

# EL APARECER DE LO SUBLIME: LA RECUPERACIÓN DE LO SUBLIME EN LA NATURALEZA A TRAVÉS DEL ARTE

ROGER PÉREZ

Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen: La interpretación kantiana de lo sublime propone en su enjuiciamiento un lugar preponderante a la contemplación de la naturaleza. Las interpretaciones contemporáneas, por su parte, fijan su atención en la capacidad del arte como elemento desestructurante, a fin de dar cuenta de un desarrollo histórico de las artes en la vía de lo sublime. El presente trabajo sostiene que, desde la *Estética del aparecer* de Martin Seel, es posible vincular ambas lecturas a través de una interpretación existencial de la experiencia de lo sublime que enfatice el rol del tiempo y recuperar así la experiencia de lo sublime natural en ausencia de un fundamento suprasensible.

Palabras clave: Sublime, Kant, Seel, naturaleza, arte.

Abstract: The Kantian interpretation of the sublime proposes in its assessment a predominant place to the contemplation of nature. Contemporary interpretations, on the other hand, focus their attention upon the capacity of art as a de-structuralizing element, in order to give an account of a historical development of the arts in the way of the sublime. The present paper holds that, since Martin Seel's *Aesthetics of Appearing*, it is possible to link both approaches by means of an existential interpretation of the experience of the sublime that stresses the role of time, and thus recovers the experience of the natural sublime in the absence of a super-sensible foundation.

Keywords: Sublime, Kant, Seel, Nature, Art.

“Ob nicht Natur zuletzt sich doch ergründe?”

Goethe, *Herrn Staatsminister von Voigt*<sup>189</sup>

## § 1. Introducción

La discusión contemporánea de lo sublime ha resaltado el lugar que esta categoría cumple en el desarrollo histórico del arte moderno desde sus raíces clásicas. La relación de equivalencia entre lo bello y el “ideal”, que se atribuye al arte clásico, habría logrado subsumir a lo sublime como una forma más de su manifestación. La postura tomada por varios artistas contemporáneos ha buscado oponerse a dicha lectura, a fin de encontrar una nueva vía de creación artística oponiendo gusto y sublimidad. La historia de lo sublime representa, para intérpretes como Saint-Girons, el desarrollo desde un impulso creador y civilizador de la temprana humanidad hacia un impulso desestructurante del producto de los primeros actos formadores<sup>190</sup>. Asimismo, Newman propone que, a través de lo sublime, “we are freeing ourselves of the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what you have that have been devices of Western European painting”<sup>191</sup>. Estas lecturas nos proveen de buenas interpretaciones históricas respecto al lugar del arte contemporáneo; sin embargo, adolecen de una perspectiva sistemática sobre la relación entre obra, creador y espectador, y las características que singularizan lo sublime como sentimiento.

Partiremos, por ello, de las consideraciones presentadas por Kant respecto al enjuiciamiento de lo sublime, para intentar responder una pregunta central: ¿es posible dar cuenta del sentimiento de lo sublime descrito por Kant en ausencia de todo fundamento suprasensible? La respuesta a esta interrogante, sostenemos, guarda una estrecha relación con las condiciones necesarias para toda forma de experiencia estética, en tanto muestra el paradójico lugar

189 Goethe, Johann Wolfgang von, “Herrn Staatsminister von Voigt”, en: *Goethes Gedichte*, Verlagshaus Bong & Co: Berlin, 1900, p. 518.

190 Cf. Saint-Girons, Baldine, *Lo sublime*, traducción de Juan A. Méndez, Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

191 Newman, Barnett, “The Sublime Is Now”, en: *The Tiger’s Eye*, No. 6 (The Ides of Art: 6 Opinions on What Is Sublime in Art?), 1948, p. 53.

que ocupan la estética y la sensibilidad en la experiencia contemporánea. En efecto, la posibilidad de la sensibilidad como facultad estética es para Kant solo posible en vista de la idea de la *experiencia como sistema y de la libertad como fin final de la naturaleza*; es decir, su análisis se encuentra condicionado por los intereses sistemáticos que pretenden vincular el ser moral y suprasensible del hombre con su ser empírico. ¿Cómo es posible entonces una sensibilidad tal como la que pretende fundamentar Kant, si ninguna trascendencia puede hacerse representable en la naturaleza, y efectivamente apuntar hacia la libertad y la moralidad como *fin final* de la naturaleza? Este problema atañe principalmente a la contemplación estética de la naturaleza, ahí donde Kant encuentra preferentemente las *ocasiones* para el sentimiento de lo sublime.

