

# El paisaje silencioso y la pervivencia de lo sublime

Christine Rottenbacher de Rojas

## Resumen

*El presente texto comienza definiendo el concepto de lo sublime centrándose en la visión que tiene Edmund Burke de dicho término en su indagación filosófica, donde concluye que este sentimiento estaba directamente ligado a la experiencia ante la naturaleza, resumiéndola en cuatro “privaciones”: vacuidad, oscuridad, soledad y silencio. Veremos cómo los pintores románticos utilizaron estos conceptos sobre lo sublime para representar la vastedad y la sensación de infinito de sus paisajes. Se observará cómo como estos artistas fueron eliminando elementos para destacar el “vacío” que le dio mayor resonancia al símbolo y más fuerza al carácter expresivo y espiritual de la obra. Concluimos examinando la teoría del historiador Robert Rosenblum que sostiene cómo esta forma de expresar lo trascendente a través del paisaje continua apareciendo y pervive en diferentes autores a través del tiempo, descubriendo un camino que va desde la pintura de paisaje romántica hasta la abstracción.*

**Palabras claves:** *Lo sublime, el vacío, pintura de paisaje, empatía, trascendente y abstracción.*

La historia del concepto de sublime nace con la filosofía y se lo investiga tratando de entender el sentimiento modelado por la emoción que nos da la percepción de algo que más que bello, se nos presenta como algo trascendental. Fueron varios los autores que intentaron definir este concepto durante la historia. El primero fue Pseudo-Longino, que definía lo sublime como “el asombro, el arrebató, el poder de una fuerza arrebatadora, la elevación, la fuerza fulminante de un rayo” (Pseudo-Longino 2005: 37), cualidades muy distintas a las nociones de armonía, gracia y belleza. La imagen del rayo fue usada por Longino como metáfora para representar lo sublime como el sentimiento más elevado, con la idea de la fuerza arrolladora de la naturaleza y su carácter fugaz.

La definición de lo sublime inquietó a los filósofos durante mucho tiempo, sobre todo en épocas de crisis durante la historia. Épocas donde, según Baldine Saint Girons en su texto *Lo Sublime*, aparecían “Nuevas religiones, cismas, convulsiones políticas, innovaciones tecnológicas, etapas cruciales de la ciencia moderna.” (Saint Girons 2008: 20). Por consiguiente, no es extraño, que en el siglo XVIII volviera a aparecer la inquietud por lo sublime ya que los avances científicos y la revolución industrial



**Mark Rothko**  
(1903-1970)  
Titulo: "S/T No11" (1957)  
Oleo sobre lienzo  
(200 x 175 cm)

**Eduard Munch**  
 (1863 - 1944)  
 Titulo: *Sommernacht am Strand*  
 (60 x 48)



traían de la mano al desconcierto individual. La infinita gama de posibilidades que procuraba la libertad hacía que el sujeto, en especial los artistas, comenzaran a experimentar un sentimiento de orfandad en lo social y lo religioso. El sentimiento de separación del mundo hizo que filósofos, poetas y artistas buscaran respuestas en lo esencial de las culturas originarias y en la naturaleza. En las artes plásticas, los pintores se vuelcan al aire libre para empaparse de naturaleza en su versión más pura y dramática. Umberto Eco, en su "Historia de la belleza" nos explica por qué el hombre va a experimentar el carácter trágico de la naturaleza en busca de un efecto catártico al sentirse pequeño e indefenso frente a la inmensidad del universo, espacio en el cual quieren disolverse. Eco menciona que el hombre además de sentirse pequeño sus problemas se ve, también, insignificante ante la vastedad del mundo, con esa comprensión el sujeto logra liberarse. "El drama de la naturaleza, que trae consigo lo informe, lo doloroso, lo terrible". (Eco 2004: 281).

En este sentido a estos pintores enamorados de las cumbres montañosas, las tormentas y la niebla se les empieza a conocer como románticos, corriente que encuentra en las letras y en la música su paralelo en la manera de sentir el paisaje. Se exaltó el espíritu de nación, destacando las cualidades especiales, geográficas y climáticas, de su lugar de origen. Hugh Honour dice: "El nacionalismo es una forma colectiva de individualismo íntimamente relacionada con la idea de libertad". (Honour 2007: 17). Claro ejemplo de ello es la sinfonía del compositor ruso Alexander Borodin "Estepas de Asia central" 1868. En esta época, el paisaje fue descrito, pintado o musicalizado,



llevando a los artistas a intuir la singularidad de cada territorio (Honour 2007: 17), a descubrir el *genious loci* o espíritu del lugar para lograr convertir el paisaje en la metáfora de una idea, un sentimiento o un estado de conciencia (Porras Barrenechea 1997: XXXI).

