



APROXIMACIÓN AL PROBLEMA DE LA ESTÉTICA EN SPINOZA
Addressing the problem of aesthetics in Spinoza

Pablo Concha Ferreccio*

Resumen

En este trabajo se aborda, de manera general, el problema de la estética en la filosofía de Spinoza. Así, se busca responder a tres preguntas: cuál es la pertinencia de un estudio de este tipo en la obra spinoziana, de qué manera se puede pensar una estética en Spinoza y qué contribución puede hacer aquella a la crítica de arte hoy. En esta línea, se ofrece una lectura de la estética que enfatiza el trabajo no de la sensación (cuya importancia muchos han destacado ya), sino de la razón. La idea de noción común, que se ubica en la esfera racional y que es presentada en la *Ética*, juega un papel fundamental al respecto.

Palabras clave: estética, ética, noción común, crítica de arte, Spinoza.

Abstract

This paper addresses basic issues regarding the problem of aesthetics in Spinoza's philosophy. It seeks to answer three questions: which is the relevance of this kind of reflection in the Spinozian work; in what way can we conceive an aesthetics in the philosopher's propositions, and what contribution can offer to art criticism today. For that purpose, the perspective from which we consider aesthetics emphasizes the work of reason, although it acknowledges the well-known relevance of the work of sensation. Accordingly, it focuses on the idea of "common notion", understood as a rational formation whose development it is to be found in the *Ethics*.

Keywords: aesthetics, ethics, common notion, art criticism, Spinoza.

De entre las muchas razones por las que la obra de Spinoza llama la atención, una de ellas es la ausencia de reflexiones detenidas acerca del arte o de la belleza; esto es, categorías que caben dentro de lo que se entiende como estética. Como se sabe, Spinoza menciona las artes o la belleza en comentarios laterales a argumentaciones sobre aspectos de su sistema y, no pocas veces, de manera negativa, v. gr. "una idea [no] es algo mudo, cual pintura en una tabla" (2/43e[a]). A pesar de este dato, ya una somera revisión bibliográfica acusa cierto interés de los comentaristas en aquel ámbito, aunque de cualquier modo menos privilegiada que otras, como la política (una de las más explotadas hoy en día) o la ética. Al respecto, es decidir que cualquier reconstrucción de consideraciones estéticas en la filosofía de Spinoza deba comenzar por ideas desarrolladas en su *Ética demostrada según el orden geométrico*, texto que orienta el presente estudio exploratorio. Escribimos 'exploratorio' por cuanto no nos guía un afán de sistematicidad;

* Magíster (c) en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile. Agradezco a Vicente Cortés los numerosos comentarios que aportó para la escritura de este texto. Los errores que persistan son responsabilidad del autor.

el propósito de este trabajo es bastante más modesto y general. En primer lugar, abordar algunos pasajes de la *Ética* a partir de los cuales se puede justificar un estudio de naturaleza estética en la obra del filósofo, luego presentar la idea de noción común para, por último, ofrecer una interpretación del trabajo de la crítica de arte basada en las nociones comunes. En varias partes de este recorrido nos ha guiado la interpretación deleuziana de Spinoza.

Posibilidad de una estética en Spinoza

Como acabamos de decir, Spinoza se refiere a las artes de modo marginal, y por lo general negativamente. Al respecto, una de las más importantes secciones es el apéndice de la parte I de la *Ética*, en que explica una serie de prejuicios que tienen los hombres respecto de nociones como bien y mal, mérito y pecado, belleza y fealdad. Estas son nada más que nociones, que se explican por la creencia de los hombres de que la naturaleza actúa según fines. En respuesta, Spinoza dirá que “la Naturaleza no tiene ningún fin que le esté prefijado y que todas las causas finales no son más que ficciones humanas” (E I Ap.); y, más aún, que “esta doctrina sobre la finalidad subvierte totalmente la Naturaleza” (E I Ap.). Aquellas simples nociones tienen su origen en la ignorancia de los hombres respecto de las causas de las cosas, la que los lleva a “estimar como más excelentes aquellas cosas por las que son mejor afectados” (E I Ap.). El error es que, a partir de esta consideración, explican la naturaleza de las cosas como buenas o malas, bellas o feas, etcétera. Así, se toma a la imaginación por el entendimiento: “Vemos, pues, que todas las nociones, con las que el vulgo suele explicar la Naturaleza, son simples modos de imaginar y no indican la naturaleza de cosa alguna, sino tan sólo la constitución de la imaginación” (E I Ap.). En suma, aquellos juicios son inválidos porque toman la intencionalidad –del hombre o de Dios– como criterio general para dar con una naturaleza de las cosas.