La pérdida efectiva de un sustento místico-metafísico (fundamental en la posibilidad de la experiencia como sistema) es un indicador del desarrollo, la historia y la relevancia de la estética, y de la sensibilidad como parte de la experiencia humana. Si no hay nada que pueda ser revelado a nosotros en la contemplación estética, tampoco habría razón para preferirla o siquiera practicarla en la contemplación de los objetos, especialmente en los objetos de la naturaleza. Si la estética es, por el contrario, una parte de la experiencia humana, configura también un derecho. Y, como tal, tiene una historia y debe ser desarrollado como una de las múltiples posibilidades de compleción del individuo. Volvemos la mirada, con ello, a los objetos que generalmente se consideran centrales en el estudio de la estética; esto es, los objetos del arte.

Estos objetos también se caracterizan por poseer, al igual que la sensibilidad, una historia en la cual se han desarrollado. Los objetos del arte contemporáneo responden, así, a una necesidad propia del individuo contemporáneo. En ellos encontramos una respuesta clara y una presentación concisa del lugar, la importancia y las posibilidades que aún tiene la estética en la configuración del individuo; en tanto nos revela el estado de su sensibilidad y el interés con que es capaz de enfrentarse a los objetos, a su entorno y a su propia existencia como ser sensible. No son los objetos del arte, efectivamente, ni más importantes ni más propios del campo de la estética de lo que lo son los objetos de la naturaleza; sin embargo son aun valorados y juzgados como objetos relevantes para la contemplación. Sostenemos que los objetos del arte contemporáneo (y del arte en general) descubren al individuo contemporáneo su propio potencial para la contemplación estética, y, particularmente,

a través del sentimiento de lo sublime le devuelven la disposición necesaria para el “detenimiento” ante lo sublime en la naturaleza.

A través del trabajo de Martin Seel, nos proponemos buscar una respuesta a la interrogante planteada al inicio. Para ello, comenzaremos por notar el lugar que posee el tiempo en la *Estética del aparecer* de Seel y en la configuración del sentimiento de lo sublime tal como lo propone Kant. Allí mismo expondremos algunas de las características relevantes del sentimiento de lo sublime, particularmente la multiplicidad de sus manifestaciones. En efecto, no existe *un sentimiento* sublime, sino *una familia de ellos*. De esa manera, pretendemos independizar el sentimiento sublime del *respeto*, con el que, por lo general, se le ha identificado, dado que este último es para Kant el sentimiento propio de lo suprasensible. Luego, pretendemos mostrar cómo lo sublime “aparece” en el arte y, finalmente, cómo esto predispone al individuo a una particular forma de contemplación estética en la naturaleza a través del cultivo o la cultura estética.

## § 2. Tiempo, estética y el parentesco de lo sublime

En esta sección nos centraremos en definir algunos conceptos clave para la presente investigación. Primero, es necesario comprender la centralidad que el tiempo toma en toda experiencia estética. Tal como lo propone Kant, lo estético se caracteriza por vincular las representaciones a la facultad de placer y displacer. A través de dicha vinculación no es posible derivar ningún juicio determinante. Es decir, no es posible dar un juicio que efectivamente diga algo acerca del objeto enjuiciado, sino sólo de la manera como su representación nos es dada en los sentidos y de cómo, a través de la reflexión, se produce un efecto en la facultad debido al arreglo de la imaginación con alguna de las facultades cognitivas. En el caso específico de lo bello, será el juego libre entre el entendimiento y la imaginación el que dará lugar a su sentimiento de complacencia y vivificación característica. El caso de lo sublime es más complejo, pues depende de que la facultad suprasensible sea capaz de violentar

mediante una exigencia del absoluto la capacidad de la imaginación, en favor de *una más elevada conformidad a fin*<sup>192</sup>.

En todo caso, lo característico de la estética, para Kant, es que una representación, en tanto sostenida subjetivamente en la reflexión, sea mantenida en la imaginación en favor de su propia libertad; esto es, de que ella sea “productiva y activa por sí misma”<sup>193</sup>. Ello no es propio solo de lo bello, sino también de lo sublime en tanto que este sentimiento procura primero un impedimento de las fuerzas vitales que desata una posterior y más fuerte efusión de las mismas<sup>194</sup>; es decir, una vez más, en favor de la actividad de la imaginación. Si nos percatamos del singular estatuto que le corresponde al sentimiento estético, nos percataremos que su proceder en la reflexión afecta el sentido interno; es decir, al tiempo. Así, una representación es captada espacialmente en un determinado momento (espacial y temporal), pero el proceder de las facultades en la reflexión se desarrolla únicamente en el tiempo.

Particularmente sugerente es, entonces, la lectura ofrecida por Seel acerca del aparecer. Para él, el detenimiento es un requisito necesario de toda experiencia estética. Así, dice que “Un rasgo característico de toda situación estética consiste en que en ella nos tomamos tiempo para el instante, si bien ello puede ocurrir en ritmos distintos. En una situación que despierta la percepción estética renunciamos a una orientación exclusivamente funcional. En ella dejamos de atender (o atender exclusivamente) a aquello que podemos alcanzar en una situación a través del conocimiento o de la acción, y experimentamos aquello que surge ante nuestros sentidos y ante nuestra imaginación, aquí y ahora, por mor de ese encuentro”<sup>195</sup>.

