocupa de la corrección del dibujo y del empleo de los colores; el poeta de la disposición del plan, en cuanto a la métrica y a la expresión.¹⁹

La artista serbia, no puede ser descartada aún del camino de la contemplación estética, debemos seguir averiguando si ella verdaderamente logra ser sujeto puro de conocimiento y convertirse en uno con el objeto, aunque esto último lo podemos dar casi por hecho ya que la artista trabaja con su propio cuerpo. Continuemos observando, que otras condiciones plantea Schopenhauer en cuanto a lo que él considera un artista genial y una auténtica obra de arte.

El arte como obra del genio, reproduce el conocimiento de tales ideas, lo esencial del mundo de los fenómenos; el fin del arte: no tiene una utilidad como tal; sólo comunicar el conocimiento de las ideas. Cuando se conoce la idea de tal objeto (árbol, casa, roca, etc...) fuera del principio de razón ya como una parte del infinito, quien contempla también logra evadir su condición espacio-temporal para

¹⁹ SCHOPENHAUER, Arthur. Sobre la metafísica de lo bello y la estética en: PARERGA Y PARALIPÓMENA, traducción de José Rafael Hernández Arias, Madrid: Valdemar, 2009. P. 909.

conocer no ya las relaciones de las cosas, sino la esencia misma; este es el estado de genialidad. El genio es quien puede intuir, perderse en la contemplación y captar tal conocimiento; dejar de lado cualquier interés del conocimiento al servicio de la voluntad, y enfocar todo su espíritu para reproducir tal conocimiento esencial en la obra de arte. Él representa intuitivamente, pero en vez de llevar su conocimiento a la representación abstracta, lo lleva directo a la obra; el genio no representa conceptos sino ideas.

Aquí radica nuestro segundo problema, pues si la contemplación estética trata, de que el genio artístico, captando la idea del objeto que es posible por una representación intuitiva, la comunique no por representaciones abstractas sino por la obra de arte, que representa ideas y no conceptos; en el caso del arte corporal este alude más a un arte conceptual dado los temas que trata, según Amy Dempsey (la identidad, la lucha entre los sexos, la sexualidad, la enfermedad, la muerte y la violencia), no obstante los tres últimos temas, tienen un trasfondo más de corte existencial lo que significa que se acercan más a idea que a concepto, y es la violencia en relación a la resistencia al dolor, la idea de mayor relevancia en la obra de la artista serbia. Por eso, considero que se puede superar este inconveniente también y continuar en el camino de la contemplación estética.

Schopenhauer, menciona otras cualidades más que condiciones del genio artístico, tales son: la dificultad de relacionarse con otros individuos, ya que le incómoda la vida diaria común; la fantasía como elemento de trabajo en su obra, pues ésta le permite expandir sus horizontes personales; y la locura asignada al genio, pues en el genio predomina el conocimiento intuitivo. En cuanto a lo primero, ya citábamos a Amy Dempsey quien dice que una de las características del body art, es que permite la huida de la vida cotidiana y el autodescubrimiento. Sobre la fantasía y la locura, creo van de la mano, y si estos los llegamos a relacionar con la imaginación y el desvarío, ya vemos en la obra de Marina tales elementos. Pues no podemos decir, que alguien en el completo uso de su razón, pide que le torturen, o toma ciertas drogas esperando conocer que cambios sufre

su mente y su cuerpo. En este punto, podemos decir que Abramovic se aproxima bastante al genio schopenhauriano, no solo por las cualidades anteriores, sino porque tal como el genio en la contemplación, logra ser uno con el objeto y alcanza un estado superior de conciencia; pues Marina de hecho está obligada a ser uno con su obra ya que es su propio cuerpo, y sobre la idea que representa es la resistencia y superación del dolor, lo que le permite alcanzar ese estado de conciencia superior semejante al genio schopenhauriano, que busca superar esa voluntad, voluntad que es dolor y sufrimiento.

