

# Schelling, arte vivo y naturaleza productiva

Jean Paul Grasset<sup>1</sup>

## Resumen

*En este artículo, me propongo desarrollar los principales puntos de la imbricación que Schelling establece entre arte y naturaleza durante la época de su obra llamada Filosofía de la identidad, con el objetivo de llegar a elaborar una explicación de su tesis que un arte está vivo en la medida que imita la naturaleza, pero no en sus productos, sino en su productividad infinita, de 1807. En primer lugar, me referiré a la 'filosofía de la naturaleza' de Schelling, y su vinculación con el arte en el Sistema del idealismo trascendental, donde el autor establece su comprensión dinámica de la naturaleza, y afirma que el arte es "órgano y documento de la filosofía", para indagar las relaciones entre productividad inconsciente y actividad consciente del Yo. En segundo lugar, me concentraré en la primera parte de la Filosofía del arte, donde Schelling establece la construcción del arte como representación de formas de las cosas, y al arte mismo como reflejo de la filosofía, es decir, desactivando su papel constituyente y trascendental. Por último, me detendré en el Discurso de la Academia, donde Schelling relaciona naturaleza y artes plásticas, afirmando que éstas representan el vínculo entre el alma y la naturaleza, la identidad de espíritu y naturaleza. En virtud de esto, la definición de la naturaleza como 'fuente originaria del arte' permitirá confirmar que el arte se determina como una mimesis de su productividad.*

**Palabras claves:** Arte, absoluto, identidad, mimesis, naturaleza, productividad, vida

## Abstract

*In this paper, I propose to develop the main points of imbrications that sets Schelling between art and nature during the epoch of his work called Philosophy of the identity. The aim is reaching an elaborate explanation for Schelling's consideration, in 1807, that an art is alive in the measure that imitates the nature, but not in its products, if not in its infinite productivity. Firstly, I will refer to Schelling's Philosophy of the Nature, and its links with the art in the System of the transcendental idealism, where the author establishes his dynamic*

---

<sup>1</sup> Profesor de filosofía y licenciado en educación, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Doctor en filosofía © con mención en estética y teoría del arte, Universidad de Chile. Email: jpgrasset@gmail.com

*comprehension of the nature, and argues that art is “ the organ and document of the philosophy ”, to investigate the relations between unconscious productivity and conscious activity of the 'I'. Secondly, I will focus on the first part of the Philosophy of art, in which Schelling establishes the construction of the art as representation of its forms as a way of the things, and to the same art like reflection of the philosophy, namely, disabling its transcendental and constituent role. Finally, I will stop in The Speech of the Academy, where Schelling relates nature and plastic arts, affirming that these represent the link between the soul and the nature, the identity of spirit and nature. By virtue of this, the definition of the nature as 'native source of the art' will permit to confirm that the art is determined as a mimesis of its productivity.*

**Keywords:** *Art, absolute, identity, mimesis, nature, productivity, life*

## Introducción. Arte y naturaleza en Schelling

La obra temprana de Schelling, llamada “filosofía de la identidad”, ofrece un importante tratamiento del vínculo entre arte y naturaleza. Schelling ya no entiende a la naturaleza como un mecanismo ciego escrito en caracteres matemáticos, sino como una fuerza productiva capaz de crear sus propias formas y exceder todo mecanicismo. Por otra parte, afirma que en el arte, como síntesis entre ‘filosofía de la naturaleza’ y ‘filosofía del espíritu’, aparece una ‘filosofía del arte’, donde ‘arte’ ocupa un lugar privilegiado dentro del sistema de Schelling, llegando a recibir en algún momento la denominación de órgano y documento de la filosofía.

Ciertamente, estas indicaciones preliminares nos avisan de la relevancia del tema y de una relación conceptual. Sin embargo, en su carácter inmediato no nos presentan los supuestos que lo motivan, ni mucho menos sus implicaciones últimas. Hacen necesario preguntar efectivamente de qué modo se relacionan los conceptos de arte y naturaleza en el pensamiento de Schelling, toda vez que el filósofo ha hablado incluso del ‘organismo del arte’, donde el arte parece ser un espejo de la regularidad y unidad de la naturaleza. En efecto: “Está muy retrasado aquél para quien el arte no es un complejo cerrado, orgánico, necesario en todas sus partes, tal como lo es la naturaleza, Y si nos sentimos irresistiblemente impelidos a conocer la esencia íntima de la naturaleza y a escudriñar esa fuente fecunda de la que emanan tantas manifestaciones con una uniformidad y una regularidad eterna, cuánto más ha de interesarnos penetrar en el organismo del arte en que de la libertad absoluta se desprende la máxima unidad y regularidad que nos permite conocer los misterios de nuestro propio espíritu mucho más directamente que la naturaleza. Y si nos interesa observar lo mejor posible la estructura, la disposición interior, las relaciones y complicaciones de un vegetal o, en general, de un ser orgánico, cuánto más tendría que estimularnos conocer las mismas complejidades y relaciones en los productos organizados superiores y mucho más complejos que se llaman obras de arte” (FA, 8).

La evidente comparación entre arte y naturaleza no debe dar lugar a equívocos. Se trata de una relación compleja que, como indicamos, no es exterior ni puramente analógica, sino que compromete fuertemente la apuesta de Schelling y su sentido no es captable sólo comprendiéndolo como ‘tema’ o ‘interés’ aislado dentro de cierta etapa de su pensamiento<sup>2</sup>. Dentro del mencionado ‘sistema’ de la identidad, la filosofía de la naturaleza, la filosofía del espíritu y la filosofía del arte constituyen elementos para articular un sistema, cuyo presupuesto y

<sup>2</sup> A propósito de las ‘etapas’ de la filosofía de Schelling y el debate que suscita entre algunos intérpretes de su pensamiento, A. Leyte llama la atención sobre el hecho de que se ha vuelto común abordar a este filósofo, de modo escolástico, dividiendo el conjunto de su obra en ‘temas’ y ‘etapas’ que marcan su desarrollo, denotando una cierta incongruencia y dispersión que haría imposible comprenderla de modo unitario y sistemático. El problema que Leyte descifra en esta práctica radica en que “ese es el mejor modo de perderse en Schelling”, es decir, de aceptar “una imagen desfigurada que nos ha transmitido la historia de la filosofía, que nos lo presenta como un filósofo ocupado en diversos, cuando no opuestos, temas u objetos” (Leyte, 2004:15), a la cual el comentarista opone una ponderación de Schelling en ‘épocas’, con lo que quiere indicar algo que va más allá de la consideración meramente expositiva de etapas, hacia la aprehensión del desarrollo filosófico de Schelling en su devenir, entendiéndolo que ‘época’ es inherente a ‘sistema’, por lo que “en la filosofía de Schelling se trata de dos épocas –positiva y negativa– y de su posible unidad” (Leyte, 1998:12-13). Señalamos nuestro acuerdo con dicha interpretación, aunque, por motivos metodológicos, insistiremos a propósito de nuestro tema en la supuesta ‘etapa’ que implica la ‘filosofía de la identidad’.

final, como cabe esperar, es la identidad, pero no de carácter formal y abstracto, sino coincidente con la realidad. En este contexto, el arte tiene un papel preponderante frente a la naturaleza y el espíritu: no se tratará para Schelling de hacer del arte un tema de consideración filosófica, sino que bajo la figura del arte habrá de entenderse más bien en qué consiste la filosofía: el arte en cierto modo representará la identidad misma. El mismo Schelling afirmaba en 1797 que debía haber una filosofía de la naturaleza y una filosofía de la historia, y “como tercera a partir de ambas, añadir una filosofía del arte (bajo las que caigan juntas naturaleza y libertad)”<sup>3</sup>. Este temprano anuncio antecede la convicción de Schelling de su ‘filosofía de la naturaleza’, donde plantea a la naturaleza como productividad, acordándole el carácter de sujeto. En cuanto al arte, éste tendrá siempre, aunque con distintos matices, un papel constituyente dentro del sistema, como una condición para el reconocimiento de lo absoluto.