El asunto es retomado en el prólogo a la cuarta parte de la *Ética*. Allí, Spinoza escribe que, aun cuando estas nociones no constituyan predicados positivos de las cosas, esto es, de las cosas consideradas en sí mismas, de todos modos es útil conservarlas, pues surgen de la utilidad que cada cual toma de las cosas. Los simples modos de pensar son, entonces, relativos en extremo, pues el concepto mismo de ‘utilidad’ (y por tanto, de belleza o fealdad, bondad o maldad, etcétera) no es estable; sin embargo, no por ello dejarán de ser útiles, en la medida en que nos sirven como medios para acercarnos a un modelo de naturaleza humana¹.

¹ James Morrison se basa en los contenidos que acabamos de repasar para desconsiderar el problema de la estética en Spinoza. Sin embargo, este autor entiende la estética tan solo como un problema derivado de una teoría del gusto. Por lo demás, en su argumentación alude a pasajes del *Tratado Teológico-Político* y del *Tratado Político* cuya interpretación vale la pena discutir. El contexto del primer pasaje es la libertad de juicio de que gozan los ciudadanos en el Estado: “esta libertad es primordial para promover las ciencias y las artes. Estas, en efecto, solo las cultivan con éxito quienes tienen un juicio libre y exento de prejuicios” (Spinoza 1986b, 414). El segundo fragmento es el siguiente: “Las Academias que se fundan con los gastos del Estado, se crean no tanto para cultivar los talentos cuanto para reprimirlos. Por el contrario, en un Estado libre, las ciencias y las artes se cultivan mejor, si se permite a todo el que lo pide enseñar públicamente, pero asumiendo él los gastos y el peligro de su reputación” (Spinoza 1986a, 198-99). Según el comentarista, cuando Spinoza escribe “artes” está pensando en las artes mecánicas (productoras de objetos que satisfacen necesidades humanas) y no en las bellas artes; esto le permite concluir que: “The references in the political works to art are therefore not directly relevant to an aesthetics of the fine arts” (Morrison 1989, 360). Sin embargo, en ambos pasajes Spinoza escribe “las ciencias y las artes”. Es poco probable que con ella hiciera referencia primordialmente a las artes mecánicas, pues esta frase engloba tanto a las *ars mechanicae*

Desde un punto de vista racional, entonces, el bien es definido como “aquello que sabemos con certeza que nos es útil” (E IV Def. 1), en relación con nuestra propia naturaleza, esto es, aquello que aumenta nuestra potencia de actuar y de pensar. Así, es esperable la importancia que Spinoza atribuye a la dimensión estética en el siguiente pasaje:

Es, digo, digno del varón sabio *reponerse y restablecerse*² con *alimentos y bebidas moderadas y suaves, así como con los olores, la amenidad de las plantas verdeantes*³, los adornos, la música, los juegos gimnásticos, los actos teatrales y otras cosas similares, de las que cada uno puede usar sin perjuicio de otro. Porque el cuerpo humano se compone de muchísimas partes de diversa naturaleza, que necesitan de continuo un alimento nuevo y variado, a fin de que todo el cuerpo sea igualmente apto para todas las cosas que pueden seguirse de su naturaleza, y que, por consiguiente, también el alma sea igualmente apta para entender muchas cosas a la vez. Esta norma de vida está, pues, plenamente acorde tanto con nuestros principios como con la práctica común. De ahí que, si alguna otra hay, esta norma de vida es la mejor (E IV 45 Esc. 2. Cursivas añadidas)⁴.