Superados los obstáculos que se han presentado hasta el momento, el camino de la contemplación estética nos plantea un tercer problema, aquí se refiere más al objeto que al artista, y es sobre el sentimiento de lo bello o sublime que sentimos al contemplar un objeto. Pues si ya decíamos, que el cuerpo dentro de la historia del arte siempre tuvo la connotación de bello, expresado esto desde su sensualidad; con la modernidad, no sólo el cuerpo sino todo objeto no tiene que ser bello para ser objeto del arte, el mismo cuerpo se empieza a ver desde otras perspectivas.

Aunque, la belleza en Schopenhauer supone, la cualidad de los objetos de facilitar la captación de la idea, -ya un poco alejado de la forma y la proporción como lo bello-, el autor plantea por el contrario la sencillez del objeto que permite captar más fácilmente la idea; y ya el sentimiento de lo bello es lo que sentimos durante el momento de captación de tal idea; por el contrario, hay objetos que se muestran hostiles para nuestra voluntad, nuestro cuerpo; pero una vez, el sujeto puro de conocimiento logra contemplarlos, a pesar de la amenaza que significa para él, ahí le invade el sentimiento de lo sublime.

También vimos, que de lo bello a lo sublime puede darse un tránsito y que lo sublime tiene diferentes grados, éstos ascienden en la medida de hostilidad con que el objeto se muestre para con el sujeto; entre más hostil sea el objeto y más el esfuerzo del sujeto para contemplarlo, sin caer en el conocimiento de las

relaciones violentas que amenazan su vida, sino antes bien superando tal situación; sí el sujeto logra imponerse como sujeto puro de conocimiento y comprende que como fenómeno enfrenta una terrible situación, pero como puro sujeto libre de querer es la condición para la existencia de tal objeto; entonces el sujeto experimentará en su máxima el sentimiento de lo sublime.

El problema que se plantea en este punto, es saber si en la obra de Marina Abramovic podemos experimentar el sentimiento de lo sublime; pues ya sabemos que la belleza prácticamente está en todos los objetos solo que en unos en mayor grado, siendo el mismo autor quien plantea que es el hombre el más bello de todos los seres, y su idea o esencia, el fin supremo del arte; damos por hecho que el cuerpo humano objeto de arte de Marina Abramovic, es bello, y la idea sobre la condición humana que en la tragedia vemos (azar-sufrimiento-resignación) en Marina se presenta como (resistencia al dolor como superación de conciencia) es bella también.

La problemática, es que el sentimiento de lo sublime supone una experiencia con un objeto fuera de él, ya que el cuerpo mismo no puede llegar a ser herido durante el momento de la contemplación; desde el cuerpo como representación, Marina podría captar esa idea, representarla y comunicarla en su cuerpo, como ha hecho en algunas de sus obras donde representa el dolor de otros, como en la obra guerra de los Balcanes; pero en el cuerpo como voluntad, donde la artista representa sus propias experiencias no es posible el sentimiento de lo sublime, ya que cuando el cuerpo se muestra hostil como podría ser el caso de la enfermedad, no sólo se ve al cuerpo en tal estado sino que se experimenta también, no podemos verlo y sentirlo como dos cosas diferentes; en este caso el sentimiento de lo sublime posiblemente lo experimenten sus espectadores, ya que podrán observar el cuerpo de Abramovic, como aquello que en su cuerpo seria doloroso pero que al estar al otro lado se encuentran salvaguardados; asimismo, si el espectador superando tales relaciones que afectan su voluntad comprende la idea de la obra de la artista, entenderán que lo que ella muestra no es un espectáculo

sino la idea de la condición humana que subyace en nuestros cuerpos, como lo es: la superación del dolor para alcanzar un estado mayor de conciencia; solo en este punto podemos decir habrán experimentado el sentimiento de lo sublime.

3.3 EL ARTE CORPORAL EN LA JERARQUÍA DE LAS ARTES.

Después de los obstáculos que hemos superado, llegamos al punto donde debemos asignarle al arte corporal un puesto en la jerarquía de Schopenhauer; siendo esta manifestación artística una que a su vez representa la idea del sujeto y la comunica a través del cuerpo; debemos tener en cuenta que partimos desde un punto el cual es la tragedia que ocupa el puesto sexto y máximo en la jerarquía.