Schelling comprendió, en la estela de Kant, que entre el arte y la naturaleza existe una íntima relación. Para Schelling, el producto artístico y el natural son semejantes, pues en ambos late una fuerza creadora, cuya productividad es inconsciente. En lo referido a su concepción de la naturaleza como productividad, Schelling critica una interpretación sólo teleológica de la naturaleza, y ello es motivo de disputa con Fichte. Para Schelling, “la naturaleza en su origen no es teleológica, y el empeño de explicarla a partir de una producción teleológica suprime el carácter de la naturaleza y justamente lo que la hace naturaleza”, pues lo propio de la naturaleza radica en que “es teleológica en su mecanismo y, a pesar de ello, no es un mecanismo ciego” (SIT, 406). En los modos teleológicos de explicación, la naturaleza es presentada como teleológica, en el sentido de que saca a la luz la intención de la producción. Sin embargo, para Schelling justamente lo especial es que allí donde no hay ninguna intención, aparece la finalidad misma: la contradicción de que uno y el mismo producto sea a la vez (...) teleológico y ciego” (SIT, 407). Tal contradicción sólo podría explicarse en un ‘sistema del idealismo trascendental’, donde no se tenga que sacrificar ni la finalidad de los productos ni el mecanismo en su producción. Schelling se apoya en la idea kantiana de la belleza como ‘intencionalidad sin intención’ (pero también en Spinoza) para elaborar su concepto de naturaleza, que estará directamente relacionado con el arte: un arte es bello en cuanto que a la vez parece ser naturaleza. Esto significa que “la conformidad a fin en el producto del bello arte, pues, si bien es ciertamente intencional, debe, sin embargo, no parecer intencional” (Kant, 1992:216), dando “aspectos de naturaleza”, pese a no serlo.

El arte será entendido por Schelling de tres maneras, conectadas entre sí. Primero, como capaz de documentar lo que la filosofía no puede representar externamente: lo inconsciente productivo (naturaleza) y su identidad o armonía original con la actividad consciente (espíritu). Luego, en la época de la filosofía del arte, el organismo y el arte representarán la indiferencia de lo real y de lo ideal, indiferencia que se representa en el mundo ideal por medio del arte. Finalmente, en la época del Discurso de la Academia, Schelling abandona esta explicación del arte a partir del absoluto, para volver a hacerlo desde la naturaleza: las artes plásticas funcionarán como vínculo entre el alma y la ‘callada naturaleza’, que por su parte representará ‘el modelo y fuente originaria’ de las artes plásticas.

<sup>3</sup> F.W.J. Schelling, *AA (Akademie Ausgabe)*, I, 4, 183. Citado en Leyte, 1998:47-48.

¿Puede seguirse un hilo de continuidad en los distintos tratamientos que Schelling pergeña para establecer la relación entre arte y naturaleza, a lo largo de su ‘filosofía de la identidad’? Es convicción de este trabajo que, pese a las reelaboraciones acometidas por Schelling en su comprensión del mentado vínculo, subsiste un fondo común, aquel que liga la productividad inconsciente con la actividad consciente, lo que hace a su vez que la naturaleza y el arte tengan en común una fuerza productiva, que sigue direcciones inversas. En efecto, en el caso de la naturaleza dicha fuerza empieza de modo inconsciente para terminar en la conciencia; en el arte, por el contrario, comienza de manera consciente y termina en lo inconsciente. Como dice Schelling, “la naturaleza comienza sin conciencia y termina con conciencia, la producción no es teleológica, pero sí el producto. El Yo, en la actividad de la que aquí se trata, ha de comenzar con conciencia (subjétivamente) y terminar en lo no consciente u objetivamente, el Yo es consciente según la producción [y] no consciente respecto al producto” (SIT, 411).

En vista de lo anterior, y teniendo en cuenta el dictum postrero de Schelling que afirma que la naturaleza es la fuente originaria del arte, mostraremos que es factible sostener que un arte igualmente originario es una mimesis, pero no en el sentido de que imite los productos naturales, pues ellos serán considerados como cosas inertes y sin vida, y sus imitaciones meros artefactos. Por el contrario, lo que un arte debería imitar propiamente de la naturaleza, entendida dinámicamente, es su esencial principio activo; esa productividad ‘ciega’ capaz de engendrar vida. ¿Podemos llamar entonces ‘arte vivo’ a aquél que imita dicha fuerza creadora de la naturaleza?

### **Naturaleza como productividad y arte como órgano de la filosofía**

Para Schelling, el mundo físico debe ser considerado como naturaleza, y no como ‘objeto’ (en el sentido kantiano de “objeto de toda experiencia posible”). Esto significa que el mundo físico ha de ser considerado como vida, y no como mero cuerpo inerte. La razón es clara: sólo de este modo podemos generar realmente un sujeto. En este punto, debemos reconstruir el camino que lleva a Schelling a estas consideraciones.

Si en sus inicios el idealismo comporta una inversión de Kant (el camino trascendental va de lo dado a las condiciones de posibilidad; el idealismo parte de las condiciones interpretadas como principio, a partir de los cuales se construyen o deducen los hechos), esto significa que el idealismo buscará entender la realidad misma como sistema, o como dice Heidegger, “fundar un lugar para la esencia en sí misma sintética de la identidad” (Heidegger, 1988:65). En Schelling, si se puede hablar de reconocer un sistema, este será el sistema del yo absoluto; fuera del ‘yo’ no hay nada, pues lo es todo: un yo-sistema que no tiene nada enfrente, porque es absoluto, lo cual conduce a explicar cómo se genera ‘todo’: en eso consiste el ‘sistema’ (cf. Leyte, 2004:23). Explicar esta génesis será entonces explicación del yo, de lo absoluto: de la actividad. Explicación de una génesis por la que cada cosa resulta generada, lo que significa también explicación de su propia historia. Historia de la autoconciencia entonces, que retrotrae a la pregunta de dónde surge o se origina la conciencia, el espíritu. No se trata con esto de otra cosa que el yo en sentido absoluto, es decir, identificado con la