En el fragmento, no debiera sorprender la igualdad expresada entre alimentos, olores y bebidas, por una parte, y manifestaciones artísticas, por otra: todos ellos comparten el carácter nutricional que supone para el hombre el hecho de ser afectado por cuerpos que aumenten su potencia. En este sentido, el alimento nuevo y variado es una condición: la diversidad de afecciones es proporcional al grado de composición del individuo y a su forma individual. De ahí el verbo *utor*, (en “*unusquisque [...] ūtī potest*”: “cada uno puede usar”⁵), cuyo infinitivo presente, “*ūtī*”, también puede traducirse como “gozar” (Vox 2001). En el Apéndice a la cuarta parte, Spinoza vuelve sobre el tema para constatar que son muy pocas las cosas de la naturaleza que sirven al hombre para conservar su cuerpo, y enfatizar la necesidad de “servirse de muchos alimentos distintos de diversa naturaleza” (E IV Ap. 27. Traducción de Vidal Peña). Si estos alimentos son escasos, es lícito pensar que el hombre, con miras a su propia conservación y *conatus*, debe hacer lo posible por multiplicarlos. Esta necesidad serviría de justificación para las artes y los variados registros (diversa naturaleza) en que se elaboran obras de arte.

Partimos, como se dijo, de la constatación de que el juicio de una cosa como ‘obra de arte’ es externa, y no dice nada de la cosa misma. La obra de arte, así como otras

como a las *ars liberalis*: música, gramática, retórica, geometría, entre otras. En el contexto del siglo XVII, ella sirve para denominar el conjunto del conocimiento humano (debo esta aclaración al profesor Pablo Chiuminatto). Con la frase “las ciencias y las artes”, Spinoza alude también a un conocimiento basado en la experiencia sensible, y ese es el modo en que nos aproximamos a la estética en su obra.

² Aquí preferimos la traducción de Vidal Peña, quien traduce “*reficere et recreare*” por “reponer fuerzas y recrearse”.

³ Nuevamente, la traducción de Vidal Peña sirve más a nuestra argumentación, pues escoge un sustantivo que indica de manera más directa el deleite estético; “*plantarum virentium amoenitate*”: “el encanto de las plantas verdeantes”. El *Diccionario ilustrado latín: latino-español, español-latino* ofrece: “amenidad, atractivo, encanto, belleza” (VOX 2001).

⁴ Este mismo pasaje es citado por Sparrow para dar asiento a la teoría de una arquitectura dedicada a la producción de espacios que aumenten la potencia de actuar de los hombres (Sparrow 2010).

⁵ Vidal Peña traduce erróneamente, a nuestro parecer, “*unusquisque*” por “todos”. Seguimos a Domínguez: “cada uno”.

‘creaciones humanas’ que se explicarían por su intencionalidad, supone la guía del alma sobre el cuerpo, cuestión que Spinoza rebate al proponer, en cambio, que “de las solas leyes de la naturaleza, en tanto que se la considera como puramente corpórea”, pueden deducirse las causas de aquellos objetos (E III 2 Esc.). Esta nivelación de los seres, en virtud de su igual pertenencia a la naturaleza, frustra también la distinción entre objetos artificiales y naturales (Sparrow 2010, 12)⁶. En virtud de lo anterior, se abre otra manera de entender la estética, una que ofrece diversas lecturas. Si antes la tomamos como teoría del gusto, ahora la consideraremos como sistema general de la percepción. Al realizar este giro, entendemos a los llamados ‘objetos de arte’ como una parte más de la naturaleza, lo que implica considerarlos como individuos.

Un individuo o cuerpo compuesto es una unión de cuerpos cuya individuación se juega en la dinámica interna que lo constituye, en la proporción de reposo y movimiento que sus partes intercambian:

Quando algunos cuerpos de la misma o distinta magnitud son forzados por otros a que choquen entre sí o, si se mueven con el mismo o con distintos grados de rapidez, a que se comuniquen unos a otros sus movimientos en cierta proporción; diremos que dichos cuerpos están unidos entre sí y que todos a su vez forman un solo cuerpo o individuo, que se distingue de los demás por esta unión de cuerpos (E III 13 Def.).

Los individuos se distinguen por su grado de composición (género de los cuerpos que lo componen) y por su forma individual actual, de la que se deriva su capacidad de ser afectado por y de afectar a cuerpos exteriores. En definitiva, al adoptar una perspectiva que se centra en composiciones y proporciones, “concebiremos fácilmente que toda la naturaleza es un individuo, cuyas partes, esto es, todos los cuerpos, varían de infinitos modos, sin cambio alguno del individuo total” (E II 13 Esc.).

