



UNIVERSIDAD DE GRANADA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES ALONSO CANO

TESIS DOCTORAL



PROGRAMA DE DOCTORADO:  
LENGUAJES Y POÉTICAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO  
GRANADA · ESPAÑA · SEPTIEMBRE 2014

**DE LO SUBLIME SUPERVIVIENTE:  
ESTUDIO SOBRE LA PERSISTENCIA DEL SENTIMIENTO  
DE LO SUBLIME EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.**

Presentada por:  
Waldir de Mello Barreto Filho

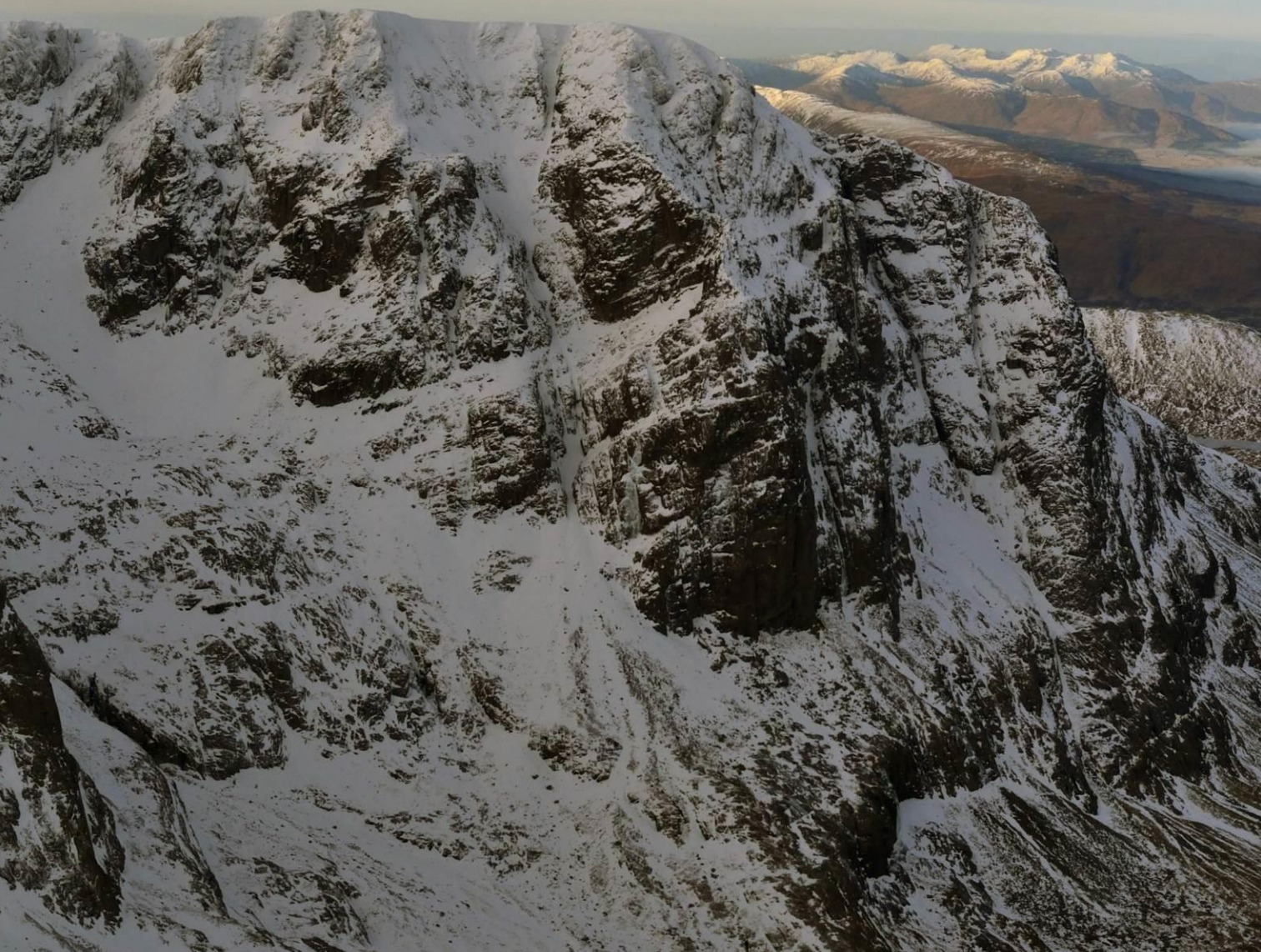
Dirigida por:  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Teresa Fernanda García Gil  
Prof. Dr. Félix Duque Pajuelo

Editor: Universidad de Granada.Tesis Doctorales  
Autor: Waldir de Mello Barreto Filho  
ISBN: 978-84-9125-327-3  
URI: <http://hdl.handle.net/10481/40937>





a Dayse Carneiro



agradezco especialmente a  
Fernanda Gil  
Félix Duque

traducciones del inglés  
Isabela di Melo  
Dayse Carneiro  
Fábio Carneiro

revisión de estilo y castellano  
Justo Romero Torres

impreso en  
Alphagrahics Vitória  
Brasil, septiembre 2014

imagen cubierta  
detalle de *Rest energy*, *The Other*, 1980

imagen interna  
Ben Nevis, cara norte, Fort William, Escocia  
foto: Dave Steedman

BARRETO FILHO, Waldir de Mello

*De lo sublime superviviente: estudio sobre la persistencia del sentimiento de lo sublime en el arte contemporáneo.* Tesis Doctoral inédita. Dirigida por Teresa Fernanda García Gil y Félix Duque Pajuelo. Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes Alonso Cano, España, 2014.

## Resumo

La “crisis del arte como ‘ciencia europea’” fue también la crisis de la legitimidad immanente y trascendente de los referenciales objetivo y subjetivo del fenómeno artístico. La fragmentación de la realidad y la desactualización de la metafísica significaron la falencia de toda metanarrativa basada en las ideas generales de la Naturaleza y de lo Absoluto. Las fuerzas productivas del arte ya no tuvieron cómo moderarse a través de la referencia a una facultad superior. Sin embargo, ha sobrevivido en el arte contemporáneo el enfrentamiento humano a lo que es enormemente más grande y/o poderoso que nuestra capacidad de comprensión y narración, sin la exigencia de una sintagmática representativa de ese acontecimiento, típica del Romanticismo y del arte moderno. La supervivencia del sentimiento de lo sublime en la sensibilidad posmoderna surge, por tanto, en la parte significativa de la producción artística contemporánea cuya manifestación ya no depende de una representación de su objeto o causa. A partir del análisis de una instalación de Richard Long y una performance del colectivo The Other, y con base en la analítica de lo sublime de Kant reconsiderada por Lyotard, esta investigación consiste en una experimentación teórica sobre las posibilidades de interpretación, crítica y análisis de estas obras del arte contemporáneo, en tanto que posibilidad juzgadora de producirse sentido, cuya afección puede evocarnos, de modo elevado, los sentimientos estéticos de placer y displeacer generados en el esfuerzo racional frente a lo indeterminado y lo impresentable.

## Abstract

*The “crisis of art as ‘european science’” was also the crisis of the immanent and transcendent legitimacy of the objective and subjective referential of the artistic phenomenon. The Fragmentation of reality and the obsolescence of metaphysics meant the failure of any metanarrative based on the general ideas of Nature and the Absolute. The art productive forces did not have how to moderate through the reference to a higher faculty. However, has survived in the contemporary art the human confrontation with what is extremely large and/or powerful than our capacity for understanding and narration, without the requirement of a syntagmatic representative of that event, typical of romanticism and the modern art. The survival of the feeling of the sublime in post-modern sensibility emerges, therefore, in the significant part of contemporary artistic production which no longer depends on a representation of its object or cause. From the analysis of a Richard Long’s installation and a performance of the collective The Other, and based on the analytic of Kantian sublime reconsidered by Lyotard, this research consists in a theoretical experimentation on the possibilities of interpretation, criticism and analysis of these works of contemporary art, as judging possibility of producing meaning, whose condition can evoke us, high way, aesthetic feelings of pleasure and displeasure generated in rational effort opposite to the indeterminate and the unrepresentable.*

## Índice

<i>Resumo</i>	V
<i>Índice</i>	1
<i>Introducción</i>	5
I Presentación y fundamentación general	5
II Motivación e hipótesis	7
III Objetivos general y específicos, autores clave y metodología	10
IV Fundamentación específica, contextualización y objeto de estudio	13
V Sobre Lyotard	16
VI Desarrollos	19
VI.a Primer Capítulo: marco histórico	19
VI.b Segundo Capítulo: clave filosófica	21
VI.c Tercer Capítulo: proposición	25
VII Complemento a la proposición	28
<i>Primer capítulo</i>	
1 La pérdida de los referenciales	34
1.a El terremoto de Lisboa contra la Teodicea: Voltaire	35
1.b El terremoto de Lisboa contra la Teodicea: Kant	42
1.1 La pérdida del referente transcendente: lo Absoluto	47
1.1.a La razón fantástica, bajo el referente: Novalis	48
1.1.b La razón trascendental, por encima del referente: Kant	53
1.1.c La razón inmanente, sin referentes: Lyotard	56
1.2 La pérdida del referente inmanente: la Naturaleza	59
1.2.a La mimesis como subsidiaria del referente	61
1.2.b El deterioro de la mimesis al fin del siglo XIX	66
1.2.c El deterioro de la mimesis al inicio del siglo XX	71



1.2.d La última búsqueda por un referente: el ejemplo de la Bauhaus	81
1.2.e La no-referencialidad respecto al significado: el ejemplo de Malevich	87
1.3 La pérdida de los referenciales como oportunidad de lo sublime	90
1.3.a La no-referencialidad respecto al significante: el ejemplo de Magritte	90
1.3.b A la post-referencialidad toca la estética de lo sublime	95

## *Segundo capítulo*

2 Lo sublime	100
2.1 Lo sublime moderno: Longino, Burke y Kant	100
2.1.a El establecimiento del término “sublime”: del griego al francés	100
2.1.b El establecimiento del significado “sublime”: de la retórica a la filosofía	103
2.1.c La valoración de la imaginación y el nacimiento de la Estética	109
2.1.d Lo sublime filosófico y la clave del terror	115
2.1.e El terror de Burke, la abstracción de Worringer y lo romántico de Argan	118
2.1.f La distinción burkeana entre placer y deleite	124
2.1.g Como en la tragedia, un dolor que place	127
2.1.h El juego de las facultades para Burke y para Kant	129
2.1.i La informalidad de lo sublime	133
2.1.j El giro teórico kantiano sobre lo sublime empírico de Burke	139
2.1.l Un dolor que place, un placer que liberta	146
2.1.m El sentido común y el entusiasmo	149
2.1.n La (auto)referencia transcendental de lo sublime	153
2.2 Lo sublime posmoderno: Kant y Lyotard	159
2.2.a La modalidad fenoménica de lo sublime	161
2.2.b Sobre el entusiasmo de la razón transcendental	166
2.2.c La ambigüedad <i>parergonal</i> de lo sublime	170
2.2.d Lo sublime versus los metarrelatos	183
2.2.e El entusiasmo versus el entendimiento común	187

## *Tercer capítulo*

3 Las <i>morfosis</i>	196
3.a El acontecimiento metafísico de lo sublime	196
3.b La diferencia entre moderno y posmoderno según Lyotard	202

3.c La anamnesis, o la ruptura espacio-temporal posmoderna	204
3.d Actuación anamórfica versus actitud metamórfica	208
3.e Anástasis versus metalepsis	212
3.f Las perspectivas depravadas, o lo posmoderno como puesta en cuestión	215
3.1 Actitud metamórfica en relación a la anamorfosis	222
3.1.a El <i>hic et nunc</i> como señal	222
3.1.b Metamorfosis y anamorfosis no designan géneros artísticos	227
3.1.c Síntesis versus análisis	230
3.1.d Lo sublime superviviente en Richard Long: el caso Ben Nevis	238
3.1.e Sublimidad, diferente de sublimación	241
3.2 Actuación anamórfica en relación a la metamorfosis	247
3.2.a La energía suspendida de The Other	247
3.2.b La cuestión del <i>párreron</i>	251
3.2.c <i>The sublime is now</i> : el acontecimiento y el diferendo	254
3.2.d Un dolor que place, como en la tragedia	258
3.2.e Lo sublime superviviente en The Other: el caso <i>Rest energy</i>	265
3.2.f El disparo “desublimado” de Chris Burden	270
3.2.g El acontecido del disparo enunciado versus el acontecimiento del disparo aludido	277
3.2.h La <i>terribilità</i>	281
3.2.i La diferencia entre terror y violencia	286
3.2.j La diferencia entre actuación y actitud en relación a los contextos	289
3.2.l La humanización en lo inhumano de lo sublime	294
4 Conclusiones	297
5 Bibliografía	309
Immanuel Kant	309
Jean-François Lyotard	311
Bibliografía citada	312
Bibliografía no citada	323



## Introducción

*Hay un claro vínculo entre lo sublime kantiano y el arte contemporáneo. Sin embargo, no se puede pensar que una instalación o un assemblage o, de hecho, ninguna respuesta estética a un fenómeno contemporáneo deben caracterizarse como 'sublime'. Para utilizar este término, debemos, en efecto, estar frente a trabajos los cuales, mediante la experimentación con nuestros recursos perceptivos e imaginativos a la vez, hacen la extensión racional más viva. Esto no es el caso de que algo es grande o complicado. Esto requiere algo más, dado por nuestro contexto cultural. Esto requiere la mediación de una conciencia de lo que es importante, problemático o incluso peligroso en nuestro amplio esquema de intereses contemporáneos. Tenemos que posicionarnos. Es por eso que yo he considerado a artistas cuyo trabajo exige la reflexión crítica.<sup>1</sup>*

### I Presentación y fundamentación general

Esta Tesis pretende experimentar teóricamente las posibilidades de interpretación crítico-analítica sobre determinadas obras del arte contemporáneo cuya afección puede evocarnos los sentimientos estéticos de placer y displacer ante el esfuerzo racional sobre lo indeterminado y lo impresentable. Para eso, toma como referencia teórica fundamental la analítica de lo sublime kantiana, según la cual lo sublime se da cuando lo que es presentado no concuerda con nuestra disposición mental hacia el conocimiento. Su desarrollo se inscribe en el marco reflexivo constituido a partir del análisis hecho por Jean-François Lyotard sobre la analítica kantiana. El abordaje principal, entonces, apunta a la supervivencia del sentimiento de lo sublime en la sensibilidad posmoderna, por un lado, como índice de rasgos románticos en el arte contemporáneo respecto a un sentimiento de lo poderoso y lo

---

<sup>1</sup> “There is a clear link to be made between the Kantian sublime and contemporary art. But it should not be thought that an installation or assemblage or, indeed, any aesthetic response to a contemporary phenomenon must therefore be characterized as ‘sublime’. For this term to be used, we really *must* be engaging with works which, through testing our perceptual or imaginative resources, at the same time makes the scope of rational comprehension more vivid. This is not just a case of something else determined by our cultural context. It requires mediation by a sense of what is important, problematic, or even dangerous in our broader contemporary scheme of interests. We need to be positioned. This is why I have considered artists whose work invites critical reflection.” CROWTHER, Paul. “The Postmodern Sublime: installation and assemblage art”; en: HODGES, Nicola (Ed.). *Art & Design magazine - The contemporary sublime: sensibilities of transcendence and shock* (Guest edited Paul Crowther), profile 40. London: Academy Editions, 1995; p. 17.



ilimitado, y, por el otro, como oportunidad a la construcción teórica de herramientas interpretativas renovadas que sirvan al examen de este sentimiento, cuyas fuerzas productivas desde el arte ya no tienen cómo moderarse mediante la referencia a una facultad superior, objetiva o universal, sea lo divino o la naturaleza.

Tales persistencias más ideales que estilísticas, por tanto más teóricas que prácticas, suelen ser a menudo cuestionadas por filósofos, así como sentidas por el gusto en general, aunque difusamente, incluso hasta hoy exploradas por ciertos artistas, aunque de modo asistemático. Sin embargo, son muchos los expertos que han diagnosticado o comentado una debilitación de la Estética en cuanto disciplina, o sea en cuanto “filosofía del gusto”: formación de un *corpus* teórico específico al arte. Aparentemente, junto a este supuesto descenso de los asuntos estéticos, como el concepto de lo bello, la temática de lo sublime ha sufrido, en alguna medida, una especie de interdicción, sobre todo en los ambientes institucionalizados del arte contemporáneo. Aparentemente también (aunque más tácitamente), esta “interdicción” se justifica en la tendencia de alegar a lo moderno un pronto agotamiento de las temáticas de lo bello y de lo sublime, con sus respectivos e hipotéticos ápices finales en Mondrian y Newman.

Por otro lado, parte significativa de la producción artística llamada “contemporánea” ha sido testigo desde los años 1960 (desde el *Land Art* hasta los medios más recientes, pasando por los neoexpresionismos) de una supervivencia de muchas de las cuestiones de lo subjetivo, esencialmente correlacionadas sobre todo a la estética de lo sublime, tal como fue delimitada por Immanuel Kant (aunque este abordaje suele ser inusual en la mayoría de las críticas y los catálogos sobre esta producción). Pese a la ruptura estética del *ready-made*, y ética de Auschwitz, lo “espiritual” en el arte parece seguir muy vivo tras la muerte de Rothko y de Kandinsky. Más que algunas exposiciones eventuales sobre el tema, muchas son las obras en el arte contemporáneo que remiten a las categorías del placer y del displacer estético establecidas por Kant. Podría decirse que, en verdad, no se trata exactamente de una interdicción, excepto por parte de los activismos más políticos, sino que, tal vez, una suerte de asimetría entre los discursos sobre el arte y las proposiciones artísticas.

## II Motivación e hipótesis

La motivación de la Tesis nace entonces de la percepción suficientemente sospechada, difundida y documentada de que la llamada “crisis del arte” significó, y además significa, mucho más una crisis del discurso que de la factura, más una crisis de la experiencia con el arte que en el arte, seguido de la innegable vuelta a partir de los años 1970 del tema de lo sublime, tanto en la filosofía como en el arte, como una categoría comprensiva del fenómeno artístico más actual y válida que la de lo bello, incluso por haber escapado a la campaña crítica y objetivista sufrida por la belleza. Pasado más de medio siglo de la supuesta llegada de lo posmoderno, la receptividad estética (inclúyanse periodistas, galeristas, comisarios, académicos, diletantes, etc.) parece estar mucho más desorientada frente a la producción artística que ésta frente a su público.

Especialmente en el largo campo de estudios sobre el arte contemporáneo, el papel del crítico, el historiador, el teórico de la estética e incluso el artista vienen a menudo confundiendo e integrándose. George Didi-Huberman y Arthur Danto, por ejemplo, son filósofos que se han convertido referenciales al área de la historia y la crítica del arte, mientras un historiador como Hans Belting sigue la dirección opuesta hacia el campo de la estética. Incluso se puede hablar del artista que se vuelve pensador, como en casi todo el arte conceptual. La investigación sobre lo sublime en el arte contemporáneo que se presenta aquí está basada en esta multidisciplinariedad, doblemente común a los estudios sobre el arte y a los despliegues sufridos por la idea de sublime. Añade e intenta articular, en el contexto de un análisis de modulación fenomenológica de las obras concretas, algunos determinados conocimientos aportados desde la Historia, la Filosofía, y la Estética, independientemente de orientaciones metodológicas más mecánicas y canónicas que preconizan la aplicación inductiva y científica de teorías a las obras de arte, o la especulación deductiva y empírica de conclusiones teóricas entresacadas de estas.

Una primera objeción a este estudio se podría situar en un sentido común que atribuye a la teoría kantiana una cierta reticencia en relación al arte, subliminal sobre todo a lo largo de la *Tercera Crítica*. Con base en una lectura muy literal, suele considerarse que la experiencia de lo sublime para Kant se da exclusivamente a partir de nuestra relación con la naturaleza, reservando al arte sólo la experiencia

con la belleza. Un ejemplo recurrente es “el enorme desierto de Shamo en Tartaria” al que Kant se refiere en la primera sección de las *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* publicadas en el 1764 (supuestamente el desierto de Gobi, al norte de China y sur de Mongolia). Como artificio humano, entonces, el arte queda entre aquellas experiencias inmediatamente comprensibles, y le falta la típica zona de conflicto entre las facultades de la imaginación y del entendimiento a partir de donde se da la discordancia de la naturaleza con nuestra disposición mental orientada hacia el conocimiento que caracteriza lo sublime.

Sin embargo, Kant no es completamente consistente ni definitivo con esto. En el párrafo siguiente, no tiene dudas de decirnos cómo lo sublime “actúa máximamente” en la basílica de San Pedro en Roma<sup>2</sup>. Primero, hay que tenerse en cuenta, por supuesto, que Kant había muerto poco más de tres meses antes que Napoleón fuese proclamado emperador. Desde la provinciana Königsberg en la última frontera nordeste de la Europa entre los siglos XVIII y XIX (hoy Kaliningrado, Rusia), de donde suele decirse que él nunca se alejó más allá de diez kilómetros en toda su vida, Kant probablemente apenas conoció el neoclásico venido del oeste alemán o del sur austríaco. Segundo, y aún más importante, el énfasis de lo sublime a lo largo de todos sus textos está puesto mucho más en la tensión subjetiva entre el exceso de la imaginación y el límite de la razón práctica que en ejemplos objetivos o familias fenoménicas. Pues una de las grandes novedades del teórico (que volcaba muy poco interés por la música y la pintura, en contraste con la poesía, especialmente la sátira) fue exactamente afirmar a partir de la *Analítica de lo bello* que la belleza no es una propiedad de una obra o un fenómeno natural, sino de la conciencia. Esta afirmación se extiende y se radicaliza en la *Analítica de lo sublime*. Por tanto, uno de los hechos más sorprendentes de Kant parece haber sido el de pensar un sentimiento estético ante lo informal sin imaginarse lo abstracto, el *assemblage*, la instalación, los sitios, la performance, el video, etcétera, así como toda suerte de procedimientos y proposiciones de experiencias estéticas que abrirían, más allá de la representación contemplativa y el paradigma mimético, las posibilidades de un encuentro renovado entre el arte y la sublimidad.

---

<sup>2</sup> KANT, Immanuel. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Traducción de Luis Jiménez Moreno. Madrid: Alianza, 1990-2008; §209, p. 33; §210, p. 35.

Diferente de la evocación moderna por una imagen sublime (o una imagen de lo sublime), y por supuesto contrario a la estabilidad conceptual a que llegó la categoría de lo bello, una supervivencia de la sublimidad en el arte contemporáneo se da de modo plural, diverso, flexible y adaptable a los diferentes medios, soportes y discursos, bajo un constante cruzamiento disciplinar. La idea de lo sublime en el arte estuvo fuertemente asociada a un sentido del paisaje poderoso o grandioso, cuya eficacia de la imagen de pequeñez o aislamiento del hombre frente a este escenario dependía de una sumisión de su plasticidad a la exigencia sintagmática típica de lo moderno. La obra de arte moderna busca conectar al espectador con lo sublime a través de su representación, de modo que pueda transformarse en una especie de catalizador para aquella emoción, incluso después que ya se trató de una dimensión estética particularmente anti-mimética de la materialidad de la forma ligada a su procedimiento creativo, a su *media*. Este abordaje deliberado, o esta aproximación colateral y característicamente moderna de una estética de lo sublime va desde la pintura del Romanticismo hasta la serie de marinas de Gerhard Richter (1969-98), o las fotografías de Ansel Adams en el Parque Nacional Yosemite (1916-1984), de Hiroshi Sugimoto en el Cabo Bretón (1996), de Sebastião Salgado en el Alaska (2009), o del israelí Nadav Kander al largo del desierto de Utah en estados Unidos (1997) y del río Yangtzé en China (2009), así como las actuales mezclas entre fotografía y pintura digital del griego George Christakis. En este caso, la representación de lo sublime es necesariamente la representación del objeto (la naturaleza) que ha provocado el sentimiento de sublimidad en el artista. En una estructura kantiana, los elementos constructores de estas imágenes funcionan como *conceptos* que articulan narraciones del mundo, mientras que en lo sublime no hay narración posible porque no se forman conceptos. El auspicio del arte contemporáneo ha sido proporcionar la conexión —este sentimiento de lo enormemente más grande y/o poderoso que nuestra capacidad de comprensión y narración— sin una sintagmática representativa de las imágenes.

La hipótesis principal de esta Tesis, por lo tanto, es que una parte significativa de la producción artística contemporánea puede darse a un juicio puramente estético, como el de la analítica de lo sublime. Ahora bien, el sentido fundamental de lo sublime es que se da como experiencia de nuestra disposición a la concepción ante lo que no se puede concebir. Es la experiencia racional ante lo informe, lo indeterminado, lo impresentable, pero todavía pensable. Lo sublime es un sentimiento que se da como juzgamiento. Así que, como ya advirtió Kant, e insistió Lyotard, este juicio es el índice de



una “fenomenología”, aunque indirecta y subjetiva. Es decir, lo sublime constituye la posibilidad de producir sentido, o sea legitimidad, aunque frente a diferentes proposiciones marcadas por la particularidad, la contingencia y lo problemático que impiden conceptualizaciones y clasificaciones; y un valor cuya legitimidad sea compatible, sin ser generalizable. La hipótesis específica es que se puede plantear una estrategia teórica de examen e interpretación, aunque asistemática y negociada caso a caso, del alcance espiritual potencialmente presente en esta “fenomenología”, en esta afección proveniente de la experiencia estética con determinadas obras de algunos artistas del arte contemporáneo, en tanto que experiencia de la libertad. El concepto de libertad dice respecto exclusivamente a la idea kantiana de autonomía del juicio estético, cuya extensión hipotética de esta Tesis intentará relacionar a algunas producciones específicas del arte contemporáneo, en que sus sentidos singulares, subjetivos y espirituales constituyen una voz de disenso en las tendencias modernas del arte como vida y de la vida como emancipación. Así, al intento kantiano de limpiar la metafísica de “metafísica”, como un doble límite a la religión y la ciencia, corresponde también, para esta Tesis, la peculiaridad de una cierta sensibilidad posmoderna de limpiar lo sublime de “sublime”, como una doble desconfianza de la objetivación del arte y la sociologización del artista. Por eso, además, el objetivo básico de la investigación no es presentar un sistema descriptivo o clasificatorio conceptualmente válido a priori, sino proponer algunas herramientas teóricas de reflexión e interpretación cuya validez se da en cada relación con las obras de arte que en algún momento y de alguna manera abordan o suscitan la cuestión de lo indeterminado, lo informal, lo impresentable.

### III Objetivos general y específicos, autores clave y metodología

El objetivo general de la Tesis Doctoral, por lo tanto, es proponer una contribución a la tarea de interpretar algunos juegos de lenguajes y tránsitos poéticos de la sensibilidad posmoderna según la articulación crítica entre el concepto de lo sublime y arte contemporánea, entendidos como flujos de reubicación y redirección de los nexos entre arte y filosofía tras la Modernidad. Consecuentemente, los objetivos específicos son identificar posibilidades de manifestación del sentimiento de lo sublime en la producción y sobre todo en la recepción de determinadas creaciones del arte contemporáneo, y demostrar la aplicabilidad teórica de los fundamentos básicos de la analítica de lo sublime kantiana

reconsiderada por la lectura de Lyotard al examen en concreto y crítico de estas creaciones. Entre estos objetivos, la investigación está dedicada a entresacar, desde la experimentación directa con cuatro obras de arte posteriores al post guerras, dos herramientas teóricas de identificación, análisis e interpretación de las señales de supervivencia de lo sublime en algunos procedimientos y resultados específicos de la producción artística contemporánea.

Estos objetivos no tienen por fin llegar a un sistema aplicable, sino a un instrumento conceptual que posibilite la interpretación sobre los atributos o cualidades estéticas de aquella obra de arte contemporánea capaz de producir un sentimiento inaudito de lo inmensamente grande o de lo poderosamente fuerte. A partir de una apreciación subjetiva sobre la posibilidad del sentimiento sublime ante dos de las cuatro obras elegidas como objetos de estudio, este trabajo pretende aun contribuir mínimamente a las investigaciones sobre los posibles nexos entre el arte y la filosofía a partir de los años 1960, direccionalmente como clave comprensiva de la persistencia de rasgos del romanticismo en el arte contemporáneo, los cuales sin embargo se diferencian del Romanticismo histórico en su actitud escéptica respecto a los conceptos universales, como la naturaleza y lo divino.

Entre los posibles rasgos románticos en la posmodernidad, desde la didáctica reconciliadora de Joseph Beuys hasta el humanismo superviviente de Bill Viola, esta investigación busca entender específicamente la poética de lo sublime en tanto que persistencia en algunas producciones del arte marcado por la corriente conceptual y anti-representativa de la producción contemporánea. Para ello, se seleccionaron dos ejemplos concretos de esta producción como objetos de esta investigación, respectivamente entresacados del contexto minimalista y performático de los años 1970: una instalación de Richard Long y una performance del colectivo The Other, formado por los artistas Marina Abramović y Ulay. Estos ejemplos funcionan como estudios de caso o “estudios de campo” para los análisis que se desarrollan en el Tercer Capítulo, basados en un método interpretativo, analógico y comparativo, lo que incluye la confrontación con otras obras y otros artistas, como John Latham y Chris Burden, por ejemplo.

Así como la serbia Marina Abramović puede ser tomada como la figura artística central de la investigación, cuyo material de consulta y análisis ha sido una combinación de la búsqueda de videos

e imágenes disponibles en internet, fuentes bibliográficas variadas y visitas a exposiciones, los dos autores clave son: Immanuel Kant y Jean-François Lyotard, entre muchos otros citados. El primer autor participa decisivamente de los referenciales teóricos de la investigación, que se exponen y se desarrollan a lo largo del Segundo Capítulo. Entre sus textos, el principal está en el segundo libro, dedicado a la analítica de lo sublime, que compone la primera parte de la *Crítica del juicio (Kritik der Urteilskraft)*, la tercera y última obra crítica de Kant publicada por primera vez en el 1790. La edición básica utilizada aquí fue la de la Editorial Tecnos, editada el 2007 bajo la dirección de Manuel Garrido. Otras obras de Kant son citadas a lo largo de la Tesis, pero siempre como complemento y subsidiaria del texto central. El segundo autor participa de modo más difuso, con varios textos puntuales, entrevistas y ensayos, reunidos prioritariamente en las traducciones al castellano de *Le postmoderne expliqué aux enfants* del 1986 lanzada en el 2008 por el Editorial Gedisa de Barcelona, y de *L'inhumain* del 1998 publicada el mismo año por la Editorial Manantial de Buenos Aires, también confrontadas con traducciones al portugués. Además, también son referenciales sus libros *La condition postmoderne* del 1979 lanzado en castellano el 1984 por las Ediciones Cátedra de Madrid, y *Leçons sur l'analytique du sublime* de 1991 editada en portugués el 1993 por la Editora Papirus de Campinas, São Paulo. Del mismo modo, como con la obra de Kant, varios otros títulos de Lyotard se citan a lo largo de este trabajo.

Hay que destacarse, también, que el libro *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* publicado por Edmund Burke en 1757 es el texto básico de cotejo con las consideraciones de Kant sobre lo sublime, para el cual se ha comparado caso a caso varias traducciones para el castellano y el portugués. En relación a los textos de Lyotard se buscó ayuda y parámetro en los principales comentaristas actuales de su legado, como Geoffrey Bennington, Stuart Sim y Hugh Silverman, mientras que respecto a la relación de la crítica kantiana con el arte se ha partido sobre todo de los estudios de Paul Crowther del 1989. En relación a lo sublime, en un ámbito general, sobre todo desde el punto de vista histórico del concepto, se jugó con algunos abordajes más tradicionales como los de Baldine Saint-Girons e Ilia Galán, pero también con los esfuerzos más actualizados como son los de Jean-Luc Nancy, Philip Shaw, Philippe Lacoue-Labarthe, Luke White y Claire Pajaczkowska.

#### IV Fundamentación específica, contextualización y objeto de estudio

La elección de Kant y Lyotard se justifica por el énfasis que ambos ponen sobre el sentido de lo sublime como experiencia de nuestra disposición a la concepción ante lo que no se puede concebir, es decir experiencia racional ante lo informe, lo indeterminado, lo impresentable, pero todavía pensable y, por lo tanto, capaz de atisbar una “fenomenología”, aunque indirecta, y aspirar una universalidad, aunque subjetiva. En este atisbo y en esta aspiración se encuentra el segundo sentido de lo sublime, como reacción entusiasmada del espíritu ante lo que es grande y poderoso. El poeta y filósofo Alberto Santamaría ve, por ejemplo, la oscilación del péndulo hacia uno u otro sentido como una clave que caracteriza respectivamente un abordaje propiamente europeo y filosófico, basado en Kant, y otro más reciente, basado en la cuestión del lenguaje y en la revisión de Longino por los estadounidenses del siglo XIX<sup>3</sup>. Sin embargo, el Segundo Capítulo de esta Tesis se dedica a comprobar que la analítica kantiana de lo sublime argumentada por Lyotard, sobre todo respecto a la relación entre los conceptos de *Enthusiasmus* y de “república sentimental”, guarda y combina profundamente estos dos sentidos, moral y estético, de modo incluso indisoluble, o sea el sentido supuestamente negativo ante una ausencia o imposibilidad (de origen en la estética burkeana), y el sentido supuestamente positivo ante una presencia o poder (de origen en la retórica longiniana). Separadas, estas dos significaciones de la sublimidad sirven a contextos muy específicos e históricamente determinados, como el de la poética helenística de la segunda mitad del siglo I, o el contexto del empirismo británico del siglo XVIII. Sin embargo, combinadas ellas aportan a la analítica de lo sublime una dimensión crítica y reflexiva funcional a una diversidad de áreas y temáticas, como del arte contemporáneo.

En un texto ya clásico del 1989, el profesor de Historia del Arte en la Universidad de St. Andrews, Escocia, Paul Crowther, investigó los enlaces fundamentales entre la estética y la moralidad establecidos en la *Crítica del juicio*<sup>4</sup>. Su gran novedad fue proponer un determinado planteamiento de la crítica kantiana con el fin de establecer lo sublime como una categoría estética suficientemente

---

<sup>3</sup> SANTAMARÍA, Alberto. *El idilio americano: ensayos sobre la estética de lo sublime*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2005; pp. 21-22.

<sup>4</sup> CROWTHER, Paul. *The Kantian Sublime: from morality to art*. Oxford: Clarendon Press, 1989.

actualizable hasta el punto de participar en la búsqueda de significados para el arte postmoderno, como la performance o el arte digital. Aunque considerado demasiado flojo por los filósofos académicos, su libro ha sido recibido como la primera monografía dedicada exclusivamente a la teoría de lo sublime de Kant en relación al arte, una vez que los estudios de Lyotard sobre el mismo tema de la sublimidad surgieron una década antes con una articulación menos sistemática entre la teoría kantiana y una crítica anti-totalitaria, según una definición más amplia de la cultura en general. A partir de esta obra, y por supuesto de Lyotard, la teoría estética kantiana de lo sublime se ha vuelto objeto de interés entre algunos de los filósofos y muchos de los estetas e historiadores del arte, especialmente de habla inglesa, sobre todo respecto a lo que una investigación sobre la sublimidad puede aportar a la comprensión de la posmodernidad.

Retomando el tema en un artículo seis años después del libro, Crowther ha destacado la prevalencia de las corrientes posestructuralistas del pensamiento, a las cuales él llama de “tendencias deconstructivas”, a partir del término y el concepto desarrollados por Jacques Derrida. Sugiere que se puede relacionar estas corrientes a patrones más amplios de cambio social y tecnológico, los cuales sostienen a su vez una sensibilidad contemporánea característica. Esa sensibilidad es el objeto de estudio más general de esta Tesis. Según él, ella estaría orientada, por una parte, a la conmoción y alboroto, y, por otra, a una estética del exceso controlado. A partir de ahí, incluye la hiperrealidad de Jean Baudrillard a su argumentación. Su asociación entre la deconstrucción y la hiperrealidad, entonces, se hace en los siguientes términos: en el amenazador exceso de imagen e información, que deconstruye la relación entre el yo y el mundo, hay paradójicamente un placer que puede ser ampliamente entendido según el modelo de la teoría kantiana de lo sublime. Es decir, la excentricidad que los deconstructivismos y las tendencias hiperrealistas imponen al yo y al mundo constituye la condición básica y previa a una sensibilidad posmoderna característica de algunos formatos contemporáneos del arte, como la instalación y el *assemblage*. Según él, a causa de la dependencia de estos formatos respecto a la relación entre la moderación y el exceso —base de lo sublime kantiano—, y también porque sus resultados son manifiestamente excéntricos, la estrategia particular de moderación racional involucrada en ellos tiene un papel especial en la restauración de los campos

desplazados de las relaciones en las que se forman las experiencias y, en última instancia, de una cierta noción del yo auténtico<sup>5</sup>.

A partir del mismo objeto de estudio, que es la posible manifestación en el arte de una hipotética sensibilidad posmoderna ante lo indeterminado, la estrategia reflexiva y argumentativa de esta Tesis intenta diferenciarse de la de Crowther, no en el sentido de contraponérsela, sino de complementarla ampliando los despliegues de la analítica kantiana reexaminada en la contemporaneidad. En lugar del deconstructivismo y la hiperrealidad, o sea Jacques Derrida y Jean Baudrillard, yo he elegido el fin de las metanarrativas y de la dialéctica entre clásico y romántico, o sea Jean-François Lyotard y Giulio Carlo Argan. Este enlace dúplex se conforma como síntoma de la pérdida de los principales referenciales a la construcción de sentido en la cultura occidental. Por ello fue admitido aquí como la condición básica e histórica de la Modernidad hacia una sensibilidad posmoderna que no necesariamente tiene que ver con el exceso hiperreal de la condición comunicacional de postguerras, al menos directamente, sino con las características nuevas y peculiares de presentación de algunos formatos y dispositivos artísticos contemporáneos, como en el caso de los conceptualismos y la performance cuando demandan especialmente, pero no exclusivamente, el papel desempeñado por los soportes de la fotografía y del video, en lugar de la instalación y el *assemblage* de Crowther. En ese sentido, se ha tomado como expresión concreta del objeto de estudio la instalación *Ben Nevis Hitch-Hike* (1967) de Richard Long y la performance filmada *Rest energy* (1980) de la pareja Marina Abramović y Ulay, respectivamente analizados en contraposición a la acción *Art & Culture* (1966-9) de John Latham y la performance filmada *Shoot* (1971) de Chris Burden.

Lo que se pretende es aportar alguna contribución al análisis del sentimiento que se despierta ante determinadas obras de arte posmodernas, en tanto que juicio estético, cuyo carácter de signo de algo más alto y de “instancia suprema” a que conlleva, propio de lo sublime, se da como un rasgo típicamente romántico en el arte contemporáneo. Uno de los ejes está en la relación entre lo indeterminado y el *acontecimiento*, según la analítica kantiana reexaminada por Lyotard, y, sólo por ello, recurre metodológicamente a conceptos establecidos en la filosofía. Su objeto de estudio, al igual

---

<sup>5</sup> Véase: CROWTHER, Paul. *Op. Cit.*, 1995; pp. 9-17.

que su objetivo, está dirigido a algunas producciones específicas del arte contemporáneo, cuyos lenguajes subjetivos y singulares se pueden anteponer a la corriente objetivista del arte como vida. Específicamente por esto, también, esta Tesis Doctoral está presentada al Programa de Posgrado “Lenguajes y Poéticas en el Arte Contemporáneo” del Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes Alonso Cano de la Universidad de Granada, donde encuentra su vínculo académico adecuado a la Línea de Investigación titulada “Nexos Arte-Filosofía: rasgos románticos en el arte contemporáneo”.

## V Sobre Lyotard

Un cierto enlace entre la estética y la moralidad, particularmente como vínculo entre arte y justicia, ya constituía el eje de las reflexiones de Lyotard diez años antes del libro de Crowther. En concreto, desde su tesis doctoral *Discours, figure* en el 1971. Pese las lecturas de Freud y Marx que marcan el transcurso de los 1960 y 70 (aunque sigan subliminales en mayor o menor grado), es el planteamiento específico de la crítica kantiana lo que a partir del final de los 1970 e inicio de los 80 ocupa el centro del trabajo de Lyotard, cuyo sesgo culturalista pone más atención en el fenómeno del lenguaje<sup>6</sup>. Tras algunas publicaciones basales, a Lyotard se le conoce más por *La condición posmoderna* del 1979, en cuya crítica a la filosofía ilustrada desde presupuestos nietzscheanos define el objeto de su estudio como “la condición del saber en las sociedades más desarrolladas”<sup>7</sup>. Esta “condición”, luego llamada posmoderna, es aquella donde nuevos sujetos históricos, marcados por el desencanto ante la ilusión de una realidad estable y consensual legitimada por las ideas de verdad, libertad y justicia (basadas en los conceptos de razón, historia, progreso y emancipación), superponen al hombre universal de la Modernidad ilustrada un pluralismo de pequeños grupos móviles que negocian permanentemente entre sí acuerdos temporales sobre una visión fragmentada de la realidad.

---

<sup>6</sup> *Discours, figure* (1971), *Dérive à partir de Marx et Freud* (1973), *Des dispositifs pulsionnels* (1973), *Économie libidinale* (1974), *Les transformateurs Duchamp* (1977), *La condition postmoderne* (1979), *Le différend* (1983).

<sup>7</sup> LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Traducción de Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 1984-2006, 9ª ed.; p. 9.



A la dicotomía moderna entre una naturaleza homogénea y una naturaleza dual intrínsecas a lo social, y por extensión al arte, respectivamente pretendidas como expresiones del metarrelato positivista y del metarrelato marxista, Lyotard antepuso un saber crítico, reflexivo, hermenéutico, que al interrogarse sobre sus valores y objetivos (“proceso a manera de *ana-*, un proceso de análisis, de anamnesis, de analogía y de anamorfosis”) obstaculiza la legitimidad de las grandes narrativas de la ciencia o de la historia. Esa condición posmoderna asume al lazo social, en el arte o doquiera se efectúe, como una red múltiple de pliegues cada vez más intrincados e incomprensibles entre pequeñas narrativas y hermenéuticas provisionales e hipotéticas. La clave del pensamiento de Lyotard está en la relación que él establece entre esta nueva condición social de tensión consenso-disenso y la estética de lo sublime.

La idea del fin de los metarrelatos como indicio de una nueva cultura incluso libre de elementos marxistas, freudianos, filosóficos y religiosos era ya difusa, pero se propaga considerablemente a partir de Lyotard. El posmodernismo, entonces, se caracteriza en general por su rechazo a las filosofías sistemáticas, como en 1984 el crítico cultural Fredric Jameson va a sostener en su importante ensayo *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, que “el único modo de abarcar y registrar la diferencia genuina del posmodernismo es mostrarlo a la luz del concepto de norma hegemónica o de lógica cultural dominante”<sup>8</sup>. Sin embargo, “mientras que para Fredric Jamenson la posmodernidad inspiró una renovada narración marxista de los diferentes estadios de la cultura moderna afines con diferentes modos de la producción capitalista [...] para Jean-François Lyotard la posmodernidad ponía fin a los grandes metarrelatos que hacían que la modernidad pareciera sinónimo de progreso (la marcha de la razón, la acumulación de riqueza, el avance de la tecnología, la emancipación de los trabajadores, etc.)”<sup>9</sup>, incluso el marxismo y en alguna medida el discurso liberal que sostiene el capitalismo. A Lyotard, “estas instrucciones resultan inexplicables sin la inconmensurabilidad de la realidad en relación con el concepto, que está implícita en la filosofía kantiana de lo sublime”<sup>10</sup>, que debe releerse no como un pensamiento pre-romántico, sino como teoría

---

<sup>8</sup> JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Traducción de José Luis Pardo Torío. Barcelona: Paidós, 1991; p. 20.

<sup>9</sup> FOSTER, Hal. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001, p. 209.

<sup>10</sup> LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Traducción de Enrique Lynch. Barcelona: Editorial Gedisa, 2008; p. 22.

contemporánea post-romántica, cuyo desafío estético impide el juicio hegemónico, dominante y sistemático. Por esto, la obra de Lyotard no se dedica a una estética basada en la analítica de lo sublime, exclusivamente, como la de Crowther, sino conjuntamente (a una ética y una política). Así mismo, el aspecto difuso de su “obra” no ofrece abiertamente ninguna tesis, ideas o métodos para quien la estudia, sino que sugiere indicaciones, caminos y pistas sobre demandas políticas, éticas y estéticas sobrepasadas en las “fronteras de la filosofía moderna, del pensamiento moderno”<sup>11</sup>.

Lyotard tiene, por tanto, mucho cuidado en que su pensamiento no se base o proponga un metarrelato. O sea, que su trabajo no se contradiga. Aunque admita ser no más que un observador del fenómeno posmoderno, su esfuerzo al escribir es no trabajar en favor de la construcción de una obra, de un conjunto homogéneo, que al fin suponga un sistema aplicable, sino sólo una estrategia compleja y abierta que se utiliza según cada caso, como es el sentido que aquí se proyecta. El esfuerzo de la labor de Lyotard fue considerar el acontecimiento en su singularidad, lo que se convierte en un blanco filosófico e índice de un compromiso ideológico. El profesor invitado en Dinamarca, Brasil, Canadá, Italia y Alemania no sólo usó la filosofía como instrumental para acercarse al objeto de arte, sino que intentó convertir también el propio acto de pensar críticamente en una especie de actividad artística (así como Gaston Bachelard, en otra medida). Si Crowther parece flojo a la filosofía académica, Lyotard entonces parecerá “sofista”, en el sentido peyorativo del término. Siguiendo el ejemplo de la flojedad estética de uno y el sofismo multidisciplinario del otro, esta Tesis no considerará ningún artista a partir de su obra, deliberadamente, sino sólo a partir de trabajos particulares, episódicos, y a veces excepcionales, una vez que la lógica del conjunto es opuesta, refractaria y resistente a la condición posmoderna afectada por la heterogeneidad ilógica de lo sublime.

Los presupuestos de Lyotard y de esta Tesis son dos. Primero, el arte, en su conjunto, es irreductible a toda teoría general. Lo que constata esta presuposición al nivel de la experiencia es el sentimiento de lo sublime. Así que el análisis aquí propuesto de dos trabajos contemporáneos de arte en comparación con otros más no pretende, ni supone, presentar ni confirmar un sistema analítico general, sino

---

<sup>11</sup> “(...) very edges of modern philosophy, modern thought.” SILVERMAN, Hugh J. “Lyotard and the events of the postmodern sublime”; en: SILVERMAN, Hugh J. (Ed.). *Lyotard: Philosophy, Politics and the Sublime*. New York: Routledge, 2002; p. 222.

experimentar un abordaje crítico, meramente operativo y circunstancial. Segundo, aunque lo sublime esté más allá de toda representación, es posible al arte hacer “alusión a lo impresentable, por medio de presentaciones visibles”<sup>12</sup> que, paradójicamente, no recurren a los medios tradicionales de representación, como la pintura. Si la presentación del impresentable ha constituido, de hecho, el postulado central del arte moderno, a punto de la *ausencia de forma* (a que Burke, Kant y Hegel condicionan lo sublime) haberse presentado como su medio visible, como una especie paradójica de “forma del informe”, ¿en qué medida y por qué medios el arte contemporáneo puede acceder aún al sentimiento de lo sublime, a pesar de la forma y del objeto? O sea, en un sentido más amplio “cabe preguntar si la metafísica, en cuanto saber de lo absoluto, es en general posible sin la construcción de un saber absoluto, ese idealismo que da título al último capítulo de la *Fenomenología* de Hegel”<sup>13</sup>. Más específicamente aún, ¿cómo decir, alegar o justificar el sentimiento de lo sublime a una obra de arte contemporánea?

## VI Desarrollos

### VI.a Primer Capítulo: marco histórico

Esta Tesis está dividida en tres capítulos. Se presentan respectivamente como contextualización, fundamentación y examen de la interfaz temática de la investigación, el fin de los metarrelatos y lo sublime, al mismo tiempo pretenden funcionar para la estructura como exposición del marco histórico, la clave filosófica, la hipótesis y la tesis sobre el objeto de estudio. El Primer Capítulo pretende funcionar como una introducción histórica y contextual al Tercer Capítulo. Trata de un panorama general y resumido del llamado proceso histórico de autonomización del arte en tanto que límite o crisis inmanente y trascendente de la legitimidad de los referenciales objetivo y subjetivo de la creación artística. Por eso, trata de manera breve y muy direccionada sobre este proceso en el transcurso de los siglos XIX y XX.

---

<sup>12</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 2008; p. 22.

<sup>13</sup> ADORNO, Theodor W. *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2005, p. 370.

Con base en el análisis historicista de Giulio Carlo Argan, rematado en el 1970 con la primera edición florentina del “*L’arte moderna: 1770-1970*”, el capítulo considera a “*la crisis del arte como ‘ciencia europea’*” según el proceso técnico-industrial de fragmentación de la realidad y el proceso positivista de desactualización de la metafísica. Bajo esta doble dilución, se busca caracterizar una doble pérdida referencial: la del referente inmanente, la Naturaleza; y la del referente trascendente, lo Absoluto. Ambas pérdidas están igualmente ligadas a la falencia de los metarrelatos analizada por Lyotard y equivalentes a la “pérdida del yo” sugerida por Crowther. Este gran proceso histórico es fundamental e introductorio a un acercamiento a la temática sobre lo sublime en la posmodernidad según el abordaje propuesto y desarrollado en el Tercer Capítulo de la Tesis.

Pese a que ya había sido formulado hace más de quince siglos, y retomado al final del siglo XVII, el concepto de lo sublime alcanza una pertinencia filosófica sólo después del 1755, cuando el joven Kant se dedica a comprender la enormidad del terremoto de Lisboa y el tsunami que le siguió. Fascinado por el fenómeno, publica tres textos distintos que representan los primeros intentos sistemáticos de explicar una catástrofe mediante causas naturales en lugar de las sobrenaturales. Según Walter Benjamín, los pequeños ensayos de Kant sobre el tema probablemente marcan el principio de la Geografía científica en Alemania y el fin de lo Absoluto sobrenatural en Europa. El profesor de la Universidad de Fráncfort Werner Hamacher, por ejemplo, afirma incluso que la propia certidumbre fundadora de la filosofía cartesiana sufre una significativa conmoción después del terremoto. Sin embargo, la emancipación del arte, como parte de esta emancipación del hombre razonable en tanto que destino histórico del proyecto ilustrado, convergió en una relativización de la estética de lo bello y una secularización de la estética de lo sublime a la vez. La *forma* moderna respectivamente “desidealizada” y “desublimada” sería la imagen de esta conversión, la propia emancipación presentada, y, más que ello, su lenguaje.

Sin embargo, las dos grandes guerras ponen este proyecto definitivamente en jaque y, en consecuencia, son el culmen de una rotura en la pretendida relación isomorfa entre lenguaje y mundo. Supuestamente, por tanto, la crisis autorreferencial del hombre moderno engendra a un hombre post crisis ya definitivamente huérfano de los referentes. Siguiendo el pensamiento lyotardiano, el hombre

posmoderno será el que supera la relación con la naturaleza y lo absoluto como búsqueda por un *modus (medida)* de todo, capaz de ser repetidamente adecuado como presente y *ernus*. El objetivo de este Primer Capítulo es describir cómo en el arte, destacadamente en la pintura, una crisis referencial del pensamiento occidental ilustrado, sea respecto a la ilusión de lo absoluto o a la creencia en la naturaleza, ha alcanzado su doble límite trascendente e inmanente en el suprematismo de Kazimir Malevich y el dadaísmo de Marcel Duchamp, respectivamente. A partir de este marco general la investigación busca deslindar las claves filosóficas de la hipótesis en el Segundo Capítulo, dedicado a un recorrido histórico del concepto de lo sublime hasta su configuración en la sensibilidad posmoderna considerada por Lyotard.

#### VI.b Segundo Capítulo: clave filosófica

En el Segundo Capítulo, por tanto, intento exponer, delimitar y definir la clave filosófica de esta investigación, el juicio estético de lo sublime, entresacado de un campo referencial más amplio establecido a partir de la filosofía crítica de Immanuel Kant. Al lado del cuadro general introductorio histórico-contextual diseñado en el Primer Capítulo, se espera que éste funcione como una introducción filosófica y conceptual al Tercer Capítulo. De modo algo más sistemático, este capítulo tiene aún como objetivo instrumental establecer el vocabulario y los conceptos que sirven al método analógico en el que se basan los análisis que conforman el último capítulo de la Tesis. Es decir, introducir un vocabulario kantiano básico sobre lo sublime, subrayando la *Analítica de lo sublime* como referencia a la construcción del discurso crítico y analítico que postule específicamente una tematización posible sobre lo “atemático” (lo indeterminado).

Asimismo, su función en la estructura de este trabajo es ensayar una visión más deslindada de lo que constituye el concepto estético de lo sublime. Para ello, busca presentar una introducción a la transposición desde la formulación clásica hasta la concepción moderna del concepto, comparando y subrayando las diferencias y las continuidades entre sus principales constructores: Pseudo-Longino, Burke y Kant, en el sentido de suministrar al lector los fundamentos de la interpretación que Lyotard aporta a la definición kantiana. Lyotard pone lo sublime en el centro de toda su obra y su diagnóstico

sobre el arte moderno y, sobre todo, posmoderno, especialmente en los textos de *La condición postmoderna* del 1979, *La diferencia* del 1983, *La Posmodernidad* y *El entusiasmo* del 1986, y *El inhumano* del 1988. Además, lo trata como dispositivo necesario a la resistencia contra la presión amortiguadora ejercida sobre los lenguajes creativos por la exigencia de performatividad de los discursos y mecanismos técnico-científicos capitalistas. Esta resistencia es o debe ser implícita a una ética capaz de juzgar análogamente a la facultad que juzga estéticamente, tal como la presentada en el segundo libro de la analítica del juicio estético de Kant. Ella motiva y sostiene la ilusión que Lyotard lanza al arte y, más allá, a toda la sociedad. Sobre la estructura de la capacidad de juzgar estéticamente lo sublime Lyotard funda la “república sentimental”. Esta singular lectura de la estética kantiana, y la subsecuente articulación argumentativa que Lyotard desarrolla como fundamento de su proposición “posmoderna”, aportan las premisas teóricas centrales a esta investigación doctoral.

Dicho esto, téngase en cuenta que esta Tesis se alinea totalmente con la acepción del arte como posibilidad de lo sublime, e intenta abordar esta temática analíticamente desde un punto de vista estrictamente ligado a la crítica estética. Esta investigación se dedica a la identificación y al análisis de algunas condiciones de recepción estética de determinadas obras del arte contemporáneo en las que lo incondicionado supuestamente atisba el lenguaje. Por tanto, su eje no se encuentra en un esfuerzo de contribución teórica al concepto filosófico de lo sublime, y tampoco tiene la pretensión de aportar o acceder nuevos conocimientos teóricos. En ese caso, se trataría de un trabajo especulativo, cuya demanda apuntaría a los departamentos de Filosofía. Lo que se pretende es una contribución al análisis sobre el sentimiento despertado ante determinadas obras de arte contemporáneas, en tanto que juicio estético. Por supuesto, “el tema del sentimiento plantea agudamente la cuestión de la naturaleza de la filosofía y su relación con las áreas ‘no filosóficas’ de experiencia”<sup>14</sup>, como el arte. Por eso, esta investigación se postula como una experiencia teórico-aplicativa basada en la analítica de lo sublime construida por Lyotard a partir de Kant, cuya finalidad teórica de interpretación crítica recurre metodológicamente a conceptos establecidos en la filosofía, pero no desarrolla conceptos académicamente filosóficos. Así, pese a que su objeto de estudio sea eminentemente teórico, es

---

<sup>14</sup> “A questão do sentimento suscita, de forma aguda, a questão da natureza da filosofia e suas relações com áreas ‘não filosóficas’ de experiência, como a arte.” CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000; p. 290. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

caminando por el sendero de los nexos entre el arte y la filosofía que esta Tesis sólo puede ser concebida, desarrollada y defendida en el ámbito académico, reflexivo, discursivo y amplio de una Facultad de Artes.

Del mismo modo que el capítulo anterior está dedicado al marco histórico general, el Segundo Capítulo, dedicado a la fundamentación filosófica, está dividido en dos subcapítulos. Lo primero constituye un esfuerzo de exponer sucinta y cronológicamente las ideas y los conceptos fundamentales de tres de los principales pensamientos que destacaron la temática de la estética de lo sublime en el conjunto de sus obras filosóficas y analíticas. A partir de un breve comentario sobre el texto considerado fundador de esta temática, cuyo autor griego anónimo suele ser tratado como Pseudo-Longino, se discurre sobre el concepto en su trayecto de conformación moderna, tal como fue tratado por Edmund Burke e Immanuel Kant, relacionándolos. La intención es tejer un acercamiento, aunque resumido, a la *Crítica del juicio* de Kant, respecto a las nociones básicas, las claves significativas y el vocabulario instrumental establecidos por el profesor de Königsberg para una *analítica de lo sublime*.

El segundo subcapítulo, entonces, se dedica al paso de estas nociones, claves y vocabulario de la teoría kantiana de lo sublime a la reargumentación lyotardiana en el contexto de sus observaciones sobre la condición posmoderna. Específicamente, los dos conceptos o ideas kantianas que se destacan en esta transición son el *Sensus communis*, expuesto en la *Analítica de lo bello*, y el *Enthusiasmus*, supuesto en la *Analítica de lo sublime*, sobre los cuales Lyotard va fundamentar sus principales argumentos. El primer argumento de Lyotard es que la ruptura paradigmática que ha generado la sociedad posmoderna (tras la cual todos los valores universales están sujetos a la duda o, más exactamente, están impedidos de certidumbre) no ha provocado sólo una creencia compartida sobre la pérdida de un determinado metarrelato, sino que está marcada por una nueva clase de acuerdo general de que ningún otro metarrelato jamás podrá ser encontrado. La sociedad posmoderna, y por supuesto su arte, está marcada por la pérdida del metarrelato, pero también y sobre todo por la pérdida de alguna esperanza que pudiera encontrarse.

El segundo argumento de Lyotard es que esta pérdida del metarrelato no equivale inmediatamente a la pérdida del sentido. La deslegitimación de los referentes generales no se resume a un nihilismo

negativo, en el sentido nietzscheano. Al contrario, engendra un nihilismo positivo, por así decirlo. Más que el fracaso de las metanarrativas ante su privación a los referenciales, es el impedimento de reanudación asociado a la imposibilidad de formación de nuevas narrativas basadas en un postulado universal, y la consecuente inestabilidad, lo que retroalimenta y asegura una especie de dinámica entre los dispositivos culturales formadores de sentido, como el arte, forzados siempre a su límite sociable, de modo equivalente al ilimitado juego libre entre nuestras facultades de juzgar frente a lo indeterminado, forzadas siempre a su límite razonable, durante el sentimiento de lo sublime. Por tanto, así como la particularidad de los pequeños acuerdos, los contratos temporarios, los convenios binacionales y las proposiciones circunstanciales en relación a los metarrelatos universales y extemporáneos, con una construcción de sentido basada en el puro diálogo, la particularidad del entusiasmo en relación al *Sensus communis* es que él supone una experiencia de constitución de significado independiente de todo entendimiento o proceso conceptual del intelecto, según un esfuerzo basado totalmente en la razón pura.

Tras el jaque al discurso de la generación de Duchamp y Magritte, el *Sensus communis*, asociado a la estética kantiana de lo bello, se caracterizaría por un supuesto reajuste de las proposiciones respecto a la realidad, especialmente la social, buscado por gran parte de la producción contemporánea de arte como una fusión entre el arte y la vida. Así, queda subentendido en Lyotard que tras el jaque al lenguaje por Malevich y sobre todo Newman, el *Enthusiasmus*, asociado a la estética kantiana de lo sublime, se habrá convertido después de las dos grandes guerras en un posible campo abierto de construcción de discursos libres y autónomos sobre arte. O sea, según Lyotard, frente a la urgente objetividad exigida por la lógica de la performatividad, sobrevive en los cortos, espontáneos, silenciosos e inadvertidos sobresaltos entusiasmados ante una obra de arte que cala, pero exalta, y abstrae, pero afecta, una especie de “resistencia sentimental” del hombre. Tanto para Kant, como para Lyotard, esta resistencia es potencialmente revolucionaria. Las consecuencias políticas y morales de ese resistente no nos va a interesar aquí. Repito, no es una Tesis de filosofía, tampoco para la Filosofía. Pese a la natural dificultad que traen a la temática artística los protocolos específicos de disciplinas ajenas y complementarias a la vez, como la Historia, la Sociología, la Psicología o la Filosofía, lo que nos va interesar de la “resistencia sentimental”, o sea del sentimiento de lo sublime que ha pervivido en el arte contemporáneo, será en qué medida la analítica kantiana aún es válida y



todavía aporta a la crítica del arte métodos para manejarse frente a la profunda heterogeneidad de la producción contemporánea. La cuestión, entonces, será ¿cómo abordar una obra de arte contemporánea según esta validez inaudita cuyo carácter es particular, heterogéneo, precario y temporal?

### VI.c Tercer Capítulo: proposición

Finalmente, el Tercer Capítulo enuncia la hipótesis y la verifica. En él se propone establecer una diferencia hipotética entre dos herramientas hermenéuticas que designan, cada una, dos determinadas estrategias atribuidas a la producción y el pensamiento de arte a partir de los años 50 y 60, respecto a un pasado moderno común, así como también dos clases de afecciones respectivamente deducidas e inducidas al público por cada una de estas estrategias: la actitud metamórfica y la actuación anamórfica. Lo que busco en este capítulo es conjeturar para contribuir a una definición de un criterio distintivo e instrumental que permita, en el desarrollo de un discurso crítico actual, elegir más precisamente qué tipo de alusiones a lo indeterminado pervive en el arte contemporáneo como índice y provocación a una experiencia estética de lo sublime. Para ello, intento articular el aparato categorial establecido a lo largo del Segundo Capítulo con el análisis de cuatro obras de arte concretas. Las cuatro obras están divididas en dos pares. En cada par, cada obra está contrapuesta a la otra según su referencia al contexto histórico descrito en el Primer Capítulo, así como según el tipo determinado de estrategia de significación y la clase de afección que deduce o induce al público. La primera contraposición se hace entre una acción de John Latham y una pieza conceptual de Richard Long. La segunda se da entre una performance de Chris Burden y otra del colectivo The Other. Las dos primeras obras fueron concebidas en el mismo período y ambiente escolar de la Saint Martin's School of Art, pero diferentemente presentadas, así como las segundas constituyen dos performances en video, aunque diferentemente filmadas. En un par y en el otro, se distinguen los contrarios en tanto que acto documentado (*mise-en-place*), por un lado, y actuación escenificada (*mise-en-scène*), por el otro.

Siguiendo la propedéutica de los dos primeros capítulos, las dos post “morfosis” de los postulados modernos del arte propuestas en el Tercer Capítulo se refieren estrictamente a los principios del juicio

estético. La actitud metamórfica y la actuación anamórfica, aunque se pueda considerarlas como derivaciones del conceptualismo abierto por Duchamp, no constituyen una cartografía del arte contemporáneo, así clasificado en dos grandes corrientes históricas, geográficas, estilísticas o lingüísticas. Tampoco debe deducirse que ellas formen polos antitéticos en una dialéctica historicista. Las nociones de actitud metamórfica y actuación anamórfica no poseen valor axiológico, pues no pretenden dividir el conjunto de las obras del arte contemporáneo en obras metamórficas y obras anamórficas. Aunque derivadas y destinadas al análisis concreto, metamorfosis y anamorfosis pretenden contribuir a un modelo hipotético que supuestamente ayude a identificar, en el campo específico de los afectos generados por las prácticas contemporáneas del arte, la oportunidad de una crítica del arte presupuesta por el análisis del concepto de lo sublime, como criterio e índice, en última instancia, de la validez continuada de la estética. El capítulo tercero pretende definir como estas herramientas pueden ser usadas, no como claves conceptuales, sino como puertas interpretativas.

Así, metamorfosis y anamorfosis pretenden ser no más que herramientas críticas de interpretación, pero no categorías de la crítica —éstas son las kantianas que, además, constituyen las premisas teóricas de tales herramientas. Tal vez, pueda ilustrarse la naturaleza pretendida para estas herramientas teóricas parafraseando a Umberto Eco: el abordaje analítico propuesto con base en la metamorfosis y la anamorfosis “se trata de una tendencia operativa, [que] podrá detectarse de diferentes maneras, incorporada a múltiples contextos ideológicos, realizada de un modo más o menos explícito, hasta el punto de que, para hacerla explícita, se ha hecho necesario congelarla en una abstracción que, como tal, no existe en ninguna parte bajo forma concreta”<sup>15</sup>. El Tercer Capítulo está dedicado, por tanto, a la breve experimentación de esta “abstracción”, o sea a su bajada operacional al nivel fenomenológico de la obra de arte concreta, y, más que eso, a la indeterminación de su afección. Específicamente, se dedica a cómo el concepto formal objeto-espacio-tiempo del teórico Clement Greenberg y del escultor Anthony Caro, por ejemplo, ha sido metamórficamente sintetizado en una forma conceptual determinada *hic et nunc* por Latham, mientras anamórficamente descompuesto por

---

<sup>15</sup> Eco ha hecho tales consideraciones en el 1967 para la introducción a la segunda edición del libro *Opera aperta*, publicado por primera vez en el 1962 [ECO, Umberto. *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Traducción de Roser Berdagué. Barcelona: Planeta-Agostini, 1992; p. 17]. Son republicadas un año después en *La definizione dell'arte* del 1968 [ECO, Umberto. *La definición del arte*. Traducción de R. de la Iglesia. Barcelona: Martínez Roca, 1970; p. 38].

Long, según la indeterminación de una forma, un objeto, un espacio y un tiempo “conceptuables”. Pormenorizadamente, esta misma argumentación se traslada al examen de cómo la experiencia del *acontecimiento* (en tanto que tensión entre vida y muerte, cuerpo y espíritu, moral y naturaleza, espacio y tiempo) ha sido sintéticamente transformada por Burden en un *momento* determinado a un fin, según una actitud metamórfica (incluso sinóptica), y analíticamente transformada en un *instante* indeterminado sin un fin por Abramović y Ulay, según un proceso anamnésico (incluso hipnótico).

Lo que en esta Tesis será llamado de actitud metamórfica se refiere más bien aquél *petit frisson* que caracteriza la exigencia innovadora heredada por el arte contemporáneo desde lo moderno, lo cual Lyotard destaca de ello el Acontecimiento, la Ocurrencia, el *Now* de Barnett Newman, así como el *Ereignis* de Heidegger, o sea, lo sublime. Acontecimiento en Lyotard (*Événement*) es un concepto que habla respecto sobre todo a la manera peculiar de suceso del indeterminado, de aparición del impresentable, de ocurrencia de lo no ocurrido. Respecto, por ejemplo, a este poder a que Jean-Pierre Vernant atribuye a la “fuerza de expansión del símbolo que fundamenta su vocación para expresar, en una forma siempre necesariamente limitada, lo que escapa a la limitación: la totalidad y el infinito”<sup>16</sup>. Para los objetivos de la filosofía desarrollada por Lyotard, sin embargo, este concepto acaba sometido a una necesidad política radical de, por un lado, ser admitido (como libertad) y, por otro, respetado (como ley). Esas dos necesidades fundamentalmente revolucionarias se presentan en sus estudios desde los comienzos en los años setenta (en el contexto “freudomarxista” llamado “post-estructuralista” de su primer libro<sup>17</sup>) alrededor del concepto básico de *diferencia* (*Différence*), y después de los ochenta en la forma de su despliegue *diferendo* (*Différend*)<sup>18</sup>. Sin embargo, antes de esta clase de problemática práctica, que sería la demanda de una tesis específicamente sobre la filosofía de Lyotard, esta investigación lanza a determinadas obras del arte contemporáneo la pregunta sobre el acontecimiento, o sea sobre lo indeterminado atisbado.

---

<sup>16</sup> VERNANT, Jean-Pierre. *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Traducción de François Maspero. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1982-2003, 4ª ed.; p. 201.

<sup>17</sup> LYOTARD, Jean-François. *Discours figure (1971)*. Paris: Klincksieck, 1985. En castellano: LYOTARD, Jean-François. *Discurso, figura (1974)*. Traducción de J. Elias y C. Hesse. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

<sup>18</sup> LYOTARD, Jean-François. *Le différend*. Paris: Editions de Minuit, 1983. En castellano: LYOTARD, Jean-François. *La diferencia*. Traducción de Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 1991.

El *acontecimiento* es un impulso, nunca concretado. Esta presión de lo indeterminado sobre la resistencia de la determinación, también la trata Lyotard como distancia entre el deseo y el lenguaje. Un estudio sobre esta distancia hablaría respecto a lo sublime desde un abordaje estrictamente reflexivo, por tanto filosófico. Sin embargo, el acontecimiento por él referido es igualmente el anuncio de este impulso, la posibilidad determinante de lo indeterminado en tanto que presentación negativa de lo impresentable, considerando el fenómeno artístico como el principal índice de aquello que es anterior a toda tematización, capaz de expresar de “una forma siempre necesariamente limitada, lo que escapa a la limitación”, como dice Vernant. Téngase en cuenta, por tanto, que esta Tesis se alinea totalmente a la segunda acepción de acontecimiento, la del arte como posibilidad de lo sublime, lateralmente filosófica, e intenta abordar la temática de lo sublime desde un punto de vista crítico-analítico, por lo tanto estético. Esta investigación se dedica a la identificación y al análisis de algunas condiciones de recepción estética de determinadas obras del arte contemporáneo en las que lo incondicionado supuestamente vislumbra el lenguaje.

## VII. Complemento a la proposición

Así, reitero al lector otra vez más que no se trata de una investigación filosófica, en la medida que no cuestiona ni interpreta siquiera el concepto central de Lyotard (*diferencia*: los juegos de lenguajes), tampoco su desarrollo dentro de una filosofía pragmática del lenguaje (*diferendo*: actos de habla). Por ello, creo que no se debe confundir el planteamiento de ese estudio, que no está por un reto filosófico, como la constitución de un concepto, tampoco la construcción de una teoría general. Su objetivo, como va dicho, no es proponer un sistema narrativo válido a priori, sino contribuir a la discusión de una estrategia reflexiva cuya validez se da en cada relación como posibilidad de una interpretación analítica de obras de arte, en el marco de la Estética y la Teoría de las Artes. Por ende, su pretensión está volcada a la posibilidad de construcción de una reflexión crítica basada en la interpretación subjetiva de aquellas determinadas producciones del arte posmoderno que en algún momento y de alguna manera abordan o suscitan la cuestión de lo indeterminado, lo informal, lo impresentable.

Aunque esta Tesis no sea propiamente hermenéutica, pues no propone ningún método general de comprensión y clasificación de las obras de arte, sobre todo aquellas asociadas a lo sublime, los abordajes conceptuales e hipotéticos de la metamorfosis y la anamorfosis propuestos en el Tercer Capítulo serán utilizados como herramientas hermenéuticas de interpretación analítica, una vez que postulan una tematización posible sobre lo “atemático”: lo indeterminado del sentimiento de lo sublime. No quiere ser, por supuesto, una solución para el problema clasificatorio del arte contemporáneo, sino una manera de plantearlo. Sobre todo, y pese la presuposición de una coherencia entre la crítica kantiana, reanudada por Lyotard, y la producción artística posmoderna, no supone tener una perspectiva de reestructuración de los principios generales de comprensión del fenómeno artístico. Tal suposición se da en el ámbito subjetivista y singular de una “estética de la recepción”, por así decirlo, irreductible a las teorías generales, complementaria pero diferente de una “estética de la producción”, concentrada en el autor, su contexto social y proceso creativo, según el sentido abierto por la Tercera Crítica y retomado en los años 1960 en contra de las corrientes formalistas y estructuralistas de la “estética de la presentación”.

Históricamente hablando, una estética de la recepción tiene sus bases en la crítica literaria alemana y ha surgido con la publicación en 1967 de la clase inaugural impartida en la Universidad de Constanza por Hans Robert Jauss (1921-1997), al mismo tiempo en que Wolfgang Iser (1926-2007) también publicaba una conferencia suya. La Estética de la Recepción, Teoría de la Recepción o Teoría del Efecto proponía en líneas generales una reformulación de la historiografía literaria y de la interpretación de los textos, atribuyendo gran peso al lector, en la relación con el autor y la obra, en contra a la objetividad de las teorías de la producción y representación, entonces dominantes en Alemania e Inglaterra. Esta teoría tenía en cuenta las condiciones socio-históricas para considerar la lectura como un acto implicado por la obra, pero también proyectado por el lector, suponiendo un análisis del fenómeno artístico o cultural enfocado en el receptor. En la década siguiente, este nuevo abordaje de la obra de arte literaria llega a los Estados Unidos y luego contamina otros campos de estudio, incluso el de las artes visuales.

Susan Bennett suele ser considerada la introductora de estos estudios en el teatro, así como John Dixon Hunt en la historia del paisaje. La propia disciplina de la Estética, por sí misma, desde su

fundación en el siglo XVIII significa un giro definitivo en los estudios del arte desde la mimesis, es decir, desde una investigación de herencia clásica sobre la relación entre obra y modelo (arte y naturaleza), hacia un campo de interpretación sobre la relación entre obra y espectador, hacia un campo de la recepción. Entre los conceptos postulados por la Estética, lo sublime fue aquel que pretendió, a partir de Burke, designar una experiencia irrepresentable que prescindía de la existencia de un objeto. Al contrario de lo bello (o de lo grotesco, lo pintoresco), que proyecta propiedades objetivas, no existe un objeto sublime. Sublime no es más que un sentimiento. Este sentimiento puede o no ocurrir ante algún objeto, “porque su fundamento de determinación no es ningún concepto, sino el sentimiento (del sentido interno) de aquella armonía [o desarmonía] en el juego de las facultades del espíritu en cuanto puede sólo ser sentida”<sup>19</sup>. Un paisaje puede ser bello, pero nunca sublime. Frente a este paisaje, sólo lo que hay es la posibilidad de un sentimiento de sublimidad, o sea, de algo más grande que mi capacidad de comprensión. Lo sublime es una experiencia estética cuyo único índice posible será siempre el sujeto, nunca el objeto. En una analítica de lo sublime, el abordaje desde las teorizaciones sobre la recepción se vuelve importante. Así como para la Teoría de la Recepción la obra literaria sólo gana sentido en la relación entre el objeto-emisor (texto) y el sujeto-receptor (lector), para las teorías que se han desarrollado en las artes visuales alrededor de conceptos polisémicos como participación, interacción e interactividad, la obra de arte sólo gana sentido pleno en la relación entre el objeto (obra) y el sujeto (público). Tanto para la literatura como para las plásticas, la obra de arte es creada no sólo por el autor, sino por su relación autor-obra-espectador, pues “la experiencia primaria de una obra de arte se da en la sintonía con su efecto estético, esto es, en la comprensión que fruye [*geniessendes verstehen*] y la fruición que comprende [*Verstehendes geniessen*”<sup>20</sup>, que deben ocurrir de modo simultáneo.

---

<sup>19</sup> KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Traducción de Manuel García Morente. Madrid: Tecnos, 2007; § 15, [228]; p. 143. En este trabajo se utiliza esta edición española, que está basada en la actualización de la principal traducción hispánica, a cargo de Manuel García Morente, hecha en 1914.

<sup>20</sup> “A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção do seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*Einstellung auf*) seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruición compreensiva.” JAUSS, Hans Robert. “A estética da recepção: colocações gerais”; en: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução de Luís Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979; p. 46. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

Para el catedrático y erudito brasileño Luiz Costa Lima, una estética de la recepción, en tanto que arte de la interpretación, pasa a ser una hermenéutica en la medida que se enfrenta a uno de los problemas centrales de esta disciplina: el intervalo de tiempo que separa el “mundo del texto” del “mundo del intérprete”, evolucionando, desde el romanticismo hasta hoy, a una filosofía general. Paralelamente a los planteamientos teóricos de los estudios sobre la recepción, el término hermenéutica ha servido incluso para nombrar una variada disciplinaria humanística dedicada a revelar significados ocultos en cualquier área del conocimiento a través de la interpretación. La autonomía epistemológica entre la Hermenéutica y los estudios sobre el arte se ha roto a partir del momento en que la Teoría Literaria, y a seguir la crítica y la historia del arte, sobre todo tras la Fenomenología, han puesto en evidencia la importancia del lector y la lectura, del espectador y la contemplación, del oyente y la audiencia, del receptor y la recepción, o sea, la importancia de la experiencia estética.