La percepción estética, por lo tanto, nos provee, en referencia a determinado objeto, un cierto sentido de su presente y del nuestro. Es así que el objeto

192 Cf. Luna Málaga, Natasha, *Antagonismo e inadecuación: la experiencia de lo sublime según Kant*, tesis de licenciatura en Filosofía, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Graduados, 2008.

193 Kant, Immanuel, *Crítica de la facultad de juzgar*, traducción de Pablo Oyarzún, Caracas: Monte Ávila, 1991, B69.

194 Cf. *ibid.*, B74.

195 Seel, Martin, *Estética del aparecer*, traducción de Sebastián Pereira, Buenos Aires: Katz, 2010, p. 40.

estético y la percepción estética son conceptos que no pueden ser separados. Así, Seel define al objeto estético como un objeto “en una situación particular de la percepción, o para una situación semejante; son ocasiones u oportunidades para una forma determinada de la percepción sensible”<sup>196</sup>. Sin embargo, podría considerarse que todo objeto perceptible sería, en principio, un objeto estético y que ningún atributo ni predicado estético podría ser efectivamente atribuido a un objeto en tanto que sólo el sentimiento es base del mismo.

La imaginación parte de la representación en favor de su propio proceder; sin embargo, aquello que es captado por los sentidos no son meras ilusiones sensoriales. Sólo quien sostenga una división radical de lo objetivo y lo subjetivo puede negarle a las percepciones sensoriales todo rastro de objetividad. El color, la textura o el olor son, efectivamente, en muchos casos rasgos meramente “contingentes” de los objetos; sin embargo, están ahí para ser experimentados, no son meramente el producto de un engaño subjetivo. Estas percepciones “existen independientemente de las realizaciones particulares de esa percepción a través de seres dotados del correspondiente aparato sensorial”<sup>197</sup>. En el detenerse ante alguna o algunas de dichas percepciones en su simultaneidad se forma un aparecer que es una atención ante el presente del objeto percibido y del propio presente.

Los requisitos propuestos por Kant, entonces, para los objetos apropiados para dar ocasión al sentimiento de lo sublime no son, en lo absoluto, dispensables. El propio proceder de las facultades, por sí mismas independientes de la representación, no puede dar pie al sentimiento de lo sublime<sup>198</sup> y a ningún sentimiento estético en general. Bajo el concepto de objetividad esbozado por Seel, podemos dar cuenta de los sentimientos estéticos sobre la consideración de que una conciencia de *un* aquí y ahora es, también, conciencia de *mi* aquí y *mi* ahora. La relación que se establece entre la simultaneidad de las percepciones en un presente y la conciencia de dicho presente, plantea la posibilidad del sentimiento como una ampliación por la cual “la conciencia

196 *Ibid.*, p. 42.

197 *Ibid.*, p. 73.

198 Sobre la postura que sostiene la imposibilidad de cualquier teoría de lo sublime: cf. Forsey, Jane, “Is a Theory of the Sublime Possible?”, en: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, LXV, No. 4 (2007), pp. 381-389.

estética se extiende claramente más allá del ámbito de la percepción”<sup>199</sup>. Efectivamente, la imaginación estética y la conciencia de ella son dos momentos distintos de la situación o experiencia estética, a la vez que toda experiencia estética depende de la simultaneidad de las apariciones como percepciones en un aquí y ahora.

Reconocemos, hasta aquí, un punto crucial que nos permite dar sentido a lo dicho por Kant. En primer lugar, tal como lo analiza Seel, así como no todo objeto de la percepción es un objeto estético, de igual manera no todo objeto estético es apropiado para la presentación de lo sublime. Evidentemente, un objeto sublime es aquel que es capaz de dar ocasión a un sentimiento tal, pero este solo puede tener sentido en la medida en que *las* percepciones, la simultaneidad o el juego de las apariciones sean las apropiadas para dar a la conciencia y la imaginación una ampliación de su propio presente tal que lo expande hasta los límites de lo presentable. El acento puesto por Kant en la naturaleza, como poderío o como absolutamente grande, tiene sentido bajo la suposición de un substrato suprasensible como cosa en sí. Pero, en vista de la pérdida de aquel sustento suprasensible, hemos de elegir entre negar toda posibilidad de lo sublime o repensarla sobre las otras bases.