Quando se produce un encuentro entre dos cuerpos (en este caso, una obra de arte y un hombre), ocurren afecciones tanto en uno como en otro, y estas afecciones —y la idea de tales afecciones, que son un modo del pensamiento— pueden redundar en un aumento de la potencia del hombre o bien en la disminución de su potencia. Esto se debe a que en el dominio de la imaginación sólo se generan ideas confusas o inadecuadas (Cf. E II 28; E II 35), o sea, conocimiento inadecuado, a pesar incluso de que aquellas ideas se sigan con la misma necesidad que las adecuadas (E II 36). Pues bien, el hombre llega a entender qué cosas convienen con su naturaleza en virtud de un concepto particular, el de *noción común*, clave para pensar una estética spinozista.

Las nociones comunes y el lugar de las artes

Las nociones comunes son introducidas en la segunda parte de la *Ética*, en que se las define como “[a]quellas cosas que son comunes a todas y están igualmente en la parte y en el todo”; y, por tanto, “no se pueden concebir sino adecuadamente” (E II 38). Dado que hay nociones comunes compartidas entre dos o más cuerpos, “se sigue que el alma

⁶ De ahí, por ejemplo, que el juego entre lo natural y lo artificial resulte irrelevante frente al artificio que destaca Spinoza al referirse al cuerpo humano: “la misma fábrica del cuerpo humano, que supera con mucho en artificio a todas las fabricadas por el arte humano” (E III 2 Esc.).

es tanto más apta para percibir adecuadamente más cosas, cuanto más cosas tiene el cuerpo humano comunes con otros cuerpos” (E II 39). De esto se desprende que el objeto con el cual un cuerpo humano es capaz de establecer más relaciones es, justamente, otro cuerpo humano⁷. Sin embargo, la especie no es una condición *sine qua non* para que dos cuerpos convengan; de otro modo, poco servirían al hombre sabio las obras teatrales, el ornato o la música. Como explica Deleuze:

Noción común es la idea de algo común a dos o más cuerpos que convienen, es decir, que componen sus relaciones respectivas según leyes y se afectan conforme a esta conveniencia o composición intrínsecas. Por eso, la noción común expresa nuestro poder de afección y se explica por nuestro poder de comprensión (Deleuze 2001, 57-58).

Si bien la idea de composición es ontológica en Spinoza, Deleuze también hace hincapié en que la misma naturaleza es un sistema de composiciones, en el que las nociones comunes ocupan un lugar principal: “la Naturaleza adquiere en la *Ética* un sentido privilegiado: esta composición de relaciones, o esta unidad de composición variable, que mostrará lo que tienen en común todos los cuerpos, cierto número o cierto tipo de cuerpos, tal cuerpo y tal otro...” (Deleuze 2001, 140). Pero no solo eso. Estas nociones comunes son las que “constituyen los fundamentos de nuestro raciocinio” (E II 40 Esc. 1), y corresponden al segundo grado de conocimiento, aquel que se encuentra entre la imaginación y la ciencia intuitiva (E II 40 Esc. 2): la razón. Dicha ubicación intermedia marca su relación con ambos sistemas: anclado a la imaginación, mira hacia Dios, ya que el conocimiento racional es necesariamente verdadero (E II 41). Para ser más precisos, la posibilidad de formar ideas adecuadas a partir de las inadecuadas (imaginación) se da por la comprensión que tiene el alma, gracias a la noción común, de la dinámica interna que constituye a los cuerpos que convienen. No hay una cantidad de nociones comunes definida de antemano, pues su formación, al depender de las imágenes, duplica el nivel intermedio que le cabe en la clasificación de los conocimientos: se parte de lo común entre los cuerpos para arribar a lo que todos los cuerpos tienen en común, en tanto participan de la extensión y su modo infinito inmediato (el movimiento-reposo infinito). La composición relacional de la naturaleza nos lleva entonces a concluir que hay infinitas nociones comunes.