Muchos de estos artistas decimonónicos parecen haber sido influenciados por las ideas de Edmund Burke extraídas de su obra *Indagación Filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime*. En ella Burke, tratando de definir lo sublime, llegó a la conclusión de que este se encontraba directamente ligado a la experiencia de la naturaleza por el enfrentamiento a la vastedad y a la sensación de infinito.

Burke (1997) nos dice:

La pasión que produce lo que es grande y sublime en la naturaleza, cuando estas causas obran con mayor fuerza, y el asombro es aquel estado del alma en que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror (p. 29).

Burke nos explica además que la experiencia sublime no dependía solamente del objeto observado sino también de la imaginación y la sensibilidad de quien lo observaba, y reconoce el concepto de lo sublime en cuatro ausencias a las que denominó "privaciones": la vacuidad, la oscuridad, la soledad y el silencio. (Burke 1997: 52). Así mismo, este autor en sus indagaciones filosóficas nos dice que: "(...) en la naturaleza, las imágenes oscuras, confusas e inciertas ejercen mayor poder en la fantasía para formar pasiones más grandes, que el que tiene aquellas que son más claras y determinadas". (Burke 1997: 42).

La representación del paisaje va llevando a los artistas a restarle importancia a lo anecdótico para explayarse en los fenómenos geográficos o climáticos. El aire, la bruma y el espacio "vacío" van ganando fuerza. Un claro ejemplo de esto es la obra "Monje junto al mar" de Caspar David Friedrich, que causó gran incertidumbre cuando se la expuso por primera vez en 1810. El público acostumbrado al carácter pintoresco del paisaje no entendió el sentido de la ausencia de elementos. (Rosenblum 1993: 18). No pudieron comprender que el autor prescindía expresamente de elementos para fortalecer el contraste entre la inmensidad del espacio contra la pequeñez del monje, enfatizando el diálogo con la naturaleza, intensificando aquel momento trascendente. El vacío se convierte, de esta manera, en un elemento expresivo donde el observador es capaz de alcanzar el sentimiento de empatía completando lo que falta con sus propias ideas, y así, al involucrarse, se proyecta en la obra, logrando formar parte del todo. (Gonzales Linaje 2006: 570).

Esta noción de un vacío potencial, un espacio fértil de donde nacen las formas, está más cercano a lo que entendían los artistas chinos de la dinastía Song (siglo V) cuan-



**Caspar David Friedrich**  
(1809)  
*Titulo: El monje junto al mar*



**Ferdinand Hodler**  
*Titulo: Lake Geneva with  
Mont Blanc in the morning*  
62.5 x 50 cm

do buscaban representar mediante la bruma o niebla a la energía “Qi”, el aliento vital de la naturaleza que anima todas las cosas y que es un equivalente a lo que entendemos por alma, siendo para los pintores chinos de paisaje, la “reticencia” (Racionero 1983 : 49), ese “decir sin decir” lo que logra el efecto de sugestión en el que observa.

Esta experiencia de identificación en la obra de arte es para los occidentales la experiencia de sublimar y con la que los románticos pretendían expresar lo trascendente. (Arnaldo 1994: 53).

Gastón Bachelard profundiza en este tema en su libro *La poética del espacio*, particularmente en el capítulo llamado “La Inmensidad íntima”. Bachelard considera que la experiencia de la grandeza es un estado natural del ser humano que se consigue mediante la creación artística o la meditación. Y lo expresa de esta manera:

La inmensidad es, podría decirse, una categoría filosófica del ensueño. (...) Y la contemplación de la grandeza determina una actitud tan especial, un estado de alma tan particular que el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de infinito. Por el simple recuerdo, lejos de las inmensidades del mar y de la llanura, podemos, en la meditación, renovar en nosotros mismos las resonancias de esta contemplación. (Bachelard 2000: 163).