Por tanto, si bien las herramientas hermenéuticas de la metamorfosis y la anamorfosis propuestas en esta Tesis no pueden y no deben funcionar científicamente, es decir, no pueden presuponer un objeto de investigación ontológicamente autónomo (ya que lo sublime siquiera admite un objeto), por supuesto poseen una deuda histórica con los fundamentos metodológicos de la Fenomenología de Edmund Husserl y la Hermenéutica Moderna de Friedrich Schleiermacher y Wilhelm Dilthey. De un modo muy general, pero también muy determinable, la epistemología fenomenológica de Husserl orientó decisivamente los cambios y los ajustes que Martin Heidegger y Hans-Georg Gadamer hicieron en la hermenéutica, entre el *Ser y tiempo* de 1927 (*Sein und Zeit*) y *Verdad y método* de 1960 (*Wahrheit und Methode*), pesen las cautelas ante la hegemonía del sujeto husserliano. A su vez, esta modernización en el campo hermenéutico consolidada por las reflexiones de Heidegger y Gadamer, desde la fenomenología husserliana, ha producido el más profundo cambio en las nociones sobre comprensión e interpretación (de la obra de arte) que atañe a los estudios sobre la recepción a partir de la segunda mitad del pasado siglo. Entre otras consecuencias, el aporte del método fenomenológico a los estudios de la hermenéutica, en efecto, ha hecho de la llamada Nueva Hermenéutica heideggeriana y gadameriana un impedimento definitivo a cualquier intento de establecerse sentido a través de un sistema interpretativo apriorístico, una vez que el sentido, para la Fenomenología, se da en la intuición y en la acción de la conciencia, aunque frustrada en sus fines, de modo equivalente como se da el

sentimiento estético ante la indeterminación propia de lo sublime. En un caso o en el otro, el problema de la recepción juega un papel central.

Así, las designaciones de metamorfosis y de anamorfosis son propuestas en el Tercer Capítulo como meras herramientas para un análisis interpretativo de determinadas obras de arte, que pretende, además, aprender a dejarse llevar por el “objeto” analizado (*geniessendes verstehen*) para poder comprenderle (*Verstehendes geniessen*). Esta evocación a la hermenéutica fenomenológica, aunque no sistemática, en el sentido en que le toca una estética de la recepción, se justifica sobre todo cuando el objeto del análisis siquiera posee propiedades objetuales. La radical inmaterialidad del sentimiento de lo sublime impide el análisis objetivo, como el planteado por la Semiótica, por ejemplo, pues ante la posibilidad de lo sublime no

“apuntamos hacia las cosas, sino más bien son las cosas las que se nos muestran a nosotros. Esto no es sugerir un animismo primitivo sino el reconocimiento de que la misma esencia de la verdadera comprensión es la de ser guiada por el poder de la cosa para manifestarse[, y] dejar que algo aparezca como lo que es se convierte en una cuestión de aprender a permitirle que lo haga, ya que se da a ser visto.”<sup>21</sup>

Si lo sublime no puede ser visto, el sentimiento que despierta sí. Desde la concepción clásica de lo sublime hasta su concepto ilustrado, hacer ver o dejar manifestarse esta sentimentalidad es algo que estuvo condicionado a ciertas precondiciones, casi siempre culturales, aunque muchas veces de modo subrepticio. Desde la didáctica retórica de Longino, que la consideró como un estilo integrante de la formación de la persona, hasta la conciencia ética de Kant, que la elevó hacia una facultad racional, la sentimentalidad sublime exige una disponibilidad que no es natural, meramente instintiva, sino obtenida a través del “desarrollo de ideas morales y la cultura del sentimiento moral”<sup>22</sup>.

La tesis histórica de que lo sublime no posee un carácter irracional, sino al contrario indica un extremo razonable, cuyo sentimiento despertado gana expresión, sumado a la idea de que “una obra filosófica

---

<sup>21</sup> PALMER, Richard. *¿Qué es la hermenéutica?. Teoría de la interpretación en Schleiermacher, Dilthey, Heidegger y Gadamer*. Traducción de Beatriz Domínguez Parra. Madrid: Arco Libros, 2002; p. 181 y p. 180.

<sup>22</sup> KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2007; § 60, [356]; p. 288.



como la de Kant no es una doctrina unívoca y cerrada<sup>23</sup>, complementada al alcance hermenéutico que le ha aportado la metodología fenomenológica y la reflexión política de Lyotard, permite que los conceptos fundamentales y la estructura básica de su analítica sean aplicados como guías para el examen de obras de arte contemporáneas que supuestamente evocan una dimensión espiritual a la recepción que se presta a acceder a sus significados. Sobre todo cuando esta dimensión espiritual, y la subjetividad que la caracteriza y define, remiten o se refieren a lo indeterminado, el arte contemporáneo actúa como un índice de los rasgos románticos en el pensamiento artístico posmoderno. O sea, el análisis del sentimiento de lo sublime establecido por Kant y retomado por Lyotard aún puede jugar un papel preponderante en la construcción de un juicio que acceda a la “totalidad significativamente expresiva” de la obra de arte, específicamente del arte post representación, post expresión, post formalidad, y post narración.

---

<sup>23</sup> KAULBACH, Friederich. *Immanuel Kant*. New York: W. de Gruyter, 1982; p. 337. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

## 1 La pérdida de los referenciales

*La función referencial es una trampa, aunque inevitable.*<sup>24</sup>

Hasta el amanecer el 1 de noviembre del 1755, “*tout est bien*”. Reinaba un cierto asenso alrededor de las recientes ideas providencialistas de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) y Alexander Pope (1688-1744). Sin embargo, poco después de las diez horas y dieciséis minutos, cerca de veintitrés mil ruinas llenas de “esos restos, esos despojos, esas cenizas desdichadas, esas mujeres, esos niños, uno sobre otro, apilados, debajo de esos mármoles rotos, esos miembros diseminados” cambiaba radicalmente la situación.

Frente a “cien mil desventurados que la tierra traga ensangrentados, desgarrados, y todavía palpitantes, enterrados bajo sus techos, terminando sin ayuda en el horror de los tormentos sus lamentosos días”<sup>25</sup>, un abogado deísta decía disonante que no, nada va bien. François-Marie Arouet (1694-1778) lo dijo de modo provocativo, “invitando” al filósofo alemán y al poeta inglés que a viniesen y contemplasen ellos mismos qué había quedado de la ciudad de Lisboa. La burlesca, pero terrible, invitación de Voltaire en forma de poema a los respectivos autores de *Ensayo de Teodicea*<sup>26</sup> y *Ensayo sobre el*

---

<sup>24</sup> Nota a pie de página en: WARMINSKI, Andrzej. “Alegorías de la referencia”; en: DE MAN, Paul. *La ideología estética*. Traducción de Manuel Asensi y Mabel Richart. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998; p. 9. “Última entrada en el cuaderno de notas de De Man para la última clase que dio en un seminario sobre la ‘Teoría retórica en los siglos XVIII y XX’ (otoño de 1983).” (Original citado en francés y traducido al castellano por el autor de este trabajo.)

<sup>25</sup> “[...] Philosophes trompés qui criez: ‘Tour est bien’; | Accourez, contemplez ces ruines affreuses, | Ces débris, ces lambeaux, ces cendres malheureuses, | Ces femmes, ces enfants l’un sur l’autre entassés, | Sous ces marbres rompus ces membres dispersés; | Cent mille infortunés que la terre dévore, | Qui, sanglants, déchirés, et palpitants encore, | Enterrés sous leurs toits, terminent sans secours | Dans l’horreur des tourments leurs lamentables jours! [...]”. VOLTAIRE. *Poème sur le désastre de Lisbonne* (Nouvelle édition augmentée). Paris: Arvensa, 2014; p. 11. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

<sup>26</sup> *Essais de Théodicée: sur la bonté de Dieu, la liberté de l’homme et l’origine du mal*; 1710.

*hombre*<sup>27</sup> se trataba expresamente de un desafío a que comprobasen la existencia tenebrosamente real del mal, enseñándose a nosotros como parte irreductible de la experiencia humana<sup>28</sup>.

Además de Lisboa y todo el sur de Portugal, el terremoto había afectado a Cádiz en España e incluso a Fez y Rabat en Marruecos. Seguido de maremoto, había destruido casi completamente la capital del imperio luso, que recién se había adueñado de la mitad del mundo. Para el iluminismo liberal y anticlerical del filósofo francés, estos sucesos ni eran justificables como una mera punición a los judíos lisboetas (tan enriquecidos), como quiso la Inquisición al condenar algunos pobres parroquianos al fuego y prohibir los libros de Voltaire en Portugal, ni tampoco como una especie de comprobación (infame, según él) de que incluso las peores catástrofes concurren a la armonía (divina) del Universo, como quiso Pope que “todo mal parcial no es sino bien universal”<sup>29</sup>, y después Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) al intentar relativizar los males físicos y morales.

#### 1.a El terremoto de Lisboa contra la Teodicea: Voltaire

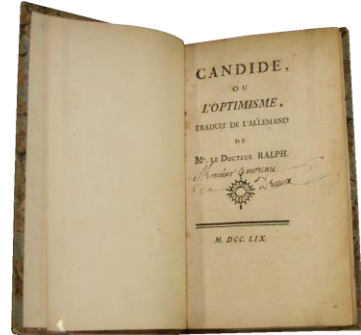
---

<sup>27</sup> *Essays on man*; 1732-4. Aunque jamás hubo un “sistema de Pope”, cuya obra nunca fue especulativa sistemática, ese su poema filosófico ha sido académica y repetidamente asociado al gran libro teórico de Leibniz, sobre todo a partir de su principal axioma: “*whatever is, is right*”. Por ejemplo, la Real Academia Prusiana de Ciencias de Berlín (cuyo primer presidente ha sido Leibniz) promovía un concurso público al año, que consistía en la divulgación de una cuestión, cerca de dos años para ser respondida, además de dinero y publicación como premio al vencedor. En su concurso de 1753 (cuando la presidía el defensor de Newton y crítico de Leibniz, Louis Moreau de Maupertuis), la pregunta entonces decía: “Se exige un examen del sistema de Pope contenido en la proposición ‘todo va bien’. Se trata: (1) de determinar el verdadero sentido de esta proposición según las hipótesis de su autor; (2) de comparar el sistema de Pope con el sistema del optimismo, o la elección de lo mejor, para indicar exactamente las semejanzas y diferencias entre aquellos sistemas, y finalmente (3) de presentar las razones por las cuales se debe aceptar o destruir este sistema (Von Harnack 1900: 310)”. A ese concurso y también a Voltaire reaccionó Kant con sus “*Observaciones sobre el Optimismo*” publicadas seis años después: KANT, Immanuel. “Algunas observaciones sobre el Optimismo”; en: CARO, Hernán Darío (Pres. y trad.). *Ideas y valores*, v. 54, n° 129, Diciembre de 2005. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005; pp. 47-59.

<sup>28</sup> “O Dios quiere quitar el mal del mundo, pero no puede. O puede, pero no quiere quitarlo. O no puede ni quiere. O puede y quiere. Si quiere y no puede, es impotente. Si puede y no quiere, no nos ama. Si no quiere ni puede, no es el Dios bueno, y además es impotente. Si puede y quiere –y esto es lo único que como Dios le cuadra–, ¿de dónde viene entonces el mal real y por qué no lo elimina?” Epicuro (IV-III a.C.), en una versión de Lactancio (III-IV d.C.). Citado por: RUIZ DE LA PEÑA, J. L. *Teología de la creación*. Santander: Sal Terrae, 1986; p. 161.

<sup>29</sup> “All partial Evil, universal Good”. POPE, Alexander. *An essay on man: in four epistles, to Henry St. John, L. Bolingbroke; Epistle I [291-292]*.

El “mejor de los mundos posibles”<sup>30</sup> de Leibniz, donde según Pope “todo lo que es, va bien”, a Voltaire no le pareció lo mejor ni lo posible, y tampoco bien. Es decir, la apología empírica del Optimismo filosófico<sup>31</sup> que predominaba en la Europa del XVIII, la misma que buscaba justificar el providencialismo a través de una reconciliación entre la bondad de Dios y los diferentes males persistentes en este “mejor mundo posible”, se vio *cándidamente* reducida a la simple constatación de un nuevo paradigma: la necesidad de una constante construcción humana hacia un posible mundo mejor. En los términos de Voltaire, el jardín imaginado por Leibniz y Pope era bello, y por supuesto deseado, pero habría que cultivarlo<sup>32</sup>.



Fue con vehemente indignación que Voltaire rechazó la idea de que el sufrimiento humano pudiera ser aceptado en nombre de fines hipotéticos. A él le pareció inadmisibile el refrán “no hay mal que por bien no venga” sobrentendido en la “*Lettre à Voltaire sur la Providence*”, firmada por Rousseau en

---

<sup>30</sup> “Tous les événements sont enchaînés dans le meilleur des mondes possibles” (“Todos los acontecimientos están encadenados en el mejor de los mundos posibles”), dijo el maestro Pangloss (“álter ego” de Leibniz) a su pupilo Cándido en la novela de Voltaire.

DUCHÊNE, Hervé. *Candide - Voltaire*. Levallois-Perret: Éditions Bréal, 1999, 2ª ed.; p. 90 [Confrontada a: VOLTAIRE (François-Marie Arouet). “Chap. XXX, Conclusion”; en: *Candide, ou l'optimisme*. Traduit de l'allemand de Mr. Le Docteur Ralph. Paris: Domaine publique, 1759 (Livre numérique Google. Original provenant de la Bibliothèque de l'État de Bavière, 2009); p. 164.] (Traducciones al castellano del autor de este trabajo.)

<sup>31</sup> El término francés “*optimisme*”, del latín “*optimum*”, aplicado por primera vez en relación a la doctrina leibniziana del “mejor mundo posible” (que a su vez responde al escepticismo de Pierre Bayle en el *Diccionario histórico y crítico* de 1697), y popularizado por Voltaire, se refiere a lo óptimo, a la elección de lo mejor, y no al sentido popular de un cierto estado de confianza del espíritu.

<sup>32</sup> Figura: Primera edición de *Candide, ou l'Optimisme* publicada en Ginebra con el pseudónimo Señor Doctor Ralph, en enero del 1759.

“Cela est bien dit, répondit Candide, mais il faut cultiver notre jardin” (Muy bien dicho, contestó Cándido, pero es necesario cultivar nuestro jardín) es la última respuesta del inexperto Cándido al filósofo Pangloss. “Cultivar nuestro jardín” es lo que Voltaire llamaba de *trabajo* (de la razón), la obligación del hombre construir razonablemente su propia suerte, y que para muchos está en la base histórica del Materialismo moderno.

DUCHÊNE, Hervé. Ídem nota 30 [Confrontada a: VOLTAIRE (François-Marie Arouet). Ídem nota 30; p. 164.] (Traducciones al castellano del autor de este trabajo.)

agosto del 1756<sup>33</sup>. Seguramente, la carta significaba mucho más que la ingenua “antropología providencial” que despertara la ira de Voltaire, sino que ya presentaba una fuerte defensa del sentimiento y la pasión como valores intrínsecos y esenciales al ser humano, atacando exactamente algunas de las principales debilidades del Iluminismo de su época, sobre todo en su carácter materialista francés y anti espiritual.

Sin embargo, no resulta muy importante si el principal epicentro ha ocurrido en la “continentalidad ilustrada” de Voltaire, y su reproche a la tradición y los prejuicios, cuya “filosofía crítica” anticipa una “deificación” de la Naturaleza por las corrientes materialistas, o si en la “insularidad ilustrada” de Rousseau, y su crítica a la idea de progreso y civilización, cuya “filosofía negativa” anticipa una “naturalización” de Dios por las vertientes nihilistas. Lo cierto es que las bases aristocráticas del edificio barroco del Optimismo europeo no soportaron aquel temblor, así como el ochenta por ciento de los edificios religiosos del casco medieval de Lisboa (tercer puerto más grande de Europa). Junto al Paço da Ribeira, Terreiro do Paço, Rossio, toda la calle Nova dos Ferros, el Convento do Carmo, Palácio das Necessidades, etc., se ha desmoronado la propia Teodicea.

A esta caída de la confianza (leibniziana) en el mejor mundo posible equivale un derrumbe de la certidumbre en la existencia imaginada, es decir inteligible, porque en Leibniz no hay fenómeno, sino la percepción del fenómeno, que ocurre en la imaginación, es decir en la razón. Como el hombre es “un espejo viviente y perpetuo del universo”<sup>34</sup>, unidad simple cuyas relaciones expresan todas las demás, los espíritus son también como “imágenes de la divinidad”. Si Dios no puede concebir nada que no sea el Bien, en consecuencia el hombre, en tanto que Su espejo, no puede concebir nada que sea esencialmente mal. Por tanto, el mal para Leibniz no es imaginable, es decir razonable.

---

<sup>33</sup> “*Au lieu de tout est bien, il vaudrait peut-être mieux dire, le tout est bien, ou, tout est bien pour le tout*” (En lugar de todo va bien, tal vez mejor decirse el todo va bien, o todo va bien por el todo). ROUSSEAU, Jean-Jacques ; MARQUES, José Oscar de Almeida (Org.). *Carta a Christophe de Beaumont e outros ensaios sobre a religião e a moral*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005. También: ROUSSEAU, Jean-Jacques. “Carta de Rousseau a Voltaire sobre a providência (18 de agosto de 1756); en: MENEZES, Edmilson (Org.). *História e Providência: Bossuet, Vico e Rousseau*. Tradução de Maria das Graças de Souza. Ilhéus: Editus, Editora da Universidade Estadual de Santa Cruz, 2006; pp. 159-179. O aun: VILLAR EZCURRA, Alicia. *Voltaire-Rousseau: em torno al mal y la desdicha*. Madrid: Alianza, 1995.

<sup>34</sup> LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. “Monadología y Discurso de Metafísica”; en: *Los grandes pensadores*, V. 54. Madrid: Sarpe, 1984; nota 56.

Mucho antes que Leibniz y Pope, al menos desde el círculo intelectual toscano, protagonizado por Marsilio Ficino, Pico della Mirandola y otros, había resurgido profundamente enraizada en Europa la idea de que lo peor posible no significa más que una “ausencia del bien”. Tal idea, además, ha sido siempre común al ideario europeo, sobre todo el artístico, desde la Antigüedad. La ausencia del verdadero mal en el mundo colocaba el bien como el único fin válido para la vida. El bien, como destino, se podría encontrar o construir. Fue bajo esta creencia que se han desarrollado en la cultura visual occidental al menos dos largas tradiciones iconográficas fundamentalmente utópicas: la que buscó una imagen para el bien encontrado, y la que buscó una imagen para el bien construido.



Anónimo del centro de Italia (atribuido a Fra Carnevale): *Vista de una 'Città ideale'*, 1480/4.

El bien encontrado es la naturaleza. Exactamente al mismo tiempo en que se proyecta la ciudad ideal, se encuentra o al menos se formaliza la “*jeune humanité*”. Tras los relatos de Jacques Cartier sobre sus viajes, el bien construido es la polis. Precisamente en la Toscana renacentista surge o al menos se formaliza el lugar para el hombre bondadoso (aunque corrompido, moralmente corregible; aunque perdido, razonablemente disciplinable). A partir del “ambiente neoplatónico” del ducado de Lorenzo de Medici en Florencia (sobre todo a partir de las escuelas de Piero della Francesca o Leon Battista Alberti, por ejemplo), pero también y muy especialmente en medio del “ambiente matemático” del ducado de Federico III da Montefeltro en Urbino (alrededor de Luciano Laurana), un hombre ideal debe habitar una ciudad ideal.



Anónimo del centro de Italia (atribuído a Piero della Francesca, Luciano Laurana o Francesco de Giorgio Martini): *Città ideale*, 1480/90.

tres viajes entre 1534 y 1542 a las novedosas tierras (de América del Norte) cuyos habitantes la llamaban *Kanata*, el mito del hombre que nace bueno empieza a ganar su forma moderna en el imaginario europeo. No obstante, fue sólo después del 1572, cuando el pueblo Tupinambá de Brasil es absuelto y deificado por dos capítulos de los *Essais* de Michel de Montaigne (*Des Cannibales* y *Des Coches*), que el hombre bueno, y consecuentemente la naturaleza que el habita y le purifica (este mundo, el mejor de todos los mundos posibles), nace definitivamente para la literatura mundial. Así, este humanismo neoplatónico alimentará tres siglos más tarde el arraigado mito ilustrado del “*bon sauvage*” rousseauiano (destacadamente en el *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, publicado en 1755, mientras Lisboa temblaba), a pesar y en reproche al *Leviatán*, o *La materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil* de Thomas Hobbes, que había sido publicado unos cien años antes (1651).

Incluso en 1771, dieciséis años después del terremoto, un muy exitoso diario llamado *Voyages autour du monde*, escrito por el navegante Louis-Antoine de Bougainville durante su viaje a las islas del Pacífico, describe personas naturalmente libres de la civilización corrompida. Estos puros y felices humanos sólo prendían más fuego a la ilusión de una sociedad prodigiosa. Será con base en este Tahiti casi celestial de Bougainville, por ejemplo, que Denis Diderot escribirá su cuento filosófico *Supplément au voyage de Bougainville* (o *Dialogue entre A et B sur l'inconvénient d'attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n'en comportent pas*), publicado postumamente en 1796. Pese al marcado desplazamiento ideológico de los nuevos matices añadidos por Diderot, la estructura fundamental de la creencia en la “inexistencia del mal”, o al menos en la posibilidad de su



erradicación, sigue firmemente asociada a la del mito de un lugar donde se encuentre una naturaleza benefactora (aunque extraña, esencialmente receptiva; aunque ruda, instintivamente dócil). Al bien construido de la ciudad ideal corresponde el bien encontrado de la naturaleza benefactora.

Si la ciudad ideal necesita ser construida, por tanto está en el futuro, el bien encontrado en la naturaleza se supone en el pasado. Sobre todo a partir del siglo XVI, pasado y futuro tienden a fundirse más y más en la utopía de un lugar transcendentalmente referencial, sea histórico o nativo. La naturaleza como polis y la polis como naturaleza constituyen la “ciudad natural”, donde la “justicia de Dios” provee siempre el mejor mundo posible: los *paradis* de Fontainebleau, el *Liebesgarten* de Peter Paul Rubens, la *Arcadie* de Nicolas Poussin (pese el “*memento mori*”), el *Suffolk* de Thomas Gainsborough, el *parnaso* de Anton Raphael Mengs, son algunos ejemplos.



Escuela de Fontainebleau: *Allegorie mythologique*, 1580 (detalle).



Peter Paul Rubens: *El jardín del amor*, c. 1630/2.



Nicolas Poussin: *Et in Arcadia ego*, c. 1640.



Anton Raphael Mengs: *Parnaso (Apollo, Mnemosyne e le Nove Muse)*, c. 1760/1.





Thomas Gainsborough: *Mr. y Mrs. Andrews*, 1748/9.

Un viaje hacia una versión francesa y aristocrática de la *Kythera* griega (o la *Cythera* latina) aún se veía posible poco menos de cuarenta años antes del terremoto. Fue precisamente el edificio de la fe otrora neoplatónica y ahora cristiana aquello que fue tan violentamente sacudido en Lisboa. Más que la ira de la naturaleza, la gran amenaza fue la aterradora autonomía de esa ira, con su inexorable independencia ante el hombre y sus creencias. Los destrozos lisboetas del 1755, y luego los despojos parisienses del 1789, levantaron un obstáculo insuperable al paraíso terrenal donde los sueños felices se cumplirían con amor e inocencia, aunque fuera del Peloponeso, y donde “todo lo que es, está bien”. Por ello, casi doscientos años después de Antoine Watteau, la evocación mítica de Paul Gauguin de una especie de “*nouvelle Cythère*” suena como una típica actitud utópico-romántica, y como testimonio ya melancólico del fin definitivo del “mejor de los mundos posibles”.



Jean-Antoine Watteau: *Peregrinación a la isla de Citera*, 1717/9.



Paul Gauguin: *Mahana no atua*, 1894.

## 1.b El terremoto de Lisboa contra la Teodicea: Kant

Tras el terremoto, la aplastante manifestación de la naturaleza expuso una segunda fuerza referencial posiblemente independiente respecto a la única fuente divina de los acontecimientos. El referencial unitario se desdoblaba en entidades *absolutamente* complementarias y *relativamente* contradictorias a la vez. El devenir ya no se explicaba sólo a partir de una “teología del tiempo”, según la cual el destino del hombre sería ascender *providencialmente* rumbo a la Salvación, sino que surgía el argumento alternativo de una razón del tiempo, que conlleva a una “filosofía de la historia” (término además creado por el mismísimo Voltaire), según la cual sería “natural” que el hombre progresase *lógicamente* rumbo a la Libertad. En realidad, lo que el cataclismo en Lisboa inauguró fue un conflicto psicosocial de fondo entre esperanza y experiencia, a modo de una dialéctica entre Metafísica e Historia que influyó decisivamente en el arte a partir de la dialéctica revolucionaria entre el Romanticismo y el Neoclasicismo históricos.

Mientras la tierra temblaba, un joven de educación rigurosa y pietista era investido como profesor no contratado en la Universidad de Königsberg, reino de Prusia. Poco más de un año después, en 1756, dedica tres pequeños textos a aquello que llamó “el Trabajo de la Naturaleza” (*die Arbeit der Natur*). Fue el comienzo del llamado periodo formativo pre-crítico de Immanuel Kant (1724-1804). Muy diferente del ataque contundente de Voltaire, no hizo ninguna referencia directa a Leibniz o Pope. Estaba mucho más interesado en las causas naturales del seísmo que en los supuestos designios de la Providencia general o particular. Por ejemplo, Kant relaciona otros seísmos anteriores y posteriores, sugiriendo por primera vez una “historia natural” de los fenómenos. Además, los asocia a un supuesto movimiento del aire caliente a través de una hipotética red subterránea de cavernas, concibiendo así el germen de la idea de las placas tectónicas; y supone que la conducta de estos aires subterráneos tendrían forzosamente que crear vacilaciones verificables en la superficie de los lagos, postulando también por primera vez la idea de una ola elástica propagada en un medio sólido. Kant llega incluso a sugerir el volcán portugués de Serra da Estrela como una especie de válvula de escape para aquellos aires que creía motriz de la inestabilidad de la Tierra<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> KANT, Immanuel. *Escritos sobre o Terramoto de Lisboa*. Lisboa: Edições Almedina, 2005 (b).

Al contrario de Voltaire, y a pesar de todo, Kant dejará sugerida en sus *Observaciones sobre el optimismo* (publicado en el mismo año que *Cándido*) incluso una cierta defensa teórica y wolffiana de la idea leibniziana del mejor de los mundos posibles, aunque muy matizada y corregida. Para él, la lección filosófica que se podría extraer del terremoto de Lisboa era que la catástrofe hacía ver al hombre (en un sentido aparentemente leibniziano) que nadie tenía ningún derecho a esperar consecuencias puramente beneficiosas de las leyes de la Naturaleza, aunque fueran dictadas por Dios. Sin embargo, rechaza la “arrogancia” que considera las catástrofes como castigos divinos, como si toda la causa divina tuviera el hombre como efecto, y añade (en un sentido aparentemente volteriano) que deberíamos adaptarnos a los misterios de la Providencia, tratando de coexistir con los fines por ella diseñados sin depender de ellos. Lo importante para Kant no era que nuestro conocimiento debiese afianzarse sobre el acontecimiento del terremoto. No se trataba de sentirnos más o menos confiados en Dios tras su sospechoso mensaje de la mañana del 1 de noviembre de 1755. Al contrario, lo importante era tratar de conocer qué es un terremoto, acercando lo más posible a nuestro conocimiento lo que viene a ser un terremoto (pues no se puede regular nuestro conocimiento sobre un terremoto porque simplemente no se sabe lo que es un terremoto, y a su vez sólo se puede saber lo que es un terremoto si lo regulamos según nuestra facultad de saber). Solamente de este modo, admitiendo que los objetos se regulan por nuestro conocimiento, y no lo contrario, habrá “la posibilidad de un conocimiento *a priori* de estos objetos, que establezca algo acerca de ellos antes que nos sean dados”<sup>36</sup>, dijo casi treinta y dos años después del sismo.

Kant no está diciendo que Dios no existe, sino que separa del conocer teórico la capacidad de demostrar Su existencia, porque Éste es vital para el respecto práctico (es Dios quien garantiza la conexión entre naturaleza y libertad). A este límite de nuestras reflexiones Kant lo describía como una “sabiduría negativa”. Dios no puede ser un *fin último de la razón*. Y como la razón es, en última

---

<sup>36</sup> “[...] a possibilidade de um conhecimento *a priori* desses objectos, que estabeleça algo sobre eles antes de nos serem dados.” KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*; Prefácio da segunda edição (1787). Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, 2ª ed.; B XVI; p. 20. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.) La fuente principal para este trabajo en portugués estará siempre confrontada a: KANT, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Traducción de Pedro Ribas. Madrid: Taurus, 2010.

instancia, el conjunto de leyes que rigen la vida, es decir, que Dios no es o no debe ser un fin último de la vida. Para una moral ilustrada, y de importante base pietista, toda la historia ha enseñado que el hombre debe “servirse de su entendimiento sin verse guiado por algún otro”<sup>37</sup>. “*¡Sapere aude!*”, como si jamás hubieran existido jardines, pecados, caídas, providencias o salvaciones. Rumbo a su “aventura crítica”, Kant anticipa que el esclarecimiento (o la razón ilustrada), única herramienta verdaderamente humana ante los desafíos de lo inhumano, no se encuentra en el dogma ni en la negación escéptica de ese dogma, la cual, en el fondo, no sería más que otro dogma. No se encuentra en relación a nada que no sea a sí mismo, nada que no sea la conciencia de sus propios límites o, lo que es igual, la conciencia de sus reales alcances.

Pese al sufrimiento, puede decirse que la destrucción de Lisboa generó, casi doscientos años después, una demanda algo semejante a aquella “revolución repentinamente producida”, como dijo Kant, de la demolición del edificio geocéntrico aristotélico-ptolemaico por Copérnico<sup>38</sup>. A parte la polémica entre Voltaire y Rousseau, Kant revoluciona la filosofía al examinar el fenómeno portugués rechazando una tercera y para él la más importante alternativa explicativa: el *empirismo* del filósofo, historiador, economista y ensayista escocés David Hume (1711-1776). Las cosas explicadas a partir de la percepción (intuición) de que un acontecimiento ocurre habitualmente tras otro, y, por ende, sea cual sea el conocimiento construido sobre ella nunca servirá del todo como fundamento del saber, una vez

---

<sup>37</sup> Ensayo de Kant escrito como parte de un concurso auspiciado por la Academia de Ciencias de Berlín y por el periódico *Berlinischen Monatschrift*: “Respuesta a la pregunta: ‘Qué es la Ilustración?’ [Ak. VIII, 35] (Königsberg, 30 de Septiembre de 1784); en: KANT, Immanuel. *Contestación a la pregunta: ¿qué es la ilustración?*. Traducción de Roberto R. Aramayo. Madrid: Alianza, 2004; p. 81.

El holandés Geert Groote (1340-1384) es el iniciador de un nuevo movimiento ascético en el siglo XIV, la comunidad de los “Hermanos de la Vida común”. Sin interés por las especulaciones y experiencias místicas de origen medieval, los “Hermanos” practicaban lo que se llamó *devotio moderna*, un cristianismo sencillo, personal, generoso y tolerante. A partir del final del siglo, y durante todo el *Quattrocento*, el movimiento que se propaga por todo el norte de Europa y llega hasta Italia (sobre todo con el éxito del texto devocional *De Imitatione Christi* [La imitación de Cristo] escrito por el monje alemán *Thomas von Kempen* alrededor 1418-27) atrae un gran número de laicos, con su idea de devoción accesible a cada uno, y pasa a ser llamado pietista (del latín *pietas*, étimo de piedad). Muchos autores trabajan aún hoy para definir el pietismo como una de las fuentes decisivas para las grandes Reformas, sea la humanista, la católica o la protestante, así como base histórica mental de la moralidad ilustrada, especialmente la alemana. Sobre eso, véase: ELIADE, Mircea. *Historia de las creencias y las ideas religiosas*. Traducción de Jesús Valiente Malla. Barcelona: Paidós, 1999.

<sup>38</sup> Nicolau Copérnico (1473-1543): *De revolutionibus orbium coelestium* (De la revolución de las esferas celestes), publicado en el año de su muerte.

que todo conocimiento está *a posteriori* reducido a meras intuiciones, no satisfacía en nada a Kant. La concepción del conocimiento justificado en la *casualidad*, así como el sujeto constituido por el objeto no le parecía más que cambiar la religiosidad por la superstición.

Para Kant, Hume estaba en lo correcto en alguna medida al intuir que todos los objetos se nos presentan en el espacio y en el tiempo. Sin embargo, su revolución ha sido considerar que el espacio y el tiempo son formas (porque ordenan la experiencia) *a priori* (porque anteceden a todo pensamiento) puras (porque no derivan de la experiencia) de la intuición (porque no subsumen la experiencia como los conceptos). Además de “condiciones necesarias de toda la experiencia (externa e interna), son sólo condiciones meramente subjetivas de nuestra intuición”<sup>39</sup>, porque no pueden ser abstraídas de las cosas. La *experiencia posible* es por tanto aquella constituida por el sujeto cognoscente, el que crea las “herramientas” de su propio conocimiento, y no la generada por el objeto que presuntamente se deja conocer (sea por *designio*, o *hábito*). Un supuesto *a priori* (ininteligible) del objeto, tal como el sistema cartesiano ha dejado a Dios, si existe, importa poco o nada a la constitución del hombre.

El sujeto kantiano sólo puede conocer aquello que se le presenta en la modalidad en que él mismo está presente: el espacio-tiempo. O sea, no se puede conocer los objetos en sí mismos (fuera del tiempo y el espacio), sino sólo en sus relaciones, que se dan en la formalidad subjetiva del espacio-tiempo. Si el sujeto percibe el mundo en condiciones por él mismo creadas, es ese sujeto quien va a darle forma al mundo, no lo contrario. El giro fundamental de Kant (esta especie de “anástrofe epistemológica”, la cual llamó “ensayo copernicano sobre la metafísica”) supuso “que los objetos deben regularse según nuestros conocimientos”. Si bien la razón en Voltaire nos convocaba a “cultivar nuestro jardín”<sup>40</sup>, el esclarecimiento kantiano proclama “¡ten valor de servirte de tu *propio* entendimiento!”<sup>41</sup>. Concomitante a la conclusión de Kant que “la teodicea no es una tarea de la ciencia, sino una cuestión

---

<sup>39</sup> “[...] enquanto condições necessárias de toda a experiência (externa e interna), são apenas condições meramente subjetivas da nossa intuição [...]” KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 1989, 2ª ed.; A49, B66; p. 83. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

<sup>40</sup> VOLTAIRE (François-Marie Arouet). *Op. Cit.*, 2011, 9ª ed. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

<sup>41</sup> La definición de Kant para “Ilustración”. KANT, Immanuel. “Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?”, [A481], 1784; en: ERHARD, J. B. *et alii*; MAESTRE, Agapito; ROMAGOSA, José (Ed. y Trad.). *¿Qué es Ilustración?*. Madrid: Tecnos, 1993, 3ª ed.; p. 17.

de fe”<sup>42</sup>, las dimensiones de lo sensible y de lo inteligible, tradicionalmente separadas como “lo falso” de “lo verdadero”, tienden a fundirse a partir del siglo XVIII rumbo a una radical autonomía del sujeto.

---

<sup>42</sup> “A teodicéia não é uma tarefa da ciência mas uma questão de fé”. CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000; p. 308. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

## 1.1 La pérdida del referente trascendente: lo Absoluto

*El hombre moderno cree de manera experimental ya en este valor, ya en aquél, para después dejarlo caer; el círculo de los valores superados y abandonados es cada vez más amplio; se advierte siempre más el vacío y la pobreza de valores; el movimiento es imparable, por más que haya habido intentos grandiosos por desacelerarlo. Al final, el hombre se atreve a una crítica de los valores en general; no reconoce su origen; conoce bastante como para no creer más en ningún valor; he aquí el pathos, el nuevo escalofrío... La que cuento es la historia de los próximos dos siglos...*<sup>43</sup>

Hasta los comienzos de la especialización de las ciencias en el siglo XIX, y su proceso de desvelamiento de la totalidad de la vida, el papel preponderante asignado al arte aún se acercaba mucho al de la religión. Complementariamente a los monjes, tocaba a los artistas la antigua misión de echar luz al Absoluto. Por ello, el modo de acceder a este Absoluto era de dos tipos: por fe (*lumen fidei*), y por visión (*lumen gloriae*). Cada uno de los dos grandes sistemas de constitución y comprensión del mundo ha llegado a la Modernidad con su simbología propia de promesa y búsqueda de la Unidad apariencia-esencia, parte-todo, sujeto-objeto: sea como *relictio* (de *religere*, tener en cuenta), *religatio* (de *religare*, atar fuertemente) o bien *religio* (de *relegere*, leer atentamente)<sup>44</sup>. A la religión correspondía la comunión entre el hombre y Dios, mientras que al arte la armonía entre la cultura y Naturaleza. Ambos contribuyeron al sentimiento cosmogónico aportador de sentido, desde la Grecia mítica hasta la Francia ideológica. De su parte, el arte, en tanto que alusión objetual a lo más

---

<sup>43</sup> “L’homme moderne croit de façon expérimentale tantôt à telle valeur, tantôt à telle autre, quitte à les laisser tomber : la sphère des valeurs dépassées et déchués augmente sans cesse; le vide et l’indigence en valeurs se font de plus en plus sensibles: *mouvement irrésistible*. L’homme moderne risque une critique des valeurs d’une manière générale; il ne reconnaît des origines; il en reconnaît assez pour ne plus croire à aucune valeur: voici le pathos, le frisson nouveau... Ce que je raconte est l’histoire des deux prochains siècles.” NIETZSCHE, Friedrich. “Fragments posthumes, automne 1887 — mars 1888”; en: *Oeuvres philosophiques complètes*; XII. Traduction de Pierre Klossowski. Paris: Éditions Gallimard, 1976; p. 250.

Confrontada a: VOLPI, Franco. *El nihilismo*. Traducción de Cristina I. del Rosso y Alejandro G. Vigo. Madrid: Siruela, 2007; pp. 61-62.

<sup>44</sup> BENVENISTE, Emile. *Le vocabulaire des institutions indo-européenne I et II*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.

allá del objeto, ha construido parte fundamental de la búsqueda de un acuerdo posible entre el hombre y el “misterio absoluto”, como así lo llamó Kant<sup>45</sup>, pese esta ambigüedad. Lo que mantenía válida la necesidad incluso social de la actividad artística, y en cierta medida también de la religiosa, era la imposibilidad de concluirse la misión, de cumplirse la promesa.

### 1.1.a La razón fantástica, bajo el referente: Novalis

En el 1798, un lector fervoroso de Kant, y unos casi cincuenta años más joven, lanzó un libro bajo el impacto de la muerte prematura de su joven prometida, Sophie von Kühn. En el párrafo 32, Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg (conocido como Novalis, 1772-1801<sup>46</sup>) dice: “Buscamos por doquiera el absoluto (*das Unbedingte*: lo no cosificado) y sólo encontramos cosas”<sup>47</sup>. Esta

---

<sup>45</sup> “Hemos pretendido afirmar que todas nuestras intuiciones no son más que una representación fenoménica; que las cosas que intuimos no son en sí mismas tal como las intuimos, ni sus relaciones tienen en sí mismas el carácter con que se nos manifiestan; que si suprimiéramos nuestro sujeto o simplemente el carácter subjetivo de los sentidos en general, todo el carácter de los objetos, todas sus relaciones espaciales y temporales, incluso el espacio y el tiempo mismos, desaparecerían. Como fenómenos, no pueden existir en sí mismos, sino sólo en nosotros. Permanece para nosotros absolutamente desconocido qué sean los objetos en sí, independientemente de toda esa receptividad de nuestra sensibilidad.” KANT, Immanuel. “Observaciones generales sobre la estética trascendental”, en: *Op. Cit.*, 2010; § 8; p. 55.

“Quisemos, pois, dizer, que toda a nossa intuição nada mais é do que a representação do fenómeno; que as coisas que intuimos não são em si mesmas tal como as intuimos, nem as suas relações são em si mesmas constituídas como nos aparecem; e que, se fizermos abstracção do nosso sujeito ou mesmo apenas da constituição subjectiva dos sentidos em geral, toda a maneira de ser, todas as relações dos objetos no espaço e no tempo e ainda o espaço e o tempo desapareceriam; pois, como fenómenos, não podem existir em si, mas unicamente em nós. É-nos completamente desconhecida a natureza dos objetos em si mesmos e independentemente de toda esta receptividade da nossa sensibilidade.” KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 1989, 2ª ed.; A42 B59; pp. 78-79. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

O, “Mi percepción es siempre de fenómenos, mi conocimiento es de experiencias, pero mis percepciones no me dicen nada de las relaciones objetivas entre los fenómenos; percibo la luz, no su relación. Por lo tanto, debe existir un principio a priori que dé razón de la relación necesaria que existe entre los fenómenos.” KANT, Immanuel. *Crítica de la razón pura: Estética trascendental y Analítica trascendental*. Traducido del alemán por José Perrojo. Buenos Aires: Losada, 1986, 120ª ed.; p. 314.

<sup>46</sup> El pseudónimo Novalis surge por la primera vez en 1798 en la revista *Athenäum*, coordinada por August Wilhelm Schlegel, firmando *Vermischte Bemerkungen* (Observaciones mezcladas), también llamado *Blüthenstaub* (Polen), bajo el pretexto de que era un antiguo apellido de su linaje, entonces adecuado a su estreno en la publicación.

<sup>47</sup> Citado en: FERRARI, Américo. “Introducción”; en: NOVALIS. *Himnos a la noche y Cánticos espirituales*. Valencia: Pre-textos, 1995; p. 12. Comparado con: NOVALIS. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 1998; p. 36.



sentencia confesional se tornaría uno de los principales lemas del espíritu romántico, y su autor un icono. Fue una época convulsa, tal vez tan fragmentaria y llena de alternativas como nos parecen hoy las décadas de 1960 y 70. Estuvo Novalis en un epicentro difícil de deslindar, pero donde al menos dos facetas del arte dominaban el escenario, contradiciéndose y complementándose a la vez.

El Neoclasicismo y el Romanticismo destacaban y confundían respectivamente el espíritu renovador y atávico, la recuperación arqueológica de una cultura clásica (greco-romana y renacentista) y la nostalgia por un pasado cristiano (románico y gótico). Las cosas se yuxtaponían, se atraían y se excluían. No obstante, había una diferencia irreductible, decisiva para Novalis. Desde Winckelmann, el valor del arte en el Neoclasicismo suprime el del artista, que tiene como única función superar el subjetivismo individual para alcanzar la objetividad general. Le toca desechar lo accidental para aprehender lo permanente, la belleza para conseguir lo Bello. El equilibrio de las proporciones y la armonía de las relaciones deben surgir además como reflejo del control de los impulsos y los caprichos, a los cuales se les atribuyen los males sociales y errores humanos. A este tipo de artista le sirven la medida, el cálculo, la simetría, la ordenación geométrica y matemática en la búsqueda de un arte especializado, categorizado y didácticamente direccionado. En relación a Kant, por ejemplo, este artista creería en el poder de la razón capaz de elegirse su propio modelo moral y estético en la historia, que ella misma cumple y analiza a la vez. Ya no reconoce el derecho divino de un solo hombre a ejercer esta racionalidad, una vez que todo ser humano está capacitado a priori para poder pretender acceder a ella, aunque la “cultura” distinga una elite.

Al contrario, el artista de Novalis creería, en relación a Kant, que la capacidad de la razón de establecer sola la verdad de las cosas es, en realidad, su fantasía y su límite, sobrepasados por el intangible “misterio absoluto”. Sin contradicción inmediata con el gusto formal que sirvió a una interpretación barroca del mundo, tiende a comprender la naturaleza, y no la razón, como infinita en su diversidad y dinamismo, cuya apariencia cambiante sólo un arte multidisciplinar, fragmentario y diseminado puede reflejar; el arte del artista genial. Este universo particular, pero infinito y disperso a la vez, sólo es expresable con la ayuda de artificios tales como contrastes abruptos de luz y sombra, manchas difusas de colores, transposiciones súbitas entre primer y segundo planos, diagonales impetuosas, ausencia de simetría, etcétera. La experiencia última tanto del espíritu como de lo poético

no puede desvelarse sino mediada por estos signos de una totalidad, que a su vez es siempre irreductible a cualquier especie de analogía, por tanto de representación. La veracidad del instante representado, entonces, se da en la apelación a una memoria ancestral de una unidad original, a través de la emoción del espectador, debiendo el arte “excitar espiritualmente y entregar a la fantasía un espacio para su libre juego, pues el cuadro no debe pretender la representación de la naturaleza, sino sólo recordarla”<sup>48</sup>. O sea, la única forma que tiene la Naturaleza de desvelarse como Espíritu al hombre es como “texto”: religioso o artístico, vislumbre o conjetura, *lumen gloriae* o *lumen fidei*.



Johann Heinrich Füssli: *La bruja nocturna visita las brujas de Lapland*, 1796.

<sup>48</sup> FRIEDRICH, Caspar David. En: AA. VV. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1994; p. 53.

Este diseño podría darnos ahora mismo la impresión de un Novalis desfasado, sobre todo cuando se tiene en cuenta su afección a la “glorificación de las tradiciones e instituciones medievales, de las imágenes religiosas, de los castillos antiguos, de la aristocracia, del feudalismo y la caballería (en vez del contrato social), del derecho consuetudinario, del Sacro Imperio Romano, de los gremios, de las corporaciones y de toda suerte de ‘órdenes’ (en vez de la industria), del trueque (en vez de la finanza capitalista [...]), del retorno a la agricultura, etc.”<sup>49</sup>.

Sin embargo, pese a que mucho de su estética lleva algo de ese monarquismo católico y medieval, no se puede pasar por alto, en primer lugar, que el “rey” de Novalis es más una figura pública de moral ejemplar que una contraposición ideológica a la república (en el mismo *Blüthenstaub* dice Novalis que hay que fundir monarquía y república, y que cada individuo ha de tender a ser las dos cosas a la vez), y, en segundo lugar, su concepción del mundo es tan poco “antigua” como la del Barroco (su poesía fragmentaria se basa ya en una realidad múltiple y reversible, concibiendo una dinámica “relativista”, por así decirlo).

Comparado a este falso anacronismo de Novalis, por ejemplo, podríamos acordarnos de “*La calle pequeña*” de Johannes Vermeer. El cuadro barroco parece tratado como un mosaico de superficies casi planas e intensidades coloridas arregladas según un orden “moderno”, por así decirlo. Si bien la composición de Vermeer parece anticipar la materia-color antinatural que sólo surgirá más de dos siglos después con Cézanne y Gauguin (pues que, en mediados del siglo XVII, los colores aún correspondían naturalmente a un objeto real), la multiplicidad de las cosas concebida por Novalis parece una fuerte premisa de la realidad fragmentaria que sólo surgirá más de un siglo después con los teóricos de la Posmodernidad, como Lyotard (pues que, en el final del siglo XVIII, ello enmascaraba la plenitud armónica que antaño compartimos).

---

<sup>49</sup> TOLLINCHI, Esteban. *Romanticismo y modernidad: ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1990; p. 939.



Johannes Vermeer: *La calle pequeña*, 1657/8.



Kees van Dongen: *Casa en Amsterdam*, 1907.

Lo que condiciona las cosas, que hace que ellas sean cosas, para Novalis, es lo no-condicionado (*das Unbedingte*), que a su vez nunca se torna ello mismo cosa alguna. Lo Uno no es algo que se pueda sentir, escapa a los sentidos. No pertenece al orden de las cosas, está fuera de la realidad, aunque la determine. Invisible, intangible, este misterio está siempre oculto. Las Luces no lo alcanzan. Habita las sombras; la Noche, dice Novalis. Entonces, sólo cabe presentirlo. El único ojo capaz de moverse (aunque imprecisamente) por este misterioso crepúsculo, buscándolo, intuyéndolo, presintiéndolo, es el ojo inspirado del artista (sea músico, pintor, poeta, o bien todo reunido<sup>50</sup>). Su exégesis, la obra de arte, nos expone a la cercanía al mismo tiempo que preserva la distancia respecto al Absoluto. La obra de arte es una suerte de seguridad de este Absoluto, pero su prueba falible a la vez. Su experimentación debe ser pura epifanía. El arte sigue como medio, método, manera, modo y forma,

<sup>50</sup> Una de las más importantes aportaciones teóricas de Novalis fue su concepción del Arte como un proceso cognitivo, artístico, histórico y natural a la vez, en lo cual se equiparan todos los procedimientos y se suprimen todas las jerarquías comunes a las bellas artes. Esta concepción moderna de arte va a jugar un papel preponderante en las generaciones siguientes que tendrán en sus bases la idea de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total). Además, hay que añadir solamente a partir de Novalis el vocabulario musical fue definitivamente integrado a las artes plásticas, como “nota” de color, “composición” del cuadro, “ritmo” del diseño, etcétera.

pero, desde Novalis y el Romanticismo, esta clase de relación entre Naturaleza y Espíritu empieza a tener su estabilidad y legitimidad precariamente preservada, y la dicotomía estructural entre referente y referido seguirá un trayecto progresivo de ruptura, desde la pintura romántica hasta, por ejemplo, una parte significativa de la fotografía contemporánea de paisaje. Este trayecto y esta ruptura cumplen, en los términos kantianos, una historia de supervivencia de la estética de lo sublime.



Caspar David Friedrich:  
*El monje junto al mar*, 1808/10.



Amanda Friedman:  
*Lifeguard Station, Santa Monica, CA*, 2008.

### 1.1.b La razón trascendental, por encima del referente: Kant

En el 1750, Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) publica el primer volumen de su *Aesthetica*, que propone una disciplina contraria a la Lógica (en tanto que ciencia del saber cognitivo universal) dedicada a tratar del conocimiento sensorial particular, a partir de la cual saca un segundo volumen en 1758. Seis años más tarde, y en medio a una intensa correspondencia con Kant al respecto de esta nueva disciplina, el filósofo y científico francés radicado en Alemania, Johann Heinrich Lambert (1728-1777), publica la primera *Fenomenología*<sup>51</sup> de la historia, dedicada a lo que él mismo llamó de “doctrina de la apariencia”. Kant entonces finaliza su última *Crítica* sólo cinco años antes que los *Fragmentos* empezasen a ser escritos en 1795. A partir de todo ello, y a pesar de Novalis, el arte inicia

<sup>51</sup> Cuarta y última parte de su “Nuevo Organon, o pensamientos sobre la investigación y designación de lo verdadero” (*Neues Organon, oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren*), publicado en dos volúmenes, Leipzig, 1764.



su camino moderno hacia lo que va a llamarse de “emancipación radical”, casi siglo y medio más tarde. El arte tiende a eliminar el medio, transgredir el método, multiplicar las maneras, convertir el modo, y por fin disolver la forma. Desafortunadamente para el poeta romántico, por así decirlo, ningún monarca sería “absoluto” otra vez, así como los lienzos y los mármoles surgirían cada vez menos mágicos, sagrados y virtuosos, pues “al aparecer la estética o filosofía del arte, la actividad del artista deja de ser considerada como un *medio* de conocimiento de lo real, de trascendencia religiosa o de exhortación moral”<sup>52</sup>. El arte tiende a abandonar toda mediación, y consecuentemente a romper con todo referente.

De manera general, se creyó que las *Críticas* probaban cómo las categorías del conocimiento, del gusto y del deseo, por sí solas, hacen posible la experiencia. De esa creencia provienen dos supuestas consecuencias de ponderación: las *Críticas* sentaron las bases sobre las cuales las ciencias exactas vendrían a imponer su objetividad; y, la metafísica fue desviada de su investigación sobre los fundamentos de la existencia hacia la tarea de establecer cuáles y cómo los conceptos pueden hacer posible la experiencia, y por lo tanto su objetividad. Según una u otra hipótesis, la crítica kantiana jugaría un cierto papel en el desarrollo de una racionalidad técnico-científica, también, y al mismo tiempo, impidiendo el resurgimiento de una referencia transcendental que sustituyese o renovase la dimensión sagrada del arte. Según esta creencia, “la *Crítica* inauguraría los ‘positivismos’, restringiendo la reflexión filosófica a las condiciones de posibilidad de las ciencias y suprimiendo a la vez, junto con la psicología, la cosmología y la teología racionales, ‘la metafísica’”<sup>53</sup>. Gérard Lebrun, así como varios otros críticos de Kant, llama la atención al hecho de que, al contrario de ello, Kant hace una importante defensa de la metafísica. La pretensión transcendental de la razón kantiana es fundamental en su filosofía y no puede dejar de tenerse en cuenta.

La pérdida o el abandono del referente (por el arte) está en ella anunciado, aunque no enunciado. Hay una distinción muy rígida entre un discurso cognoscitivo, que requiere la designación de un referencial

---

<sup>52</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno: del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Traducción de Torrejón de Ardoz. Madrid: Akal, 1991; p. 3.

<sup>53</sup> LEBRUN, Gérard. *Kant y el final de la metafísica: ensayo sobre la Crítica del Juicio*. Madrid: Escolar y Mayo Editores, 2008; p. 21.

para su verificación, y un discurso lógico, que no necesita de referente para la comprobación de su valor en relación a la proposición. La facultad de juzgar, entonces, no está obligada a aportar ninguna contribución al conocimiento. En la razón trascendental, el juicio (sobre todo estético) no está referido a la trascendencia, en el sentido de los fines últimos y menos de los religiosos. Tal separación entre arte y religión es un postulado en el cambio de los siglos XV y XVI, aunque ambiguo, pero que se asociará al desarrollo de un humanismo protestante pietista, el cual va jugar un papel preponderante en la educación de Kant.

Como solución a esta antinomia del gusto, que refiere a la ausencia de un referencial para el juicio autónomo, Kant recurre al concepto de *suprasensible*. Con ello, va a sustanciar referencialmente tanto el fenómeno como la humanidad<sup>54</sup>. El concepto de suprasensible no refiere, por supuesto, a un concepto determinado, que debería ser demostrado teóricamente, sino que es indeterminado porque se refiere a la Idea indeterminada de razón, que se supone inmensurable. Así, cumplida la noche de Novalis, la intensa aurora kantiana presenta la razón como aquello que, quizá, sería capaz de constituir la última posibilidad trascendental de referencia (al arte). “No puede ser teóricamente probado, ya que es ‘impresentable’, y no puede ser demostrado empíricamente, ya que es ‘indemostrable’. Pero puede ser ejemplificado analógicamente ante cualquier objeto designado por el término ‘esto’ en la afirmación ‘esto es arte’”<sup>55</sup>.



<sup>54</sup> “*Tesis*. El juicio de gusto no se funda en conceptos [...]. *Antítesis*. El juicio de gusto se funda en conceptos [...]” “[...] el fundamento de determinación está quizá en el concepto de lo que puede ser considerado como el substrato suprasensible de la humanidad. [...], el concepto es un concepto *trascendente*, que es distinto del concepto del entendimiento, bajo el cual siempre se puede poner una experiencia adecuada correspondiente, y que, por eso, se llama *inmanente*.” KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Traducción de Manuel García Morente. Madrid: Tecnos, 2007; § 56, 57 [338, 342]; p. 268 y p. 272.

<sup>55</sup> Figura: Paulo Bruscky; *Confirmado, é arte*, 1977 .

“It cannot be theoretically proven since it is ‘inexponible,’ and it cannot be empirically shown since it is ‘indemonstrable.’ But it can be exemplified analogically at the hand of any objet designate by the word ‘this’ in the

### 1.1.c La razón inmanente, sin referente: Lyotard

Paralelamente a su ascensión, la razón trascendental ilustrada ha sufrido también su peculiar “conversión inmanente”. Para el filósofo francés Jean-François Lyotard (1924-1998), en el plan intelectual, como alto postulado teórico ilustrado, la *racionalidad* ideal ha sido rebajada a lo largo de poco más de cien años a la *racionalización* de una pragmática sistemática. En el plan moral, y en la misma medida, la didáctica se ha convertido en instrucción, o desde un punto de vista más pesimista, la libertad en necesidad. Esta acelerada mundanización de las ideas (desde la Metafísica) o reducción de los valores (desde la Ética) fue atribuída por Lyotard a tres principales factores conjugados. Primero, el espantoso desarrollo y diseminación del dispositivo técnico-científico, llegado al punto de “las así llamadas ciencias humanas, por ejemplo, se convirtieron en gran parte en una sucursal de la física. El espíritu, el alma misma, se estudian como se fueran interfaces en unos procesos físicos”<sup>56</sup>. Segundo, la incontrolable contaminación de lo cotidiano por el capital operando como prescriptivo de la voluntad individual, como si fuera “la sombra que el principio de la razón proyecta sobre las relaciones humanas”. Y, tercero, la presión racionalista del discurso cognitivo sobre el lenguaje, forzando al pensamiento “a tomar parte del proceso de racionalización”. Bajo cualquiera de estos tres factores, la existencia ya no encuentra ninguna justificación en otro mundo.

Mientras la *racionalidad* era determinada en sus principios por un referente trascendente, aunque luego, con Kant y Hegel, se trasciende ella misma en ese propio referente, la *racionalización* opera sola, retroalimentada, como un sistema autónomo independiente de un sistema general de pensamiento y creencia, y por supuesto de su influencia sobre lo justo y lo verdadero. Síntoma claro de ese fenómeno en el contexto artístico del siglo XX va a ser la tautológica fórmula del arte por el arte. De acuerdo con Lyotard, “[...] todos estos rasgos de la condición contemporáneo del lenguaje no podrían comprenderse como los efectos de una simple modalidad del intercambio, la que la ciencia económica

---

sentence ‘this is art.’” DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996; p. 321. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

<sup>56</sup> LYOTARD, Jean-François. *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1998; p. 76.



e histórica llama ‘capitalismo’. Son los signos de que se introduce un nuevo uso del lenguaje”<sup>57</sup>. La disolución de la *idea de racionalidad* en un *método de racionalización* no se trata, pues, de un simple proceso de “evolución natural” desde un período histórico-social moderno hacia lo posmoderno.

Diferente de otras hipótesis sobre la Posmodernidad, Lyotard alega una ruptura más profunda y definitiva de la ideología o del paradigma representativo del acuerdo entre la Razón ilustrada y el Cristianismo. La Posmodernidad, según él, está relacionada a la ruptura de una filosofía del mundo, cuya validez se había dado hasta entonces de modo tradicional e independiente del individuo o de la sociedad, y actuaba como una gran medida general de todas las cosas y sus sentidos, como una teoría de amplio calado. Su concepción de Posmodernidad no deja de vincularse en alguna medida a la acepción que le ha dado el historiador británico Arnold Joseph Toynbee al término “posmoderno”, supuestamente el primero en usarlo. Toynbee quiso nombrar aquello que consideraba una profunda crisis del Humanismo a partir de la década de 1870<sup>58</sup>. Para Lyotard, sin embargo, este sentido cultural más amplio y civilizatorio, que Toynbee atribuye a un cambio paradigmático en la cultura occidental, está menos cargado de pesimismo, una vez que la radical heterogeneidad de la “nueva organización” nada tiene que ver con el caos, o su relatividad sin reglas.

Lo posmoderno se manifiesta para Lyotard sobre todo como surgimiento de una “nueva utilización del lenguaje”, que señala una ruptura o al menos una crisis de la homogeneidad de los discursos, o de la generalidad de los sentidos (que los discursos expresan), de tal modo que “toda otra manera de pensar es condenada, aislada y rechazada como irracional”<sup>59</sup>. Es decir, irracional significa situarse supuestamente fuera de los parámetros de performance e índices de productividad prescritos por la objetivación de los comportamientos. Entre las proscipciones, por supuesto, lo metafísico y lo transcendental.

---

<sup>57</sup> *Ibíd.*; p. 76.

<sup>58</sup> TOYNBEE, Arnold. *A study of history*. London: OUP, 1954.

<sup>59</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 1998; p. 78.

De modo más general, lo posmoderno de Lyotard no escapa al rasgo distintivo más difundido de la Posmodernidad (en tanto que fenómeno civilizatorio más amplio) o del Posmodernismo (en tanto que corriente estética histórica), sobre todo entre la crítica literaria del final de los años 1950 e inicio de los 60, de un rechazo a la teleología emancipatoria de las vanguardias. La idea moderna de destino subsumía y organizaba todos los discursos, como los basados en las coherencias entre evolución e innovación, progreso y creatividad. No obstante, lo posmoderno para Lyotard no subsume sólo una especie de reacción a los fines u objetivos de lo moderno, sino que está englobado en un fracaso de la propia idea de fines. La posmodernidad, por tanto, no sustituye ni supera la modernidad, como si le fuera algo históricamente distinto y posterior, o aparentado y siguiente, sino que es ella misma fragmentada, cuya consecuente ruptura radical de la linealidad temporal hizo emerger una discontinuidad capaz de esparcir fragmentos en aquello que era totalidad. La totalidad de la razón anhelada por la Ilustración se ha disipado en medio de la racionalización sectorizada de la industria y del capital. La realidad, en tanto que lenguaje, fue exhaustivamente cogida en sus detalles y perdida en su conjunto. Para lo posmoderno fue “preciso dejar en claro que no nos toca *de realidad* sino inventar alusiones a lo concebible que no puede ser presentado”<sup>60</sup>. Más que el mero fin de la eficacia de los “*grands récits*”, lo posmoderno significará para Lyotard la admisión de esta ineficacia de los grandes relatos. La radical distancia establecida entre el lenguaje y lo indecible (la totalidad) inviabilizó definitivamente el “mejor de los mundos posibles”, pero no un mundo posible. Será precisamente la imposibilidad de un nuevo metarrelato lo que capacitará la legitimidad de los varios acuerdos particulares, constantemente negociados y recurrentemente renovados. A la estabilidad del metarrelato corresponde esta especie de estado inestable del lenguaje, de pequeños relatos exigidos por la imposibilidad de un gran relato. Por lo tanto, si la universalidad exigida por el metarrelato parece equivalente al consenso común, que la *Tercera Crítica* destaca como condición fundamental a la estética de lo bello, esta especie de “proposición negativa” parece, a Lyotard, analógicamente comparable al placer negativo que caracteriza el sentimiento estético de lo sublime. A la pérdida del referente transcendente que orientaba una búsqueda hacia la belleza (justicia, libertad, felicidad, emancipación, etc.) en el pasado (paraíso) o en el futuro (ciudad) habrá que hacer equivalente la exigencia de un juicio frente a lo indeterminado sin referenciales, frente a la sublimidad.

---

<sup>60</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*; p. 26.

## 1.2 La pérdida del referente inmanente: la Naturaleza

*[...] es repugnante a la razón asumir que la Naturaleza ha multiplicado los agentes imponderables, impalpables, incontrolables (es decir, después de todo, los agentes misteriosos).<sup>61</sup>*

Por metarrelato, o metanarrativa, se entenderá desde aquí en adelante: los grandes discursos generales y universalizadores, transcendentemente sistematizados, totalizantes, estables y absolutos que superponen y regulan los pequeños discursos particulares, locales y circunstanciales. Por ejemplo, las morales religiosas que no reconocen la función legal de los discursos poco o nada dogmáticos, como los proverbios; o las teorías científicas que no reconocen el valor cognitivo de los discursos poco o nada empíricos, como las leyendas y fábulas. Desde un punto de vista muy general, se puede entender las grandes narrativas como ideologías o paradigmas; un sistema de pensamiento y de creencia. Sin embargo, del punto de vista específicamente lyotardiano, un metarrelato o “una metanarrativa es un esquema cultural de narrativa global o totalizadora que ordena y explica el conocimiento y la experiencia”<sup>62</sup> de tal modo que todas las pequeñas narrativas, relatos, discursos e historias particulares se basan en ella, o por ella son invalidadas, aisladas y excluidas. Aunque su influencia condicione lo que es considerado verdadero y justo más allá de la existencia del individuo y de la sociedad, cada metarrelato supone una referencia, la cual debe necesariamente validarlo, así como por él ser validada. Un referencial supervive mientras la narrativa que lo afirma y por él es justificada sea capaz de metadecir y metalegislar sobre todas las otras narrativas y sus alegaciones. Por tanto, al

---

<sup>61</sup> “[...] il répugne à la raison d’admettre que la Nature ait multiplié les agents impondérables, impalpables, incoercibles (c’est-à-dire, après tout, les agents mystérieux).” COURNOT, Antoine-Augustin. *Traité de l’enchaînement des idées fondamentales dans les sciences et dans l’histoire, par M. Cournot, Paris: Librairie de L. Hachette et Cie., 1861* ; § 161. Paris: Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, loi n° 78-753 du 17 juillet 1978; p. 251. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

<sup>62</sup> “(...) a metanarrative is a global or totalizing cultural narrative schema which orders and explains knowledge and experience”. STEPHENS, John; McCALLUM, Robyn. *Retelling stories, framing culture: traditional story and metanarratives in children’s literature*. Oxford: Routledge, 1998; p. 6. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

desplazamiento de un referente (hacia la inexistencia o la indistinción entre las otras cosas) corresponde la deslegitimación de la proposición que a ello remitía.

Durante toda la era greco-romana, al menos desde el siglo IX a.C. hasta los cambios constantinianos, una referencialidad panteísta justificó el metarrelato mítico-mágico que le alegaba. Tras la invalidación cristiana, el referente monoteísta aseguró por casi otros dieciséis siglos la hegemonía del metarrelato místico-dogmático. En la base del antropocentrismo de los primeros modelos divinos estaba la fuerte presencia del espejo natural, que perdurará hasta la llegada de la abstracción. Incluso la historiografía hoy admite que esta propiedad reflexiva sobrevivió más de mil años bajo los cielos dorados, las figuras esquemáticas y los iconos. En los sótanos del gusto popular, el naturalismo se mantuvo suficientemente poderoso. Una especie de tradición “extra oficial” del escorzo y la perspectiva persistió sobre todo en los retablos privados, los pequeños regalos ajenos a las cortes o las joyas particulares, hasta renacer en la témpera de Giotto y Cimabue. Eso quiere decir que tanto el referencial olímpico del metarrelato mítico, como el referencial celestial del metarrelato místico, transmitieron a lo largo de los siglos un cierto principio mimético, más o menos ocultado por la extensión meta-empírica de sus grandes narrativas, y por supuesto por el alcance legislador de esa extensión.

Sólo con la progresiva sustitución ilustrada de la metanarrativa religiosa, por la razonable, es que la referencia transcendente del mito o del santo dio lugar a un referencial inmanente, cuya validez ya no sería mágica, tampoco dogmática, sino empírica: la naturaleza. Un largo trayecto histórico, que incluye la Revolución Industrial, fue necesario hasta que el término “realismo” designase una imagen concreta, una proposición visual (y conceptual) sobre la realidad. Para Lyotard, la pintura y la novela realistas irrumpen tras la Revolución Francesa en estrecha correlación estética con el racionalismo industrial y científico. Y lo hacen en el extremo histórico del paisaje de la sociedad protestante que había surgido en estrecha correlación al racionalismo burgués y empírico.

Independiente de la sustitución del metarrelato místico-religioso por el razonable-científico, la *representación* sigue gozando de la validez de su discurso, duradero en el interior de las artes visuales desde las primeras reivindicaciones cuatrocentistas de la verosimilitud. La peculiaridad del discurso

representativo moderno, que se basa en un principio razonable equivalente aquel de la industria y la ciencia, es que su propiedad artística pasa a ser relativizada justamente por la ciencia y por la industria. La novedad de la fotografía remata muchos de los “aspectos del programa de puesta en orden de lo visible elaborado por el *Quattrocento*”<sup>63</sup>, que tanto la pintura como la literatura de orientación realista del siglo XIX asumen como una especie de “salida” del arte a la “crisis” del referente laicizado, es decir de la naturaleza mundanizada.

“El desafío consistió principalmente en que los procedimientos de la fotografía y el cine pueden realizar mejor, más rápidamente y con una difusión cien veces más importante que el realismo pictórico y narrativo, la tarea que el academicismo asignaba a este último: preservar las consciencias de la duda. La fotografía y el cine deben imponerse sobre la pintura y sobre la novela cuando se trata de estabilizar el referente, de ordenarlo respecto de un punto de vista que lo dote de un sentido reconocible, de repetir la sintaxis y el léxico que permiten al destinatario descifrar rápidamente las imágenes y las secuencias y, por lo tanto, llegar sin problemas a la consciencia de su propia identidad al mismo tiempo que a la del asentimiento que recibe, de esa manera, por parte de los demás, ya que estas estructuras de imágenes y de secuencias forman un código de comunicación entre todos. De este modo se multiplican los efectos de realidad o, si se prefiere, las fantasías del realismo.”<sup>64</sup>

### 1.2.a La mimesis como subsidiaria del referente

La cuestión es que los nuevos medios mecánicos de reproducción e interpretación de la naturaleza no invalidaban o expropiaban al arte solamente su antiguo procedimiento o actitud (religiosa, es decir simbólica) frente al referente, a la naturaleza, sino que relativizan y desestabilizan la propia estructura referencial, y su pretensión unificadora. En su sentido más amplio, la mimesis significó para el arte no sólo una praxis, sino su fundamento como “captación de la realidad de la época”, sea religiosa o científica.

---

<sup>63</sup> LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Trad. Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa, 2008; p. 15.

<sup>64</sup> *Ibíd.*; pp. 15-16.

Conforme concluye el filólogo alemán Erich Auerbach, la mimesis funciona como un espejo que refleja de modo más o menos distorsionado la verdad de su tiempo, sea ella mágica, alegórica, moral, simbólica o empírica<sup>65</sup>. Más que el entendimiento común de la mimesis como mera copia de la naturaleza, Auerbach la eleva al nivel de una relación subsidiaria más amplia entre arte y mundo, sea “mundo” una “heterocosmía”<sup>66</sup> mitológica, religiosa, política o científica.

Así, un límite representacional del arte, en tanto que concepción del lenguaje centrada en su vector comunicativo (luego cuestionado por la tecnología, especialmente la fotografía), no conlleva a una mera crisis metodológica (como el primer Impresionismo fue acusado de comprenderlo así), sino corresponde más profundamente al propio límite referencial del arte, en tanto que discurso sobre el mundo.

En tanto que estrategia de aprehensión de la realidad, el alcance de la mimesis rebasa la definición meramente metodológica, ya que no se reduce solamente a un procedimiento de copia objetiva de la naturaleza. La llamada crisis de representación en los siglos XIX y XX, más que una crisis de la técnica o del método en el arte, significó una crisis de un complejo proceso cultural de creación, verificación y autenticación de “mundos” como síntoma de la pérdida del referente inmanente, la naturaleza.

Estos “mundos” propuestos por el arte a lo largo de su historia, desde los dioses griegos clásicos hasta las manchas de colores impresionistas, constituyeron todos ellos modelos iconográficamente dependientes del mundo real. La figuración de humos celestiales, peces voladores u hombres justos nunca dejó de ser la representación de humos, peces y hombres, según una relación subsidiaria entre arte y mundo. Una exigencia autónoma en un sentido radicalmente contrario sólo se dará en el

---

<sup>65</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1998, 4ª ed. (En castellano: AUERBACH, Erich. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México D. F. / Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1983).

<sup>66</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Traducción de Félix Rodríguez. Madrid: Arco/Libros, 1999.

ambiente último del arte moderno, particularmente lo abstracto, exactamente en contra cualquier recurrencia al mimetismo, aunque subconsciente.

Las emancipaciones de las esferas “no artísticas”, como la mágica, la moral, la religiosa, la política, etc., no ha significado en ninguna época una independencia o ruptura en relación al mundo, todo lo contrario. Cada época, según su correspondiente idea de mundo, o metarrelato, ha desplegado su matiz mimético. Los modelos (de mimesis) propuestos por el arte a lo largo de la historia significaron a cada época un abordaje específico no al Mundo, sino a cada correspondiente idea de mundo, a cada constructo referencial, a cada una nueva utilización del lenguaje.



Desconocido: *Apollo Saettante*  
(Apolo arquero), 100 a.C. / 79 d.C.



Gian Lorenzo Bernini (taller):  
*Cristo resucitado*, 1673/4.



Antonio Canova:  
*Hebe*, 1800/5.



Umberto Boccioni: *Formas únicas de  
continuidad en el espacio*, 1913/72.

Las analogías (homóloga, comparativa, simbólica, metafórica o alegórica) son todas manifestaciones de la mimesis en todos sus matices y extensiones. Desde la rodilla del Doríforo hasta la vagina de Joanna Hiffernan, la mimesis ha dotado *de realidad* al arte en la misma medida que la realidad se ha mantenido como un referente concebible, por lo tanto representable, sea como ideal, símbolo, ascesis, catarsis, gloria, experiencia, o melancolía.



Policleto: *Doriforo* (copia romana de original griego), c. 440 a.C.



Desconocido: *La Victoria alada de Samotracia*, c. 190 a.C.



Sandro Botticelli: *El nacimiento de la Venus*, 1485/6.



Michelangelo Buonarroti: *David*, 1501/4.



Eugène Delacroix: *La libertad guiando al pueblo*, 1830 (detalle).



Gustave Courbet: *El origen del mundo*, 1866 (detalle).

Más allá del primer significado platónico en la *República* y en el *Sofista*, de la mimesis definida en los términos de semejanza (de forma, color y sonido), desde el cuarto capítulo de la *Poética* aristotélica



hasta los dos ensayos de Walter Benjamín escritos en 1933 (*La enseñanza de lo semejante y Sobre la facultad mimética*), la mimesis es aquello que ha permitido representarnos las cosas, incluso a nosotros mismos, no como copia, sino como sentido<sup>67</sup>. Un dios como Apolo, por ejemplo, ha necesitado eventualmente de la proporción de un Doríforo o de un Apoxiomeno no propiamente como copia, sino como convalidación analógica (incluso de orden psíquica). Asimismo, tras el pequeño pastor, que representa temporalmente a la periferia pobre romana, y luego el Pantocrátor a la nobleza bizantina, el hijo de Dios tuvo que buscar una imagen patológicamente análoga que convalidase la creciente importancia de la “narrativa de la Pasión” dentro de la lectura evangélica.

En un caso o en el otro, el punto de partida de la mimesis ha sido la naturaleza como referente, y no propiamente como modelo, como suele decirse<sup>68</sup>. Analógicamente a la gramática, el referente apunta aquello que alude un elemento designativo, un discurso, una proposición, una *frase* (como dice Lyotard), cuyo conjunto lógico construye la narrativa, de la cual el modelo hace parte. En gran parte gracias a la mimesis, la naturaleza estuvo siempre emparejada a lo Absoluto como referencia de la verdad (mítica, mística o natural), o mejor dicho de las grandes narrativas que organizan los discursos sobre la verdad. Sea en la forma de una representación interpretada (la mano desproporcionada como tensión, el cielo como potencia, etc.) o de una interpretación representada (la paz como paloma, la angustia como grito, etc.), la mimesis ha sido el cordón umbilical del arte con el mundo —así como lo

---

<sup>67</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Traducción de Antonio López Eire. Madrid: Istmo, 2002. | BENJAMIN, Walter. “La enseñanza de lo semejante”; en: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Traducción de Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1998. | BENJAMIN, Walter. “Sobre la facultad mimética”; en: *Ángelus Novus*. Traducción de H. A. Murena. Barcelona: Edhasa, 1971. Pese la polémica entre Benjamín y Adorno, respecto al concepto de mimesis como forma de relación no objetivante con la naturaleza y con el propio sí-mismo.

<sup>68</sup> Innúmeros son los autores que, desde Aristóteles, vienen proponiendo esquemas clasificatorios que diferencien y sistematicen distintos tipos y grados de mimesis. Más recientemente: BOYD, John D. *The function of mimesis and its decline*. Harvard: Harvard University Press, 1968. | DURIX, Jean-Pierre. *Mimesis genres and post-colonial discourse*. New York: Palgrave Macmillan, 1998. | FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism: four essays*. New Jersey: Princeton University Press, 2000. | GIRARD, René. *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona: Gedisa, 1997. | HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988. | LACOUÉ-LABARTHE, Philippe (Ed.). *Typography: mimesis, philosophy, politics*. California: Stanford University Press, 1998. | \_\_\_\_\_. *L'imitation des moderns*. Paris: Galilée, 1986. | MELBERG, Arne. *Theories of mimesis*. New York: Cambridge University Press, 1995. | NAVAJAS, Gonzalo. *Mimesis y cultura en la ficción: teoría de la novela*. London: Tamesis Books Limited, 1985. | PRENDERGAST, Christopher. *The order of mimesis*. New York: Cambridge University Press, 2009. | RICOEUR, Paul. *Temps et récit I, II, III*. Paris: Ed. Seuil, 1983. | Etcétera.

Absoluto del arte con el “otro mundo”— tenebroso del Barroco, alegórico del Rococó, simbólico del *Nabis*, etcétera.



José de Ribera:  
*San José y el Niño Jesús*, 1632.



Jean-Honoré Fragonard:  
*La fuente del amor*, 1785.



Maurice Denis:  
*Musas en el bosque sagrado*, 1893.

### 1.2.b El deterioro de la mimesis al fin del siglo XIX

Ya en 1755, en su *Historia general de la naturaleza y teoría del cielo*<sup>69</sup> publicada anónimamente, el joven Kant desautorizaba la idea newtoniana de un Sistema Solar directamente asignado por Dios. En un paso adelante a la matemática de Isaac Newton (1643-1727) y a la física de Christian von Wolff (1679-1754), su concepción cosmogónica dedujo que la formación de este sistema se habría dado al igual que muchos otros, a partir de una gran nube giratoria de gas, a la que llamó “nebulosa protosolar”, cuya huella se mantiene hasta hoy presente entre los fundamentos de las actuales teorías acerca de la Vía Láctea.

<sup>69</sup> *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels*. En castellano: KANT, Manuel. *Historia natural y teoría general del cielo. Ensayo sobre la constitución y el origen mecánico del universo, tratado de acuerdo a los principios de Newton*. Buenos Aires: Lautaro, 1946. | KANT, Immanuel. *Historia general de la naturaleza y teoría del cielo*. Buenos Aires: Juárez, 1969. En portugués: KANT, Immanuel. *Teoria do céu*. Lisboa: Ésquilo Edições e Multimédia, 2004.