Tal como lo hemos ido exponiendo hasta ahora, el acento puesto por Seel en el tiempo nos abre una vía clara para lo último. El sentimiento de lo sublime sería el resultado de una extensión de la conciencia y la imaginación hasta sus límites en un presente. Dicha extensión expande un presente que es ya de por sí un horizonte abierto (es decir, inabarcable, inconcebible, indomeñable) y le presenta efectivamente la posibilidad de un absoluto. Este ya no es una idea de razón, sino la afinidad misma entre la expansión de la imaginación y la conciencia estética, en el juego de apariciones que configuran un presente, y la intemporalidad con la que se identifica lo eterno. Así, si bien el absoluto del tiempo puede identificarse como lo infinito, eso, sin embargo, nos conduce una vez más a la paradoja de las ideas de razón y el sustrato suprasensible necesarios para comprender la complacencia en nuestra propia limitación, en nuestra existencia finita. Tomamos, por el contrario, el camino esbozado por Wittgenstein en el *Tractatus* respecto de lo eterno, al decir que “si por

199 Seel, Martin, *op. cit.*, p. 134.

eternidad se entiende no una duración temporal infinita, sino la intemporalidad, entonces vive eternamente quien vive en el presente. Nuestra vida es tan infinita como ilimitado nuestro campo visual”<sup>200</sup>.

La posibilidad de estar en completa conciencia del juego, en el presente de lo presentado y el propio, abre al mismo tiempo la posibilidad de estar en él y sólo en él; es decir, de buscarlo libremente y por sí mismo. Por la procesualidad característica de su aparecer, lo sublime restringe, exige y demanda la completa y total entrega a su presente y su juego. A diferencia de gran parte de los objetos estéticos, el detenimiento en lo sublime no es meramente un requisito para su contemplación o una invitación a la misma. Dichos objetos desconciertan a la imaginación y le presentan una demanda por el detenimiento. De ahí que Kant, si bien observa el desinterés y el estado de seguridad necesarios para la contemplación de lo sublime, enfatice el rol que juega la voz de la razón como una “demanda” o “exigencia” por el todo. El peso puesto por Kant, sin embargo, sobre la demanda de la facultad suprasensible, es posible solo bajo los términos radicales de la separación fenómeno/noumeno y sujeto/objeto. El concepto de objetividad presentado por Seel, por el contrario, nos muestra una interacción necesaria entre el sujeto y el objeto a través del cual no solo es posible la “realidad” estética, sino que los objetos mismos poseen una mayor *vitalidad*. Así, el juego de sus apariciones no es independiente de la percepción a la que se presenta, pero es parte de la realidad del objeto que está allí para ser percibido. La característica de lo sublime es que el juego de sus apariciones es tal que crea una restricción a la imaginación por la cual el presente del objeto y el propio no pueden ser efectivamente separados, y, más aún, ambos presentes se expanden hasta caer en la completa y total entrega a ese presente más amplio. Así, tal como lo pone Wittgenstein, por algunos momentos sentimos también parte de lo eterno en el presente. El sentimiento de lo sublime se puede definir por lo tanto como el sentimiento estético de la conciencia que, en la revelación de su finitud, es capaz de encontrar también el absoluto de su presente.

Es necesario notar los dos momentos de esta formulación. Primero, una conciencia de lo finito del presente; he ahí la razón de la restricción de la

200 Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, traducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Madrid: Alianza Editorial, 2003, 6.4311.



imaginación. La inadecuación propuesta por Kant para lo sublime es producto de dos movimientos distintos de la imaginación. Por un lado, la aprehensión o agregación de unidades en la imaginación puede efectivamente desplegarse sin problemas, dado que es un “movimiento objetivo de la imaginación y un *progressus*”<sup>201</sup>. En dicho movimiento la imaginación no encuentra impedimento dado que el movimiento se realiza tanto en el espacio tanto como en la sucesión temporal. Sin embargo, “la comprensión de lo sucesivamente aprehendido en un instante es, por el contrario, un *regressus*, que inversamente suprime la condición temporal en el *progressus* de la imaginación y hace intuible el *ser simultáneo*. Ella es, entonces, puesto que la sucesión temporal es una condición del sentido interno y de toda intuición, un movimiento subjetivo de la imaginación por el cual hace violencia al sentido interno, violencia que tiene que ser tanto más notoria cuanto más grande es el *quantum* que la imaginación comprende en una intuición”<sup>202</sup>.

En el momento en que se hace efectiva la conciencia del presente, este ya no es capaz de ser captado en una solo intuición. Los objetos “sublimes” tienen como característica el expandir la imaginación hasta los límites de lo aprehensible en un solo instante simultáneamente; es decir, la inadecuación de las facultades se hace efectiva en tanto que el juego de las apariciones no es posible de ser retenido en un solo y mismo presente. Esto es efectivamente sentido como un desacuerdo entre lo percibido y la conciencia, es decir como una desigualdad entre el tiempo de las apariciones y el de la percepción. Así, la complacencia de lo sublime solo puede ser explicada en tanto que la separación entre el tiempo de las apariciones y el de la conciencia se difumina en favor, no de una forma “trascendente de infinito”, sino en favor del presente mismo como intemporal. Sólo así puede revelarse lo eterno del presente, lo que Kant llama una *más alta conformidad a fin* como fundamento de la complacencia de lo sublime. Como ya habíamos visto, si el sentimiento estético es aquello que se extiende más allá del campo de la percepción, esta conciencia del presente se expande más allá, pero no a través de una forma trascendente de realidad o facultad, sino en aquello que está efectivamente en el núcleo de toda percepción estética: el tiempo. Sublime es, pues, el sentimiento del tiempo mismo en un presente.