La tragedia, máximo género poético representa el aspecto terrible de la vida, el indescriptible dolor y sufrimiento de los hombres por el dominio del azar. Ya observamos que en la naturaleza la voluntad se encuentra en lucha consigo misma, al ser todo lo que existe parte de esa voluntad y no existir nada fuera de ella, la voluntad se autodevora para seguir manifestándose, pues cada día en la naturaleza algo nace y algo perece en una cadena infinita. Así la tragedia nos enseña como la humanidad no es la excepción, y siendo el hombre el grado más alto de objetivación de la voluntad, su lucha aparece de manera más aterradora manifestando que mejor le sería al hombre no haber nacido. Siendo el hombre consciente de tal sufrimiento, llega a un punto donde su individualidad es traspasada, su egoísmo desaparece, y aparece ante él el conocimiento de la esencia del mundo, con el conocimiento, la resignación y la renuncia a la voluntad de vivir. Así vemos a los grandes héroes renunciar a lo que habían perseguido con tanto esmero, incluso renuncian a su propia vida.

Ahora, durante la contemplación estética experimentamos cierto placer, a éste lo llamamos el sentimiento de lo bello o sublime dependiendo la idea del objeto; este placer estético se muestra a su vez de dos formas: objetivamente, cuando contemplamos la idea y subjetivamente, cuando contemplamos la forma en la que se manifiesta tal idea. Dependiendo la forma de arte en unas predominará el placer objetivo, en otros el subjetivo.

Tanto en la tragedia como el arte corporal, podemos experimentar ambas clases de placeres; aunque la tragedia consta de una parte narrativa, otra de composición musical y escenografía, esta que es su forma, es desde la que experimentamos el placer subjetivo; ya la idea que expresa, la idea de la condición humana (azar-sufrimiento-resignación), y que se sustenta en su parte narrativa, es donde experimentamos el placer objetivo. Ya en el arte corporal de Marina Abramovic, observamos que es el cuerpo el objeto principal de su obra, a veces cuenta con cierta escenografía y elementos adjuntos a ésta, en esta parte contemplamos el placer subjetivo, y el placer objetivo lo experimentamos en la idea que expresa la artista, así la observamos a través de su obra, siendo la idea: la resistencia y superación del dolor, que me permite alcanzar un estado mayor de conciencia. Si la voluntad en esencia es dolor y sufrimiento, la tragedia y el arte corporal se relacionan bastante; no obstante, Marina trata temas dentro de su obra a modo de concepto, tales como: sexismo, tabúes sociales e identidad de género, y esto es lo que imposibilita al arte corporal, de compartir el puesto de la tragedia en la jerarquía.

Es así, que ante nuestro interés por saber que podría decirnos Schopenhauer sobre el arte moderno que no alcanzo a conocer; que elegimos la tragedia como punto de partida ya que este autor le dio la máxima posición de la jerarquía de las artes; esto con el fin, de mirar dentro de todas la formas del arte moderno una en específico, por eso, partiendo de la tragedia llegamos a la performance, como forma de teatro moderno, en específico, al arte corporal de Marina Abramovic; si por un lado ya pudimos abrir la posibilidad al arte corporal, de ser una

manifestación artística a la luz de la estética schopenhauriana, por otro lado, encontramos la negativa de posicionar el arte corporal junto a la tragedia, no obstante, no podemos rendirnos por eso debemos empezar a descender por la jerarquía, hasta encontrar la posición adecuada para el arte corporal.

Entonces, es necesario bajar de puesto en la jerarquía y encontrarnos con la poesía; en ella al contrario de las artes plásticas lo primero que encontramos es el concepto, y para llegar a lo intuitivo necesitamos de la fantasía. Pero, los conceptos abstractos no pueden permanecer en su generalidad, han de cortarse sus esferas, combinarse, para sustituirlos en la fantasía del poeta. Al ser el concepto el material de la poesía ella puede representar todas las ideas, ya sea describiendo, narrando, dramatizando. Y aunque la poesía puede hablar acerca de los grados inferiores de la voluntad, ya está la naturaleza que lo hace de manera inmediata; es por eso que será la especialidad de la poesía representar el hombre en sus acciones y afectos, esta idea acerca de la esencia de la humanidad será la idea a representar por la poesía, de ahí su superioridad de las demás artes.