Tal independencia del mundo supone una correspondiente independencia del arte, ambas condicionadas por la independencia de la razón, su cuchillo. La emancipación del mundo y del arte fue un doble trayecto razonable desde la heteronomía hacia la autonomía como postulado y, por supuesto, un deterioro progresivo de la ligazón mimética entre arte y mundo. De hecho, la mimesis sufre a partir del siglo XIX un rápido e implacable proceso condenatorio, que le carga de sentido peyorativo. Frente al gusto común y a la demanda académica de la segunda mitad de aquel siglo, por ejemplo, la perseverancia revolucionaria de algunos “hombres solitarios”<sup>70</sup> gana valor creciente en el rechazo a la *representación*, sea como idealización neoclásica, en general aristocrática, o bien como naturalismo habilidoso, en general burgués.

“Las llamadas vanguardias históricas del siglo XX radicalizaron esta reducción de mimesis a una imitación simple definida como reproducción inmediata de la apariencia sensible o del reflejo especular de las cosas. La teoría de la abstracción radicalizó esta identidad de mimesis e imitación por vía de su negación. En su ensayo sobre el cubismo, Guillaume Apollinaire dictaminó que el arte había sido hasta entonces imitativo, pero que el nuevo artista creaba a partir de la nada. Pintores como Malevich o Mondrian opusieron diametralmente este *poein* artístico, confundido con la concepción mitológica y teológica de una *creatio ex nihilo*, a la *mimeisthai considerada como imitación simple*. Para estos autores y autoridades, la nueva estética no partía de una experiencia ‘mimética’ sino de una ‘producción *poietica*’, unilateralmente opuesta a aquélla. Críticos como Daniel-Henry Kahnweiler y pintores como Juan Gris suplantaron este principio abstracto de la creación artística por la concepción de la obra de arte como síntesis trascendental de formas geométricas y categorías visuales puras. Con ello rebajaban el concepto estético de mimesis a la expresión más trivial de una reproducción inmediata o ‘mecánica’ de lo real.”<sup>71</sup>

En un sentido contrario, un retorno a la naturaleza como el propuesto por la llamada Escuela de Barbizon, paralela al *revival* prerrafaelita, suponía una rara correlación entre *imitación*, en el rastro

---

<sup>70</sup> GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *Historia del arte*. Traducción de Rafael Santos Torroella. Madrid: Alianza, 1992; p. 399.

<sup>71</sup> SUBIRATS, Eduardo. “Mito, magia, mimesis”; en: SAMPEDRO, Claudia Steiner (Dir.); RAMÍREZ, Olmo Uscátegui (Ed.). *Antípoda: Revista de Antropología y Arqueología*; n° 15, julio-diciembre 2012. Bogotá: Universidad de los Andes, 2010-2012; p.48. Con la nota: “Kahnweiler fue el primero en formular sistemáticamente esta concepción lógico-trascendental de la nueva estética antimimética (Kahnweiler, 1920: 20)”.

francés del neoclasicismo poussiniano, y *superación* de la propia naturaleza, en la huella inglesa de la exposición de Constable en el *Salon de Paris* de 1824<sup>72</sup>. Además, este postulado funcionaba como pura paradoja dentro de aquella comunidad artística, instalada en un pueblo al borde del bosque de Fontainebleau. Pese al hecho de que una identificación entre sentimiento y conocimiento ya significaba una premisa fundamental del binomio sensación-conocimiento de los impresionistas, la “verdad del momento” buscada por esa pintura paisajística, llena de la claridad y la estabilidad compositiva preconizadas por Corot, planteaba un futuro de la pintura que ya parecía pasado.

La investigación realista desarrollada por aquellos jóvenes huidos del conturbado reinado metropolitano del rey burgués Louis-Philippe I, entre las Barricadas de París de 1830 y la Revolución Proletaria de 1848, buscaba sobre todo una superación de la dialéctica parisiense entre neoclásico y romántico, entre academicismo y formalismo, es decir entre Ingres y Delacroix. En un segundo plan, pero no menos importante, buscaban a partir de esbozos hechos al aire libre un escrupuloso análisis directo de la naturaleza, como método de constatación de la realidad. Sin embargo, la nueva técnica presentada al público en la Academia de las Ciencias, el 7 de enero de 1839, desautorizaba gradualmente los bucólicos caminos pintados por Théodore Rousseau, Jules Dupré, Narcisse Virgilio Diaz, Henri Harpignies, Félix Ziem, Alexandre DeFaux, Albert Charpin, Constant Troyon, Jules Jacques Veyrassat, por supuesto Jean-François Millet, Jean-Baptiste Camille Corot, y eventualmente Claude Monet. En sólo dos décadas, entre 1850 y 1870, la pintura del Monet de Barbizon vio perder sus funciones cognoscitivas respecto a la naturaleza, privilegio referencial dado al arte desde Aristóteles, y sostenido por la mimesis, cada vez que su compañero Gustave Le Gray (1820-1884) disparaba su implacable “colodión”<sup>73</sup>. Y aunque el propio ex pintor Le Gray defendiera en Barbizon una fotografía desarrollada de acuerdo a la “objetividad temperamental” del dibujo a la Corot, como

---

<sup>72</sup> Un poco también como ya lo había idealizado Giovanni Pietro Bellori, en su tratado *La idea del pittore, dello scultore e dell'architetto* del 1664. Citado por PANOFSKY, Erwin. *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra, 1989; p. 94, nota 244.

<sup>73</sup> Método científicista revolucionario de fijación fotográfica de la imagen que a partir del 1851 combinó los ya conocidos “daguerrotipo”, cuya ventaja era la nitidez pero no permitía copias, y el “calotipo”, cuya ventaja era proporcionar copias pero sin nitidez. Además de eso, Le Gray ya producía imágenes según dos exposiciones separadas, una para el cielo, por ejemplo, y otra para los árboles, lo que proporcionaba un equilibrio luminoso a la imagen sorprendentemente real, porque era sorprendentemente próximo a la percepción del ojo humano como nunca antes.

estrategia para introducir aquella nueva técnica en el ámbito artístico, fuera del industrial, su vaticinio fue definitivo: “todo el mundo se percatará del inmenso papel a desarrollar que le ha sido destinado al proceso fotográfico”<sup>74</sup>.



Claude Monet: *El camino de Chailly en Fontainebleau*, 1864.



Gustave Le Gray: *El camino de Chailly en Fontainebleau*, 1865.

Por supuesto, la “foe-to-graphic”<sup>75</sup> fue una de las más importantes tijeras para el rompimiento del vínculo mimético en tanto que *imitatio*, y para la consecuente pérdida referencial del arte a que este capítulo introductorio se refiere, sobre todo en la pintura, y sobre todo respecto a la naturaleza en tanto que realidad. Sin embargo, la realidad antinatural creada por el proceso/progreso industrial ya producía una imagen referenciada en sí misma, auto-afirmativa y auto-reproductible.

Tras ella, el mimetismo del arte pasó a significar la oferta de una imagen a algo (la naturaleza) que ya prescindía de ese tipo de imagen (una vez que ya no se reconocía como naturaleza), en la misma medida que el romanticismo del arte pasaba a significar la oferta de un ascenso a algo (lo Absoluto)

<sup>74</sup> François Jean Dominique Arago, 1839. Citado por: FRIZOT, Michel. *Du bon usage de la Photographie: une antologie de textes*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communications, 1987; p. 12. También citado por: HIJÓN, Diego Coronado. “De la publicación de la fotografía a la fotografía publicada: en torno a los orígenes decimonónicos publicitaria”; en: *Ámbitos. Revista Andaluza de Comunicación*, nº 3-4 (2º Semestre 1999-1er Semestre 2000). Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000; p. 237.

<sup>75</sup> *Foe* = enemigo. Como la palabra inglesa *graphic* comporta también los significados de *live, alive, living, lively*, y *vivid*, *foe to graphic* puede ser leído como “enemigo de la vida”, o “de lo animado”. Se trata de un calambur del grabador inglés Thomas Landseer (hermano del pintor y escultor un poco más conocido Edwin Henry Landseer).



que ya prescindía de ese tipo de ascensión (una vez que “por doquiera sólo encontramos cosas”). Desde luego, esta auto-referencialidad antinatural y mecánica, no propiamente iconoclasta, sino cada vez más antimimética y excluyente en relación a todo que no estuviera necesario a su función, ha encontrado su icono más prototípico en la torre de Alexandre Gustave Eiffel (1832-1923).



Claude Monet: *El portal de la Catedral de Rouen (efecto de la mañana)*, 1894.



Gabriel Loppé: *La Tour Eiffel foudroyée*, 1902.

“Se trata de una construcción técnicamente funcional que, sin embargo, no tiene otra finalidad que la de visualizar y magnificar los elementos de la propia estructura: su indudable función representativa [...] se resuelve en representar su propia funcionalidad técnica.”<sup>76</sup>

Ante la verosimilitud nunca antes vista y ahora difusamente ofrecida por la fotografía, la única posibilidad de validez de una representación artística de la Torre Eiffel, por ejemplo, pudiera

---

<sup>76</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Op.Cit.*, 1991; p. 79.

exactamente significar cualquier otra cosa que no una representación de la Torre Eiffel. Una sola instantánea de aquella estructura parecía comunicar más verdad sobre la naturaleza del hierro y su altitud que los más de cuarenta lienzos que Monet había dedicado a la Catedral de Rouen reunidos.

### 1.2.c El deterioro de la mimesis al inicio del siglo XX

Sólo décadas más tarde se podrá comprobar la falsedad de la contraposición entre una realidad de la fotografía, *tal y como es*, y una realidad de la pintura, *tal y como se la ve*<sup>77</sup>. Antes de esto, gran parte del romanticismo del fin de siglo se resintió la hipótesis de una supuesta superación irreversible de la pintura por la fotografía —como reflejo específico de una superación más amplia del arte por la tecnología. Reaccionando contra todas relaciones con cualesquiera de las nuevas técnicas, los prerrafaelitas, los Rosa+Cruz, toda la gama de simbolistas, muchos secesionistas, parte de los *nabis*, y en alguna medida incluso los *fauves*, tendieron todos a rechazar la fotografía en mayor o menor grado y, por extensión, la auto-referencialidad que justificaba el progreso tecno-científico. O sea, las tendencias llamadas subjetivistas tendieron todas a rechazar aquello que juzgaban ya definitivamente expropiado al arte: la naturaleza.

En sentido contrario, la corriente que irá de Courbet y Manet a Degas, Seurat y Toulouse-Lautrec va incluso a dejarse llevar por un “enamoramamiento competitivo” con la fotografía. La instantaneidad de la visión y la fragmentación de la realidad, comprendida como pura y simple constatación de lo verdadero, les pareció la sustitución propiamente artística y urgente de la representación (mecánica) de la verdad. Para estos, lo Bello se disipará en una variedad empírica de bellezas posibles, sólo regulable bajo una dinámica racional arbitraria, y por ello autónoma en relación a la naturaleza y crítica a los resquicios de lo bello en la búsqueda por la luz en Monet, Renoir, Pissarro y Sisley, por ejemplo. Uno y otro camino señalaban la autonomía del arte en relación a un referente externo a ello. Tocaría al objeto de arte, entonces, presentarse alternativamente como realidad independiente, como aportación legítima e inédita al mundo real. Este direccionamiento postula el arte como una especie de verdad

---

<sup>77</sup> *Ibíd.*; p. 72.

insubordinada e imposible de alcanzar a través de otra técnica u otro medio productivo cualquiera que no sea ello mismo.

Ahora bien, no tengo la pretensión de tratar aquí un proceso histórico y general de la mimesis, ya suficientemente documentado. La intención sólo es caracterizar en líneas específicas que el ataque a la concepción de la obra de arte referenciada en algún grado a la forma de la naturaleza significó un ataque a los límites de la mimesis, sea como método representativo que buscó tradicionalmente provocar en el espectador sensaciones similares a las que experimenta cuando está delante de la cosa misma, desde la mimesis icónica griega hasta la procesual renacentista pasando por la simbólica medieval, o como construcción conceptual de un modelo epistemológico de asimilación de la realidad, de conocimiento, desde la representación visual moderna, el comportamiento imitativo, la actuación, o la imitación vocal hasta la *mimesis* metafísica.

El punto clave es que “hay una correspondencia directamente perceptible entre el medio del objeto mimético o acto (ya sea apariencia, comportamiento o sonidos) y el aspecto relevante del correspondiente fenómeno”<sup>78</sup>, sea en el formato tradicional de esa correspondencia, según el cual el arte imita la naturaleza, o en sus inversiones críticas que prenunciaban al final del siglo XIX la pérdida de importancia que la naturaleza se enfrentaría en el siglo siguiente como referente del arte, como las de Nietzsche o de Oscar Wilde, aunque con implicaciones distintas, según las cuales la naturaleza o la realidad imita el arte.

Por tanto, con base en ello, la hipótesis que he elegido para fijar un marco histórico, a partir del cual se ha hecho posible una persistencia o un resurgimiento de una estética de lo sublime en el arte posmoderno, habla respecto al hecho de que a la crisis de la mimesis corresponde la crisis de los metarrelatos, conforme los considera Lyotard. A su vez, se supone que ese ataque a la mimesis, sobre todo romántico, constituye parte fundamental de un proceso de desautorización, cuestionamiento o

---

<sup>78</sup> “[...] there is a directly perceived match between the medium of the mimetic object or act (whether appearance, behaviour or sounds) and the relevant aspect of the corresponding phenomenon.” HALLIWELL, Stephen. *Aristotle’s Poetics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998; p. 115.



debilitación de la validez universal de su referente, la naturaleza, en tanto que objeto de interés y determinación, es decir en tanto que concepto.

Si, por un lado, el romanticismo repudió francamente la tradición que concebía a la mimesis como la copia de la realidad (Libro X, *La República*; pese toda la censura de Platón), imitación claramente aplicable al ejemplo de las artes visuales en sus orientaciones clasicistas, por el otro, recuperó otra tradición, que Władysław Tatarkiewicz denomina ritualista o cultural, expresión de lo interior (Libros II y III, *La República*), “formas de representación” (*mimēmata bíou*) más correspondientes a la música y la danza<sup>79</sup>. Así que, si por un lado el proceso de autonomía del arte implicaba una embestida en contra el modelo representativo de la *mimesis* como aprendizaje del hombre y realización de la naturaleza<sup>80</sup>, de origen sofística, polemización platónica, conformación aristotélica y vigente hasta el inicio del siglo XIX, del otro y al mismo tiempo, extendía, gracias a una analogía no completamente correcta, la concepción kantiana aplicable al arte de valoración de la autonomía del juzgamiento estético<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> TATARKIEWICZ, Władysław. *Historia de Seis Ideas*. Madrid: Tecnos, 1987; pp. 301-303.

<sup>80</sup> “Primeramente, la obra es imitación de una acción. Ella permite reconocer por su semejanza, algo que existe fuera de ella. En segundo lugar, la obra es la acción de representar. Es encadenamiento o sistema de acciones, agenciamientos de partes que se ordenan según un modelo bien definido: el agenciamiento funcional de las partes de un organismo. La obra está viva mientras es un organismo. Esto quiere decir que la *tekhné* de la obra es para la imagen de la naturaleza, de la potencia que encuentra, en el organismo vivo en general y en el organismo humano en particular, su realización” RANCIÈRE, Jacques. “Existe-t-il une esthétique deleuzienne?”; en: ALLIEZ, Eric (Ed.). *Gilles Deleuze. Une vie Philosophique*. París: Synthélabo, 1998; p. 528. Citado en: LIMA, Luiz Costa. “Deleuze: estética antirrepresentacional y mimesis”; en: *Estudios Públicos. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, n° 74 otoño 1999. Santiago de Chile: Centro de Estudios Públicos, 1999; pp. 298-299.

<sup>81</sup> “Belleza es forma de la *finalidad* de un objeto en cuanto es percibida en él *sin la representación de un fin*”, es decir una “finalidad sin fin”, sin semejanza con ningún concepto que permita o justifique su existencia; un juicio según una regla distinta a esta “no puede nunca ser puramente estético”, siquiera según un ideal de belleza, pues que así “no es un simple juicio del gusto” — “no puede haber regla objetiva alguna del gusto que determine, por medio de conceptos, o que sea bello, pues todo juicio emanado de aquella fuente es estético, es decir, que su fundamento de determinación es el sentimiento del sujeto y no un concepto del objeto.” Pese, todavía, que Kant atribuía la belleza preponderantemente a la naturaleza y secundariamente (por así decirlo) al arte, y que sólo después que Hegel ha invertido este planteamiento, atribuyendo lo bello a las creaciones del espíritu y accidentalmente a la naturaleza, es que la “finalidad sin fin” de la obra de arte pudo ser plenamente concebible. KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2007; § 17 [236] y [231]; p. 152 y p. 147.

El paralelismo entre un proceso histórico de autonomía del arte —en tanto que exención de una proposición respecto a la naturaleza, la religión, la moral, la política, etcétera— y un postulado filosófico de autonomía del juicio estético —en tanto que *finalidad sin fin*<sup>82</sup>—, aunque distintos, aleja aun una posible estética posmoderna de lo sublime también de la mimesis psicológica de René Girard. La parte más consecuente de su teoría mimética tal vez sea su despliegue antropológico y universalista, que genera una verdadera tipología hacia el planteamiento final de un vínculo simbólico entre soberanía y sacrificio.

Antes de eso, sin embargo, en su hipótesis primera y más fundamental, entresaca del concepto de mimesis en Platón y Aristóteles la idea anti-freudiana de que el deseo humano es esencialmente mimético. Su concepto del “deseo mimético”, llamado inicialmente de “deseo metafísico”, y complementario al concepto de “mecanismo sacrificial”, concibe el deseo como un proceso tripartido, tal como fue presentado en el 1961<sup>83</sup>, en que un sujeto (deseante) elige su objeto (deseado) a través de la mediación de un modelo (el deseo)<sup>84</sup>. Girard indica que “el deseo es siempre mimetismo de otro deseo, deseo del mismo objeto, y por lo tanto la fuente inagotable de conflictos y rivalidades”<sup>85</sup>.

“*El otro es el modelo de nuestros deseos. Esto es lo que yo llamo deseo mimético. [...] Si las cosas que siempre queremos pertenecen al otro, es el otro, obviamente, que las hace deseable*”<sup>86</sup>. Es por ello que el deseo mimético configura, consecuentemente, el origen del conflicto, así como de su prevención, la religión, pero sobre todo constituye un mecanismo ontológico que genera las múltiples

---

<sup>82</sup> Según Kant, y conforme se va a desarrollar a lo largo del Segundo Capítulo, el juzgamiento estético y la finalidad que va asociada al arte no están condicionados por ningún fin moral y ninguna satisfacción utilitaria, por tanto no tienen ningún interés.

<sup>83</sup> GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1961.

<sup>84</sup> Una teoría de la cual se pueden derivar aspectos e hipótesis psicológicas, aunque no se trate específicamente de una teoría psicológica, como la de Freud, sino una reflexión filosófica sobre el hombre, con énfasis en patrones de interacción, lo que el propio Girard llama de “psicología interindividual”.

<sup>85</sup> “Le désir est toujours mimétisme d’un autre désir, désir du même objet, donc, et source inépuisable de conflits et de rivalités”. GIRARD, René. *Critique dans un souterrain*. Lausanne: Éditions L’Âge d’Homme, 1976; p. 11.

<sup>86</sup> “*Le prochain est le modèle de nos désirs. C’est ce que j’appelle de désir mimétique. [...] Si les objets que nous désirons appartiennent toujours au prochain, c’est le prochain, de toute évidence, que les rend désirables.*” GIRARD, René. *Je vois Satan tomber comme l’éclair*. Paris: Le Livre de Poche, 2001; p. 26.

y diferenciadas dinámicas del fenómeno humano. “El mimetismo, de hecho, es el contagio en las relaciones humanas y, en principio, no se perdona a nadie”<sup>87</sup>.

En una especie de giro sobre el *deseo* autónomo kantiano, el juicio<sup>88</sup>, Girard lo vuelve derivado, dependiente de los condicionantes externos, haciéndolo siempre “deseo según el otro”, lo que implica una necesidad de ser ese otro. Es decir, el deseo girardiano obedece a principios heterónomos, las relaciones interpersonales miméticas, nunca autónomos. Esta es una incompatibilidad insoluble entre Girard y Kant. Los principios heterónomos sólo producen imperativos hipotéticos, subordinados a todo y cualquier objeto de la voluntad, aunque este objeto sea la voluntad del otro. Los principios heterónomos están determinados a un fin, por ejemplo, la felicidad, el bienestar, y otros considerados por Girard, que forman los imperativos hipotéticos. Al contrario, los principios autónomos del *deseo* kantiano producen imperativos categóricos, que, al ordenar una acción, no pone como condición ningún fin a conseguir, por ejemplo el deseo por la libertad, que no se refiere a la materia de la acción sino a su ánimo.

En contra las concepciones románticas del deseo, que se han sustentado en el postulado subjetivo del deseo, la novedosa aportación de Girard es, a través de la figura del mediador, el sujeto incapaz de

---

<sup>87</sup> “Le mimétisme, en effet, c’est la contagion dans les rapports humains et, en principe, elle n’épargne personne.” GIRARD, René. *Les choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris: Grasset, 1978; p. 323.

<sup>88</sup> “El imperativo categórico es, pues, único, y es como sigue: *obra sólo según una máxima tal que puedas querer al mismo tiempo que se torne ley universal.*” (4:421); “yo no debo obrar nunca más que de modo *que pueda querer que mi máxima deba convertirse en ley universal.*” (4:402); “*obra como si la máxima de tu acción debiera tornarse, por tu voluntad, ley universal de la naturaleza.*” (4:421); “*obra de tal modo que uses la humanidad, tanto en tu persona como en la persona de cualquier otro, siempre como un fin al mismo tiempo y nunca solamente como un medio.*” (4:429); “*obra según la máxima que pueda hacerse a sí misma al propio tiempo una ley universal.*” (4:437); “obra siempre por tal máxima, que puedas querer al mismo tiempo que su universalidad sea ley; ésta es la única condición bajo la cual una voluntad no puede estar nunca en contradicción consigo misma, y este imperativo es categórico.” (4:437); “*obra según máximas que puedan al mismo tiempo tenerse por objeto a sí mismas, como leyes naturales universales.*” (4:437); “El principio: ‘obra con respecto a todo ser racional —a ti mismo y a los demás— de tal modo que en tu máxima valga al mismo tiempo como fin en sí’, es, por tanto, en el fondo, idéntico al principio: ‘obra según una máxima que contenga en sí al mismo tiempo su validez universal para todo ser racional.’” (4:437-438); “El principio formal de esas máximas es: ‘obra como si tu máxima debiera servir al mismo tiempo de ley universal —de todos los seres racionales—.’” (4:438); “‘obra por máximas de un miembro legislador universal en un posible reino de los fines’.” (4:439). LUÑO, Ángel Rodríguez. *Immanuel Kant: Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Texto íntegro de la traducción de Manuel García Morente, Madrid, 1921. Madrid: EMESA, 1977; pp. 39, 40, 44-45, 49-50, 50, *loc. cit.*, *loc. cit.*, 51, *loc. cit.*.

desear por sí mismo. Pero los románticos en general confundieron el desinterés kantiano (*interessenlose Wohlgefallen*) con la falta de voluntad. La distinción kantiana entre la voluntad y la capacidad de elegir rechaza la tendencia de hacer del deseo una especie de facultad, y por consiguiente de confundirse libre-arbitrio y determinismo, al cual no escapan los románticos, sus críticos y Girard. La catarsis violenta de Girard, en verdad, nada tiene que ver con el entusiasmo revolucionario de Kant, del que se va hablar al largo de los próximos capítulos. En la mimesis girardiana, el sujeto no se relaciona directamente con el objeto, sino indirectamente, a través del mediador, que además sustituye el objeto. Según estos mismos términos, en lo sublime kantiano el sujeto no se relaciona ni con el objeto y tampoco con algún mediador, sino con sí mismo y los límites de la razón. Pero en esta auto-referenciación el sujeto no encuentra nada que pueda ser copiado o imitado en sí mismo, porque sus únicos modelos propios son los conceptos, cuyas propiedades modelares se muestran insuficientes ante lo sublime, y son anuladas. Lo sublime antepone el sujeto a la no referencia externa (naturaleza, el otro...) o interna (conceptos del entendimiento, deseo...). La diferencia radical de lo sublime kantiano es que en ello no hay mimesis posible. En ello no superviven modelos. El sujeto kantiano ante lo sublime no desea algo (objeto o mediador), sino que sólo puede desear el desear, que no es modelar, sino particular, indeterminado e irreductible.

Al inicio del siglo XX, cuanto más real se pretendiese una obra de arte, menos debería ella referirse a la naturaleza. Siguiendo las huellas de Courbet y Manet, el artista debe buscar ser más fiel a la obra que al mundo. Le toca buscar esa nueva fidelidad, eje del sistema crítico moderno, sea en la emoción, la imaginación, en el *sur-real*, o en alguna jerga semiótica. Ya van Gogh lo dejó claro: “dile que mi gran anhelo es aprender a hacer tales inexactitudes, tales anomalías, tales modificaciones, tales cambios en la realidad, para que salgan, ¡pues claro!... mentiras si se quieren, pero más verdaderas que la verdad literal”<sup>89</sup>. Una de las consecuencias de esta famosa “verdad de la obra” —que se va asociar a la “verdad del artista”— será tornar el arte cada vez más extraño a la vida, es decir cada vez menos reconocible, o sea menos común a la naturaleza en cuanto referencial inmanente. El proceso de la autonomía del arte tiende a hacer de la mimesis una operación (o espejo, como dice Auerbach) nueva

---

<sup>89</sup> VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Barcelona: Barral-Labor, 1984; p. 143.

cuyo modelo es su propia lógica operativa. Un modelo que es al mismo tiempo la copia de ningún modelo. Una mimesis no mimética.



Wassily Kandinsky: *Sin título (primera acuarela abstracta, estudio para 'Composición VII')*, 1910.  
(1913, según el sitio del Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou)

Hay que notarse, por supuesto, que aquello que se ha abandonado a lo largo del siglo XIX no es propiamente la vocación conceptual de la *mimesis*, sino su validez paradigmática, es decir su estatuto metanarrativo. En el siglo XX, además, el término adquiere una verdadera polisemia múltiple, interdisciplinaria, compleja y diversa, véase la extensión que va de Greenberg a Girard, de Danto a Ricœur. Pese a ello, lo que se abre tras el culmen y el agotamiento evolutivo del proceso de autonomía del arte es la posibilidad de una supuesta era “postmimética” de la experiencia estética moderna (y luego posmoderna) del no objetivo, de lo inconcebible, de lo indeterminado. Por lo tanto, el fin o al menos la crisis de la mimesis, en tanto que crisis de la relación lógica entre el referente del mundo y los códigos empleados para su representación, es condición histórica fundamental para una estética de lo sublime.

Si el nuevo conjunto de imágenes se presenta en la vida sin referencias a priori, habrá que ser el artista quien lo constituirá en una cosa concreta y significativa, aunque totalmente inventada y construida tal una torre de hierro. En principio, esta tendencia abre dos caminos. Por un lado, irrumpe simbólicamente en los quijotes de Honoré Daumier, por ejemplo, como un correlato artístico a la epopeya moderna propiamente romántica del hombre en contra la máquina, cuyo héroe empuña su actitud moral en contra la actividad mecánica. Por el otro lado, Paul Cézanne ya desarrollaba en torno a 1904 una nueva estructura espacial paralela a la presentada por el nuevo estructuralismo arquitectónico de los ingenieros del hierro, del vidrio y del cemento, en que “todo se modela según la esfera, el cono y el cilindro”. Si bien la llamada expropiación de la naturaleza por la máquina exige al arte de tendencia romántica una actitud expresiva más que creativa, un hacer ético más que estético, también exige al arte de tendencia clasicista una lógica interna y autónoma para la organización pictórica, y por extensión para la obra de arte y su proceso creativo, que no se confunda ni se someta a la lógica industrial. Por lo tanto, en un encuadre muy general de los postimpresionismos, al mismo tiempo que un abordaje subjetivo de trasfondo romantizado *a la* Novalis iba progresivamente en contra de la imitación de la naturaleza, un planteamiento objetivo de trasfondo kantiano influye fuertemente sobre la necesidad de independencia para la experiencia estética frente a cualquier finalidad externa a ella misma.

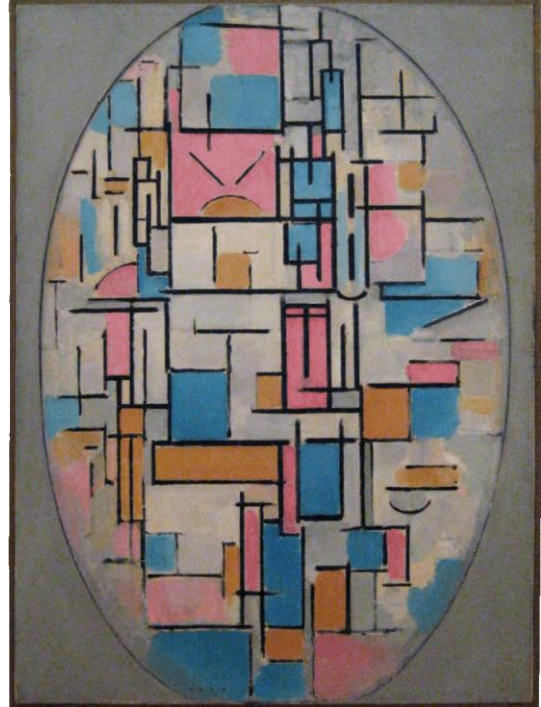
La obra de arte como estructura dependiente de un referencial externo a ella, comprensible sólo por analogía, y por ello clasificable dentro de un sistema lógico, tendió a perder y a echar a la vez su referente natural, así como su estrategia mimética y los parámetros de inferencia, convirtiéndose en una estructura autónoma de un conjunto fragmentado. A su vez, la propia crítica deja progresivamente de confundirse con una gran narrativa (histórico-tipológica), y se convierte también en una variedad de pequeños discursos cada vez más específicos acerca del llamado “contenido de las obras”. El camino que llevó del Ello al Yo, desde la religión hasta la política y el psicoanálisis, es en gran medida paralelo a aquello mismo que llevó del tema y del modelo hacia el cuadro y el material, así como a otro menos evidente que se sugiere aquí desde una condenación de la estética de lo bello hasta una supervivencia de la estética de lo sublime. La miríada de evaluaciones que la tarea crítica pasa a producir caracteriza y reproduce, en verdad, la repartición de las tendencias en el seno mismo de los propios movimientos que ella analiza de forma autonomizada. Uno de los prodigios del arte moderno,



desde la producción hasta la interpretación, ha sido enfrentarse a la rotura de la relación mimética entre arte y mundo. El vértice de la autonomía total del arte, marginando cualquier referencia exterior, sería la llamada “abstracción de pureza abstracta”, límite de la auto-referencia artística y, por supuesto, de la pérdida de un referente inmanente.



Piet Mondrian: *Composición VIII (Compositie 3)*, 1913.



Piet Mondrian: *Composición oval con colores planos I*, 1914.

Una pérdida por el arte de la referencia inmanente representada por la naturaleza, como resultado epistemológico de un proceso histórico de autonomización del arte, puede ser cuestionada, por ejemplo, en nombre de la patente persistencia de la relación coordinada entre el tiempo y el espacio. Esta relación, que el propio Kant trató como condición a priori de nuestro conocimiento sensible de las cosas, permanece fundamental hasta en una pintura radicalmente abstracta como la de Mondrian, por ejemplo, como fundamento todavía narrativo de una forma y un ritmo del mundo. Por así decirlo, mientras se mantiene el espacio-tiempo, subsiste una sensibilidad y una naturaleza, y por lo tanto resiste una mimesis. Sin embargo, el sentimiento de lo sublime significa, en gran medida, el fracaso de la sensibilidad en tanto que etapa del conocimiento.

Cuando correlaciona los análisis sobre el tiempo en Agustín y la trama en Aristóteles, Paul Ricœur levanta la hipótesis de que “el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal”<sup>90</sup>. En lo sublime no hay mediación entre el estadio de la experiencia práctica que lo precede y el que lo sucede, impidiendo así una articulación coordinada entre el tiempo y la narración, y por lo tanto, el cumplimiento de un proceso mimético, tal como Ricœur lo describe en relación a la composición poética. No hay tiempo humano en aquello de lo sublime que Lyotard en 1988 llamará *inhumano*<sup>91</sup>.

Respecto a la circularidad hermenéutica de que previne el *Temps el récit* de 1985, la cual lleva la temporalidad al lenguaje una y otra vez, o el punto de llegada al de partida y viceversa, y “que forman los estadios de la *mimesis*”<sup>92</sup>, lo sublime constituye la experiencia perceptiva del sujeto con la interrupción de esa circularidad, en la medida que el lenguaje (la obra) no se muestra eficiente en configurar y refigurar la experiencia temporal del lector (espectador, receptor). Lo sublime no es dialéctico. Utilizando entonces los términos de Ricœur, quiero subrayar que mi hipótesis sobre algunos trabajos del arte contemporáneo —tal como se dedica el Tercer Capítulo de esta Tesis a la instalación *Ben Nevis Hitch-Hike* de Richard Long y al video *Rest energy* del colectivo The Other, así como más lateralmente a la escultura *Tilted arc* de Richard Serra— es que en lo sublime no ocurre “*el paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado*”<sup>93</sup> porque falta un tiempo configurado, y por consiguiente no se opera la mediación necesaria al proceso mimético. Pero de ninguna manera se da un sinsentido irracional, ya que algo ocurre.

El gran enfoque de la función mimética propuesto por Ricœur ofrecería un aporte fundamental a esta investigación si sus objetos de estudio se incluyesen en la corriente contemporánea de la llamada *art*

---

<sup>90</sup> RICŒUR, Paul. *Tiempo y narración I: configuración del tiempo en el relato histórico*. Traducción de Agustín Neira. México D.F.: Siglo XXI, 2004, 5ª ed.; p. 113.

<sup>91</sup> LYOTARD, Jean-François. *L'inhumain: causeries sur le temps*. Paris: Éditions Galilée, 1988.

<sup>92</sup> RICŒUR, Paul. *Op. Cit.*, 2004, 5ª ed.; p. 146.

<sup>93</sup> *Ibíd.*, 5ª ed.; p. 115.



*as life*, tal como la acción *Art & culture* de John Latham, o la performance *Shoot* de Chris Burden, que a su vez son contrapuestas en el Tercer Capítulo a aquellas obras a las que se asigna aquí una supervivencia posmoderna de lo sublime. Así, en sentido contrario al que se orienta esta Tesis, se podría pensar en la función referencial de la mimesis en el arte contemporáneo, específicamente en la clase de trabajos que buscan re-figurar la experiencia temporal, en la medida en que esta función “se manifiesta preferentemente en el campo de la acción y de sus valores *temporales*”<sup>94</sup>.

#### 1.2.d La última búsqueda por un referente: el ejemplo de la Bauhaus

Si el transcurso de los siglos XIX y XX exige del arte un posicionamiento ante la realidad antinatural de la industria, la resignificación de los papeles sociales exige lo mismo del artista. Paralelamente a la antítesis francesa entre la opción exasperada de van Gogh e intelectual de Cézanne, el pintor, poeta y diseñador inglés William Morris (1834-1896), amigo y depositario del legado del influyente John Ruskin (1819-1900), promueve una significativa actualización de la concepción victoriana de su maestro, según una especie de alineación del romanticismo ruskiniano a las tesis sociales de Marx y Engels. Aunque partiese de un diagnóstico básicamente común al de Ruskin, el de una separación entre arte y naturaleza, y entre artista y sociedad, para él, sin embargo, el artista (burgués) no necesitaba convertirse en el artesano (operario), teniendo un pasado moral como modelo (gótico), sino que el operario es el que debería convertirse en artista, a través de una valoración estética de su trabajo industrial, teniendo el futuro como objetivo.

Más allá de la proposición teórica, Morris creó, incluso, su propia línea de producción en la forma de un grupo corporativo estratégicamente industrial, pero ideológicamente concurrente a la industria, y al mismo tiempo contrario al taller esotérico. Invirtiendo también la lucha impresionista, pretendió aún la eliminación de la especificidad en las artes, la inserción directa de la experiencia estética en la praxis de la producción económica y la vida social, además de la creación de un *estilo* artístico capaz de tornarse *estilo* de vida. Reduciendo el postulado, la estrategia fue superponer a un objeto útil, un

---

<sup>94</sup> *Ibíd.*, 5ª ed.; p. 33.

elemento hedonista. O sea, superponer a la funcionalidad lo bello. En última instancia, eso significa restituir a la necesidad de fruición y contemplación, un referencial concreto, inmanente. Es decir, restituir al arte, la naturaleza.

Como se sabe, esta utopía fue sumariamente disuelta por el primer gran conflicto europeo de la Modernidad. No obstante ello, había otro importante elemento utópico abocado fracaso desde el inicio, independientemente de la interrupción que vendría con la guerra. Para insertarse en la vida, el *estilo* debería volverse un “arte popular”, pero nació y quedó limitado a una elite burguesa, que había ocupado el lugar de la aristocracia. Los cristales de René Lalique, las cerámicas de Émile Gallé o las lámparas de Louis Comfort Tiffany nunca llegaron a la villa operaria, sino más tarde como réplica y subproducto. En el ámbito de la inserción social, el *arte nuevo* no expresó en nada la voluntad de recalificar el trabajo operario, como pretendiera Morris, sino que reflejó la presión de encuadrar el trabajo de los artistas en el esquema de la economía capitalista<sup>95</sup>. Más que otra cosa, y de un modo más amplio y proyectivo, el sistema productivo asociado a la lógica del capital de consumo tiende a hacer que “la novedad necesaria de la sociedad debe encontrar su expresión en la novedad necesaria del arte”<sup>96</sup>. De manera equivalente, tampoco reanudó el referente natural de arte, sino que lo redujo, en tanto que actividad espiritual, a un placer lúdico, en tanto que funcionalidad técnica. En su extremo, algunos de los novedosos formatos artísticos tienden a expresar cada vez menos la necesidad social, excepto como decoración, como los muebles y los broches, a la vez que expresan cada vez menos cualquier otra finalidad que no su función. Así como se dio en otra medida con el neoclásico de David a Ingres, el *Modern Style* inglés (que se volvió *Jundenstil* en Alemania, *Liberty* o *Floreal* en Italia, *Modernismo* en España, y sobre todo *Art Nouveau* en Francia) significó un movimiento típicamente burgués de intención revolucionaria y al mismo tiempo de carácter paradójicamente reaccionario, sobre todo cuando predica una renovación del contacto con una naturaleza a que la Revolución Industrial ya era refractaria.

---

<sup>95</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Op. Cit.*, 1991; pp. 188-195.

<sup>96</sup> “La nouveauté nécessaire de la société doit trouver son expression dans la nouveauté nécessaire de l'art.” HERVÉ, Fisher. *L'histoire de l'art est terminée (édition électronique a été réalisée par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi, 2004)*. Paris: Balland Éditeur, 1981; pp. 67-68.

A partir del énfasis social en el diseño, en gran parte heredado de la generación pionera de Morris, Marshall, Faulkner & Co., la Bauhaus surge en el 1919 en Weimar como el segundo intento importante y organizado de integración del arte a la vida cotidiana, por así decirlo. Recurriendo otra vez a la industria, el arte buscaba un modo de definir su función en el nuevo contexto sociocultural y su correlación con las otras actividades sociales, es decir buscaba referenciarse, pero ya no como grupo corporativo privado, como fábrica, sino como servicio estatal, como escuela. La Bauhaus ofrecía a la producción industrial un potencial creativo y educacional, y al mismo tiempo establecía para la vanguardia un anclaje en la realidad productiva, más que un nuevo lugar social para el arte, un nuevo horizonte referencial para el arte.

Por ejemplo, cuando en el 1925 fue reubicada en Dessau la segunda Bauhaus intenta hacer converger las vanguardias y contribuir al proyecto (común a lo moderno) de tender un puente sobre el creciente abismo entre la realidad y el idealismo, recién abierto en el seno ilustrado, y sentido en el arte tanto por las vertientes puristas, como por las expresionistas. A las primeras, herederas del matiz protestante del racionalismo, les tocaba reanudar la unidad ideal entre arte y mundo (Naturaleza), expresable en la forma universal; a las segundas, herederas del matiz católico del romanticismo, les tocaba reconciliar arte y espíritu (lo Absoluto) a través de una revalidación de la consistencia significativa, comunicativa e incluso ritual de la simbología trascendente de sus imágenes.

“Sea cual sea la actitud que frente a esto se adopte, lo cierto es que el arte ha dejado de procurar aquella satisfacción de las necesidades espirituales que sólo en él buscaron y encontraron épocas y pueblos pasados, una satisfacción que, al menos en lo que respecta a la religión, estaba muy íntimamente ligada al arte. [...] Considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado. [...] El arte nos invita a la consideración pensante, y no por cierto con el fin de provocar arte de nuevo, sino de conocer científicamente qué es el arte.”<sup>97</sup>

Como antítesis a la polisemía de la *École de Paris*, la Bauhaus pone el funcionalismo y la búsqueda por un lenguaje universal en el centro del problema europeo de manutención del arte como actividad

---

<sup>97</sup> HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2007; pp. 13-14.

productora de experiencia estética, en tanto que parte efectiva de la sociedad industrial. Sin embargo, “los amplios horizontes sociales de la *Werkbund* y los grandiosos programas reformistas de un Behrens o de un Van de Velde, aún inmersos en el entusiasmo romántico de Morris, se contraen en la dialéctica de Gropius en un rígido formulismo, en esquemas teóricos exactos, en una disciplina racional inflexible”<sup>98</sup>, cuyo proyecto suponía, por ejemplo, la destrucción de la masa como efecto naturalista, y su reducción a la función espacial. Esta función buscaba sobre todo superar el límite de la técnica que comprende y capta la naturaleza (de tradición impresionista y, en último análisis, mimética) con una técnica que define y crea una naturaleza o una realidad (a la par con las teorías de Klee, Kandinsky, entre otros abstractos). El objetivo de revalorizar, resignificar y rediseñar todas las tendencias de la vanguardia figurativa europea se basaba sobre todo en una neoplástica completamente emancipada, lo que suponía un concepto de arte autónomo, sin referenciales (inmanente o trascendente).

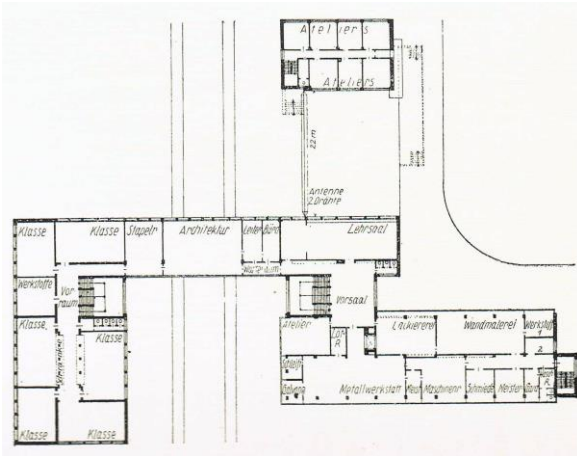
Una obra de arte como el edificio de la Bauhaus en Dessau, obra maestra del racionalismo europeo, ya no se refiere a un modelo mítico, místico, moral, ni tampoco natural, “todo el conjunto está concebido como un lento giro de volúmenes y de planos que con su calidad plástica agotan las fuerzas del movimiento que ellos mismos generan”<sup>99</sup>. En su nueva clase de “mímesis”, que ya no se plantea como representación, sino como analogía, el arte que quiere ser máquina ya no puede referirse a una diosa a través de las formas de una mujer, al espíritu por la textura del humo, a un héroe con la cara de un soldado, ni a una manzana por medio de los colores de una manzana. Su “dinamismo compositivo se basa en el análisis de la mecánica elemental de la palanca y la biela”<sup>100</sup>. Se supone que este arte debería referirse a sí mismo como función, aunque la idea de función fuera deducida de la máquina.

---

<sup>98</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius y la Bauhaus*. Traducción Juan Barja, Juan Calatrava. Madrid: Abada, 2006; p. 13.

<sup>99</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Op. Cit.*, 1991; p. 358.

<sup>100</sup> *Ibíd.*; p. 358.



Walter Gropius: Primer plan de la Bauhaus, Dessau, Alemania, 1925.



Walter Gropius: Vista aérea de la Bauhaus, Dessau, Alemania, 1925.

En la visión crítica de Giulio Carlo Argan (1909-1992), sin embargo, la racionalidad fenomenológica de esta arquitectura estuvo lejos de cumplir el blanco morrisiano del galpón de la fábrica transformado en taller artístico. Al contrario, la Bauhaus reflejó, según él, el esfuerzo de la burguesía de rescatar del capital (sobre todo del bélico) las fuerzas productivas, y con ello el liderazgo que conduciría y organizaría lo social rumbo al progreso<sup>101</sup>. En ello convergieron la política moral de Gropius y también la estilística de Le Corbusier, las cuales en última instancia contribuían a reconducir la locomotora moderna a su trillo ilustrado, corrigiendo los *revivals* y desvíos afectivos del romanticismo Ruskin-Morris. Desde el fundamento ideológico de una o de la otra, lo que no se cumplía era la expectativa tácita de sustitución de la naturaleza por la máquina, como nuevo referente del arte, tampoco de la mimesis por la mecánica, como método restablecedor de un metarrelato actualizado, sino que se circunscribía su realidad y existencia a una experiencia fundamentalmente auto-referenciada<sup>102</sup>.

<sup>101</sup> “La racionalidad que Gropius desarrolla en los procesos formales del arte es afín a la dialéctica de la filosofía fenomenológica y existencial (sobre todo a la de Husserl), a la que está, de hecho, ligada históricamente: se trata así, en esencia, de deducir de la pura estructura lógica del pensamiento las determinaciones formales de validez inmediata, independientes de toda *Weltanschauung*. En su obra, el rigor lógico cobra evidencia formal: se torna arquitectura, en tanto que directa condición de la existencia humana.” ARGAN, Giulio Carlo. *Op. Cit.*, 2006; pp. 5-6.

<sup>102</sup> “La politique de Gropius est la forme actuelle et concrète de sa morale. La morale de Le Corbusier [...] trouve sa limite dans l’intérêt politique. Gropius est dans la société et met à son service sa propre expérience d’artiste et de technicien. Le Corbusier est un intellectuel qui se sent au-dessus de la société et investi du devoir de la diriger.” (“La política de Gropius es la forma actual y concreta de su moral. La moral de Le Corbusier (...) encuentra su límite en el interés político. Gropius está en la sociedad y pone al servicio su propia experiencia de artista y técnico. Le Corbusier es un intelectual que se siente más allá de la sociedad y se impone el deber de conducirla.”)

Aunque interrumpida prematuramente por el segundo gran conflicto armado europeo, la Bauhaus constituyó uno de los principales modelos de innumerables corrientes de la vanguardia modernista, además que una importante inspiración para algunas propuestas contemporáneas. Esto parece expresar una curiosa contradicción, la cual contribuyó mucho a impedir la reanudación de una gran narrativa, o una transición histórica de un metarrelato a otro. A partir de la experiencia de la Bauhaus, casi todas las tesis vanguardistas desde Europa hasta América aspiraron al arte como autoconsciencia y objetivización del hombre, en tanto que herramienta de cambio social. Pero, al mismo tiempo pretendieron su radical autonomía, en tanto que absoluta independencia respecto a toda determinación exterior, incluso la social. “El proyecto de la Bauhaus encarna a lo largo de sus catorce años de existencia esa contradicción, en ella está en juego el grado de unión o escisión entre arte y vida”<sup>103</sup>, pero también entre arte y su tradicional referente, la naturaleza. En otras palabras, el referente requería ser superado y reanudado a la vez, en la medida que al mismo tiempo que se perdió y echó de menos. Retomar la referencia superada, esta es la paradoja. Y lo es porque el referente ha sido superado, pero no su exigencia. El referente, que ha sido mítico, místico y empírico, sigue aspirando a una nueva validez universal, sin todavía encontrar bases culturales que permitan esto. En este sentido, el Modernismo se caracterizó por la tendencia a la creación de su propia realidad, pero cada vez más abstracta y extraña a la realidad, una vez que ésta se le escapaba<sup>104</sup>. “La modernidad, cualquiera sea la

---

ARGAN, Giulio Carlo. *Projet et destin: art, architecture, urbanisme*. Traduit par Elsa Bonan. Paris: Les Éditions de la Passion, 1993; p. 187. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

<sup>103</sup> BOFARULL, Pau Pedragosa. “Arte y vivienda. La Bauhaus y la modernidad”; en: *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de agosto de 2003, vol. VII, núm. 146(033). URL: [http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146\(033\).htm](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146(033).htm).

<sup>104</sup> Distinguiendo al sentido que da Clement Greenberg a los términos “moderno” y “modernismo”, como opuestos, en este trabajo se los va a utilizar al uno como extensión del otro. Para Greenberg, el modernismo significó la radicalización de las características del arte moderno en sentido negativo; o sea, el alejamiento de esas características de las cualidades originales que les había dado el esfuerzo moderno. Aquí, se va tomar el modernismo como una radicalización de las características del arte moderno, pero en sentido positivo y evolutivo; o sea, el paroxismo de las cualidades modernas del arte que tendieron a la autonomía autorreferencial y a la diversificación de lo moderno en modernismos. Sobre estas distinciones, véase: CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporánea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

época de su origen, no se da jamás sin la ruptura de la creencia y sin el descubrimiento de *lo poco de realidad* que tiene la realidad, descubrimiento asociado a la invención de otras realidades”<sup>105</sup>.

### 1.2.e La no-referencialidad respecto al significado: el ejemplo de Malevich

Tal “descubrimiento” posee un atractivo irresistiblemente hegeliano. Es como si la actividad humana, que naciera entre los helénicos como una especie de búsqueda por la naturaleza, ascendiese a una teoría de los sentidos entre los alemanes radicados en la Italia del siglo XVIII como una disciplina prematuramente fracasada, es decir como pérdida de la naturaleza. Félix Duque llama la atención sobre el matiz hegeliano de este largo proceso:

“El arte ‘romántico’ (que para Hegel cubre todo el período cristiano y moderno) es ejemplar justamente en su fracaso. Ya desde sus inicios —como simbolismo inconsciente— ha renegado el arte (siempre según Hegel) de toda apariencia natural y renunciado a buscar en la naturaleza, tal como se ofrece a los sentidos, todo asomo de belleza.”<sup>106</sup>

Las manchas de color, la estructura interna de la obra, la planitud del lienzo, el gesto inicial, etcétera, conllevaron todos a la pura abstracción, entendida como la radical alteridad respecto a la naturaleza y su objetividad universal. Cuestionado acerca de su cuadrado negro sobre fondo blanco, por ejemplo, presentado en el 1915, Kazimir Severinovich Malevich (1879-1935) deja muy claro que “no era un simple cuadrado vacío, sino más bien la experiencia de la ausencia de objeto”<sup>107</sup>.

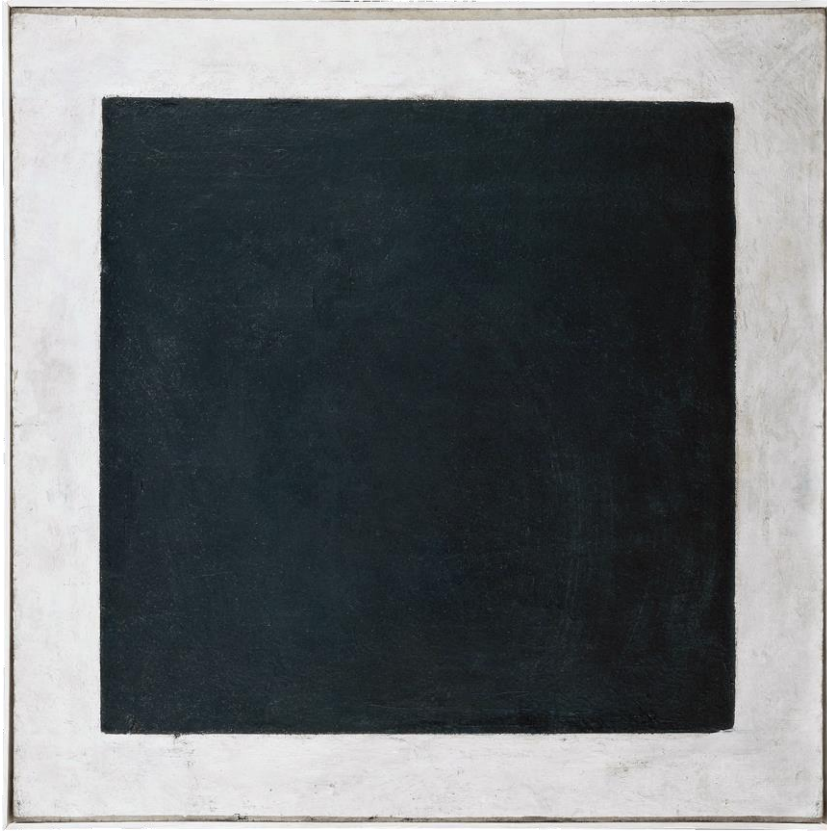
---

<sup>105</sup> LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Traducción de Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa, 2008; p. 20.

<sup>106</sup> DUQUE, Félix. *La fresca ruina de la tierra (del arte y sus desechos)*. Palma de Mallorca: Calima Ediciones, 2002; p. 105.

<sup>107</sup> “When, in the year 1913, in my desperate attempt to free art from the ballast of objectivity, I took refuge in the square form and exhibited a picture which consisted of nothing more than a black square on a white field... This was no empty square which I had exhibited but rather the feeling of non-objectivity [...]” GABNER, Hubertus (Curator). *Black Square. Hommage à Malevich*. Exhibition in Hamburger Kunsthalle: 23 March - 10 June, 2007.

URL: [http://www.hamburger-kunsthalle.de/archiv/seiten/en\\_malewitsch.html](http://www.hamburger-kunsthalle.de/archiv/seiten/en_malewitsch.html).

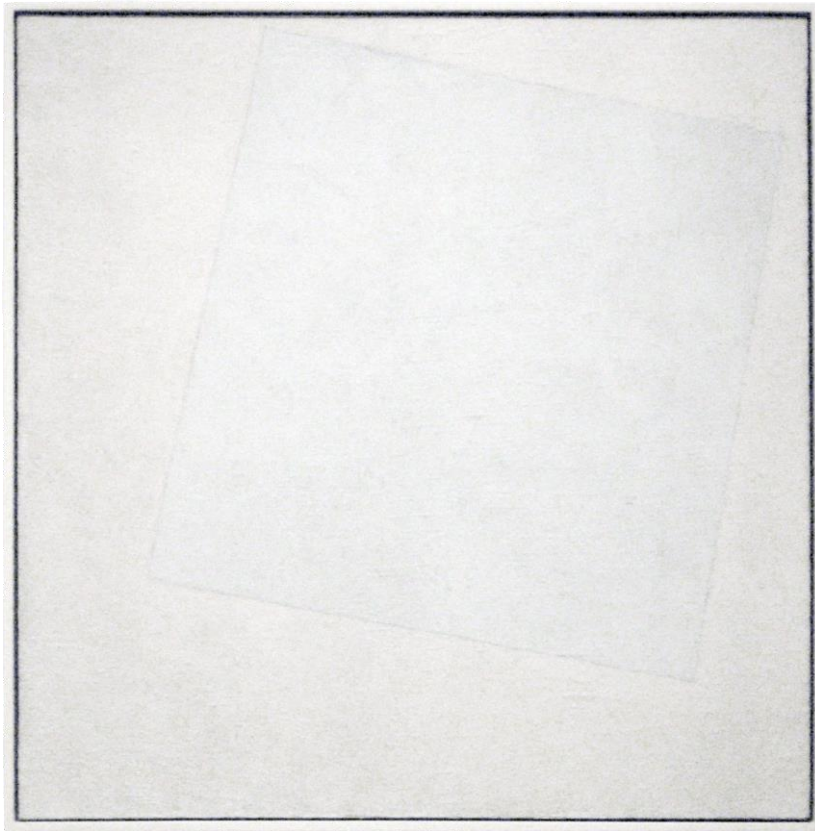


Kazimir Malevich: *Composición suprematista (Cuadrado negro sobre fondo blanco)*, 1915.

Fueron necesarios tres años más para que Malevich comprendiese enteramente que el objeto todavía existía, aunque como falta, análogamente al modo como para el proyecto moderno (sobre todo el de la Bauhaus) el referente natural persistía, aunque como nostalgia. Tomando prestado los términos con los cuales Arthur Danto cita a Meyer Schapiro, la forma rectangular negra aún funcionaba como referencia (objetiva, por tanto natural) al plano, a la conciencia de la pintura y la pincelada, un residuo mimético de la perspectiva desplazada, del escorzo y el claroscuro. Persistía entre el blanco y el negro una planimetría, y por lo tanto un volumen. Eliminadas las relaciones formales, era necesario eliminar aún las relaciones de color y luz. En un segundo intento, aún más radical y revolucionario, Malevich quiso exponer la ausencia en sí misma. Más que la ausencia de figura y de fondo, la ausencia de forma, de color, y de cualquier espacio que no fuera el plan único del soporte. El límite del cuadrado blanco sobre el fondo blanco pareció entonces un último gesto. El fin de lo referente. En esta linde, la pintura quiso plasmar la ausencia de la ausencia. Ya no quedaba nada de “natural” mínimamente



accesible desde la realidad, ni siquiera el vacío. Para la aventura moderna llevada a su extremo vanguardista, la crisis del sentido era su batalla, y la memoria de ese sentido, como valor absoluto, su nostalgia. “Como pintura, esta estética ‘presentará’ sin duda algo, pero lo hará negativamente, evitará pues la figuración o la representación, será ‘blanca’ como un cuadrado de Malevich, hará ver en la medida en que prohíbe ver, procurará placer dando pena”<sup>108</sup>.



Kazimir Malevich: *Composición suprematista (Blanco sobre blanco)*, 1918.

---

<sup>108</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 2008; p. 21.

### 1.3 La pérdida de los referenciales como oportunidad de lo sublime

*El abstracto Ser [en su] abstracta idea  
Se apagó y yo me quedé en la noche eterna.  
Yo y el misterio, cara a cara...*<sup>109</sup>

Al menos desde que se ha evocado aquí la contradicción entre Voltaire y Leibniz de que “una beneficencia natural, templada por desastres naturales, definía la realidad [...], la meta del esfuerzo humano consistió en canalizar el terrible poder de la Naturaleza”<sup>110</sup>. En ese esfuerzo, “el hombre sustrae a la naturaleza su divina fuerza creadora, dejándola en los huesos de la geometría, y luego se queja de que ésta se presenta como un gigantesco aparato mecánico de relojería, sin trazas de acción evolutiva y envolvente”<sup>111</sup>.

Aunque todo pareciera controlado, nada de esta mecánica parecía gobernar de hecho a la *Wille zur Macht* nietzscheana, el *élan vital* bergsonian, el *Es* freudiano, o el *Dämonischen* de Thomas Mann. Al contrario, la supuesta canalización del poder natural y del misterio absoluto pareció peligrosamente enmascararlos. Bajo el disfraz racionalista, la Naturaleza no se ha descifrado en su totalidad, sino escapado en sus detalles, mientras no se ha nombrado lo *Unbedingte* de Novalis, sino perdido en el silencio.

#### 1.3.a La no-referencialidad respecto al significante: el ejemplo de Magritte

---

<sup>109</sup> PESSOA, Fernando. *El primer Fausto: todavía más allá del otro Océano*. Traducción de Francisco Cervantes. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010; p. 24.

<sup>110</sup> KRUEGER, Myron. *Artificial reality*. Massachusetts: Addison-Wesley, 1983; p. XI. Citado en: DUQUE, Félix. *Op. Cit.*, 2002; pp. 110-111.

<sup>111</sup> DUQUE, Félix. *El cofre de la nada: deriva del Nihilismo en la Modernidad*. Madrid: Abada, 2006; p. 30.

Mientras Malevich llegaba al último gesto pictórico en Moscú, poco antes de abandonar la pintura definitivamente, un joven estudiante completaba su curso en la Académie Royale des Beaux-Arts de Bruselas. Cerca de una década después, René Magritte (1898-1967) expuso en 1928 otro importante elemento para el proceso de ruptura con la tradición representacional, o sea, con la lógica mimética, y por supuesto con el metarrelato subsidiario. Su delimitación es muy distinta, pero complementaria a la de Malevich, quien recién había publicado en Alemania un texto intitulado *Die gegenstandslose Welt* (El mundo no-objetivo). Si se puede considerar que nadie como Malevich llevó tan lejos las experiencias sobre el universo (suprematista) sin objetos y el “mundo de la no representación”, tal vez nadie profundizó tanto las experiencias (surrealistas) sobre la ambigüedad no lógica de la imagen como Magritte. Si Malevich desvincula forma y figura, y con ello destruye la imagen, base de la comunicabilidad del arte, Magritte desvincula y cambia semejanza y similitud, y con ello destruye la comunicación, eje de la sociabilidad del arte tal como se le concebía hasta entonces. Uno y otro invalidan el arte como un discurso subsumido a una comprensión general (y metanarrativa) sobre lo Absoluto y sobre la Naturaleza.

Este proceso de deslegitimación de la objetividad del lenguaje en el discurso del arte en que se encuadra Magritte es paralelo y equivalente al proceso de deslegitimación de la objetividad del *ser* en el discurso de la ciencia, en el cual se puede encajar “Wittgenstein a su manera, y lo que hacen a la suya pensadores como Martin Buber y Emmanuel Lévinas, [abriendo] camino a una importante corriente de la postmodernidad”<sup>112</sup>. Paralelamente al infinito insertado en la pintura por Malevich como alusión a la nada, “es sabido cómo trató la pintura surrealista de soslayar esta [misma] insuficiencia, con la inclusión de lo infinito en la composición”<sup>113</sup> como alusión al sueño. Malevich y Magritte exponen paralelamente dos límites de lo moderno, el del *ser* y del lenguaje que lo realiza, es decir el límite de los metarrelatos en el arte.

---

<sup>112</sup> LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Traducción de Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 2006, 9ª ed.; p. 76.

<sup>113</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 1998; p. 91.



René Magritte: *La traición de las imágenes*, 1928.

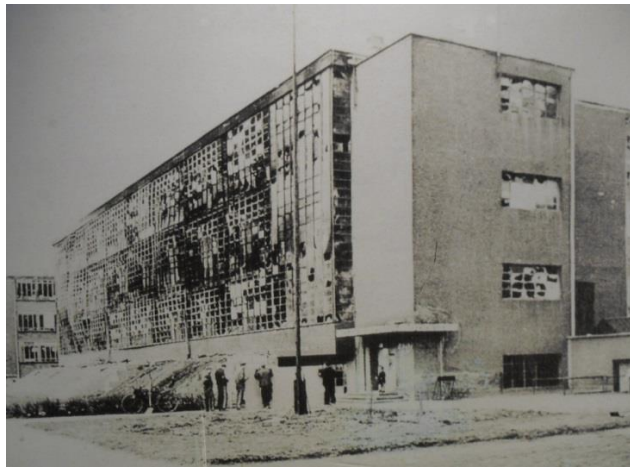
Más que Malevich, tal vez, Magritte ha probado que el “problema” estaba más allá de una polémica específica sobre el plano, sobre acogerlo o de ello evadirse<sup>114</sup>. El Cubismo y el Expresionismo ya eran pre-estereotipos de estas dos opciones opuestas, que recalcaron por última vez, como señal de agotamiento, el gran arquetipo occidental del helénico ante el helenístico, el romano ante el bizantino, el toscano ante el flamenco, o Aix-en-Provence ante Pont-Aven. O sea, a la crisis de la pintura como síntoma en el arte de la incapacidad de la metafísica moderna salvaguardar o reconstituir una gran narrativa (como el Cristianismo, las Luces, el romanticismo, el idealismo especulativo alemán, o el mismo marxismo) corresponde el deterioro de la dialéctica entre el clásico y el romántico, en tanto que metarrelato ella misma.

<sup>114</sup> En el plano convergían las dos especificidades que garantizaban la autonomía del arte ante las nuevas técnicas industriales de reproducción: el medio y el lenguaje, determinados y determinantes, esencia misma del valor de lo moderno aplicado al arte.

Tras la actitud expresionista de rechazo al *plein-air* y glorificación del instinto, los intereses de los artistas no volvieron a convergir hacia un renovado esfuerzo de representación ni siquiera de interpretación del mundo. La propia promesa revolucionaria de una sociedad funcional sin clases, anhelada desde la *Fédération des Artistes de la Commune* de Courbet, generaba un atractivo ideológico y un compromiso casi irresistibles, en detrimento del aspecto teórico y ajeno de la estética. La convergencia de los lenguajes artísticos habría de darse hacia una acción en el mundo (sea socio-productiva, o individual y libertaria), cuya función *auto-poiética* se vía íntimamente ligada a la idea de una dinámica interna y esencial (sea lógico-proyectiva, o psíquico-reactiva) de esa actitud creativa. Asimismo, sea como contrapunto creativo a la operación alienante de la industria (de donde surgen el Futurismo, el Neoplasticismo, el Constructivismo y la propia Bauhaus), o como compensación espiritual a la reducción mecánica de la máquina (de donde surgen la pintura Metafísica, el Dadaísmo y el Surrealismo), “el cambio del arte ‘premoderno’ al arte modernista, si seguimos a Greenberg, fue el cambio desde los rasgos miméticos a los no-miméticos de la pintura”<sup>115</sup>.



Hiram Stevens Maxim  
con su ametralladora automática, cerca de 1880.



La Bauhaus de Dessau abandonada tras 1933.

<sup>115</sup> “The shift from ‘premodernist’ to modernist art, if we follow Greenberg, was the shift from mimetic to nonmimetic features of paintings.” DANTO, Arthur Coleman. *After the end of art: contemporary art and the pale of History*. New Jersey: Princeton University Press, 1997; p. 8. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)



La rotura total de todos los espejos posibles, que a lo largo de más de siete siglos, por lo menos, habían reflejado la naturaleza y reflexionado el arte, estaba anunciada con el nombre de “fin de la pintura”. La sección aurea, el soplo patafísico, el cuadrado blanco, las ortogonales, el trazo primordial, o bien una compleja sintaxis visual... todos los postulados compusieron a sus modos el contexto auto-referente y tautológico del arte a pesar de la naturaleza. No obstante ello, y al mismo tiempo, todos testimoniaban atónitos la ineptitud de la ilusión mourrisiana bajo la eficacia del llamado Sistema Maxim, así como el abandono de la utopía de la Bauhaus bajo la eficiencia logística de los nazis, por ejemplo. Es decir, en este sentido amplio, paralelamente a la pérdida del referente inmanente natural, el cambio desde el romanticismo ‘pre-modernista’ hacia el arte moderno fue también el cambio desde los rasgos idealistas hacia los nihilistas, “y ha sido precisamente en su búsqueda de lo absoluto cómo la vanguardia ha llegado al arte ‘abstracto’ o ‘no objetivo’”<sup>116</sup>, lo que Lyotard llama la “nostalgia del absoluto”. Así, Lyotard considera que “lo que algunos denominaron posmoderno no designa tal vez más que una ruptura, o al menos una fisura, entre un ‘pro’ y el otro, y con ello quiero decir entre el proyecto y el programa”<sup>117</sup>, tal como él definirá la condición posmoderna.



Barnett Newman: *Vir Heroicus Sublimis*, 1950/1.

<sup>116</sup> GREENBERG, Clement. *Arte y cultura: ensayos críticos*. Traducción de Justo G. Beramendi y Daniel Gamper. Madrid: Paidós, 2002; p. 18.

<sup>117</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 1998; p. 75.

### 1.3.b A la post-referencialidad toca la estética de lo sublime

En sus recurrentes reproches a las pretensiones ilegítimas de la razón pura de conocer lo Absoluto irrepresentable, Kant advierte que la facultad del entendimiento se agota y se limita como “conocimiento mediato de un objeto, por lo que es la representación de una representación de este objeto”<sup>118</sup>. Él define el entendimiento como la facultad responsable por unificar las representaciones recogidas en la imaginación desde los sentidos, “siempre ocupada en atisbar a los fenómenos según la intención de encontrarles cualesquier reglas”<sup>119</sup>. Por lo tanto, el entendimiento es una facultad impotente ante lo irrepresentable. Si la razón deja todo a cargo del entendimiento, “es obvio, pues, que cuando el entendimiento pretende conocer lo incondicionado (algo que sólo podría hacer la razón, si no estuviera ella misma entregada a su vez a un tipo de conocimiento *finito* y sujeto al *tiempo*), necesariamente cae en la Nada”<sup>120</sup>. Para Schopenhauer, el arte constituía el acceso a lo Absoluto, en tanto que catarsis de la Voluntad. Pero, y ¿si la Voluntad se vuelve voluntad de nada?

Tras las dos grandes guerras, el mal-estar del “deterioro de esperanzas y emociones humanas”<sup>121</sup> pareció borrar todas las perspectivas, incluso las nietzscheanas, marxistas y heideggerianas. En este límite extremo, ya no queda ningún anhelo unificador accesible desde la radical multiplicidad de las cosas no organizadas desde un gran discurso común. Tomado por una desmesurada confianza en las potencialidades de la razón, al sujeto del cogito cartesiano no ha bastado la búsqueda de los objetos en el mundo, quiso incluso transformar el mundo en objeto. Su ingreso en la Modernidad ha resultado un fracaso en la forma de una especie de pérdida del mundo, o al menos de la imagen del mundo, en sentido heideggeriano<sup>122</sup>. En Kant, esta multiplicidad irreductible de las cosas y la inestabilidad que

---

<sup>118</sup> “[...] conhecimento mediato de um objeto, portanto a representação de uma representação desse objeto.” KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 1989, 2ª ed.; A68 B93; p. 102. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

<sup>119</sup> “[...] sempre ocupado em espisar os fenómenos com a intenção de lhes encontrar quaisquer regras.” *Ibíd.*; A126 B166; p. 169. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

<sup>120</sup> DUQUE, Félix. *Op. Cit.*, 2006; nota de pie de página nº 27, p. 31.

<sup>121</sup> STEINER, George. *Nostalgia del absoluto*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007, 9ª ed.; p. 87.

<sup>122</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. *The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. California: Stanford University Press, 2004.

genera, las cuales impiden que se las represente (la imagen, la palabra, la presentación del mundo), y por ello causan displacer, corresponden a la estética de lo sublime.

En un sentido muy general, la llamada “crisis de la representación” puede significar también una crisis de la metafísica y, por extensión, una crisis de la estética, en tanto que rotura entre la dimensión del sentido y la dimensión de la presencia. Es decir, en tanto que una fundamental escisión en la unidad sintética espacio-temporal, eje de una hipotética supervivencia del sentimiento de lo sublime en el arte contemporáneo, tal como la trata esta Tesis.

“Es una característica común a todas las doctrinas metafísicas, por muy divergentes que puedan ser, el estar de acuerdo en la necesidad de hallar la causa primera de lo que es. Llámesele materia con Demócrito, Dios con Platón, Pensamiento de su Pensamiento con Aristóteles, Uno con Plotino, Ser con todos los filósofos cristianos, Ley Moral con Kant, Voluntad con Schopenhauer, o bien sea la Idea absoluta de Hegel, la Duración creadora de Bergson u otra cualquiera de las que podrían citarse, siempre el metafísico es un hombre que anda a la búsqueda, detrás y allende toda experiencia, de un fundamento último para toda experiencia real y posible. Aun si restringimos nuestro campo de observación a la historia de la civilización occidental, es un hecho objetivo que los hombres han ambicionado tal conocimiento por más de veinticinco siglos y que, después de haber demostrado que no se debería buscarlo y de haberse comprometido a no buscarlo más, se han encontrado a sí mismos procurándolo de nuevo.”<sup>123</sup>

Lyotard y Jürgen Habermas (1929-) tratan este tema de modo aparentemente semejante, pero substancialmente distinto, hasta contrario. En Lyotard, esta rotura entre la dimensión del sentido y de la presencia corresponde “al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación [que a su vez] corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, (...). La función narrativa pierde sus funtores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito”<sup>124</sup>. A su vez, Habermas “piensa que si la modernidad ha fracasado, ha sido porque ha dejado que la totalidad de la vida se fragmente en especialidades independientes abandonadas a la estrecha competencia de los expertos, mientras que el individuo concreto vive el sentido ‘desublimado’ y la ‘forma

---

<sup>123</sup> GILSON, Étienne. *La unidad de la experiencia filosófica*. Madrid: Rialp, 1973; pp. 347-348.

<sup>124</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 1984-2006, 9ª ed.; p 10.



desestructurada' no como una liberación sino en el modo de ese inmenso tedio acerca del cual, hace ya más de un siglo, escribía Baudelaire"<sup>125</sup>.

Lo que esta crisis supuestamente anuncia para los dos es la atomización de los conjuntos, la replicación de las auras y la disminución de las escalas del individuo concreto. Desde la anti-epifanía de los objetos "ya hechos" o "encontrados" en el último modernismo, hasta el carácter anti-relicario de las réplicas y las simulaciones del primero posmodernismo, lo Absoluto, a igual que la Naturaleza, corren el riesgo de sufreren el asedio cosificante y anti-aurático que caracteriza el principal postulado del *art as life*. La pretensión de la gran corriente anti-figurativa del arte como vida, unida al "rechazo de este concepto mutilado de mimesis ha sido la *conditio sine qua non* de las antiestéticas del siglo XX. Y cómplice del ascetismo antiartístico desde Duchamp hasta Derrida"<sup>126</sup>.

Sin embargo, aunque Lyotard y Habermas coincidan que toca al arte la tarea de superar las demandas del capitalismo avanzado, que pretende evaluar la vida y el arte de acuerdo con los criterios de eficiencia y de comercialización, el primero considera que el segundo subordina el arte y las experiencias que produce a las exigencias del sistema social, cuando espera que funcione como una amalgama entre los discursos variados. Para el francés, el alemán subsume el arte a una unidad sociocultural, sólo posible bajo una nueva metanarrativa capaz de reorganizar la multiplicidad expuesta por las pérdidas de los referentes. En Kant, esta unidad y esta estabilidad, que placen, corresponden a la estética de lo bello.

Para Lyotard, por tanto, Habermas excluye lo sublime de su lectura kantiana, o al menos ignora su principal criterio, el de la diferencia y la inestabilidad, características fundamentales del mundo posmoderno, reconocida por ambos. La función terapéutica que Habermas alega al arte mantiene o restaura las metanarrativas que Lyotard, a su vez, entiende que lo sublime destruye. Así, al contrario

---

<sup>125</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 2008; p. 12. Sobre un ejemplo de cómo el arte contemporáneo expresó la náusea ante una realidad no solo desestructurada, sino también híper expuesta en su desestructura, como consecuencia del combate a la imagen tradicional unificada, véase: KRAUSS, Rosalind. *Cindy Sherman 1975-1993*. New York: Rizzoli, 1993.

<sup>126</sup> SUBIRATS, Eduardo. "Mito, magia, mimesis"; en: SAMPEDRO, Claudia Steiner (Dir.); RAMÍREZ, Olmo Uscátegui (Ed.). *Op. Cit.*, 2010-2012; p. 48.

de lo que piensa Habermas, el arte posmoderno para Lyotard crea avances en la sociedad y la cultura no porque puede organizar los discursos a favor de una unidad sociocultural suprasubjetiva, sino porque produce en un sentido anti-totalitario, legitimando las diferencias y, por supuesto, atisbando la libertad, no como *ethos* ilustrado, sino como *pathos* contemporáneo.

En este “lugar” consensual anhelado por Habermas, ya diseñado por Leibniz, Wolff y Baumgarten, el gusto debe dejar la esfera meramente individual, particular y subjetiva anunciada en el proceso post-moderno de fragmentación de la lógica autorreferente del capital, para él conflictiva y peligrosamente caótica, para volver a acceder a una esfera comunicativa de lo social, de lo universal, lo objetivo y ordenado. El sentimiento del sujeto, en tanto que simple gusto desinteresado de los sentidos, debe convertirse en un concepto del objeto, en tanto que conocimiento común a todos los sujetos. Por otro lado, el “sentimiento” negociado pretendido por Lyotard, y ya atisbado por Kant, asume y admite lo particular, lo contingente y lo problemático de la condición posmoderna, y supone una experiencia de constitución de significado independiente de todo entendimiento o proceso conceptual del intelecto operado en el sujeto desde su exterior. El “sentido común” que puede alcanzarse por este sentimiento (que Kant distingue del entendimiento común, pese la confusión eventual de los términos que será tal vez aclarada en el capítulo siguiente), aunque provisional y sectorizado, está en el centro del argumento libertario de Lyotard, a ejemplo de Kant, que defendiera un principio subjetivo que sólo por medio del sentimiento (particular), y no por medio de conceptos (universales), determinase qué place o qué disgusta, tal como funciona la ley moral dentro de mí.