201 Kant, Immanuel, *op. cit.*, B172.

202 *Ibid.*

Ahora podemos pasar a exponer lo que Lyotard llama la genealogía de lo sublime. Lo sublime encuentra una paradójica condición por la situación de su nacimiento. Lo sublime no es, como lo bello, el resultado de un feliz encuentro de las facultades; esto es, “the flower of love and like anything not conceived out of interest, it passes”<sup>203</sup>. Lo sublime es, más bien, “the child of and unhappy encounter, that of Idea with form”<sup>204</sup>. Como ya lo hemos mostrado líneas arriba, para nuestro análisis es relevante la manera como la imaginación y la conciencia entran en conflicto en la experiencia de lo sublime. Para desatar la violencia practicada sobre la imaginación, no es necesario recurrir a facultades superiores capaces de hacer efectiva o “sensible” la capacidad o el sustrato suprasensible. Basta con percatarnos del mutuo conflicto entre la imaginación, desplegada en el tiempo a través de un juego de las apariciones en el presente, y la conciencia estética como conciencia de dicho presente del objeto y de uno mismo. La pérdida efectiva del propio presente y del presente del objeto es un desacuerdo efectivo que da lugar al parto doloroso de una *complacencia* en favor de un presente intemporal, el presente de lo “eterno”. En dicho caso, no es necesario recurrir a ninguna facultad o realidad noumenal; tan solo es la posibilidad misma y latente de un exceso del presente.

Mientras lo bello es el presente armonioso y contemplativo en el que la conciencia puede efectivamente dar cuenta de la relación *segura* entre el presente del objeto o de sus apariciones y el presente de la percepción, en lo sublime hay una pérdida en favor de la experiencia misma del tiempo. No es ni una realidad más plena, ni más real, sino una conciencia que en un presente busca abrazar la plenitud del todo de la experiencia, y, para ello, esa misma conciencia debe perderse en el juego de un presente particular, el del tiempo mismo. No todo objeto, por ello, puede ser considerado sublime. Es necesaria una efectiva ampliación de la imaginación y la conciencia para poder llegar a dicho estado. Ello solo es posible en aquellos objetos que contengan un juego excesivo de apariciones que lleven a la imaginación al límite de lo que puede abarcar comprensivamente. Es allí donde la conciencia estética, encargada de extenderse más allá del ámbito de la percepción y que da cuenta del presente de la percepción y del objeto, no puede ya dar cuenta de ellos en

203 Lyotard, Jean-François, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, traducción. de Elizabeth Rottenberg, Stanford: Stanford University Press, 1994, p. 180.

204 *Ibid.*

un juego armonioso, sino en un conflicto en el que el único presente posible es el del tiempo mismo. Así, lo sublime es lo que queda, el resto, la huella del conflicto, de la catástrofe en la que percepción y aparición han perdido todo excepto aquello en lo que son iguales, el tiempo mismo.

Se comprende, entonces, la diversidad de sentimientos sublimes con los que se puede contar, puesto que el tiempo revela, más que una contemplación segura, un movimiento constante. Dicho movimiento produce múltiples manifestaciones y puede pasar a través de múltiples formas de inadecuación. Podría pensarse que, debido a la manera como se involucra a la facultad suprasensible en el sentimiento de lo sublime, es el respeto lo que se identifica como el sentimiento de lo sublime. Sin embargo, tal como afirma Lyotard, es la emoción el verdadero sentimiento característico de lo sublime, en tanto que todo bien (como fin práctico de la acción) contradeciría la condición de toda complacencia estética; esto es, el ser buscados por sí mismos. La emoción es, por el contrario, el sentimiento de “the idea of the Good to which affection is added”<sup>205</sup>.

Ahora bien, muchos son los tipos de emociones y todas ellas son capaces de llegar a ser sublimes. Sin embargo, hay una diferencia entre la simple emoción y la emoción propia de lo sublime. Para Lyotard, la diferencia sería meramente la cantidad de energía invertida en dichas ocasiones. Pero, tal como hasta aquí lo hemos venido exponiendo, ello no sería correcto. Lo sublime no es meramente una emoción más fuerte, mucho menos la más fuerte. Más bien, tiene por característica la pérdida que líneas arriba hemos esbozado. De ahí la afinidad que Kant propone entre el respeto y lo sublime, pues, en ambos casos habría una forma de sometimiento o reacción afirmativa ante la pérdida efectiva de la autonomía del sujeto o de su tiempo.