Conforme a lo anterior, es posible acercarse a una caracterización de las funciones del arte y de la crítica de arte. Si, como afirma Deleuze, “[u]n cuerpo puede ser cualquier cosa, un animal, un cuerpo sonoro, un alma o una idea, un corpus lingüístico” (Deleuze 2001, 155), podemos dar cuenta, por ejemplo, de la relación entre el artista y ‘su’ obra. El individuo-artista, debido a su determinada disposición a afectar, puede determinar que cuerpos exteriores se plieguen⁸ unos con otros, sin que la voluntad libre del artista explique la existencia del nuevo cuerpo generado. La causa por la que el hombre está determinado

⁷ En palabras de Spinoza, “lo más útil para el hombre es aquello que concuerda al máximo con su naturaleza (por 4/31c), es decir (como es por sí mismo evidente), el hombre. Ahora bien, el hombre actúa plenamente en virtud de las leyes de su naturaleza, cuando vive bajo la guía de la razón (por 3/d2), y sólo en esa medida concuerda siempre necesariamente con la naturaleza de otro hombre” (E IV 35 C. 1).

⁸ En el original latino leemos *incumbere*: “ser oprimidas contra”, en E II 13 Ax. 3; “El cuerpo humano puede mover y disponer de muchísimos modos los cuerpos exteriores”, en E II 13 Post. 6.

a obrar se mantiene desconocida, pero lo que resulta de ello es otro individuo más, el cual, en tanto parte de la naturaleza, afectará a su vez a otros cuerpos. A partir de lo anterior, Morrison afirma que, para Spinoza, el artista sería como un sonámbulo: “the artist should be regarded as a kind of sleepwalker” (Morrison 1989, 364). Su creación sería entonces producción determinada. Tal hipótesis es aceptable siempre y cuando se tome al artista como llevado por las pasiones, esto es, por una vida afectiva pasiva. No obstante, aun cuando el artista no controle los efectos que suscite y encadenamientos en que entre su obra de arte (ese otro individuo), razón por la cual no es posible establecer una relación de propiedad entre obra y artista, sí puede acceder a la dimensión de la actividad o la formación de ideas adecuadas de las cosas. Para Deleuze, esta posibilidad se abre en aquellas ocasiones cuando, luego de un arduo trabajo, el artista logra una certidumbre de alto grado, una que lo involucra a sí mismo, al mundo y a Dios (Deleuze 2008). Esta certidumbre, entonces, pertenecería al tercer grado de conocimiento, y sería alcanzable no mediante la razón, sino por la vía de la intuición.

Al hablar de la potencia del arte, hemos arribado al conocimiento del tercer grado y hemos puesto entre paréntesis a la razón. Desde otro punto de vista, para abordar la teoría o la crítica de arte, necesariamente se debe atender a la razón, pues el ejercicio crítico está comprometido con la explicación de un objeto o relación artística a través de un análisis. Una crítica que partiera de las premisas anteriores debería involucrar el examen de las relaciones de conveniencia intrínsecas de los cuerpos cuya causa se encuentra en el arte humano, es decir, no sólo de la potencia del hombre (o de la naturaleza humana), sino de su potencia determinada por esa actividad particular llamada ‘arte’. A este trabajo legítimamente podría llamársele *creación*, pues a partir de un afecto activo de alegría —aquel que depende de la potencia de actuar del hombre—, constituiría necesariamente individuos nuevos (críticas de arte), sin distinguir entre registros determinados (artes escénicas, visuales, musicales, literarias, etcétera). De este modo, las obras de arte, en cuanto que consideradas como individuos distinguidos por el poder de afectar y ser afectado y el grado de composición, serían sometidas entonces a una permanente transformación, y una de las labores del crítico consistiría en generar sistemas de individuos a partir de nociones comunes más o menos universales⁹.

Al respecto, cabe hacer dos salvedades: en primer lugar, esto no significa que el crítico pueda descubrir la ‘verdad profunda’ de la obra (pues de nuestro planteamiento se deduce que la misma existencia de esa ‘verdad profunda’ es imposible), pero sí que puede, de manera privilegiada, iluminar las diversas posibilidades de articulación de la obra con variadas determinaciones. En segundo lugar, sería un error suponer que existe una especie de mecanicismo escondido en la operación de determinación, pues las nociones comunes son infinitas, y nada entendería del arte quien intentara dar con ciertas fórmulas absolutamente comprensivas, o bien, con algo así como el establecimiento de leyes de

⁹ Mieke y Vardoulakis desarrollan una idea similar acerca de la estética en Spinoza: la interpretación, en tanto que actividad productiva, actualiza la obra de arte (Mieke y Vardoulakis 2011, 297-98). Por su parte, Anthony Uhlmann argumenta de qué manera la lectura es productiva porque involucra el conocimiento intuitivo (tercer tipo), al que se podría arribar no solo desde la razón, sino también desde el terreno de la intuición (Uhlmann 2011) (en esto, se encuentra con la explicación que ofrece Deleuze, pero desde el otro lado: la actividad desde la crítica). Esta argumentación tiene la virtud de develar que cada lectura es, en sí misma, una actualización de la obra.