El “sentido común” que para Habermas exige una proporcionalidad entre los sujetos fue llamado por Kant de *sensus communis*, cuando cada uno da su asentimiento definitivo a un juicio que, a su vez, se vuelve común y fundamental, y está expresamente bautizado en la *Analítica de lo bello*. El “sentido común” negociado, en que cada uno no da más que su mero consentimiento circunstancial y efímero a un juicio, pero aun legítimo y operacional, está indirectamente sugerido en la *Analítica de lo sublime* bajo el nombre de *Enthusiasmus*. O sea, el arte social de Habermas constituye una proposición bien fundada y validada, que opera con base en reglas de determinación a priori, anteriores a él mismo, como imagen comprobatoria de la proposición según la cual la propia humanidad moderna progresa hacia un estado mejor. En sentido contrario, la proposición inestable y precaria de lo sublime bajo la

condición posmoderna de Lyotard juzga sin reglas, o mejor dicho con base en reglas consensuales no determinadas a priori repetidamente negociadas. A partir de la analítica kantiana de lo sublime, Lyotard atisba la sociedad fragmentaria, el arte sin referentes, y proclama lo que él llama la “república sentimental”. Sin embargo, la premisa de esta Tesis es que a una investigación político-filosófica sobre esta “república” debe anteceder una investigación analítico-estética de este “sentimiento”, es decir de la posibilidad de este arte justificado en una supervivencia de lo sublime en la producción contemporánea en tanto que discurso crítico válido, lo que, a su vez, exige antes un recorrido resumido por la historia del concepto de sublimidad, tal como se va a proceder en el siguiente capítulo.

## 2 Lo sublime

*No es la mía, no tengo, no tengo voz y debo hablar, es cuanto sé, a esto es a lo que hay que darle vueltas, a propósito de esto debe hablarse, con esta voz que no es la mía, pero que no puede ser más que la mía, pues aquí no hay nadie más (...).*<sup>127</sup>

### 2.1 Lo sublime moderno: Longino, Burke y Kant

#### 2.1.a El establecimiento del término “sublime”: del griego al francés

La indagación sobre lo Bello estuvo tradicional y sistemáticamente presente a lo largo de toda una vasta documentación poética y filosófica occidental, desde el siglo V a.C., por lo menos. Pero también no deja de sorprendernos la enorme penetración de otra antigua fuente en el pensamiento occidental. *Perí hýpsous* (Περὶ ὕψους), en verdad, forma un puñado de textos incompletos, supuestamente escritos en una época no más que probable, consensualmente la segunda mitad del siglo I. Probablemente, también, fueron producidos como réplica polemista a un texto anterior, el *Tratado sobre la sublimidad* de *Cecilio di Calacte* del siglo I a.C., y dedicados a un desconocido, Postumio Terenciano<sup>128</sup>, cuyo contenido es todavía cuestionable, pues se trató siempre de compilaciones posteriores. Para allá de

---

<sup>127</sup> BECKETT, Samuel. *El innombrable*. Traducción de R. Santos Torroella. Barcelona: Lumen, 1966 (edición digital: Orbis, 2007; p. 33).

<sup>128</sup> Personaje probablemente romano a quien *Perí hýpsous* está dedicado, y en cuyos primeros párrafos está identificado como su solicitante, además tratado como “muy querido”, “versado”, e invitado a revisar el texto, aunque hasta hoy no se tenga ni rastros de obra suya. ANÓNIMO; ARISTÓTELES; ALSINA CLOTA, José (ed.). *Sobre lo sublime. Poética*; I-3. Edición bilingüe con traducción de José Alsina Clota. Barcelona: Bosch, 1985; pp. 69, 71, 73.

Por recomendación del Catedrático Félix Duque Pajuelo, la edición de José Alsina Clota está usada como la principal referencia del clásico de Longino para este trabajo, eventualmente confrontada con: DEMETRIO; ‘LONGINO’. *Sobre el estilo. Sobre lo sublime*. Traducción de José García López. Madrid: Gredos, 2008. | DIONISIO LONGINO. *Tratado de Rhetorica el Sublime, Madrid: 1770*. Traducción del griego de Manuel Perez Valderrabano. (Edición facsímil de ejemplar perteneciente a la biblioteca de Santiago Arribas Parra.) Valladolid: Maxtor, 2001.

todo ello, los textos están hasta hoy atribuidos a un autor incierto: Λογγίνος, *Longinus*, pero también firmado Διόνυσος, *Dionisus*; entonces Dionisio Longino, más tarde Pseudo-Longino<sup>129</sup>.

No obstante, todas las versiones que se hacen hoy del tratado de Longino se refieren, directa o indirectamente, a compilaciones producidas a partir de la segunda mitad del siglo X, especialmente la más antigua, hecha en Constantinopla, el *Codex Parisinus Graecus 2036*, que además contenía también partes de los *Problémata* de Aristóteles. Tras sufrir diversas mutilaciones a lo largo de cinco siglos, tales manuscritos medievales fueron repetidamente copiados y editados por varios humanistas italianos en Venecia, Florencia y Ginebra. La *editio princeps* fue la edición de Francesco Robortello (1516-1567), surgida en Basilea en 1554, que incluso se mantiene hasta hoy como la más influyente. Poco tiempo después, los manuscritos reciben, al fin, una definitiva colación en el 1568 por el erudito italiano *Petrus Victorius* (Pietro Vettori, 1499-1584).

Todavía, esta especie de “redescubrimiento” de Longino entre los siglos XV y XVI habla más respecto a un acercamiento humanista general hacia los textos antiguos, como si fueran verdaderas joyas, que a

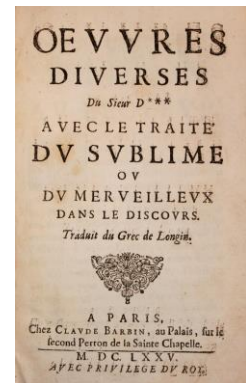
---

<sup>129</sup> “Las dificultades sobre la identidad del autor han estado íntimamente relacionadas con el problema anterior [datación], habiéndose tenido aquí en cuenta los nombres de un Pompeyo Gémino, de Elio Teón, de Dionisio de Halicarnaso, del mismo Plutarco y, sobre todo, Casio Longino. Hasta principios del siglo XIX era general la atribución del tratado a Casio Longino; sin embargo, en 1808 el sabio italiano G. Amati descubría en uno de los manuscritos vaticanos de *Sobre lo Sublime* esta inscripción: *Dionysiou e Longinou*, que había pasado hasta entonces desapercibida. Con ello la autoridad de Casio Longino, admitida desde antiguo, comenzó a tambalearse, siendo entonces propuesto Dionisio de Halicarnaso, que escribió en tiempos de Augusto. [...] Descartado Casio Longino, retórico neoplatónico del siglo III d. de C. [...] la mayoría de los últimos trabajos que se han ocupado de este problema [...] señalan a un autor griego desconocido que emigró a Roma bajo Augusto o uno de sus sucesores y el siglo I d. de C. como fecha de composición más verosímil de *Sobre lo Sublime*.” DEMETRIO; ‘LONGINO’. *Op. Cit.*, 2008; pp. 137-138.

Pese la lista histórica de “candidatos”, hasta el siglo XIX hubo siempre algún consenso respecto al autor del tratado, alrededor del nombre del retórico y filósofo griego con ciudadanía romana Casio Longino (Λογγίνος, *Cassius Longinus*; 213-273). El hecho es que en 1808, el prefecto de la Biblioteca Vaticana, Gerolamo Amati (1768-1834), durante la colación del *Codex Vaticanus* hizo un increíble y probablemente inadvertido “descubrimiento” en el manuscrito 285 del siglo XVI: una medio borrada inscripción hasta entonces desapercibida que decía Διονυσίου ἢ Λογγίνου (Dionisio o Longino). No ha tardado mucho en equiparárselas a la otra idéntica inscripción, ya percibida pero olvidada, en el verso del mismísimo manuscrito *Parisinus Gr. 2036*. Ante ello, la autoría de Dionisio Longino (cuya tendencia era identificarlo a Casio Longino) se vio inmediatamente contestada. Ante la total contradicción entre las ideas y estilo de *Sobre lo Sublime* y los escritos del según candidato más probable, Dionisio de Halicarnaso (60-7 a.C.), no ha quedado más alternativas mínimamente aceptables para la autoría de *Perí hýpsous*.

Nota: de modo meramente instrumental, desde aquí hasta adelante, lo llamaré sólo Longino.

algún contexto temático renacentista propiamente dedicado a una discusión sobre los estilos, o al conocimiento de “los medios con que educar nuestra sensibilidad natural promoviéndola a un cierto grado de grandeza”<sup>130</sup>. A todo el tortuoso y accidentado recorrido que este texto ha sufrido, supuestamente, desde el siglo I hasta el *Cinquecento*, se debe añadir aún el hecho de que el tema de lo sublime permaneció un siglo más, por lo menos hasta el Barroco, bajo un interés sólo incipiente. El decisivo viraje en la importancia de ese tema dentro del pensamiento europeo se debe casi totalmente a la traducción del *Perí hýpsous* al francés, hecha por el crítico y poeta Nicolas Boileau-Despréaux en 1674-5<sup>131</sup>. La gran difusión pública de su *Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du grec de Longin* sacudió a Europa como un verdadero seísmo, comenzando por su traducción del término griego de Longino *To Hypsos* por *Le Sublime*. Consecuentemente, *Perí hýpsous* por *Du Sublime*. Desde entonces nunca más se ha propuesto ninguna otra palabra que amenazase el término “sublime”. Aún más, es a partir de esa versión francesa del XVII, luego exportada a Inglaterra, Alemania e Italia ya en los primeros años del siguiente siglo, que la obra reconocida como grecorromana obtuvo un verdadero estatuto de tratado sobre el arte, y de pronto su tema principal fue elevado a la categoría de la sensibilidad, así como su supuesto autor, Longino, puesto en el centro del criticismo europeo hasta abrirse el siglo XIX.



Sin embargo, para que lo sublime viniese a ocupar ese lugar, dos importantes desplazamientos marcaron antes su trayecto. Primero, en función del cambio de su significante, ocurrido en el siglo I. Después, en función del cambio de su significado, ocurrido en el siglo XVIII. El primer desplazamiento es una de las tesis de la profesora francesa de la Universidad de París, Baldine Saint-Girons. Lyotard defiende el segundo.

<sup>130</sup> Atribuido a Longino. En: ANÔNIMO; ARISTÓTELES; ALSINA CLOTA, José (ed.). *Op. Cit.*, 1985; p. 69.

DEMETRIO; ‘LONGINO’. *Op. Cit.*, 2008; 1, p. 148.

DIONISIO LONGINO. *Op. Cit.*, 2001; A1, pp. 3-4.

<sup>131</sup> Figura: Nicolas Boileau-Despréaux; *Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du grec de Longin*, 1674/5.

Saint-Girons explica, en su largo análisis sobre el recorrido histórico de lo sublime, que hubo una importante transición del término griego sustantivado *hypsos* (fundamentalmente teórico e ideal) para el término latino adjetivado *sublimis* (fundamentalmente práctico y funcional). Tal cambio ocurrió muy posiblemente durante la avasalladora asimilación romana de la cultura griega desde la época de Augusto hasta Constantinopla. Lo más probable es que Longino fuera él mismo un supuesto griego con ciudadanía romana concedida en los años de las dinastías Antonina o Severa. No ha sido una simple alteración de significantes. El latín ha prestado a la idea de elevación (típicamente griega) no sólo la cualidad de potencia (típicamente romana), sino que también ha impuesto a la abstracción filosófica del vocablo helénico (registrado desde Homero y Hesíodo) una funcionalidad retórica antes inexistente, o al menos secundaria, sobre cuya preponderancia se basa todo el tratado de Longino<sup>132</sup>.

### 2.1.b El establecimiento del significado “sublime”: de la retórica a la filosofía

*Perí hypsous* es inmediatamente recibido como un tratado de ῥητορικὴ τέχνη (*Rhetorikè téchne; Ars Rhetorica*), pues fue escrito según una exigencia de “utilidad práctica”<sup>133</sup>. Pero ¿útil a quién y para qué? Históricamente, la retórica se origina en la Sicilia griega cerca del viraje de los siglos VI y V a.C. bajo una necesidad pública de carácter judicial, íntimamente relacionada con lo político, y no con lo literario. Aunque Longino parezca considerar lo sublime en un plan más amplio de formación integral

<sup>132</sup> “El griego *hypsos* es un sustantivo neutro perteneciente a una rica y bien estructurada familia de términos ligados todos ellos al adverbio *hypsi*, ‘en alto’. Por lo general designa la altura concebida como una dimensión espacial, opuesta a la anchura y a la longitud y que, sucesivamente, asume el sentido de lo más alto, de cima o culmen. De manera que la componente metafórica en griego resulta esencial. El término latino *sublimis* tiene su origen en la preposición *sub* ‘bajo’, ‘cerca’ y en el adjetivo *limis* (o *limus*), ‘oblicuo’, ‘de través’, o también, aunque menos consistente, en la preposición *sub* y el sustantivo *limen*, ‘límite’ ‘umbral’. Sin embargo, recuérdese que, en latín, la preposición *sub* designa no sólo una relación de inferioridad, de proximidad o de sumisión, sino también un desplazamiento de abajo hacia arriba y está relacionada con la preposición *super*, ‘sobre’, del mismo modo que en griego la preposición *hypó*, ‘bajo’, está relacionada con la preposición *hypér*, ‘sobre’. Por lo demás, el adjetivo *limis* (o *limus*) cualifica la mirada indirecta y furtiva (tal y como es, significativamente, la torva mirada de Atenea), así como también un complejo movimiento de elevación y, en cualquier caso, no ortogonal respecto del suelo\*. De acuerdo con el gramático Sexto Pompeyo Festo (siglo II d.C.) el término *sublimis* ‘viene de umbral (*limen*) superior, porque está por encima de nosotros’ [...].” SAINT GIRONS, Baldine. *Lo sublime*. Traducción de Juan Antonio Méndez. Madrid: A, Machado Libros, 2006; pp. 90-91. “\*Véase A. Ernout y A. Meiller, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine. Histoire des Mots* (DELL), Parism 1985, voces *limus*, **sublimis**.”

<sup>133</sup> Atribuido a Pseudo-Longino. En: ANÓNIMO; ARISTÓTELES; ALSINA CLOTA, José (ed.). *Op. Cit.*, 1985; p. 69.

de la persona, siguiendo el ejemplo del sistema de enseñanza precursor del humanismo creado por el orador socrático Isócrates (436-338 a.C.), la eficacia de la argumentación oral mantiene sus fines preponderantemente retóricos como técnica de expresarse de manera adecuada para lograr, en ese caso, la persuasión del oyente por medio del gran estilo. Por ello, el autor insiste en que sus esfuerzos “pueden ser de algún provecho para el hombre entregado a los asuntos públicos”<sup>134</sup>, pese al hecho de que su tratado se alinea más a una tradición de enfoque teórico, equiparado a la Lógica y a la Dialéctica, como el de la *Retórica* de Aristóteles (384-322 a.C.), y menos a la tradición de los manuales meramente prácticos, como el de la *Retórica a Alejandro* escrita por Anaxímenes de Lámpsaco (380-320 a.C.).

“El autor es un retórico. Enseña en principio los medios que tiene el orador de convencer o conmover (según el género) a su auditorio. La didáctica del arte oratorio es la sazón tradicional desde Aristóteles, Cicerón y Quintiliano. Estaba vinculada a la institución republicana, ya que había que saber hablar ante las asambleas y los tribunales.”<sup>135</sup>

Así que, aunque en la Grecia Clásica no había una distinción clara entre Retórica y Filosofía, excepto con Sócrates a través de Platón, lo sublime llega todavía a la Era Moderna bajo esa separación: más que propiamente filosófico, nos ha llegado primero como un tema literario. La transcripción de Boileau en el siglo XVII no cambia de inmediato esa caracterización del *Perí hýpsous* como uno de los tratados antiguos sobre la *grandi eloquentia*. El propio subtítulo “*du merveilleux dans le discours [...]*” es una adición al “*Perí*” del título griego original (“*De*” en latín) con la cual Boileau quiso ratificar y actualizar la vocación clasicista del texto “que todos tienen acogido como uno de los más valiosos restos de antigüedad sobre el tema de la retórica”<sup>136</sup>. Además, lo publica en 1674 como parte de su famosa *Art poétique*, la biblia de la Estética racionalista (si es que se puede hablar de una

---

<sup>134</sup> *Ibíd.*; p. 75.

<sup>135</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 1998; p. 99. (Ese texto surgió en 1985 como un ensayo para la revista parisiense *Po&sie* número 34 del Éditions Belin bajo el título “*Le sublime, à présent*”).

<sup>136</sup> “[...] qui l’ont tous regardé comme un des plus précieux restes de l’antiquité sur les matières de rhétorique”. BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. “Traité du Sublime: Préface”; en: ROUSSEAU, J. B. *Œuvres complètes de Boileau Despréaux, précédées de Œuvres de Malhebbe suivies des œuvres poétiques*. Paris: Chex Firmin Didot Frères, Fils et C<sup>ie</sup> Libraires, 1965; p. 316. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)



“estética racionalista” en este contexto), que establece de forma didáctica y doctrinaria el código poético dominante en toda la segunda mitad del siglo XVII y buena parte del XVIII.

Boileau, al igual que Leibniz y la mayoría de los artistas y “estetas” de la segunda mitad del siglo XVII, es un racionalista. Está inscrito en el casi hegemónico pensamiento francés de tradición cartesiana, para el cual existe en el hombre dos esferas cognitivas: una superior, general y universal, caracterizada por lo que es estable, la esfera de la razón; y la otra inferior, diversa y particular, caracterizada por la inestabilidad, la esfera de los sentidos. Sólo subordinando la segunda a la primera es que se concebía posible, según reglas y leyes, acceder metodológicamente al conocimiento, o sea, a la verdad de la ciencia, la moral, la religión, la política, y por supuesto del arte. La producción artística tiende entonces a llegar al fin del siglo XVII de modo normativo, según un rigor formalista dedicado a la acción moral y la función educadora; sólo eventualmente, y en un segundo plano, volcado al placer. Ello se percibe en una enorme escala, que va desde el formalismo uniformador del teatro de Racine, Molière y Corneille, hasta la mecánica clasicista de la *tragédie lyrique* de Jean-Baptiste de Lully (nacido Giovanni Battista Lulli) y Philippe Quinault, y por supuesto el academicismo ultra disciplinado de Jean-Baptiste Colbert y Charles Le Brun. Así que desde la literatura y el teatro, hasta la música y las bellas artes, el Racionalismo (incluso en su faceta empirista anglosajona) formaba una baliza importante para cualquiera actividad social que estuviese mínimamente tangencial a la sociedad y cultura francesas cerca del fin de Descartes. En este contexto, el impasse fundamental de base cartesiana entre la *res cogitans* (el pensamiento común a la esfera de la razón) y la *res extensa* (la materia común a la esfera de la sensibilidad) imposibilitaba toda estética.

“Tomemos, por ejemplo, este pedazo de cera; acaba de salir de la colmena; no ha perdido aún la dulzura de la miel que contenía; conserva algo del olor de las flores, de que ha sido hecho; su color, su figura, su tamaño, son aparentes; es duro, frío, manejable y, si se le golpea, producirá un sonido. En fin, en él se encuentra todo lo que puede dar a conocer distintamente un cuerpo. Mas he aquí que, mientras estoy hablando, lo acercan al fuego; lo que quedaba de sabor se exhala, el olor se evapora, el color cambia, la figura se pierde, el tamaño aumenta, se hace líquido, se calienta, apenas si puede ya manejarse y, si lo golpeo, ya no dará sonido alguno. ¿Sigue siendo la misma cera después de tales cambios? Hay que confesar que sigue siendo la misma; nadie lo duda, nadie juzga de distinto modo. ¿Qué es, pues, lo que en este trozo de cera se conocía con tanta distinción? Ciertamente

no puede ser nada de lo que he notado por medio de los sentidos, puesto que todas las cosas percibidas por el gusto, el olfato, la vista, el tacto y el oído han cambiado y, sin embargo, la misma cera permanece. Acaso sea lo que ahora pienso, a saber: que esa cera no era ni la dulzura de la miel, ni el agradable olor de las flores, ni la blancura, ni la figura, ni el sonido, sino solo un cuerpo que poco antes me parecía sensible bajo esas formas y ahora se hace sentir bajo otras. Pero, ¿qué es, hablando con precisión, lo que imagino cuando lo concibo de esta suerte? Considerémosle atentamente y, separando todas las cosas que no pertenecen a la cera, veamos lo que queda. No queda ciertamente más que algo extenso, flexible y mutable.”<sup>137</sup>

Un giro en el estatuto del arte hacia una actividad espiritual autónoma, así como en el estatuto de lo sublime hacia una teoría de la sensibilidad (y no método para la práctica del discurso), sólo ocurriría en el siglo siguiente.

Partamos entonces de la premisa apuntada por Saint-Girons de que el tema de lo “más alto” traía originalmente en su figura metafórica, desde el siglo VIII a.C., un carácter eminentemente filosófico. Debemos entonces considerar junto con ella que, cuando lo sublime griego se ha naturalizado en fin romano, un primer desplazamiento “clásico”, por así decirlo, se ha dado en su significación: del *Perí hýpsous* filosófico al *De Sublimitate* retórico. Ello ha ocurrido, por tanto, cerca de ocho o nueve siglos más tarde que su supuesto nacimiento Arcaico, en un nuevo contexto, el de los *Augustus*, cuando se anunciaba el inicio de la decadencia del *status quo* patricio ante una doctrina provincial y plebeya. Siguiendo esta lógica, un segundo desplazamiento “moderno”, por así decirlo, se dará ahora cerca de diecisiete siglos después, en un contexto otra vez totalmente nuevo, pero insinuantemente comparable, el de los *Louis*, cuando se anuncia los comienzos de enflaquecimiento del *établissement* cortesano ante una ideología popular y burguesa.

Como va dicho, la propagación de la versión francesa hecha por Boileau a partir de este último contexto fue enorme. De hecho, penetró en todo el continente durante los últimos años del siglo XVII. Sin embargo, sólo cuando cruza el Canal de la Mancha, en los primeros años del XVIII, es, efectivamente, que se da aquel segundo desplazamiento de enfoque de lo sublime: desde una

---

<sup>137</sup> DESCARTES, René. *Meditaciones metafísicas*. Traducción de Manuel García Morente. Madrid: Ed. Alfaguara, 1977; pp. 139-140.

sublimidad etimológicamente latina, adjetivada, cuyo carácter romano estuvo relacionado siempre a la potencia (grave, superior; pero también vehemente, terrible), hacia una sublimidad semánticamente griega, sustantivada, cuyo carácter helénico se supuso relacionado desde antaño a la elevación (alto, excelsitud). Es con los ingleses que el abordaje didáctico y pragmático de lo sublime será sustituido por otro reflexivo y teórico. Además, según Lyotard, era una sustitución inevitable, una vez que, pese haber un consenso acerca de su génesis como palabra (o más precisamente como no palabra, como el sin nombre del Dios judío), en lo sublime nada puede haber de didáctico cuando “el discurso se adapta a los defectos, las faltas de gusto, las imperfecciones formales”<sup>138</sup>.

Más exactamente, la transición de un sublime retórico hacia un sublime filosófico se da sistemáticamente con el joven filósofo irlandés Edmund Burke. Pero hay que tener en cuenta: la serie de artículos reunidos por Joseph Addison entre junio y julio de 1712 en la revista inglesa *The Spectator*, bajo el título *Pleasures of the Imagination* (Placeres de la imaginación<sup>139</sup>); la transcripción al inglés del *Perí hýpsous* en 1739 por William Smith, bautizada *Dionysus Longinus, On the sublime: Translated from the Greek with Notes and Observations, and some account of the life, writings, and character of the author* (Dionisio Longino, Sobre lo Sublime: traducido del griego con notas y observaciones, y algo sobre la vida, los escritos, y el carácter del autor); y por fin, en 1745, *Night Thoughts* (Noches, Las noches o Pensamientos nocturnos) de Edward Young.

A pesar de que ninguno de estos conlleva propiamente una teoría estética sólida en Inglaterra, todos sus escritos no escapan a la tesis básica del Empirismo inglés: no hay ideas innatas, sino que las ideas son siempre un producto de la experiencia, pese todos sus rasgos racionalistas. Esta postura asociaba automáticamente la inestabilidad material de la experiencia percibida a la inexactitud de la imaginación múltiple y diversa, por supuesto en contra de la estabilidad del cálculo abstracto francés, concebido por la exactitud de la razón (una y siempre la misma aunque aplicada a objetos diferentes). Pero era también una nueva valoración de la experiencia sensible, la cual exigía necesariamente un papel intelectual más importante y una función social más relevante de la imaginación. Addison, por

---

<sup>138</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 1998; p. 100.

<sup>139</sup> ADDISON, Joseph. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Madrid: Visor, 1991.

ejemplo, acentúa el goce que se siente a través de los “datos imaginativos”, asegurando que ese goce no es menos importante que el entendimiento; al contrario, es complemento necesario para la construcción del conocimiento. Según él, hay una miríada de cosas (saberes) que el entendimiento no es capaz de alcanzar, sólo asequibles a través de los placeres sensibles (muy pronto, “estéticos”). Más que eso, el goce surge como una especie de facultad capaz de elevarnos a una condición de “buen gusto”. Es decir, a partir de *The Spectador* se pudo por primera vez concebir que, igual o más que el entendimiento, hay una clase de realización espiritual que nos defiende contra el *Memento mori* (tan común a la pintura de los siglos XVI y XVII<sup>140</sup>), así como contra los impulsos primarios e inconscientes (especie de placeres animalescos), que sólo es alcanzada a través de la sensibilidad (especie de placer civilizado, luego, “bello” o “sublime”).

“Así, lo que antes era una señal de animalidad en una jerarquía celeste, pasa a ser ahora, desde principios del siglo XVIII, explícitamente con Addison, una distinción del hombre educado o refinado en una sociedad ilustrada. [...] Moldear la sensibilidad es un asunto

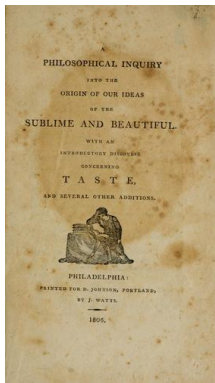
---

<sup>140</sup> *Memento mori* (‘Acuérdate que morirás’) es el antepasado directo de las *Vanitas* (del latín: ‘vacuidad’, luego vanidad). Fue un motivo pictórico simbólico de escenificación retórico-alegórica, apelo patético, obvia referencia filosófica (muchas veces asociado a citas eruditas), eventual sugestión sarcástica, irónica y macabra, con una significación que puede ser comprendida como una especie de alusión a la insignificancia de la vida terrenal y al efímero del gusto, cuya función era, en última análisis, una vehemente advertencia moralizante y amenazadora contra el apego sensual por la vida material. En general, incluyen calaveras, frutas podridas, borbojas (brevedad de la vida y sorpresa de la muerte), además de humo, relojes e instrumentos musicales, en general ejecutados en el verso de los trípticos. Las *vanitas* estuvieron especialmente asociadas al género de la naturaleza-muerta en los Países Bajos y todo el norte de Europa durante los siglos XVI y XVII (aunque han sido comunes en otros lugares y períodos; por ejemplo, la escultura funeraria medieval). El término hebreo que traduce la palabra vanidad, *Qohelet*, significa etimológica y literalmente “vapor de agua” (y sombra, humo, vahaje, nube etcétera), y hace parte del repertorio inefable de los vocablos que nombran imágenes de substancia efímera cuando ilustran la idea de “fragilidad humana”, predominante en varios momentos del pensamiento hebreo antiguo. El tema es el de *Eclesiastés*, el texto bíblico que más acentúa el vacío de las cosas humanas: *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* (‘vanidad de las vanidades, todo es vanidad’; Ecc.1:2). Ya el origen iconográfico más antiguo de las *vanitas* en la pintura remite al retrato medieval tardío de San Gerónimo eremita, con sus libros y hojas voladoras, el cráneo humano, el reloj de arena. Uno de los primeros *memento mori/vanitas*, y exuberante indicio de esa futura moda, fue el original desaparecido del retrato de “S. Gerónimo” del flamenco Jan Van Eyck de la tercera década del XV. Casi un siglo después de esa pintura flamenca, ganará una gran divulgación tras el Concilio de Trento, correspondiendo también al ambiente de la *terribilitá*, nacido del ejemplo del *Juicio Final* de Michelangelo, de lo cual hablo más adelante, y que se extenderá desde la Alemania y Francia hasta la Italia y España, desde el Manierismo y Tenebrismo hasta su período áureo, el siglo XVII del *trompe-œil* e inicios barrocos.

social y político, es un asunto educativo. De allí que a partir del siglo XVIII adquiriera cada vez más importancia el concepto de gusto y, con él, el gusto por el arte”<sup>141</sup>.

### 2.1.c La valoración de la imaginación y el nacimiento de la Estética

Al mismo tiempo de esta nueva valoración de la sensibilidad, Addison y todos los demás escritos ingleses lograban asociar también la idea de sublimidad a la idea de grandeza y excelcitud, de manera más sólida y definitiva que la asociación romano-cristiana de lo sublime a la idea de gravedad y



vehemencia. De hecho, los estudios británicos de la primera mitad del XVIII no sólo contribuirían decisivamente a la creación de la Estética en el viraje del siglo, sino que también constituyeron el más importante punto de partida para que Burke publicase en la mismísima Londres de 1756-7, con sólo veinte y ocho años de edad, su extraordinaria *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. La publicación de *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*<sup>142</sup> tal vez constituya el mayor marco de todos para una posible teoría de lo sublime propiamente dicha, inscrita

dentro del alcance de una teoría de lo sensible también propiamente dicha, ambas según un tratamiento filosófico. Junto a la contemporánea *Aesthetica* de Baumgarten, inacabada y parcialmente publicada entre 1750 (1ª parte) y 1758 (2ª parte)<sup>143</sup>, su contenido influyó inmediatamente sobre Kant, y poco después fue decisivo para Lessing, Mendelssohn y Schiller.

<sup>141</sup> VALLE, Julio de. “La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la Estética”; en: GUTIÉRREZ, Raúl (Dir.). *Areté Revista de Filosofía*, vol. XXIII, n.º. 2 (2011). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989-2011; pp. 311-312.

<sup>142</sup> Figura: Edmund Burke; *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, 1756/7.

BURKE, Edmund. *De lo sublime y de lo bello. Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Traducción de Menene Gras Balaguer. Madrid: Alianza, 2005. | BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Traducción de Juan de la Dehesa. Murcia: Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1985.

<sup>143</sup> Edición de los Prolegómenos en castellano: BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Prolegómenos*. Edición bilingüe con traducción de R. Ibarlucea. Buenos Aires: UBA Filosofía y Letras, 1999. Edición completa del texto en alemán: BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Ästhetik*. Traducción de Dagmar Mirbach. Hamburgo: Meiner, 2007.

Desde los años de Giorgio Vasari (1511-1574), la oposición de fondo siempre latente en el arte entre una “certidumbre clasicista” y una “duda anti clásica”, por así decirlo, llegó al siglo XVIII bajo la forma de polaridad muy marcada entre un arte que debería representarse conforme a la naturaleza (o la matemática), análogamente a la ciencia, y un arte que buscaba una naturalidad de la representación (o de la expresión artística), análogamente a la poesía y la música, por ejemplo. Es decir: un arte cuya tarea era enseñarnos la esencia (la verdad de la *razón*), y un arte que se esforzaba en desvelarnos la apariencia (la falsedad del *sentimiento*). Eso significa un arte (objetivo) cuya finalidad estaría en el receptor (público, en términos modernos), antepuesto al otro arte (subjetivo) que se justificaba en el emisor (artista). De un lado, al arte dirigido al receptor, le ha correspondido siempre un rol de normas responsable por regular su quehacer, según criterios generales instituidos por la estructura universal y clara de la razón (asociada a la mente). De otro, al arte alegado al artista, le ha tocado desde hace mucho un carácter irregular y oscilante, conforme la variedad de los criterios personales atribuidos a la estructura particular y oscura de la imaginación (asociada a los sentidos).

En los comienzos del siglo de Kant, el arte de base racionalista y propiedad intersubjetiva (objetiva, según la razón, capaz de producir un acuerdo entre los sujetos) obedecía a criterios muy bien conocidos, o al menos difundidos, basados en la idea de belleza, fundamentalmente clásica, mientras que el arte sentimental, de base sensual y propiedad intrasubjetiva (subjetivista, según la imaginación, fuente de disconformidades), carecía de una legitimidad teórica. Se sabía muy bien clasificar un Rafael o un Bronzino, descifrarlos y seguirlos, pero aún era demasiado polémico deslindar un Michelangelo o un Beccafumi. Se mantuvo todavía válido a lo largo de buena parte de la primera mitad del siglo XVIII el consejo de Pico della Mirandola, para que uno se esfuerce en tener siempre bajo el control su imaginación, si quiere mantenerse propiamente humano, una vez que “mi espíritu es un vagabundo que gusta de extraviarse y no puede aún tolerar el quedar mantenido en los justos límites de la verdad”<sup>144</sup>.

---

<sup>144</sup> DESCARTES, René. *Op. Cit.*, 1977; p. 139.

Un arte así, estructuralmente identificado a la naturaleza (o sea, aquello que todavía seguía del *Quattrocento*, la “imagen de la razón divina”, en los términos de otro grande neoplatónico renacentista, Leon Battista Alberti), tendía automáticamente a identificarse en tanto que imagen racional con lo que la propia naturaleza estaba esencialmente identificada: Dios, esa instancia leibniziana súper sensible que, imponiendo orden al caos perceptivo, no admitía la idea de una sensibilidad heterogénea. Este eco renacentista en pleno racionalismo del siglo XVIII poseía en verdad fundamentos más antiguos y comunes, pues que resucitaba el monismo idealista platónico, cristianizado a partir de Plotino, comprendiendo cada espíritu como una clase de “pequeña divinidad”. Este sistema fundamentalmente antiestético de inspiración platónica, moralidad cristiana, fundamentos cartesianos, y alguna justificación leibniziana, mantenía la imaginación fuera del proceso intelectual que constituye el saber, así como rebajado y en según plano el elemento central para la constitución de la Estética, la sensibilidad.

Sin embargo, surge aquí una falsa paradoja. Explicarla exigiría de este trabajo una legitimidad demasiado filosófica, que no puede ser alcanzada por sus limitaciones disciplinares, del mismo modo que no atañe a sus objetivos académicos. Pero alcanza, al menos, a describirla. En la misma medida que parece imposible al sistema leibniziano dejar constituirse una estética propiamente dicha, a causa de su aparente cartesianismo, fue justo el pensamiento de Leibniz que permitió a la vez desplazar la idea de la belleza (y del arte) desde una esfera suprasensible hacia un ámbito propiamente humano, a causa de su valoración “anti” cartesiana de los conceptos de vida, forma y fin. Gracias en gran parte a ese desplazamiento pudo transmitirse sobre todo a los anglosajones (como el escocés Henry Home o el irlandés Edmund Burke) la idea de armonía o del “universalmente humano”, la cual estará difusa tanto en la base de los conceptos de sensibilidad e imaginación en Baumgarten, como en la base del concepto del *sensus communis* kantiano. La falsa paradoja leibniziana suena incluso prematuramente cartesiana, si consideramos que ha sido exactamente aquél comúnmente censurable racionalismo de Descartes lo que ha llevado a Montaigne al escepticismo fundamental, responsable por relativizar el platonismo de lo Bello-en-sí, vigente a lo largo de todo el dogmatismo cristiano, relativizando o “transfiriendo”, digámoslo así, la creatividad humana (el arte, sus criterios, y por tanto sus juzgamientos) desde el determinado hacia el relativo, desde la idea hacia el espíritu, desde la ontología hacia la psicología, desde el objetivo hacia lo subjetivo, desde la verdad hacia la libertad.

Leibniz abrió puertas importantes a la creación de una disciplina específicamente dedicada a la sensibilidad y la imaginación. Muchas de esas salidas llevaron inmediatamente a la ilustración anglosajona (especialmente escocesa e irlandesa) de Joseph Addison (1672-1719), Edward Young (1683-1765), Francis Hutcheson (1694-1746), Henry Home (Kames House, 1696-1782), Thomas Reid (1710-1796), David Hume (1711-1776), William Smith (1711-1787), Edmund Burke (1729-1797), Dugald Stewart (1753-1828), incluso de la novela prerromanticista de Samuel Richardson (1689-1761), la pintura satírica de William Hogarth (1697-1764), etcétera. Después, se llegó a la Francia de Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742), la Suiza de Johann Georg Sulzer (1720-1779) y, luego, a la Alemania inmediatamente predecesora de las tres críticas kantianas: la de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762)<sup>145</sup>, Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), Moses Mendelssohn (1729-1786) o Johannes Nikolaus Tetens (1736-1807). Por ello, “se ha llegado a decir que, en un cierto sentido, ‘toda la estética de Kant’, podía ‘ser considerada como la traducción en términos subjetivos de la estética de Leibniz’”<sup>146</sup>.



Por supuesto, un nuevo objeto, lo sensible, impensable a Longino, exigía un término nuevo. Para unos pocos, la primera “Estética” de la historia surge con el *Essai sur le Beau*, escrita en 1741 por el filósofo jesuita francés Yves-Alexis-Marie de l’Isle-André (1675-1764), conocido como *Père André*. Pese a la publicación del Padre Andre, para muchos, la primera Estética verdadera será presentada sólo por Baumgarten entre los años de 1750 y 1758. El filósofo berlinés era hijo de luteranos pietistas (así como Kant, Goethe, Schiller, Schleiermacher, Hegel, Hölderlin, y tantos otros ilustrados alemanes), y por lo tanto educado según la *devotio moderna*, que preconizaba una actitud íntima, directa,

<sup>145</sup> Figura: Alexander Baumgarten; *Aesthetica*, 1750.

Antes de la primera publicación de la *Crítica de la razón pura* en el 1781 (pero seguramente bajo las mismas condiciones y en fuerte intercambio con la evolución de Kant hacia a su periodo crítico), un primer volumen de Alexander Gottlieb Baumgarten bautizó en el 1750 una disciplina dedicada a tratar del conocimiento sensorial particular. Kant lo utilizó en sus clases. Contraria a la Lógica, en tanto que ciencia del saber cognitivo universal, la *Aesthetica* ganó un segundo volumen en el 1758.

<sup>146</sup> HUISMAN, Denis. *La estética*. Traducción de Albert Domingo Curto. Barcelona: Montesinos, 2002; p. 34.



individual, meditativa y emocional con relación a Dios, y por extensión a la Totalidad<sup>147</sup>. Baumgarten no sólo bautiza una nueva disciplina dedicada a la subjetividad con la derivada griega *Aesthetica*, sino que además construye el primer tratamiento verdaderamente teórico y propiamente moderno de las cuestiones relacionadas con la sensibilidad (lo que hasta entonces la filosofía conocía como “*facultades inferiores*”).

Baumgarten había introducido esta consideración en su tesis para la cátedra en la Universidad de Halle, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (Reflexiones filosóficas en torno al poema), leída y publicada en 1735<sup>148</sup>, así como también a lo largo de sus clases. Más allá de Leibniz, Baumgarten demuestra en la *Sectio I* de su *Aesthetica* que la intuición sensible no es una especie de epifenómeno del pensamiento, una especie de “casi conocimiento” más o menos imperfecto, sino un modo de pensamiento mismo, con sus propias leyes y funciones internas, un “*analogum rationis*”, pues “la analogía es para la Estética lo que la razón es para la Lógica [...]. De allí que Baumgarten defina a la Estética como un *ars analogi rationis*”<sup>149</sup>. El paso adelante que da Baumgarten en relación a Leibniz, y por supuesto a Wolff, está sobre todo en la asociación entre lo bello y el arte, que se mantendrá estable hasta Hegel. La radical distancia que hay entre la “Estética” del Padre Andre y la Estética de Baumgarten es que la de aquél intentaba simplemente utilizar el universo monadológico leibniziano para justificar la noción de orden (divina) de Agustín, mientras que

---

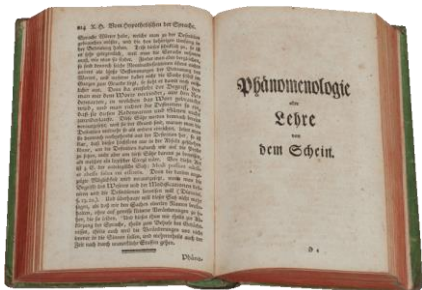
<sup>147</sup> Sobre el surgimiento de la *devotio moderna* con Geert Groote (1340-1384) y los ascéticos “Hermanos de la Vida Común” en la Holanda del siglo XIV, su papel dentro del Humanismo del siglo XV, su ascendencia sobre la Reforma y Contra Reforma del siglo XVI, así como sus ecos sobre la formación de la moralidad ilustrada alemana de los siglos XVII y XVIII. Véase: ELIADE, Mircea. *Historia de las creencias y las ideas religiosas: de la edad de piedra a los misterios de Eleusis*; Volumen I. Traducción de Jesús Valiente Malla. Barcelona: Paidós, 1999.

<sup>148</sup> “Reflexiones filosóficas en torno al poema”; en: BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb; AA. VV. *Belleza y verdad: sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*. Barcelona: Alba, 1999.

<sup>149</sup> VALLE, Julio de. “La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la Estética”; en: GUTIÉRREZ, Raúl (Dir.). *Op. Cit.*, 1989-2011; p. 323. Con la nota: “La analogía racional se describe en los §§ 640, 647 de la *Metaphysica* de Baumgarten, en la parte llamada *Psychologia Empirica = Metaphysica*, Pars III, y en la *Aesthetica, Prolegomena* §1. Está constituida por las siguientes facultades del alma: 1. *Ingenium sensitivum*, 2. *acumen sensitivum*, 3. *memoria sensitiva*, 4. *facultas fingendi* (talento poético) 5. *judicium sensitivum et sensuum*, 6. *expectatio casuum similium o praevisio*, 7. *facultas characteristicam sensitiva*. Cf. también Franke, U., “Analogon rationis”, en: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, t. 1, editado por J. Ritter, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974; Franke, U., *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten*, Wiesbaden: Studia Leinittiana Supplementa, t. IX, 1972, pp. 46ss”.

la de éste se dedicó a rellenar el agujero dejado por aquel incómodo “no sé qué” que Leibniz solía atribuir al gusto, y que, según él, conducía (a la deriva) los juicios respecto al objeto sensible. Pues “precisamente en contra ese modelo es que se constituye la primera estética”<sup>150</sup>. La *Aesthetica* de Baumgarten siembra el terreno en el que Kant va a solucionar la antinomia que se anteponía a todos sus predecesores, la de entre el placer (el gusto subjetivo, con todo lo que de contingencia y arbitrariedad se atribuía a la sensibilidad) y el valor (el gusto objetivo, universal y necesario); o sea entre sentimiento y juicio, entre el arte y lo Bello.

Lo que hace Baumgarten es extender el alcance del pensamiento humano fuera de los límites rigurosos del entendimiento puramente conceptual y abstracto del mundo en general, basado en la matemática (que él llamaba “lógica”). Su elogio a los sentidos da un valor inédito a lo particular del mundo, lo sensible, así como eleva de manera inusitada, dentro del proceso constitutivo del saber, la importancia de la facultad que lo aprehende en su concreción diversa, o sea, la sensibilidad (que él llamará “estética”). En el marco del espíritu ilustrado, Baumgarten no sólo funda una nueva disciplina filosófica, sino ofrece una imagen más completa del ser humano.



Seis años más tarde que el segundo volumen de la *Aesthetica*, y diecisiete años antes que la primera publicación de la *Crítica de la razón pura*, pero en medio de una intensa correspondencia con Kant al respecto de la nueva disciplina establecida por Baumgarten, el filósofo y científico francés radicado en Alemania, Johann Heinrich Lambert (1728-1777), publica la primera *Fenomenología* de la historia, dedicada a lo que él mismo llamó la “doctrina de la apariencia”<sup>151</sup>. Con el término, Lambert quiso bautizar una investigación destinada a distinguir la

<sup>150</sup> FERRY, Luc. *Homo æstheticus: a invenção do gosto na era democrática*. Tradução de Eliana Maria de Melo Souza. São Paulo: Ensaio, 1994; p. 48. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

<sup>151</sup> Figura: Johann Heinrich Lambert; *Phenomenologie, Neues Organon, oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren*, 1764.

Cuarta y última parte del tratado “Nuevo Organon, o pensamientos sobre la investigación y designación de lo verdadero” (*Neues Organon, oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren*), publicado en dos volúmenes, Leipzig, durante el 1764.

verdad de la apariencia, una especie de “doctrina de la ilusión” cuya teoría estaba dedicada a evitarla. Su pretensión fue consolidar esta nueva “doctrina” como fundamento de todo saber empírico.

Con Baumgarten y Lambert, seguidores de Leibniz y discípulos de Wolff, se rompe por la primera y definitiva vez la hegemonía platónica ejercida hasta entonces por la esfera del inteligible sobre la dimensión del sensible. Pero será sólo con las tres críticas de Kant que la Estética alcanzará su verdadero desarrollo filosófico. En una correspondencia con Lambert iniciada en 1765, Kant sugiere la fenomenología como una disciplina propedéutica donde deberían ser determinados los valores y los límites de la sensibilidad, y, de ese modo, incluso preceder a la metafísica<sup>152</sup>. Finalmente con Hegel, la fenomenología entra definitivamente en el conjunto de las preocupaciones filosóficas, y la Estética es confirmada como una auténtica filosofía del arte, cuyas dos principales categorías son lo Bello y lo Sublime.

#### 2.1.d Lo sublime filosófico y la clave del terror

Tras el proceso cumplido por la Estética desde Addison hasta Baumgarten, la cuestión ya no es “¿cómo hacer arte?, sino: ¿qué es experimentar el arte?”<sup>153</sup>, pues “el tema central de la reflexión ya no es la obra, sino el proceso interior que nos conduce a pensar que se está de hecho ante una obra de

---

<sup>152</sup> Kant llegó a pensar en titular como *Phaenomenologia generalis* la primera sección de la *Crítica de la Razón Pura* (la “Estética trascendental”), seguramente influido por Lambert, a quien incluso pretendía dedicarle la obra.

“The expression ‘phenomenology’ first appears in the eighteenth century in Christian Wolff’s School, in Lambert’s *Neues Organon*, in connection with analogous developments popular at the time, like dianoiology and alethiology, and means a theory of illusion. A related concept is found in Kant. In a letter to Johann Heinrich Lambert, he writes: ‘It appears that a quite particular, although merely negative science (*phaenomenologia generalis*) must precede metaphysics, in which the validity and limits of the principia of sensibility are determined.’ [“La expresión ‘fenomenología’ surge por primera vez en el siglo XVIII en la escuela de Christian Wolff, con el *Neues Organon* de Lambert, en relación a la análoga evolución popular del momento, como dianoiología y aletología, que significa una teoría de la ilusión. Un concepto relacionado se encuentra en Kant. En una carta a Johann Heinrich Lambert, él escribe: ‘surge de un modo considerablemente particular, aunque la ciencia meramente negativa (*phaenomenologia generalis*) deba preceder a la metafísica, en la cual la validez y los límites del principio de la sensibilidad sean determinados.’”] HEIDEGGER, Martin. *Introduction to phenomenological research*. Translated by Daniel O. Dahlstrom. Indiana: Indiana University Press, 2005; p. 3. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

<sup>153</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 1998; p. 102.

arte”<sup>154</sup>. En este nuevo escenario, dos vertientes se funden en una compleja comprensión de la experiencia artística. Una primera, racionalista, procede de Leibniz, y hace del juicio de gusto una actividad enteramente intelectual. Una segunda, empirista, procede de los anglosajones, que al contrario reduce el gusto a la sensibilidad. Aunque aparentemente inconciliables, ambas convergen en la tendencia que unos trescientos años más tarde va a tomar el arte como una actividad que “se propone preguntarse lo que es ella misma, y con ello el acto [...] se vuelve concomitantemente una investigación filosófica sobre la naturaleza”<sup>155</sup> del propio acto.

Paralelamente a este largo proceso, y tras el que lleva de Burke a Kant, ya no se tratará de un *estilo* sublime, referido a modelos de discurso cuyo acento estaba puesto sobre el oyente (o espectador), sino de un *sentimiento* sublime, que pondrá su acento sobre el fenómeno sensible y el juicio generado (la obra de arte y su espectador). El matiz “latino” del *Perí hýpsous*, que posiblemente ha tenido en Boileau su último gran emisario, jamás volverá a ser lo mismo. Curiosamente, su traducción de Longino contribuyó mucho para la abertura del camino al romanticismo, precisamente él, que defendía la primacía de la literatura y el arte clásicos frente a la facción de los “modernos” de Charles Perrault, con quien protagonizó la célebre controversia de las “*Quérelles des anciens et des modernes*”. Mientras tanto, en Irlanda, no sólo Jonathan Swift aparecía entre los “modernos”. “Para Burke, lo sublime ya no es cuestión de elevación (que es la categoría mediante la cual Aristóteles distinguía la tragedia), sino de intensificación”<sup>156</sup>. O sea, ya no era una cuestión de índices cualitativos capaces de ayudar a la diferenciación y jerarquía entre los géneros artísticos y sus agentes, sino una cuestión de grados de energía capaces de elevar cualquier género artístico y sus agentes. La didáctica direccionada a lo político, que legitimaba la Retórica, es sustituida por la reflexión dirigida al filósofo, que además crea la Estética. Pues, al mismo tiempo, la cuestión del gusto deja de ser un juicio moral sobre la

---

<sup>154</sup> CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005; p. 71. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

<sup>155</sup> Tomo prestado una de las definiciones que le da Arthur Danto a la pintura moderna (mejor dicho a la pintura de la Modernidad). “This correspond to the moment of self-consciousness when painting, for reasons I have not at all endeavored to identify, undertakes to ask what it itself is, and so the act of painting become simultaneously a philosophical investigation into the nature of painting.” DANTO, Arthur Coleman. *Op. Cit.*, 1997; p. 68. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

<sup>156</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 1998; p. 104.

crítica (específicamente, literaria) y pasa a significar un juicio crítico sobre la moral. Por un lado, en el tratamiento de lo sensible, aquel tradicional análisis de la belleza en sí misma es sustituido (tras Baumgarten) por la nueva mirada reflexiva, la cual se pone en el lugar del espectador que tiene ante sí la naturaleza o el arte. Por el otro, en el tratamiento de lo sublime (tras Burke) ocurre que a la investigación literaria o moral le sucede la tarea filosófica<sup>157</sup>.

La más importante incorporación específica promovida por Burke a la interpretación del *Perí hýpsous*, en relación a las tradicionales y sucesivas lecturas sobre el tratado grecorromano, es la concepción ampliada que él impone a la idea de terror, ya tácita en Longino, para quien “el patetismo es un elemento tan esencial para alcanzar lo sublime como lo es la pintura de caracteres para promover la amenidad”<sup>158</sup>. Longino se refería seguramente al *pathos* (πάθος) como uno de los tres modos de persuasión que aparecen en el Libro 1, 1356a, de la Retórica de Aristóteles, junto con el *ethos* y el *logos*. En un principio es un estilo retórico eminentemente jurídico capaz de crear un sentimiento de rechazo en la audiencia griega en relación a algún imputado. Después, y a lo largo de toda la literatura filosófica posterior, el término pasa a traducir la propiedad de una obra de arte que comporta un sentimiento de dolor, displacer, tristeza, padecimiento, sufrimiento humano, en general de dimensiones existenciales, capaz de despertar otro similar en quien la contempla. Burke identifica ahí no una de las estrategias estilísticas capaces de elevar un discurso, como pensaba Longino, sino la característica fundamental del arte que define y distingue lo sublime de lo bello. “En efecto, el terror es en cualquier caso, de un modo más abierto o latente, el principio predominante de lo sublime”<sup>159</sup>. Burke torna esa idea central y considera que “todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o

---

<sup>157</sup> BASCH, Victor. *Essai Critique Sur L'Esthetique de Kant (1896)*. Montana: Kessinger Publishing, 2009. Citado y referenciado en: SOURIAU, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*. Traducción de Ismael Grasa Adé, Xavier Meilán Pita, Cecilia Mercadal, y Alberto Ruiz de Samaniego. Madrid: Ediciones Akal, 1998.

<sup>158</sup> Atribuido a Pseudo-Longino. En: ANÓNIMO; ARISTÓTELES; ALSINA CLOTA, José (ed.). *Op. Cit.*; p. 159.

<sup>159</sup> BURKE, Edmund. “Parte segunda, Sección II: El temor”; en: *Op. Cit.*, 2005; p. 86.

actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo *sublime*; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir”<sup>160</sup>.

Un acento como este, por supuesto, no escaparía al “realismo” de su época, y a ello se agregaron un sin número de derivaciones propiamente empíricas: lo desconocido, el miedo, el horror, etcétera. Rápidamente, estas derivaciones encuentran su mayor acogida entre los círculos nórdicos, como el anglosajón, para los cuales la vida era tradicionalmente sentida y valorada como algo en relación a una naturaleza inhóspita y amenazadora. Por ello, lo sublime pareció ser una prerrogativa exclusiva del norte europeo por más de un siglo, con fuertes resonancias incluso en la ex colonia de Norteamérica. Lo prueba un simple recorrido por la historia de la pintura meridional europea de los siglos XVIII y XIX, y la considerable dificultad en encontrarse un sólo lienzo que siquiera roce el tema de lo sublime.

### 2.1.e El terror de Burke, la abstracción de Worringer y lo romántico de Argan

El primero en proponer una correspondencia geográfica a la suposición de una doble raíz arquetípica de la cultura artística europea, aunque ya intuida desde los humanistas, fue el alemán Wilhelm Worringer (1881-1965) a través de su tesis doctoral *Abstraktion und Einfühlung*<sup>161</sup>, escrita en 1907 y presentada un año después. Más augurar la dialéctica moderna entre figuración y abstracción, o la polaridad paradigmática entre el Cubismo y el Expresionismo, central a la tesis historicista de Argan,

---

<sup>160</sup> “Digo la emoción más fuerte, porque estoy convencido de que las ideas de dolor son mucho más poderosas que aquellas que proceden del placer.” BURKE, Edmund. *Op. Cit.*, 2005; p. 66.

<sup>161</sup> Precariamente “Abstracción y empatía”. Sin correspondiente estricto en los idiomas ibéricos, *Einfühlung* significa un grado de *simpatía* con la naturaleza, pero a un nivel especialmente simbólico; por lo tanto tratase de una *empatía*, o una “inteligencia interpersonal”, según el modelo de las “inteligencias múltiples” del psicólogo profesor de Harvard Howard Gardner (1943). La psicología experimental, que ha tomado el término de la Estética desde Theodor Lipps (1851-1914) y Edward Bradford Titchener (1867-1927), considera que la *simpatía* (συμπάθεια) requiere un contagio emotivo que se intercambia directamente entre dos individuos, mientras que la *empatía* (εμπαθεια) exige una representación compartida entre dos sujetos. En portugués, se ha encontrado en la palabra “empatía”, recién admitida en nuestros diccionarios, la mejor traducción para *Einfühlung*. Sin embargo, en España, los editoriales han optado traducir el término alemán por “naturaleza”. Véase: WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza: una contribución a la psicología del estilo*. Traducción de Mariana Frenk, Elisabeth Siefer, Javier Ledesma Grañén. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2008, 2ª ed. [WORRINGER, Wilhelm; GREBING, Helga; Claudia (Ed.). *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co., 2007.]

el texto de Worringer despertó un sistemático e inédito interés por la región mediterránea, en comparación con toda la Europa del norte. El discípulo de Aloïs Riegl estableció dos grandes tradiciones europeas de la visualidad. La tradición meridional nació y se desarrolló alrededor del Mediterráneo, y se refiere a un mundo antiguo grecorromano, racional, filosófico y figurativo, por supuesto antropomórfico, cuya orientación fue renovada en el proyecto civilizatorio humanoracionalista del siglo XV, especialmente en el arte renacentista italiano. La otra tradición, la septentrional, nació y se desarrolló en el norte del continente desde el Mar Báltico hasta el Paso de Calais, y se refiere al mundo antiguo céltico-germano, patológico, folclórico, decorativo y, al contrario de la antropomorfía mediterránea, naturalista, cuya orientación fue conformada en el proyecto civilizatorio escolástico-cristiano de los siglos medievales, especialmente el arte románico y gótico de los francos, germanos y anglosajones.

En la forma como lo expuso Worringer, la primera raíz arquetípica corresponde a la tendencia artística hacia aquello que él llamó de *Einführung*, o sea, el supuesto psíquico caracterizado por “el afán de proyección sentimental [que] está condicionado por una venturosa y confiada comunicación panteísta entre el hombre y los fenómenos del mundo circundante”. Por ejemplo, un mar interior y navegable, como el Mediterráneo. La segunda raíz arquetípica corresponde a un “impulso diametralmente opuesto” caracterizado por “el afán de abstracción [que] es consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre ante esos fenómenos”<sup>162</sup>. Por ejemplo, unos desiertos como los arábigos o unas nieves como las boreales. “Los sueños y las hadas son hijos de la niebla”<sup>163</sup>, decía Baudelaire en 1846.

Según Worringer, ese “afán de abstracción se halla en el principio de todo arte y sigue reinando en algunos pueblos de alto nivel cultural”, específicamente “en la voluntad de arte de todas las épocas primitivas y finalmente en la voluntad de arte de ciertos pueblos orientales de cultura desarrollada”. En estos pueblos, la historiografía del arte identificará más tarde los orígenes de lo dionisiaco, del *pathos*,

---

<sup>162</sup> WORRINGER, Wilhelm. *Op. Cit.*, 2008, 2ª ed.; p. 92.

<sup>163</sup> “Les rêves et les féeries son enfants de la brume.” BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris: Éditions de Seuil, 1968 ; p. 230. Refiriéndose a: BAUDELAIRE, Charles (aut.); GAUTIER, Théophile; POE, Edgar Allan (Eds.). *Œuvres complètes de Charles Baudelaire; II Curiosités esthétiques: Salon 1845-1859*. Paris: Michel Lévy Frères Éditeurs, 1868; p. 86.

del informe, que Worringer llama “inorgánico”. Por último, a la relación hostil entre hombre y naturaleza en estas regiones nórdicas corresponderá una raíz o al menos un desarrollo psicocultural del terror identificado por Burke en el sentimiento de lo sublime, asociado, como veremos más adelante, a la imposibilidad de representación, o al afán de abstracción “que entre los griegos, por ejemplo, y otros pueblos occidentales va disminuyendo lentamente hasta que acaba por sustituirlo el afán de *Einfühlung*”<sup>164</sup>. Es decir, el impulso a lo informe, a lo “inorgánico”, generado por un malestar (que Worringer considera arquetípico), es sustituido en la tradición visual mediterránea por un impulso de satisfacción, que culmina en el placer armónico de lo orgánico. Esta satisfacción y este placer serán resumidos por la teoría del arte en la forma y en el concepto de lo Bello.

Argan desarrolla el modelo de Worringer en los temas del arte aplicándolo históricamente según el esquema de la tríada dialéctica fichteana de inspiración hegeliana, trasladada o asimilada con el materialismo marxista<sup>165</sup>. Los supuestos psíquicos del impulso hacia la *Einfühlung* y del impulso hacia la *Abstraktion* ganan, con él, una sistematización más sofisticada. Argan los aplica a la historia del arte según la configuración y articulación de los conceptos transhistóricos de *clásico* y de *romántico*. El primero es tratado por Argan como un concepto que pertenece y al mismo tiempo define el mundo propio de los pueblos mediterráneos, “en donde la relación de los hombres con la naturaleza es clara y positiva, [mientras que el] romántico es el mundo nórdico, en el que la naturaleza es una fuerza misteriosa, con frecuencia hostil”<sup>166</sup>.

---

<sup>164</sup> WORRINGER, Wilhelm. *Op. Cit.*, 2008, 2ª ed.; p. 91.

<sup>165</sup> Argan tiende a tratar el Realismo francés, por ejemplo, sobre todo el ligado a la figura de Manet, como la *síntesis* histórica de la contradicción dialéctica entre la *tesis* neoclásica de David / Ingres y la *antítesis* romántica de Géricault / Delacroix como un equivalente del “estado constitucional de los ciudadanos libres” francés, tratado por Hegel como la *síntesis* histórica de la contradicción dialéctica entre la *tesis* de la Revolución Francesa e la *antítesis* del terror subsecuente. Sin embargo, Hegel no ha utilizado nunca esta clasificación en tres momentos, la cual fue creada anteriormente por el kantiano Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) en su explicación de la relación entre el ser y al mundo. El empleo más o menos sistemático de esa “tríada dialéctica” fichteana ha sido bastante común en los contextos hegelianos contemporáneos más abiertos, o interdisciplinarios, como materialización de la dialéctica en la forma de una concepción teórica de la realidad, aunque su validez no suele ser reconocida por los especialistas en Hegel, en general, que la consideran excesivamente fragmentaria cuando aplicada a la Idea: Lógica (*tesis* – la Idea en sí y para sí misma); Naturaleza (*antítesis* – la Idea fuera de sí misma, exteriorizada); Espíritu (*síntesis* – la Idea vuelve a recogerse en sí, volviendo a sí misma).

<sup>166</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Op. Cit.*, 1991; p. 3.



A lo largo de diversos textos excepcionales y aparentemente independientes e inconexos, que van de Fra Angelico a Walter Gropius, Argan ha construido, en verdad, su tan cuestionable como coherentemente persuasiva hipótesis histórica del arte. La relación dialéctica entre los conceptos de *clásico* y *romántico*, como motor histórico, está conclusivamente presentada en la primera edición florentina de su magistral *L'arte moderna: 1770-1970*, aparecida en 1970. Su capítulo-conclusión es *La crisi dell'arte come 'scienza europea'* (La crisis del arte como 'ciencia europea'). La hipótesis se apoya exactamente en la distinción entre una raíz mítico-filosófica o lógico-dualista originalmente helena (*ἔλληνας*, de “sal”= rezar, y “ell”= montañoso, pero también de “sel”= iluminar) y otra raíz místico-empírica o lírico-trialista originalmente céltica (*Κέλτοι*, de “keltói”= gente oculta). Su argumento dialéctico se basa en la relación antitética entre una evolución figurativa grecolatina y otra decorativa anglo-sajo-germana, desplegadas en las invenciones de una perspectiva científica o intelectual y otra atmosférica o sensual. Serpenteando en varios matices, esta larga curva histórica llega hasta la contraposición entre una Grecia apolínea de Winckelmann y otra dionisiaca de los Schlegel<sup>167</sup>, y culmina con la positividad armónica, que el impresionismo clásico del francés Cézanne lega al Cubismo, contrapuesta a la negatividad trágica, que el impresionismo romántico del neerlandés van Gogh transmite al Expresionismo.



Paul Cézanne:  
*La montaña Sainte-Victoire vista desde Lauves, 1902/4.*



Vincent van Gogh:  
*'Les Alpilles', paysage de montaña cerca de Saint-Remy, 1889.*

<sup>167</sup> Efectivamente, la oposición de *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura) de 1755 y *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Historia del Arte de la Antigüedad) de 1764, versus *Die Griechen und Römer* (Los griegos y romanos) de 1797 y *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* (La historia de la poesía de los griegos y los romanos) de 1798.

Al contrario de la “eterna rudeza que jamás produce una joya pulida”<sup>168</sup>, el paisaje mediterráneo pareció siempre dispuesto a donarnos su transparencia matemática, lista a alinear los trazos, ecualizar las luces y purificar los colores. De acuerdo con una cartografía como la de Worringer, sistematizada por Argan, incluso el norte de Italia (del Piamonte al Véneto) proyecta suficiente claridad. Pese el cosmopolitismo, la vocación portuaria y la inquieta porosidad con los Alpes de esta región, ella ha dejado la *Proportionslehre*<sup>169</sup> impresa sobre un alemán como Albrecht Dürer der Jüngere (1471-1528), así como el “paisaje italianizante” sobre un holandés como Philips Wouwerman (1619-1668). Desde Rubens hasta Corot y Monet<sup>170</sup>, desde Erasmo de Rotterdam hasta Nietzsche, pocos los que fueron inmunes a la luz del Clásico ático de Fidias, del Renacimiento toscano de Della Francesca y del Impresionismo provenzal de Cézanne, que define las líneas y calienta los colores a lo largo de la extraordinaria franja luminosa que corta el Peloponeso, los Apeninos y la Occitania.

Como he sugerido anteriormente, el sensualismo naturalista anglosajón de la concepción del terror, que Burke añade al eje significativo de lo sublime, no se aleja tanto de esta división arquetípica de la cultura europea, sobre todo, si es antepuesto al intelectualismo racionalista ítalo-francés de su época. A la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, publicado en 1756/7 por Burke, corresponde el impetuoso semental en su sutil pero ya romantizado escorzo, hecho en 1762 por el inglés George Stubbs (1724-1806). Al *Tratado sobre el sentimiento de lo bello*

---

<sup>168</sup> “There will always be a rudeness in the works of nature. A polished gem the never produces.” Dicho por William Gilpin (1724-1804), sacerdote, escritor, artista y maestro reconocido como uno de los creadores del género estético de lo pintoresco. GILPIN, William. *Observations on several parts of the counties of Cambridge, Norfolk, Suffolk, and Essex. also on several parts of north Wales; relative chiefly to picturesque beauty, in two tours, the former made in the year 1769. The later in the 1773*. London: T. Cadell and W, Davies, Strand, 1809; p 176 (digitalizado por Universidad de Harvard, 2008). A partir de la citación en: MILANI, Raffaele. *El arte del paisaje*. Traducción de Carmen Domínguez. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007; p. 125.

<sup>169</sup> Teoría de las proporciones. Inmediatamente tras su segundo viaje a Italia, casi todo pasado en Venecia entre 1506 y 1508, Dürer, dicho Alberto Durero en España, planeó escribir una especie de enciclopedia que presentase soluciones matemáticas a todos los problemas formales en la pintura, la cual provisionalmente tituló como *Ein Speis der Malerknaben* (Alimento para un aprendiz de pintor), después llamada *Malerbuch*. Aunque jamás la finalizó, Durero publicó dos tratados claramente originados en la *Malerbuch*: uno en 1525 llamado *Unterweisung der Messung* (Instrucción sobre la medida), y el otro en 1528 llamado *Vier Bücher zu Proportion menschlicher* (Cuatro libros sobre la proporción humana), después muy famoso y denominado *Proportionslehre* (Teoría de las proporciones). Más allá del proyecto original, estos dos textos son suficientes para demostrar cómo el Durero posterior a Venecia basó todo su proyecto en la medida, el número y el peso.

<sup>170</sup> “Los lienzos de Venecia son un adiós a las alegrías y los pesares del ‘relativo’ y del ‘accidental’.” SCHNEIDER, Pierre. *Monet et Venise*. Paris : Éditions Herscher, 1986, p. 13.

en las obras de arte, editado en 1763 por Winckelmann, corresponde el dócil corcel en su radical perfil clasicista, pintado en 1794/5 por el suizo Jacques-Laurent Agasse (1767-1849), formado en pintura y veterinaria en París, además de alumno y asistente en el estudio de Jacques-Louis David durante 1786 y 1789.



Jacques-Laurent Agasse: *Retrato de un caballo*, 1794/5.



Antoine-Jean Gros: *Marengo, caballo árabe de Napoleón*, estudio, 1801.

Así, en la misma medida que en el nacimiento del Romanticismo y del Neoclasicismo históricos se manifiestan los conceptos de *romántico* y de *clásico* como equivalentes respectivos a las tradiciones nórdica y mediterránea de la cultura visual europea, sea según Argan o Worringer, Burke y Winckelmann están los dos en el marco ilustrado de la invención de lo sublime y de lo bello como conceptos modernos, respectivamente.

Al conjunto de criterios que tradicionalmente servían a la definición y clasificación de un sentimiento sublime (en su mayoría literarios, como ya se dijo), Burke añade un nuevo y revolucionario abordaje, fundamentalmente cultural. Entre los puntos en torno a los cuales se podría identificar y clasificar las pasiones, de según sea lo bello o lo sublime, Burke innova diciendo que “la mayoría de las ideas capaces de causar una poderosa impresión en la mente, ya sean de dolor o placer simplemente, o las

modificaciones de éstos, se pueden reducir prácticamente a dos puntos clave, la *autoconservación* y la *sociedad*. Está calculado que todas nuestras pasiones desembocan en una u otra”<sup>171</sup>.

#### 2.1.f La distinción burkeana entre placer y deleite

Burke trata el dolor y el placer como tipos de reacciones instintivas en relación a la necesidad de conservación y propagación, respectivamente. Se trata de reacciones instintivas, pero exclusivamente humanas: la primera ante la muerte, la segunda ante la vida. Lo que las distingue en los hombres, en comparación a reacciones equivalentes en los animales, es que en éstos están sujetas a leyes que son externas a ellos (por tanto, leyes objetivas, que transforman estas reacciones en meras “acciones”, si puede decirse así, donde la causa no es percibida), mientras que en aquéllos hay la participación decisiva de la razón, con sus leyes propias e internas (por tanto, subjetivas —otra absoluta novedad introducida por Burke—, las cuales transforman estas reacciones en sentimientos, en percepciones de sus causas). Ambas reacciones son *instinto*, con sus debidas raíces sensuales y empíricas (y por supuesto animales), pero al mismo tiempo y sobre todo *cultura*, con sus despliegues mentales y racionales (y por supuesto humanos).

Así que a la indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello, Burke agrega una novedosa anteposición entre el “instinto de sociedad”, correspondiente a la necesidad de conservación del conjunto (grupo: “de los *sexos*” y “en general”, como dice él), y el “instinto de autoconservación”, correspondiente a la necesidad de mantenimiento de la unidad (individuo, más específicamente). Las pasiones que pertenecen a la *sociedad* se resumen todas a los términos *amor* y *afecto social*, y equivalen contrariamente a las pasiones pertenecientes a la *autoconservación* que no se resumen por ningún término específico, pero que se definen todas por estar en conexión con el dolor y el peligro. *Amor* y *afecto social* prometen salud y vida. *Dolor* y *peligro* anuncian enfermedad y muerte. Por *amor* Burke comprende un placer mixto entre encuentro y abandono “de los *sexos*”, al igual que por *afecto social* una mezcla de convivencia y soledad “en

---

<sup>171</sup> BURKE, Edmund. *Op. Cit.*, 2005; p. 65.

general”, los cuales se dan por sí mismos en la propia acción (con el otro o el grupo), sin relación con otras pasiones u otros sentimientos, y por ello genera siempre una satisfacción placentera directa y verdadera, por supuesto positiva. Por dolor y peligro él entiende no unas consecuencias físicas e inmediatas de las amenazas, sino lo que llama de *terror*, es decir, la idea de dolor y de peligro. Aunque la mera idea de dolor y de peligro es capaz de imponerse casi físicamente a nosotros, sólo la idea no los efectúa y, por ello, produce al mismo tiempo una clase de satisfacción placentera en relación a esta no realización. Procede de ahí un sentimiento en relación a otro sentimiento: “la afeción es indubitablemente positiva; pero la causa puede ser un tipo de *privación*”<sup>172</sup>, y por ello es siempre un placer indirecto y similar, por supuesto negativo.

Esta idea de Burke es revolucionaria, novedosa y definitiva en la comprensión de lo que viene a ser sublime, desde Kant hasta hoy. A causa de que el placer derivado de las pasiones del *amor* y el *afecto social* sea directo y positivo, Burke lo llama simplemente de *placer*, el placer verdadero. A causa de que “el sentimiento derivado del cese o disminución del dolor no se parece suficientemente al placer verdadero, para que se considere como de la misma naturaleza, o para que merezca ser denominado con el mismo nombre”, a Burke le pareció que lo “muy razonable es que distingamos mediante algún término dos cosas de naturaleza tan distinta, como un placer que es simplemente tal y sin ninguna relación, y un placer que no puede existir sin una relación, y además una relación con el dolor”<sup>173</sup>. Por ende, a este placer en relación al dolor, indirecto y negativo, Burke lo llamó *delight*.

Así, las pasiones positivas “que pertenecen a la *generación* tienen su origen en gratificaciones y *placeres*”, en tanto que experiencia. La cualidad de ese *placer* es sensible. Las pasiones negativas “pertenecientes a la conservación del individuo se relacionan totalmente con el dolor y el peligro”<sup>174</sup>, en tanto que idea. La cualidad de ese *deleite* no es intelectual, sino espiritual.

---

<sup>172</sup> *Ibíd.*; p. 63.

<sup>173</sup> *Ibíd.*; p. 62 y p. 63.

<sup>174</sup> *Ibíd.*; p. 67.

En el primer instinto (de *sociedad*), a causa de que la seguridad de satisfacción —*amor* o *afecto social*— genera una emoción más fuerte y presente que cualquier malestar por su frustración —*abandono* o *soledad*—, el placer positivo sentido ahí como experiencia general está relacionado con la belleza, pues, diría Burke, “considero la belleza una cualidad social”<sup>175</sup>. Por belleza entiende él todas las cualidades de las cosas (desde una persona hasta una obra de arte) capaces de provocar en nosotros un sentimiento de “afecto y ternura”. Cerca de ciento cincuenta años después de Burke, Worringer considerará como tendencia cultural un determinado impulso del espíritu muy similar a este instinto/sentimiento, y lo llamará de *Einfühlung* (empatía), así como poco más tarde Argan lo traslada al concepto historicista de lo *clásico*, y Habermas lo reivindica con el significado de la especificidad de la experiencia estética para la formación discursiva de la voluntad<sup>176</sup>.

En el segundo instinto (de *autoconservación*), a causa de que el riesgo de frustración —*enfermedad* o *muerte*— genera una emoción mucho más poderosa y dominante que cualquier goce por su satisfacción —*salud* y *vida*—, el “placer negativo”, el deleite, sentido ahí como idea particular, está relacionado con lo sublime. Por sublime Burke define todo lo que en relación con el dolor, y por ello suficientemente diferente de cualquier placer verdadero, excita en nosotros este extraño deleite ante el sufrimiento. En fin, cerca de ciento cincuenta años después de Burke, el mismo Worringer considerará como una tendencia cultural antitética un impulso del espíritu igualmente muy similar a este instinto/sentimiento, y lo llamará de *Abstraktion*, así como poco más tarde Argan lo traslada al concepto historicista de lo *romántico*, y Lyotard lo reivindica con el significado de los juegos de lenguajes para la formación política de la libertad.

Por tanto, en el sistema burkeano de la *sociedad* y de la *autoconservación*, si la belleza es más que mero sexo o convivencia, lascivia o compañía, la cualidad sensible capaz de provocar en nosotros un sentimiento general de afecto y ternura nos remite infaliblemente a la naturaleza apaciguada del mundo dialógico y reflexivo de la sociedad griega, así como de la ciudad ideal renacentista, con su cristianismo litúrgico y público de las iglesias urbanas, inspiradas en los santos mártires de las

---

<sup>175</sup> *Ibíd.*; p. 70.

<sup>176</sup> Véase: HABERMAS, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa*; 2 volúmenes. Traducción de Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Taurus, 1987.

centurias romanas. En la misma medida, si la terrible excelsitud no es desmesurada, si no sobrepasa la idea de terror como plena y fatal consumación de ese terror, pero si se mantiene “a ciertas distancias y con ligeras modificaciones”, “como idea de dolor y peligro, sin hallarnos realmente en tales circunstancias”<sup>177</sup>, la extrema afección placentera de ahí derivada nos remite inmediatamente a la naturaleza indómita del mundo hierático e inflexible de las comunidades “bárbaras”, así como de la villa terrenal gótica, con su cristianismo meditativo y clausurado de los monasterios rurales, inspirados en los profetas ermitaños de los desiertos.

### 2.1.g Como en la tragedia, un dolor que place

Otra decisiva diferencia introducida por la concepción más culturalista de Burke, en relación al naturalismo inglés, fue precisamente aquella que comprende lo sublime como algo emparentado a lo trágico, o al menos a uno de los varios efectos inducidos por la tragedia griega. Burke parece partir de la premisa de que su efecto más importante, su punto más elevado, la catarsis, aunque nazca de una creciente incomodidad, miedo y desaliento, tiene el poder de desatar un poderoso placer. El marco de su análisis fue hacer equiparable este placer al deleite. Kant hará lo mismo, reconociendo que “la *tragedia* se distingue de la *comedia* en que la primera despierta el sentimiento de lo *sublime* y la segunda el de lo *bello*”<sup>178</sup>, así como destacando el fenómeno del *entusiasmo* como la única posibilidad de “exposición social” de la sublimidad (sobre lo cual trataré más adelante), comparado al delirio, que a su vez se iguala a la catarsis propiamente dicha.

El éxtasis catártico funcionaría entonces de manera equivalente al sentimiento de lo sublime. O sea, como mecanismo capaz de producir placer en la percepción del dolor en cuanto representación. A la ascendente curva tebana que anuncia “el fin”, a partir del vaticinio de Tiresias, corresponde otra curva en la cual se percibe ese fin, “a ciertas distancias y con ligeras modificaciones”, sin, entretanto, disminuir su afección sobre nosotros. A ti, como a mí, afecta la sentencia del ciego de que “este día te

---

<sup>177</sup> BURKE, Edmund. *Op.Cit.*, 2005; p. 80.