Esta pérdida no es sin embargo sentida como una mera violencia, sino que, en su reacción, se exhibe también la aceptación y la complacencia ante dicha pérdida en favor de un “presente intemporal”. Así, la desesperación indignada es sublime en tanto que reacciona frente a limitaciones que considera o sabe contingentes; es decir, se indigna en favor de un bien que reconoce

---

205 *Ibid.*, p. 154.

como superior. Así también más que asombro (por lo novedoso) es sublime la admiración. ¿Cómo se establece allí la pérdida o sometimiento del sujeto? A través de la humildad. En el reconocimiento de la grandeza de un aparecer, la pérdida se da en el sometimiento humilde del presente del aparecer y de la percepción ante el presente eterno. Este presente que se descubre en el fundamento de la percepción estética es producto de un efectivo reconocimiento por parte de la conciencia estética y la imaginación de los límites de su acción contemplativa, y se repliegan para dar paso al sentimiento del tiempo mismo en un presente.

### § 3. Lo sublime aparece en el arte

Es complicado vincular al arte con lo sublime. Kant mismo se guarda de ello y prefiere reservar lo sublime para los objetos de la naturaleza. ¿Cuál es, empero, la diferencia que subyace a uno y otro objeto estético? Para la teoría de Kant es bastante claro que, en tanto “infinitud comprendida”<sup>206</sup>, la naturaleza contiene en sí misma, por su magnitud y por su poder, una habilidad capaz de traer el absoluto como su medida. Sin embargo, el arte no podría contener dicho fundamento (al menos no desinteresadamente), pues debe estar siempre sometido al gusto. Tal como lo analiza Seel, es evidente que las obras de arte contemporáneas, también llamadas *avant-garde*, postulan una forma muy distinta de comprender las artes. Su paulatino alejamiento del gusto abre nuevamente la pregunta por la posibilidad de lo sublime y, lo que es aún más interesante, responden a la pregunta por el lugar que damos hoy a los objetos estéticos y a la primacía que, entre ellos, damos a las artes.

Partamos de dos ejemplos utilizados por Seel. Las instalaciones de James Turrell en *Slow Dissolve* nos presentan grandes espacios iluminados que, a primera vista, semejan ser cuadros. Sin embargo, a medida que el observador se posiciona más cerca de la obra, cae en cuenta de que ha sido víctima de una ilusión, un “engaño” de los sentidos a través del cual la entrada a dicho espacio parecía ser un cuadro en una pared. A medida que el observador se acerca, este se adentra en el espacio que gana, a su vez, profundidad. La

interacción compleja que se lleva a cabo entre aparición y percepción es notoria desde el principio. Como lo explica Seel, esta pieza es “un experimento sutil sobre las condiciones espaciales y psicológicas, acerca de las certidumbres ontológicas y de las necesidades metafísicas en medio de las cuales salimos al encuentro de las imágenes artísticas”<sup>207</sup>. En la pérdida de dichas certidumbres se despliega, a la vez, una pérdida más profunda. El presente de las apariciones del “cuadro” y el presente de la percepción, antes certeros y seguros en la conciencia, también se han perdido; esto en la medida en que lo que antes era un espacio ha dado lugar a la luz. Lo que como cuadro daba la impresión de color y limitación, ahora ha dado lugar a un aparente espacio infinito, más infinito aún por la luz que parece provenir de él.

Dichas apariciones efectivamente expanden a la imaginación, haciéndole imposible a la conciencia sostener un presente armonioso con la percepción y las apariciones. Ambas entran en conflicto a fin de mantenerse autónomas y, al mismo tiempo, sostener una misma aparición, la del espacio y la luz. La imposibilidad de hacer ello expande a la conciencia estética más allá de la percepción y de sí misma, es allí donde el presente intemporal se hace efectivo, pero no como presente de la conciencia, sino como sentimiento del tiempo mismo en el presente. La conciencia no puede propiamente dar cuenta del tiempo mismo en su autoconciencia, sino sentirse ella misma parte de él en un presente, ante la simultaneidad de las apariciones. Un punto crucial para entender lo sublime en este tipo de obras es que, en la medida en que crean alguna forma de ilusión, fuerzan también a la percepción detenida hacia la pérdida de sí misma. Así Seel explica la transformación de ciertas formas de ilusiones en “apariciones guía”. Para lo sublime en el arte, la pérdida del gusto ha significado la posibilidad de hacer uso de dichas apariciones sin comprometer lo bello de la obra.

El mismo caso puede ser reconocido en la serie de pinturas de Barnett Newman. Allí propiamente no hay una “ilusión”, pero sí hay una aparición guía, la del solo color. Efectivamente, el cuadro “aparenta” estar cerrado y presenta o, mejor dicho, fuerza la percepción a caer en cuenta de su propio estado. A medida que el sujeto ve reflejado su espacio y su tiempo en la enormidad

---

207 Seel, Martin, *op. cit.*, p. 102.

del cuadro y los colores, las apariciones y la percepción ya no pueden poseer tiempos independientes en los cuales sean abarcables para la conciencia, a la vez, el todo del juego y de su propio estado. La conciencia estética, por lo tanto, debe perderse en favor del *tiempo mismo* del cual ella participa y que se le descubre en un solo presente. El gran avance de estas piezas de arte es que responden a una estética distinta a la de la mera contemplación. Aquí, como antes, el detenimiento es crucial, pero solo en la medida en que las obras de arte contemporáneo han perdido su deber hacia el gusto y pueden forzar a la imaginación y a la conciencia efectivamente hacia la pérdida de sí mismas. En la imitación de la naturaleza y del gusto, la forma siempre restringe el campo de acción de la obra. Esta debe dar lugar, no a una conmoción, sino a una contemplación tranquila a fin de ir a la par del gusto.