Aquí, el arte corporal se acomoda un poco más; ya que la poesía usa del concepto para expresar la idea de las acciones y afecciones humanas, en el arte corporal Marina Abramovic usa el cuerpo para expresar la idea del dolor que forma parte de las afecciones humanas. Y aunque tanto como concepto e idea están relacionados, en la poesía y en el arte corporal hay que tener cuidado de que la obra no caiga en el mero concepto, pues es la idea y ni siquiera el objeto por el que se exprese dicha idea lo más importante para Schopenhauer. Considero así, que el arte corporal debe permanecer en este puesto de la jerarquía, el quinto puesto junto a la poesía.

Porque si continuáramos bajando por la jerarquía, nos encontraremos con la pintura humana y después con la escultura humana, que aunque expresan la belleza humana (figura y gesto), la pintura desde su singularidad y la escultura desde su generalidad, no comunican ninguna idea sobre la condición humana en

su esencia (pensamiento y afectos), como si lo hace la tragedia, la poesía o el arte corporal de Marina Abramovic, desde la resistencia al dolor como superación de la conciencia.

4. CONCLUSIONES

Aunque ya lo mencionamos en varias ocasiones, el origen de este trabajo surgió a partir de una pregunta: ¿ES POSIBLE DESDE SCHOPENHAUER CONSIDERAR EL ARTE CORPORAL DE MARINA ABRAMOVIC UNA MANIFESTACIÓN ARTÍSTICA?, pregunta que a su vez es el título de este trabajo.

Para tal labor, en el primer capítulo tratamos la obra *El mundo como voluntad y representación* de Arthur Schopenhauer, base principal para desarrollar este texto; mencionamos entonces todas las condiciones necesarias para que surja la contemplación estética, nos referimos al individuo que al convertirse en sujeto puro de conocimiento alcanza un estado de genialidad, en el caso del artista, el genio artístico, que capta la idea del objeto, para representarla y comunicarla en su obra. También, vimos que la idea del objeto es el conocimiento más directo de la voluntad, pues cuando captamos una idea lo que logramos es observar la voluntad, tomar plena conciencia de ella y por un momento apartarnos de ella. Asimismo, todas las ideas son diferentes siendo unas superiores a otras, siendo superiores las que se refieren a la condición humana; es así, que Schopenhauer propone una jerarquía de las artes donde la tragedia ocupa el máximo puesto, pues es ella quien representa este tipo de ideas superiores.

Ya para el segundo capítulo, tratamos nuevamente a Schopenhauer con el fin de establecer lo que menciona sobre el cuerpo, concluyendo que para el autor el cuerpo es representación y voluntad; así, dimos paso al cuerpo en la modernidad donde ha logrado separarse de su valor de objeto sexual dentro del arte, pues el arte ya en el siglo xx gracias a la influencia de la teoría del inconsciente de Freud, y a movimientos artísticos como el dadaísmo y surrealismo, el cuerpo empieza a observarse desde otras perspectivas; después de las guerras mundiales, la participación del cuerpo en el arte se vuelve más activa, denunciando problemáticas de lo político y social.

En el arte corporal como parte de la performance, observamos que el cuerpo es el objeto artístico de mayor relevancia, se hace arte en él y por él; y es con la artista serbia Marina Abramovic donde nos percatamos que no solo las experiencias que llegan de afuera sino las del propio artista, permiten llevar a cabo una obra de tal magnitud; sabemos que desde sus inicios la artista usaba su cuerpo en relación al dolor, asimilando que la resistencia al dolor es una forma de redimir tanto el cuerpo y la mente de estructuras sociales que nos determinan. La superación del dolor nos conduce a un estado superior de conciencia, y es precisamente lo que quiere que entienda el público y no que tomen su obra como un espectáculo.