<sup>178</sup> KANT, Immanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Edición bilingüe con traducción de Dulce María Granja Castro. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2005 (c); [212] <11>, p. 9.

hará nacer y te dará la muerte”, pero, al mismo tiempo que afectados, percibimos que este día no llega para nosotros. Afección y percepción, aunque contradictorias, no se excluyen, al contrario, se potencializan. Esta es la paradoja característica del éxtasis catártico, así como del sentimiento de lo sublime.

Antes que los enigmas se resuelvan al fin del drama, cuando las afecciones elevadas cambian hacia una curva descendente, por así decirlo, hacia la conmoción patética final, el teatro en tanto que obra de arte nos hace sufrir, nos pone en peligro y nos amenaza con el dolor de una verdad insoportable, mientras no dicha. Lo hace “como idea de dolor y peligro, sin hallarnos realmente en tales circunstancias”. Es decir, hay en el teatro trágico, así como en el arte sublime, la experiencia del terror como obra de arte (aquí, en el contexto burkeano del siglo XVIII, como “belleza”).

“Es sabido que objetos, que en realidad disgustarían, son fuente de una especie de placer muy elevado en representaciones trágicas y similares. [...]. La satisfacción comúnmente se ha atribuido primero al alivio que nos aporta al considerar que una historia tan melancólica no es más que una ficción; y, después, a la comprobación de que nos hallamos libres de los males que vemos representados.”<sup>179</sup>

Semejante a la tragedia, o al menos a la catarsis que antecede al patetismo de los enigmas resueltos, lo sublime hace doler sin herir, amenaza pero no aniquila. El deleite es deducido exactamente de ahí, de esta ambigüedad, este estar detenido al borde del precipicio antes de la caída y, sin embargo, nunca caer. El deleite de Burke, como señal de lo sublime, es una suspensión. El terror de la inminencia tiene el poder de causar una emoción similar a sí mismo. La caída se muestra tan inevitablemente posible que se la puede experimentar “mediante una operación primaria de la mente o del cuerpo”. Según Burke, ninguna otra pasión, como el miedo, ocupa todas las extensiones mentales de su percepción, incluso la somatizada, de tal modo que impide a la mente actuar y razonar (veremos más adelante con Kant que la mente se ve impedida para *comprender*, distinto de *razonar*, pues es el entendimiento lo que se ve impedido de actuar, no la razón).

---

<sup>179</sup> BURKE, Edmund. *Op. Cit.*, 2005; pp. 72-73.



La caída así parece suficientemente cerca y verdadera para engullirnos, pero al mismo tiempo distante y modificada para nunca golpearnos con el suelo. El “goce sublime”, el deleite ante la caída que no cae, es, para Burke, el sentimiento más grande concebible en la estética, más allá del “goce bello”, el placer. De acuerdo con él, es *bajo* lo terrible, la privación, la vastedad, la infinidad, la magnitud, etcétera, que se experimenta como exaltación una emoción estética mucho más significativa, violenta y poderosa que la complacencia, la satisfacción y la felicidad que se consigue *ante* la proporción, la armonía y el orden dispuestos por la belleza. En lo bello, yo veo la caída ante mí, puedo mirarme en ella como en un espejo, y reflexionar, pensar en ella, comprenderla, representarla, y por ello disfrutar de ella como algo fuera de mí, como objeto, imagen o palabra; es decir, como concepto. En lo sublime, yo soy la propia caída, o al menos me siento como (en) ella, la tengo tan dentro que no encuentro un punto de vista (fuga), no consigo objetivarla, y por ello no la comprendo, pero la siento, por tanto, la temo como anuncio de dolor y muerte, aunque nunca me duela ni me mate de hecho. En medio de todo este terror, sin embargo, disfruto enormemente no caer, mientras caigo. Esta experiencia place mientras duele, y viceversa.

El miedo, que el último y frágil equilibrio ante el precipicio puede generar, es antes que nada una reacción instintiva de supervivencia, cuyo presupuesto es natural, pero no necesariamente equivale a un sentimiento sublime, cuyo presupuesto es humano. Así, no basta temer algo para que esto produzca un sentimiento sublime. No basta la amenaza física. Lo sublime exige un conjunto más complejo que amenace la integridad moral y psicológica del sujeto, además de la material. Es necesario que el miedo sea una “pasión que robe tan determinadamente a la mente todo su poder de actuar y razonar”<sup>180</sup>.

#### 2.1.h El juego de las facultades para Burke y para Kant

En Burke, todas las relaciones con el mundo se dan según tres mecanismos básicos y universales: los sentidos, la imaginación y los juicios. El mecanismo sensorial es aquel que genera los primeros datos, en el ámbito de la experiencia. El mecanismo imaginativo recoge estas “percepciones crudas” y las

---

<sup>180</sup> *Ibíd.*; p. 85.

transforma en imágenes. La imaginación, a su vez, por supuesto no recrea simplemente los objetos, pero representa las presentaciones sensibles que ellos produjeron. Si bien estas representaciones (imágenes mentales) conservan los efectos generales producidos por las presentaciones (percepciones sensibles), ellas también los aumentan, disminuyen, extienden, contraen, aceleran, ralentizan... transforman. Es la imaginación que saca los efectos primarios (las sensaciones) de su presuposición natural y los introduce en la presuposición cultural de la consideración individual y subjetiva (que, en el contexto ilustrado del siglo XVIII, no significa arbitrariedad pura y relativa, sino esta nueva dimensión del conocimiento humano, al cual Burke y casi toda su generación se dedica a encontrar sentidos comunes, equivalentes a aquella regida por leyes generales y objetivas). La imaginación burkeana es la representación de los sentidos para que ocurra la facultad del gusto, determinada según los sentimientos de placer y displacer.

Si las imágenes y sus efectos secundarios coinciden con las percepciones y sus efectos primarios, el sentimiento generado es de placer. Si la imaginación falla al representar los sentidos, el sentimiento causado es de displacer. Si entonces se da la satisfacción mental, porque su capacidad se realiza plenamente en la armonía entre su estructura y la del objeto (entre presentación y representación, entre imaginación y sentido, y en última instancia entre hombre y mundo), puede que el placer de la facultad del gusto se vea tratando con lo bello. Si ocurre la dolorosa incomodidad de la mente en ver robado “todo su poder de actuar y razonar”, puede que el displacer de la facultad del gusto esté tratando con lo sublime.

Por nacer de los efectos representados por la imaginación, no directamente de los sentidos, la relación que el sentimiento de lo sublime establece con la cosa no es el de dependencia. Lo sublime no depende, por ejemplo, de una elevada montaña, o un empastado lienzo, aunque se de en relación con ellos. Ya en Longino, lo sublime surgía relacionado menos a la cosa que a un determinado discurso acerca de esa cosa. La relación es indirecta. Burke avanza mucho en esta concepción, pues la precisa. Tras él, lo sublime se ubica más exactamente en la imposibilidad del discurso acerca de la cosa. Es decir, en la imposibilidad de que la imaginación pueda cumplir su tarea de crear imágenes. Lo sublime surge como una clase de pasión que se manifiesta independientemente del aspecto fenoménico de su

manifestación, “es decir, es algo que está más ligado al fundamento que a su manifestación, por mucho que se manifieste, y aunque esta manifestación sea perceptible”<sup>181</sup>.

Por tanto, una de las peculiaridades novedosas de lo sublime burkeano es que lo existente (la cosa, el mundo) no es reducible, como en lo bello, a una o más existencias determinadas; o sea, no puede presentarse a través de una o más formas. La forma es por definición límite demarcado. Si la totalidad de la existencia no permite que se le perciba sus límites, no permite en consecuencia que se le induzca una forma. No tener límite es no tener forma<sup>182</sup>. Por ello, lo bello hace que lo existente se presente siempre a través de formas particulares de su existencia. Por el contrario, lo sublime obliga a lo existente a presentarse todo, de tal modo que no encuentra nunca una forma totalmente representativa. Lo sublime se presenta siempre como imposibilidad de presentarse.

“En este caso, la mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe. De ahí nace el gran poder de lo sublime, que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible.”<sup>183</sup>

La imaginación surge en Burke como un concepto clave para la equivalencia que él considera entre la facultad de la razón y la facultad del gusto. Es una postura claramente moderna, pues va en contra de la noción más común heredada del siglo XVI que atribuía exclusivamente a la razón una regularidad de principios universales y estables, capaces de estandarizar lo verdadero y lo falso. La equivalencia admitida por Burke rechaza la idea de que estos principios racionales estarían ausentes del carácter supuestamente instintivo del gusto, cuya variedad, imprevisibilidad e inseguridad indefinibles sólo se justificarían por el “no sé qué” leibniziano.

---

<sup>181</sup> GALÁN, Iliá. *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello: un análisis desde Longino, Addison, Burke y Kant*. Madrid: Universidad Carlos III y Boletín Oficial del Estado, 2002; p. 20.

<sup>182</sup> Sin embargo, Derrida señala que tras Kant esta noción se vuelve más compleja. Al demostrar que la imaginación recurre a la idea informal de infinito de la razón porque no encuentra en el entendimiento un concepto que conforme lo ilimitado de los datos sensibles, Kant demuestra también, aunque de modo oblicuo, que lo ilimitado de la razón es un límite, el límite de la razón misma, su *páreigon*, que funciona como pieza fundamental en la conjugación sublime entre placer y dolor establecido desde Burke. Esta noción de *páreigon* aplicada a una analítica de lo sublime está mencionada en esta Tesis más adelante en relación a los análisis del Tercer Capítulo.

<sup>183</sup> BURKE, Edmund. *Op. Cit.*, 2005; p. 85.

Por otro lado, la misma imaginación surge también como un concepto híbrido y ambiguo en el contexto burkeano, tal vez, siempre que se mantenga relacionado al sensualismo anglosajón, en la misma medida que lo estético, en su acepción originalmente sensual, se mantiene arrastrado exactamente por la experiencia sensible de la cosa. En la ecuación *sentidos + imaginación = gusto*, el papel de la razón parece coherente cuando, en lo bello, participa plenamente de la construcción del gusto, pero confuso en lo sublime cuando “la influencia de la razón en la producción de nuestras pasiones no es ni mucho menos tan decisiva como se cree comúnmente”<sup>184</sup>, una vez que la insuficiencia de la imaginación ante su objeto terrible no es racional. Imaginación y razón parecen extensivas en lo bello, pero discontinuas en lo sublime. Sólo con Kant, tres décadas más tarde, se atribuye significaciones más estrictas a la razón y a la imaginación, así como una preponderancia inédita a la razón en el sentimiento de lo sublime, además de pretenderse una separación definitiva entre lo estético y la cosa.

A diferencia de Burke, Kant relaciona el papel de la imaginación en lo bello no con la razón, sino con aquello que llamará el *entendimiento* (la facultad de conocer, que se aplica a la naturaleza, el pensamiento en su uso cognitivo). En lo sublime, relaciona la imaginación con la *razón* (la facultad de desear, que se aplica a la libertad, el pensamiento en su uso espiritual).

Básicamente, el entendimiento concibe cosas representables, como un pájaro, una muerte, o incluso un milagro, porque remiten a conceptos o conllevan a conceptos (que son representaciones). Literalmente, el entendimiento es “la facultad de los conceptos”<sup>185</sup>. Esto se da porque en lo bello hay un acuerdo,

---

<sup>184</sup> *Ibíd.*; p. 73.

<sup>185</sup> KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2007; § 15, [228]; p. 144.

O: “La capacidad (receptividad) de recibir representaciones, al ser afectados por los objetos, se llama sensibilidad. Los objetos nos vienen, pues, dados mediante la sensibilidad y ella es la única que nos suministra intuiciones. Por medio del entendimiento, los objetos son, en cambio, pensados y de él proceden los conceptos.” KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2010; p. 42.

Fuente principal: “A capacidade de receber representações (receptividade), graças à maneira como somos afectados pelos objectos, denomina-se *sensibilidade*. Por intermédio, pois, da *sensibilidade* são-nos *dados* objectos e só ela nos fornece *intuições*; mas é o entendimento que *pensa* esses objectos e é dele que provêm os conceitos.” KANT, Immanuel. “Estética transcendental”; en: *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e

aunque provisional, entre el entendimiento y la imaginación. La imaginación *entiende* cuando puede presentar lo que imagina, o sea, cuando su actividad acaece adecuando una imagen a la voluntad, y esa adecuación coincide con un concepto. Con esta relación conciliadora con el entendimiento impedida, ante lo sublime, lo que la imposibilita de presentarse, la imaginación cae en el vacío al desear lo que no consigue representar ni tampoco entender, pero sí puede desear. No conseguir hacer visible lo que se desea, y por tanto desear lo misterioso, es amenazador, y la amenaza duele, pero el deseo es intensificado por su insatisfacción, y esa intensidad place. El esquema es semejante al de Burke, pero no igual. En Kant, la imaginación se encuentra justificada por esforzarse en presentar lo no presentable, y no por poder llegar a eso. En Kant, la imaginación está justificada en su deseo. A pesar de ello, el deseo se cumple en la razón sin que se conozca lo deseado en el entendimiento, a pesar de ello. A la razón pertenecen por tanto aquellos pensamientos que no se pueden presentar empíricamente, como la libertad, la inmortalidad, o la idea de Dios, como ejemplifica Kant en un remate sofisticado de la “descubierta” burkeana.

### 2.1.i La informalidad de lo sublime

Si hay seguridad, no hay sublime. Si hay confort, no hay sublime. Si hay certidumbre, no hay sublime. Si hay saber, no hay sublime. Pero como nunca “se cae” de hecho, una vez que se trata de una “imagen”, o más exactamente del deseo por *imagen*, este placer sin garantía, sin bienestar, sin certeza y sin conocimiento es desde Burke negativo. El *delight* es siempre una ausencia, una deducción. Lo bello, al contrario, no es deducido, sino inducido por la presencia de la caída (o más exactamente por la no caída, como certidumbre). En lo bello, ella revela su forma. La belleza surge de la contemplación de la caída (como pura visión). Lo sublime ya no se puede inducir, sino que se le deduce de un eterno pre-evento, por así decirlo. Lo sublime es un evento siempre por ocurrir (con todas las consecuencias de esa expectación), pero que nunca ocurre. Sin embargo, en esta expectación, la no ocurrencia ocurre

---

Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, 2ª ed.; [§ 1], B33; p. 61. [Eventualmente confrontada a: KANT, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Traducción de Pedro Ribas. Madrid: Alfaguara, 1977. | KANT, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Traducción de Manuel García Morente. Edición digital basada en la edición de Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1928. URL: <http://www.cervantesvirtual.com>.]

sin cesar. Desde Burke, jamás habrá una forma para esta ocurrencia del nunca ocurrir. O sea, jamás habrá una forma que nos revele lo sublime, aunque se mantenga “desvelado” como posibilidad e inminencia, es decir como potencia. Hasta las vanguardias del siglo XX, lo sublime será una especie de ocurrir en la privación de la ocurrencia.

Si bien Burke habla de un “placer negativo”, originado en una ausencia, Kant hablará de una “*inaccesibilidad de la naturaleza como exposición de ideas*”, cuya satisfacción “es, por eso, también sólo *negativa* (mientras que la de lo bello es *positiva*), a saber: un sentimiento de privación de libertad de la imaginación por sí misma”<sup>186</sup>. Coherentemente, Hegel tratará de lo que llamó una “inadecuación de significado y figura”, o sea, más específicamente, “una separación radical y definitiva entre el orden del discurso y el orden de lo sagrado”<sup>187</sup>, en la cual “la singularidad concreta de los fenómenos naturales y de otra especie debe ante todo tratarse negativamente y aplicarse sólo al aderezo y adorno de la inalcanzable potencia del significado absoluto”<sup>188</sup>, o sea, Dios, lo irrepresentable. Finalmente, Lyotard hablará de un “impresentable”. Con base en ello, llamará de moderno al arte que intenta “hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver [...], esta estética ‘presentará’ sin duda algo, pero lo hará negativamente, evitará pues la figuración o la representación, será ‘blanca’ como un cuadrado de Malevitch, hará ver en la medida en que prohíbe ver, procurará placer dando pena”<sup>189</sup>. Para él, “en la estética de lo sublime encuentra el arte moderno (incluyendo la literatura) su fuente, y la lógica de las vanguardias sus axiomas”<sup>190</sup>, así como el abstracto su “imagen” (negativa), su “índice posible de lo impresentable”.

Esta diferencia entre lo bello presentable, a través de la forma, y lo sublime impresentable e informe está completamente subsumida a una tradición de fondo iconoclasta judío muy difusa, pero decisiva en el trascurso de estos conceptos. “La asociación de lo sublime con la poesía del Antiguo Testamento es

---

<sup>186</sup> KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2007; § 29, [268-269]; p. 188, pp. 189-190.

<sup>187</sup> DE MAN, Paul. *La ideología estética*. Traducción de Manuel Asensi y Mabel Richart. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998; p. 158.

<sup>188</sup> HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Op. Cit.*, 2007; pp. 235-236.

<sup>189</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 2008; p. 21.

<sup>190</sup> *Ibíd.*; p. 20.

un lugar común, especialmente en la Alemania posterior a Herder”<sup>191</sup>. Ya Kant sospechaba que “quizá no haya en el libro de la ley de los judíos ningún pasaje más sublime que el mandamiento: ‘No debes hacerte ninguna imagen tallada ni alegoría alguna, ni de lo que hay en el cielo, ni de lo que hay en la tierra, ni de lo que hay debajo de la tierra’”<sup>192</sup>. En verdad, esta distinción entre la forma y la ausencia de forma, que estaba conjeturada desde Burke, pasa a constituir uno de los puntos centrales de la analítica kantiana, conforme se desarrolla sobre todo a lo largo de los párrafos 23 y 29 de la *Kritik der Urteilskraft* (Crítica del Juicio, o Crítica de la Facultad de Juzgar) de 1790<sup>193</sup>, y estará treinta y tres años después en el comienzo de las consideraciones que Hegel hará sobre *El arte de la sublimidad*<sup>194</sup>.

“Esta clase de sublimidad en su primera determinación originaria la hallamos primordialmente en la concepción judía y su poesía sacra. Pues aquí, donde es imposible trazar de Dios una imagen suficiente cualquiera, no puede surgir arte figurativo, sino sólo la poesía de la representación, que se exterioriza mediante la palabra.”<sup>195</sup>

Las *Lecciones sobre la estética* consideran la sublimidad sólo en lo sagrado, pues que sólo a la idea de Dios se remite la dimensión absoluta (la sustancia única, *die eine Substanz*). La única “relación” posible entre el lenguaje (hombre) y lo Absoluto (Dios) es aquella que se da negativamente, o indirectamente, “pues este rebajamiento e instrumentalidad es la única manera en que el arte puede intuitivizar al Dios *uno* para sí carente de figura e inexpressable”<sup>196</sup>. En este sentido, Hegel, primero,

---

<sup>191</sup> DE MAN, Paul. *Op. Cit.*, 1998; p. 157.

El filósofo, teólogo y crítico literario alemán Johann Gottfried von Herder (1744-1803) llegó a estudiar en Königsberg con Kant.

<sup>192</sup> Kant transcribe aquí la más terrible prohibición que el judaísmo impone al arte y los artistas, presente en Éxodo, capítulo 20. KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2007; § 29, [274]; pp. 195-196.

<sup>193</sup> Muy conocida como la “*Tercera Crítica*”, está dedicada a la facultad de juzgar en el marco de una filosofía estética y teleológica, presentada por Kant como el remate a las dos críticas anteriores: la *Crítica de la razón pura* de 1781, dedicada a la facultad del entendimiento en el marco de una filosofía especulativa; y la *Crítica de la razón práctica* de 1788, dedicada a la facultad de la razón en el marco de una filosofía moral.

<sup>194</sup> Parte de varios cursos sobre Estética publicados póstumamente por los discípulos de Hegel entre 1832-1838 [dos de ellos en Heidelberg (1817 y 1819), y cuatro en Berlín (1820, 1823, 1826 y 1828-9)], constituye el segundo ítem del segundo capítulo de la primera sección (*La forma artística simbólica*) de la segunda parte de: HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Op. Cit.*, 2007.

<sup>195</sup> *Ibíd.*; p. 275.

<sup>196</sup> *Ibíd.*; p. 274.

discrimina que lo sublime debe surgir exclusivamente en el arte sacro, y luego elimina las artes visuales del ámbito de lo sublime, al menos aquellas de su época, figurativas. Tanto Burke como Kant son menos taxativos. El uno y el otro hacen algunas referencias, aunque difusas, al arte en sus consideraciones sobre la sublimidad. A las de Kant me refiero más adelante. Por ello, Hegel recurre a la tradición religiosa iconoclasta para concluir que “la idea aparece sólo como inscripción escrita. Sólo la palabra escrita puede ser sublime”<sup>197</sup>, porque sólo la palabra, según él, puede referir sin inferir: יהוה<sup>198</sup>.

“Hegel describe la inexorable progresión desde la retórica de lo sublime a la retórica de la figuración, como una reducción desde las categorías de un lenguaje crítico que puede englobar obras enteras, como el género, a términos que designan sólo segmentos discontinuos de discurso, como la metáfora o cualquier otro tropo. Su propio lenguaje se va haciendo cada vez más desdeñoso respecto a esas subsecciones del monumento estético. Las califica de géneros inferiores (*untergeordnete Gattungen*), dice de ellas que son sólo ‘(nur) imágenes o signos vacíos de energía espiritual, llenas de una visión, o de una sustancia vacía de poesía o filosofía’. Son, en otras palabras, completamente prosaicas.”<sup>199</sup>

Pese a la desproporción respecto a la consideración del papel de las artes en el contexto de una supuesta estética de lo sublime, Burke y Kant coinciden con Hegel en al menos dos puntos básicos. Primero, los tres reconocen el sentido profundamente iconoclastico de aquello que motiva el sentimiento de lo

<sup>197</sup> DE MAN, Paul. *Op. Cit.*, 1998; p. 157.

<sup>198</sup> “YHWH”; o, latinizado, “JHVH” (dicho *Yahweh*, *Yahvé*, *Jah*, *Yavé*, *Iehová*, *Jehovah* y *Jehová*): tetragrama impronunciado presente en el Antiguo Testamento y compuesto por cuatro consonantes hebreas (de origen arameo) que pretende referir el nombre de la deidad suprema de las religiones judeocristianas sin decirlo. En cierta medida, debería estar válido, sobre todo hoy, cuando el desuso progresivo ha hecho con que las nuevas lenguas perdiesen la mera la capacidad de siquiera intentar pronunciarlo correctamente.

“Mientras apacentaba los ganados de Jetró, su suegro, sacerdote de Madián, Moisés llegó un día atravesando el desierto a la "montaña de Dios", Horeb. Allí vio "una llama de fuego que brotaba de en medio de un zarza" y sintió que le llamaban por su nombre. Pocos instantes después Dios se le daba a conocer como "el dios de tu padre, el dios de Abraham, el dios de Isaac y el dios de Jacob" (Ex 3,6). Sin embargo, Moisés presiente que se halla ante un aspecto desconocido de la divinidad, puede que ante un dios nuevo. Acepta la orden de ir en busca de los hijos de Israel para decirles: "'El dios de vuestros padres me envía a vosotros'. Pero si me preguntan cuál es su nombre, ¿qué les voy a responder?" (Ex 3,13). Dios le dijo entonces: "Yo soy el que soy ('ehyèh 'ásèr 'ehyèh)'. Y le mandó que se dirigiera a los hijos de Israel en estos términos: 'Yo soy', me ha enviado a vosotros" (Ex 3,14).” ELIADE, Mircea. *Op. Cit.*, 1999; p. 239.

<sup>199</sup> DE MAN, Paul. *Op. Cit.*, 1998; p. 168.



sublime. Una inexistencia de lo que es. Una “impresencia” de lo que todavía está. Antes de Hegel, Burke y Kant ya habían admitido que esta palabra silenciosa que habla de lo sublime coincide históricamente con el dios que “alude a su modo de ser, pero sin revelar su persona”. Además, ya habían constatado que esta clase de iconoclastia posee su primera expresión literaria conocida en el Segundo Mandamiento (con su contigüidad al Primero) del Tanaj (para los judíos) o Antiguo Testamento (para los cristianos), cuya tradición yahvista del “nombre divino sugiere, por utilizar una expresión moderna, la totalidad del ser y del existir”<sup>200</sup>, pero negativamente, por supuesto. La totalidad del ser y del existir nunca estará en un nombre. Del mismo modo, lo sublime sólo refiere un “objeto (de la naturaleza) cuya *representación determina el espíritu a pensar la inaccesibilidad de la naturaleza*”<sup>201</sup>, por supuesto. La naturaleza como totalidad es inaccesible, porque nunca estará suficientemente en una representación. Sea para Burke, aunque de modo subrepticio, o más claramente en Kant, el *nombre* y lo sublime ponen a Dios y la Naturaleza, los dos grandes referenciales tratados en el capítulo anterior, “en negativo”, como dice Hegel.

Uno de los testimonios más ancestrales de esta exigencia iconoclasta y silenciadora de lo sublime sobre el lenguaje representativo está en una perturbadora ausencia erigida en el desierto del Éufrates durante la primera mitad del siglo III. Entre 1919 y 1933, fueran descubiertas unas ruinas en Siria que revelaron lo que hoy se reconoce como una de las más antiguas sinagogas del mundo. En el centro de la pared más larga de la llamada Sala de la Asamblea, su principal recinto, se halló un nicho vacío. Partiendo de una premisa arqueológica sobre la falta de vestigios, se supone que ha sido concebido para estar vacío. Sobre esta vacante, un símbolo religioso romano: la concha marina, que tradicionalmente representaba la revelación de un dios al mundo. Es notorio que en la representación del panteón grecolatino había siempre un altar ocioso de origen ateniense dedicado al “dios desconocido”, por miedo de alguna omisión, citado incluso en la Biblia (Hechos 17:23). La presencia de un altar de este tipo en una sinagoga nos llena de curiosidad ya que este hueco del “dios desconocido” grecorromano servía, al menos en algunas regiones, también al “dios sin nombre” judío,

---

<sup>200</sup> Ídem nota 197.

<sup>201</sup> KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2007; § 29, [268]; p. 188.

mientras la famosa artimaña del apóstol Paulo relatada por Jerónimo no se volvía querigmática y, por tanto, no rellenaba el hueco.

Espacialmente, la Sinagoga de Dura Europos había sido descubierta junto a un baptisterio cristiano, así como a diversos otros pequeños templos de variadas religiones, un ejemplo ilustrativo del sincretismo de aquel enclave comercial típico de la crisis del Tercer Siglo. Sin embargo, tanto el símbolo de la concha (que fue común hasta fines del siglo I) ya cumplía hace mucho una trayectoria de desuso, como el repertorio judío de símbolos e imágenes sagradas de aquella región alrededor del año 244 (conforme inscripción en arameo que fecha la última fase de construcción de la sinagoga) ya no era tan escaso ni tan sujeto a la prohibición de la Ley. En la época de los *Severos*, cuando el Estado romano ya reconocía la religión judía (pero no la cristiana), se admitía la existencia de locales dedicados al culto judaico, donde estaba naciendo un arte figurativo con variados gérmenes de los temas que más tarde influirían en la formación del arte cristiana. Mientras que en los frescos de otras partes más antiguas del edificio no presentan figuras, el nicho se destaca vacío en una pared recubierta de narrativas variadamente figuradas. En aquel nicho cabría la belleza de una estatua, aunque pequeña, pero no cabría lo sublime.



Salón principal de la sinagoga de Dura Europos, a orillas del Éufrates, actual Salihiye, Siria, c. 244 (excavada en 1931/2).

El segundo punto de convergencia entre Burke, Kant y Hegel es que los tres filósofos no tratan los dicotómicos bello y sublime como contrarios, sino que, sobre todo Hegel, trata la sublimidad como la belleza en su extremo. Hasta Burke, términos como “bello”, “belleza” y “sublime” fueron tratados en la literatura de modo muy indeterminado, sea como cosas indiferenciadas entre sí, o como dimensiones variables de lo mismo, que al fin sería la belleza. Burke es el primer pensador en establecer una diferencia clara entre lo bello y lo sublime, pero no como una contradicción. En Kant, por ejemplo, la relación entre lo bello y lo sublime será más de “atracción” que “repulsión”, pues si la *Analítica de lo bello* concluye que todo *bello* se satisface en un objeto, por tanto en una representación de lo que es finito, lo sublime no será más que una representación de lo infinito añadido a lo bello, “una belleza que se extiende sobre un plano sublime”<sup>202</sup>. “Un ser más allá de toda belleza —lo sublime”, dice Walter Benjamin<sup>203</sup>. Placer negativo y placer positivo, sublime y bello no constituyen categorías antitéticas.

### 2.1.j El giro teórico kantiano sobre lo sublime empírico de Burke

Además de la clara separación entre lo bello y lo sublime hecha por Burke, fue también de suma importancia para Kant la función que éste aportó a la idea de terror en esta diferenciación. Ya en su primer ensayo sobre el tema, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (*Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, del 1764, publicado en Königsberg dos años después), Kant empieza sus exámenes comparativos del sentimiento de lo sublime y de lo bello con la siguiente distinción:

“La vista de una montaña cuyas cimas nevadas se alzan sobre las nubes, la descripción de una furiosa tempestad o la pintura de los infiernos de *Milton* producen agrado, pero unido a terror; en cambio, la contemplación de prados floridos, valles con arroyos ondulantes, cubiertos de rebaños pastando; da descripción del Eliseo o la pintura que hace *Homero*

---

<sup>202</sup> KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2005 (c); [209] <5>, p. 5.

<sup>203</sup> Walter Benjamín en “Las afinidades electivas de Goethe”, citado por: NANCY, Jean-Luc. *Un pensamiento finito*. Traducción de Juan Carlos Moreno Romo. Barcelona: Anthropos, 2002; p. 117. [BENJAMIN, Walter. *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona; Gedisa, 2000.]

del cinturón de Venus provocan igualmente una sensación agradable, pero alegre y sonriente. Para que aquella primera impresión actúe sobre nosotros con la fuerza requerida debemos tener un *sentimiento de lo sublime*; para disfrutar la segunda es preciso el *sentimiento de lo bello*.”<sup>204</sup>



Desierto de Gobi, Mongolia (antigua Tartaria)<sup>205</sup>.

Fundamentalmente “burkeano”, por así decirlo, este Kant precrítico aún no presenta la precisa diferenciación conceptual entre *entendimiento*, *imaginación* y *razón* que va a caracterizar su estética. Por ello, es demasiado “literario”, comparando a las tres críticas, cuando distingue lo bello y lo sublime adjetivamente, de modo muy similar a Burke: “la noche es *sublime*, el día es *bello*”, “lo sublime *conmueve*, lo bello *encanta*”, “lo sublime debe ser sencillo, lo bello puede estar adornado”, o aún “el entendimiento es sublime, el ingenio es bello; la audacia es grande y sublime, la astucia es

<sup>204</sup> KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2005 (c); [208] <4>, p. 4.

<sup>205</sup> Desierto de Gobi, norte de China y sur de Mongolia. Según Dulce María Granja Castro, presúmase que sea la región a que Kant se refiere como “el inmenso desierto de Schamo en Tartaria” (*Wüſe Schamo in der Tartarei*), oportunidad para una “profunda soledad” como ejemplo de lo *sublime terrorífico* (“el sentimiento que lo acompaña es a veces de cierto horror o melancolía”). *Ibíd.*; [209-210] <5-6-7>, p. 5; p. LXXVII.

pequeña, pero bella. (...). Las cualidades sublimes inspiran respeto; las bellas inspiran amor”<sup>206</sup>. Todavía, hay una diferencia fundamental y decisiva entre los dos. Kant va a imponer, sobre todo a lo largo de la imponente didáctica de la *Crítica del Juicio*, un giro rígidamente teórico (mejor dicho “intelectual”, tal vez) a la concepción de Burke sobre lo sublime, a la cual llamará peyorativamente “empirista”. No obstante, en el sistema kantiano de la facultad de juzgar (en cuanto libre juego entre lo que él llama “facultades”: la *imaginación* y el *entendimiento*), lo sublime no es “intelectual” en el sentido positivo y conceptual que es lo bello, aunque “la emoción en ambos es agradable”. Lo sublime es intelectualmente negativo. En verdad, lo sublime es precisamente la consciencia del límite del intelecto. La novedad en relación a la vacilación burkeana entre imaginación y razón, por tanto entre un carácter racional o instintivo del sentimiento sobre la sublimidad, es que Kant establece una diferencia entre razón y entendimiento, entre una capacidad de pensar libremente y otra de pensar normativamente, por conceptos. Así, Kant elimina la dificultad de saberse cuándo un sentimiento es dado por la belleza o la sublimidad en la relación entre la imaginación y la razón. El sentimiento será bello sólo cuando la imaginación opera en relación al entendimiento, normativamente (Kant habla de modo legislativo, o sea aplicando leyes), mientras que será sublime cuando ella opera en relación a la razón, libremente (de modo legislador, produciendo las propias leyes). Más allá del entendimiento, lo sublime es racional.

En el sentimiento de lo bello, el placer que la emoción experimenta proviene precisamente del hecho de sentirse a sí misma como armonía entre la sensibilidad (o sea, la *imaginación*, facultad de abarcar lo diverso de los datos sensibles en una o más imágenes intuitivas) y el intelecto (o sea, el *entendimiento*, facultad de abarcar lo diverso de las imágenes intuitivas en uno o más conceptos). El juego de las facultades se da en el juicio de gusto kantiano de la siguiente forma: “cuando un objeto es dado por medio de los sentidos, pone en actividad la imaginación para juntar lo diverso y ésta pone en actividad el entendimiento para unificarlo en conceptos”<sup>207</sup>. Pero Kant considera entendimiento e imaginación como facultades que tienden a complementarse y no reducirse entre sí. Estéticamente, esta complementariedad ocurre sólo en el juicio sobre la belleza, mientras las dos instancias o capacidades

---

<sup>206</sup> *Ibíd.*; [209] <5>, p. 5; [211] <10>, p. 8.

<sup>207</sup> KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2007; § 21, [238]; p. 155.

(el término kantiano es *facultad*), por sus “independencias” fundamentales, tienden a ser mutuamente excluyentes en medio a un desacuerdo frente a la exigencia de un juicio sobre lo sublime. En el sentimiento de lo sublime, el placer que la emoción experimenta sobreviene de modo aparentemente paradójico del hecho de sentirse como desarmonía entre la imaginación y el entendimiento en profundo desencuentro.

Este acuerdo, para Kant, es una necesidad, una exigencia inevitable sobre la imaginación y el entendimiento, una ley. Es de la imaginación buscar unificar los datos sensibles en un concepto que es del entendimiento cederlo. Por un lado, nuestra imaginación está determinada a esforzarse por abarcar en una única intuición lo diverso sensible recogido por los sentidos, de tal modo que sea posible al entendimiento reducir esta intuición a un concepto. Tal esfuerzo imaginativo se da en relación a la diversidad tanto respecto a la dimensión como a la potencia del estímulo sensible. En el juicio estético de lo bello esta diversidad se muestra mensurable, sea en su grandeza o fuerza, en tanto que reducible a una regla o concepto. Los datos subjetivos son unificados en un objeto, por supuesto cognoscible. El esfuerzo de la imaginación es satisfecho en el saber. En lo sublime, sea ante la dimensión o potencia, este esfuerzo se anuncia vano. Dimensionalmente, resulta imposible adecuar la diversidad *matemática*, la *magnitud*, la cantidad excedente a un número, o sea, una forma. Como ejemplo, la infinitud del espacio percibido e imaginado que intenta, inútilmente, adecuarse a la forma espacial finita del concepto de cielo concebido en el entendimiento. Potencialmente, es imposible dar forma a una diversidad *dinámica*, a la *fuerza*, a la cualidad excesiva. La propiedad modelar del concepto de tempestad tiende a fallar frente a la percepción sobrepasada de vientos, lluvias y descargas eléctricas entremezclados, por ejemplo.

Por otro lado, nuestro entendimiento se esfuerza en encontrar un concepto único de la razón capaz de reducir las distintas intuiciones recogidas en la imaginación desde la sensibilidad. Frente lo sublime, sin embargo, tal esfuerzo es vano. Ningún concepto se muestra suficiente para organizar el conjunto de las imágenes intuitas por la imaginación, sea por desmesura o potencia, en las dos clases de sublimidad que Kant clasifica como *matemática* y *dinámica*<sup>208</sup>. Si los conceptos y las imágenes no se

---

<sup>208</sup> *Ibíd.*; § 25-29, [248]-[278]; pp. 165-201.

subsumen, entendimiento e imaginación no se concilian. Los datos sensibles difusos y caóticos resisten, por así decirlo, al proceso unificado de aprehensión/compreensión (por parte de la imaginación) y generalización/abstracción (por parte del entendimiento), impidiendo que se pueda determinar la sensibilidad como algo comprensible (en un concepto) o representable (en una forma). En lo sublime, este algo queda indeterminado.

Sin embargo, aunque indeterminado (incompresible e impresentable), el “objeto” persiste, o al menos una voluntad o un sentimiento por él insiste. ¿Cómo? Y además, ¿dónde? Kant responde en la *Idea*. Por encima de la incapacidad de entenderse y representarse un objeto con la ayuda del entendimiento, insiste y persiste la capacidad de pensarlo, que pertenece a la razón. Kant distingue el entendimiento, que produce conceptos que abstraen la realidad sensible, de la razón, que produce ideas puras, abstractas en sí mismas. Esta distinción es la clave principal para diferenciar entre lo bello y lo sublime, desde la *Tercera Crítica* hasta hoy. En lo bello, la imaginación se relaciona con el entendimiento; en lo sublime, con la razón. En lo bello, la imaginación concuerda con el entendimiento en la medida que sus imágenes se adecuan a un concepto. En esta conciliación, la sensibilidad se acomoda al intelecto. Las imágenes generadas en la imaginación desde los datos de los sentidos encuentran en los conceptos del entendimiento un espacio de acuerdo. Por el contrario, en lo sublime, la imaginación, sin conceptos que la adecuen, y desamparada por el entendimiento, recurre a las *ideas de la razón*<sup>209</sup> (porque es de su naturaleza insistir en la búsqueda de un término para sus imágenes).

Revolución es un concepto (del entendimiento). Libertad es una idea (de la razón). Mientras el concepto corresponde suficientemente a la representación de la imaginación, y en ello ésta se unifica y se reduce a un pensamiento determinado, la *idea de la razón* tiende a corresponder a “la representación de la imaginación que induce a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, *concepto* alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible.”

---

<sup>209</sup> “*Idea* significa propiamente un concepto de la razón”, cuando es estética es “la representación de la imaginación que provoca a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, *concepto* alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible.” *Ibíd.*: § 17, [232]; pp. 147-148; § 49, [314]; p. 241.

ni puede hacerse comprensible”<sup>210</sup>. En lo bello, lo imaginado reaparece como un objeto. Es decir, la diversidad imaginada es representable como unificada en un concepto, en lo cual se sintetizan las propiedades sensibles atribuidas al objeto.

Contrariamente, el “objeto” en lo sublime nunca se encuentra o se muestra, porque sus propiedades nunca se sintetizan en una unidad conceptual aplicable y objetivante. Pero “ello” persiste, porque todavía afecta a la mente. Sigue forzando la imaginación (“a pensar mucho”) más allá del concebible en el entendimiento. Recurriendo a las ideas de la razón, que son indeterminables, el “objeto”, entonces, o el conjunto de datos sensibles recogidos en la imaginación sin expresión adecuada, persiste sólo como secreto: fascinación retórica en Longino, amenaza empírica en Burke, informe transcendental en Kant, interdicto absoluto en Hegel, ausencia nostálgica en Lyotard, o incluso mito en Jean-Pierre Vernant. O sea, mientras el concepto se expone en el objeto, la idea se impone en el sujeto.

Con el término “ausencia”, Lyotard quiere volver precisamente a Kant, que ya había dicho que la sublimidad se trataba de una *ausencia de forma*, al contrario de lo bello, “pues lo propiamente sublime no puede estar encerrado en forma sensible alguna, sino que se refiere tan sólo a ideas de la razón, que, aunque ninguna exposición adecuada de ellas sea posible, son puestas en movimiento y traídas al espíritu justamente por esa inadecuación que se deja exponer sensiblemente”<sup>211</sup>. No se pueden exponer las ideas de libertad, totalidad, dios, o infinito, por ejemplo. No hay un nombre, una imagen, una sentencia que se las exprese suficientemente, tampoco un objeto que las corresponda. No es posible representarlas a partir de la experiencia que tenemos del mundo a través de nuestros sentidos. Sin embargo, exactamente por esta incapacidad lógica, por así decirlo, de realizarlas como expresión de la inteligencia, es que nosotros simplemente las traemos al mundo como impresión del espíritu. Éstas son las ideas innatas de la razón, o, como diría Kant, las ideas puras.

---

<sup>210</sup> *Ibíd.*; § 49, [314]; p. 241.

<sup>211</sup> *Ibíd.*; § 23, [245]; p. 163.



Aunque la palabra concepto (*Begriff*) sea muy compleja, elástica y ambigua en Kant, la antinomia central entre *concepto* (como forma categórica del entendimiento, o intelecto) e *idea* (como forma disyuntiva de la razón) está didácticamente trasladada a la Antropología por Vernant en tanto que oposición entre *signo* (como forma del lenguaje lógico o formal) y *símbolo* (como forma del lenguaje mítico). Traduciéndose al vocabulario lyotardiano, tal vez se pudiera tratar el signo y el símbolo como el *constructo* de las metanarrativas y el *reducto* de los pequeños relatos, respectivamente. En Kant, el concepto está dirigido y limitado a la objetivación del mundo, mientras en Lyotard las metanarrativas se dirigen y se limitan a la alineación de la sociedad. Respectivamente, ambos pueden ser impugnados por la ilimitación legisladora de la razón libre, incondicionalmente impulsada a lo sublime, y por la libertad asistémica de los pequeños relatos, espontáneamente obligados a la justicia. Así, al poder legislativo del concepto kantiano y normativo de las metanarrativas lyotardianas equivale la relación en que:

“al ideal de la univocidad del signo, opone el símbolo su polisemia, su aptitud inagotable para cargarse de nuevos valores expresivos. [...] El signo sólo tiene sentido con relación al sistema del que es un elemento [la lógica, para Kant; el lenguaje, para Lyotard]. El símbolo verdadero vale por sí mismo, por su dinámica interna, su poder de desarrollo indefinido, su capacidad de poner un aspecto de la experiencia humana en consonancia con la totalidad del universo.”<sup>212</sup>

Respecto a lo bello, los límites del entendimiento consiguen unificar lo diverso sensible juntado por la imaginación. Esta coincidencia entre entendimiento e imaginación se alega al objeto como una representación. Lo bello suele convertirse incluso en una cualidad del propio objeto. Esto se traduce como de una satisfacción en el objeto, que la razón entonces conoce como si ello estuviera “conforme a un fin en relación con el conocimiento en general”<sup>213</sup>, como si hubiera sido predeterminado a ella, a nosotros. Al juzgar lo bello, la razón es satisfecha en su intento de conocer, y por ello el placer del esfuerzo y el placer del éxito se dan indiferenciadamente como un sólo placer. Evocando a Burke, el Kant de las *Observaciones* llama este placer de *amor* (*Geschlechterliebe*: de los sexos, por tanto

---

<sup>212</sup> VERNANT, Jean-Pierre. *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Traducción de François Maspero. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1982-2003, 4ª ed.; p. 201. Ídem nota 16.

<sup>213</sup> KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2007; § 25, [249]; p. 167.

sensible y objetivo, exactamente como Burke lo consideraba en contraposición al carácter moral y subjetivo de la amistad, *Freundschaft*, asociada a lo sublime).

Respecto a lo sublime, los límites del entendimiento no consiguen unificar lo diverso perceptible aunado por la imaginación a partir del objeto sensible. Por eso, todas las representaciones que por azar y precariamente se formen nunca coincidirán con aquel objeto, que persiste impresentable, por tanto desconocido. La razón, entonces, resulta insatisfecha como si el objeto estuviera disconforme a cualquier fin en relación con el conocimiento, como si fuese indeterminado y prohibido a ella, a nosotros. Sin embargo, la razón insiste en su naturaleza de conocer, está predestinada a buscar, es su ley. En este intento, fuerza a la imaginación a adecuarse a sus pretensiones que, diferente de los conceptos, no poseen límites ni referenciales inmanentes o trascendentes. Sus presentaciones, las ideas, sin la ayuda de los conceptos, son siempre inadecuadas a las imágenes recogidas desde los sentidos. Cuanto más la razón exige a la imaginación, menos es satisfecha, y más exige. Ahora, innovando respecto a Burke, Kant llama esta mezcla de *respeto* (*Achtung*).

### 2.1.1 Un dolor que place, un placer que liberta

La enormidad (*matemática*) de un horizonte o la fuerza (*dinámica*) de una tempestad, en ciertas circunstancias, por ejemplo, puede impedirnos formar una *imagen* correspondiente a un *concepto* de paisaje o de clima que sea adecuadamente grande o fuerte. Cuando tal alcance es exigido a la imaginación para que “entienda” lo que intuye, lo que los sentidos le dan, pero no es alcanzado, esto puede significar dolor. Si bien la asimetría entre razón e imaginación genera un sufrimiento, una disminución, causado por la limitación de la segunda ante la exigencia de la primera, pues su alcance sólo se adecua suficientemente a la delimitación conceptual del entendimiento, al mismo tiempo ella genera un gozo, una intensificación, causado por lo racional sin límites. O sea, puede decirse que la razón, en relación a la insuficiencia de la imaginación, experimenta el fracaso, mientras ésta, en relación al exceso de aquella, experimenta el poder. Así que en el juego libre entre la imaginación y la razón el dolor del fracaso se mistura, se conjuga y se alterna al placer del esfuerzo. De hecho, la gran

peculiaridad de lo sublime “descubierta” por Burke y sistematizada por Kant es esta: se trata de un dolor que place.

“El sentimiento de lo sublime es, pues, un sentimiento de dolor que nace de la inadecuación de la imaginación, en la apreciación estética de las magnitudes, con la apreciación mediante la razón; y es, al mismo tiempo, un placer despertado, por la concordancia que tiene justamente ese juicio de inadecuación de la mayor facultad sensible con ideas de la razón, en cuanto el esfuerzo hacia éstas es para nosotros una ley.”<sup>214</sup>

Precisamente es en el dolor del fracaso de los límites que el esfuerzo hacia ellos se alimenta, se agiganta y se percibe como poder ilimitado, como sentimiento de supervivencia (burkeana) en tanto que autosuperación (kantiana). El mundo fenoménico, para Kant, es el mundo determinado por los límites conceptuales, ante los cuales todo juicio del sujeto es interesado y conforme a un fin, por lo tanto objetivado. La *Analítica de lo bello* expone este deslizamiento del sujeto hacia el objeto que se da gracias a los conceptos. Tales conceptos, basados en la sensibilidad y en acuerdo con ella, condicionan la elección del sujeto respecto al objeto, es decir, determinan la facultad responsable por juzgar según el placer o el displacer (aunque ello haya comenzado libremente). Cuando los esfuerzos de la imaginación por delimitar los datos sensibles del fenómeno encuentran satisfacción en un concepto del entendimiento, este acoplamiento entre sujeto y objeto produce placer, y cuanto más armónico sea ello, más placentero, más bello. Lo sentido kantiano que Lyotard retiene y reanuda destacando es que este proceso sólo se da según una subsunción del sujeto al objeto, lo que traduce una sumisión de lo particular por el universal, y equivaldría a un sometimiento de las expresiones individuales (los pequeños discursos) bajo las grandes teorías generales explicativas de todo (los metarrelatos).

---

<sup>214</sup> *Ibíd.*; § 27, [257]; p. 177.

“La *calidad* del sentimiento de lo sublime es que es un sentimiento de dolor sobre el Juicio estético en un objeto, el cual sentimiento, sin embargo, al mismo tiempo es representado como conforme a fin, lo cual es posible, porque la propia incapacidad descubre la consciencia de una ilimitada facultad del mismo sujeto, y el espíritu puede juzgar estéticamente esta última sólo mediante aquélla.” *Ibíd.*; § 27, [259]; p. 179.

La *Analítica de lo sublime* quiere postular y demostrar a la vez la posibilidad de una elección libre de las determinaciones empíricas y conceptuales, o sea, de un juicio que no encuentra nunca un interés, por lo tanto un objeto. Kant quiere demostrar con lo sublime la posibilidad de un juicio que se justifica a sí mismo en el ámbito de lo incondicionado, libre de causas que lo anteceden, y por lo tanto lo determinan. Por encima del fracaso de la imaginación hacia el entendimiento, que es la *facultad de conocer*, otra facultad del nuestro espíritu, la razón, ligada a la *facultad de desear*, se manifiesta superior, *sub-limen*<sup>215</sup>.

En este sentido, si la emoción se da en lo bello como acuerdo entre sensibilidad y conocimiento, en el sentimiento de lo sublime ella se experimenta como un juego libre entre sensibilidad y deseo. Frente al informe de lo sublime no hay, o más correctamente no se conoce el objeto (o la causa) de los impulsos de la sensibilidad que fuesen capaces de determinar el deseo desde fuera como una especie de “voluntad sensible”: “*arbitrium brutum*”. Sin un exterior, la elección entre placer y displacer procede de modo integralmente interno. Sin objeto, el juicio es completamente subjetivo. En este caso, “la sensibilidad no determina su acción de modo necesario, sino que el hombre goza de la capacidad de determinarse espontáneamente a sí mismo con independencia de la imposición de los impulsos sensitivos”<sup>216</sup>, aunque en relación a ellos: “*arbitrium sensitivum*”. Este tipo de juzgamiento autónomo del sujeto, esta clase de independencia de la razón pura que se da en el juicio estético de lo sublime, en Kant “se trata precisamente de la libertad, la cual es capaz de franquear toda frontera predeterminada”<sup>217</sup>: “*arbitrium sensitivum liberum*”.

---

<sup>215</sup> “De acuerdo con el gramático Sexto Pompeyo Festo (siglo II d.C.) el término *sublimis* ‘viene de umbral (*limen*) superior, porque está por encima de nosotros’”. Ídem nota 131.

<sup>216</sup> KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2010; p. 340.

Fuente principal: “[...] a sensibilidade não torna necessária a sua ação e o homem possui a capacidade de determinar-se por si, independentemente da coação dos impulsos sensíveis.” KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 1989, 2ª ed.; A534, B562; p. 463.

<sup>217</sup> *Ibíd.*; p. 227.

Fuente principal: “[...] precisamente porque se trata de liberdade e esta pode exceder todo o limite que se queira atribuir.” *Ibíd.*; A317, B374; p. 311.

### 2.1.m El sentido común y el entusiasmo

Entonces, “*sublime es lo que, sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos*”<sup>218</sup>. Por supuesto que tal sentimiento sin ningún espaldarazo en el objeto (sea a través de una imagen, o de un concepto) es completamente subjetivo. Por supuesto también que a lo subjetivo se suele asociar lo diverso heterogéneo. Siempre diferente, su particularismo se entiende completamente opuesto al sentido común de aquello que se da objetivamente, que se comunica homogéneamente con base en un aspecto que tiende a ser unificado, siempre igual, y por lo tanto compartible.

El Primer Libro de la *Tercera Crítica* precisa y define una tendencia de su época que es la de reconocer que la belleza, aunque siendo un “producto” del sujeto, exige objetividad, supone universalidad. Para Kant, ella surge como valor unitario en el contexto que él llama de *sensus communis*. Este “lugar kantiano” donde el gusto (subjetivo) accede como conocimiento (objeto) nace en el terreno filosófico de la *perfectio* de Leibniz, del *consensus in varietate* de Wolff y de la *perfectio perfectionis sensitivae* de Baumgarten. La comunicación del estado de espíritu conlleva un placer fácilmente demostrable, conforme habla, a través de la “inclinación natural del hombre a la sociabilidad (empírica y psicológicamente)”. En el *sensus communis*, un sentimiento del sujeto es convertido en una propiedad del objeto igual para todos los sujetos, y “el placer que sentimos lo exigimos a cada cual en el juicio de gusto como necesario, como si, cuando llamamos bella a alguna cosa, hubiera de considerarse esto como una propiedad del objeto”<sup>219</sup>. El problema fundamental del siglo XVIII era cómo sacar también lo sublime del ámbito impreciso, diletante y algo irracional de lo “no sé qué” leibniziano, y así incluirlo en el sistema estético en formación.

Habría, pues, de subsistir en la satisfacción de lo sublime, así como en la de lo bello, una “universal comunicabilidad”, como dice Kant, que los distinguiesen de los otros juicios estéticos, incluso “un

---

<sup>218</sup> KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2007; § 25, [250]; p. 169.

<sup>219</sup> *Ibíd.*; § 9, [218]; p. 131.

interés en relación con la sociedad (en donde se deja comunicar)”<sup>220</sup>. Fuese lo contrario, lo sublime nunca sería un sentimiento juzgable, sino mero olvido y silencio, misterio y vicisitud, naturaleza y animalidad, “*arbitrium brutum*”, una vez que todo juicio es cultura y en alguna medida debe comunicarse. La enorme dificultad que esta exigencia imponía era que el propio Kant reconocía que lo sublime es un sentimiento que se da sin la sociedad, o a pesar de ella, en todo lo contrario a lo bello. Lo sublime se da en la soledad. Pero al mismo tiempo, y paradójicamente, no puede ser insociable. Así que debe haber una difícil franja comunicativa y misantrópica por encima o a pesar del lenguaje social donde lo sublime ocurre aun dentro del ámbito de la cultura. La novedad del Segundo Libro está donde este problema de lo sublime incomunicable, intransferible e ilegislable se resuelve.

Más allá de Boileau, Addison, Hutcheson y Burke (a quien Kant otorga a la “antropología empírica”), o cualquier otro pensador anterior o contemporáneo, lo sublime kantiano surge como una paradójica facultad (común) de pensar (particularmente) lo Absoluto. Es decir, surge en su novedoso marco transcendental. El hecho es que Kant incluye lo sublime en la estética, al lado de lo bello (tal vez por encima), como ningún otro pensador había sido capaz de hacerlo antes. Así como lo bello, lo sublime adquiere el estatuto de juicio estético, que además y al igual que los otros juicios estéticos, puede acceder también una cierta *subjektive Allgemeingültigkeit* (validez universal subjetiva) en contraposición a la validez universal objetiva de los conceptos teóricos en los que se basan los juicios de conocimiento.

“Si los juicios de gusto (como los juicios de conocimiento) tuviesen un principio determinado objetivo, entonces, el que los enunciase según éste pretendería incondicionada necesidad para su juicio. Si no tuvieran principio alguno, como los del simple gusto de los sentidos, entonces no podría venir al pensamiento necesidad alguna de esos juicios. Así pues, han de tener un principio subjetivo que sólo por medio del sentimiento, y no por medio de conceptos, aunque, sin embargo, con valor universal, determine qué place o qué disgusta. Pero un principio semejante no podría considerarse más que como un *sentido común*, que es esencialmente diferente del entendimiento común, que también a veces lleva el nombre de sentido común (*sensus communis*), pues

---

<sup>220</sup> *Ibíd.*; § 29, [275]; p. 197.

que este último juzga, no por sentimiento, sino siempre por conceptos, aunque comúnmente como principios obscuramente representados.

Así, sólo suponiendo que haya un sentido común (por lo cual entendemos, no un sentido externo, sino el efecto que nace del juego libre de nuestras facultades de conocer), sólo suponiendo, digo, un sentido común semejante, puede el juicio de gusto ser enunciado.<sup>221</sup>

Esta aparente suposición sobrevivirá a Kant como el principal argumento para una defensa posible de lo sublime dentro del sistema hermenéutico de los juicios estéticos, o sea, dentro de la Estética. En la hipótesis estético-política de Lyotard, por ejemplo, el “sentido común” respecto a lo sublime ocupará el centro de su argumento libertario. Si bien la enunciación del juicio de gusto, aquel que place, resulta en la *Analítica de lo bello* muy claramente determinada por el acuerdo entre los sujetos exterior a ellos, o más exactamente objetivado, que Kant nombra como *sensus communis*, nos queda comprender cómo habrá lo sublime “de tener un principio subjetivo que sólo por medio del sentimiento, y no por medio de conceptos, aunque, sin embargo, con valor universal, determine qué place o qué disgusta”. La cuestión es que este valor universal, en lo sublime, debe ser paradójicamente provisional, una vez que la incomunicabilidad hace parte de su naturaleza. ¿Cómo o/y cuándo ocurre en lo sublime un acuerdo sin que necesariamente sea exterior? O, mejor dicho, sin que necesariamente tenga una forma (social).

Antes que nada, Kant produce una inédita equiparación entre naturaleza y moralidad. Así como la aparente ambigüedad entre lo bello y lo sublime, naturaleza y moralidad son al mismo tiempo tan autónomas como complementarias. Lo bello es un valor externo, social, por tanto susceptible de objetivación, y por supuesto representable. Aunque este valor de la belleza nazca como sensación subjetiva (y desinteresada), porque tanto lo bello como lo sublime “ninguno de los dos presupone un juicio sensible determinante, ni un lógico determinante, sino un juicio de reflexión”<sup>222</sup>, el sentimiento de gusto gana objetividad y determinación (por tanto fin e interés) cuando la imaginación junta sus intuiciones en un concepto del entendimiento, lo cual, a su vez, se proyecta en el objeto, lo representa.

---

<sup>221</sup> *Ibíd.*; § 20, [237-238]; p. 154.

<sup>222</sup> *Ibíd.*; § 23, [244]; p. 161.

Los índices generan una relación, los indicios un hecho, y los datos un objeto, todos legalmente capaces de funcionar de modo similar a la naturaleza. En lo sublime, los índices, los indicios y los datos no se concilian con ninguna forma natural, y ningún conocimiento puede de ello ser extraído. Al contrario, en la belleza la armoniosa unión entre diversidad (intuida en la imaginación) y unidad (conceptuada en el entendimiento) es capaz de producir lo que Kant llama *conocimiento en general*, cuya “relación subjetiva, propia de todo conocimiento, debe tener igual valor para cada hombre y, consiguientemente, ser universalmente comunicable, como lo es todo conocimiento determinado, que descansa siempre en aquella relación como condición subjetiva”<sup>223</sup>.

Un arte será bello, entonces, “cuando el fin es que el placer acompañe las representaciones como *modos de conocimiento*”<sup>224</sup>. Ahora bien, aunque Kant sea inequívoco en rechazar todas las ideas exclusivamente mecánicas de la naturaleza, la admite como una especie de “poder formativo”, cuyo “sentido material” de la totalidad de su apariencia es posible gracias a nuestra sensibilidad, y cuyo “sentido formal” de la totalidad de reglas que permiten pensar estas apariencias como unidas en una experiencia es posible gracias a nuestro entendimiento. Conocer la naturaleza es la operación de delimitar su materialidad en una forma; o, dicho de otro modo, es revelar su belleza. Descubrir lo bello de la naturaleza es conocerla. “La vida en la naturaleza hace que se reconozca la verdad de las cosas”, diría Dürer en su *Proportionslehre* del siglo XVI. De ahí que Kant reconozca que “el concepto de lo sublime en la naturaleza no es, ni con mucho, tan importante y tan rico en deducciones como el de la belleza en la misma”<sup>225</sup>. Un “pintor debe dedicarse totalmente al estudio de la naturaleza, e intentar producir cuadros que sean una enseñanza”<sup>226</sup>, dice Cézanne.

Por otro lado, lo sublime es un valor interno, “personal”, por así decirlo. Nunca objetivable, porque nunca es representable, y viceversa. Aunque nazca de una sensación que puede ser sentida en el efecto sobre el espíritu, este sentimiento no es demostrable en la forma sobre el intelecto, pues obedece a

---

<sup>223</sup> Ídem nota 218.

<sup>224</sup> *Ibíd.*; § 44, [305]; p. 231.

<sup>225</sup> *Ibíd.*; § 23, [246]; p. 164.

<sup>226</sup> “*J’en reviens toujours à ceci : le peintre doit se consacrer entièrement à l’étude de la nature, et tâcher de produire des tableaux qui soient un enseignement.*” Cartas de Cézanne a Émile Bernard entre el 12 y el 26 de mayo de 1904.



leyes puras de la facultad pura de pensar, “*arbitrium sensitivum liberum*”. Las reglas del juzgamiento sobre lo sublime no son relacionables a ningún parámetro inmanente mensurable, es decir, a ningún objeto. Sin embargo, poseen una referencialidad. Ya no se trata de un referente inmanente (Naturaleza) ni transcendente (Absoluto), conforme los términos desarrollados en el capítulo anterior, sino *transcendentales*. Las leyes puras de la razón en el juicio estético de lo sublime funcionan de modo análogo a la moralidad.

## 2.1.n La (auto)referencia transcendental de lo sublime

En Kant, hay dos tipos de pensamiento, por así decirlo. Uno es aquel en el que conocemos lo que pensamos, porque el pensamiento está determinado por un objeto y, por ello, requiere intuición (el conocimiento actúa como un limitador del pensamiento). El otro es aquel en el que no conocemos lo que pensamos, pero pensamos, porque no hay o no se encuentra un objeto determinante y, por supuesto, no participa la intuición (el pensamiento no posee limitaciones). Por un lado, el juicio de lo bello ocurre en el mismo lugar necesario a la producción de conocimiento (*Erkenntnis*, ese modo de percibirse objetivamente, determinado por nuestra sensibilidad). Por el otro, lo sublime ocurre donde “puedo, en cambio, pensar lo que quiera, siempre que no me contradiga, es decir, siempre que mi concepto sea un pensamiento posible, aunque no pueda responder de sí, en el conjunto de todas las posibilidades, le corresponde o no un objeto”<sup>227</sup> (*Denken*, ese modo de percibirse subjetivamente, a pesar de las “condiciones de nuestra intuición sensible”).

Subliminalmente, Kant establece una equivalencia decisiva en el desarrollo que Lyotard va a realizar de su analítica. Él equipara la presentación al conocimiento, al mismo tiempo que la imposibilidad de presentación o lo impresentable al pensamiento. Esto significa que lo sublime juzga sin, con ello,

---

<sup>227</sup> KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2010; p. 19

Fuente principal: “Mas posso *pensar* no que quiser, desde que não entre em contradição comigo mesmo, isto é, desde que o meu conceito seja um pensamento possível, embora não possa responder que, no conjunto de todas as possibilidades, a esse conceito corresponda ou não também um objecto.” (Nota.) KANT, Immanuel. “Prefácio da segunda edição (1787)”; en: *Op. Cit.*, 1989, 2ª ed.; BXXVI; p. 25. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

poseer o establecer las reglas del juicio en ese juzgamiento, al contrario de lo que ocurre en el juicio de lo bello. Así como Hegel y después Benjamín considerarán lo sublime como la belleza en su extremo, una clase de sensibilidad al margen último de los sentidos, Kant considera la moralidad como la naturaleza en su principio, una clase de ley anterior a los códigos. En términos muy sencillos, mínimamente suficientes a la preparación de nuestra tarea en el capítulo siguiente de preguntar sobre la sublimidad directamente a ciertos trabajos del arte contemporáneo, vamos a admitir provisionalmente que lo sublime es una especie de “belleza” experimentada a pesar de los sentidos, al paso que la moralidad es una especie de “naturaleza” sentida a pesar de la experiencia.

“*Sencillez* (finalidad sin arte) es, por decirlo así, el estilo de la naturaleza en lo sublime, y también de la moralidad, que es una segunda (suprasensible) naturaleza; de ésta conocemos sólo las leyes, sin poder alcanzar, mediante la intuición, la facultad suprasensible en nosotros mismos que encierra el fundamento de esa legislación.”<sup>228</sup>

La palabra *sencillez* aquí no es algo inmediatamente sencillo, sobre todo porque Kant finalmente no se detuvo nada en este tema en el cual había prometido detenerse. Posiblemente, se refiriera a la “naturaleza” en relación a lo sublime como una *idea de la razón*: una substancia dinámica y desconocida, infinitamente divisible, aunque, sin embargo, nunca se encuentre su estructura esencial, por tanto su lógica. En una palabra, no se le encuentra su mónada, que haría de la naturaleza un *concepto del entendimiento*. La intención principal parece ser que no se confunda con el complejo ser físico compuesto de partes más sencillas de la tradición leibniziana, pues la *Tercera Crítica* se esfuerza en dar continuidad a la comprensión de los “complejos” como meras apariencias en el tiempo y en el espacio, conforme es elaborada en la segunda antinomia de la *Primera Crítica*, cuya divisibilidad llega sólo hasta donde llega la experiencia.

Análogo a esta distinción entre naturaleza y tradición científica, Kant distingue la moralidad de la tradición jurídica, ese conjunto lingüístico complejo compuesto de discursos más sencillos. Parece una especie de “segunda naturaleza” en la medida que, al igual que la extensión dinámica y matemáticamente infinita de lo sensible (que se muestra a la intuición, pero no permite ser dibujada),

---

<sup>228</sup> KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2007; § 29, [275]; p. 197.

la moralidad nos muestra sus leyes, pero no nos permite dividir las lógicamente en códigos extraídos o aplicables al comportamiento, tal como si fuera un mundo inteligible pensado de acuerdo con leyes generales del entendimiento extraídas o aplicables a la experiencia, como una doctrina del derecho. Lyotard sigue de manera fidedigna estas equivalencias tratando la naturaleza como *phrase* (no Lenguaje), en tanto que variedad de pequeñas proposiciones, y moralidad como justicia (no Derecho), en tanto que variedad de acuerdos circunstanciales. Paralelamente, el límite de los seres complejos es el comportamiento (en el caso de la moralidad) y la experiencia (en el caso de la naturaleza). A esto Kant aplica la palabra “arte”, específicamente en el pasaje en cuestión, en tanto que acción humana, como una unión entre diversidad y unidad, que cuando es posible y armoniosa forma la base del sentimiento de lo bello, y a la cual el sentimiento de lo sublime resiste.

Por supuesto, esta “acción humana” no corresponde sólo a la producción artística, tal como la comprendemos hoy, así como la resistencia de la simplicidad sublime no significa el fin de esta producción y su historia. “Frecuentemente, la filosofía del arte de Kant es confundida con su explicación de la estética o su anatomía del juicio estético. Esto ha permitido que muchos de sus sucesores, incluyendo a Schiller y Hegel, lo criticasen por elaborar una estética que excluía la producción de las obras de arte”<sup>229</sup>. Kant considera la sencillez de lo sublime un “estilo” sin “arte” sólo en la exacta medida en que el “arte se distingue de naturaleza, como hacer (*facere*) de obrar o producir en general (*agere*), y el producto o consecuencia del primero, como obra (*opus*), de la segunda, como efecto (*effectus*)”<sup>230</sup>. El arte, como “hacer”, está considerado como hecho completamente humano, una construcción, de cuyas leyes se conoce los fundamentos, y consiguientemente las aplicaciones de estos fundamentos, por tanto el complejo de las técnicas para esta aplicación. A su vez, la naturaleza, como “obrar”, está considerada como un acto no exclusivamente humano, un acontecimiento, que también sigue a determinadas leyes, pero de las cuales no se puede conocer los fundamentos, y por ello no se

---

<sup>229</sup> “A filosofia da arte de Kant é frequentemente confundida com a sua explicação da estética ou sua anatomia do juízo estético. Isso permitiu que muitos dos seus sucessores, incluindo Schiller e Hegel, o criticassem por elaborar uma estética que excluía a produção de obras de arte.” CAYGILL, Howard. *Op. Cit.*, 2000, p. 41. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

<sup>230</sup> KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2007; § 43, [303]; p. 228.

vuelve aplicable, no conlleva a una técnica. El “obrar” simplemente ocurre, y por ello lo sublime kantiano se encuentra tan definitivamente distante de la didáctica de Longino.

Asimismo, a este carácter “natural” kantiano pertenece también la ley moral (diferente de la ley jurídica), que conduce el pensamiento hacia su finalidad sin que éste siquiera sospeche cuáles son sus fundamentos o tampoco atisbe qué finalidad es esta. El Derecho hace conocer lo cierto y lo errado a través de la exposición de los fundamentos y las razones de esta distinción. La moralidad hace pensar el Bien y el Mal “naturalmente”, por así decirlo, sin que se pueda saber sobre qué fundamentos exactamente se basa esta distinción y este pensamiento. El pensamiento funciona, por lo tanto, como un *efecto* generado de la moralidad, así como la infinitud lo es de la naturaleza. Pese al principio aristotélico de la definición kantiana de arte, que incluso separa su carácter práctico del teórico de la ciencia, sabemos que ello está conjugado con una atención especial a las bellas artes. Tal combinación hace que Kant no sólo diferencie las artes de las artesanías y de los oficios, así como admita la idea de genio (ése cuya obra no deja señales de que haya nacido bajo reglas, cuyo *facere* se parece a *agere*, y habilidad parece natural, así como su compleja obra resulta igual a un simple efecto, como si su arte fuese espantosamente sin arte —en él, la moralidad actúa como naturaleza).

Lo bello es complejo porque es divisible, lógico, y su estructura está expuesta. Puede ser hecho (*facere*) en la medida que el objeto bello tiende a ser una obra (*opus*). Por eso, despierta la admiración, suponiendo el orden, que en última instancia es mantenerse salvaguardado de las pulsiones y del caos. La *Tour Eiffel*, por ejemplo, que se esfuerza en tocar el cielo, se puede ver como bella. Ya lo sublime es simple porque no se le ve la estructura, es misterioso, racional, pero no lógico. Parece surgir (*agere*) en la medida que su objeto no se muestra, sólo su efecto (*effectus*). Por eso, despierta el respeto, y supone la libertad, que en última instancia es no estarse sujeto a ninguna imposición natural u objetiva que determine el deseo, el pensar. El cielo, por ejemplo, que jamás será tocado por la torre, sólo se puede pensar como sublime. Tal y como ha sido anunciando en la Introducción, además de otros ejemplos rápidos, el argumento hipotético del Tercer Capítulo de esta Tesis se desarrolla básicamente a partir del análisis sobre dos piezas performáticas producidas en el pasado siglo respectivamente por Chris Burden y por el colectivo-pareja The Other. Estas distinciones kantianas están en la base del

argumento sostenido por la distinción entre la *opus* fruto del *facere* del primero y el *effectus* generado por el *agere* de los segundos, por así decirlo.

Lo bello depende de una armonía entre mundo y hombre, que se dé al nivel de un equilibrio entre la sensibilidad y la experiencia (imaginación y entendimiento, diversidad y unidad, sentidos e intelecto). Pretende la estabilidad y la validez universal supuestamente implícitas al lenguaje. Diferentemente, lo sublime no pretende nada, pero también puede proporcionar eventualmente un precario acuerdo entre mundo y hombre. Esto se da exclusivamente a un nivel supra-sensible del pensamiento puro, en medio al libre juego entre imaginación y razón, naturaleza y moralidad, necesidad y libertad. No se trata de una armonía, o equilibrio, exactamente porque no se funda en ningún dato concretamente comprobable, sino que consiste en un mero acuerdo, siempre inestable, efímero y provisional. Por tanto, no pretende ninguna estabilidad universal.

Lo bello nos protege del exceso de lo sublime, mientras que lo sublime nos libera de los límites de lo bello. Igualmente, la naturaleza nos responsabiliza de la moral, mientras que la moralidad nos emancipa de lo natural. La *Tercera Crítica*, en verdad, quiso solucionar la antinomia perteneciente a la libertad de la voluntad (deseo) presentada en la *Segunda Crítica* como sistemáticamente opuesta a la necesidad de la naturaleza introducida en la *Primera Crítica*. La intención era deshacer la aparente ambigüedad de los conceptos de naturaleza y moralidad, tornándolos ubicuos tanto en la analítica de lo bello como en la de lo sublime, aunque con peso distinto. Hay, por tanto, no un equilibrio o una dialéctica, una vez que la relación no parte de medidas ni llega a síntesis, sino un libre juego entre admiración y respeto, bello y sublime, naturaleza y moralidad.

“Dos cosas llenan el ánimo de admiración y respeto, siempre nuevos y crecientes cuanto más reiterada y persistentemente se ocupa de ellas la reflexión: el cielo estrellado que está sobre mí y la ley moral que hay en mí.”<sup>231</sup>

---

<sup>231</sup> “Duas coisas enchem o ânimo de admiração e veneração sempre nova e crescente, quanto mais frequente e persistentemente a reflexão ocupa-se com elas: o céu estrelado acima de mim e a lei moral em mim.” KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*. Edição bilíngue com tradução de Valerio Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2003; p. 569. (Traducción al castellano del autor de este trabajo. Confrontada a: KANT, Immanuel. *Crítica de la razón práctica*. Traducción de J. Gómez Caffarena. Traducción de José Rovira Armengol. Buenos Aires: Editorial Losada, 1977, 2ª ed.; p. 171.)

Tanto en lo bello como en lo sublime, Kant vio lo que toda su generación buscaba: un principio no natural que incluyese toda la sensibilidad dentro de una legalidad (de lo estético) tan válida y razonable como las leyes morales (de lo ético). En lo bello, este principio surge en la universalidad objetiva del sujeto, la proporcionalidad entre los sujetos, en el *sensus communis*, cuando cada uno da su asentimiento a un juicio, que a su vez se vuelve común y fundamental. Su validez se da siempre de y hacia el conjunto en el campo del lenguaje, el cual opera externamente al sujeto como un referente inmanente (en tanto que narrativa sobre la Naturaleza) o trascendente (en tanto que alegación de lo Absoluto), pues su significado sólo es si el significante está en perspectiva a un referente, al objeto. En lo sublime, este fundamento es más raro, una vez que nace en el contexto de la percepción de la insuficiencia de la facultad misma de fundamentar. Si bien la validez de lo bello se funda en una especie de delimitación de cada subjetividad hacia fuera de sí misma, la validez de lo sublime se funda en lo ilimitado de cada subjetividad hacia dentro de sí misma, la cual opera internamente al sujeto como autorreferencia transcendental. Lo bello es heterónimo. Lo sublime es autónomo.

## 2.2 Lo sublime posmoderno: Kant y Lyotard

“El silencioso quejido de que falta lo absoluto.”<sup>232</sup>

Antes que nada, necesitamos recordar que Kant opone aquello que llama *espontaneidad* (capacidad de la imaginación y del entendimiento para actuar teóricamente por sí mismos, independientemente de cualquier causalidad natural) a lo que llama de *receptividad* (dependencia a los sentidos, a la experiencia, a la naturaleza como causa). La primera es dotada de alguna libertad, mientras la segunda no (aunque, a veces, trate las dos como análogas). Juntos, imaginación y entendimiento (espontáneos) y sensibilidad (receptiva) son capaces de crear sintéticamente el conocimiento. La belleza es por supuesto un producto de esta síntesis. Por tanto, en lo bello, la espontaneidad necesita obligatoriamente de la receptividad para que la imaginación acuerde con el entendimiento en función de producir una imagen del objeto sensible. Es imprescindible a lo bello que haya un objeto y que consiguientemente se lo conozca. La conclusión es sencilla. La receptividad de los sentidos funciona como un doble límite para la espontaneidad (libertad) de la imaginación y del entendimiento, a la vez o separadamente. Pero ¿qué exactamente puede ser este límite? Ello es una representación: una forma, un concepto, un nombre. En el juicio estético de lo bello, la espontaneidad encuentra la palabra antes del silencio, el puente antes del abismo y el remedio antes de la locura en el concreto limitante de la receptividad. Colateralmente, por así decirlo, la libertad termina donde empiezan las leyes de la naturaleza, es decir las cosas tomadas en el tiempo y el espacio. En términos kantianos, se deduce que todo posible conocimiento especulativo de la razón se halla limitado a los simples objetos de la *experiencia*.

Por otro lado, cuando la imaginación se ve ante lo ilimitable, no encuentra acomodación en los conceptos del entendimiento para aquellos datos sensibles que intenta juntar. No se encuentra una unidad (forma, concepto o nombre) que corresponda a la diversidad que se experimenta (estímulos e

---

<sup>232</sup> “La plainte muette de ce que l’absolu manque.” LYOTARD, Jean-François. *Lectures d’enfance*. Paris: Galilée, 1991; p. 36.

imágenes). Por eso, no es capaz de identificar un objeto aparente al cual se pueda atribuir la causa de su animación subjetiva. La espontaneidad no queda delimitada por la receptividad. No ocurre una síntesis entre datos y concepto, imaginación y entendimiento, espontaneidad y receptividad, sensibilidad y conocimiento. Pese al peligro y la dolorosa frustración de este fracaso, la imaginación sigue subjetivamente su animación, es su ley, y busca limitarse en la razón. Pero la razón produce ideas puras que no dependen de la naturaleza, no se miden en ella así como los conceptos del entendimiento. La razón produce ideas que no son mensurables. Posee la propiedad de pensar incluso aquello que no se comprende. Automensurable en su independencia de la naturaleza, la razón se ve como única medida de sí misma.

Si los parámetros determinantes son los naturales, lo imaginado que no encuentra término con base en la causalidad natural se expande hacia la abstracción racional, independientemente de la mensurabilidad de las llamadas “meras formas de la intuición sensible”, simples condiciones de existencia de las cosas como fenómenos: el espacio y el tiempo. La imaginación experimenta junto a la razón el extraordinario proceso de descubrir una especie de potencia ilimitada, mientras busca limitar lo que intuye en el sin límites de las ideas racionales puras. Como ya se dijo, esta expansión es algo inevitable. La búsqueda por límites funciona para ella como una ley, la cual, paradójicamente, libera mientras exige, atrae mientras repele, como dice Kant. Al mismo tiempo, prohíbe como un dolor y emancipa como un placer. Diferente de lo bello, entonces, la libertad en lo sublime es absoluta.