génesis. En otras palabras, el yo como “todo” en sentido idealista, donde “yo” es siempre entendido como actividad, y no como sustancia. Un yo que contiene todo, incluso lo que aparentemente no parece ‘yo’ o conciencia: el mundo o la naturaleza. Como dice Leyte, “eso significa que el yo, la unidad, es todo, a saber, la multiplicidad del mundo, la propia conciencia, y la diferencia de ambas, pero no como polos desordenados y complementarios, sino singularmente sucesivos” (Leyte, 2004:24). Según esto, no aparecen por separado la naturaleza primero, y luego la conciencia, sino que el origen de la conciencia es el propio yo, pero cuando aún no era conciencia, sino naturaleza. Es en este momento que Schelling parece alejarse de la comprensión meramente teleológica de la naturaleza que él ve en Fichte, por considerar que de este modo sólo llegamos a considerar la naturaleza como algo utilizable, sin captarla realmente en su ser. Por el contrario, para Schelling “la naturaleza en su finalidad ciega y mecánica representa para mí, en efecto, una identidad originaria de la actividad consciente y la no consciente, [pero] ella no me representa esa identidad de modo tal que su último fundamento resida en el Yo mismo” (SIT, 408).

Con lo anterior, aparece la decisiva relación entre lo consciente y lo inconsciente. En efecto, si la naturaleza es el origen de la conciencia, puede serlo porque de algún modo la naturaleza originalmente también es Yo, también es espíritu, aunque en principio no lo sabe; esto es así porque la naturaleza de alguna manera es también conciencia, y “esa manera” se llamará en el sistema de Schelling “lo inconsciente”. Se trataría, entonces, de pensar esta historia como historia del espíritu, historia que sucede desde el espíritu inconsciente o naturaleza hasta el espíritu consciente, y esa historia será en Schelling lo absoluto, o el sistema<sup>4</sup>.

En este contexto surge la filosofía de la naturaleza [Naturphilosophie] de Schelling. Se trata no sólo de una comprensión original de la naturaleza, sino también de las bases de una nueva comprensión del yo más allá de la representación de él como sustancia pensante. En este sentido, la conciencia subjetiva no podrá ser principio de nada, pues tal conciencia es lo que en verdad impide la formulación no sólo de la naturaleza, sino del propio sujeto. Con su filosofía de la naturaleza, Schelling habrá de mostrar que el sujeto no se encuentra encerrado en alguna interioridad, sino abierto en una exterioridad que revela su verdad. Empero, para hacer tal cosa, para comprender de modo nuevo al sujeto, hay que desmontar antes la comprensión imperante del objeto como cosa muerta e inerte. En el fondo, para asumir nuevamente esa oposición supuesta entre sujeto y objeto, habrá que entender la naturaleza desde una ‘nueva física’, que ya no nos entregue simplemente el concepto de una cosa, sino que la presente en su real movimiento. Tal será la tarea de la Naturphilosophie: por una parte,

---

<sup>4</sup> Como ha notado Leyte, con este esquema Schelling mantiene una dualidad, la de naturaleza y espíritu opuestos, pero también esta dualidad se resuelve en la unidad de la historia que conduce de lo uno a lo otro: “Así parece también resuelta la oposición entre la unidad de la conciencia y la multiplicidad de la naturaleza en una unidad superior (...) haciendo aparecer lo múltiple como mera apariencia, integrable en un sistema superior a la conciencia, a saber, el yo” (Leyte, 2004:25). El comentarista añade otra precaución: esta concepción del Yo en Schelling podría entenderse, en un primer momento, como una reducción del todo (naturaleza) a espíritu (razón), pero, a la vez, abre las puertas a una comprensión contraria: una naturalización de la razón, que revela estratos supuestamente “no racionales”, como lo inconsciente, o dicho de otro modo: la naturaleza actuando como instinto y ansia dentro de la conciencia (p. 25). Estas alusiones apuntan aquí a la sugerencia de que quizás lo humano se origine en una razón inconsciente llamada naturaleza, de la cual nunca puede desprenderse del todo.

transformar la naturaleza desde una comprensión mecánica a otra dinámica. Por otra, habrá que explicar el Yo –la conciencia– desde la naturaleza. Sólo de este modo podrá reconstruirse una cierta ‘continuidad’ que lleva desde la naturaleza al espíritu, y en el curso de tal exposición se revelará un despliegue completo de la subjetividad, dando así cumplimiento a la filosofía de lo Absoluto.

Podemos decir, entonces, que en su filosofía de la naturaleza Schelling piensa que, así como el yo de la autoconciencia es a la vez activo y puede reflexionar sobre sí mismo como objeto, la naturaleza es a la vez ‘productiva’ y ‘producto’. La naturaleza entendida dinámicamente será entonces el cruce y la lucha de dos fuerzas antagónicas, una de repulsión que se despliega ilimitadamente como productividad, y otra fuerza de atracción que hace resistencia a la primera, dando como resultado un producto de la naturaleza (y no un objeto). Productividad de la naturaleza frente a un producto, o una fuerza ilimitada frente a su propio límite. Sin embargo, este producto en cuanto tal continúa reproduciendo esa tensión en la naturaleza, ese absoluto comprendido como lucha de fuerzas antagónicas que la hacen dinámica. De esta manera, el mundo será más el resultado de un conflicto originario que el conjunto de cosas inertes: “El conjunto de la realidad no es otra cosa que aquel conflicto originario que se manifiesta en infinitas producciones y reproducciones” (FN, 37). Este desarrollo de la naturaleza es para Schelling, como dijimos, igualable con el de nuestro propio espíritu. Pues, si en nuestro espíritu habita un impulso infinito a organizarse a sí mismo, del mismo modo tiene que revelarse en el mundo exterior una tendencia a la organización: en todo, desde el organismo inferior hasta el más noble, dominaría un único y mismo impulso que se esfuerza por trabajar en función de un ideal de finalidad, que aspiraría a continuar expresando hasta el infinito un modelo originario, la pura forma de nuestro espíritu (Cf. FN, 22). Con esto se abre una relación entre el espíritu y el organismo: el organismo es el todo vivo que reúne en sí mismo sin distinción al objeto y al sujeto, de tal modo que “dicho concepto reside en su propia existencia gobernado por su finalidad; finalidad que no está supuesta ni viene impuesta por ninguna conciencia, sino que obedece a la misma existencia del organismo” (Leyte, 1998:50). En otras palabras, el organismo evidencia bajo una figura finita la génesis infinita de la naturaleza y la unión de materia y espíritu.