Sin embargo, es erróneo pensar que las obras de arte “clásico” carecen de sublimidad. Su procesualidad es distinta. En el caso de las obras contemporáneas, su proceso hacia el sentimiento de lo sublime es posible gracias a una restricción de la imaginación que está contenida en las apariciones mismas. Las obras clásicas, por su relación con el gusto, deben permitir a la imaginación su libertad. De ahí que, para el reconocimiento de lo sublime en dichas obras, no sólo sea necesario detenerse ante ellas, sino también saber qué mirar. Tal como lo propone Twitchell, hemos de fijar la mirada en el horizonte, en la línea divisoria entre lo restringido de las formas y la apertura de la luz. Particularmente significativo es, por ello, que Twitchell haga referencia a la obra de Joseph Wright of Derby titulada *Cave at Evening*. No hay nada poderoso, ni efectivamente enorme respecto a ella. A simple vista, parece ser la pintura de una placentera y tranquila cueva. El drama, propone Twitchell, se desata al final de la cueva, donde la luz está luchando por entrar. Es allí donde hemos de buscar lo sublime, en la posibilidad de la conexión entre la forma y lo informe, o, mejor dicho, en la posibilidad de la pérdida de la forma. Con todo, esta experiencia estética requiere del observador una formación mucho más substancial o un efectivo interés intelectual en la obra que no es requisito de las obras “sublimes” antes citadas. Ellas, por sí mismas, se presentan al espectador detenido en sus apariciones, imponiendo una restricción “guía” de la imaginación por la cual se puede conducir a la pérdida de los presentes individuales en favor del presente intemporal.

Podemos hacer, entonces, una diferencia entre dos tipos distintos de obras sublimes. Algunas, como la pintura de la cueva, tienen como tema lo sublime encarnado como luz, horizonte, infinito e inclusive poder. En su proceso, es necesario captar dicho tema antes de llegar al sentimiento sublime como pérdida complaciente. Otras, como la obra de Newman y Turrell, performan en la misma obra la restricción de la imaginación necesaria para conducir a la conciencia, detenida hacia el sentimiento del tiempo en el cual se pierde como parte de un presente intemporal. Estas últimas fuerzan al espectador detenido estéticamente hacia su propia pérdida, mientras que las primeras invitan al espectador a hacer lo propio pero requieren que este se encuentre debidamente formado y no meramente detenido o expectante.

Para finalizar, es necesario notar que el cambio histórico de una forma de arte sublime por otra responde también al cambio del acento en la representación. A medida que las obras se interesan menos en representar la naturaleza (como en el caso de Wright), se pasa a representar ya el ánimo mismo del artista, o no interesa representar algo propiamente, sino sólo presentarlo. Este último caso sería el de las obras de Newman y Turrell. No hay un ánimo representado detrás, ni una naturaleza, sino que es la presentación misma de la luz o del color en un espacio inabarcable en una sola intuición. Entre ambos extremos de lo sublime en el arte, se extiende una extensa gama de paisajes románticos. En su desarrollo podemos ver el interés de representar el propio ánimo en la naturaleza, pero a medida que la naturaleza deja de ser suficiente nos encontramos con un menor acento en la representación, que abre la posibilidad de lo que Crowther llama un “estilo sublime”. Tal sería el caso de Turner. En *Sun Setting over a Lake*, las consideraciones propuestas por Twitchell no se cumplen del todo. Efectivamente, hay una pérdida de la forma en lo informe, pero no hay propiamente horizonte. Una mancha a lo lejos vislumbra un sol que se esconde, pero los colores no muestran ninguna línea divisoria entre el lago y el cielo, entre la tierra y el cielo. El infinito ha abarcado el todo del paisaje, rompiendo con las formas de lo terrenal y causando tumulto también en lo trascendente. Estas obras del romanticismo son un claro puente entre lo sublime clásico y lo sublime contemporáneo. En todos ellos hay una pérdida efectiva de la conciencia, pero su relación (positiva o negativa) con el gusto requiere distintas formas de configuración, tanto de la obra como del espectador. El giro respecto al gusto encuentra su germen en esas “sublimes” obras del romanticismo.