“Lo [exuberante] para la imaginación (hacia lo cual ésta es empujada en la aprehensión de la intuición) es para ella, por decirlo así, un abismo donde teme perderse a sí misma, pero para la idea de lo suprasensible en la razón, el producir semejante esfuerzo de la imaginación no es transcendente sino conforme a su ley; por lo tanto, es atractivo justamente en la medida en que es repulsivo para la mera sensibilidad. El juicio mismo, sin embargo, sigue aquí siempre siendo estético, porque, sin tener a su base concepto alguno determinado del objeto, representa solamente el juego subjetivo de las facultades del espíritu (imaginación y razón), incluso como armónico en su contraste, pues así como la imaginación y el *entendimiento*, en el juicio de lo bello, mediante su unanimidad, de igual modo, aquí, la imaginación y la *razón* mediante su oposición, producen una finalidad subjetiva de las facultades del espíritu, esto es, un sentimiento de que tenemos una razón pura, independiente, una facultad de apreciación de las magnitudes, cuya



ventaja no puede hacerse intuible más que por la insuficiencia de la facultad misma, que en la exposición de las magnitudes (de objetos sensibles) es ilimitada.”<sup>233</sup>

## 2.2.a La modalidad fenoménica de lo sublime

En la crítica kantiana, libertad es una idea exclusiva de la razón pura<sup>234</sup>. Sólo allí puede existir como valor observable, pero indemostrable. En ese sentido, pertenece a la moralidad, y no a la sensibilidad. La libertad nunca puede ser comprendida como belleza, sino sólo ser pensada como sublimidad. Fuese ella constante al entendimiento sería un concepto, o sea, una regla observable en el mundo natural y demostrable según patrones conceptuales, pudiendo ser reproducida (representada). En ese sentido, pertenecería a la naturaleza, y no a la moralidad. Pero Kant reconocía que “sólo podemos concebir dos clases de causalidad en relación con lo que sucede: la que deriva de la naturaleza y la que procede de la libertad”<sup>235</sup>. Uno y otro caso encuentran, por supuesto, modos distintos de aparición en el mundo. Si

---

<sup>233</sup> KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2007; § 27, [258]; pp. 177-178. El inicio del texto original de la edición española aquí citada dice “lo transcendente para la imaginación”. Me he tomado la libertad de sustituir la palabra “transcendente” por “exuberante” (lo extraordinariamente abundante) justamente con base en la propia nota de sus editores, en la cual llaman nuestra atención hacia el hecho de que Kant ha utilizado el término “*das Überschwengliche*” en lugar de “*das Transzendent*”, probablemente para evitar tal confusión: de que lo exuberante para la imaginación no se confundiese inmediatamente con un transcendente externo a ella, incluso a su propia transcendentalidad, en el sentido que he utilizado este término a lo largo de esa Tesis, aplicado a la Naturaleza y a lo Absoluto.

<sup>234</sup> “La libertad es en este sentido una idea pura trascendental que, en primer lugar, no contiene nada tomado de la experiencia y cuyo objeto, en segundo lugar, no puede darse de modo determinado en ninguna experiencia, ya que hay una ley general, que regula la misma posibilidad de toda experiencia, según la cual todo cuanto sucede ha de tener una causa. Consiguientemente, la misma causalidad de la causa, la cual ha sucedido o nacido a su vez, tiene que poseer por su parte una nueva causa. De esta forma, toda la esfera de la experiencia se convierte, por mucho que se extienda, en un conjunto de mera naturaleza.” KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2010; p. 340.

Fuente principal: “A liberdade é, neste sentido, uma ideia transcendental pura que, em primeiro lugar, nada contém extraído da experiência e cujo objecto, em segundo lugar, não pode ser dado de maneira determinada em nenhuma experiência, porque é uma lei geral, até da própria possibilidade de toda a experiência, que tudo o que acontece deva ter uma causa e, por conseguinte, também a causalidade da causa, causalidade que, ela própria, aconteceu ou surgiu, deverá ter, por sua vez, uma causa; assim, todo o campo da experiência, por mais longe que se estenda, converte-se inteiramente num conjunto de simples natureza.” KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 1989, 2ª ed.; A533, B561; p. 463.

<sup>235</sup> *Ibíd.*; p. 339.

Fuente principal: “Só é possível conceberem-se duas espécies de causalidade em relação ao que acontece: a causalidade segundo a *natureza* ou a causalidade pela *liberdade*.” KANT, Immanuel. “Prefácio da segunda edição (1787)”; en: *Ibíd.*; A532, B560; p. 462.

la modalidad fenoménica basada en la naturaleza es el *sensus communis*, expresión de lo bello en el lenguaje, lo cual, como vimos, se refiere a un objeto y se funda en una especie de delimitación de las subjetividades en relación a ese objeto, ¿cuál podría ser entonces la modalidad fenoménica posible de la libertad, una vez que sólo existe como idea pura e indemostrable de la razón?

Ahora bien, no hay el objeto de libertad, como sí hay el de naturaleza. Sabemos que lo sublime no presupone ni supone un objeto. “Objeto sublime” es una contradicción de términos y una antinomia epistemológica. Además, este es otro de los giros fundamentales que establecen la diferencia entre Kant y sus predecesores: mientras lo sublime viene siendo tratado desde Longino hasta Burke en términos de una “estética de la producción”, suponiendo incluso la posibilidad de llegar a un método o práctica para la construcción de algo sublime (poema, estatua, cuadro...), la *Analítica* kantiana lo radicaliza como mero sentimiento, pura afección, en términos de una “estética de la recepción”, o aún una “estética de la relación”.

Lo sublime retórico de origen longineano y trasfondo aristotélico está en el objeto como si fuera su propiedad adjetiva (canción sublime, poeta sublime, montaña sublime...), lo cual, tal vez, puede generar un sentimiento de sublimidad. Longino creía que la probabilidad de un objeto construido (texto, imagen, espacio...) producir en quien lo disfrute un sentimiento de sublimidad dependía obligatoriamente de un conjunto desarrollado de habilidades constructivas. Muy distinto, lo sublime kantiano es un sustantivo que, en el contexto del arte, por ejemplo, no está en el artista ni en la obra, y tampoco en el espectador, sino en una clase de fusión catártica entre los tres.

Así que, en relación al arte, preguntarse sobre cuál sería la modalidad fenoménica posible de la libertad, será lo mismo que preguntar ¿cómo la afección sublime comunica su presencia si escapa al lenguaje y a la comunicación? Si lo sublime no pertenece al hombre ni a la naturaleza, es decir al ámbito del discurso ni de los fenómenos, ¿cómo puede ser percibido, observable y descrito a partir del arte y del ámbito de su sistema de imágenes y acciones?

El reto de Kant, así como el de toda su generación, era precisamente descubrir cómo, “en virtud de su propia naturaleza [impresentable], lo auténticamente sublime arrebatara de alguna manera nuestro

espíritu, y, poseído de una especial exaltación, llénase de gozo y de orgullo cual si fuera él mismo quien ha creado la frase que acaba de escuchar”<sup>236</sup>. Es decir, ¿cómo identificar lo sublime?, una vez que la sublimidad no es algo que esté propiamente en la frase, sino en la exaltación.

Lo sublime al nivel iconográfico, tal como en toda la pintura romántica, con características antropológicas, incluso, relativas a una psicología del gusto, está más relacionado a una descripción del “objeto” que ha causado el sentimiento de exaltación en el agente exaltado (el artista) que propiamente a una proposición fenomenológica de este sentimiento. Desde el punto de vista de Caspar David Friedrich, por ejemplo, el personaje recortado contra el fondo sigue siendo externo al espectador, una imagen representativa del contemplador privilegiado de la naturaleza.

Con el modernismo, más que una imagen representativa de la experiencia de lo sublime se ha buscado una imagen representativa de lo sublime mismo. Una búsqueda condenada al fracaso desde su intención, una vez que lo sublime es irrepresentable. Independiente de una descripción del “objeto” provocador de esta exaltación (el paisaje, por ejemplo), y superada la utopía nostálgica de encontrarse una imagen de esta exaltación, a la supervivencia del sentimiento de lo sublime en el arte contemporáneo van a ser fundamentales los nuevos medios y nuevas estrategias de presentación.

Esta nueva amplitud de posibilidades a lo sublime pueden ir desde el video hasta la performance y la presencia material de la instalación, cuyas posibilidades ritualísticas pudieron transformar la contemplación estética de la obra de arte en una experiencia estética con el fenómeno artístico, “una dimensión de *mise-en-scène* autoconsciente que está en el núcleo conceptual”<sup>237</sup>; desde Anselm Kiefer a Marina Abramović; desde Bill Viola a James Turrell.

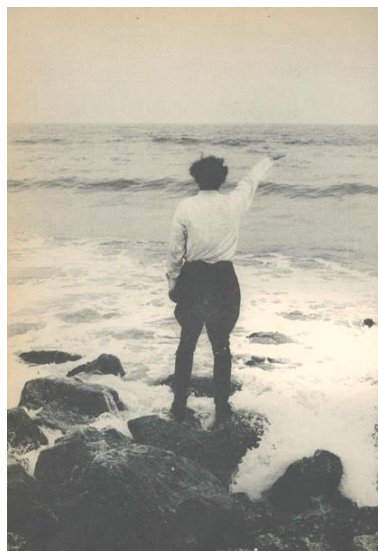
---

<sup>236</sup> Atribuido a Pseudo-Longino. En: ANÔNIMO; ARISTÓTELES; ALSINA CLOTA, José (ed.). *Op. Cit.*, 1985; pp. 89-91.

<sup>237</sup> El ensayo en cuestión fue publicado originalmente en la revista *October* en 1988, sobre la obra que Kiefer hizo durante los primeros 15 años de su carrera. “There is another dimension, however, to this work, a dimension of self-conscious *mise-en-scène* that is at its conceptual core.” HUYSEN, Andreas. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. London: Routledge, 1995; p. 216. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)



Caspar David Friedrich: *El caminante sobre el mar de nubes*, 1818.



Anselm Kiefer: *Ocupaciones*, 1969 (último registro de la serie).



Mark Lang: *Proyección romántica*, 2007.



Marina Abramović: *Retorno a la simplicidad*, 2010.



Bill Viola: *Ancient of days*, 1979/81.



James Turrell: *Bridget's Bardo (Ganzfeld)*, 2009.

La modalidad fenoménica del sentimiento de lo sublime es lo que Kant llamará *Enthusiasmus*. El entusiasmo es el modo extremo de lo sublime. Externo, pero sin exterioridad, o sea sin forma ni objeto, sin patrones observables. No obstante, funciona en la arquitectura kantiana como una especie de equivalente al *sensus communis*. En alguna medida, se refiere, aunque indirectamente, a un “sentido común” (en el sentido comunitario), pero en ningún modo a un “entendimiento común” (en el sentido social), como lo bello. Sentido común y entendimiento común son acuerdos muy distintos en lo que toca a las bases sobre las que se constituyen. Por consiguiente, la validez que ahí cada cual alcanza es muy diversa.

En el *sensus communis*, uno da su asentimiento (*Fürwahrhalten; Übereinstimmen*) a un determinado juicio, cuyo carácter es definitivo. En el *Enthusiasmus*, cada uno le da su mero consentimiento (*Zusammenstimmen*), de modo siempre irremediabilmente circunstancial, precario y efímero. Habrá siempre un sentimiento bello, mientras varios sublimes. Si la universalidad subjetiva de lo bello nace de un consenso, que tiende a objetivarla, la de lo sublime nace de un pacto, que no puede ser más que subjetivo. Lo bello es sintético. Lo sublime es sincrónico. El reparto del sentimiento de lo bello se dará según una unión, mientras que el de lo sublime según una simultaneidad. Por ello, el *sensus communis* constituye un cuerpo concreto conformado por una presencia efectiva, del objeto bello, como una presentación positiva, tal cual el cielo sobre mí. Diferentemente, el *Enthusiasmus* es un estado etéreo imprecisamente informado por una ausencia, del “objeto sublime”, como una “presentación simplemente negativa”, dice Kant, tal cual la ley moral dentro de mí.

Lo bello se da como un sonido, propiamente figurativo, lo sublime se insinúa como un silencio totalmente abstracto. No confundir los dos y acentuar su diferencia, será la postura de Lyotard cuando en el 1983 examina esta cuestión en *Le Différend*, y más tarde va a dedicarle todo un libro al tema específico de *L'enthousiame*, en 1986. De manera general, sobre este concepto tomado de la analítica kantiana sobre lo sublime, y su peculiaridad frente al concepto de “sentido común” expuesto en la *Analítica de lo bello*, es que Lyotard va a basar su postulado político, en el cual está inserta su tesis sobre la Postmodernidad y su mirada sobre el arte.

## 2.2.b Sobre el entusiasmo de la razón trascendental

A partir del objetivo político, Lyotard intenta asociar “kantianamente” la estética a la ética, o más exactamente la crítica a la justicia. Por varias veces, y no sólo en *L'enthousiame*, recurre a los textos políticos para demostrar la coherencia de todo el sistema kantiano. Como ejemplo, la notable referencia que Kant hace a la Revolución Francesa de 1789, en un texto maduro escrito ocho años después. En el *Conflicto de las Facultades*, Kant constata que la “toma de posición” ante la revolución por parte de aquellos que siquiera han participado directamente de ella se da exclusivamente con base en una clase de consentimiento “que raya en el entusiasmo y que [...] no puede pues tener ninguna otra causa que una disposición moral en el género humano”<sup>238</sup>. La revolución, como movimiento que catapulta espíritus, no enseña, pero educa. Ella no comunica, así como lo hace la belleza, sino contagia, tal como lo sublime. Kant parte de la deducción de que no se puede clasificar, conceptuar, nombrar o producir una imagen del verdadero sentimiento revolucionario, una vez que nunca está proyectado en un único evento, sino en una difusión de ellos. No obstante, se puede *pensar* este sentimiento, puede sentirse, no de modo duradero, positivamente objetivo e igualitario, sino de modo libertario, como un sentimiento que se muestra oculto, por tanto negativamente presente, subjetivo y temporal. La equivalencia kantiana entre sublime, libertad y revolución es para Lyotard la clave de cómo la insuficiencia imaginativa de las reglas prescritas por los metarrelatos ante la hiperrealidad posmoderna puede dar paso a la exuberancia racional de los pequeños pactos entre las individualidades autorreguladas.

“No es universal como puede serlo una proposición bien fundada y validada; un juicio de conocimiento tiene sus reglas de determinación ‘antes que él’, en tanto que la proposición sublime juzga sin reglas. Pero, lo mismo que la proposición del gusto (el sentimiento de lo bello), aquélla tiene así y todo un a priori que no es una regla ya universalmente reconocida, sino que es una regla de espera, de expectación, de ‘promesa’ de una universalidad. A esta universalidad en suspenso es a la que apela inmediatamente el juicio

---

<sup>238</sup> Título original *Der Streit der Fakultäten* (KANT, Immanuel. *El conflicto de las facultades*. Traducción de Elsa Taberning. Buenos Aires: Losada, 1964). Citado en: LYOTARD, Jean-François. *El entusiasmo: crítica kantiana de la historia*. Trad. Alberto L. Bixio. Barcelona: Editorial Gedisa, 2009, 3ªed.; pp. 74-75.

estético. Si debe ser legítima, esa apelación requiere el principio de un *sensus communis*, es decir, como dice Kant, ‘la idea de un *gemeinschaftlichen Sinn* (sentido comunitario)’ (KUK, pág. 127). Kant precisa: ‘Al pensar (a priori), la facultad de juzgar en su reflexión [estética] tiene en cuenta el modo de representación de todo otro hombre’ (*ibíd.*) Ese sentido comunitario o de comunidad no garantiza que ‘cada cual *dé* su asentimiento (*übereinstimmen*) a mi juicio, sino que cada cual debe darle un consentimiento (*zusammenstimmen*)’ (*ibíd.*, pág. 79). Trátase simplemente de ‘una norma ideal’, una ‘norma indeterminada’ (*ibíd.*, pág. 79 y siguientes). Si el entusiasmo de los espectadores es una *Begebenheit* probatoria de la proposición según la cual la humanidad progresa hacia un estado mejor, ello significa que, como sentimiento estéticamente puro, el entusiasmo requiere un sentido comunitario, o común, apela a un ‘consenso’ que no es más que *sensus* indeterminado, pero *sensus* de derecho; es una anticipación inmediata y singular de una república sentimental.”<sup>239</sup>

La cuestión principal del siguiente capítulo de esta investigación, fundamentalmente hipotético, no será exactamente discutir o descubrir lo que es la “república sentimental”, concepto que además Lyotard ha dejado totalmente abierto. Tampoco será identificar o prevenir cómo o cuándo se dará de manera social, política o antropológica. Como se dijo en la Introducción, el objetivo no será más que reflexionar sobre qué condiciones fenoménicas en el arte contemporáneo el entusiasmo puede darse a una posibilidad comprensiva, en el ámbito de una “estética de la recepción”, al punto que una analítica de lo sublime sirva como base teórica para la construcción discursiva sobre una determinada clase de postulado artístico posmoderno.

Antes que nada, debemos reconocer que el acontecimiento de esta exuberancia racional, de este entusiasmo, o de este probable preanuncio de una revolucionaria república sentimental, se da análogamente al conflicto kantiano entre las facultades de conocer (la imaginación y el entendimiento). Así como en la analítica kantiana, este conflicto se muestra dolorosamente peligroso, pues amenaza la conciencia con la locura (ante un avatar), la vida con la muerte (ante un abismo) o la civilización con la barbarie (ante una revolución). Pese el miedo/dolor terrorífico inducido por la amenaza, lo que se supone es el acontecimiento de la *libertad*, en tanto que capacidad de juzgar, análogamente al alcance ilimitado de la facultad de desear (la razón) proyectado sobre la sorprendente

---

<sup>239</sup> *Ibíd.*; pp. 86-87.

elasticidad de la imaginación que intenta alcanzarle. Por encima del entendimiento desautorizado, y ante la pena por la imaginación exigida por extensiones que la sobrepasan, la razón se descubre *absolutamente grande*, y es precisamente de esta pena que adviene su extremo goce. Lo sublime kantiano será, pues, una forma de experiencia estética de la razón, que se descubre más que enorme, infinita, así como más que fuerte, poderosa: libre.

También el sentimiento por la belleza, en su fundamento, nace independientemente de determinaciones conceptuales (y sin interés), pero, de modo diferente, las ideas de la razón en el sentimiento de lo sublime jamás se reducen a un concepto, jamás encuentran un fin, un interés. Ocurrirán, por supuesto, en relación a un estímulo sensible, como los conceptos, pero, diferentemente de éstos, las ideas racionales se despliegan a pesar de los sentidos, a veces en contra ellos. Tras la impotencia del intelecto y la superación de sus unidades conceptuales (la facultad de conocer), la imaginación encuentra “sitio” en la facultad de razonar, cuyas capacidad y elasticidad no son fatigadas ni rotas por el exceso de los datos extremos sobrevenidos de la intuición, sino que son retroalimentadas. Lo ilimitado amenaza los límites razonables de la imaginación, presionándolos, pero todavía lo soporta, e incluso lo desea más y más. Cuando la distancia entre la amenaza y el deseo es borrada, lo que se siente se llama sublime.

El giro ilustrado que Kant aporta a los análisis de lo sublime consiste en que, con él, y sólo con él, la razón pudo ejercer su poder total, su capacidad máxima, en una palabra, su libertad, tanto por encima del entendimiento (cuya preponderancia, en cierta medida, era defendida por los racionalistas franceses), como incluso por encima de la imaginación (cuya preponderancia, en cierto sentido, era defendida por los empiristas ingleses).

Lo sublime kantiano apunta hacia una instancia superior donde intelecto y sentidos son superados, no porque sean destruidos, sino porque son confundidos al punto de cada cual diluirse en una extensión racional superior e ilimitada. Kant es el primero en proponer que la razón es una facultad “deseante” que puede llegar a ser capaz de “*pensar*” todo y el todo, aunque le sea impedido *conocerlo*. En esa relación entre la razón y lo Absoluto (no como referencia, sino como desafío; no como alcance, sino como imposibilidad) es que se sitúa lo sublime. Ahí, la razón no aniquila nuestra capacidad de



imaginar y tampoco la de comprender las cosas, sino que disuelve su antinomia, extingue sus identidades. Los parámetros exteriores a la razón que regulan las capacidades imaginativa e intelectual de sus funciones prácticas son sobrepasados por las medidas interiores de sus propiedades teóricas. En este proceso, los trascendentes externos pierden legitimidad o autoridad legislativa sobre los juicios bajo una dimensión interna y autolegisladora de la razón, que se ve transcendental.

La elevación del alma provocada por lo sublime, expuesta en el entusiasmo, no es meramente un desecho o relajamiento de las reglas ordinarias que permiten concebir o imaginar una cosa, sino un desbordamiento de ellas. Esto, según Kant, no sería más que una “*exaltación, que es una ilusión de querer ver más allá de todos los límites de la sensibilidad, es decir, soñar según principios (delirar con la razón)*”<sup>240</sup>. Una interpretación apresurada o apasionada de la excelsitud de la razón puede crear fácilmente el equívoco de considerarse la sublimidad como algo en las vecindades de la falta de razón, o de la tiranía. En verdad, es una confusión demasiado común, pero “el entusiasmo se compara con el *delirio*, la exaltación es de comparar con la *demencia*, y esta última, entre todas, se acomoda menos que ninguna con lo sublime”<sup>241</sup>.

El entusiasmo es la más importante (o única) modalidad del sentimiento de lo sublime. Es una clase de *emoción* en la cual “la libertad del espíritu queda *suspendida*”, en el sentido no de retenida, sino levantada, maravillada de algo, delirante, *sub-limen*. Contrariamente, la exaltación es una clase de *pasión* donde la libertad del espíritu queda anulada, de hecho retenida en la esperanza por lo sobrenatural más allá de los sentidos no atendidos por el entendimiento. La diferencia entre el entusiasmo (*emocionado y delirante*) y la exaltación (*apasionada y demente*) es la diferencia reivindicada por Lyotard entre lo moderno, en tanto que última búsqueda nostálgica (y *exaltada*) por lo Absoluto, y lo posmoderno, en tanto que admisión deleitosa (y *entusiasmada*) de la imposibilidad de lo Absoluto. Tal diferencia se da, por tanto, según la distinción observada por Kant entre lo que son las *emociones* y lo que son las *pasiones*:

---

<sup>240</sup> KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2007; § 29, [275]; p. 196.

<sup>241</sup> *Ibíd.*; § 29, [275]; pp. 196-197.

“En el entusiasmo, como emoción, la imaginación no tiene freno; en la exaltación, como pasión incubada y arraigada, no tiene regla. El primero es un accidente que pasa y que ataca a veces al entendimiento más sano; la segunda, una enfermedad que lo desorganiza.”<sup>242</sup>

### 2.2.c La ambigüedad *parergonal* de lo sublime

La propiedad de percibir las cosas del mundo se llama en Kant *sensibilidad*, que sólo las percibe en sus *relaciones* de unas con las otras. Así que el mundo sólo existe en un sentido externo y comparativo según determinadas condiciones, como, por ejemplo, los conceptos de la naturaleza. Al contrario, y siguiendo uno de los senderos abiertos en 1725 por la *Investigación sobre el origen de nuestras ideas de virtud y de belleza* del empirista irlandés Francis Hutcheson, para quien lo absoluto ya era algo dado por el sentido interno, Kant utiliza “la palabra absoluto en este sentido más amplio, oponiéndola a lo que sólo posee validez desde un punto de vista comparativo o en un aspecto especial, ya que este último sentido se halla restringido a ciertas condiciones, mientras que el primero es válido sin restricciones”<sup>243</sup>, como, por ejemplo, la idea de libertad. El intento kantiano de conciliar las condiciones con el incondicionado significó, en un cierto sentido, un intento de reubicar doblemente la cuestión de lo Absoluto, y por tanto de la metafísica. De un lado, supera la idea (de fondo religioso) en que lo Absoluto justifica la búsqueda por una *medida (modo)* del Todo, a que todo consecuentemente

---

<sup>242</sup> *Ibíd.*; § 29, [275]; p. 197.

“Las *emociones* se distinguen específicamente de las *pasiones*. Aquéllas se refieren sólo al sentimiento: éstas pertenecen a la facultad de desear, y son inclinaciones que dificultan o imposibilitan toda determinabilidad de la voluntad mediante principios; aquéllas son tomentosas y sin premeditación: éstas, perseverantes y reflexivas. Así, la indignación, como cólera, es una emoción; pero como odio (deseo de venganza), es una pasión. Esta última no puede nunca y en ninguna relación ser llamada sublime, porque en la emoción, la libertad del espíritu queda, desde luego, *suspendida*, pero en la pasión es anulada.” Nota en: *Ibíd.*; § 29, [272]; p. 193.

<sup>243</sup> “Emplearé, pues, la palabra absoluto en este sentido más amplio, oponiéndola a lo que sólo posee validez desde un punto de vista comparativo o en un aspecto especial, ya que este último sentido se halla restringido a ciertas condiciones, mientras que el primero es válido sin restricciones.” KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2010; p. 230.

Fuente principal: “Neste sentido mais lato me servirei pois da palavra *absoluto* para a contrapor ao simplesmente comparativo ou ao que só é válido em sentido particular; porque este último está restrito a condições, ao passo que o absoluto vale sem restrições.” KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 1989, 2ª ed.; A326; p. 316.

pertenecería (*ernus*) como medido (*modus*)<sup>244</sup>. Por otro, y al mismo tiempo, preanuncia la idea de lo Absoluto como admisión del fracaso necesariamente posterior a esta búsqueda, un *post modus ernus*, e incluso un goce en esa admisión, en ese *post*, conforme Lyotard pretenderá validar su política, y el arte contemporáneo su libertad.

“[...] todas las facultades del alma o capacidades pueden reducirse a tres, que no se dejan deducir ya de una base común, y son: la *facultad de conocer*, el *sentimiento de placer y dolor*, y la *facultad de desear*. [...] Ahora bien: entre la facultad de conocer y la de desear está el sentimiento de placer, así como, entre el entendimiento y la razón está el Juicio. Es, pues, de suponer, al menos provisionalmente, que el Juicio encierra igualmente para sí un principio a priori, y que, ya que necesariamente placer o dolor va unido con la facultad de desear [...], realiza también un tránsito de la facultad pura del conocer, o sea, de la esfera de los conceptos de la naturaleza a la esfera del concepto de la libertad, del mismo modo que en el uso lógico hace posible el tránsito del entendimiento a la razón.”<sup>245</sup>

En el caso de lo sublime el Juicio funcionaría como un “vehículo” capaz de hacer que nuestro duramente fracasado esfuerzo de aprehender y concebir algo, que se muestra mayor que nuestra posibilidad de aprehensión y concepción, se transporte a nuestra capacidad pura de continuar deseando aprehender y concebir, es decir a nuestra capacidad de pensar libremente, sin conceptos ni formas, condiciones o relaciones. El Juicio tiene el poder de llevar nuestro “espíritu estimulado a dejar la

---

<sup>244</sup> “El neologismo *modernus* deriva del adverbio latino *modo* (ahora) más la desinencia —*ernus*. *Modo* es adverbio del sustantivo *modus*. El significado principal de *modus* es ‘medida’ (en sentido absoluto), medida como meta (límite que no se puede pasar) y del que deriva ‘justa medida’ y por tanto ‘regla’ y todavía ‘ley’, ‘prescripción’. *Modo* tiene como primer significado ‘en la medida’. Asume, después, el valor temporal de ‘ahora’, pasando a través de un significado modal: desde ‘en la medida’ a ‘justo’ y finalmente a ‘justo en el tiempo’. En el latín clásico el adverbio *modo* es usado corrientemente en su significado temporal, que limita el tiempo al momento en que sigue o precede inmediatamente al presente de quien habla: ahora, en este momento. En esta acepción *modo* no tiene ningún matiz de valor. Es únicamente con la desinencia —*ernus* cuando se determina una progresiva ampliación de su carga semántica. —*ernus* indica pertenencia como en *hodiernus* que pertenece al hoy y en *hesternus* que pertenece al afuera, o sea lo que está fuera. *Modernus* es entonces relativo al presente, que pertenece al [24] *modo* en su límite y en su acepción temporal, es decir, que pertenece a ahora. Pero *modo* es también medida: por tanto *modernus* es lo relativo a la medida, y, en sentido amplio, a lo que es justo. Ya en su fase de formación *modernus* porta en sí esa ambigüedad semántica que lo acompañará hasta la actualidad. Junto a la valencia temporal se insinúa, de pronto, el de valor, aunque el término sea usado, en primer lugar, en su acepción más neutra.” MALDONADO, Tomás. *El futuro de la Modernidad*. Madrid: Júcar Universidad, 1990; pp. 207-208.

<sup>245</sup> KANT, Immanuel. “Introducción III”; en: *Op. Cit.*; [177]; p. 87; [178]; p. 89.

sensibilidad y a ocuparse con ideas que encierran una finalidad más elevada”<sup>246</sup>. A su vez, el juicio estético puede establecer un tránsito entre lo sensible y lo inteligible, aunque ello no signifique una identificación. Esto se puede dar en el sentimiento de lo bello, cuando, por ejemplo, “los colores son llamados inocentes, modestos, tiernos, porque excitan sensaciones que encierran algo análogo a la consciencia de un estado de espíritu producido por juicios morales [y así se hace posible] el tránsito del encanto sensible al interés moral habitual”<sup>247</sup>. Sin embargo, algo semejante puede darse también en el sentimiento de lo sublime, cuando la imaginación se ocupa de poner representaciones de objetos sensibles cuyas intuiciones por ellos generadas no corresponden, resisten e incluso superan en una progresión *ad infinitum* los límites conceptuales de ellos mismos. Sin embargo, esta frustración no anula o aniquila la imaginación, al contrario. Frustrada en su esfuerzo de entendimiento, extiende su búsqueda a la razón (o es engullida por ésta). El fracaso de la concepción la excita, la estimula y la empuja hacia una libre reflexión en las *ideas de la razón*. Por supuesto, ninguna equidistancia resulta de esta reflexión, a pesar de imponerse como una necesidad irresistible. Aunque nunca consiga adecuar totalmente su infinitud imaginativa con lo infinito de las Ideas, ya que éstas “son lo inteligible, es decir, la interpretación racional de lo suprasensible cristiano”<sup>248</sup> de origen hebraica, en esa casi epifanía de lo Absoluto, lo sublime “es anuncio sensible de la eticidad suprasensible, de la libertad y por ende del bien”<sup>249</sup>.

“La idea del bien con emoción se llama *entusiasmo*. Este estado de espíritu parece ser de tal manera sublime, que se opina generalmente que sin él no se puede realizar nada grande. Ahora bien: toda emoción\* es ciega, o en la elección de su fin, o, aun cuando éste lo haya dado la razón, en la realización del mismo, porque es el movimiento del espíritu que hace incapaz de organizar una libre reflexión de los principios para determinarse según ellos. Así, que de ninguna manera puede merecer una satisfacción de la razón. Estéticamente, empero, es el entusiasmo sublime, porque es una tensión de las fuerzas por

---

<sup>246</sup> *Ibíd.*; § 23, [245]; p. 163.

<sup>247</sup> *Ibíd.*; § 59, [354]; p. 286.

<sup>248</sup> TURRÓ, Salvio. *Tránsito de la naturaleza a la historia en la filosofía de Kant*. Barcelona: Anthropos, 1996; p. 144.

<sup>249</sup> DUQUE, Félix. “Escatología filosófica. El arte contra la estética”; en: MAZZOLDI, Bruno (Ed.). *Pensamiento herido. Filosofías, ficciones e insistemas de sonido España-Colombia*. Bogotá: Embajada de España / Pontificia Universidad Javeriana, 2008; p. 36.

ideas que dan al espíritu una impulsión que opera mucho más fuerte y duraderamente que el esfuerzo por medio de representaciones sensibles. Pero (y esto parece extraño) la *falta* misma de emoción (*apatheia, phlegma, in significatu bono*) de un espíritu que sigue energéticamente sus principios inmutables es sublime, y, en modo mucho más excelente, porque tiene su parte al mismo tiempo la satisfacción de la razón pura.<sup>250</sup>

Resumiendo, muy sencillamente, el esfuerzo de comprensión exige siempre la comprensión de un todo, aunque ese todo se muestre por partes. En Kant, esta exigencia es una ley de la razón. Toca obligatoriamente a la imaginación buscar reunir la diversidad de los datos recibidos intuitivamente en un todo unificado y comprensible, en la misma medida que toca obligatoriamente al entendimiento ofrecer esta unidad. Si se da una coincidencia entre la unidad del entendimiento (el concepto) y la diversidad reunida por la imaginación (datos intuitivos), o sea, si acaece la reflexión entre naturaleza e intelecto, se da la ocasión para la belleza. Aquí, el entendimiento es el límite de la imaginación, demarcado por el alcance determinado (y determinante) de los conceptos.

Tal ocasión no es más que una determinación de la naturaleza como finalidad en relación al intelecto, una sugestión del objeto hacia el sujeto que lo recibe. Por otro lado, si la imaginación no consigue juntar su diversidad en ninguna unidad ofrecida por el entendimiento, y por tanto fracasa en su intento de comprensión del objeto que se da sensiblemente, aquella no se extingue, sino que ante la falta de conceptos suficientes busca adecuarse a una idea de la razón. Pasa que ninguna idea de la razón es susceptible de adecuación a un objeto de la naturaleza, porque son ideas puras, apriorísticas, independientes de la experiencia, al contrario de los conceptos. Esta inadecuación es la ocasión para lo sublime. Aquí, la razón funciona como un límite a la imaginación, aunque un límite paradójico, pues las ideas de la razón son ilimitadas, indeterminadas y no determinantes. Lo que limita en la razón es su naturaleza legal, que obliga a pensar, aunque indefinidamente, pero protege del no-pensamiento, de la sinrazón, del sin límites, de la locura.

Ahora bien, en la estética de lo bello, el arte da forma delimitando. Aquello que hace una forma bella es el límite *parergonal*. Entonces, si la sublimidad es sin forma y sin límite, una restricción al uso de

---

<sup>250</sup> KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2007; § 29, [272]; p. 193.

este casi-concepto en una analítica de lo sublime parece imponerse desde ya. Sin embargo, “podemos, pues, añadir a las anteriores formas de la definición de lo sublime esta más: *Sublime es lo que, solo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos*”<sup>251</sup>. La medida de los sentidos son los conceptos. Lo sublime es un sentimiento, y los sentimientos de gusto en Kant, gracias a su deuda con Burke y los ingleses, son una manera de pensar, es decir de juzgar. Esta facultad del espíritu que supera la capacidad práctica de pensar del entendimiento está limitada, por tanto, sólo por la capacidad pura de pensar de la razón. Si bien las medidas racionales sean indeterminadas, exigen el límite del raciocinio mismo para que la facultad de desear no caiga en lo oscuro sin retorno.

Lo sublime nunca es la caída en el abismo de la muerte, tampoco de la sinrazón. Metafóricamente, lo sublime es una cuerda (nietzscheana) tendida por encima de este abismo, así como una última frontera (foucaultiana) de la razón. La imaginación, cuando sigue obligada al esfuerzo de representación de lo imaginado, más allá del fracaso en encontrar un concepto para esto, busca una unidad para lo diverso de la sensibilidad en las ideas de la razón. En este giro operatorio está la diferencia entre lo bello y lo sublime. Lo sublime tiene lugar, por tanto, sólo cuando la vocación o la obligación limitante de la imaginación se pierde en el sin límites de la razón. Por otro lado, una idea de la razón se presenta como un equivalente limitado del ilimitado. Como en el ejemplo kantiano citado más atrás, lo enormemente grande puede ser mayor que cualquier concepto, pero se pierde y se encuentra a la vez en la idea de infinito. Paradójicamente, lo sublime es el sentimiento de lo ilimitado en el límite indeterminado de la razón. Pero es una falsa paradoja, porque pertenece a la razón la “capacidad” de presentar (sentir) su propia incapacidad para representar (entender).

Jacques Derrida (1930-2004), en su estudio de lo sublime kantiano, hace una larga consideración del concepto de *páregron* introducido por la *Crítica del juicio* (y sus diversas aplicaciones presumibles a la polisemia de “límite”<sup>252</sup>). Derrida se basa en el pasaje de la sección 14 de la *Tercera Crítica*,

---

<sup>251</sup> KANT, Immanuel. “Definición verbal de lo sublime; [250] § 25”; en: *Ibíd.*; p. 169.

<sup>252</sup> Palabra griega cuyo sentido literal de “fuera del trabajo” fue usado en el latín para el borde que rodea un edificio, como la columnata, y después ampliado al marco que rodea un objeto de arte, sea la moldura o el propio espacio. Las innumerables notas pie de página en esta Tesis, por ejemplo, forman los *páregra* de su texto, porque definen lo

*Análisis de lo bello*, cuyo párrafo *Aclaración a través de ejemplos* es donde Kant analiza en profundidad si los colores simples y sonidos pueden darse al juicio estético, es decir antes de que encuentren una determinación formal. Es el párrafo que Derrida destaca en su análisis de *párergon*, aunque el *párergon* aparezca sólo en una etapa posterior del esclarecimiento de Kant<sup>253</sup>. Él intenta demostrar que en la filosofía kantiana la razón práctica (que actúa sobre lo sensible) no puede existir sin la asunción de la razón pura (que actúa sobre lo suprasensible) en la misma medida que la segunda no puede ser efectiva sin la primera<sup>254</sup>. Lo sublime parece ser entonces la expresión de esta contigüidad. Quiero decir, el sentimiento de lo sublime, por estar asociado a una idea de la razón, establece, por un lado, un límite a la forma de fracaso de la imaginación, que no se cambia en locura tras su desencuentro con el entendimiento, sino que se mantiene “imaginante” en el campo razonable del pensamiento. La imaginación se ve limitada exactamente por el poder ilimitado de la razón. Por otro lado, y al mismo tiempo, este límite impuesto por la razón nunca es determinado, porque las ideas racionales no son determinantes como los conceptos del entendimiento. Así, limitada por una idea que no tiene término, como libertad, la imaginación se siente ilimitada. En una formulación más sencilla: es imposible imaginar el límite sin que sea como superación de lo ilimitado, así como es imposible

---

que viene agregándose, sin formar parte de este, y no obstante, sin ser absolutamente extrínsecas a ello, de manera parecida como Derrida considera la larga nota sobre *párergon* de la segunda edición de *La religión en los límites de la simple razón* de Kant.

<sup>253</sup> TROTTEIN, Serge. “Lyotard: before and after the sublime”. En: SILVERMAN, Hugh J. (Ed.). *Lyotard: philosophy, politics and the sublime*. New York: Routledge, 2002; pp. 198-199. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

<sup>254</sup> “Kant retocó varias veces su frase, aguzando ahí su pluma. El ‘que’ del ‘que es casi demasiado grande’ tiene por antecedente, de una edición a la otra, el concepto o la presentación. ¿Pero no es lo mismo? La presentación de algo que es demasiado grande para ser presentado o la presentación demasiado grande de algo para ser presentado, esto siempre produce una inadecuación de la presentación consigo misma. Y esta desigualdad posible del presente de la presentación consigo mismo es justamente lo que abre la dimensión de lo colosal, del *Darstellen* colosal, de la erección *ahí-adelante* del coloso que se talla. Se talla, surge y resurge en su talla inmensa, a la vez limitada –puesto que lo presentado sigue siendo demasiado grande, casi demasiado grande para él– e ilimitada, por lo mismo que presenta o que *se* presenta en ella. Este doble trazo de una talla que limita e ilimita a la vez, la línea divisoria sobre la cual un coloso viene a tallarse, cortándose sin talla: esto es lo sublime. Kant lo llama también ‘subjetivo’: descifremos aquí la idealidad psíquica de lo que ‘no está en la naturaleza’, el origen de lo psíquico como *kolossós*, relación al doble del aquí-adelante que viene a erigirse *ahí-adelante*. *Sobre-elevarse*, presuntamente, más allá de la altura.” DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. Traducción de María Cecilia González y Dardo Scavino. Buenos Aires: Paidós, 2009; pp. 151-152.

sentir lo ilimitado sin la promesa de un límite. *Párreron* es una especie de “separación mal separable”<sup>255</sup>.

La propia raíz latina del adjetivo *sublimis* ya contiene la problemática de que no puede haber ningún sentido de infinitud que no haga referencia al finito, así como no puede haber límite que no suponga la existencia de lo ilimitado. La palabra deriva de *sub* (lo que indica un desplazamiento hacia arriba) y *limis* (oblicuo, a través), o, por el contrario, *sub* (bajo, abajo) y *limen* (umbral, límite). O sea, no hay lugar sin una puerta, así como no hay puerta sin un no-lugar más allá de ella. Sea cual sea su etimología, desde Longino el significado de sublime siempre se le dio a partir de la idea de “elevación”<sup>256</sup>.

Ya dijo Burke que lo sublime tiene que ser experimentado “a ciertas distancias y con ligeras modificaciones” para que ello no nos extermine por completo. O como antes advirtió Longino, lo ilimitado de lo sublime exige su límite porque los espíritus o “las genialidades están especialmente expuestas al peligro cuando se las abandona a sí mismas y cuando, desprovistas de toda disciplina, sin áncora ni lastre, se dejan arrastrar por su ciego impulso y su ingenua audacia”<sup>257</sup> —Kant diría por su enfermedad apasionada de una exaltación que desorganiza todo. Ya lejos de la disciplina estilística preconizada por Longino, los argumentos kantianos direccionados a la prioridad de la razón sobre la imaginación se acercan más a la prevención burkeana. En el caso de las pirámides, por ejemplo, Kant sugiere que lo sublime emerge sólo si se las ve desde un cierto punto de vista, no muy cerca ni muy lejos<sup>258</sup>.

---

<sup>255</sup> *Ibíd.*; p. 70.

<sup>256</sup> Véase SAINT GIRONS, Baldine. *Op. Cit.*, 2006; pp. 90-91.

<sup>257</sup> Atribuido a Pseudo-Longino. En: ANÓNIMO; ARISTÓTELES; ALSINA CLOTA, José (ed.). *Op. Cit.*, 1985; p. 75.

<sup>258</sup> KANT, Immanuel. “De la apreciación de las magnitudes de las cosas naturales exigida para la idea de lo sublime; [252-253] § 26”. *Op. Cit.*, 2007; p. 170-171.





Donald McLeish: *Gisé*, 1918.

Desde el *Perí hýpsous*, lo sublime no es una propiedad de algún objeto, sino algo eminentemente cultural, perteneciente al ámbito estrictamente subjetivo. La sublimidad no es un fenómeno natural, sino un efecto causado por ciertos artificios. Longino hablaba de una preparación educacional (incluso erudita, diríamos) para accederse a lo sublime, respecto tanto del orador como del oyente. Burke, pensando más en la visión, habla de una cierta “perspectiva” necesaria, mientras Lyotard recuerda que Kant habla de una predisposición cultural<sup>259</sup>. A estas exigencias la *Tercera Crítica* suma la conclusión de que lo sublime es el efecto de un preciso alineamiento, por tanto de una cierta medida, de un *párergon*, que no es dado por una determinación conceptual, sino por el alcance ideal indeterminado

---

<sup>259</sup> “La sentimentalidad sublime exige en efecto, para tener lugar, una sensibilidad hacia las Ideas que no es natural, sino obtenida por medio de la cultura. La humanidad debe ser cultivada (por lo tanto, en progreso) para poder sentir, (...) la ‘presencia’ de la ‘presencia’ de la impresentable Idea de libertad”. LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 2008; p. 84.

de la razón. Sola, sin la ayuda del entendimiento, la imaginación es incapaz de abarcar lo “enormemente grande” de las pirámides en el desierto, según el ejemplo kantiano, o lo “fuertemente potente” de la lluvia de rayos cayendo sobre cuatrocientos postes de acero inoxidable, según el ejemplo de Walter de Maria.



Walter de Maria: *The Lightning Field* (entre Quemado y Pie Town, Nuevo Mexico, USA), 1977.

Por supuesto, el ámbito conceptual minimalista y post-minimalista, sobre todo el del *land art* y de los *earthworks*, sirve especialmente al examen especulativo sobre la persistencia del sentimiento de lo sublime en la sensibilidad posmoderna del arte contemporáneo, como los ejemplos de la ciudadela de Michael Heizer, las cortinas de Christo y Jeanne-Claude, el vulcano de James Turrell, la lejanía de Hamish Fulton, etcétera. Con razón, a un abordaje de lo sublime desde el concepto o de la historia del

paisaje, y viceversa, se han dedicado gran parte de los estudios y ensayos más recientes sobre lo sublime en relación al paisaje en el arte contemporáneo<sup>260</sup>. Sin embargo, en este contexto del arte contemporáneo esta investigación destaca en el Tercer Capítulo sólo una pieza escolar de Richard Long, se dedicándose, por otro lado, también a la performance, como índice y prevención de que una supervivencia de lo sublime en el arte contemporáneo no es una prerrogativa de estos trabajos realizados juntos, sobre o a partir de la naturaleza.

Desamparada, la imaginación tenderá siempre a la extinción o disolución (muerte o locura). No obstante, la razón le provee una capacidad inversa, aunque precaria y provisional, de presentar lo enormemente grande con la idea de infinito. A lo desmesuradamente grande la razón le pone la medida indeterminada e inconmensurable del infinito. Esa idea no re-presenta lo inmenso, como lo haría reduciendo y midiendo el concepto, pero consigue presentarlo, aunque de manera efímera, pues que lo presenta en su irrepresentabilidad. La razón consigue expresar nuestra propia inhabilidad de expresar. Esta presentación se da sólo en un instante huidizo, en el momento del espanto, del entusiasmo. Este *ahora* (como dirá Barnett Newman), este *acontecimiento* (como dirá Lyotard) o esta *erección* (como dirá Derrida) constituye lo sublime<sup>261</sup>.

---

<sup>260</sup> Véase: DE MARGERIE, Anne (Dir.); BURGARD, Chrystèle (Com.). *Le paysage et la question du sublime*. Valence: Association Rhône-Alpes des Conservateurs, Réunion des Musées Nationaux, 1997. | ERICSSON, Camilla; JENSNER, Magnus (Eds.); NILSSON, Bo (Cur.). ... *om det sublime...* \ ... *on the sublime*. Malmö, Sweden: Rooseum, Center for Contemporary Art, 1999. | BRADY, Emily. *The sublime in modern philosophy: aesthetics, ethics, and nature*. New York: Cambridge University Press, 2013. | MORLEY, Simon (Ed.). *The sublime: documents of Contemporary Art*. London, Cambridge: Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2010. | MADERUELO, Javier; DE ARGILA, María Luisa Martín. *La construcción del paisaje contemporáneo*. Huesca: CDAN, 2008. | REED, Peter (Ed.). *Groundswell: Constructing the Contemporary Landscape*. New York: The Museum of Modern Art, 2005. | KRINKE, Rebecca (Ed.). *Contemporary landscapes of contemplation*. New York: Routledge, 2005. | CARLSON, Allen. *Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics*. New York: Columbia University Press, 2009. | TANDIRLI, Emre. *Le paysage contemporain: l'image picturale du paysage dans l'art contemporain*. Thèse de doctorat, Directeur Costin Mioreanu, Université Panthéon-Sorbonne, Paris 1, 2008. Lille: Atelier national de Reproduction des Thèses, 2009. | DAGOGNET, François. *Mort du paysage?: philosophie et esthétique du paysage*. Champvallon: Éditions Champ Vallon, 1982. | MILANI, Raffaele. *El arte del paisaje*. Traducción de Carmen Domínguez. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. | Etcétera.

<sup>261</sup> “Kant y Hegel reflejan sin embargo la línea de corte o más bien el *paso*\* que franquea esta línea entre finito e infinito como lugar propio de lo sublime e interrupción de la belleza simbólica; no es sorprendente, entonces, que ambos consideren cierto judaísmo como la figura histórica de la irrupción sublime, uno, Kant, desde el punto de vista de la religión y de la moral, en la prohibición de la representación icónica (ni ‘*Bildnis*’, ni ‘*Gleichnis*’), el otro, Hegel, en la poesía hebrea considerada como la forma negativa más alta de lo sublime. Su forma afirmativa se encontraría, dice, en el arte panteísta. [\* Derrida escribe *pas* que en francés significa ‘paso’ y ‘no’, ya que en

“Solo hay efecto colosal desde el punto de vista de la razón. [...] El sentimiento de lo colosal, efecto de una proyección subjetiva, es la experiencia de inadecuación de la presentación consigo misma, o más bien, ya que toda presentación es inadecuada a sí misma, es la experiencia de una inadecuación entre el presentante y el presentado de la presentación. Una presentación inadecuada de lo infinito presenta su propia inadecuación, una inadecuación se presenta como tal en su propia apertura, se determina en su contorno, se talla y se corta como inconmensurable con respecto al sin-talla: he aquí una primera *aproximación* a lo colosal en erección.”<sup>262</sup>

Así, la razón juega un papel doble. De un lado, no acoge a la imaginación en su demanda por determinación. No le concede un concepto que la organice (una forma objetable; por ejemplo, la montaña), exponiéndola al riesgo de la “desconstitución”, de la incompreensión, de la falencia. Si bien la imaginación se “ilimita” ante las ideas de la razón, se desata, apartándose de su finalidad de satisfacerse en un concepto, también siente inminente la posibilidad de aniquilarse según esa finalidad. Esta inminencia genera un dolor. Sin embargo, y al mismo tiempo, la razón limita la imaginación, porque no la pierde. Al contrario, le señala algo, un horizonte (por ejemplo, el infinito), aunque fuera de vista, incierto y abierto, la fuerza ir más allá. Esta promesa genera un placer. En Kant, la razón siempre triunfa sobre la sensibilidad (que constituye la principal indicación de una laicización definitiva de lo sublime). La razón es capaz de obtener algún control, aunque provisional e inestable, sobre la variedad de los datos sensibles que sobrecargan la imaginación y nuestra capacidad cognitiva. Por ello, Kant equipara el placer que experimentamos con el sentimiento de lo sublime al respeto que experimentamos cuando recurrimos a la idea racional de la ley moral para controlar nuestros deseos e impulsos. Actuando como *parergon* y *ergon* a la vez, la razón combina pérdida y establecimiento de límites, flaqueza y fuerza, displacer y placer en el sentimiento de lo sublime.

---

este caso el ‘paso’ que permite pasar de lo finito a lo infinito es el ‘no’. (N. de los T.)]” DERRIDA, Jacques. *Op. Cit.*, 2010; p. 142.

“El propio Kant nos dicta la dirección a seguir llamándolo lo *informe*, la *ausencia de forma*, un índice posible de lo impresentable. Dice también de la *abstracción* vacía que experimenta la imaginación en busca de una presentación de infinito (otro impresentable) que esta abstracción es ella misma como una presentación del infinito, su *presentación negativa*. Cita el ‘No esculpirás imagen, etc.’ (*Exodo 2, 4*) como el pasaje más sublime de la Biblia, en el sentido de que prohíbe cualquier presentación del absoluto.” LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 2008; p. 21.

<sup>262</sup> DERRIDA, Jacques. *Op. Cit.*, 2009; p. 140.

Recordemos, rápidamente, que la imaginación busca resolver la experiencia, es su naturaleza. Para ello, intenta unificar los datos presentados por los sentidos. O sea, busca unidades que re-presenten la sensibilidad como saber en el entendimiento. Toca, por tanto, a la imaginación en conformidad con el entendimiento, hacer que la sensibilidad sea más que cosa imaginada, impresión particular y subjetiva (idea), y vuelva al mundo como cosa natural, expresión general y objetiva (concepto). A los conceptos equivalen las formas, porque “[...] las formas y los conceptos son constitutivos de objetos, producen datos captables por la sensibilidad e inteligibles por el entendimiento, referentes que convienen a las facultades, a las capacidades del espíritu”<sup>263</sup>. Si en el contrato con el entendimiento la imaginación no encuentra un concepto capaz de formular la sensibilidad, y por lo tanto no se cumple el acuerdo, no hay representación. Sin embargo, la experiencia sigue existiendo. Los datos sensibles siguen retornando eternamente nuevos e irrepresentables como algo incomprensible. Esta frustración se da como displacer y dolor, como pena y sufrimiento. Es el miedo de la ruptura definitiva entre la imaginación y el entendimiento, es decir, entre mundo y comprensión, entre la realidad y el hombre. En sus extremos: el terror a la muerte o la locura —el final de la existencia o de la conciencia de la existencia.

No obstante este terror, la ruptura inminente nunca ocurre, al menos como experiencia estética, porque la imaginación recurre a las ideas indeterminadas de la razón. Lo sublime es, precisamente, esta inminencia. Se da en el intervalo o en la suspensión de la tensión que ocurre entre la detención y la distensión de un flujo cualquiera de sentido, entre su acúmulo y su desborde. Una esclusa que revienta vive, antes, una presión máxima, que tarda sólo un instante (*augenblicklich*), en el cual se concentra toda la energía del fluir. Derrida usa esta metáfora de la represa para describir la especie de cima de una curva parabólica donde la mente es atraída al mismo tiempo que rechazada, en “un movimiento alternativo, rápido, de atracción y repulsión de un mismo objeto”<sup>264</sup>. Esta misma inminencia entre detención y distensión, acúmulo y desborde, este “*augenblicklich*” cuya presión máxima concentra una

---

<sup>263</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 1998; p. 144.

<sup>264</sup> KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2007; § 27, [258]; p. 177.

energía suspendida a punto de explotar, constituye la curva parabólica entre amor y muerte construida por Marina Abramović y Ulay en 1980, conforme está tratado en el Tercer Capítulo.

Sin referenciales determinados, sin un objeto entre el acúmulo y el chorro respecto al cual un juicio se defina, el placer surge sólo “indirectamente”. Y esto es lo que distingue el placer negativo (o indirecto) de lo sublime y el placer positivo (o directo) de lo bello. Lo imaginado imposible de representarse aparece como una especie de “presencia negativa”, y se deduce que ésta “no es un objeto de la imaginación, que sólo es sentida subjetivamente como pensamiento”<sup>265</sup>. Por así decirlo, la imaginación asume su desacuerdo con la razón práctica (objetiva) en la desmesura de razón pura (subjetiva). La imaginación sublima. Esta evasión, este despliegue, que libera la imaginación de cualquier acuerdo con el entendimiento, se produce, en este logro, como deleite para Burke; placer para Kant; entusiasmo para Lyotard: el entusiasmo de la razón libre. En sus extremos: el entusiasmo del arte y del juicio —la conciencia del ser y de su ley.

Tal ocasión de apreciación racional no es más que una determinación de la razón como finalidad en relación a la imaginación, o sea, exactamente al revés de lo bello, una sugestión del sujeto hacia el objeto. Tal vez por eso se dice que la *Crítica del juicio* trata de una “estética de la recepción”. Sin embargo, “el sentimiento de lo sublime en la naturaleza es de respeto hacia nuestra propia determinación, pero que nosotros referimos a un objeto de la naturaleza, mediante una cierta subrepción (confusión de un respeto hacia el objeto, en lugar de la idea de la humanidad en nuestro sujeto)”<sup>266</sup>. Y por eso se dice también que la *Tercera Crítica* anuncia una “estética de la relación”. Pero Kant advierte que no es más que una “confusión”, porque tomamos equivocadamente como una reclamación del objeto en la naturaleza aquello que en realidad es la exigencia que nos impone la razón misma. O sea, tomamos confusamente como natural (exterior, objetual) a nosotros mismos, nuestra propiedad humana, la ley moral, cuyo verdadero motor consiste en un destino propio del pensamiento. En el léxico kantiano, lo sublime se llama también el “sentimiento del espíritu”

---

<sup>265</sup> LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Tradução de Constança Marcondes Cesar e Lucy R. Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1993; p. 144. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

<sup>266</sup> KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2007; § 27, [257]; p. 176. Véase nota 114.

(*Geistesgefühl*), en oposición al gusto. *Subrepción*, entonces, indica una representación negativa, significa una especie de falsa objetivación, pues en lo sublime no puede haber objeto comprensible.

La determinación de la naturaleza hacia el intelecto se da como una proyección del objeto hacia los sujetos: objetivación. Tiende a darse de modo ecuánime y perspectivo, pues sintético, posiblemente perenne: el consensual *sensus communis*. La determinación de la razón hacia la naturaleza se da como una proyección de los sujetos hacia el objeto: falsa objetivación. Se da necesariamente de modo diferenciado y disperso, aunque sincrónico, inevitablemente provisional: el negociado *entusiasmo*. Según Lyotard, “es de esa proyección, de esa objetivación que la Analítica de lo sublime hace la crítica, no hay objetos sublimes, sólo sentimientos”<sup>267</sup>.

#### 2.2.d Lo sublime versus los metarrelatos

En la punta del ciclo recogido por *La condition postmoderne* de 1979, *Le posmoderne expliqué aux enfants* y *L'enthousiasme* de 1986, y *L'Inhumain* de 1988, están las *Leçons sur l'analytique du sublime*, publicadas en 1991. Lo sublime kantiano está en el centro del análisis que Lyotard intenta construir sobre las condiciones generales que aún pueden permitir una autenticidad creativa a las sociedades occidentales posteriores a las dos grandes guerras, al capitalismo post industrial, al relativismo epistemológico en el paradigma científico, y sobre todo a la incapacidad de alguna teoría axiomática pasada o futura para volver a dar un sentido al mundo. Su famoso diagnóstico de la disolución de las grandes teorías, llamadas metanarrativas, que conlleva la desautorización de cualquier relato en ellas basado, es preponderante sobre todo tras el giro definitivo que sus investigaciones enfrentan con el abandono del marco marxista para el pensamiento crítico, compartido con buena parte del pensamiento francés de su época. La cara propiamente política que su postura histórica y filosófica asume es la del rechazo a su mantenimiento, o a la menor pretensión de un

---

<sup>267</sup> “É por isso que no léxico kantiano o sublime se chama de ‘sentimento do espírito, *Geistesgefühl*’ (PI, 84), em oposição ao gosto. Seu verdadeiro motor consiste num destino próprio do pensamento.” “É dessa projeção, dessa objetivação que a Analítica do sublime faz a crítica, não há objetos sublimes, só sentimentos (95; 100-101; aqui 2, 4).” LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 1993; p. 173 y p. 171. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

código legislativo capaz de regular el ejercicio crítico frente al desafío impuesto por el capitalismo del post guerras.

Sin embargo, Lyotard desplaza la cuestión del marco estrictamente político, cuya tensión ya no puede ser comprendida a través de dicotomías del tipo izquierdista versus derecha, para entonces plantearla en el campo estético, donde tampoco aún se puede discurrir en términos de oposiciones del tipo presente versus pasado, abstracción contra figuración, moderno ante posmoderno, etcétera. Por tanto, evoca varios trabajos disolventes en una ingeniosa asociación de discursos disociados. Por un lado, evoca la deconstrucción de la escritura en Derrida, el desorden del discurso en Foucault, la paradoja epistemológica en Serres, la alteridad en Lévinas (y además la *différence* en Deleuze y en él mismo). Por otro, la extinción de lo bello tras Duchamp, así como de la *visión* tras Newman. Lyotard apela a una incorporación del sentido paradójico e inconmensurable de las posibilidades del lenguaje —sus juegos— al seno de las discusiones sobre legitimidad. Este sentido paradójico e inconmensurable, cuya transcendencia va a servirle como marco estético para su articulación crítica sobre lo posmoderno, remite a la invocación de nexos entre las facultades —sus juegos— directamente deducidos del carácter transcendental de lo sublime kantiano por él reinterpretado.

Para Lyotard, lo que se descubre con lo sublime kantiano no es “sólo el alcance infinito de las ideas, alcance inconmensurable respecto de toda representación, sino además el destino del sujeto, ‘nuestro’ destino, que consiste en tener que suministrar una presentación para lo impresentable y por lo tanto, cuando se trata de las ideas, sobrepasar todo aquello que pueda presentarse”<sup>268</sup>. A lo largo de sus libros, Lyotard desarrolla la concepción que a la filosofía idealista post kantiana ha tocado este suministro, cuyo exceso culminante resultó ser la alta modernidad y su arte. El signo de lo *moderno* surge en la historia como el culmen del intento ilustrado para encontrar una universalidad, una finalidad y una necesidad en la heterogeneidad de lo sublime tan validas como las que la homogeneidad del gusto posibilita en lo bello. Lo moderno histórico lyotardiano es la última invocación de lo Absoluto. Es decir: el cumplimiento de la última etapa de la búsqueda romántica por un sistema de ideas capaz de sostener una narrativa tan abarcadora que todas las otras narrativas o

---

<sup>268</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 2009, 3ª ed.; pp. 78-79.



historias o ideas deban ajustarse a ella. Con base en esto, el primer argumento de Lyotard es que la ruptura paradigmática que ha generado la sociedad posmoderna (tras la cual todos los valores universales están sujetos a la duda o, más exactamente, están impedidos de certidumbre) no ha provocado sólo una creencia compartida sobre la pérdida de un determinado metarrelato, sino que está marcada por una nueva clase de acuerdo general que ningún otro metarrelato jamás podrá ser encontrado. La sociedad posmoderna, y por supuesto su arte, está marcada por la pérdida del metarrelato, pero también y sobre todo por la pérdida de la esperanza de encontrarlo.

El segundo argumento de Lyotard es que esta pérdida del metarrelato no equivale inmediatamente a la pérdida del sentido. El propio Kant comprendía que, por el contrario, la demanda por la prueba objetiva satisfecha en el metarrelato impone serios obstáculos a la búsqueda de sentido, pues los juzgamientos objetivos tienden progresivamente a no participar de nuestra experiencia en el mundo, sólo en la consciencia en los conceptos. La premisa kantiana interpretada por Lyotard es que no puede haber metarrelatos válidos, pues los juzgamientos que sostienen no son legítimos, sino normativos; no son libres, sino determinados según intereses que los preceden, por ejemplo, la confirmación del propio metarrelato, el cual, a la vuelta, legisla sobre los jueces. Los únicos juzgamientos legítimos son aquellos capaces de reivindicar validez subjetiva, porque no parten de ninguno objeto o ley externos a ellos mismos: los juicios estéticos. Y comparado al juicio sobre lo bello, el de lo sublime resulta todavía más legítimo porque no posibilita siquiera ninguna alegación futura sobre el objeto percibido. Es decir, no pretende o no permite nunca una validez objetiva. No se trata de considerar lo bello como un metarrelato en sí mismo, pues sabemos que, así como lo sublime, es un juicio estético subjetivo y desinteresado en su origen, ya que “ninguno de los dos presupone un juicio sensible determinante, ni un lógico determinante, sino un juicio de reflexión”<sup>269</sup>, sino que, ajustado el conjunto intuitivo de la imaginación al abrigo conceptual del entendimiento, la universalidad pretendida por el concepto de belleza pasa a constituir una importante ocasión para un metarrelato.

Trabajos como los de Lévinas, Foucault, Serres, Deleuze, Derrida... o aún de Duchamp y Newman, proporcionaran a Lyotard la oportunidad de dedicarse a la investigación sobre la posibilidad de

---

<sup>269</sup> KANT, Immanuel. Ídem nota 221.

producirse sentido todavía, o sea legitimidad, (en ese tiempo) de inconmensurable variedad de diferentes proposiciones, marcadas por la particularidad, la contingencia y lo problemático. Ante el fin de las metanarrativas, el punto central del interés lyotardiano es la paradoja de que esta inconmensurabilidad pueda “revelarse” homogéneamente a nosotros según reglas que son, sin embargo, heterogéneas. Es la paradoja análoga a la kantiana de que lo sublime pueda “revelarse” colectivamente, mientras se mantiene como sentimiento misterioso e irremediamente personal. La clave, pues, es encontrar en medio a la heterogeneidad, una especie de “revelación” de la cual nunca se hallará una prueba, ninguna regla que la confirme o la falsifique. Una heterogeneidad cuya única regla es aquella misma que la “revela”, y no la confirma ni falsea.

El consenso entre los discursos particulares, contingentes y problemáticos que Lyotard busca en medio la diversidad posmoderna nunca se revelará en concreto o socialmente, así como el “sentido común” entre los sentimientos particulares, contingentes y problemáticos que Kant alega sobre la sublimidad jamás se expondrá en un objeto, una forma o un nombre. Sin embargo, Lyotard quiere hallar en los discursos la misma validez que Kant vio en los sentimientos, aunque meramente subjetiva, precaria y provisional, pero legítima. El total fracaso de las metanarrativas tras las dos Grandes Guerras no volverá a permitir jamás un sistema general de ideas ecuanímente compatible según reglas objetivas y siempre iguales a sí mismas, como el concepto de Bien, así como la total dilución del objeto bello tras Duchamp no volverá a posibilitar jamás un código general de valores regularmente transmisible según reglas objetivas y siempre iguales a sí mismas, como el concepto de lo Bello. No será posible una universalidad lógica que sea legítimamente justificable, pero, según Lyotard, seguirá habiendo política y arte. Seguirán habiendo bueno y malo, placer y desplacer. Seguirá habiendo, pues, la posibilidad de producción de sentidos compartibles, a su vez legítimamente justificables, pese la imposibilidad de un sentido único general. Siguiendo a Kant, esta producción para Lyotard, ante la falta de un mecanismo legislador, como la Iglesia, la Filosofía o la misma Ciencia, dependerá de nuestra propia capacidad particular de formular los juicios, dependerá de la crítica. Así, sólo desde un principio subjetivo, por medio de los sentimientos, y no por medio de los conceptos, podrá sobrevenir un valor cuya legitimidad sea compartible (transcendental), aunque no generalizable (transcendente), de modo que indique paso a paso qué es bueno o malo, qué place o disgusta, pero que, sin embargo, y por no tener reglas universalmente reconocibles a priori, será un valor sobrevenido de un juicio

puramente estético reflexivo y no determinante. En última instancia, Lyotard dice que lo particular, lo contingente y lo problemático de esta universalidad indeterminada afectan sólo a un sentimiento estético, pues apelan a una especie de “*sentido común*”, que es esencialmente diferente del entendimiento común”, como dice Kant.

### 2.2.e El entusiasmo versus el entendimiento común

Como vimos, el entendimiento común fue expresamente bautizado en la *Analítica de lo bello* como *Sensus communis*, y como este “sentido común” diferente fue indirectamente sugerido en la *Analítica de lo sublime* como *Enthusiasmus*. La particularidad del entusiasmo en relación al entendimiento común es que ello supone una experiencia de constitución de significado independiente de todo proceso conceptual del intelecto, como un esfuerzo basado totalmente en la razón pura. Mientras los conceptos son o tienden a ser trascendentes respecto a la sensibilidad de que se deducen, las ideas de la razón son ideas transcendentales, no derivan directamente de los datos que son inmanentes en general, es decir de la experiencia, y tampoco la reflejan o superan. Las ideas racionales derivan de todo aquello que suele ser particular. Sin embargo, si bien ellas se originan en las emociones, instintos y toda suerte de singularidades sin comprobación objetiva, por otro lado nacen en la mente, pertenecen a la razón, una facultad que es común a todos los humanos. Se trata de una extraña esfera pública cuya fuerza reguladora no se encuentra cuestionada por su imposibilidad de representarse o de ser representada, o sea, por su imposibilidad de tener o encontrar reglas, cuya posibilidad en el arte está en gran medida asociada históricamente al proceso de autonomía brevemente abordado en el capítulo anterior. Al contrario, este “sentido común” diferente y espontáneo, totalmente estético, indeterminado a priori, y sin objetivación a posteriori, es en sí mismo la propia regla.

“Cuando yo respondo a una percepción sensorial con un sentimiento, lo cual expreso en la declaración ‘esto es sublime’, no sólo espero sino que exijo que todos sean capaces de

experimentar la misma sensación en respuesta a esa percepción de sentido particular, y aquí está mi reivindicación de validez subjetiva para mi juicio.”<sup>270</sup>

Esta reivindicación es subjetiva porque no remite directamente a ningún objeto, no apela a ninguna percepción externa, sino a un sentimiento interno y particular del sujeto reivindicador sobrevenido o a pesar de aquella percepción. Al mismo tiempo, la reivindicación es válida, porque si bien este sentimiento se da a pesar de los sentidos y de los conceptos, está ligado a ideas que son comunes a todos los humanos, las ideas de la razón. Éstas no son ideas mías, particulares, sino universales. “Con base en esa conexión única con la razón, tengo el derecho a esperar, para el juicio de lo sublime, que otras personas con quienes comparto percepción sensorial y razón deban también experimentar, como yo, el Grand Cañón en relación a la idea de libertad, o el vasto cielo estrellado en relación a la idea de infinito”<sup>271</sup>. Como producto común de la razón, resulta obvio también concluirse que éste juicio no es en nada fruto de una pulsión animal, o en el vocabulario kantiano, de una “pasión incubada y arraigada”, de una “enfermedad”, sino fruto de una emoción que como “*apatheia, phlegma, in significatu bono*” consigue incluso que el espíritu siga “energéticamente sus principios inmutables”.

Lyotard cree haber encontrado en lo sublime kantiano, y más específicamente en su manifestación común, el entusiasmo, la posibilidad práctica de la idea transcendental de libertad. Sin embargo, la aplicación práctica de una idea transcendental en Kant forma, en principio, una antinomia. Reconocidamente, la propia libertad es una antinomia entre la *Primera* y la *Segunda* críticas que, para Lyotard y muchos otros lectores de Kant, encuentra su esfuerzo de solución en la *Tercera*. La antinomia de la libertad está expresa en el hecho de que en esta idea transcendental “se base el concepto práctico de la misma y sea ella la idea que constituye, en esa libertad, el punto preciso de las

---

<sup>270</sup> “When I respond to a sense perception with a feeling that I express in the statement, ‘This is sublime’, I not only expect but demand that everyone is able to and ought to experience the same feeling in response to that particular sense perception, and herein lies my claim to subjective validity for my judgment.” REIBER, Bettina. “‘The Sublime and the Possibility of Meaning’, Part II: The Sublime after Kant”; en: WHITE, Luke; PAJACZKOWSKA, Claire (Eds.). *The sublime now*. New Castle: Cambridge Scholars Publishing, 2009; p. 87. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

<sup>271</sup> “Reason is shared by all human beings, everyone partakes in it. On the basis of its unique connection with reason I am entitled to expect for the judgment on the sublime that others with whom I share sense perception and reason ought to experience, like me, the Grand Canyon in relation to the idea of freedom or the vast starry sky in relation to the idea of infinity.” *Ibid.*; p. 88. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

dificultades que siempre han cercado la cuestión de su posibilidad”<sup>272</sup>. Pese que “todos los comentaristas son unánimes: la política kantiana es una práctica de la libertad”<sup>273</sup>, tal antinomia se muestra efectiva precisamente en el ámbito de lo político cuando, por ejemplo, “está prohibido prohibir”<sup>274</sup>.



Anónimo: Graffiti en la universidad del barrio latino, París, mayo del 1968.

Más que una “práctica de la libertad”, tal vez, toda la *Crítica* sea una *filosofía de la libertad*, en el sentido propedéutico de que “sólo se puede aprender a filosofar, es decir, a ejercitar el talento de la razón siguiendo sus principios generales en ciertos ensayos existentes [sea respecto a *lo que es* (la naturaleza), o a *lo que debe ser* (el arte)], pero siempre salvando el derecho de la razón a examinar

<sup>272</sup> “É sobretudo notável que sobre esta ideia *transcendental* da liberdade se fundamente o conceito prático da mesma e que seja esta ideia que constitui, nessa liberdade, o ponto preciso das dificuldades que, desde sempre, rodearam o problema da sua possibilidade.” KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 1989, 2ª ed.; A533, B561; p. 463. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

<sup>273</sup> PROUST, Françoise. “Kant et la liberté publique”; en: *Philosophie Politique, no. 2, spécial Kant*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992; p. 123.

<sup>274</sup> La frase “il est interdit d’interdire” ha surgido originalmente como una simple broma autorreferencial lanzada por el cantante, comediante y actor francés Jean Yanne (Jean Gouyé; 1933-2003). Inmediatamente convertida en consigna lírica por los grafitis en paredes universitarias del barrio latino de París, se transformó en uno de los principales lemas del ilusionado fervor libertario del mayo del 68.

esos principios en sus propias fuentes y a refrendarlos o rechazarlos”<sup>275</sup>. Es justo ahí que se destaca la tesis de Lyotard: el alegado carácter moderno de lo sublime kantiano, tal como ha sido siempre comprendido por casi la totalidad de los estudiosos, ha dejado abierta la posibilidad de constitución de un significado común sin la mediación normativa de la razón práctica, esto es, de los conceptos y su vocación a la universalidad (metanarrativa); un significado común válido solamente “en ciertos ensayos existentes”. Esa posibilidad abierta es la posibilidad del entusiasmo, la posibilidad de lo sublime, y según Lyotard la condición posmoderna.

Así, de acuerdo con Lyotard, el gran descubrimiento de la *Tercera Crítica* sería el hecho de que esta clase de sentido común no permite un sistema cognoscible normalizado y estable, que actúe de modo objetivo por encima de todos los sujetos como un trascendente exterior, pero ni así lleva a la humanidad a perderse en una maraña de opiniones específicas, “insignificantes” y pasajeras. Al contrario, este sentido está aún constituido de principios generales y racionales, y por ello obliga que los deseos concuerden, aunque provisionalmente, según estos principios. La diferencia es que esta concordancia ya no se impone indiscriminada desde fuera de las relaciones entre los sujetos, como una ley autónomamente general y trascendente (natural o divina), sino que se da internamente en las prácticas discursivas, o sea, en el campo de juego entre las proposiciones de leyes, cuyo límite es indeterminado al mismo tiempo que su precario equilibrio entre el peligro doloroso del desacuerdo y el éxtasis placentero del contrato funciona como su *párrergon*. El gran hallazgo kantiano sería entonces la validez subjetiva del juicio estético sobre lo sublime.

El momento común y estable del estado inestable de negociaciones particulares (se dice también locales) que caracteriza la validez subjetiva de lo sublime posee, según Lyotard, la extensión ilimitada, irrepresentable e indeterminada a priori de una idea de la razón. Esta analogía es su presupuesto. A partir de ello, la preponderancia puesta en el entusiasmo nos lleva a definir el “consenso” no como el resultado final de una negociación, sino su despliegue, el propio estado convulso en que se da, o sea, la

---

<sup>275</sup> KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2010; p. 471.

Fuente principal: “Pode-se apenas aprender a filosofar, isto é, a exercer o talento da razão na aplicação dos seus princípios gerais em certas tentativas que se apresentam [...]” KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 1989, 2ª ed.; A838, B866; p. 661.

propia dinámica animada del comercio de ánimos. El consenso no es más que el estado mismo de las discusiones y de los enunciados en flujo, a lo que Lyotard llama *paralogía*. La paralogía es el encuentro de instancias que suscriben una suerte de “finalidad subterránea” conforme los *pétits récits*, los bricolajes, en un término, las micrologías<sup>276</sup>. Esta Tesis, por lo tanto, propone un examen metodológico de la “finalidad subterránea” posible en un análisis crítico micrológico sobre la supervivencia del sentimiento de lo sublime en la apreciación de determinadas obras del arte contemporáneo.

Ante una fragmentariedad paralógica, la finalidad es formulada y reformulada indirectamente en los pequeños relatos. No es que la comunicación esté impedida y la sociedad condenada a un caos intraducible, sino que el lenguaje posible es negativo, equivalentemente al placer negativo de lo sublime. Los *pétits récits* articulan la voz de la pragmática heteromorfa. La paralogía es incapaz de formar un sistema total que pueda ser asimilado por una totalidad sistémica, que se presenta como un relato por encima de todos los relatos que la constituyen, como un metarrelato. La paralogía se constituye por un juego de lenguajes (proposiciones, enunciados, narrativas, relatos, Lyotard dice *phrases*<sup>277</sup>), equivalentemente irreductible a un solo lenguaje, relato o *frase* la represente totalmente

---

<sup>276</sup> Micrología: “El término lo toma de la denominación que Adorno adjudicó de las pequeñas prosas de Benjamín, su forma personal e intraducible de describir un sentido, un tacto, un aroma, un sonido, pequeñas pinceladas impresionistas que componen una perspectiva existencial... Le sirven al filósofo para significar la resistencia en la multiplicidad y la singularidad.” RODRÍGUEZ, Rosa María. *La sonrisa de Saturno: hacia una teoría transmoderna*. Barcelona: Anthropos, 1989; p. 125.

“La micrología inscribe la ocurrencia de un pensamiento como lo impensado que queda por pensar en la declinación del gran pensamiento filosófico. El intento vanguardista inscribe la ocurrencia de un *now* sensible como lo que no puede presentarse y queda por presentar en la declinación de la gran pintura representativa. Como la micrología, la vanguardia no se aferra a lo que sucede al ‘tema’ sino a: ¿sucede?, a la indigencia. Es de esta manera como pertenece a la estética de lo sublime.” LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 1998; p. 107.