¿Y cuáles serán entonces esas ‘fuerzas en conflicto’ dentro de la naturaleza? ¿Cuál es la relación entre esta concepción y la determinación del Yo? Ambas preguntas parecen anudarse en una sola respuesta, pues en Schelling se trata de entender la naturaleza misma como sujeto: “Nosotros nombramos a la naturaleza, en tanto que mero producto (*natura naturata*), naturaleza como objeto (la única por la que se interesa cualquier género de empiria). A la naturaleza en tanto que productividad (*natura naturans*) la llamamos naturaleza como sujeto (y de ésta es de la única que se ocupa cualquier género de teoría)” (FN, 131)<sup>5</sup>. Se trata con esto de una diferencia entre la *natura naturans* (fuerza de repulsión) y la *natura naturata* (fuerza de atracción). La naturaleza como sujeto es productividad, y la

<sup>5</sup> El recurso de Schelling a estos términos denota claramente una inspiración spinoziana, que recoge esta visión de la naturaleza, concebida como sustancia, es decir, como Dios, en la ‘división’ entre *natura naturans* y *natura naturata* (cf. Spinoza, 1963:58 ss.). A este respecto, vale la pena consignar el comentario de Heidegger sobre esta influencia: “Spinoza vuelve a expresar siempre de nuevo el pensamiento completo del Idealismo alemán, y al mismo tiempo lo contradice, porque hace comenzar el pensar con lo absoluto” (Heidegger, 1988:109).

naturaleza como objeto es producto. Esta distinción dentro de la naturaleza está de entrada al servicio de una comprensión de ella como identidad originaria, ‘una’ naturaleza que resulta del cruce de estas fuerzas, y cuyo resultado es el producto natural, producto vivo como un organismo. Esta identidad genética en la construcción de la naturaleza considerada como sujeto sólo es reconocible de modo especulativo, pues en esta dualidad de la naturaleza se presenta a la vez un doble modo de conocerla: la naturaleza como productividad corresponde a la intuición, y la naturaleza como producto corresponde a la reflexión.

De este modo, la relación de esta comprensión de la naturaleza con el Yo comienza a aparecer. La naturaleza puede considerarse como algo “inconscientemente productivo”, y el yo como algo “conscientemente productivo”. El yo sólo es posible porque tiene una historia inconsciente previa en la naturaleza. En otras palabras, el yo consciente surgirá de una naturaleza inconsciente, pero no inerte. Según esto, la contradicción es el principio dinámico de la naturaleza viviente, y este principio se desarrolla hasta su punto más alto, el yo consciente, que es “la luz con que la naturaleza se revela a sí misma su naturaleza interior, de la misma forma que la luz revela la naturaleza exterior” (Bowie, 1999:97). La filosofía de la naturaleza describe entonces el ascenso desde la naturaleza al potencial más elevado, el yo pensante: el yo-inconsciente será la naturaleza, y el yo-consciente será el espíritu. Esto ya implica considerar al yo como parte de lo que Schelling denomina “filosofía trascendental”. En ella, Schelling intenta explicar cómo la “vida”, la productividad infinita que ha elaborado la filosofía de la naturaleza, llega al punto de poder pensarse a sí misma. Sin embargo, para realizar tal cosa debe encontrar un medio en que pueda representarse a sí misma, pues no puede acceder a sí misma como objeto de conocimiento. Tal ‘medio’ será el arte, a través de una filosofía trascendental. Pero vayamos con calma.

La filosofía trascendental será el modo de intentar escribir el pasado trascendente del Yo, es decir, ese hecho de que el yo autoconsciente llegue al punto de trazar su propio pasado. El acto de yo –su actividad– posee una historia, pues el mundo de necesidad exterior producido por el yo es producido por algo dentro del yo, que no depende de su voluntad, sino más bien de su naturaleza. En otras palabras, no puedo valerme de mi yo reflexivo para alcanzar la idea del mundo exterior, lo que implica que la filosofía debe ocuparse de reconstruir ese pasado.

La última frase pareciera indicar que nuestro argumento describe un círculo. De hecho, ¿para qué volver a tematizar el ‘yo’, si su relación con la filosofía de la naturaleza parece ya descrita? Sin embargo, tal círculo es sólo aparente, o por lo menos es un círculo que impone el propio pensamiento de Schelling. En efecto, dijimos hace poco que la aprehensión de la naturaleza como sujeto (que no puede determinar al yo sólo como sujeto cognoscitivo, o al menos no solamente eso) sólo puede lograrse mediante una intuición, pues su carácter es especulativo. En lo referente al yo, esto implica que no puede ser captado por medio de la reflexión. El problema: ¿cómo entender el momento en que finalmente se reconcilien lo consciente y lo inconsciente, es decir, la identidad originaria de su actividad? Se trata, entonces, de mostrar cómo una naturaleza organizada conduce a nuestro propio pensamiento organizado y diferenciado.



Un saber de lo absoluto es especulativo, es decir, aspira a un saber más allá de la reflexión: su campo no es el entendimiento (al que interesan los productos, no la productividad), que conoce objetos por medio de conceptos. Y el absoluto no es un objeto, sino una actividad, lo cual implica que no puede ser conocido. Si no hay concepto de él, sólo podría conocerse de modo ‘inmediato’, es decir, a través de la intuición. Por otra parte, si el absoluto no es un objeto que pueda presentarse, sólo podemos ‘conocerlo’ intelectualmente, y no de manera sensible. Según esto, el modo de saber de lo absoluto será una ‘intuición intelectual’. Esta intuición será llamada también por Schelling ‘intuición artística’, “que debe reunir lo que existe separado en el fenómeno de la libertad y en el producto natural, a saber, la identidad de lo consciente y de lo no consciente en el Yo y conciencia de esta identidad”, conciliando en sí los caracteres de ambos (SIT, 410). En el fondo, se trata de mostrar cómo coinciden ambas productividades, y el medio para documentar esto, como adelantamos, es el arte, que es la objetividad de la intuición intelectual: “Esta objetividad de la intuición intelectual, universalmente reconocida y de ningún modo negable, es el arte mismo. En efecto, la intuición estética es precisamente la intuición intelectual objetivada” (SIT, 422-423). De este modo, el arte sí es capaz de documentar aquello que la filosofía no puede representar externamente, esto es, lo inconsciente que actúa y produce, y su identidad original con lo consciente. Una armonía, entonces, entre consciente e inconsciente, entre actividad y productividad<sup>6</sup>. Se trata con esto de un producto absoluto, equivalente al ‘organismo’ en la naturaleza, pero que debe contener la reproducción de la continuidad misma y revelar dicha armonía reinante entre lo consciente y lo inconsciente. Tal producto es el producto artístico, el arte mismo. Con él tenemos una determinación intelectual, que se revela estética o artística, y por eso, como dijimos, objetivada. Es por eso que en 1800 Schelling comprende al ‘yo’ como ‘genio’, que es definido como “oscuro concepto (...) que designa lo incomprendible, que añade lo objetivo a lo consciente sin intervención de la libertad y en cierto modo en su contra, [pues] en ella se escapa eternamente lo que está unido en esa producción” (SIT, 414)<sup>7</sup>. El papel del yo lo ocupa ahora el arte, que bajo la figura del genio reúne los dos movimientos inversos que parecen encontrarse en lo absoluto, y que se reflejan en la obra de arte. Se trata, como dice Leyte, “del movimiento de creación que comienza conscientemente y que acaba en lo no consciente del producto artístico, que, por así decirlo, queda reintegrado en la naturaleza; una naturaleza cuyo movimiento, en el punto concreto de la obra de arte, comienza a su vez en lo inconsciente para acabar en lo consciente del espíritu” (Leyte, 2004:49). En definitiva, el arte muestra cómo coinciden ambas productividades, que funcionan de modo inverso: la intención consciente del artista coincide con