Dado todo lo anterior, ya en el tercer capítulo intentamos llegar a un acuerdo, entre lo que plantea Schopenhauer en el primer capítulo, y sobre lo que rescatamos de la artista Marina Abramovic y su obra en el segundo capítulo; todo enfocado a resolver la pregunta inicial. Así, dividimos en tres partes el tercer capítulo, todo orientado para dar la solución más acertada posible.

Primero; determinamos que el cuerpo en Schopenhauer que es representación y voluntad no supone problema para la artista.

Pues, el cuerpo como representación necesario para todos los sujetos cognoscentes, pero en especial para el sujeto puro de conocimiento quien usa de la representación intuitiva para captar la idea del objeto, -aunque debe desprenderse del conocimiento de las relaciones con los objetos-, necesita de la sensibilidad y el entendimiento y de manera aguda. Sabemos ya, que para la artista Marina Abramovic, esto no representa ningún problema, ella cuenta con el buen estado de sus órganos sensoriales y entendimiento. Por otro lado el cuerpo como voluntad, puerta de acceso al conocimiento interior, donde el sujeto no puede ser conocido en su esencia pero si puede conocer su idea, idea que reza: voluntad, explicación de las acciones y padecimientos del cuerpo; siendo éstas ideas sobre la condición humana: violencia y dolor, lo observamos dentro de la obra de la artista donde a partir de la experiencia de otros y la suya propia, ha

logrado captar la idea del sujeto en relación a su cuerpo para mostrarlo en su obra. El cuerpo como representación y voluntad no es tropiezo para la artista.

Segundo; se pudo establecer que tampoco presenta dificultad para Marina y su obra las condiciones de la contemplación estética schopenhauriana.

Un primer problema que se planteaba era; siendo la contemplación estética el camino para captar la idea de un objeto; desde el arte corporal de Marina el problema se presenta desde el cuerpo como voluntad; pues ella al tomar conciencia de la experiencia de su cuerpo, lo comunica a través de la obra de arte que es su propio cuerpo; y al hacer arte con su propio cuerpo, está experimentado lo que supone voluntad y rompe con las condiciones de la contemplación estética; -que es precisamente conocer las ideas de las cosas, para lo cual es necesario alejarse de las relaciones de éstas con la voluntad-. No obstante, el dolor y placer son afecciones y no representaciones mientras las experimento, pero cuando han cesado puedo hacer representaciones de ellas. Por eso, finalmente esto no supone un problema.

Ahora, nuestro segundo problema es, si la contemplación estética trata de que el genio artístico captando la idea del objeto que es posible por una representación intuitiva, la comunique no por representaciones abstractas sino por la obra de arte que representa ideas y no conceptos; en el caso del arte corporal este alude más a un arte conceptual dado los temas que trata, según Amy Dempsey (la identidad, la lucha entre los sexos, la sexualidad, la enfermedad, la muerte y la violencia), no obstante los tres últimos temas tienen un trasfondo más de corte existencial, lo que significa que se acercan más a idea que a concepto; y es la violencia en relación a la resistencia al dolor, la idea de mayor relevancia en la obra de la artista serbia. Por eso, considere que se puede superar este inconveniente también y continuar en el camino de la contemplación estética.

Una tercera problemática se presenta, en cuanto al sentimiento de lo sublime; éste se da mediante la contemplación de un objeto que contiene una idea que se

muestra hostil para con mi cuerpo, no obstante, el sujeto superando tal situación sin dejar herir su cuerpo logra contemplar tal idea. Aquí el problema es, que el sentimiento de lo sublime supone la experiencia con un objeto fuera de él, ya que el cuerpo mismo no puede llegar a ser herido; desde el cuerpo como representación, Marina podría captar esa idea, representarla y comunicarla en su cuerpo, como ha hecho en algunas de sus obras donde representa el dolor de otros, como en la obra guerra de los Balcanes; pero en el cuerpo como voluntad, donde la artista representa sus propias experiencias tal como lo vemos en ritmo 0 o ritmo 2, no es posible el sentimiento de lo sublime, ya que cuando el cuerpo se muestra hostil como podría ser el caso de la enfermedad, no sólo se ve al cuerpo en tal estado sino que se experimenta también, no podemos verlo y sentirlo como dos cosas diferentes; en este caso el sentimiento de lo sublime, desde el cuerpo como voluntad, no es posible. Aunque esto no imposibilita, la contemplación estética en la obra de Mariana Abramovic