<sup>277</sup> “Creo que Wittgenstein tenía algo parecido en mente cuando elaboró la idea de los juegos del lenguaje, que nos son en modo algunos juegos a los que la gente juegue usando lenguajes específicos como instrumentos. Más bien al contrario, puesto que Wittgenstein explica que las normas que regulan los juegos son desconocidas para los jugadores y que nadie aprende a usar el lenguaje adquiriendo un conocimiento de sus aspectos gramaticales o léxicos como tales. Más bien cada uno aprende tanteando a su alrededor en la corriente de frases, como hacen los niños. Si es necesario, concede Wittgenstein, los pensamientos o, mejor dicho, las frases se dejan distribuir en familias. La asignación de una familia no es sino pertenecer a un conjunto de elementos que está centrado en un elemento de entre todos aquello de la red o textura infinita de lo que la lengua inglesa llama con precisión de ‘relatives’ (parientes).” LYOTARD, Jean-François. *Peregrinaciones: ley, forma, acontecimientos*. Traducción de María Coy. Madrid: Cátedra, 1992; p. 19.

(un metalenguaje, metarrelato), así como lo es irreductible a un solo concepto o forma el juego entre las facultades que constituye el juicio sobre lo sublime.

“El espacio donde se cumplen las reglas de uso, de certeza y de verosimilitud es el de las prácticas discursivas. La diferencia, simplificando posturas entre los dos extremos Habermas y Lyotard, es considerar que a estas prácticas subyace una racionalidad común, la comunicativa; una unidad del lenguaje humano: requisitos de validez, argumentación, racionalidad inherente a la comunicación cotidiana, basada en el consenso..., tal como defiende el primero; o con Lyotard, afirmar la multiplicidad de juegos de lenguaje irreductibles, la inconsistencia de un metalenguaje universal legitimador, las paralogías, las micrologías...”<sup>278</sup>

Esta disensión entre una y otra concepción sobre una “racionalidad común”, el *consenso*, hace que Lyotard intente responder a la demanda de Habermas, que apela a un “‘cambio del estatuto de la experiencia estética en la medida en que ella ya no se expresa ante todo en los juicios de gusto’, sino que ‘es empleada para explorar una situación histórica de la vida’, es decir, ‘cuando se la pone en relación con los problemas de la existencia’”<sup>279</sup>. Aunque coincidan que el arte posee la tarea de superar las demandas del capitalismo avanzado que pretende evaluar la vida y el arte de acuerdo con criterios de eficiencia y de comercialización, como ya fue dicho en el Primer Capítulo, Lyotard considera que Habermas subordina el arte y las experiencias que produce a las exigencias del sistema social cuando espera que ellos funcionen como una amalgama entre los discursos variados hacia una unidad sociocultural.

En su respuesta a Habermas, Lyotard elige en la historia de la Estética dos hipótesis potencialmente capaces de señalar qué dispositivo sería capaz de reanudar la experiencia esencial del arte. “La primera hipótesis, que es de inspiración hegeliana”, restituye al arte su sentido general ante las cosas, porque restituye un sentido general a las cosas, destinadas a constituir o reconstituir el campo universal de las experiencias, las cuales se orientan dialécticamente hacia una convergencia final y totalizadora. Según Lyotard, la búsqueda de la representación absoluta de lo sagrado, o del concepto filosófico absoluto,

---

<sup>278</sup> RODRÍGUEZ, Rosa María. *Op. Cit.*, 1989; p. 124.

<sup>279</sup> Albrecht Wellmer, citado en: LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 2008; p. 12.



suele acoger a la experiencia estética (así como otra cualquiera) en esta instancia superior del significado general, enmascarando las diferencias y callando las singularidades. El carácter heterogéneo de los lenguajes y sus juegos (los discursos del conocimiento, de la ética, la política, sobre todo del arte), que supuestamente componen la vitalidad en concreto, estaría amortiguado y sometido a una homogeneidad legislativa. La segunda hipótesis, que además rechaza la primera, es la de cuño kantiano.

“Por esta razón, si es lícito avanzar una profecía sobre la política que viene, *ésta no será ya una lucha por la conquista o el control del Estado por parte de nuevos o viejos sujetos sociales, sino una lucha entre el Estado y no-Estado (la humanidad), disyunción insuperable de las singularidades cualesquiera y de las organizaciones estatales.*”<sup>280</sup>

Contra la idea del consenso argumentativo de Habermas, porque al fin no sería más que otra tendencia a la autorregulación del sistema (del consumo) según una homogeneización de los espíritus y las opiniones, una tendencia a la Ley, Lyotard propone el *disenso*, el reconocimiento de la diferencia como camino hacia la justicia. No se trata, de modo alguno, de promover la irracionalidad y extinción de la ciencia. Para él, la paralogía propia de la ciencia posmoderna, por ejemplo, suele beneficiar a la regulación del sistema sin que sea necesario recurrir a la imposición de criterios ajenos a ella, promoviendo pequeños consensos locales. Además, su imprevisibilidad da lugar a “jugadas” siempre nuevas, funcionando como una contención a la performatividad exigida por el sistema. La pragmática social sigue desarrollándose en medio a una enorme variedad inconmensurable de los juegos de lenguaje, cuya naturaleza autolegisladora impide prescripciones legislativas externas y comunes a todos ellos a través de las reglas convencionales ecualizadas por un metarrelato, análogicamente como la naturaleza autolegisladora del juego entre la imaginación y la ideas puras de la razón impide la determinación legislativa del entendimiento sobre la sensibilidad a través de los conceptos. La diferencia fundamental entre la idea del consenso argumentativo de Habermas, expreso como Ley, y los juegos de lenguaje de Lyotard, expresiones de justicia, es esquemáticamente análoga a la

---

<sup>280</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Medios sin fin: notas sobre la política*. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2001; p. 75. [AGAMBEN, Giorgio. *La comunità che viene*. Torino: Einaudi, 1990; pp. 58-59.]

PAIVA, Raquel (Org.). *O retorno da comunidade: os novos caminhos do social*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007; pp. 53-54. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

diferencia entre la concepción y la emoción, es decir entre los juzgamientos por conceptos y por sentimientos. De acuerdo con una sólida aquiescencia tácita en la filosofía tradicional se identificó la concepción con la razón, mientras las emociones con algún tipo de pulsión irracional. La gran novedad kantiana en comparación con esta larga tradición, que se extendió hasta el Empirismo inglés contemporáneo a él, y al que Lyotard entonces recurre, es que las emociones participan decisivamente de una clase específica de juicio, el estético de lo sublime, y por lo tanto constituyen una operación imaginativa e ideal (de la razón pura) tan legítima cuanto las operaciones cognoscitivas e intelectuales (de la razón práctica).

En la huella del *Enthusiasmus* kantiano, y por extensión de la *Republique* de Lyotard, las nuevas formas de democracia preconizadas por Manuel Castells<sup>281</sup> también consideran que todos los movimientos y manifiestos actuales, por ejemplo, así como todos los movimientos sociales en la historia, son principalmente emocionales. Las personas, al sentir la posibilidad de unión alrededor de un sentimiento común, aunque no formulado, constituyen espontáneamente una “*toma de posición*” colectiva, aunque indeterminada. De esta toma de posición acontece un lenguaje (una proposición, una *frase*) que reacciona negativamente (porque de modo no dicho), pero imperativamente (aunque efímero). Su base es una clase de consentimiento “que raya en el entusiasmo y que [...] no puede, pues, tener ninguna otra causa que una disposición moral en el género humano”<sup>282</sup>.

Esta disposición moral kantiana se da en relación a una idea de la razón tal como la idea de libertad, como en el caso de las revoluciones sociales a que se refieren Castells (*Occupy Wall Street*), Lyotard (Mayo de 68) o el propio Kant (Revolución Francesa). Es una disposición sin dispositivo, porque no tiene causa aparente ni objeto. Una afección totalmente subjetiva, para la cual no se puede obtener la totalidad de las condiciones de su relación causal, y entonces “la razón crea la idea de una espontaneidad capaz de comenzar a actuar por sí misma, sin necesidad de que otra causa anterior la

---

<sup>281</sup> CASTELLS, Manuel. *Redes de indignación y esperanza: los movimientos sociales en la era de internet*. Traducción de María Hernández Díaz. Madrid: Alianza, 2012.

<sup>282</sup> Ídem nota 237.

determine a la acción en conformidad con la ley del enlace causal”<sup>283</sup>. Por lo tanto, así como la idea de la razón no permite ninguna representación en el ámbito de las formas y de los conceptos (no se puede representar la libertad), una revolución no encuentra ninguna representatividad en el ámbito de las instituciones y de los códigos legales (no se puede reproducir la revolución). El espíritu revolucionario se alza a pesar del Estado en la misma medida en que el espíritu libertario se impone a pesar de la Naturaleza (o Dios), y el sentimiento sublime a pesar del Arte; aunque lo primero exija la política, lo segundo la realidad, y lo tercero el fenómeno estético. La tesis de Lyotard en la que este trabajo se concentra es precisamente la de que, sea en la política, en la moral, o en el arte, ahí donde se ha dado el entusiasmo se ha podido sentir lo sublime.

Los presupuestos de Lyotard y de esta Tesis son por tanto dos. Primero, el arte, en su conjunto, es irreductible a toda teoría general, pero afecta, en principio, a toda proposición, enunciado o *frase*, por constituir ello mismo una proposición, un enunciado, una *frase*. Lo que da testimonio a esta presuposición a nivel de la experiencia es el sentimiento de lo sublime. Segundo, aunque la naturaleza y exigencia informal de lo sublime esté más allá de toda representación, es posible al arte hacer “alusión a lo impresentable, por medio de presentaciones visibles”<sup>284</sup>, que significa paradójicamente “[...] abordar la presencia sin recurrir a los medios de la presentación”<sup>285</sup>. Así, el próximo capítulo se dedica de manera específica a constituirse hipotéticamente en una proposición acerca de esta posibilidad del arte, tomando como objetos de estudio las performances videogravadas *Shoot* de Chris Burden y *Rest energy* de The Other.

---

<sup>283</sup> KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2010; p. 340.

Fuente principal: “Como, porém, desse modo, não se pode obter a totalidade absoluta das condições na relação causal, a razão cria a ideia de uma espontaneidade que poderia começar a agir por si mesma, sem que uma outra causa tivesse devido precedê-la para a determinar a agir segundo a lei do encadeamento causal.” KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 1989, 2ª ed.; A533 B561; p. 463.

<sup>284</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 2008; p. 22.

<sup>285</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 1998; p. 143.

### 3 Las morfosis

*Lo que es salvaje es el arte como silencio.  
El lugar del arte es un desmentido al lugar del discurso.*<sup>286</sup>

#### 3.a El acontecimiento metafísico de lo sublime

La presentación del impresentable ha constituido el postulado central del arte moderno, y, conforme la tesis de Lyotard, también su fracaso. Incluso, la *ausencia de forma* (a que Burke, Kant y Hegel condicionan lo sublime) fue presentada como su medio visible, como una especie paradójica de “forma del informe”. Si así es, ¿en qué medida y por qué medios el arte contemporáneo puede acceder aún al sentimiento sublime, a pesar de la forma y del objeto? Y si la llamada Postmodernidad significa no sólo el fin, sino también la imposibilidad de reconstitución de los metarrelatos, “cabe preguntar si la metafísica, en cuanto saber de lo absoluto, es en general posible sin la construcción de un saber absoluto, ese idealismo que da título al último capítulo de la *Fenomenología* de Hegel”<sup>287</sup>. Es decir, ¿qué posibilidad encuentra el sentimiento de lo sublime en el arte posmoderno no representativo tras el llamado “fin de la metafísica”<sup>288</sup>?

---

<sup>286</sup> “*Ce qui est sauvage est l’art comme silence. La position de l’art est un démenti à la position du discours.*” LYOTARD, Jean-François. *Discours figure* (1971). Paris: Klincksieck, 1985; p. 13. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

<sup>287</sup> ADORNO, Theodor W. *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2005, p. 370. Ídem nota 13.

<sup>288</sup> Pese todo el contexto vienense del positivismo lógico heredado del pensamiento moderno sobre la crítica a la metafísica y la necesidad de su desconstrucción (Moritz Schlick, Rudolf Carnap, Kurt Gödel, Friedrich Waismann, Otto Neurath, y otros), que tuvo la forma de una crítica a la filosofía en tanto que metafísica en favor de un estatuto científico, prevalecieron dos maneras de interpretar la expresión “fin de la metafísica”, expresamente distintos, muy antagónicos y correspondientes a dos connotaciones diferentes de la palabra “final”. Rudolf Carnap (1891-1970) hizo su crítica a la metafísica a partir de un proyecto analítico-lingüístico (necesidad lógica), mientras Martin Heidegger (1889-1976) siguió la vía analítico-existencial (inevitabilidad). No obstante, ambos utilizan la misma palabra para expresar la urgencia de un “viraje de la filosofía”, como había dicho Moritz Schlick (1882-1936) en un texto del 1930 (“*Die Wende der Philosophie*”; en: *Erkenntnis* I). El término “superación” surge tanto en el título mismo de Carnap (“*Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache*”; en: *Erkenntnis*, vol. 11, 1932), cuanto luego después en las lecciones de Heidegger sobre Nietzsche, pronunciadas entre 1934 y 1938, publicadas en 1961. [CARNAP, Rudolf. “La superación de la metafísica mediante el análisis lógico del lenguaje”;

en: AYER, A. J. *El positivismo lógico*. Madrid: Fondo de Cultura Económico, 1993. | HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*. Traducción de Juan Luis Verma. Barcelona: Destino, 2000. | HEIDEGGER, Martin. “Superación de la Metafísica”; en: *Conferencias y artículos*. Traducción de Eustaquio Barjau. Barcelona: Serbal, 1994.]

Muy distinta a la razón trascendental “autónoma” de Kant, la razón lógica “omnipotente” del Circulo de Viena es aquella que opera a partir del conjunto de reglas lógico-formales del lenguaje, circunscrita en el modelo de la racionalidad que hoy tratamos como instrumental, por lo tanto el inverso completo de la proposición de Lyotard. Para Kant, una proposición que no es verificable (ni representable), por que escapa a los conceptos del entendimiento, como por ejemplo la idea de libertad, no por ello está desprovista de sentido, pues mantiene una adhesión racional, así como una alegación empírica, tal como en el juicio estético sobre lo sublime. Kant critica la metafísica dogmática, que él llama religiosa, pero no la metafísica como pensamiento libre. Lyotard recurre a esta crítica kantiana para lanzarse contra el dogmatismo lógico, que él asocia a la pretensión hegemónica del Capitalismo. Para eso, transita entre dos posiciones: “una posición pagana, en el sentido de los sofistas, y una posición que es, digamos, kantiana. [...] Yo no estoy diciendo que todas estas posiciones son equivalentes, ni mucho menos, pero todas ellas participan de una actitud similar hacia lo que podríamos llamar ‘terrorismo racionalista’ en materia de historia y las decisiones políticas. [...] Ahora, si lo miramos desde el punto de vista de una Idea, en el sentido de Kant, respecto a la ética y la política, se puede ver muy fácilmente que hay, por el contrario, una Idea reguladora, que nos permite, si no decidir en cada caso concreto, por lo menos eliminar en todos los casos (y de forma independiente de la convención del derecho positivo), las decisiones, o, para decirlo en el lenguaje de Kant, las máximas de la voluntad, que no puede ser moral. Una vez más, esta Idea reguladora es de carácter suprasensible, es decir, de un conjunto de seres prácticos y razonables.” [“between a pagan position, in the sense of the Sophists, and a position that is, let us say, Kantian. [...] I am not saying that all these position are equivalent, far from it, but they all partake of a similar attitude toward what one could call ‘rationalist terrorism’ in matters of history and political decisions. [...] Now, if we look at it from the point of view of an Idea, in Kant’s sense, in matters of ethics and politics, one can see quite readily that there is, on the contrary, a regulating Idea, that allows us, if not to decide in every specific instance, at least to eliminate in all cases (and independently of the convention of positive law), decisions, or, to put it in Kant’s language, maxims of the will, that cannot be moral. Once again, this regulating Idea of a suprasensible nature, that is, of a totality of practical, reasonable beings.” LYOTARD, Jean-François; THÉBAUD, Jean-Loup. “Fifth day: A politics of judgment”; in: *Just gaming* (Theory and History of Literature; v. 20). Translated by Wlad Godzich. Minnesota: University of Minnesota Press, 1994; pp. 73-75. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)]

Para Kant, y por extensión para Lyotard, pese su postura más tácita que declarada, “si bien la metafísica no puede constituir el fundamento de la religión, tiene que seguir siendo su baluarte defensivo; de que la razón humana, dialéctica por la misma disposición de su naturaleza, nunca puede prescindir de esa ciencia que la refrena y que, gracias a un autoconocimiento científico y perfectamente claro, impide los estragos que, en caso contrario, causaría indefectiblemente una razón especulativa sin leyes, tanto en la moral como en la religión. [...] Así, pues, la metafísica, tanto la de la naturaleza como la de la moral y, especialmente, la crítica de la razón que se atreve a volar con sus propias alas —crítica que va antes, como ejercicio introductorio (propedéutica)— es lo único que constituye realmente lo que podemos llamar filosofía en sentido propio.” KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2010; p. 476.

Fuente principal: “embora a metafísica não possa ser o fundamento da religião, deve contudo ficar sempre o seu escudo, e de que a razão humana, já dialética pela tendência de sua natureza, não pode nunca dispensar uma tal ciência que lhe põe freio e que, por um conhecimento científico e inteiramente esclarecedor de si próprio, impede as devastações que, de outro modo, uma razão especulativa sem lei infalivelmente produziria, tanto na moral como na religião. [...] Por conseguinte, a metafísica, tanto da natureza como dos costumes, e sobretudo a crítica de uma razão que se arrisca a voar com as suas próprias asas, crítica que a precede a título *preliminar* (propedéutico), constituem por si sós, propriamente, aquilo que podemos chamar, em sentido autêntico, filosofia.” KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 1989, 2ª ed.; A849-850, B877-878; p. 668.

Sobre la validez histórica y sistemática de la afirmación sobre el final de la metafísica, específicamente como finalización del destino del ser en Heidegger, pero a través de un examen de la crítica neopositivista y la

De acuerdo con lo desarrollado a lo largo del capítulo anterior, todo sentimiento es sentimiento por algo, lo que hace pensar (*reflexionar*, en el vocabulario kantiano). Todo sentimiento, por tanto, posee un origen fenoménico y un despliegue racional, cuya tendencia en la formación del conocimiento es subsumir el primero en el segundo. Para Kant, entonces, la legítima tarea de la metafísica es renovar el margen de seguridad en esta posible relación de dependencia entre la razón y las cosas. La metafísica, de hecho, no tiene función en la producción del conocimiento, sino en el control de la producción del conocimiento. Sólo dos años después de publicar *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Kant publicó en el 1766 un panfleto anónimo que llevaba una detallada y severa refutación a las revelaciones del visionario sueco Emanuel Swedenborg (1688-1772) sobre el destino del alma después de la muerte y las relaciones de los humanos con los espíritus, a lo largo de los ocho volúmenes de su *Arcana Cœlestia*, publicados año a año entre 1749 y 1756.

“La metafísica no le parece ya a Kant, como a los racionalistas Woff y Baumgarten, *la ciencia de todos los objetos posibles, en cuanto posibles*, sino más bien, como la ‘ciencia de los límites de la razón humana’, ya que ella debe determinar, el primer lugar, el límite intrínseco de lo posible, que es la experiencia. [La metafísica] no es únicamente la certificación y comprobación de tales límites, sino también y ante todo la justificación, precisamente en virtud de estos límites y de su fundamento, de los poderes de la razón.”<sup>289</sup>

En el libelo *Sueños de un visionario, interpretados mediante los sueños de la metafísica*, el Kant pre-crítico pone en claro que la razón es la facultad que debe imponer al entendimiento los límites de lo concebible, así como a la experiencia los límites de la experiencia posible. Esta tesis va a ser recuperada por la *Crítica de la razón pura*, y completada por la *Analítica de lo sublime* en la *Crítica del juicio*. Pues, el concebir sin freno tiende a reducir todo sentimiento y toda intuición al conocimiento, es decir, todo pensamiento a un concepto o una forma. Lo que hay de metafísico en el

---

desconstrucción de la metafísica clásica, véase: AUBENQUE, Pierre. “Peut-on parler aujourd’hui de la *fin de la métaphysique*?”; en: *Problèmes aristotéliens – tome 1 : Philosophie théorique*. Paris: Vrin, 2009.

<sup>289</sup> VILLA, Mariano Moreno. *Filosofía. Volumen IV: Historia de la Filosofía Moderna y Contemporánea*. Sevilla: Editorial Mad, 2003; p. 143.

Fuente principal: KANT, Immanuel. “Sonhos de um visionário explicados por sonhos da metafísica” (1766); en: *Escritos pré-críticos*. Tradução de Jair Barboza et alii. São Paulo: Unesp, 2005 (a); II 368, p. 210.

sentimiento de lo sublime es precisamente su irreductibilidad a todo concepto. La metafísica tras Kant se vuelve filosofía crítica, análisis trascendental. Al intento kantiano de limpiar la metafísica de “metafísica”, como un doble límite a la religión y la ciencia, corresponde, para esta Tesis, la tendencia en la sensibilidad posmoderna de limpiar lo sublime de “sublime”, como un doble recelo contra la objetivación del arte y la sociologización del artista.

Lo sublime es un sentimiento que sólo puede ser pensado, jamás concebido. Especularmente, lo sublime es un pensamiento que sólo puede ser sentido, jamás comunicado. No hay concepto que lo abstraiga, forma que lo represente, palabra que lo hable. No accede al lenguaje, pues “respecto a las conexiones espirituales, todo lenguaje es un diccionario de metáforas marchitas”<sup>290</sup>. El “algo” de este sentimiento, o sea el “objeto” de este pensamiento es completamente subjetivo, indefinido e irrepresentable. No obstante, ello existe. Algo ocurre. Y este algo sublime que ocurre sin ocurrir funciona como un freno al conocimiento a la vez que impulso al raciocinio.

No es demasiado, por tanto, repetírselo. Sea dicho por Burke, o bien por Kant, lo sublime es un sentimiento que atañe enteramente al sujeto, por encima o en detrimento del objeto. No existe una naturaleza sublime o una cosa sublime, una montaña sublime o tampoco una obra de arte sublime. “Nos expresamos incorrectamente cuando llamamos sublime a un objeto de la naturaleza pues la verdadera sublimidad sólo tiene que ser buscada en el ánimo del sujeto, no en el objeto”<sup>291</sup>, aunque ese ánimo derive en general de los sentidos, que conforman la experiencia. Al igual que se ha desarrollado a lo largo del capítulo anterior, lo sublime no es compartible a través de la comunicación formal, que es, objetivamente, un asentimiento estable que se da en la forma de un sentido común (*sensus communis*). No obstante, Kant predijo una rara instancia cultural de lo sublime, aunque fuera del lenguaje. En ella, el sentimiento de lo sublime puede ser simultáneo sólo y excepcionalmente a través de una afección, que es, subjetivamente, un consentimiento provisional que se da en forma de una

---

<sup>290</sup> RICHTER, Jean Paul. *Vorschule der Ästhetik, nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit.*, 1804. Hamburg: Wolfhart Henckmann, 1990. Citado por: RICŒUR, Paul. *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1996; XXIV (nota 18 pie de página).

<sup>291</sup> CASTRO, Dulce María Granja. “Estudio preliminar”; en: KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2005 (c); p. LV. (Con la siguiente nota de pie de página: “Cfr. Crítica de la facultad de juzgar, vol. V, pp. 248, 250, 256.”)

contaminación (*Enthusiasmus*). El “algo” indeterminado del sentimiento de lo sublime no existe, pero acontece. En relación a la codificación que se impone a todo lo que ocurre, delimitando todo lo que es posible de transformar en conocimiento, lo sublime trata del “resto”, por así decirlo, que es exactamente aquello que la corriente neopositivista del pensamiento del empirismo lógico común al “Círculo de Viena” ignoró<sup>292</sup>.

Por esto, un juicio sobre ello nunca será determinante, porque nunca dispondrá de un valor universal que englobe lo particular, sino será siempre reflexionante, porque siempre tendrá sólo lo particular instándole a buscar el universal indeterminado. En el juicio sobre el gusto, por contrario, en tanto que se refiere siempre a objetos o personas determinables, el sentimiento deja de ser un sentimiento, pues es capaz de generar un pensamiento que deja de ser interno, subjetivo, y se convierte en una unidad (forma o concepto) intersubjetiva, “social”, determinada, objetiva. En el juicio determinante de lo bello, el entendimiento es capaz de organizar el “algo” (los fenómenos dispersos acogidos en la imaginación) según sus categorías unificadoras y universalizantes, y por ello el pensamiento accede a la forma objetiva de sentido común (*sensus communis*).

Ante la dificultad de determinar el “algo” que hace sentir, el sentimiento genera una reflexión que no encuentra donde reflejarse, no encuentra un término para las intuiciones sensibles que lo han estimulado como pensamiento. Es decir, la imaginación, la facultad que acoge las sensaciones en intuiciones (presentaciones), por mucho que intente, no consigue suministrar una re-presentación de estas intuiciones (recogidas en la imaginación) que se adecue a las categorías del pensamiento (conceptos del entendimiento). No consigue convertir, unificar o determinar el pensamiento en un concepto o una forma: en *lenguaje*. De ese modo, el pensamiento generado no encuentra un fin, sea forma o concepto: un *nombre*. Ocurre en el sujeto una especie de fractura entre lo que puede sentir (la

---

<sup>292</sup> “¿Qué es el ‘resto’? El ‘resto’ es lo que está oculto ‘en la masa de informaciones de un discurso’. Es el espacio hermenéutico del lenguaje. El ‘resto’ simplemente se ‘insinúa’ como símbolo para ser comprendido antes que cualquier explicación.” (“O que é o ‘resto’? O ‘resto’ é aquilo que fica oculto ‘na massa de informações de um discurso’. É o espaço hermenêutico da linguagem. O ‘resto’ simplesmente se ‘insinua’ como símbolo para ser compreendido antes de qualquer explicação”.) STEIN, Ernildo. *Anamnese: a filosofia e o retorno do oprimido*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997; 109-112. (Traducido al castellano especialmente para este trabajo.)



facultad de la imaginación), y lo que puede concebir (la facultad del entendimiento). Sin embargo, el desencuentro entre sentir y concebir abre el juego entre sentir y pensar.

Este fracaso en la adecuación entre la imaginación y el entendimiento, o sea, en la reflexión entre las intuiciones y los conceptos no extingue el pensamiento, sino que lo hace deambular peligrosamente confuso, silencioso, indeterminado, pero libre, fuera del alcance determinante y lingüístico del entendimiento. Esta región ilimitada a que acude la imaginación es la razón pura. Es una especie de intersticio ilimitado entre los límites teórico y práctico de la razón, donde las Ideas se dan en el juego libre de las facultades cognitivas sin nunca terminar en un concepto, una forma, un nombre: un conocimiento. Como Idea pura de la razón, el pensamiento sublime o generado por lo sublime no deja nunca totalmente de ser un sentimiento, un *pathos*.

Pienso, pero no consigo saber muy bien sobre qué pienso. Y siento miedo, porque eso puede significar el anuncio del fracaso del pensar. Pero, sin poder evitárselo, pues funciona como una ley para mi mente, continúo pensando. Cuanto más pienso, menos lo sé, temo, y pienso más. La Idea se acerca a lo infinito, a lo absoluto. Entonces, siento fuerza. El terrible anuncio de la limitación del entendimiento, que amenaza y provoca dolor, exige y expone la sublime ilimitación de la razón, que promete y place. El miedo alimenta la fuerza. El displacer place enormemente. Este placer es negativo, el *terror*, que combinado a la idea del placer positivo subsiguiente, el *delight*, forma la tesis fundamental de Burke, la cual en la “presentación negativa” de Kant no queda rechazada, sino implícitamente valorada.

El sentimiento de lo sublime funciona todavía como una antinomia porque nos dice respecto a lo Incomunicable, que jamás se “socializa” completamente como sentido común por encima de los sujetos, pero permite acuerdos espontáneos, puntuales, provisorios y sorprendentes. Su desafío es el de la comunicación a pesar del lenguaje. La solución de esta antinomia, tanto para Kant como para Lyotard, se da cuando una comunidad se asoma al ámbito de lo sublime a través del *entusiasmo* (diferente del sentido común) intempestivo, discontinuo, efímero y desreglado. Por ello, a Lyotard le pareció tan obvia la plena incompatibilidad entre la misión normativa de las metanarrativas y la circunstancia legisladora del juicio personal, subjetivo e incondicionado de lo sublime. Esta antinomia, esta agitación, esta catarsis, este *pathos* es lo sublime conforme viene siendo tratado en esta

investigación, equivalentemente en el sentido burkeano de “supervivencia” (placer sobrevenido de la suspensión de una amenaza) y el kantiano de “potencia” (placer sobrevenido de la aventura de la razón). Más que eso, lo sublime posmoderno, respecto al análisis crítico de la afección ante una obra de arte, y no en tanto que una propiedad de la obra de arte, será tratado en este capítulo como un discurso posible y no instituido sobre el sentimiento de lo absoluto, cuyo pensamiento puede ser eventualmente coincidente, pero nunca semejante, porque es independiente de un saber absoluto.

### 3.b La diferencia entre moderno y posmoderno según Lyotard

Lyotard distingue lo moderno de lo posmoderno igualándolos, o, al menos, poniéndolos lado a lado. Alega a lo posmoderno la tarea de admitir la plena inaccesibilidad a lo absoluto, y a la vez la tarea de rechazar toda negación contra él, y todo rebajamiento a la ficción o la historia. Es decir, aduce a la carencia de metanarrativas el poder de aceptar la total imposibilidad de una imagen de lo absoluto (incluso la de su ausencia, como sustitutivo resentido o alegórico de su presencia imposible), y a la vez el poder de resistir a la negación de su estética. Alega a la posmodernidad además la oportunidad de vislumbrar un “paso” hacia lo universal que no implique necesariamente una condena a lo particular. O sea, un atisbo de lo absoluto que no conlleve un desprecio de la realidad. Esta tensión entre lo moderno y lo posmoderno promueve una actividad que nunca se ubica, “en el cual su movimiento es una especie de agitación en el mismo lugar, en el callejón sin salida de lo inconmensurable”<sup>293</sup>.

Bajo el supuesto “fracaso” moderno, el arte contemporáneo habría de encontrarse, justo ahí, donde parece no estar nunca. La diferencia fundamental de la visión del mundo posmoderna frente a la moderna, y su tradición ilustrada, sería la de referirse a la no referencia. La imposibilidad de presentación es asumida como única presencia posible de lo impresentable, aunque negativa, aunque ausente. El lugar de lo posmoderno sería esta ausencia.

---

<sup>293</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 2009, 3ª ed.; p. 82.

“Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable. Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas. Estas reglas y estas categorías son lo que la obra y el texto investigan. El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que *habrá sido hecho*. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento; de ahí también que lleguen demasiado tarde para su autor, o, lo que viene a ser lo mismo, que su puesta en obra comience siempre demasiado pronto. *Posmoderno* será comprender según la paradoja del futuro (*post*) anterior (*modo*).”<sup>294</sup>

Inicialmente, la apuesta que Lyotard hace a lo sublime kantiano supone para el arte posmoderno, por un lado, la búsqueda de nuevos lenguajes, la experimentación, cuya herencia vanguardista es intrínseca a su valor; por el otro, supone el carácter no comunicable del arte, en tanto que proceso de investigación de hacer que la obra pueda legitimarse en sí misma (la autonomía del arte es la otra herencia moderna). Todavía, Lyotard se esfuerza en evitar que la apelación a estas herencias se confunda con una simplicidad historicista que considere a lo posmoderno como una continuación o sucesión temporal de lo moderno. La labor artística (como un correlato de la filosófica) no debe dirigirse a la consolidación de un lenguaje universal, sea una ley áurea, o una “norma” patafísica. Si fuese así, la obra de arte estaría, desde luego, hegelianamente predestinada a ser representación del pasado, ya que “la gramática y el vocabulario” no serían más que datos. Por el contrario, Lyotard va a insistir en la “contingencia” de la obra de arte posmoderna como la oportunidad en que “la gama de los operadores narrativos, e incluso estilísticos, conocidos es puesta en juego sin la preocupación de mantener la unidad del todo”<sup>295</sup>, no permitiendo siquiera que éste sea discutido. Lyotard se refiere fundamentalmente a lo que Kant trató de introducir en la *Segunda Crítica* y llevar a cabo en la *Tercera*: un juego de lenguaje que sea completamente independiente de el del conocimiento.

---

<sup>294</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 2008; p. 25.

<sup>295</sup> *Ibidem*.

Y remitiendo a la literatura, en James Joyce, dice Lyotard, “se experimentan nuevos operadores narrativos”, sobre todo si la comparamos al postulado de cuño modernista que entre el productor, la obra y el receptor deban subsistir los mismos operadores, como ocurre en Marcel Proust. Joyce “hace que se distinga lo impresentable en su propia escritura”<sup>296</sup>. No considera lo sancionado por el tiempo como si fuera un dato fijo a ser admitido o rechazado. Todo lo contrario, se resiste a las síntesis de acceso o de interdicción de la memoria ya inscrita, ofrecida por las estructuras culturales de información. Así como procedió Cézanne, Joyce procede a una abstención del “barrido”, como dice Lyotard. Sin recordar, procede al recuerdo de lo que no puede ser olvidado, porque todavía no ha sido inscrito. Estos procedimientos, a través de los cuales Cézanne y Joyce inscribieron sus “novedades recordadas”, equivalen a la neutralidad de lo analítico. A ese proceso Lyotard le llama *anamnesis*<sup>297</sup>.

### 3.c La anamnesis, o la ruptura espacio-temporal posmoderna

Ahora bien, sobre este concepto tendremos que detenernos un rato. El gran panorama moderno descrito sucintamente en el Primer Capítulo culmina en una clase de “límite de lo bello”, por un lado, y “límite de lo sublime”, por el otro, cuyos iconos pudieron ser arbitrariamente elegidos en Duchamp y Malevich. Al mismo tiempo, las dos grandes guerras, el totalitarismo estalinista y la llamada desilusión del sujeto acompañan a la autonomía del capital y el acoso de las “máquinas híper realizadoras”, con sus ofertas cada vez más por encima de las demandas. El primer panorama ilustra el proceso de cosificación del arte, mientras el segundo el de cosificación del hombre. Ambos procesos marcan la crisis de lo moderno, y más profundamente de la ilustración como pérdida de los referenciales, y consecuente desautorización de los relatos que les justificaban. Respectivamente, al ámbito de lo específico, corresponde la crisis de la estética, y más profundamente la crisis de la

---

<sup>296</sup> *Ibíd.*; pp. 24-25.

<sup>297</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 1993; pp. 36-39. (Traducido al castellano especialmente para este trabajo.)

metafísica, cuyos supuestos finales se suman al largo conjunto de muertes, incluso del arte, que constituye lo que se ha dado en llamar Posmodernidad.

“Un aluvión de anuncios terminales (‘fin de la metafísica’, de Heidegger a Derrida; ‘fin del hombre’, de Foucault a Deleuze; ‘fin de la Modernidad’, de Lyotard a Vattimo; ‘fin de la historia’, de Gehlen a Fukuyama) viene ahora a ser coronado por el estupendo aviso del ‘fin de la realidad’ a manos del simulacro (Baudrillard *dixit*), precedido por el ‘fin de la naturaleza’ avisado por Hegel y constatado por Moscovici (y también por mí, en la pionera Filosofía de la técnica de la naturaleza, de 1986).”<sup>298</sup>

Walter Benjamín comprendía que la tarea propia de la obra de arte era crear demandas cuyas satisfacciones no forzadas sólo serían ofrecidas por los medios sociales algo más tarde. Esto supone que el arte siempre está o debe estar por delante de los medios sociales. La particularidad impactante del fenómeno moderno fue la inversión de esta fórmula. Los medios sociales híper realizadores se anticiparon al arte por la primera vez en la historia. La fotografía y el cine elegidos por Benjamín son sólo dos iconos de este drama. Desde un cierto punto de vista, más cercano a la Escuela de Fráncfort, el Modernismo se puede caracterizar en gran medida como el intento del arte de poner las cosas otra vez en sus sitios. Por un lado, volviendo a sobrepasar los medios, como en el caso del Cubismo, el Futurismo, el *De Stijl*, y el Funcionalismo arquitectónico; por otro, superándoles definitivamente, como el Expresionismo, el Surrealismo, y la pintura Metafísica (aunque Benjamín destaque al Dadaísmo como una suerte de excepción, sobre todo en relación al cine). Este embate entre los medios artísticos (obsolescencia espiritual) y los medios sociales (funcionalidad tecnológica) ha constituido, de hecho, una lucha de *vanguardia*, no obstante la resistencia consensual a este término. El arte se ha visto obligado a negar el pasado a favor de una realización urgente del futuro. La exigencia de futuro ha sido la mitología de lo moderno. Fue defendida, difundida e impuesta bajo el valor absoluto y uniforme del mito de la creatividad. Su rito y su *modus operandi* (su método propiamente ideal y especulativo) fue la invención. Lo nuevo era su fe, cuya tarea consistía en sustituir la creencia en lo antiguo. La función del pasado debía ser superada, desautorizando a la vez su institución de poder —la academia— y su legitimidad —la habilidad. Este proceso (progreso) de sustitución de un orden por

---

<sup>298</sup> DUQUE, Félix. *Op. Cit.*, 2002; p. 98.

otro nos remite parcialmente a las antinomias de la enseñanza de arte magistralmente articuladas por Thierry de Duve<sup>299</sup>. En ese sentido, recuperar el presente posible se ha vuelto para lo posmoderno una experiencia de olvidarse del futuro anhelado.

“Simplificando al máximo, se tiene por ‘posmoderno’ la incredulidad con respecto a los metarrelatos”<sup>300</sup>: el cristiano, sobre la emancipación de la humanidad; el ilustrado, sobre la emancipación del sujeto; el idealista, sobre la emancipación de la razón; el marxista, sobre la emancipación de la sociedad; el modernista, sobre la emancipación del arte; etcétera. Sin embargo, además de esa simplificación, lo posmoderno conforme es tratado por Lyotard no será solamente esta especie de testigo o coadyuvante de la agonía de las grandes narrativas. Será también su protagonista. La tesis de Lyotard sobre la posmodernidad va mucho más allá de la mera negatividad nihilista a que quisieron reducirla algunos de sus detractores, sobre todo aquellos con demasiada prisa por exorcizar todo lo que todavía oliese a moderno (léase metafísico), como si fuera una especie de diagnóstico cínico del fin del Occidente. Además de su papel sintomático y pasivo, posmoderno constituirá también en relación a lo moderno y los metarrelatos un activo “proceso a manera de *ana-*, un proceso de análisis, de anamnesis, de analogía y de anamorfosis, que elabora un ‘olvido inicial’”<sup>301</sup>. Este proceso de análisis, anamnesis, analogía y anamorfosis al cual Lyotard otorga el sentido de *post* es, todo lo contrario de la certidumbre moderna, siempre una sospecha. Presumiblemente laico, su método es práctico y crítico. Aún más, *post* supone autocrítica. La posmodernidad, entonces, no se presenta como negación ni supresión de la modernidad, sino más bien como su proceso autocrítico, analítico.

Así, posmoderno no presupone otro proceso de ruptura, con lo moderno, como ese mismo hubiera roto con el barroco. No presupondrá una actitud de retaguardia (revisora) ni de vanguardia (inventora).

---

<sup>299</sup> En un primer momento: “Talento versus Creatividad”, “*Métier* versus Medio”, “Imitación versus Invención”. En un segundo: “Talento y Creatividad versus Actitud”, “*Métier* y Medio versus Práctica”, y “Imitación e Invención versus Desconstrucción”. Estos fueron tópicos de la conferencia impartida por Thierry de Duve en la universidad de Southampton, Inglaterra, en el 1994, la cual cuestionaba acerca de los cambios paradigmáticos en la enseñanza de las escuelas de arte en Europa y América. Inicialmente traducido en Brasil como ensayo: DE DUVE, Thierry. “Quando a forma se transformou em atitude – e além”; en: FERREIRA, Glória; VENÂNCIO Filho, Paulo (Orgs.). *Arte & Ensaios n° 10*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA, UFRJ, 2003.

<sup>300</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 1984-2006, 9ª ed.; p 10.

<sup>301</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 2008; p. 25.

Desde la cumbre de la ensoñación moderna, lo posmoderno supondrá una “distracción inaugural”, en palabras de Lyotard. No se trata de una mera distracción o un simple olvido sin más, como una incapacidad o una recusación para retener algo de lo moderno, sino que supone una falta de atención con la exigencia del futuro, y su inevitable amnesia colateral (el olvido del pasado), que constituyó el eje de la polémica historicista moderna. Posmoderno supone incluso olvidarse de este olvidarse moderno.

En verdad, esta suerte de “olvido del olvido”, este duro ejercicio inicial de olvidarse del futuro como olvido del pasado, funciona como una restauración de la memoria, una auto-reestructuración en tanto que preparación de la construcción de una profunda consciencia sobre el presente. De un modo nietzscheano, Lyotard nos pide para recordar que nosotros olvidamos, una vez que la memoria, más allá de su funcionalidad, incluye también un olvido, que suele ser olvidado, una exclusión de lo no-aprehensible, de lo que excede el pensamiento cognitivo y la capacidad de representación funcionales. Se trata de un ejercicio radical de recordar lo que no puede ser recordado. Se trata de un olvido activo que acciona el recuerdo sobre aquello que se origina en un tiempo anterior a cualquier capacidad de recordar<sup>302</sup>. Si el recuerdo así accionado produce una ocurrencia, o sea, si adquiere una consecuencia fenoménica, pero sólo ideal (como sentimiento=pensamiento) en que nada ocurre de hecho, esto señala una radical dislocación temporal en relación al espacio. Al contrario de lo que ha sido la representación, o de lo que ha pretendido ser la gran corriente anti-figurativa del arte como vida, cuya memoria de que depende invoca y exige al objeto o la acción *hic et nunc*, esta ruptura espacio-temporal provocada por el olvido anamnésico evoca y exalta sólo al sujeto. Ese es el ejercicio analítico de la anamnesis, tan distinto de nuestra filosofía de la representación cuanto lo sublime es de lo bello.

---

<sup>302</sup> “En *Heidegger y ‘los judíos’* ([1988b] 1990b), Lyotard habla de este olvido activo y argumenta que el genocidio de la Alemania nazi no ha sido un simple programa para exterminar a un pueblo, sino también era la marca de un asesinato más penetrante y consistente: el intento de eliminar del pensamiento occidental lo irrepresentable y lo incontenible.” (“In *Heidegger and ‘the jews’* ([1988b] 1990b), Lyotard discusses this active forgetting and argues that Nazi Germany’s genocide was not simply a programme to exterminate a people but was also the mark of a more pervasive and consistent murder: the attempt to rid Western thought of the unrepresentable and uncludable.”) SIM, Stuart (Ed.). *The Lyotard dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011; pp. 17. (Traducido al castellano especialmente para este trabajo.)

### 3.d Actuación anamórfica versus actitud metamórfica

De este modo, paso a considerar aquí la posibilidad anamnésica de respuesta a la pérdida referencial moderna en el arte a partir de la década de 1960 como marco histórico de la producción artística dicha posmoderna. Simultáneamente a la anamnesis, y como escala de medida y parámetro comparativo, consideraré aun una posibilidad opuesta, pero complementaria a la vez. La anamnesis será tratada, entonces, según un diseño dialéctico, como una antítesis posmoderna a la tesis moderna de la operación estética que llamaré metamorfosis.

En un sentido general, tesis y antítesis serán tratadas como dos cualidades distintas respecto a los principios del juicio estético. Es decir, aunque no estén fundamentados en ningún concepto determinado a priori, y por ello, según Kant, estéticos y no teóricos, se distinguen en el momento en que uno consigue determinar su juzgamiento, subsumiéndolo a un valor universal o común, objetivando cognitivamente su sentimiento subjetivo, mientras que el otro no. Los juicios, por su naturaleza, comportan una analítica de los modos de pensamiento (metafísica) en tanto que experiencia con las cosas, o con lo que de ellas intuimos (estética). Esta negociación entre el sujeto y el mundo ha llegado en la “alta” Modernidad del siglo XX a una especie de crisis manifestada en el arte, sobre todo, como un agotamiento o al menos una crisis de la forma, del concepto. En sentido específico, por lo tanto, tesis y antítesis serán tratadas como dos intentos de “*morfosear*” el postulado moderno del arte, demandando, a su vez, dos procedimientos característicos de negociación entre sujeto y mundo. El primer procedimiento supone una estrategia, cuyo carácter sintético, fundamentalmente empírico, exige una *actitud*, que llamaré *metamórfica* (del griego *meta*: cambio; posteridad; a través de). El segundo presupone una poética, cuyo carácter analítico, fundamentalmente especulativo, conlleva una *actuación*, que denominaré *anamórfica* (del griego *ana*: separación; hacia arriba; contra).

*Actuación* habla respecto a la acción prolongada o reiterada. Designa más un modo de actuar que el actuar mismo. La distingo aquí de *actitud*, en la medida que aquélla es una serie continuada de actos y no un resultado de ésta. La actitud encierra la cualidad causal de la acción, por tanto supone un efecto, es un inicio que supone un fin, y por supuesto una historia. La *actuación* es la acción actuando sin



comienzo ni final determinables. En su curso, perdió la causa y todavía no ha encontrado el efecto. No posee historia. Es un instante, el acontecimiento puro, y no el acontecimiento de algo. Ocurre, pero no se sabe qué. Es indeterminable, distinto del momento determinable *hic et nunc*. Sucede en el momento mismo en que se pregunta ¿sucederá algo?. De ese modo, lo que se va a tratar aquí como actuación se dará como *Ocurrencia*, aunque sin lo ocurrido esté determinado. Algo sucede, pero como sucede sin objeto, nombre o forma, sin comienzo o fin, es decir, fuera de la objetividad espacio-temporal donde las cosas son identificables, ocurre negativamente, como ausencia o simplemente espera. La actuación será una metaempiría<sup>303</sup>. Así como su significación en el teatro, en tanto que proceso de investigación en sí mismo de lo que está para sí, la actuación será necesariamente un proceso de anamnesis. En contrapartida, la *actitud* es un hecho, o sea una síntesis concretizada entre una causa y un efecto, suponiendo una intención, diferente de la actuación que puede ser el efecto de una cosa sobre sí misma sin intención aparente.

Como ya dije en la Introducción, actitud metamórfica y actuación anamórfica tratan de dos abordajes pretendidamente explicativos, pero que no poseen importancia ni aplicación axiológica. Pese al hecho de que se sostienen en datos concretos recogidos de producciones artísticas muy reconocidas y relativamente recientes, constituyen un modelo completamente hipotético, cuyos límites conceptuales tienen por objetivo ayudar a identificar, dentro de la esfera de las operaciones creativas actuales, una supervivencia posmoderna del sentimiento de lo sublime como dispositivo transcendente del fenómeno estético. Por lo tanto, no son capaces de funcionar como indicadores históricos, una vez que no dependen ni consideran criterios estilísticos, características formales o estructuras lingüísticas (en su sentido evolutivo). No conducen a ninguna hipótesis historicista. Ambos abordajes son arbitrarios, provisionales y circunstanciales, y quieren servir exclusivamente como herramientas hermenéuticas para la identificación, demarcación y análisis del procedimiento creativo “a manera de *ana*” en el arte llamado contemporáneo.

---

<sup>303</sup> *Metempirical*, término que tomo de prestado a George Henry Lewes (1817-1878), que lo ha acuñado en *Problems of life and mind*, de 1874, para designar aquello que no puede ser objeto de la experiencia directa, y por lo tanto no se subsume a la ciencia positiva. Discípulo inmediato de Comte, se aparta al admitir la posibilidad de una metafísica asimismo empírica, cuyo objeto transcendente sigue siendo una forma o medio necesario a la experiencia (como el imperativo moral, por ejemplo), aunque recomendase tratar esta metafísica de manera que de ella se eliminen todos los residuos suprasensibles, aunque por mera exclusión.

Ahora bien, originalmente, desde la Antigüedad a la Edad Media, hermenéutica designa una teoría, ciencia o arte de la interpretación y comprensión de los textos y caracteres filosóficos y religiosos, especialmente los bíblicos. En la Modernidad, sobre todo la ilustrada, y especialmente a partir de Leibniz, la *herauszulesen* ha ampliado su alcance y se ha volcado en la tarea misma de la hermenéutica tal como la concebimos hasta hoy, que ya no se aplica sólo a los textos, sino a todo conjunto de creaciones humanas, sobre todo a las imágenes, en la medida del uso que el hombre hace de los símbolos, dentro de una comunidad que utiliza un lenguaje común. Así, hermenéutica puede ser hoy una técnica interpretativa que se aplica a la interpretación de aquello que es simbólico (alegórico, anagógico<sup>304</sup>).

No obstante, tras Kant y hasta Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer y Paul Ricœur (incluso Wilhelm Dilthey), la *Hermeneutik* se ha convertido en un tratamiento teórico de los requisitos y métodos apropiados a la interpretación lo que sea de humano, muy especialmente a las acciones artísticas, una especie de filosofía de la comprensión, además de a veces volverse una interpretación de la propia condición humana<sup>305</sup>. En ese sentido, podría decirse que gran parte del propio arte posmoderno, considerándose los fundamentos metodológicos de su carácter investigativo e interpretativo de las cuestiones generales que puedan surgir de los sujetos individuales, es hermenéutico. De manera general, un análisis de las condiciones de interpretación y/o comprensión de las obras no textuales, como la música o más especialmente las artes plásticas, como se trata aquí, se puede clasificarse, por lo tanto, como hermenéutico.

---

<sup>304</sup> En el sentido técnicamente filosófico, alegoría habla respecto al simbolismo presente en la totalidad de una narración, una pintura, una instalación, una performance, un video, etc., de tal manera que todos los elementos de lo simbolizante correspondan sistemáticamente a los elementos de lo simbolizado, mientras que el sentido anagógico, a pesar de designar lo más profundo de los cuatro sentidos de la Escritura, Leibniz lo utilizó adjetivamente como aquél que consiste en un símbolo (un sentimiento) de las cosas que constituyen el mundo como un todo, sea entre los teólogos, sea entre los filósofos. Ese profundo sentimiento de totalidad, ese símbolo de todo, alegoría de lo grande, consiste en uno de los temas anagógicos que componen la idea de lo sublime sujeta a la interpretación hermenéutica.

<sup>305</sup> A partir de la *Lectio Magistralis* que Paul Ricœur ha pronunciado en la Universidad de Barcelona en 24 de Abril de 2001. RICŒUR, Paul. "Appendice"; en: JERVOLINO, Domenico. *Ricœur. Une herméneutique de la condition humaine*. Paris: Ellipses, 2002; pp. 75-91. (Traducido al castellano especialmente para este trabajo.)

RICŒUR, Paul. *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique I*. Paris: Le Seuil, 1969. (RICŒUR, Paul. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Rio de Janeiro: Imago, 1978.)

Aunque esta Tesis no sea propiamente dedicada a la Hermenéutica, pues no propone un método general de comprensión de obras de arte, las categorías conceptuales e hipotéticas de la *metamorfosis* y la *anamorfosis* serán utilizadas adelante como herramientas hermenéuticas de análisis, en el sentido de que postulan un discurso posible sobre lo “atemático”: lo *indeterminado* del sentimiento de lo sublime. Presuntamente, ellas dejan abierta en un segundo momento la posibilidad de que exista una prospectiva entre la crítica kantiana, reanudada por Lyotard, y la producción artística posmoderna de reestructuración de los principios generales de comprensión del fenómeno artístico, y por tanto de los discursos críticos. Tal suposición se da en el ámbito de una “estética de la recepción” (y no de una “estética” concentrada en el autor, su contexto social y proceso creativo), según el sentido desarrollado por la *Tercera Crítica*, retomado en los años 1960 en contra de las corrientes formalistas y estructuralistas de una llamada “estética de la presentación”.

A la dicotomía moderna entre una naturaleza homogénea y una naturaleza dual intrínsecas a lo social, y por extensión al arte, respectivamente pretendidas como expresiones del metarrelato positivista y del metarrelato marxista, Lyotard antepuso un saber crítico, reflexivo, hermenéutico, que al interrogarse sobre sus valores y objetivos (según un “proceso a manera de *ana-*, un proceso de análisis, de anamnesis, de analogía y de anamorfosis”) obstaculiza la legitimidad de los grandes relatos de la ciencia o de la historia. Esta condición posmoderna asume el lazo social, en el arte o doquiera se efectúe, como una red múltiple de pliegues cada vez más intrincados e incomprensibles entre pequeñas narrativas cada vez más ocasionales y efímeras. La clave del pensamiento de Lyotard está en la relación que él intenta establecer entre esta nueva condición social de tensión consenso-disenso y la estética de lo sublime. Su objetivo final, que en esa investigación no está contemplado, es la relación entre política y justicia.

Actitud metamórfica y actuación anamórfica pretenden ayudar a interpretar y construir algún pequeño relato sobre ciertas bases metodológicas que permiten, sugieren o demandan una investigación hoy día sobre el sentimiento de lo sublime en algunos de los procedimientos creativos alegados al arte posmoderno. Si para la primera proposición, la metamórfica, podrían estar los objetos y discursos del Nuevo Realismo de Pierre Restany, o los de la Transvanguardia de Achille Bonito Oliva, por ejemplo,

para la anamórfica no podrá estar ningún movimiento, ningún grupo, ninguna propuesta o programa, ningún lenguaje, ni siquiera ningún conjunto de la obra, y posiblemente ningún artista en tanto que trayectoria, sino sólo piezas puntuales, excepciones, desvíos, experiencias, aventuras, disensos, anacronías... Y si bien tales ejemplos por un acaso se los trate como anamórficos, no se podrá tratarlos automáticamente como sublimes. Las experiencias anamórficas no son más que oportunidades de lo sublime, impedido en la metamorfosis. En este sentido, tomaré como ejemplos anamórficos en ese capítulo, a modo de prueba teórica y dentro de los límites de esta investigación, el análisis de dos piezas específicas: la del británico Richard Long y de la pareja Marina Abramović y Ulay, respectivamente.

### 3.e Anástasis versus metalepsis

El término freudiano *anamnesis*, al que Lyotard da una aplicación muy particular fue, en verdad, acuñado por Platón (*ἀνάμνησις*: recuerdo) en cuanto “diálogo del alma consigo misma”. Eso significaba un redescubrimiento dentro de uno mismo de los saberes ancestrales, anteriores a toda existencia experimental, pero como un método de aprendizaje y formación. Si la conciencia no es un dato que se pueda describir desde el exterior, sino una experiencia de participación en el origen del ser, pues “en todo comprender del mundo está comprendida también la existencia, y viceversa”<sup>306</sup>, su naturaleza puede ser investigada sólo a través de una suerte de exégesis reflexiva de la experiencia misma, según el proceso de anamnesis, con una de las primeras teorizaciones en Plotino. Como significado general, fue ampliamente retomado más allá de la Edad Media por los diversos neoplatonismos. Llegado hasta el materialismo filosófico, fue posteriormente ampliado a otras filosofías más allá de la epistemología y la psicología platónicas, así como la terapéutica freudiana, incorporando también el sentido de “anticipación”, lo cual en principio mantuvo en algún modo la remisión a la existencia de formas pretéritas como materia básica de la concepción de formas futuras. Sin embargo, la particularidad de la anamnesis lyotardiana es que lo remitido no es modelo pasado

---

<sup>306</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo*. Traducción de Jorge Eduardo Rivera. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2005, 4ª ed.; p. 175.

(como para la modernidad arqueológica del neoclásico) ni futuro (como para la modernidad proleptica de las vanguardias). Lo remitido anamnésico es ahistórico.

La anamnesis resulta de un método de *análisis* anamórfico opuesto al de la *síntesis* metamórfica. Al contrario de la composición entre elementos dados separadamente que se produce en la síntesis, el análisis se caracteriza por una separación de un todo en sus partes. La metamorfosis, entonces, fundamentalmente sintética, equivaldrá instrumentalmente a lo largo de ese capítulo a la unificación conceptual kantiana que los datos difusos recogidos en la imaginación sufren en el entendimiento, así como se trató en el capítulo anterior. La actitud metamórfica designará, por otro lado, una determinada postura operativa del arte contemporáneo cuyas obras tienden a promover un tipo de relación en la que dos realidades, de la obra (en cuanto dato sensible) y de su receptor (en cuanto sensibilidad), establecen una comunicación. Obra y receptor pueden comunicarse según una jerarquía, en que la primera es capaz de representarse en el segundo, como en la mimesis. También pueden comunicarse según un cambio o una permuta entre ellos, muy similar a cuando, en la retórica, el antecedente (“fue feliz”) es tomado por el consecuente (“infelicidad”), o viceversa, como en la metalepsis (del griego *metálepsis*: participación; sustitución; transposición).

Esta inversión retórica del antecedente por el consecuente equivale a una variación del uso de la causa (obra de arte) por el efecto (experiencia estética), o del dispositivo por la disposición, o viceversa. Se da una aceleración del enunciado, porque cuando se enuncia el consecuente ya se enuncia a la vez el antecedente *hic et nunc*. Esta síntesis que tiende objetivante a suprimir o eliminar el distanciamiento de la estética y la metafísica ha sido uno de los principales retos de la gran corriente metamórfica del arte contemporáneo reunida bajo el lema casi manifiesto de *art as life*. La manera de la metalepsis crea entonces una compatibilidad, una compostura y una determinación opuestas a la pausada descomposición de la anamnesis.

La apariencia de vecindad entre las cosas diversas de la sensibilidad, compuestas y organizadas en el entendimiento bajo un concepto, un nombre o una forma, depende de ciertas transposiciones entre la ocurrencia y lo ocurrido; ciertas participaciones entre el mundo y nosotros; ciertas composiciones entre causa y efecto, antecedente y consecuente. Estas aceleraciones o acortamientos, que

necesariamente desechan anacronías, ayudan a construir la base de la narrativa, es decir la síntesis espacio-temporal, el suelo apriorístico del aquí-y-ahora que sirve como punto de partida y mirador hacia antes y después. La metalepsis es uno de los más eficaces dispositivos narrativos para que el antecedente sea tomado por el consecuente y viceversa, así como la realidad tomada por el lenguaje, el arte como vida, o, aún, según llamó la atención Jorge Luis Borges en el Quijote y Hamlet, para que sean confundidos y mezclados el mundo del libro y el mundo del lector.

“¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.”<sup>307</sup>

La anamnesis de la actuación anamórfica, a su vez, pone en marcha la figura de la *anástasis*, la cual implica una detención o incluso la involución de un proceso antes que se alcance su límite<sup>308</sup>. Etimológicamente, la descomposición “a la manera de *ana*” es un desglose “de abajo arriba” que hace ver por separación los componentes de algo. En esa “subida”, en esa “suspensión”, la memoria emprende una especie de olvido del pasado, en tanto que origen, y del futuro, en tanto que destino. Una lógica lineal entre pasado, presente y futuro queda desarticulada, o al menos detenida, suspendida. La exterioridad plena de la historia, esta narración sobre nosotros mismos en que nos ex-ponemos objetivamente en seguridad, se pierde o se diluye tras el peligroso buceo subjetivo en el abismo anamnésico. La hipótesis evolucionista de un pasado supuestamente metamorfoseado en presente, como en Cézanne y en el Cubismo, por ejemplo, o bien de un presente metamorfoseado en futuro, como en el Futurismo, queda imposibilitada o al menos dificultada ante la *anástasis*.

---

<sup>307</sup> BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones [1952]*. Madrid: Alianza, 1997; p. 79.

<sup>308</sup> BUENO Martínez, Gustavo. “Sobre la Idea de Dialéctica y sus figuras”; en: *El Basilisco: Revista de filosofía, ciencias humanas, teoría de la ciencia y de la cultura* (nº 19, 1995). Madrid: Fundación Gustavo Bueno, 1978-1995; pp. 41-50.

El discurso de la metamorfosis, como la metáfora de una narrativa, en el sentido orteguiano<sup>309</sup>, correrá siempre el riesgo del “ocurso” de la anamorfosis, como el anacoluto de un silencio. El carácter de *regressus* que la *anástasis* supone en la anamnesis se opone y contrapone al de *progressus* que la *metábasis* exige a la metalepsis. Equivalentemente, la actitud metamórfica, a la que me voy a referir más adelante, reclama la resolución de una causa. En el caso específico de esta investigación, la resolución de lo moderno, o de la pérdida de los referenciales. Implica sucesión, evolución, desarrollo, curso, y por fin transformación<sup>310</sup>. Contrariamente, la actuación anamórfica que compone el eje hipotético de esta Tesis conlleva el detenimiento del proceso causal, por disolución de sus partes analíticamente suspendidas sobre sí mismas. Esta falsa paradoja posee una de sus más claras formulaciones en la termodinámica.

“La anástasis que daría lugar a la idea de *perpetuum mobile* manifiesta con claridad, no tanto la detención de la dialéctica cuanto la dialéctica de la detención, que conduce a un saber negativo, que tampoco es la negación del saber. Es un saber fundamental en Física que, a la vez, intersecta con la Ontología: la anástasis se produce por la necesidad de evitar la contradicción de la *causa sui* o creación de energía de la nada.”<sup>311</sup>

### 3.f Las perspectivas depravadas, o lo posmoderno como puesta en cuestión

Pese la acepción platónica y sus despliegues neoplatónicos, la palabra anamnesis aparece en la literatura sobre arte sólo en el siglo XVII. Surge en relación a un uso muy experimental de las leyes de

---

<sup>309</sup> “Cuando el investigador descubre un fenómeno nuevo, es decir, cuando forma un nuevo concepto, necesita darle un nombre. Como una voz nueva no significaría nada para los demás, tiene que recurrir al repertorio del lenguaje usadero, donde cada voz se encuentra ya adscrita a una significación. A fin de hacerse entender, elige la palabra cuyo usual sentido tenga alguna semejanza con la nueva significación. De esta manera, el término adquiere la nueva significación al través y por medio de la antigua, sin abandonarla. Esto es la metáfora.” ORTEGA Y GASSET, José. *Ensayos escogidos*. Madrid: Aguilar, 1960; p. 79.

<sup>310</sup> “*Metabolē* (cambio) es el término más genérico de Aristóteles para el paso de un estado a otro, sea al nivel de la sustancia donde la metábole se llama *génesis*, sea en una de las tres categorías de la calidad, la cantidad o el lugar donde metábole se llama *kinesis*.” PETERS, F. E. *Termos filosóficos gregos: un léxico histórico*. Tradução de Beatriz Rodrigues Barbosa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, 2ª ed.; p. 142. (Traducido al castellano especialmente para este trabajo.)

<sup>311</sup> SIERRA, Pelayo García. *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico. Una introducción analítica*. Oviedo: Pentalfa Ediciones, 2000; p. 105.

la perspectiva, difundido desde el siglo anterior, sobre todo en la Europa septentrional, aunque algunas menciones esporádicas e imprecisas ya existían en el sur, incluso con Piero della Francesca. Mucho más tarde, hubo un historiador y crítico del arte lituano, hijo del exponente homónimo de la poesía simbolista y del inicio de la iconología, para muchos todavía desconocido, que ha dejado un par de ensayos exclusivamente dedicados al tema de la anamorfosis. En efecto, en sus “*perspectives dépravées*”, presentadas en 1955<sup>312</sup>, Jurgis Baltrušaitis (1903-1988) analizó el juego de perspectiva que deforma la imagen hasta su desaparición o incompreensión, pero de tal manera que se reconduce, por así decirlo, cuando es examinada desde un punto de vista determinado. Sin embargo, Baltrušaitis propuso un abordaje peculiar. Su análisis considera que la anamorfosis no es una deformación sin más de alguna regla óptica, sino la aplicación rigurosa de las leyes de esta misma regla.

Bajo el estigma neoclásico que la motejó de mero virtuosismo *trompe-œil* del estilo manierista, de la moda barroca y del gusto rococó, la anamorfosis fue tratada con desconfianza por un largo tiempo. Para el mito de progreso, que predecía un trayecto universal e irreversible hacia el *Esclarecimiento*, un “colocar siempre en cuestión” como el del proceso de la anamorfosis —ese autocriticismo fundamental que exige de las vistas una constante negociación entre los puntos de visión siempre renovada— funcionaba como desvío o simple obstáculo.

Sólo en el siglo pasado fue que estudiosos como Baltrušaitis recuperaron este proceso de *re-forma* no como un verdadero método de conocimiento, sino como una legítima estrategia de pensamiento, ejecutada por un mecanismo a la vez racional y poético. Más que una geometría proyectiva, anamorfosis supone la posibilidad de elaboración de un problema presente según la libre asociación de elementos a la vez mnemónicos e imaginativos. Muy cercano a este sentido la presentaba Jacques Lacan en 1964, después haber leído a Baltrušaitis, durante uno de sus famosos seminarios de 1953 a 1979<sup>313</sup>. Lacan, entonces, hizo circular una reproducción del principal objeto de estudio de aquel historiador lituano que escribía en francés: el famoso cuadro conocido como *Jean de Dinteville and Georges de Selve, ‘The Ambassadors’*, pintado y presentado en Londres por el alemán Hans Holbein,

---

<sup>312</sup> BALTRUŠAITIS, Jurgis. *Les perspectives dépravées. Tome 1: Aberrations, essai sur la légende des formes. Tome 2: Anamorphoses. Tome 3: La quête d'Isis, essai sur la légende d'un mythe*. Paris: Flammarion, 1984/2009.

<sup>313</sup> LACAN, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan (libros 1 a 20)*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1981-2006; p. 166.



“el joven”, durante el 1533. Más específicamente, Lacan presentaba la anamorfosis como un revolucionario método psicoanalítico. Se trataba de una contribución a la teoría freudiana de la *sublimación*, éxito terapéutico caracterizado por el goce del sujeto ante los sentidos ocultos de su vida, el placer en ver surgir la posibilidad de algún discurso (aunque sólo sentido) a partir de una forma indescifrable.



Hans Holbein (el joven): Jean de Dinteville y Georges de Selve, 'Los embajadores', 1533.

Muy relacionado a este enfoque psicológico, en la literatura, a su vez, la anamorfosis también empieza como una suerte de limpieza de lo que *es*, imperativamente, obstruyendo todo lo que *sería*. Tal ejercicio abre paso a la recuperación de lo que *era*, lo que de hecho incluso *fue*, pero se ha perdido u ocultado bajo el todo que se cree *ser*, o sea, todo lo que parece que *es*. Esto es, la anamorfosis literaria exige una toma de conciencia sobre aquellos datos mnemónicos comúnmente comprendidos como ya pasados, y admitidos como “perdidos” en la subjetividad, sin función para la vida objetiva. Al contrario, para la anamorfosis, estos datos suelen estar en plena y constante actividad presencial en nuestra renovada atribución de sentido a las cosas, aunque parezcan ausentes. Lo que la anamorfosis exige es una experiencia distinta del tiempo, en la medida que constituye un ejercicio de olvido. El “olvido inicial” se asocia entonces a una operación, libre y azarosa, que le permite al autor una elaboración (presentación) de estos hechos pasados en el presente mismo de la escritura (pensamiento), aunque jamás los describa (represente). Ahora bien, en la anamorfosis, la memoria no constituye un archivo conformado de recuerdos sintetizados en unidades conceptuales históricamente arreglables, sino un *análisis* que recoge el pasado informe en su informidad misma y ahistórica, que por ello se presenta como ausencia. El objetivo de esta estrategia literaria, común a la autobiografía, es cognoscitivo e imaginativo a la vez, conocimiento e invención de su propia historia e identidad<sup>314</sup>. Para eso, se hace necesario suspender el *ahora* en sus partes constituyentes, a través de una anástasis puesta en marcha, para que se las mire desde otro punto de vista. Suspender la lógica linear tradicional entre pasado, presente y futuro, olvidar el presente, al menos en su formato normativo y metanarrativo. Sea considerada desde la termodinámica, las artes visuales, la literatura o la filosofía, la anamorfosis es una clase peculiar de ontología.

Al menos a partir de Baltrušaitis, el concepto simple, intuitivo y demostrable de anamorfosis adquirió implicaciones cada vez más complejas, que van de la matemática a la lingüística, de Lacan a Lévi-Strauss. Para encontrar una imagen demasiado distorsionada por el uso (como el mito normalizado de

---

<sup>314</sup> Un emblemático ejemplo de anamorfosis al modo literario tornado *acción* en el arte contemporáneo fue, sin duda, Joseph Beuys. “El privilegio de la autobiografía consiste, por lo tanto, a fin de cuentas, en que nos muestra no las etapas de un desarrollo, cuyo inventario es tarea del historiador, sino el esfuerzo creador para dotar de sentido su propia leyenda.” GUSDORF, George. “Condiciones y límites de la autobiografía”; en: *Revista Suplementos Anthropos, número extra 29*. Barcelona: Anthropos, 1991, p. 17. Recogido desde: ARES, María Cristina. “El exilio de Vladimir Nabokov en *El común olvido* de Silvia Molloy”; en: *Scribd*; p. 4. URL: <http://www.scribd.com/doc/7319621/Maria-Ares-Nabokov-en-El-Comun-Olvido-de-Molloy>.

la Antropología, por ejemplo), hay que distorsionar la visión hasta que ambas distorsiones desaparezcan. Al contrario de lo que ha enseñado la historia académica del arte, la anamorfosis no produce una ilusión óptica, sino que busca destruirla, trascenderla, recolocarla como significante. Volviendo a Lyotard, el arte posmoderno sería el lugar (no el periodo) donde lo moderno se destruye (como ilusión del absoluto), se trasciende, y se recoloca como modo (*modus*) cuya actualización (*ernus*) ya no está en el futuro (*post*). En sentido estricto, lo posmoderno en el arte sería una operación de tipo anamórfico que hace que esto a lo que llamamos arte contemporáneo sea el reemplazo permanente del arte moderno al hodierno.

La mirada anamórfica así alegada a lo posmoderno, a semejanza del efecto perspectivo explicado por Baltrušaitis, deforma una y otra vez aquello que hasta ahora hemos denominado bajo el nombre de “arte” (confirmado por las vanguardias). La anamorfosis alcanza entonces la dimensión de un procedimiento de buceo en el subterfugio en el cual lo aparente eclipsa lo real; o, dicho de otra manera, donde la belleza (y su anverso homólogo, la fealdad) disimula el horror. Para Lyotard, lo posmoderno es el cinemascopio donde la historia del arte pasó a ser exhibida. Por eso, el arte contemporáneo nos hará repetidamente olvidar el arte para que lo recordemos.

La imposición del “olvido inicial” fuerza al gusto a un determinado punto de vista, o sea, una reubicación de su memoria juzgadora, para que ello mismo, el gusto, y su memoria, se auto-juzguen junto al objeto anamorfosado, por tanto, perdido e indeterminado. Como proceso crítico, la anamorfosis es más que una deformación múltiple de la forma en sus partes componentes. Posee la capacidad de exponer las razones o los principios que nos hacían ver tal forma, de modo como la veíamos antes de la deformación, y, así, exponernos lo que no vemos, porque no se puede exponer. Por lo tanto, el objeto de estudio de que se ocupa esta investigación es este determinado despliegue hermenéutico que algunos de los procedimientos de la producción artística contemporánea han hecho sobre la herencia moderna.

Desde el punto de vista etimológico, una diferenciación entre metamorfosis y anamorfosis parece más problemática. Una primera e importante dificultad surge cuando los dos prefijos griegos *meta* y *ana*, aunque con significaciones opuestas, pasan a soportar la correspondencia con un mismo prefijo latino,

*trans* (a través de; movimiento más allá de; cambio; posterioridad; posición excedente), especialmente en su asociación con el derivativo *morfosis*. Así, metamorfosis y anamorfosis pueden suponer en principio significados similares respecto a *cambio* de la forma. Pueden incluso ser traducidas, por ejemplo, al mismo castellano como *transformación*. No obstante esa denotación, en el contexto específico de esta investigación, las dos expresiones serán instrumentalmente adoptadas según dos significaciones antepuestas de la experiencia estética propuesta por el arte contemporáneo en relación a un marco común: la experiencia del arte moderno ante la exigencia ilustrada de validez universal del discurso de la razón en cuanto búsqueda de una unidad presentable, o sea una forma. Por eso, hemos hablado de *morfosis*.

En este punto, es necesario que el glosario empleado hasta aquí sea ahora sucintamente revisado, completado, y relacionado. Las *morfosis* que presentaré a continuación pueden ser del tipo de la metamorfosis o de la anamorfosis, cuyas respectivas figuras representativas pueden ser la *metábasis* o la *anástasis*. Sus procesos o procedimientos pueden darse de manera metaléptica o anamnésica, dependiendo si el método ha sido sintético o analítico.

Por un lado, *metamorfosis* supondrá aquello que *transforma* según un movimiento o dinámica de *alteración* (del latín *alterātio*; alemán *Wortwechsel*, *Streit*: altercado, disputa). Filológicamente, sugiere un estado hacia fuera, objetivante, de inquieta atención a lo exterior, opuesto al ensimismamiento y reactivo al sujeto. Su actitud positiva de *progressus* suele *deformar* (del latín *de*: desde arriba hacia abajo; desde dentro hacia fuera; oposición; alejamiento; negación), dado que transforma componiendo en tanto que sucede y supera, en el ámbito eminentemente pragmático de la inmanencia, dándose a un juicio estético determinante.

Por otro lado, *anamorfosis* supondrá aquello que *transforma* según un movimiento o dinámica de *afectación* (del latín *affectātio*; alemán *Streben*, *Trachten*: búsqueda, aspiración). Filológicamente, sugiere un estado hacia dentro, subjetivante, opuesto a la extraversión y reactivo al objeto. Su actuación negativa de *regressus* suele *reformular* (del latín *re*: hacia atrás; intensificación; resistencia), ya que transforma descomponiendo en tanto que accede y sublima en el ámbito eminentemente teórico y trascendente, dándose a un juicio estético reflexionante.

	<i>morfosis</i>		de <i>metamorfosis</i> de <i>anamorfosis</i>
	figura		la <i>metábasis</i> la <i>anástasis</i>
	proceso		metaléptico anamnésico
El tipo de	método	puede ser	sintético analítico
	carácter		<i>progressus</i> <i>regressus</i>
	acción		actitud actuación
	práctica		<i>alteración que deforma</i> <i>afectación que reforma</i>

### 3.1 Actitud metamórfica en relación a la anamorfosis

*Nada existe. Si algo existiera, no podría ser conocido por el hombre. Si algo existente pudiese ser conocido, sería imposible expresarlo con el lenguaje a otro hombre.*<sup>315</sup>

El procedimiento posmoderno del arte que llamaré actitud metamórfica quiere referir gran parte de las acciones contemporáneas posteriores a las dos grandes guerras cuyo carácter combativo, contestador, anti-tradicional, anti-institucional, y a menudo efímero, se justifica sobre todo en las propiedades de inmediatez e inmanencia de su presentación, según una inscripción significativa en el sistema propositivo, es decir en el tejido social, así como una inscripción empírica en la historia, es decir en el flujo temporal. Ese presupuesto de ahora y aquí es la exigencia de su eficacia.

#### 3.1.a El *hic et nunc* como señal

El estatuto del aquí-y-ahora nos remite inmediatamente a Walter Benjamín y su “concepto de autenticidad del original”, aquello que funda la capacidad de testimonio histórica de la obra de arte. Sin embargo, aunque la discusión sobre la pérdida del aura aparezca en algunas ocasiones muy relacionada por Benjamín a la melancolía, equivalente aquí a la desvalorización referencial y consecuente nostalgia de un gran relato sobre el arte, no será en relación directa a la cuestión de la originalidad de la obra que este estatuto se aplicará a continuación.

En su sentido tradicional, que describe la situación en que algo es y está en un lugar y un tiempo determinados, Benjamín ha deducido de la expresión latina *hic et nunc* que si algo ocupa otro lugar y otro espacio no puede ser el algo original, sino una reproducción suya, de la cual “una cosa queda

---

<sup>315</sup> Las tres tesis subsecuentes con que el médico y filósofo griego Sexto Empírico (c. 160-210) resume el tratado perdido *Peri tou me ontos e peri physeo* (aproximadamente “Sobre el no-ser y sobre la naturaleza”) atribuido a Gorgias de Leontinos (c. 485-380 a.C.). GORRI, Antonio Alegre. *Historia de la filosofía antigua*. Barcelona: Anthropos, 1988; p. 89.

fuera de ella: el aquí y ahora”<sup>316</sup>. Fuera de su unicidad identitaria, de su originalidad. De este sentido, entonces, retengo sólo la dimensión fenomenológica de una cierta prevalencia de la cosa sobre la idea, de lo presentable sobre lo impresentable, o en términos kantianos de la experiencia posible —que “consiste en la conexión sintética de los fenómenos (percepciones) en una consciencia, en la medida en que esta conexión es necesaria”<sup>317</sup>— sobre una experiencia moral y estética más ampliada en la *Crítica del juicio*, sobre todo la de lo sublime, cuando ella no se muestra como un producto de la síntesis entre los sentidos y el entendimiento que puede ser analizado en elementos. Lo hago en detrimento del desarrollo benjaminiano de la relación entre la reproducción técnica y la pérdida del aura de la obra de arte, lo que demandaría otra investigación. Quiero decir, conservo sólo la dimensión del *hic et nunc* respecto a su mantenimiento ante una cierta oposición entre presencia y ausencia; pero de un tipo especial de ausencia: la espera. Una ausencia diferida (por lo impresentable) y no supuesta (por lo reproducido). La propia obra de arte original genera efectos estéticos exteriores y/o ulteriores a ella misma independiente de copias. Estos efectos son presencias subjetivas ausentes de su presencia objetiva. Son experiencias morales y estéticas. Son ausencias que se hacen presentes fuera de su presencia, mediante una espera.