<sup>6</sup> Armonía entre actividad y productividad, sí, pero que se encuentra más allá de la conciencia, pues “si esto absoluto se refleja en el producto, aparecerá a la inteligencia como algo que está por encima de ella y que, incluso contra la libertad, añade lo carente de intención a lo que había comenzado con conciencia e intención” (SIT, 413)

<sup>7</sup> Ciertamente, esta alusión al genio es un motivo presente, más allá de las reformulaciones, en la totalidad de la reflexión filosófica de Schelling sobre el arte, y tiene una clara raigambre kantiana. En efecto, Kant entiende al genio como don natural (i.e., facultad productiva innata del artista) que le da la regla al arte, perteneciendo él mismo como talento a la naturaleza: “Genio es la innata disposición del ánimo a través de la cual la naturaleza le da la regla al arte” (Kant, 1992:216). Y como sin regla precedente nunca un producto merecerá el nombre de arte, “tiene la naturaleza que dar la regla al arte en el sujeto (y a través del temple de las facultades de éste); es decir, el arte bello sólo es posible como producto del genio” (Kant, 1992:217)

la compulsión inconsciente (es decir, la naturaleza actuando) del genio del arte; el proceso de la naturaleza comienza de forma irreflexiva y se desarrolla hacia nuestra reflexión consciente, y el arte es una inversión de este proceso, pues ella comienza por las reflexiones del artista sobre qué va a producir, pero termina de forma inconsciente, “porque lo que se produce no puede hacerse idéntico a las técnicas y pensamientos necesarios para producirlo” (Bowie, 1999:109).

La obra de arte aparece entonces como posibilidad de lo infinito en lo finito, y esa expresión reside en la belleza. Con esto, el saber es arte, en el que, como presentación de lo absoluto, aparece unido el mundo real y el ideal. El papel del arte es ser aquello que hay de más elevado:

“Si la intuición estética sólo es la trascendental objetivada, es evidente que el arte es el único órgano verdadero y eterno y a la vez el documento de la filosofía que atestigua siempre y continuamente lo que la filosofía no puede presentar exteriormente, a saber, lo no consciente en el actuar y en el producir y su originaria identidad con lo consciente. Por eso mismo el arte es lo supremo para el filósofo, porque, por así decir, le abre el santuario donde arde en una única llama, en eterna y originaria unión, lo que está separado en la naturaleza y en la historia y que ha de escaparse eternamente en la vida y en el actuar así como en el pensar. La visión que el filósofo se hace artificialmente de la naturaleza es para el arte la originaria y natural. Lo que llamamos naturaleza es un poema cifrado en maravillosos caracteres ocultos.” (SIT, 425)

### **Filosofía del arte: teoría de las potencias e imaginación como fuerza formadora**

La función de órgano y documento de la filosofía que Schelling atribuyó al arte implica reconocerle por lo mismo un carácter constituyente, a la vez que trascendental: ser el logos de la filosofía. Empero, como reconoce Leyte, con esto también “se anuncia un salto más allá del papel ‘cognoscitivo’ del arte” (Leyte, 2004:53), lo que significa que el arte es también un instrumento de la subjetividad, en su camino para desvelar los secretos del poema llamado naturaleza, que sigue siendo originaria. Luego del Sistema del idealismo trascendental, se intentará suprimir “el muro invisible que separa el mundo real del ideal”, que “sólo es la abertura por donde aparecen de lleno esas figuras y regiones del mundo de la fantasía que se trasluce sólo imperfectamente a través del mundo real” (SIT, 425). En los años de la ‘filosofía del arte’, el presupuesto de Schelling ya no será el yo entendido como espíritu, sino lo absoluto mismo. Esto arrastra el problema de explicar la relación entre lo absoluto y el mundo que siempre aparece de manera finita. ¿Qué papel corresponde ahora al arte? Su meta será presentar, a través de una construcción filosófica, lo real del arte en lo ideal de la filosofía. Esto implicará desactivar ese papel constituyente y trascendental del arte para la filosofía. Ésta vuelve a sí misma, y el arte es para ella sólo un reflejo.

Schelling afirma que la ‘ciencia especulativa del arte’ no pretende elaborar un concepto empírico, sino desarrollar una noción intelectual del arte, lo que quiere decir que se hace necesaria una ‘construcción del arte’, como tarea de la filosofía. Para Schelling, el arte no es “lo que el vulgo llama con ese nombre”, sino que es “un fenómeno necesario, que surge directamente de lo absoluto, y

que es real sólo en la medida en que puede ser expuesto y demostrado” (FA, 2). De este modo, el arte será considerado como identificación absoluta y perfecta de lo ideal y lo real, lo que significa también que el arte se comporta frente a la filosofía como real frente a lo ideal. La ley de oposición entre lo real y lo ideal tiene carácter absoluto, y es por eso la relación entre la filosofía y el arte. De acuerdo con esto, en filosofía la última oposición del saber se disuelve en la pura idealidad, y frente al arte también representa sólo lo ideal. Con esto, como puede notarse, la filosofía vuelve a su tema, lo absoluto, entendido como identidad, y el arte queda entonces al servicio de esa identidad.

Luego de estas consideraciones, Schelling se pregunta si acaso corresponderá a la filosofía descender a lo empírico del arte, su faz técnica. La respuesta: la filosofía se ocupa exclusivamente de las ideas, por lo que le cabe sólo señalar las leyes generales de la representación, “pues las formas del arte son las formas de las cosas en sí y tal como existen en sus prototipos” (FA, 5). En otras palabras, la filosofía del arte es la representación del mundo absoluto en la forma del arte. De acuerdo con esto, la construcción filosófica del arte en cada una de sus formas particulares conduce a la determinación de las condiciones impuestas por las condiciones del tiempo, y por lo mismo a su desarrollo histórico. En este contexto, Schelling rechaza de plano la equiparación de esta construcción del arte con todo lo que se llame ‘estética’, pues no se trata de elaborar ninguna ‘teoría’ del arte, es decir, el arte en particular, sino que esta construcción se refiere, como hemos dicho, a lo absoluto bajo la figura del arte<sup>8</sup>.

En cuanto a la construcción misma de esta ciencia del arte, ya mencionamos la comparación que Schelling establece entre el arte y la naturaleza, hablando de un ‘organismo del arte’, el cual nos permite conocer los misterios de nuestro espíritu de mejor manera que la naturaleza. Esta comparación, en el fondo, sólo quiere poner en claro que sólo por medio de la filosofía podemos conquistar una verdadera ciencia del arte. En efecto, con estas consideraciones Schelling sólo prepara la pregunta que le interesa, aquella acerca de la posibilidad de una filosofía del arte.