#### § 4. Lo sublime *desaparece* en la naturaleza

Hemos visto hasta acá, la forma como el arte contemporáneo es capaz de performar la pérdida o inadecuación, y la complacencia necesaria para el sentimiento de lo sublime. Sin embargo, la pregunta por lo sublime en la naturaleza es mucho más compleja. En primer lugar, debemos notar que esta no se presenta como sublime allí donde simplemente muestra una capacidad superior a la nuestra, una capacidad para destruirnos. No se trata solamente de la grandeza de las montañas o el poder del mar, sino que sublimes son también los desiertos por su vastedad y su desolación o las selvas por lo envolvente de su atmósfera. En suma, toda presentación capaz de revelarnos a la naturaleza como superior a nosotros es un caso de naturaleza sublime. A partir de ello podría pensarse que todo paraje natural es sublime, sin embargo, hay una diferencia intuitiva entre un campo de flores y una alta montaña, entre un tranquilo camino en el bosque y un desconocido punto en medio de la selva.

Lo que caracteriza a lo sublime de la naturaleza es, en primera instancia, su carácter atmosférico. A diferencia del arte, la naturaleza no es propiamente propuesta como objeto de contemplación. De ahí que sea común el no prestar atención a dichos escenarios. Sin embargo, la naturaleza afecta a los sentidos de una manera que el arte no puede propiamente emular. En tanto sublime, la naturaleza compromete todo los sentidos en una experiencia total y absolutamente indiferenciada. En la contemplación del arte, reconozco los objetos; en la naturaleza, los sonidos, las visiones y olores se comprometen de manera tal que es imposible distinguir todos y cada uno, sólo queda entonces reconocer el objeto de contemplación estética como la naturaleza misma que se impone.

Se ve entonces que, en la contemplación de la naturaleza sublime, la imaginación es mucho más libre en tanto que toda receptividad le es indeterminada. Sin embargo, dicho exceso es sentido como displicente en la medida en que revela la finitud propia de las fuerzas del hombre. ¿Cómo se justifica entonces la complacencia? Al perderse en lo que Seel llama el ruido de la naturaleza, este “nos conduce al margen de nuestra facultad de percibir –nos lleva allí donde no conocemos nada más, y donde podemos percibir sin embargo con suma intensidad–. Así el ruido, ése extremo del aparecer, arroja luz sobre un



límite del ser consciente”<sup>208</sup>. El juego de lo sublime en el arte contemporáneo es “más sencillo” de captar, en la medida en que, primero, se tiene una disposición cultural, social o política hacia el arte y, segundo y más importante, su aparición restringe todo interés a través de una aparición guía que conduce la conciencia hacia su pérdida efectiva en un presente.

En ese sentido, la naturaleza demanda una más elevada “cultura” o afinidad con el sentimiento del tiempo. A la inversa de la propuesta kantiana, lo sublime muestra una afinidad con el tiempo que puede ser sentida “empíricamente” con preferencia por el *sujeto contemporáneo* en las artes. Para estas, también se requiere una disposición y una preparación singulares. Sin embargo, es mucho más perceptible en el arte sublime, ya que este fuerza la percepción y la conciencia hacia sus propios límites y a su abandono en el presente. Una sensibilidad para con nuestra mortalidad es, pues, lo que nos hace posible la experiencia de lo sublime. Solo por lo determinado y corto de nuestro tiempo se nos hace posible ver en el presente el todo del tiempo mismo, del exceso de apariciones, todo en un solo presente.

En la naturaleza cruda se nos revela la posibilidad de un mundo sin nosotros, de un tiempo en un presente que no requiere de sujeto. Hace falta una seria sensibilidad de la propia mortalidad a fin de hacer perceptible dicho sentimiento ante la naturaleza. Sin dicha conciencia particular de la propia finitud, la naturaleza pierde su estatuto como objeto de contemplación. Al sentirse importunado por su finitud en la contemplación del arte, y al abrir paso a una complacencia en el presente, la conciencia forma una receptividad por los tiempos y se hace así más susceptible al enorme presente intemporal que le es propio a la naturaleza. Ante la naturaleza, como ante el tiempo, queda la admiración humilde como reconocimiento de la propia finitud y por deseo de comunión con el todo de la naturaleza en un presente. Ello, que en el arte aparecía en sí mismo en un presente como tiempo, se transforma en la desaparición del tiempo mismo, que subrepticamente se transforma en naturaleza impasible ante nuestra contemplación e indiferente a nuestra finitud.

---

208 *Ibid.*, p. 240.

En la posibilidad de que seamos parte también de dicho conjunto y de poder figurarnos como parte del “presente eterno”, tenemos en la experiencia de lo sublime en la naturaleza una complacencia por nuestro presente que es también el del tiempo. Pero sólo en dicho presente, no en su trascendencia ni en su infinitud. En ese sentido, el enjuiciamiento de lo sublime no puede ya reclamar, por sus condiciones “trascendentales”, derecho a una efectiva necesidad, pero configura una invitación a retomar la vista en el horizonte, a sentir por nosotros mismos, como sujetos empíricos y fácticos, el tiempo en el presente en el cual podemos desvanecernos.