generación de nociones comunes. La estructura, en cuanto que “encadenamiento de figuras que componen y descomponen sus relaciones [...] tiene siempre muchos cuerpos en común y remite a un concepto de objeto, es decir a una noción común” (Deleuze 1994, 99). En virtud de esta perpetua e inmanente variación interna, la tarea del crítico es dar cuenta de los nuevos movimientos y determinaciones mediante los cuales aquella, paulatinamente, se (re)compone¹⁰.

En tercer lugar, la evidencia de que solo mediante el trabajo reflexivo se arriba a las nociones comunes no quiere decir que el crítico sostenga algún tipo de primacía sobre la obra de arte, respecto de otros lectores sin formación sistemática o menor preparación formal en cuestiones estéticas. Lo que conviene entre los cuerpos es algo que puede ser percibido, y que efectivamente opera en nuestra prosaica condición humana. Así, la apreciación de una obra –ya sea bajo el atributo del pensamiento o el de la extensión– se ofrece a todos los cuerpos indistintamente y, bajo la especie de la duración, sirve para aumentar o disminuir su poder de afección, aun cuando la alegría que afecte a ese cuerpo refiera mayormente a una parte (alegría de menor valor), o bien, a la integridad del cuerpo en igual grado (alegría de utilidad superior). En este sentido, resulta más pertinente tomar a la razón y a la intuición como esferas complementarias en el propósito de la generación de ideas adecuadas.

Potencia de una crítica de arte spinozista

Para terminar, intentaré dar cuenta del rendimiento que un pensamiento como el sugerido podría ostentar a propósito de la relación entre la crítica y el canon en las artes. Un canon es un cuerpo de obras que son entendidas como partes constituyentes de un individuo mayor cuya cohesión interna está asegurada por la posesión de ciertas propiedades (manejo del registro, estilo, tratamiento temático, operaciones estructurales, relación con su época, con el modo de producción bajo el cual fue concebida, entre otras) tenidas en alta estima, en comparación con otras que no las poseen, o bien, las poseen pero en menor grado. Así, es usual que se hable de un canon barroco, de la novela latinoamericana o de la literatura occidental (cuyo ejemplo paradigmático sería la propuesta de Harold Bloom en *El canon occidental*), etcétera. El problema de nuestra formulación es su segunda parte: “tenidas en alta estima...”. Es decir, para la conformación de un canon no basta con que ciertas obras compartan rasgos compositivos, sino que también deben exhibir esas características de manera ejemplar. De ahí que un canon pueda ser entendido como “an aristocracy of texts” (Guillory 1983, 175): reúne a ciertas obras –y no a otras– en torno a valores que luego son presentados de modo prescriptivo para las obras por venir. El canon solo puede incorporar nuevos cuerpos cuando una cosa singular (obra) se ajusta a esos imperativos.

¹⁰ En este sentido, tales ideas conectan con lo propuesto por Roland Barthes en *S/Z*. En su estudio, el francés descompone en partes el relato de Balzac *Sarrasine* no para dar con un sentido último (o sea, sancionar un sentido del texto), sino para mostrar las relaciones que se establecen entre sus partes y proponer una apertura infinita de acople con otros textos: “el texto único no es acceso (inductivo) a un Modelo, sino entrada a una red con mil entradas; seguir esta entrada es vislumbrar a lo lejos no una estructura legal de normas y desvíos, una Ley narrativa o poética, sino una perspectiva [...] cuyo punto de fuga es, sin embargo, incesantemente diferido, misteriosamente abierto: cada texto (único) es la teoría misma (y no el simple ejemplo) de esta fuga, de esta diferencia que vuelve indefinidamente sin conformarse” (Barthes 1970, 8).