En la expresión ‘filosofía del arte’, el arte representa lo real y objetivo, y la filosofía lo ideal y lo subjetivo. Con esto, dice Schelling, se puede ponderar la misión de la filosofía del arte: “representar en lo ideal lo real dado en el arte” (FA, 14). Siendo más precisos, diremos que ‘representar lo real en lo ideal’ significa ‘construir’. Empero, sigue tratándose de filosofía y ella es absoluta e indivisible. Sólo existe una filosofía, y lo que llamamos ‘ciencias filosóficas’

---

<sup>8</sup> La posibilidad de una ‘filosofía del arte’ está cimentada en gran medida por este rechazo de la estética como mera teoría de lo sensible, que Schelling reconoce desde Baumgarten hasta Kant inclusive. Respecto a este último, Schelling afirma que a pesar de su ‘formalismo’, que “creó un concepto más elevado” en este campo, no impidió con ello “el nacimiento de teorías estéticas desprovistas de todo arte” (FA, 7). Schelling y el idealismo toman de Kant la noción de ‘idea estética’, con la que se abriría la puerta para una ‘filosofía del arte’ que no sea *aisthesis*. Con esta noción de idea estética, Kant define “aquella representación de la imaginación que da ocasión a mucho que pensar, sin que pueda serle adecuado, empero, ningún pensamiento determinado, ningún *concepto*, a la cual, en consecuencia, ningún lenguaje puede plenamente alcanzar ni hacer comprensible” (Kant, 1992:222). En este sentido, es acertado afirmar que la filosofía del arte encuentra aquí asidero, pues la idea estética “es obra de la imaginación y no de la sensibilidad” (Escoubas, 2004:2); si a ella ningún lenguaje, i.e. la filosofía, puede alcanzarla, para el idealismo, la idea estética pertenecerá al registro del arte, que sí puede alcanzarla.

no son tales, sino potencias o determinaciones ideales distintas. Aparece así la teoría de las potencias, clave dentro de la filosofía de la identidad. Esta se desarrolla del siguiente modo: el ser como absoluto es indivisible, por lo que la diferencia de las cosas en general sólo es posible en la medida en que se lo coloca como todo e indiviso bajo distintas determinaciones: “A estas determinaciones las llamo potencias. Ellas no modifican absolutamente nada en la esencia; ésta permanece siempre y necesariamente la misma, y por eso se llaman determinaciones ideales. Por ejemplo, lo que conocemos en la historia o en el arte es esencialmente lo mismo que está también en la naturaleza” (FA, 15). Como advierte Escoubas, “las ‘potencias’ son las unidades inscritas en el Todo que lo diferencian sin dividirlo. En el seno de su absoluta oposición, ellas son unidas inseparablemente” (Escoubas, 2004:4), lo que significa que la filosofía aparece en su manifestación completa sólo en la totalidad de las potencias. En el plano del arte esta inseparabilidad se llama indiferencia, y en la filosofía se llama identidad.

¿Cómo opera esta teoría de las potencias? En la primera sección de su Filosofía del arte, llamada ‘Construcción del arte en general’, Schelling elabora esta teoría, bajo el supuesto general de que “construir el arte quiere decir determinar su posición dentro del universo”, y entendiendo que la primera proposición de tal empresa es entender que lo absoluto se identifica con Dios, que es “aquello cuyo ser o realidad se sigue inmediatamente de su idea”<sup>9</sup> (FA, 25). De acuerdo con esto, a lo real (el todo real, la naturaleza) le corresponden tres potencias: la materia y la luz que se integran en el organismo (FA, 30). A lo ideal (el todo ideal, el espíritu), por su parte, le corresponden como potencias el saber y la acción que se componen en el arte (FA, 31-32). El organismo y el arte representan la indiferencia de lo real y de lo ideal, “indiferencia que se representa en el mundo ideal por medio del arte” (FA, 32). Ahora bien, la identidad absoluta como tal, que disuelve todas las potencias, es la ‘ciencia absoluta de la razón’ o filosofía, que es sede de las tres ideas que le corresponden a las tres potencias del mundo real e ideal, de la naturaleza y el espíritu: verdad, bondad y belleza<sup>10</sup>, y que como razón capta lo absoluto en su identidad. Ante esto, es pertinente sostener que la filosofía y el arte ya no están más sobre el mismo plano: existe el plano de la indiferencia (el del arte) y el plano de la identidad (el de la filosofía). En el mundo ideal, la filosofía se comporta frente al arte como lo hace en el real la razón frente al organismo. Con esto, el plano del arte no hace más que reflejar al de la filosofía, y viceversa. El arte ya no es ‘órgano’ de la filosofía, sino “efluvio de lo absoluto” (FA, 21). La filosofía del arte debe reunificar los opuestos; lo

<sup>9</sup> Como nota Leyte, “con esta concepción de las potencias, el punto de partida ya no es en ningún caso el yo o la conciencia (tampoco la naturaleza o la historia), sino Dios como unidad y totalidad infinitas” (Leyte, 2004:56). Cabe recordar, por evidente que parezca, que en esta teoría de Schelling permanece el influjo de Spinoza, toda vez que la división entre *natura naturans* y *natura naturata* es mantenida.

<sup>10</sup> En lo referido a la belleza (que es lo infinito del arte, por oposición a la verdad, que es el infinito de la filosofía), es necesario consignar este pasaje: “Puede decirse que hay belleza siempre que se tocan la luz y la materia, lo ideal con lo real. La belleza no es ni lo general o ideal, ni lo meramente real (...) por lo tanto es la plena compenetración o fusión de ambos”. En virtud de esto, Schelling puede afirmar un poco más adelante que “Nuestra explicación de la belleza como fusión de lo real y lo ideal representado en la imitación, implica por lo tanto esta otra: la belleza es la indiferencia de la libertad y la necesidad contemplada en algo real” (FA, 33-34)

real (objetividad del arte) con lo ideal (subjetividad de la filosofía). Esta es tarea de la filosofía, o de lo absoluto<sup>11</sup>.

¿Qué papel cumple la imaginación en este contexto? Schelling habla de “la acertada expresión alemana *Einbildungskraft*”, que para él significa “la capacidad de fusión en una cosa en que de hecho consiste toda creación”. Se trata entonces de una fuerza por medio de la cual lo ideal es al mismo tiempo algo real y el alma es cuerpo: “es el principio de individuación, que en rigor es la fuerza creadora” (FA, 36-37; último subrayado mío). La imaginación como fuerza de individuación que es propiamente creadora, ya no como facultad, sino como fuerza de uniformación, en el contexto de un arte que es entendido como la representación de los prototipos. En relación a la construcción del arte, finalmente, Schelling afirma:

“La verdadera construcción del arte es la representación de sus formas como formas de las cosas, tal como son en sí [en Dios] o como son en absoluto (...) y como toda construcción es representación de las cosas en lo absoluto, la construcción del arte es especialmente representación de sus formas como formas de las cosas” (FA, 37).