La obra de los pintores románticos buscó expresar la trascendencia a través de representar la quietud, la estabilidad y la simetría, representados en la vastedad de un paisaje silencioso. Este fue escenario y perfecto hogar para que el símbolo habite y transmita su voz cantante, haciendo eco en el vacío. Así los pintores logran expresar sus ideas sobre la sacralidad de la naturaleza, emparentando los elementos a través de sus formas. Régis Debray en su obra *Vida y muerte de la imagen* nos dice: “Simbólico y fraternal son sinónimos, no se fraterniza sin tener algo que compartir, no se simboliza sin unir lo que era extraño”. (Debray 1994: 53).

Varios investigadores coinciden en encontrar conexiones estéticas entre los pintores románticos de paisajes con los grandes lienzos de los expresionistas abstractos norteamericanos del siglo XX, siendo el historiador del arte Robert Rosenblum quien va más allá de esta aparente “pseudomorfis” y formula una teoría del arte en la que encuentra un hilo comunicante a través de la historia, que va desde los pintores románticos de paisajes hasta el siglo XX, aventurándose a emparentar las obras subjetivamente por su capacidad de expresar lo sublime, lo espiritual y lo trascendente.

Fue en 1972 cuando Rosenblum, invitado a dar una serie de conferencias en la Universidad de Oxford, presenta su innovador punto de vista sobre la historia del arte de los últimos dos siglos, alejándose de la visión lineal de la historia moderna, donde los movimientos artísticos a la vez que se van sucediendo, van anulándose u oponiéndose entre sí. El autor apuesta por un enfoque posmoderno y encuentra que las tendencias artísticas no se destruyen, ni desaparecen, sino que perviven y vuelven a aparecer en diferentes épocas dependiendo de la necesidad de la sociedad según su momento histórico.

De estas conferencias nace su libro *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico: de Friedrich a Rothko*. Ahí Rosenblum advierte cómo la búsqueda de develar el aura emocional del paisaje que tuvieron los pintores románticos vuelve a aparecer en autores como Edward Munch, Vincent van Gogh, Ferdinand Hodler, Emil Nolde, Max Ernst, Franz Marc, Piet Mondrian, Paul Klee, Barret Neuwnam, Mark Rothko y Clifford Still. En esa obra Rosenblum también traza una línea temporal sobre hitos de la pintura que van formando un camino coherente desde el paisaje hacia la abstracción.

En base a este libro y su visión, en octubre del año 2007 se inauguró una exposición en la fundación March de Madrid titulada: "La Abstracción del paisaje", en la que se presentaron obras de los autores mencionados por Rosenblum y además, se añadieron acertadamente a Anselm Kiefer y a Gerhard Richter. Por seis meses se expuso elocuentemente un recorrido desde la representación figurativa del paisaje romántico hacia su derivación progresiva en un expresionismo abstracto. Así mismo, se pudo apreciar que todas estas obras, más allá de su género, encerraban la misma idea de una sacralidad nacida de la naturaleza. El cuadro en sí, adquiere el carácter de un vasto y sublime paisaje, un espacio trascendente donde se alcanza el autodescubrimiento.





**Piet Mondrian**  
(1910)  
Titulo: Duna(134 x 195)



**Piet Mondrian**  
(1910)  
*Titulo: El mar*

**Bibliografía:**

Pseudo-Longino

2007 De Lo Sublime. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Saint Girons, Baldine

2008 Lo Sublime. Madrid: Machado Libros S.A.

Eco, Umberto

2004 Historia de la belleza. Barcelona: Lumen.

Honour, Hugh

2007 El Romanticismo. Madrid: Alianza editorial.

Riva-Agüero, José de la

1955 Paisajes peruanos. Estudio preliminar de Raúl Porras Barrenechea XXXI.

Lima: Imprenta Santa María.

Burke, Edmund

1997 Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello. Madrid: TECNOS.

Rosenblum, Robert

1993 La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico: de Friedrich a Rothko. Madrid: Alianza Forma.

Gonzales Linaje, María

2006 La pintura de paisaje: del taoísmo chino al romanticismo europeo: paralelismos plásticos y estéticos. Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid.

Racionero, Luis

1883 Textos de estética taoísta. Madrid: Alianza editorial.

Arnaldo, Javier

1994 Antología y edición. Fragmentos para una teoría romántica del arte. Madrid: TECNOS.

Bachelard, Gaston

1994 La poética del espacio. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Debray, Régis

1994 Vida y muerte de la imagen. Barcelona: Ediciones PAIDOS.