Tercero; se pudo ubicar el arte corporal dentro de la jerarquía de las artes schopenhaurianas, no quedó junto a la tragedia pero si junto a la poesía.

Para Schopenhauer, prima la idea que se expresa por encima del objeto por el que la conocemos; por eso al ser la tragedia quien comunica la idea sobre la condición humana, es ella quien ocupa el más alto puesto en la jerarquía. El arte corporal como forma del performance, y éste herencia del teatro que en sus inicios es tragedia; no pudo quedar junto a la tragedia, pues el arte corporal alude más a un arte conceptual. Aquí, junto a la poesía el arte corporal se acomoda un poco más; ya que la poesía usa del concepto para expresar la idea de las acciones y afecciones humanas, el arte corporal usa su cuerpo para expresar la idea del dolor que forma parte de las afecciones humanas. Y aunque tanto como concepto e idea están relacionados, en la poesía y en el arte corporal hay que tener cuidado de que la obra no caiga en el mero concepto. Considero así, que el arte corporal debe permanecer en este puesto de la jerarquía, el quinto puesto junto a la poesía.

Es así, que a la pregunta ¿ES POSIBLE DESDE SCHOPENHAUER CONSIDERAR EL ARTE CORPORAL DE MARINA ABRAMOVIC UNA MANIFESTACIÓN ARTISTICA? Respondemos: Sí, es posible, desde el camino que emprendimos y por el que nos condujimos.

Después, de la lectura que hicimos a la obra de Marina Abramovic desde el cuerpo en Schopenhauer, con el fin de observar con más claridad la obra y la artista en relación con la contemplación estética y el artista genial; superando los problemas que se presentaron, pudimos abrir la posibilidad de que el arte corporal de la artista serbia pueda presentarse como una manifestación artística desde Schopenhauer, también observamos, la aproximación que tiene Abramovic al genio artístico schopenhauriano; asimismo, en la jerarquización de las artes logramos ubicar el arte corporal junto a la poesía, en el puesto quinto por debajo de la tragedia. Hasta aquí nuestras conclusiones.

No obstante, para finalizar es importante mencionar que conceptos tales como: contemplación, genialidad, idea, que son propios del discurso schopenhauriano; son obsoletos para muchos artistas, historiadores y críticos de arte moderno, un principio del arte moderno fue precisamente alejarse de lo que se venía haciendo, y conociendo como arte hasta entonces; no pretendemos aquí forzar la artista y su obra a las condiciones que sugiere el autor en su estética, antes bien, lo que buscamos es observar la actualidad del pensamiento de Schopenhauer desde la obra de la artista corporal Marina Abramovic.

Y ahora, hemos llegado al final de nuestro arduo camino.

BIBLIOGRAFÍA.

DEMPSEY, Amy. ESTILOS, ESCUELAS Y MOVIMIENTOS. Traducción de Margarita Gutiérrez Manuel. Barcelona: Blume, 2002. 304 p.

HERNÁNDEZ, Carmen. Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A., 2006. 251 p.

JONES, Amelia y WARR Tracey. EL CUERPO DEL ARTISTA. 204 p.

SCHOPENAUER, Arthur. El mundo como voluntad y representación. Traducción de Pilar López de Santa María, Madrid: Trotta, 2004. 605 p.

_____. Sobre la metafísica de lo bello y la estética en: PARERGA Y PARALIPÓMENA. Traducción de José Rafael Hernández Arias, Madrid: Valdemar, 2009. 905-939 p.p.