¿Por qué hablar de ‘uni-formación’ para referirse a esta fuerza creadora? Al respecto, Escoubas ha hecho notar que Schelling, al hablar de la imaginación, se vale de la palabra “*esemplasia*”<sup>12</sup>, que él entiende como *Ineinsbildung*. Es válido, entonces, comprender la imaginación por su fuerza y capacidad de ‘uni-formación’, más que de ‘fusión’: uniformación que radica en esa capacidad de formar la forma, fuerza creadora de la forma, o también “fuerza de la naturaleza como fuerza del arte” (Escoubas, 2004:6). De esta manera, la imaginación es posicionada en lugar central dentro de esta construcción del arte<sup>13</sup>, que “ha sido

<sup>11</sup> De este modo, Schelling llegará a sostener que Dios como prototipo se torna belleza en la reproducción, así como las ideas de la razón contempladas en la reproducción se hacen belleza. Esto llevará a Schelling, en última instancia, a determinar a la mitología como “materia del arte” (FA, 38 ss.), como su condición necesaria. Es acertado afirmar, como hace Escoubas, que “a los ‘arquetipos’ en la filosofía les corresponden los ‘dioses’ del arte (...) Los ‘dioses’ son los ‘contra-tipos’ (*Gegenbilder*) de las ideas filosóficas” (Escoubas, 2004:5).

<sup>12</sup> “La palabra ‘*esemplasia*’ es tomada del poeta Coleridge, poeta del primer romanticismo inglés. Es formada a partir del griego “*eis*” (*eins*, uno) y ‘*plastiké*’ (*Bilden*, formar) y Schelling la explicita en alemán por ‘*Ineinsbildung*’: como fuerza de ‘uni-formación’. Tal es entonces la *Einbildungskraft*: fuerza de uniformación, potencia de formación de la ‘forma’ (Escoubas, 2004:6).

<sup>13</sup> Propiamente hablando, en el registro del arte la imaginación se llamará “fantasía” (lo que nos retrotrae al “país de la fantasía” que evocaba el *SIT*), que es el modo de comprender el mundo de los dioses, puesto que no se lo puede entender ni con el intelecto ni con la razón. El mismo Schelling lo explica: “En relación con la fantasía, defino a la imaginación como aquello en que se desarrollan y reciben los productos del arte y fantasía lo que las contempla exteriormente, lo que las proyecta desde sí y las representa en la misma medida. Es la misma relación que existe entre razón e intuición intelectual. En la razón y en cierto modo de la materia de la razón se forman las ideas; la intuición intelectual es lo interiormente representativo. La fantasía es, por lo tanto, la intuición intelectual en el arte.” (FA, 45). Por otra parte, en el §39 de *Filosofía del arte*, se encuentra un importante tratamiento de las nociones de ‘símbolo’, ‘alegoría’ y ‘esquematismo’, que remiten sobre todo a Kant. Al respecto, Schelling sostiene que “la representación según la cual lo universal significa lo particular es el esquematismo; la representación según la cual lo particular significa lo universal es la alegoría; y la síntesis de los dos donde ni el universal significa lo particular, ni el particular significa lo universal, sino que ambos son absolutamente

presentado como representación ideal de las cosas como son en sí, es decir, de las formas de los prototipos” (FA, 37), en los cuales está la materia general del arte.

### **Discurso de la Academia: el arte como mimesis de la productividad de la naturaleza**

En los análisis efectuados, hemos visto las variaciones que tiene en Schelling el tratamiento de las relaciones entre arte y naturaleza. En este momento, debemos enfrentar la última de estas modificaciones. Nos referimos al ‘Discurso de la Academia’, pronunciado en 1807, donde se recuperan las tesis fundamentales de la *Naturphilosophie*. En esta conferencia –que trata específicamente de la relación de la naturaleza con las artes plásticas–, Schelling parece abandonar su comprensión del arte como momento de lo absoluto, para entenderlo en su cercanía con la naturaleza, con el origen. Aunque siga sosteniendo la identidad de naturaleza y espíritu, ahora Schelling intentará, empero, explicar el arte más en relación con la naturaleza que con lo absoluto, y en abierta rivalidad con la noción del arte como mimesis de la naturaleza.

Recordando aquella tesis del Sistema del idealismo trascendental, donde espíritu y naturaleza se vinculan en el arte, y ésta los reconcilia en la belleza, Schelling sostiene ahora que las artes plásticas funcionan manifiestamente como vínculo activo entre el alma y la naturaleza. Como la relación con el alma ya la tienen las artes, sólo les queda como fuerza propiamente suya aquella fuerza productiva similar a la de la naturaleza. Este es para Schelling el motivo de relacionar y comparar las artes plásticas con la naturaleza, pues ella es “su verdadero modelo y fuente originaria” (DA, 117). Sin embargo, de inmediato Schelling advierte que todas las teorías contemporáneas parten precisamente del supuesto fundamental de que el arte debe imitar a la naturaleza. La polémica del autor con este tipo de teorías no tiende a contradecir dicho principio fundamental, sino que pretende formularlo con rigor. Todo el problema radica, en este punto, en la manera en que comprendamos la naturaleza. Si es efectivo que las artes plásticas deben imitar la naturaleza, cabe preguntar qué naturaleza debe imitarse, o mejor, qué es lo que, de la naturaleza, debe ser modelo. A la base de esta precisión se encuentra la comprensión dinámica de la naturaleza por parte de Schelling, en detrimento de una comprensión mecánica y muerta. La naturaleza no puede ser sólo un conglomerado inerte de objetos indeterminados, sino “la sagrada fuerza originaria del mundo, eternamente creadora, que genera todas las cosas a partir de sí misma y permite que salgan activas a la luz” (DA, 118). Si hay una conminación para que el arte imite la naturaleza, ella debe dirigirse hacia su productividad infinita, y no hacia sus productos. En efecto, Schelling refrenda esta posición afirmando que la perfección de toda es “nada menos que la fuerza creadora que hay en ella: su fuerza para estar aquí” (DA, 119). Con esta última afirmación, Schelling se distancia definitivamente de las teorías que comprenden la naturaleza como producto, y a las cosas como objetos inanimados. En resumen, la naturaleza debe comprenderse como algo vivo y creador<sup>14</sup>.

---

uno, es el símbolo” (FA, 55). Dejamos simplemente enunciado este punto, dados los límites de este trabajo.

<sup>14</sup> Estas consideraciones se corresponden con lo sostenido por Schelling en la época de su *Naturphilosophie*, donde la naturaleza era considerada como sujeto, pues “desde el momento en que el objeto (el producto) nunca es incondicionado, debe disponerse algo absolutamente no objetivo

Según esta precisión, como vimos, la mimesis es de la productividad de la naturaleza, y no de sus productos constituidos y terminados: esos son productos acabados, es decir, muertos. En consecuencia, imitar la naturaleza será crear: crear, en el nivel de la expresión humana, igual como crea la naturaleza (cf. Leyte, 2004:63). El arte y la naturaleza coincidirán, entonces, por medio de su actividad, consistente en presentar objetivamente la productividad (la esencia) bajo el enunciado de la forma; la productividad se presenta como figura<sup>15</sup>. Esta coincidencia ocurre de manera inconsciente, pues en la naturaleza la materia produce sus formas sin saberlo, y en el arte, la productividad aparece como fuerza inconsciente relacionada con la actividad del artista. Si la naturaleza es ‘fuente originaria’ del arte, es por el hecho de que “el principio de la producción figurativa que actúa en ella es el mismo que actúa en el artista como fuerza inconsciente de un producir del mismo rango” (Leyte, 2004:63).