La definición anterior presenta dos problemas: en primer lugar, se toma una noción común como criterio no de interpretación, sino de valor, y en segundo lugar, se presupone la existencia de la noción común en cada individuo antes de que ambos entren en relación. Sin embargo, a pesar de que la noción común es la que permite explicar la conveniencia entre dos cuerpos, ella no está presente a priori en ninguno de los dos; por eso es que las nociones comunes se generan. Sólo después de que un encuentro entre dos individuos ha ocurrido se las puede examinar. En último término, y siguiendo ahora a Vittorio Morfino, esto se explica por el carácter relacional de las esencias mismas de las cosas: si "... la variedad de las cosas no es deducible a priori de la extensión, ya que la esencia de las cosas reales se constituye en las relaciones, en las conexiones, y no les precede lógicamente" (Morfino 2010, 49), entonces se deduce que las nociones comunes son fruto de esas relaciones y no le preexisten.

En consecuencia, el crítico debe trabajar por abrir el canon atendiendo al orden de formación de las nociones comunes –que va desde las más particulares (lo que tiene en común un cuerpo y otro) a las más generales– así como a las determinaciones que explican la formación de tales nociones. Pero ¿no se reiteraría el gesto canónico al incorporar de esta manera, gracias a la predilección por ciertas nociones comunes, nuevas obras a un canon? A propósito del problema del valor estético en Spinoza, Lee Rice propone la intersubjetividad como el proceso por el cual la imaginación se socializa, la manera como un conjunto de individuos dota de valor a ciertos objetos compartidos y puede, entonces, perseguir objetivos comunes (Rice 1996, 486-88). Si bien una noción común no puede explicarse sin esta instancia previa de socialización de la imaginación, su legitimidad no depende de la cantidad de cuerpos que hayan participado de un proceso intersubjetivo ni de las relaciones que intercambien. La crítica podría, entonces, servir de instancia examinadora de las relaciones que efectivamente generan nociones comunes. Solo de esa manera se podría distinguir entre la representación de las cosas (imaginación) y la naturaleza de las mismas, cuya comunicación a través de nociones comunes habilitan una relación propiamente adecuada entre individuos. En definitiva, una crítica entendida en este sentido no podría elaborar cánones estables, sino abocarse a la tarea de iluminar aquellas zonas del canon en que se abren fisuras; dirigir su atención a los nuevos rostros que adquiere una composición de relaciones.

Bibliografía

- Bal, Mieke y Dimitris Vardoulakis. 2011. "An Inter-action. Rembrandt and Spinoza". En *Spinoza Now*, editado por Dimitris Vardoulakis, 277-303. Minneapolis-London: University of Minnesota Press.
- Barthes, Roland. 2004. *S/Z*. Trad. Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Deleuze, Gilles. 2001. *Spinoza: filosofía práctica*. Trad. Antonio Escohotado. Barcelona: Tusquets.
- _____. 1994. "Spinoza y las tres 'Éticas'". Trad. Diego Tatián. *Nombres* 4: 95-108.
- _____. 2008. *En medio de Spinoza*. 2a ed. Trad. y notas Equipo Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus.

- Guillory, John. 1983. "The Ideology of Canon-Formation: T.S. Eliot and Cleanth Brooks". *Critical Inquiry* 1: 173-98.
- Morfinio, Vittorio. 2010. *Spinoza: relación y contingencia*. Trad. Sebastián Torres. Córdoba: Encuentro Grupo Editor.
- Morrison, James. 1989. "Why Spinoza Had No Aesthetics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 4: 359-65.
- Rice, Lee. 1996. "Spinoza's relativistic aesthetics". *Tijdschrift voor Filosofie* 3: 476-89.
- Sparrow, Tom. 2010. "Plasticity and Aesthetic Identity; or, Why We Need a Spinozist Aesthetics". *Nordic Journal of Aesthetics* 40-41: 1-18.
- Spinoza, Baruch. 2009. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Edición y traducción de Atilano Domínguez. 3° ed. Madrid: Trotta.
- _____. 1986a. *Tratado político*. Traducción, introducción, índice analítico y notas de Atilano Domínguez. Madrid: Alianza.
- _____. 1986b. *Tratado teológico-político*. Traducción, introducción, notas e índices de Atilano Domínguez. Madrid: Altaya.
- Uhlmann, Anthony. 2011. "Spinoza, Ratiocination, and Art". En *Spinoza Now*, editado por Dimitris Vardoulakis, 263-75. Minneapolis-London: University of Minnesota Press.
- VOX. 2001. *Diccionario ilustrado latín: latino-español, español-latino*. Barcelona: Larousse Editorial.