¿Qué es lo que imita entonces el artista? Él debe reproducir el movimiento y el cambio bajo el marco de la figura, es decir, procurar que en la detención de ese movimiento que se da en la obra de arte quede manifiesta la vida interna que habita las cosas. En la naturaleza y en el arte, a las que Schelling se refiere como “ciencias no reflexivas” (cf. DA, 125), el concepto no es distinto del acto y la ejecución: “en la naturaleza y en el arte esta ciencia capaz de crear obras es precisamente el vínculo entre concepto y forma, entre cuerpo y alma” (DA, 126). Concepto que no es simple ‘concepto de una cosa’, en el sentido de serle ajeno o exterior a la cosa, sino como unidad y belleza que habita en ella, del mismo modo como a todo organismo le subyace un concepto<sup>16</sup>.

En virtud de lo anterior, podemos notar claramente que Schelling sigue sosteniendo la tesis de una identidad entre naturaleza y espíritu, pues reconoce que “el principio activo que habita en la materia es un tipo de esencia similar a la del alma y emparentada con ella” (DA, 141), y la obra de arte debe entonces presentar lo divino e infinito bajo una forma sensible, siendo invadido quien la contempla por “el recuerdo de la originaria unidad de la esencia de la naturaleza y la esencia del alma” (DA, 142).

Para concluir de modo satisfactorio nuestras indagaciones, debemos atender al modo en que efectivamente un arte vivo se vincula con una naturaleza entendida en forma dinámica. En este sentido, ya vimos que, dentro de sus distintas elaboraciones sobre la relación entre arte y naturaleza, Schelling mantiene y explicita la noción de ‘genio’, entendido como ‘fuerza inconsciente’ que actúa en el artista. En 1807, Schelling recuerda que desde antiguo se admite que en el arte no todo se hace de manera consciente, y que es necesario sumarle a esta actividad una de tipo inconsciente, “y que precisamente la completa unión y compenetración mutua de ambas [actividad consciente e inconsciente] es lo

---

dentro de la naturaleza, que es precisamente esa originaria productividad de la naturaleza” (FN, 131)

<sup>15</sup> “Las artes plásticas, como el arte poética, deben expresar pensamientos del espíritu o conceptos cuyo origen es el alma, pero no mediante el lenguaje, sino como la callada naturaleza: mediante la figura, mediante la forma, mediante obras sensibles e independientes de ella” (DA, 116)

<sup>16</sup> “A todo organismo le subyace un *concepto*, porque en donde hay una relación necesaria del todo con las partes y de las partes con el todo, hay *concepto*. Pero este concepto habita *en el propio* organismo, no puede ser separado de él; él se *organiza a sí mismo* y no es sólo una obra de arte cuyo concepto se encuentra fuera de él, en el entendimiento del artista” (FN, 97)

que genera lo mejor y supremo del arte” (DA, 126). Las obras que no carecen del sello de esta ‘ciencia no consciente’ se distinguen porque en ellas el arte dota a la obra de una realidad insondable, que la hace aparecer semejante a una obra de la naturaleza<sup>17</sup>. Acto seguido, Schelling procede a aclarar la posición del artista respecto a la naturaleza:

“Es un hecho que en los seres de la naturaleza el concepto vivo sólo actúa a ciegas; pues bien, si le ocurriese lo mismo al artista, no se diferenciaría de la naturaleza. Y si, por el contrario, quisiera subordinarse a la realidad efectiva de modo total, pero consciente, reproduciendo lo existente con una fidelidad servil, lo más que produciría serían máscaras, pero no obras de arte. Así pues, el artista tiene que alejarse del producto o la criatura, aunque sólo con el fin de elevarse hacia la fuerza creadora y aprehenderla con el espíritu” (DA, 126-127).

El artista tiene que imitar el espíritu de la naturaleza que actúa en el interior de las cosas y que recurre a la forma y la figura para comunicárnoslo, por medio de imágenes sensibles. Para Schelling, sólo si la imitación del artista es capaz de aprehender vivo a dicho espíritu, habrá creado él mismo algo verdadero. Es que si el arte fuese sólo un concepto exterior a la obra, nunca culminaría como arte, sino como artefacto (“nosotros no exigimos el individuo, sino que queremos ver algo más, queremos ver el concepto vivo del mismo”, DA, 129). Sólo por ese motivo es necesaria la intervención de una actividad inconsciente, generadora de lo supremo del arte: supremacía que radica en el hecho de que tal actividad inconsciente, en unión con la consciente –combinación en la que se encuentra comprometido el genio–, eleva el arte a producción artística en coincidencia con la productividad natural.

Es válido sostener, entonces, que en Schelling, más allá de sus épocas, el arte siempre será comprendido como algo vivo; un arte cuya fuerza creadora nos represente aquí su imitación de la naturaleza infinitamente productiva.

---

<sup>17</sup> La alusión de Schelling al arte de ‘una realidad insondable’, que por medio de la actividad del artista ‘parece ser obra de naturaleza’, se corresponde con la idea kantiana de que un arte bello debe dar aspectos de naturaleza, a pesar de estar consciente de que es arte (cf. Kant, 1992:216).



## Referencias bibliográficas

Obras de F.W.J. Schelling:

(DA) = *El 'Discurso de la Academia'. Sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza* (2004). Ed. y Trad. de H. Cortés y A. Leyte. Madrid: Biblioteca Nueva.

(FA) = *Filosofía del arte* (1949). Trad. E. Tabering, Introducción de E. Puc-ciarelli. Buenos Aires: Nova.

(FN) = *Escritos sobre filosofía de la naturaleza* (1996). Ed. A. Leyte. Madrid: Alianza.

(SIT) = *Sistema del idealismo trascendental* (1988). Ed. y trad. de J. Rivera y V. López Domínguez. Barcelona: Anthropos.

Bowie, A. (1999). *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Trad. E. Leonetti. Madrid: Visor

Escoubas, E. (2004). "La filosofía alemana del arte: Schelling, Hegel, Nietzsche", Conferencia pronunciada en Seminario de filosofía del arte, Pontificia Univ. Católica del Perú, del 3 al 12 de noviembre de 2004. Versión digital disponible en: [http://www.pcup.edu.pe/cef/docs/escoubas\\_filosofia\\_arte\\_aleman.pdf](http://www.pcup.edu.pe/cef/docs/escoubas_filosofia_arte_aleman.pdf).

Heidegger, M. (1988). *Identidad y Diferencia*. Ed. Bilingüe, trad. de H. Cortés y A. Leyte. Barcelona: Anthropos.

Kant, E. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Trad. P. Oyarzún. Caracas: Monte Ávila.

Leyte, A. (1998). *Las épocas de Schelling*. Madrid: Akal.

\_\_\_\_\_ (2004). *Una filosofía idealista del arte, Introducción a El 'Discurso de la Academia'. Sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza*. Ed. y Trad. de H. Cortés y A. Leyte. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 11-68

Spinoza, B. (1963). *Ética demostrada según el orden geométrico y dividida en cinco partes*. Trad. A. Rodríguez. Madrid: Aguilar.