En la actitud metamórfica, el *hic et nunc* de la *metábasis* actúa como una síntesis entre el tiempo y el espacio conformadora de una experiencia concreta. Es una ley general heterónoma, en cuya única y sola dimensión presencial se da objetivamente toda la experiencia. O sea, es donde lo difuso de la realidad (intuiciones sensibles) es comprendido en una síntesis (concepto), y la realidad es entonces imprimida, por así decirlo. En la anamorfosis, el *hic et nunc* de la *anástasis* actúa según un proceso de análisis impuesto por una prescripción heautónoma, en cuyas varias y libres posibilidades analógicas la experiencia se da subjetivamente. O sea, es donde lo difuso de la realidad (intuiciones sensibles) se ve expandido en sus partes (idea), y la realidad es entonces exprimida, por así decirlo.

---

<sup>316</sup> BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Weikert. México D.F.: Itaca, 2003; p. 42.

<sup>317</sup> KANT, Immanuel. *Prolegómenos a toda metafísica futura que haya de poder presentarse como ciencia*. Edición bilingüe dirigida por Félix Duque con traducción de Mario Caimi. Madrid: Istmo, 1999; §22, p. 145.

Ante la obra cuyo significado exige presencia, metamórfica, el sentido se da *hic et nunc*, inmediatamente, en el medio sintético entre la imaginación y el entendimiento: el concepto, en tanto que realidad. Por el contrario, ante la obra de espera, anamórfica, sólo se atisba su sentido “*hic aut nunc*”, por así decirlo, “aquí o ahora”, “antaño y/o en otro lugar”, anacrónicamente, en el medio analítico entre la imaginación, sin el amparo del entendimiento, y la aventura sublime de las reflexiones irrepresentables de la razón: las ideas, en tanto que libertad.

Por tanto, aquí-y-ahora será aquello que designará la cualidad de realidad de una obra de arte: evidente, en el caso de la actitud metamórfica, respecto a la legalidad de sus efectos (independiente si le garantiza un aura o no); y contingente, en el caso de la actuación anamórfica, respecto a la legislación de estos efectos. Por esto, la metamorfosis será considerada conforme el médico rumano Jacob Levy Moreno (1889-1974), ex alumno de Jung y contemporáneo de Artaud, insistía en el carácter *hic et nunc* de su “psicología del momento, del hombre en acción”<sup>318</sup>. En ese ensayo de 1923, Moreno estableció las primeras bases conocidas del *psicodrama* según los límites formales del tiempo y el espacio reales, nunca ideales. Tras repercutir profundamente en los ambientes experimentales del arte europeo de vanguardia, como el surrealista, el dadaísta teatral parisiense, y el futurista final, estas ideas se trasladan al germen de lo que vendría a ser el *happening* de las manifestaciones publicitarias de la *Action Painting* en Estados Unidos.

A partir de la década de 1960, estas actuaciones han solido asociar libremente el contenido conceptual y propositivo del arte a la disolución del espacio escultórico (desde el *Merzbau* de Kurt Schwitters hasta los *environment* y *happening* de Allan Kaprow), así como a la escenografía del Cabaret Voltaire y de las *Serate*, incorporando incluso elementos de la coreografía teatral (desde Loie Fuller y Oskar Schlemmer hasta el Living Theater, la Judson Dance Group y Merce Cunningham), pero, a menudo, en un sentido marcadamente anti-representativo y anti-expresivo. Grosso modo, ha sido común reunir tales asociaciones, y sus docenas de variaciones, bajo el gran paraguas de la “*performance*” (si se las

---

<sup>318</sup> CUKIER, Rosa. *Palabras de Jacob Levy Moreno: vocabulario de citas del psicodrama, de la psicoterapia de grupo, del sociodrama y de la sociometría*. São Paulo: Ágora, 2005; p. 184 (MORENO, Jacob Levy. *Psicoterapia de grupo y psicodrama: introducción a la teoría y la praxis*. Traducción de Armando Suárez. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1966; p. 8).



ve desde los Estados Unidos de Claes Oldenburg) o de la “*aktion*” (si se las ve desde la Europa de Joseph Beuys). Por un lado, su expurgación de la forma todavía vigente en lo moderno, como contestación a la autoridad del sujeto y/o del objeto de arte, ha sido ponerse a sí misma como una conclusión post forma, post objeto y post sujeto. Por otro, su fusión utópica entre arte y vida, como reacción a la creciente asimetría moderna entre la creación y los fenómenos históricos y sociales, ha sido darse como afirmación en un *hic et nunc* radicalmente determinado. Bajo la verdad tangible de la vida, y sus urgencias cotidianas, el arte ya no podría evadirse o enajenarse jamás. La actividad del artista debería pasar a ser una constante intervención siempre *interesada* y/o *interesante* en el flujo vital, concreto y fenoménico. El arte ya no se inscribe en el flujo del Ser o del Mundo, como en los románticos, sino en la dinámica de la especie humana y del planeta, como en el colectivo danés Superflex. El arte debe referirse y darse *hic et nunc*.

Por un lado, la confluencia del sujeto y el objeto en el concepto invalida el *gusto*, tal como lo trató Kant, y así como se ha mezclado en el pensamiento occidental sobre el arte, en cuanto facultad de juzgar a priori, sin un concepto que se deba buscar o crear sobre lo juzgado. Consecuentemente, esto impide uno de los más grandes anhelos de la Modernidad transmitido a la Posmodernidad: la autonomía del arte, sobre todo en términos morales: el desinterés de lo estético. Por otro lado, la presencia ostensiva condiciona la percepción a su propia condición espacio-temporal. Esta condición es por sí misma un interés, en el sentido moral, pues el activismo performático aspira a una realidad siempre concreta en cuanto fin. No es posible librarse de los avatares de la acción. Resulta determinada, entonces, toda pretensión a la libertad por parte del gusto, conforme el poder conferido al juicio a lo largo de la *Tercera Crítica*. En Kant, y por extensión en Lyotard, libertad es una idea de la razón. Como tal, supone uno de los más importantes sentimientos de lo sublime. A su vez, y en cuanto sentimiento estrictamente subjetivo, lo sublime responde a diferentes sensaciones que “no obedecen tanto a la condición de las cosas externas que las suscitan sino a la sensibilidad propia de cada ser humano para ser agradable o desagradablemente impresionado por ellas”<sup>319</sup>. La realidad como pretexto sensible y desinteresado es motivo para lo sublime, pero como proposición moral, o sea como narrativa, es un impedimento. Y ya sabemos que “no hay sublimidad alguna en esa persona como

---

<sup>319</sup> KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2005 (c); [207] <1>, p. 3.

*sometida* a ley moral, pero sí la hay en tanto que al mismo tiempo es *legisladora* de dicha ley y sólo por ello está sometida a ella”<sup>320</sup>.

“A menos pues que queramos ver aquí una contradicción, esto es: que una y la misma razón sea a la vez *infinita* en su capacidad de juzgarse a sí misma (y por ende, a lo por ella juzgado) y *finita* en sus pretensiones de alcanzar *por sus solas fuerzas* la verdad de las cosas, tendremos que reconocer que esa *superioridad* no procede de la razón ni está en su mano (de ahí la pregunta por lo que ‘puede’ la razón, pregunta que implica obviamente que hay algo más que ella *no puede*), sino de los *intereses que mueven* a la razón en su ejercicio teórico, intereses implícitos en el uso del verbo *dürfen*: no tanto lo que uno pueda hacer de suyo, sino lo que una instancia superior le *deje* lícitamente hacer (o más crudamente: le *ordene* hacer o dejar de hacer, pues que se trata de un obrar conforme a la *ley*).”<sup>321</sup>

La distinción hipotética que propongo entre la actitud metamórfica y la actuación anamórfica, pues, está relacionada sobre todo a una variedad metodológica de los procedimientos creativos en el arte posterior a la década de 1960, entre la heteronomía de la primera y la heautonomía<sup>322</sup> de la segunda ante el imperativo espacio-temporal *hic et nunc*. La heteronomía de la metamorfosis y la heautonomía de la anamorfosis serán consideradas menos a partir de los procesos técnicos y teóricos de concepción de la obra de arte (las llamadas “poéticas de la creación”) que de los efectos estéticos a que ellos pueden conllevar, o sea, las experiencias que cada cual propone (la llamada “estética de la recepción”).

---

<sup>320</sup> KANT, Immanuel. *Fundamentación de una metafísica de las costumbres*. Traducción de R. R. Aramayo. Madrid: Alianza, 2002; Ak. IV, 439-440, p. 131. Citado en: DELEUZE, Gilles. *Para leer Kant*. Traducción de Sonia Dantas Pinto Guimarães. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976; p. 49. También citado en: GONZÁLEZ, Rafael Corazón. *Kant y la Ilustración*. Madrid: Rialp, 2004; p. 195.

<sup>321</sup> DUQUE, Félix. “Dios y el éter en la filosofía última de Kant”; en: *Thémata. Revista de Filosofía (número 38, año 2007)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Lógica, 2007, p. 27.

<sup>322</sup> Además de leyes generales según las cuales las cosas naturales encuentran una uniformidad, “el juicio tiene, pues, también un principio a priori para la posibilidad de la naturaleza, pero sólo en relación subjetiva, en sí, por medio del cual prescribe una ley, no a la naturaleza (como autonomía), sino a sí mismo (como heautonomía) para la reflexión sobre aquélla [...]”. Sin embargo, esa *especificación de la naturaleza* según leyes empíricas puede asimismo “ser tan grande, que para nuestro entendimiento sería imposible descubrir en ella una ordenación aprehensible [...]”. KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2007; Introducción V, [185-186]; pp. 97-98.

### 3.1.b Metamorfosis y anamorfosis no designan géneros artísticos

En los términos kantianos desarrollados a lo largo del Segundo Capítulo, la experiencia estética producida en la actitud metamórfica tiende a ir a la par de los conceptos, que ejercen su validez dentro del ámbito inmanente de los objetos, es decir, del mundo material, bajo una cierta condición de sensibilidad que debe ser dada en un tiempo y un espacio determinados. Ante eso, y con la ayuda del entendimiento, la razón práctica aporta a la imaginación principios constitutivos que acomodan esa sensibilidad en el conocimiento. Esta acomodación nunca permitirá un sentimiento desagradable, o al menos le superará y le suprimirá. Desde *La República* de Platón, el placer posee una función cognitiva, una vez que hace creer, genera convicciones, promueve una visión del mundo y, a su vez, propicia un modo de estar en este mundo. Aunque feo o raro, respecto a la seguridad de lo que se sabe, y por lo tanto respecto a la supervivencia, el conocimiento siempre deleitará al fin, independientemente de una exigencia de la belleza.

Por otro lado, la experiencia estética inducida en la actuación anamórfica puede ser capaz de poner en juego las intuiciones sensibles no sintetizadas en conceptos, que terminan por ejercer su fuerza de libertad dentro del ámbito transcendental de las Ideas de la razón, bajo una independencia y una incondicionalidad respecto al aquí-y-ahora. Ante eso, y aparte el entendimiento, la razón teórica deja a la imaginación no más que principios regulativos, nunca constitutivos. Como es de la naturaleza de la imaginación resolver la experiencia, estos principios regulativos la obligan a ir hasta donde nunca alcanza, hasta donde no se puede distinguir entre lo posible y lo real<sup>323</sup>. Ese inalcanzable y esa

---

<sup>323</sup> “Ahora bien: toda nuestra distinción de lo mero posible y de lo real descansa en que lo primero significa la posición de la representación de una cosa con respecto a nuestro concepto, y, en general, a la facultad de pensar, y lo segundo, empero, el poner la cosa en sí misma.” *Ibíd.*; § 76, [402]; p. 338.

Kant buscó justificar una teleología propiamente humana, o sea, que las proposiciones “que pueden ser cosas posibles sin ser reales, que de la mera posibilidad no se puede concluir a la realidad, valen correctísimamente para la razón humana”, de modo que el pensamiento pudiese darse independientemente, por un lado, de las leyes de la naturaleza, y, por otro, de un ser místicamente infinito, refutando así cualesquier reducciones de la *Metafísica* a un simple determinismo doctrinario o a una mera teología. A una causa final que no sea ni natural ni divina, una finalidad totalmente dotada de intencionalidad, de sentido humano, aunque sin interés, por lo tanto, sin determinación, es a lo que se dedica la *Crítica del juicio*: la finalidad estética, transición entre un fin físico y un moral, entre una filosofía práctica y una teórica; entre respeto y admiración; o, en fin, entre la naturaleza y la libertad, el todo integral y sistemático del “destino total del hombre” que Kant deseó fuese toda su filosofía.

frustración son fuentes en general de displacer, sin duda, sobre todo cuando amenazan el instinto de supervivencia, el estar en este mundo, pero en particular pueden agradar, sobre todo cuando su reto demasiado grande y su esfuerzo demasiado fuerte no aniquilan. Este sentimiento generado por el placer y el displacer conjugados en la experiencia estética que al fin no aniquila se llama sublime.

Así, la propiedad intrínsecamente presentable de la Metamorfosis produce, exige o simplemente supone una actitud, una conducta objetivamente heterónoma. Su estatuto de presencia en un aquí-y-ahora sintético, unificado y comprensible, produce un *éthos*. En ella, causa y efecto parecerán cronológicamente ordenados. Desde la relectura de Aristóteles hecha por San Tomás de Aquino, toda acción procede de alguna causa o principio para lo que es una consecuencia de esa causa o principio.

Por otro lado, la falta de una causa, principio o efecto aparente en la Anamorfosis produce, exige o simplemente supone un sentimiento. En última instancia, no es más que otra clase de acción, pero una acción del espíritu, cuyo carácter no ejecutivo (como en la metamorfosis) y legislador se impone subjetivamente heautónimo por encima de las leyes naturales<sup>324</sup>. Causa y efecto parecen confundidos por el estatuto de ausencia de lo impresentable de la Anamorfosis en medio de un aquí y ahora analítico y descompuesto. Ese tipo de acción ausente tan procesualmente alargada al punto de separar, aunque por un instante, el aquí del ahora, y tan interiormente silenciosa e informal al punto de no permitirse un concepto o un imagen, se presenta negativamente como un *pathos*.

No obstante estas distinciones entre la actitud metamórfica y la actuación anamórfica, hay que ponerse en relieve que ellas no implican, no equiparan y no corresponden necesariamente a una dicotomía entre un “arte de la presentación” (como la performance y sus variaciones) y un “arte de la representación” (como la pintura, la escultura y sus despliegues contemporáneos). En efecto, una clasificación de ese tipo va a tener muy poca o ninguna importancia en este trabajo. Lo sublime es un sentimiento impresentable. En su calidad iconoclasta, impide que una imagen lo represente, pero no

---

<sup>324</sup> Véase la distinción kantiana entre acción espontánea y acción sujeta a la causalidad sobre todo en la “Segunda analogía”. KANT, Immanuel. “B. Segunda analogía: Princípio da sucessão no tempo segundo a lei da causalidade”; en: *Op. Cit.*, 1989, 2ª ed.; B 232, A 189, hasta B 256, A 211; pp. 217-231. (Traducido al castellano especialmente para este trabajo.)

renuncia previamente a todas las imágenes. La función de la imagen en la sublimidad es en general la de fuente de los datos sensibles a la intuición, para los cuales la imaginación no encontrará en el entendimiento un concepto que unifique esa difusión en un dato de conocimiento. Ninguna palabra traduce y ninguna imagen representa lo sublime, que es impresentable e indecible, como Burke, Kant y sobre todo Hegel sostuvieron. No existe un objeto sublime, y por extensión no puede existir una imagen sublime.

Sin embargo, los objetos y las imágenes, la naturaleza y el arte, participan efectivamente de lo sublime. Es decir, se suman al conjunto de estímulos externos difusos cuyas inmensidad y potencia imaginadas, o sea cuyas dimensión y dinámica no encontrarán un término interno en las categorías sintéticas del entendimiento que las sea suficiente, y por eso obligarán a la imaginación a recurrir a las ideas ilimitadas de la razón. Pinturas figurativas como las de Turner o Caspar David Friedrich deben ser vistas antes como representaciones de una experiencia con lo sublime que como intentos de presentaciones de lo sublime en concreto. Tampoco podía ser de otra manera a mediados de siglo XIX.

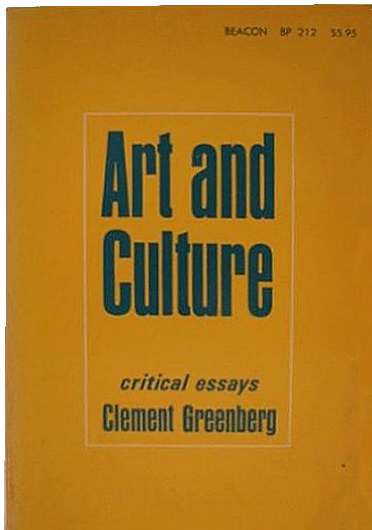
A su vez, “Newman nunca se valió de su pintura para transmitir un mensaje al espectador” y “tampoco ilustró nunca una idea o pintó una alegoría”<sup>325</sup>. Barnett Newman quiso que su pintura participase en el acontecimiento mismo de lo sublime. Aunque no sea ella misma sublime, pues no hay una cosa sublime, el cuadro de Newman ya “no es el acto de alguien, es lo que sucede (esto) en medio de lo indeterminado”<sup>326</sup>, el sentimiento, a que se suma en un contexto de sublimidad. No obstante, por un lado, una estética de lo sublime no descarta la pintura, como la de Newman, en favor de las acciones e instalaciones no representativas; por otro, tampoco reduce todo el universo de la performance y *body art* al método metamórfico anti-sublime, en contra de los postminimalismos, los videos y otros dispositivos de fruición no presencial, hipotéticamente anamórficos.

---

<sup>325</sup> Thomas Baer Hess citado en: LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 1998; p. 89.

<sup>326</sup> *Ibíd.*

### 3.1.c Síntesis versus análisis



En agosto del 1966, el profesor adjunto de la Saint Martin's School of Art de Londres invitó a sus alumnos a que masticasen durante una fiesta las páginas del libro “Arte y cultura”, del entonces afamado crítico estadounidense Clement Greenberg, catalogado en la biblioteca de aquella facultad. A esta experiencia se acogieron casi todos con excitación. Eligiendo cada uno sus páginas las mascaron, y después las escupieron en una vasija, a la cual le sería añadido azúcar, sulfúrico, levadura, y alcohol. Tras algunos meses, a lo largo de los cuales se acumularon varios requerimientos de devolución despachados por la biblioteca, el libro, o bien lo que de él había quedado, fue devuelto. Por supuesto, no fue aceptado<sup>327</sup>.

Sólo uno o dos años más tarde, y en la misma escuela, el honorífico profesor Anthony Caro se prestaba a evaluar abiertamente el trabajo de un prometedor estudiante, ante una concurrencia de alumnos y profesores. El joven tenía cerca de veintidós o veintitrés años de edad, y estaba bajo su tutoría. Antes que el renombrado maestro empezase su crítica sobre el trabajo expuesto en la principal sala de exposiciones de la facultad, el alumno se adelantó, y se puso a explicar que aquél arreglo de ramas allí instalado se trababa solamente de la mitad de una “escultura” más grande, compuesta de dos partes. “Ok. Que se me traiga la otra parte entonces”, le contestó Caro. “No puedo, [...], se encuentra en la cumbre del Ben Nevis”<sup>328</sup>, una montaña en Escocia.

<sup>327</sup> Figura: Clement Greenberg; *Art and Culture: critical essays*. Boston: Beacon Press, 1961.

El episodio está citado en: WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003; p. 32.

<sup>328</sup> Relatado por el historiador y crítico Charles Harrison, durante conferencia impartida el 23 de enero de 2003 al ciclo “*Peut-on enseigner l'art aux artiste?*”, realizado en el Museo del Louvre. [HARRISON, Charles. “O ensino da arte conceitual”; en: FERREIRA, Glória; VENÂNCIO Filho, Paulo (Orgs.). *Op. Cit.*; p. 120.]



Ben Nevis, Fort William, Escocia.

Por supuesto que Sir Anthony Caro no podía arriesgar, sin más, su enorme autoridad académica, mucho menos sus casi veinte años de certidumbre en el objeto de arte. A fin de cuentas, ha sido un largo camino hasta que la obra de arte se presentase *hic et nunc* como auto-comprobación y auto-exposición de su propio impulso creativo, duramente conquistado desde la *Tour de 330 mètres* llamada Eiffel (diseñada por Maurice Koechlin y Émile Nouguier para la Exposición Universal de 1889 en París) hasta el *Monumento a la Tercera Internacional* planeado por Vladímir Yevgráfovich Tatlin para la Internacional Comunista de 1919 en Petrogrado. Después de todo, era Caro, uno de los guardianes más importantes. Evidentemente, el trabajo fue rechazado.

El profesor que había “escupido a Greenberg” era el artista zambés naturalizado británico John Aubrey Clarendon Latham (1921-2006), que fue inmediatamente depuesto. El alumno que había “desesculpido a Caro” era el joven Richard Long (1945-), quien muy probablemente se ganó un cero. Aunque originalmente sin título, el trabajo de Long se ha hecho conocido como *Ben Nevis Hitch-Hike*. En abril de 1967, caminó e hizo autostop desde Londres hasta la cima de la montaña escocesa, y volvió. En el viaje invirtió seis días. A las once horas de cada día tomó dos fotografías. Así que, de las doce imágenes que se exhiben hoy como parte de la pieza museológica de la Tate Collection, probablemente las únicas tomadas durante el viaje, se cree que la mitad fueron tomadas con la cámara inclinada hacia arriba, y la otra mitad hacia abajo. Long empezó a subir a las 11 de la mañana de un domingo y alcanzó al cumbre alrededor del medio día del martes. Ya el Greenberg “digerido” es parte hoy de la colección del Museum of Modern Art de Nueva York<sup>329</sup>.

---

<sup>329</sup> La pieza en el MoMA está descrita de la siguiente manera: John Latham (1921-2006); “*Art and Culture*”, 1966-1969 (Estuche de cuero conteniendo el libro, letras, fotocopias “*Photostats*”, etc., y frascos etiquetados llenos de polvo y líquidos, 7.9 x 28.2 x 25.3 cm. Blanchette Hooker Rockefeller Fund.). El episodio también está citado en: WOOD, Paul. *Op. Cit.*, 2003; p. 32.



Richard Long: *Sin título (Ben Nevis Hitch-Hike)*, 1967.



John Latham: *Art & Culture*, 1966/9.

Son dos extraordinarias anécdotas que sirven muy bien como marcos del emergente Arte Conceptual, no sólo en el contexto inglés, sino en todo el ambiente del acelerado proceso de amilanamiento por el que pasaba la autoridad moderna sobre la producción artística y sus discursos, desde Europa hasta América. Como episodios escolares, son, además, síntomas muy precisos de la crisis paradigmática que afectaba fuertemente a los modelos de enseñanza del arte, tal como la trata De Duve, destacadamente en aquellas escuelas que sintieron la necesidad de disfrazar sus ahora infamadas prácticas de *atelier* ante los nuevos formatos intelectualizados de *studios*, diversificando sus espacios, contratando nuevos profesores, rebautizando sus currículos, inventando nuevas asignaturas (“multimedios”, por ejemplo), etcétera<sup>330</sup>. Las antiguas escuelas de arte —de “bellas artes”— buscaron casi todas una misma salida: afirmarse como facultades de arte.

Antes que nada, hay que ratificar que estas derivaciones del conceptualismo, las cuales estoy relacionando a la actitud de Latham y la proposición de Long, no representan una especie de mapa fidedigno de todo el arte contemporáneo, dividido en dos grandes corrientes. Tampoco debe deducirse que formen polos antitéticos, a la manera de Clásico y Romántico según la dialéctica historicista de Argan. Metamorfismo y anamorfismo son clasificaciones arbitrarias e instrumentales, meras herramientas conceptuales que supuestamente ayudan de modo hipotético a identificar, en el campo

<sup>330</sup> DE DUVE, Thierry. *Fazendo escola (ou refazendo-a?)*. Tradução de Alexânia Ripoll. Chapecó: Argos, 2012.



específico de los afectos generados en las prácticas del arte contemporáneo, la supervivencia de la sublimidad y la oportunidad de una crítica del arte basada en el análisis del concepto de lo sublime, como criterio e índice, en última instancia, de la validez de la estética.

Intentaré argumentar brevemente a continuación cómo el concepto formal objeto-espacio-tiempo de Greenberg y Caro ha sido metamórficamente sintetizado en una forma conceptual determinada *hic et nunc* por Latham, y anamórficamente descompuesto por Long según la indeterminación de una forma, un objeto, un espacio y un tiempo “conceptuales”. Más adelante, en el siguiente subcapítulo, intentaré alegar cómo la experiencia del *acontecimiento* tras las filosofías de la primera mitad del siglo XX (así como la tensión entre vida y muerte; cuerpo y espíritu; moral y naturaleza; espacio y tiempo) ha sido sintéticamente transformada en un momento dado a un fin por Chris Burden, por tanto *propendido* (de la imaginación al entendimiento), según una actitud metamórfica (incluso sinóptica), y analíticamente transformada en un instante indeterminado sin un fin por Marina Abramović y Ulay, por tanto *suspendido* (entre la imaginación y la razón), según un proceso anamnésico (incluso hipnótico). Estas dos post “morfosis” de los postulados modernos del arte se relacionan con más precisión a los principios del juicio estético.

Así, para una posmodernidad tomada como crítica sintética de los postulados modernos, por tanto como metamorfosis, un determinado trayecto como el de la pintura a la instalación a través del *Merzbau*, por ejemplo, y luego al *environment* y al *happening*, puede indicar a partir de la década de 1960 un ápice de un gran proceso de “sintetización” entre la percepción y la materialidad del medio artístico, en forma de una dilución del espacio escultórico en cuanto su integración al espacio de la vida (humana). En una posmodernidad comprendida como crítica analítica de los mismos postulados (modernos), por tanto como anamnesis, indicará más bien una expansión hacia lo inconmensurable del mundo (inhumano), en el sentido de tamaño o de fuerza (matemático o dinámico, en Kant). Más allá de las propiedades comunicativas y sociales, las propiedades fenoménicas de ese tipo de obra que, directamente relacionadas a las condiciones de percepción, se dan independientemente de cualesquiera discursos pre existentes, incluso la propia realidad, predominarán para la analítica basada en una anamnesis. O sea, las propiedades fenoménicas de la obra de arte en la anamorfosis se dan de modo metaempírico. Al contrario de la exigencia práctica de la metamorfosis, es decir del interés objetivo

*hic et nunc* que subsume la percepción al concepto del objeto, se supone que el anamorfismo permitirá renovar en algunas poéticas contemporáneas el problema del juicio estético, del juzgamiento desinteresado (*uninteressiert*) kantiano. O sea, la actuación anamórfica de análisis de los postulados modernos del arte, caracterizada por la anamnesis, puede en gran medida identificar poéticas posmodernas difusamente distribuidas en las cuales no encontró lugar el tipo de compromiso contemporáneo que, no raramente, ha hecho deslizar lo estético hacia lo ético, lo político y lo social.

Deslizamientos como estos son complejos y avivan innumerables polémicas, principalmente acerca de las demarcaciones del campo del arte. Muchos de sus despliegues, especialmente los políticos (desde Kaprow hasta Buren), pero también los simbólicos (desde Smithson y Holt hasta Christo y Udo) formaron las diferentes caras de la llamada “sociologización del arte”<sup>331</sup>. Pues exactamente asociando algo de los “*situational models*” de Allan Kaprow a algo de la teorización sobre los *site* y *nosite* de Robert Smithson es que el profesor de la Universidad de Melbourne, Nikos Papastergiadis, ha llamado a estas acciones esencialmente intervencionistas y estructuralmente dependientes del estatuto del aquí-y-ahora de “pequeños gestos en lugares específicos”<sup>332</sup>. Serían muchos los ejemplos, pero un emblema de estos tipos de intervenciones puede ser el famoso restaurante *Food*, que funcionó entre 1971 y 1974 en el SoHo (Caroline Goodden, Gordon Matta-Clark, Tina Girouard, Suzanne Harris, y Rachel Lew). Igualmente, se puede decir de la tienda que el colectivo estadounidense Group Material mantuvo abierta entre 1979 y 1996 en el bajo East Side de Nueva York, como espacio de exposición y foro para presentar las consideraciones políticas en conversación con abordajes estéticos (Julie Ault, Patrick Brennan, Beth Jaker, Mundy McLaughlin, Marybeth Nelson, Tim Rollins, Peter Szypula, etc.). Ahora bien, la investigadora de la Universidad de West England, Claire Doherty, llama la atención sobre el hecho de que en el mismo año que el Group Material abría su tienda, se iniciaba la corta epopeya del *Tilted Arc* de Richard Serra en la Federal Plaza, a poco menos de tres kilómetros.

---

<sup>331</sup> “La historia del arte ha terminado como historia de la novedad, pero no como reflexión y producción socio-analítico” (“*L’histoire de l’art est terminée comme histoire de la nouveauté, mais non comme réflexion et production socio-analytique.*”). HERVÉ, Fisher. *Op. Cit.*, 1981, p. 151.

<sup>332</sup> PASTERGIADIS, Nikos. “Small gestures in specific places: on collaboration and the politics of art”. In: McQUIRE, S.; PASTERGIADIS, Nikos. (Eds.). *Empires, Ruins + Networks: The Transcultural Agenda in Art*. Melbourne: Melbourne University Press, 2005.

“Si bien estas obras situacionales pueden ser igualmente intervencionistas, son fundamentalmente distintas en sus modos de compromiso, en su tratamiento de los públicos potenciales, la autoría y la temporalidad de la obra misma. Y aquí surge una de las cuestiones más críticas en la consideración de la práctica artística que se compromete directamente con ‘el mundo exterior’, es decir, la ética de compromiso con la vida cotidiana, y la posibilidad de una práctica transformadora.”<sup>333</sup>



Gordon Matta-Clark: *Food Restaurant*, 1971.  
[Prince at Wooster Streets, New York]



Group Material: *Group Material Store*, 1980.  
[244 East 13th Street, New York]

Para nosotros, son dos estrategias muy distintas sobre todo en relación a sus temporalidades. La del Group Material, así como la de Matta-Clark, sigue una “metodología de inmersión”, por así decirlo, en la que se pretende, con la introducción de un nuevo elemento, cambiar el resultado o una situación. Es una metamorfosis, deducida de la síntesis espacio-temporal entre causa y efecto —entre la tienda como causa, y el contexto social como efecto. El juzgamiento estético será necesariamente interesado, y por lo tanto subsumido a fin ético. Por otro lado, la monumentalidad del *Tilted Arc* supondría una “metodología de emersión”, en la que se espera que algo indeterminado surja en medio una determinada situación propuesta. Sería una anamorfosis inducida por un análisis del estar aquí y ahora —en aquella plaza, personal y subjetivamente intransferible, incluso protagonista de uno de los

<sup>333</sup> “Just as the self-initiated activities of Group Material and their New York contemporaries (e.g. Fashion Moda and Colab) were being established in the early 1980s, so Richard Serra's site-dominant *Tilted Arc* was being installed in Federal Plaza in Lower Manhattan. Whilst these situational works might be considered to be similarly interventionist, they are fundamentally distinct in their modes of engagement, in their treatment of potential publics, authorship and the temporality of the work itself. And here emerges one of the most critical questions in the consideration of the art practice which engages directly with “the world outside”, namely the ethics of engagement with the everyday, and the potential for transformative practice.” DOHERTY, Claire. *Situation. Documents of contemporary art series*. From Whitechapel: Documents of Contemporary Art. Cambridge: MIT Press, 2009; p. 15. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

mayores disensos de la historia del arte. El juzgamiento estético sólo puede darse desinteresadamente, sin cualquier compromiso práctico, político, social o ético.

La forma extendida de praxis político-cultural de Ault, Brennan y socios pretendió hacer de la tienda-foro-galería un lugar sensiblemente viable para la formación del discurso público, cuya función principal era pedagógica: discutir un *ethos*. Por otro lado, la “sombra ominosa y amenazadora” que Serra inauguró el 16 de julio de 1981, conforme una de las peticiones firmadas por más de mil trabajadores del Departamento de Vivienda y Desarrollo Urbano, desplazaba y subvertía junto a la sensación del espacio la propia idea de discurso público, al “dislocar o alterar la función decorativa de la plaza e incitar a las personas hacia el contexto interno de la escultura”<sup>334</sup>, cuya función epistemológica propone el análisis de un *pathos*. Más que distintas, son estrategias incluso contrarias. La tienda se inserta en la historia para erguir el topos. El arco se inclina en el espacio para salir del tiempo.

La estrategia de inducción a la sumersión en una monumentalidad amenazadora, inestable, pero atractiva, típicamente ligada a los mecanismos de la sublimidad, Serra la desarrolla a lo largo de los años siguientes, como en los dieciséis metros y setenta y seis centímetros precariamente equilibrados de *Fulcrum* en 1987 (instalado en la plaza de la estación Liverpool del metro londinense), el *Vortex* de 2002 (Museo de Arte Moderna de Fort Worth, Texas), las *Esferas inclinadas* de 2002 y 2004 (en el aeropuerto de YYZ, Mississauga, Canadá), la serie de torsiones en acero corten de *La materia del tiempo* de 2005 (instalado en el Museo Guggenheim de Bilbao, junto con la famosa *Serpiente*), o, por fin, la gran instalación *Promenade* en el Grand Palais de Paris para la Documenta 2008, “reproducida” este año en una escala aún más grande como *Este-Oeste/Oeste-Este* en el Parque Nacional de Brouq, cerca de Doha en Qatar.

---

<sup>334</sup> “I’ve found a way to dislocate or alter the decorative function of the plaza and actively bring people into the sculpture’s context. [...] It will be a very slow arc that will encompass the people who walk on the plaza in its volume. [...] The intention is to bring the viewer into the sculpture. The placement of the sculpture will change the space of the plaza.” SERRA, Richard; CRIMP, Douglas. “Richard Serra’s urban sculpture: an interview Richard Serra and Douglas Crimp, July 1980, first published in Arts Magazine, November 1980”. In: SERRA, Richard; WEYERGRAF, Clara (Comp.). *Richard Serra: interviews, etc. 1970-1980*. New York: The Hudson River Museum, 1980; p. 168. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)



Richard Serra: *Este-Oeste/Oeste-Este*, 2014 [Brouq Nature Reserve, Qatar Museums Authority]

Sin embargo, antes que todos estos monumentos aclamados por la crítica y bien recibidos por el público, el *Tilted arc* fue rechazado en la Federal Plaza de modo tan perentorio porque, en última instancia, no tenía función. Más que eso, era subversivamente anti-funcional —no parafuncional, como *Food* y *Group Store*, absolutamente paralelas al sistema, en lugar de oponerse a ello. El *Tilted arc* no proponía, sino que imponía una ociosa suspensión del ritmo útil de la ciudad. Hacía que el arte no funcionase como una alternativa a la vida, como un modo complementario y reunificador, aunque “*underground*”, sino una especie de operación casi terapéutica a la manera de Habermas, anhelante de alguna unidad sociocultural. El *Tilted arc*, al contrario, era un obstáculo, una interrupción que atravesaba la vida con diferencia e inestabilidad; abyección y respeto; amenaza y encanto; placer y displacer. De modo completamente opuesto a la condena de la Estética por parte de la sociedad técnico-capitalista avanzada, cuyo mayor despliegue en las artes del pasado siglo se dio



paradójicamente en medio a la crítica de la corriente del *art as life*, el arco de Serra interrumpe los índices de performatividad, eficiencia e inserción funcional, perfectamente simbolizados en el diseño de la proporción aurea de la Federal Plaza (una espiral logarítmica de la concha del molusco *nautilus*). Bajo su inclinación, “lo sublime no es otra cosa que el anuncio sacrificial de la ética en el campo estético”<sup>335</sup>.



Richard Serra: *Tilted Arc*, 1981. [Federal Plaza, New York]

### 3.1.d Lo sublime superviviente en Richard Long: el caso Ben Nevis

Tales polémicas alrededor del grado de compromiso pragmático del arte se refieren originalmente a los debates celebrados en los Estados Unidos, pero más tarde extendidos a Europa y América del Sur. El artista estadounidense Robert Irwin inventó una verdadera tipología de las prácticas artísticas relacionadas con el contexto. A su vez, el artista, teórico y comisario austriaco Peter Weibel formuló a

---

<sup>335</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 1998; p. 141.

mediados de los 1990 un nuevo género artístico: el “arte contexto”. Pese estos nombres, será el crítico e historiador Harold Foss (Hal) Foster quien mejor señalará la transición paradigmática entre el “artista como productor”, que Walter Benjamín presentó en 1934, y el “artista como etnógrafo”, que según él alcanza su culmen al final de los años ochenta, bajo un equivalente impulso contestatario que además conlleva a una estetización de la política, o una politización del arte<sup>336</sup>. Pese las advertencias de Foster contra los peligros de la “sobreidentificación reductora”, la “demasiada poca distancia”, y la “autoalteración”, tal objetivación radical del arte desde la estética marxista tiende a producir un desplazamiento del artista hacia el campo de la cultura del que la antropología imaginaba ocuparse. En sentido contrario al aviso de Foster, es precisamente en la conciencia de la penetración y la permeabilidad de la relación del artista con el otro que Joseph Kosuth ha considerado que la naturaleza del arte se manifiesta<sup>337</sup>. El “artista antropólogo” es una especie de culminación anti-sublime de lo flemático reprobado por Kant.

La desconcertante ausencia que Long presentó como parte de su trabajo estudiantil en la Saint Martin demolía con terrible impiedad aquello que precisamente fue el imprescindible sostén del arte como actuación, o sea, el *hic et nunc*. Con su corta y sencilla respuesta al profesor, Long desmembró el aquí del ahora. No niega el aquí a favor del ahora, así como Paul Virilio define una y otra vez más la condición “delay” de acción retardada de la realidad virtual. Long lo presentó ausente. Y no lo desplazó simplemente al macizo escocés (eso nunca lo sabremos, y tampoco importa). Lo puso en espera. Lo suspendió. Long transformó anamórficamente el aquí en una especie de “energía” metaempírica, retenida como potencia en el ahora. Impulsó nuestra facultad de razonar *hic et nunc*

---

<sup>336</sup> FOSTER, Hal. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001; pp. 175-208.

<sup>337</sup> “Now what may be interesting about the artist-as-anthropologist is that the artist’s activity is not outside, but a mapping of an internalizing cultural activity in his own society. The artist-as-anthropologist may be able to accomplish what the anthropologist has always failed at. A non-static ‘depiction’ of art’s (and thereby culture’s) operational infra-structure is the aim of an anthropologized art.” (“Ahora lo que puede ser interesante en el artista-como-antropólogo es que la actividad del artista no es ajena, sino una asignación de una internalización cultural de una actividad en su propia sociedad. El artista-como-antropólogo puede ser capaz de lograr lo que el antropólogo ha fallado siempre. Una ‘representación’ no estática de la infraestructura operacional del arte (y de ese modo de la cultura) es el objetivo de un arte antropologizado.”) KOSUTH, Joseph. “The artist as anthropologist, 1975”; en: *Art after Philosophy and after, collected writings, 1966-1990*. Cambridge: MIT Press, 1991; pp. 120-121. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

hacia una dimensión que puede ser sentida (pensada), pero no representada (conceptuada). *Ben Nevis Hitch-Hike* presenta, a través de la ausencia, una magnitud que embota el entendimiento a la vez que complace la imaginación.

En este trabajo *ex situ*, el cuerpo, imperativo performático, constituido por la unidad entre obra de arte y artista y espectador, fue separado de su mundo sensible —y comprensible— hacia una “sensibilidad del mundo” —inconcebible, pero pensable. “Lo sublime consiste sólo en la relación en la cual lo sensible [...] es juzgado como propio para un uso posible suprasensible del mismo”<sup>338</sup>. Una distancia es sublime cuando sólo a través de su sentido (sensación) es posible sentirla (sentimiento) como superior a todo sentido (entendimiento).

Por un lado, la integridad de la forma, la especificidad del material y la verdad del plano greenberguianas fueron deformadas por la síntesis químico-conceptual de Latham, a través de un verdadero *dripping* de saliva, celulosa y crítica, resultando una metamorfosis ingeniosa, agresiva, pero inofensiva a la vez, casi un chiste (De Duve, notable ex detractor, se ha encargado de demostrar que Greenberg no era tan malo<sup>339</sup>); por otro, cuando Long aparta la mitad sensiblemente concebible de su instalación de la mitad sensiblemente razonable, su operación no ha sido espacial, como parece, sino que ha ubicado la primera mitad en un tiempo empírico y determinable, en el *hic et nunc* de la San Martín, al paso que la segunda mitad la situó en un indeterminable tiempo metaempírico, en el *hic aut nunc* del Ben Nevis. La integridad del volumen, la especificidad de la materia y la verdad del espacio rodinianas, de cuya afirmación el mismo Caro había sido uno de los pioneros, fueron “atemporalizadas” por la anamnesis espíritu-conceptual de Long.

Desde la nocturna musicalidad de la obra de Novalis, a quien me refiero a lo largo de toda la segunda mitad del Primer Capítulo de esta Tesis, se suprimen las categorías de espacio y de tiempo. En su cadencia anamnésica se rompen los límites circunstanciales y se abre el infinito a la eterna búsqueda de lo real verdadero, típicamente romántica. Ese claro deprecio de la realidad, implícito en el

---

<sup>338</sup> KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2007; § 29 [266-7], p. 187.

<sup>339</sup> DE DUVE, Thierry. *Clement Greenberg entre líneas: Seguido de un debate inédito con Clement Greenberg*. Madrid: Acto Ediciones, 2005.



presentimiento romántico de lo absoluto fuera de ella, y que tuvo su síntesis en Novalis, va a tener consecuencias en la sub-realidad, i-realidad, o la sur-realidad<sup>340</sup>. Lo que acerca y a la vez distingue profundamente al romanticismo y la posmodernidad es el hecho de que el presentimiento de lo absoluto fuera de la realidad, que alcanza su agotamiento con las vanguardias, se vuelve tras las grandes guerras en un reconocimiento de su real imposibilidad.

A Latham, Greenberg le pareció un enemigo. Caro, para Long, un rival. Hay en el primero el impulso de eliminar de la obra de arte toda la Estética (desmaterializando este símbolo renacido en Greenberg). Hay en el segundo el instinto de sacar la obra de arte del campo del poder político que el esteticismo había delimitado (poniendo en jeque uno de sus mayores símbolos recién nacido, la didáctica moderna). En verdad, Long quiso quitar a la obra la estética para devolverle la Estética. Le fue necesario olvidarse de la estética a través de un “olvido inicial” para que, con la “memoria limpia”, se pudiese abrir la posibilidad de la Estética “rememorizada” (verbo además usado por el psicoanálisis en su interpretación de la anamorfosis). En ese sentido, un ejemplo icono de esa anamorfosis fue, por supuesto, Duchamp, ese moderno contemporáneamente post, que cuando descubrió los *ready-mades* dijo haber pensado “en descorazonar la estética”, pero sólo para retirar “el objeto de la Tierra y entrar en el planeta de la estética”<sup>341</sup>. Su operación es fundamentalmente equivalente aquella de Kant con la metafísica, pero sólo para retirar la especulación de la Tierra y entrar en el planeta de la razón.

### 3.1.e Sublimidad, diferente de sublimación

En la medida en que el juicio en este “olvido inicial” no está obligado por ningún interés en el sujeto, es decir ninguna inclinación del sujeto por el objeto, el juez puede experimentarse como estéticamente libre, antes que se dé ese su juicio, y la satisfacción que ello conlleva. Hay que decir, entonces, que esta no es una libertad psicológica, determinada por un estado dado o pretendido de conciencia. Es un sentimiento negativo de la libertad: la sensación de que no hay motivo que obligue al juicio. La

---

<sup>340</sup> Novalis es citado además en la nota 17 del primer manifiesto surrealista del 1924, escrito por André Breton.

<sup>341</sup> Entrevista inédita en 1953 con Harriet y Sidney Janis: “I took the thing out of the earth and onto the planet of aesthetics.” Citado en: DE DUVE, Thierry. *Op. Cit.*, 1996; p. 295.

anamorfosis, tal como la intento caracterizar aquí como forma posible de lo sublime en el arte contemporáneo, es inapelablemente refractaria a la idea freudiana de sublimación.

En el arte contemporáneo está fuera del alcance de la anamorfosis toda suerte de trabajos que jueguen con el cuerpo mutilado, derrotado, martirizado, cosificado... En fin, trabajos que aluden a los fracasos de seres caídos, con la *angustia* del “sujeto fragmentado” lacaniano, por así decirlo. Por extensión, se excluyen las inúmeras exploraciones de lo *siniestro* en el arte contemporáneo, tal como este sentido fue incluido en el psicoanálisis por Sigmund Freud, arquetípicamente condicionado a la *angustia* de los llamados “complejos reprimidos”. La hipótesis de la anamorfosis excluye, por tanto, lo *siniestro*, aunque sea libremente inspirado por la fórmula que le había dado el idealista alemán Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling en su definición de la sublimidad, expresada en el concepto de *Unheimlich*, como “todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto [...], no obstante, se ha manifestado”<sup>342</sup>.

Respecto a lo siniestro, dice Freud que “para que nazca este sentimiento es preciso [...] que el juicio se encuentre en duda respecto a si lo increíble, superado, no podría, a la postre, ser posible en la realidad”<sup>343</sup>. Para que nazca el sentimiento sublime es todo lo contrario. Será preciso que el juicio se encuentre en duda respecto a si lo aparentemente creíble, superado, no podría, a la postre, ser imposible en realidad, a punto incluso de impedir la realidad. Lo siniestro freudiano es una introspección del entendimiento ante la sospecha de una verdad; lo sublime kantiano una extroversión de la razón ante la verdad de una sospecha.

El enfrentamiento a lo siniestro (es decir, la superación del sentimiento de malestar generado por la sospecha de que aquel complejo reprimido libere su terrible monstruo verdadero), y su función terapéutica, el psicoanálisis lo llamó sublimación (*Sublimierung*), ese homónimo que aquí no nos va interesar. En última instancia, la sublimación freudiana apunta a una operación de superación del

---

<sup>342</sup> Friedrich Schelling, citado en: FREUD, Sigmund. “Lo siniestro (1919)”; en: *Obras completas Sigmund Freud Vol. 7*. Madrid: Editorial Nueva Biblioteca, 1974; p. 2.498.

<sup>343</sup> *Ibíd.*; p. 2.503.

autocontrol sobre los deseos humanos indisciplinados, como garantía de permanencia dentro de un estado de normalidad social burguesa. Es un proceso terapéutico de curación.

En lugar de utilizar la noción hegeliana de *Aufhebung* (sustitución, revocación), que designa el movimiento dialéctico capaz de convertir lo negativo en algo, Freud adoptó el término *sublimación*, originario del romanticismo alemán más nietzscheano, además que deriva de las bellas artes (lo sublime: elevación del sentido estético) y la química (sublimar: paso del estado sólido al gaseoso). A partir de *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad* en 1905, Freud promovió un ingenioso deslizamiento conceptual hacia una especie de más allá de la conciencia. Trataba de explicar un tipo particular de actividad humana que, según él, no tiene ninguna relación aparente con la sexualidad, una vez que no se dirige al sexo, pero que saca su fuerza del impulso sexual. A partir de sus cuarenta años, después del nacimiento de su quinto hijo, la introducción del concepto de narcisismo y la preparación de su “segunda tónica”, la más polémica, Freud añadió a la idea de sublimación la de “desexualización”, afirmando incluso que buscó suspender las relaciones carnales y poner toda su energía al servicio de su actividad intelectual, es decir, de la creación.

En este sentido, la sublimación designa un procedimiento de recomposición de lo innombrable (las pulsiones) al orden del lenguaje, una ecualización de la diferencia. Anteriormente, lo sublime se refiere al proceso de percepción (y aquí admisión) de lo innombrable, una mera constatación, aunque por arrebató, de la diferencia misma. Con Freud, lo sublime adquiere una dimensión denotativa de acción (efectiva u objetiva) como un hecho (en el sentido que la dé a la *actitud*) que es fundamentalmente contraria a su connotación original de acción pasiva o subjetiva como sentimiento (en el sentido que la dé a la *actuación*). Freud atribuirá este sentido práctico a la sublimación a lo largo de toda su obra, sobre todo en los textos recogidos en la categoría de psicoanálisis aplicado.

Sabemos que los sentimientos (de placer y de displacer alineados al juicio en el pensamiento) no poseen ningún interés, en principio, propio de las actitudes. La sublimación es conforme a un fin, lo sublime no. La Tragedia que *sublima* el dolor, lo supera, lo retira de su incómoda interioridad particular, subjetiva y solitaria (como sentimiento) para acomodarlo en el exterior común, objetivo y social (como lenguaje). La Psicología, entonces, toma como verbo el término adjetivado *sublimis* de

origen latino, fundamentalmente práctico y funcional, cuya preposición *sub* puede designar un paso de abajo hacia arriba (lo que supone, incluso, una historia, fundamento del psicoanálisis, imposible en lo sublime). Al contrario, lo sublime intensifica el dolor, porque solamente lo piensa, hasta su extremo. La Estética o la Filosofía del Arte, entonces, se refiere más precisamente al término sustantivado *hypsos* de raíz helénica, fundamentalmente teórico e ideal, además de anterior y refractario a la cualidad funcional de desplazamiento que la retórica romana ha añadido a la propiedad abstracta de elevación, típicamente griega. Para el primer marco latino-literario, en el cual la tragedia elimina lo sublime en un sentido moral, aparece aquí para nosotros la actitud metamórfica en el arte contemporáneo. Para el segundo marco griego-filosófico, según el cual lo sublime no conlleva lo trágico, sino que lo reviste de transcendencia en un sentido ético, está aquí la actuación anamórfica.

Por ello, este texto no considera toda una serie de importantes trabajos del arte contemporáneo a que se suele asociar, correctamente o no, la temática de lo sublime, sea a partir de los relatos críticos, o a veces de los propios artistas. En general, constituyen prácticas e investigaciones que reflejan una especie de síntesis, en términos freudianos, entre lo “siniestro ficcional” y lo “siniestro vivencial”. Pueden ir desde la sublimación comprendida como mecanismo de resolución de los conflictos infantiles (en la línea de Anna Freud), hasta aquellos que la toman como una recuperación del “buen objeto” de la vida destruido por los impulsos agresivos (en la línea de Melanie Klein). Para los unos o los otros, la libido desexualizada (aunque por hipersexualización) será instrumentalizada como energía posible de ser trasladada a las actividades no sexuales, por ejemplo, las creativas (en el sentido de actividades liberadoras, a pesar de la fuerte dependencia de la dimensión narcisista del Yo). Para las artes plásticas, será muy oportuna la original teoría de la sublimación elaborada por el psicoanalista francés Cornelius Castoriadis en 1975, transponiendo su concepto al campo de la realidad social, y por extensión al campo de la indistinción entre arte y vida, y por supuesto de la superación de la representación.

Son expurgaciones, exorcismos, redenciones, sacrificios, purificaciones, emancipaciones, emulaciones, expiaciones... “El impulso del arte moderno es destruir la belleza”, dijo Barnett Newman. El posthistoricismo contemporáneo ha condensado gran parte de este impulso, de esta energía antihistoricista de lo moderno, que ha inaugurado las categorías de lo feo, lo repulsivo y lo



David Nebreda: *Sin título*, s/d.



Alex Francés: *En invierno verano*, 2001.



Joël-Peter Witkin: *Beso*, 1982.



Damien Hirst: *Con una cabeza muerta*, 1991.



Orlan: *New York Omniprésence*, 1993.  
[escena de la séptima cirugía de *La ré-incarnation de Sainte Orlan*, 1990]



Bas Jan Ader: *En busca de lo milagroso*, 1975.  
[escena del filme "*In search of the miraculous*", Patrick Painter Editions]

abyecto, como denuncia resentida de los emblemas de decadencia de la sociedad, o más exactamente de fracaso de los metarrelatos que justificaban la sociedad moderna. Este larguísimo universo, puede ir desde las “arquitecturas autoenderezables” de un Vito Acconci hasta las contradicciones humanas del valenciano Álex Francés; desde los decapitados del neoyorquino Joël-Peter Witkin hasta la *vanitas* y el *memento mori* del británico Damien Hirst; desde de la morgue de un Andrés Serrano hasta el impresionante límite del madrileño David Nebreda; desde el exhibicionismo perverso y abyecto del Accionismo Vienés hasta la grandilocuente “Reencarnación de Santa Orlan”; o bien desde las cinco horas sin protección bajo el sol de Dennis Oppenheim hasta el “suicidio” del holandés Bas Jan Ader; y así en adelante. De una manera tal vez demasiado generalizadora, gran parte de este espectro de prácticas y lenguajes contemporáneos podría ser encajado aquí en el abordaje de las actitudes metamórficas, en mayor o menor grado. En concreto, voy a comentar seguidamente el ejemplo más específico del artista estadounidense Christopher Burden (1946-).

### 3.2 Actuación anamórfica en relación a la metamorfosis

*Cuando no pasa nada, hay un milagro que no estamos viendo.*<sup>344</sup>

El procedimiento posmoderno del arte que llamaré de actuación anamórfica pretende referirse a otra parte significativa de la producción artística contemporánea posterior a las dos grandes guerras, aunque minoritaria en relación a la metamorfosis, más difusa, menos sistemática y en nada programática. Sus propiedades más analíticas, autocríticas y reflexivas, a menudo presentadas de modo mediatizado, se justifican sobre todo en el carácter transcendental de sus abordajes. En ese sentido, la diferencia fundamental entre la actitud metamórfica y la actuación anamórfica habla respecto al “*double* empírico-transcendental” (como diría Foucault) del *aquí* y *ahora*, en el cual la metamorfosis confirma su articulación, mientras que la anamorfosis desarticula esa relación. La premisa espiritual es la condición de su recepción.

#### 3.2.a La energía suspendida de The Other

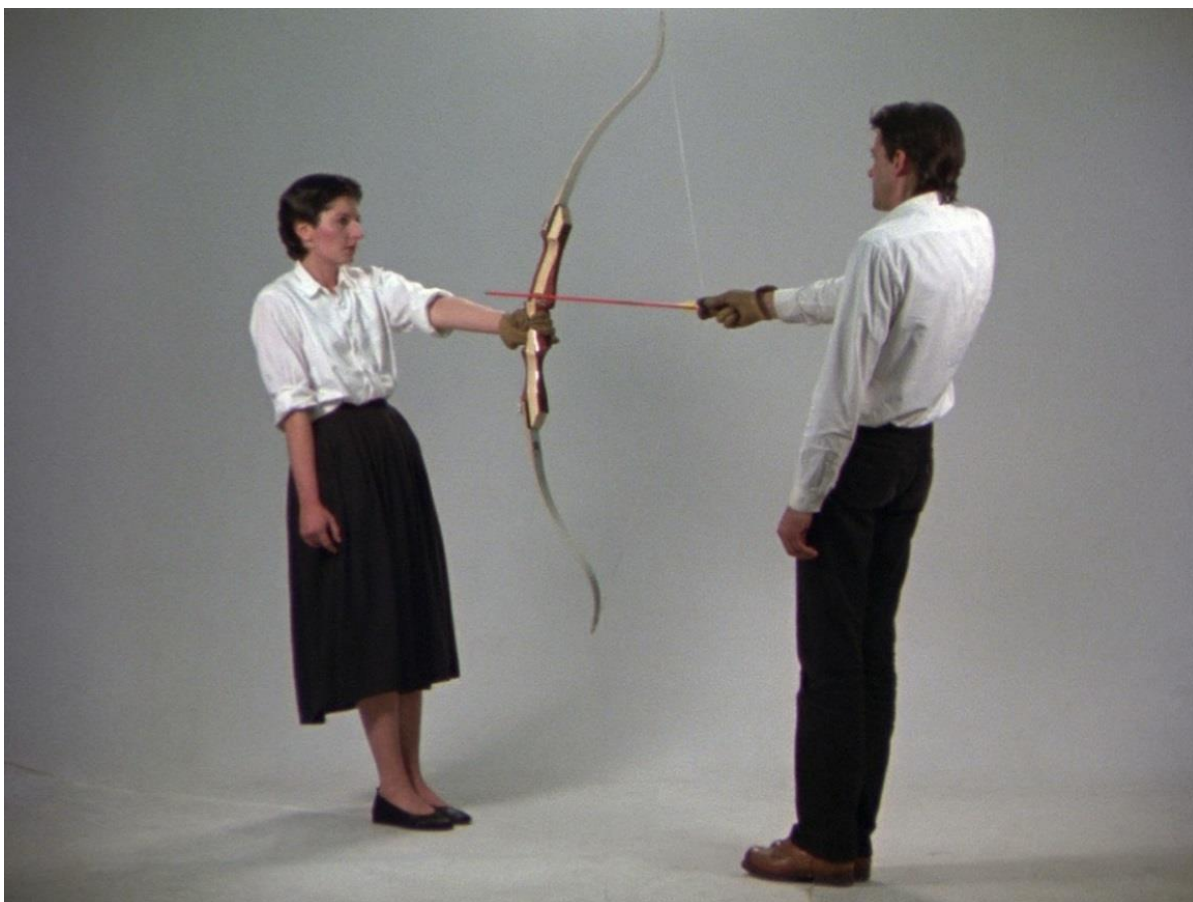
El famoso colectivo-pareja The Other estuvo cerca de doce años produciendo<sup>345</sup>. A lo largo de ellos, la serbia Marina Abramović (1946-) y el alemán Frank Uwe Laysiepen (llamado Ulay, 1943-) propusieron a menudo reflexionar sobre las condiciones de poder y dependencia; satisfacción y soledad; confianza y miedo; amor y muerte; siempre a partir de su particular relación matrimonial y profesional, sentimental y artística. La crítica y el público suelen recordarlos por las cuestiones morales y sociales extraídas de los juegos dialécticos y simbólicos de sus acciones. El fuerte atractivo

---

<sup>344</sup> “Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.” ROSA, João Guimarães. “O espelho”; em: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988; p. 65.

<sup>345</sup> Esta asociación llegó a su fin en el 1988, tras unos dos mil kilómetros recorridos a pie por cada uno de los dos a partir de cada extremo de la Gran Muralla China, respectivamente, hasta que se encontrasen el 27 de junio a la altura de la mitad del trayecto, unos tres meses después. La performance de despedida se llamó *The Lovers: The Great Wall Walk*. [Netherlands, 1988, 65’32”. *Collection: NIMk (Netherlands Media Art Institute) / LIMA.*]

de esas actuaciones pretendió en su mayor parte involucrar al espectador *hic et nunc*, como generalmente toca a la modalidad de la performance y como ejemplarmente se vio en *Impoderabilia*, presentada en 1977 en la Galleria Comunale d'Arte Moderna de Bolonia. Pero la trayectoria de The Other también está marcada por acciones que tienen la peculiaridad, en general desconsiderada, de incumplir el compromiso ceremonial del aquí y ahora con la recepción, tan fundamental a la utopía de fusión entre arte y vida. Entre estas, destacadamente *Rest energy* (1980), que no fue ejecutada ante o con una audiencia, sino grabada en video. Tal vez, se pueda considerar una de las más poéticas y contundentes performances del siglo pasado.



The Other: *Rest Energy*, 1980

Abramović y Ulay arman un arco tirante. De pie, ella toma el arco, él estira la cuerda. Cada uno se inclina hacia atrás, hasta que se equilibran precariamente a unos cuarenta grados de inclinación.



Entonces, la flecha apunta directamente al corazón de ella. La tensión se mantiene sostenida sin disparo sólo con el peso gravitacional de sus cuerpos. Así, la garantía de que no se caigan es al mismo tiempo la amenaza del arma. Sin grandes expresiones, se miran a los ojos, mientras unos micrófonos sobre sus pechos van capturando la aceleración de los latidos de sus corazones y la creciente irregularidad de las respiraciones, sobre todo la de Ulay<sup>346</sup>.

Según Abramović, performance es “una construcción mental y física que uno hace frente al público en un determinado tiempo y lugar. Y luego ocurre una energía”<sup>347</sup>. La objetividad casi “académica” de la primera frase, emblemática del ideario de los años 1960 y 70, queda problematizada ante el marcado carácter subjetivo que la segunda asume en *Rest energy*. Para la cinta grabada, el público es una presencia virtual, o sea sin tiempo ni lugar determinados. Además, la energía en *Rest energy* ocurre precisamente porque no ocurre. Esta “energía” es “inerte” en el sentido de retenida, agarrotada, suspensa, sea escenográficamente en la propia acción ejecutada, sea sinérgicamente en el público. Es potente, pero inmóvil. Sin movimiento, o por lo menos sin el movimiento anunciado, lo que ocurre perturba la fijación de un determinado tiempo y lugar, de modo que parezcan equivalentes. En términos heideggerianos, la peculiaridad de lo sublime es que no reduce, como lo bello, todo lo existente a una o más existencias determinadas, no lo hace presentarse a través de una o más formas determinadas. Lo sublime hace presentar todo lo existente como *fuerza*, si se quiere utilizar un término nietzscheano, o todavía mejor como *diferencia*, según el vocabulario de Deleuze<sup>348</sup>. “Es decir, es algo que está más ligado al fundamento que a su manifestación, por mucho que se manifieste, y aunque esta manifestación sea perceptible”<sup>349</sup>. Tiempo y espacio en *Rest energy* son ambivalentes. La acción no fluye *hic et nunc*, sino que se detiene *hic aut nunc*. Su inercia es su formulación ambigua.

---

<sup>346</sup> Véase extracto en: [http://catalogue.montevideo.nl/art\\_play.php?id=1827](http://catalogue.montevideo.nl/art_play.php?id=1827).

<sup>347</sup> “A mental and physical construction that you make in front of the public in a certain time and place. And then an energy happens.” SILEO, Diego. *The Abramović Method*. New York: Antique Collecto, 2012. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

<sup>348</sup> No me propongo especificar cada una de las diferentes concepciones sobre la apariencia o la voluntad de apariencia del ser, como la *fuerza* en Nietzsche, el *acontecimiento* en Heidegger y la *diferencia* en Deleuze, pues constituiría una digresión demasiado apartada del objetivo del texto, pese la coherencia entre sus respectivas afiliaciones dentro de una supuesta genealogía más general del nihilismo y sus inferencias en el concepto de sublime.

<sup>349</sup> GALÁN, Ilija. *Op.Cit.*, 2002, p. 20.

La primera ambigüedad, como acción inactiva (en la pantalla), despliega una segunda ambigüedad, como terror sereno (en el público). Aterroriza a la vez que apacigua, porque la causa de la acción queda suspendida en el límite del efecto, a igual como en lo sublime la conciencia queda suspendida en el límite de la locura. Como he dicho en el Segundo Capítulo, desde Burke no habrá nunca una forma o un concepto para esa ocurrencia que no ocurre, aunque se “desvele” como posibilidad e inminencia, o sea como potencia (en última instancia, como arte). Pero algo ocurre. Este algo no se da, no se presenta, al menos, a la facultad que es constituida y constituyente en y por el aquí-y-ahora: el entendimiento. Esa facultad es “presentificante”, por así decirlo, es quien unifica una presunción de lugar y una presunción de tiempo, y construye la noción de presente, el *hic et nunc*. Sus categorías tienen la función de limitar un espacio-tiempo donde la vida pueda presentarse comprensible y posible. Son parte de esa comprensión y de esa posibilidad las capacidades de recuerdo y proyecto, basados en los parámetros de pasado y futuro que el presente funda. Si la actuación del entendimiento fracasa, la noción de presente jamás deja de ser mera sospecha, y su función de sostén se perturba. Por eso, la imaginación busca reanudar el aquí y el ahora, o restablecer la lógica entre causa y efecto. Aquella facultad a la cual la imaginación recurre en sustitución del entendimiento incapacitado de actuar, o sea, de formular un concepto o una imagen de lo que ocurre, es la razón. Pero ya vimos que la razón no es una facultad limitante, todo lo contrario.

En principio, los cuatro minutos y doce segundos de duración de la secuencia filmada se ofrecen al límite sintético del entendimiento, determinado *hic et nunc*, heterónomamente fuera de mí, como dato objetivo del mundo ofertado a un sujeto. Luego, la actuación anamórfica puede ofrecernos una sensibilidad (un espacio-tiempo) que ya no está en un espacio y en un tiempo simultáneamente sentidos, que ya no es el nuestro, o al menos que está a punto de dejar de serlo. Por eso, la ocurrencia no ocurrente de *Rest energy* posee la capacidad de presentarse por encima de esto, como un alargadísimo proceso transcurrido en un orden espacio-temporal descompuesto “a la manera de *ana*”, subjetivo, heautónimo, interno al espíritu. “Un largo período es sublime”<sup>350</sup>. El acontecimiento no se

---

<sup>350</sup> KANT, Immanuel. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Traducción de Luis Jiménez Moreno. Madrid: Alianza, 1990-2008; §210, p. 35.

da como un hecho conocible, comunicable, reducible a una proposición en el orden del lenguaje, del espacio-tiempo humanos (o humanizados), sino que se impone como un sentimiento particular, indecible, ubicado en un tiempo y en un espacio irreductibles a la conciencia e inhumanos. Lo sublime es este acontecimiento sentido. Lo sublime es esta especie de ocurrir en la privación de la ocurrencia.

### 3.2.b La cuestión del *páreigon*

*Rest energy* es una performance filmada. El encuadramiento del video y la duración de la cinta pueden, en un primer momento, parecernos incoherentes con el sin límites de lo sublime. De manera muy general, la fotografía y el video parecieron sustituir y reproducir en alguna medida la función delimitadora del objeto del arte. El papel y la pantalla son en sí mismos cortes que establecen contornos formales o conceptuales a la imagen, la acción o la idea. En este sentido, casi aurático, estarían en contraste con la enorme corriente del arte fusionado a la vida, la cual buscó en todos los casos eliminar el *páreigon*, desde la eliminación del pedestal con Rodin, la moldura con Picasso, la columna con la arquitectura de los ingenieros, el título con Schwitters, y la propia institución del arte con Duchamp.

Sin embargo, *páreigon*, como lo usaban los griegos, es polisémico, y también significa lo excepcional, lo insólito, lo extraordinario. En *La vérité en peinture* de 1978<sup>351</sup>, Derrida reintroduce el término desde Kant, como ha sido abordado en el capítulo anterior. Su intención fue especular sobre el significado y la función del *páreigon* no como simple contorno, sino como una clase más compleja de borde o frontera en el sentido casi conceptual que le han dado los griegos, como un fuera-de-obra que no se limita a estar fuera de la obra (*ergon*), como algo que no está ni fuera ni dentro de la obra, ni en una parte de ella ni absolutamente extrínseco a ella, algo excepcional, insólito y extraordinario que, incluso, posee la peculiar propiedad de desbordar lo que bordea. Derrida reflexiona básicamente sobre la pintura. No obstante ello, el análisis aquí presentado alude a algunas de sus conclusiones sobre el

---

<sup>351</sup> DERRIDA, Jacques. *Op. Cit.*, 2010.

Esta Tesis trae un gran número de notas al pie página. Son su *páreiga*. Establecen lo que viene agregársela, sin formar parte de ella, y no obstante, sin ser absolutamente extrínsecas a ella.

estatuto de este casi-concepto filosófico. A partir de esa alusión, el *párreron* “debe designar una estructura predicativa formal, general, que se puede transportar *intacta* o *regularmente* deformada, reformada, a otros campos para pedirle que trate nuevos contenidos”<sup>352</sup>, como, por ejemplo, la función particular de moderación racional desempeñada por los nuevos *párrerga* posibles en el video y la foto, no sólo en cuanto una “restauración de los campos desplazados de las relaciones en las que se forman las experiencias y, en última instancia, de una cierta noción del yo auténtico”, sino también, y sobre todo, en tanto que un abordaje de la presencia de lo irrepresentable “sin recurrir a los medios de la presentación”<sup>353</sup>, base de lo sublime kantiano.

Richard Long, por ejemplo, usa la cumbre del Ben Nevis como *párreron* de su “escultura”, mientras que Abramović agrega su propia muerte como “moldura” a la performance. Tanto la montaña, cuanto el suceso, no son interiores o intrínsecos a la representación total de las obras, es decir, de las fotos de Long y del video de *The Other*, sino que sólo les pertenecen “de manera extrínseca (*nur äusserlich*) como un excedente, una adición, una suma (*als Zutat*), un suplemento”, agregados desde un exterior. Sin embargo, esta exterioridad transcendental no es ajena, “afecta el interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera”<sup>354</sup>, desde el borde que todavía está a bordo. Así, Derrida recurre a la etimología del alto alemán *bort* (tabla, plancha, etc.) desarrollada por el lexicógrafo francés Émile Littré para explicarnos que navío, por ejemplo, a que se liga históricamente la idea del borde, es un objeto hecho de planchas, un interior hecho de bordes, un *ergon* hecho de *párrerga*. La “escultura” de Long no era el arreglo de ramas jugado en el patio de la Saint Martin. Caro no la supo solucionar porque sus límites no se daban *hic et nunc*. Su borde no era simplemente el espacio mensurable en el tiempo; es decir, ya no era moderno. Su *párreron* era transcendental, cuya cadencia asimétrica espacio-temporal constituía el *ergon*, la obra misma, como una ausencia presente. La búsqueda por esta especie de experiencia primordial a que Long va dedicarse durante casi toda su carrea es coincidente con la oportunidad de “tener una experiencia completa y primordial del espacio-tiempo [en la que] experimentamos a nosotros mismos como inmanentes y trascendentes a la vez en términos

---

<sup>352</sup> *Ibíd.*; p. 66.

<sup>353</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 1998; p. 143.

<sup>354</sup> DERRIDA, Jacques. *Op. Cit.*, 2010; p. 65.

del flujo espacio-temporal”<sup>355</sup>, conforme Crowther define lo sublime. Para recuperar esta experiencia primordial, sin embargo, o sea, volver a entender “la espacialidad y la temporalidad como horizonte unificado fundamental de la existencia humana”<sup>356</sup>, hay que antes descomponerse a la manera de “*ana*” el horizonte espacio-temporal unificado por la ciencia como algo externo a la existencia humana.

Del mismo modo, la performance de *The Other* no fue sólo un hombre y una mujer precariamente equilibrados por un arco. Sus límites no fueron el encuadramiento de una cámara de video ni tampoco los cuatro minutos y doce segundos de la grabación. Su borde también es transcendental. “Siempre una forma sobre un fondo, pero el *páreregon* es una forma que tiene por determinación tradicional no destacarse sino desaparecer, hundirse, borrarse, fundirse en el momento que despliega su más grande energía”<sup>357</sup>. Su *páreregon* es la espera, el “¿Ocurrirá?”, lo cual está ahora, pero nunca aquí. Es un *acontecimiento*. Conoce sólo el surgir. Sobre la materia de este “¿Ocurrirá?” “hay que decir que debe ser inmaterial”<sup>358</sup>. Así, la presencia es la materia inmaterial, es decir, la ausencia, como la *rest energy* o el Ben Nevis. La materia es inmaterial porque sólo puede “ocurrir” bajo la suspensión del acuerdo entre la sensibilidad y el entendimiento, al menos por un “instante”, en que el espíritu está sujeto a “una presencia que no está en modo alguno presente en el sentido del *aquí y ahora*, es decir, como lo que designan los deícticos de la presentación”<sup>359</sup>. Abramović y Long hacen que se distinga lo impresentable en sus propias presentaciones. En un caso y en el otro, el *páreregon* presenta algo *exterior* a la representación, “cuya exterioridad trascendente no viene a jugar, a lindar con, rozar, frotar, estrecharse contra el límite mismo e intervenir en el adentro sino en la medida en que el adentro

---

<sup>355</sup> “[...] a full and complete primordial experience of spatio-temporality.” (...) “We experience ourselves as simultaneously immanent and transcendent in terms of the spatio-temporal flux.” CROWTHER, Paul. *The Kantian Sublime: from morality to art*. Oxford: Clarendon Press, 1989; pp. 171-172.

<sup>356</sup> “To recover this primordial experience we must understand spatiality and temporality as a unified fundamental horizon of human existence.” *Ibíd.*; p. 168.

<sup>357</sup> DERRIDA, Jacques. *Op. Cit.*, 2010; p. 72.

<sup>358</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 1998; p. 144.

<sup>359</sup> *Ibíd.*

falta”<sup>360</sup>. Esta amenaza, al mismo tiempo puesta y retirada por el *páreigon*, que presenta el *ergon* al mismo tiempo ausente y presente, es lo sublime.

### 3.2.c *The sublime is now*: el acontecimiento y el diferendo

*Acontecimiento* (*Événement*), en Lyotard, es un concepto que habla respecto sobre todo de la manera peculiar de suceso del indeterminado, de aparición del impresentable, de ocurrencia de lo no ocurrido. Para los fines de su filosofía, este concepto acaba sometido a una necesidad política radical de, por un lado, admitirlo (como libertad), y por otro respetarlo (como ley). Desde los comienzos de su trayecto editorial en los años setenta (en el contexto “freudomarxista” llamado de “post-estructuralista” de su primer libro<sup>361</sup>), esas dos necesidades especialmente revolucionarias se desarrollan alrededor del concepto fundamental de *diferencia* (*Différence*), y después de los ochenta en la forma de su despliegue *diferendo* (*Différend*<sup>362</sup>). Sin embargo, pese esa clase de problemática práctica a que Lyotard va a dedicar su política, la cual sería una demanda posible para una tesis específicamente filosófica sobre estos conceptos y su pragmática, esta investigación se pregunta antes sobre el *acontecimiento*, o sea, lo indeterminado, y por supuesto su posibilidad fenoménica, admitida como objeto de un posible análisis sobre la estética de lo sublime en el arte contemporáneo.

---

<sup>360</sup> *Op. Cit.*; p. 67. Sobre el vestido y la columna, Derrida añade: “lo que los constituye como *páreiga*, no es simplemente su exterioridad de excedente, sino el lazo estructural interno que los fija a la falta en el interior del *ergon*. Y esta falta sería constitutiva de la unidad misma del *ergon*. Sin esta falta, el *ergon* no necesitaría *páreigon*. La falta del *ergon* es la falta del *páreigon*, del vestido o de la columna que sin embargo siguen siendo exteriores a él.” DERRIDA, Jacques. *Op. Cit.*, 2010; p. 70.

<sup>361</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 1985.

<sup>362</sup> LYOTARD, Jean-François. *Le différend*. Paris: Editions de Minuit, 1983. En castellano: LYOTARD, Jean-François. *La diferencia*. Traducción de Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 1991.

A pesar de muchas críticas, el Editorial Gedisa mantuvo la traducción del francés *différend* por el castellano “diferencia”, basándose exclusivamente en diccionarios generales, negándose a ceder al galicismo adoptado en todos los idiomas iberoamericanos (*diferendo*) e anglosajones (*differend*). Pese la referencia a esa edición, voy a mantener el galicismo *diferendo*: primero, para preservar la distancia francesa entre las dos palabras (*différence* y *différend*), y, segundo, en la medida que se trata de un término exclusivamente técnico, cuya extensión connotativa elegida tras años por Lyotard busca significar algo más allá del mero significado denotativo de *diferencia*, en el sentido de litigio, desavenencia, controversia, etcétera, conforme sostienen los traductores de Gedisa. La disputa en el *diferendo* es algo más serio, y designa un temor o un dolor, con referencia a lo sublime, que no se presta al arbitraje, como se explica en: SIM, Stuart (Ed.). *Op. Cit.*, 2011.

Aquello que Lyotard llama *acontecimiento* posee aún dos aspectos. En su acepción más tradicional, puede ser un impulso, nunca concretado, que habla respecto a la presión de lo indeterminado sobre la resistencia de la determinación. Lyotard trata este conflicto en términos de una distancia o diferencia entre el deseo y el lenguaje, respectivamente. En su acepción más innovadora, *acontecimiento* puede ser igualmente el anuncio de ese impulso, la posibilidad determinante de lo indeterminado. Es decir, según el tratamiento del último Lyotard, la herida provocada por el deseo en el seno del lenguaje. Esto significa que Lyotard considera que la *diferencia*, la distancia entre el lenguaje y lo indeterminado, es algo que no acaba en los límites de la pronunciación (que él llama de *phrase*), no se agota en el ámbito del lenguaje establecido. Al contrario, lo sobrepasa. La *diferencia* supone un “otro” del lenguaje, un *acontecimiento* como pura alteridad, un fuera del lenguaje que se da en el lenguaje mismo, ampliándole, hacia el límite de extinguirle: el *diferendo*. Esto equivale a la presentación negativa de lo impresentable, y su sentimiento correspondiente, lo sublime, desarrollada sobre todo a lo largo de la *Tercera Crítica*. En plena Modernidad, un cierto pensamiento micrológico ya posmoderno habría irrumpido en medio de las cenizas de los grandes relatos filosóficos definitivamente fracasados bajos los golpes que van desde los martillazos de Nietzsche hasta las bombas atómicas en Japón. Al mismo tiempo, en el seno de lo Moderno, un cierto tipo de fenómeno estético provocado por el arte posmoderno se convertiría entonces en el principal índice de aquello que es anterior a toda tematización<sup>363</sup>.

“La micrología inscribe la ocurrencia de un pensamiento como lo impensado que queda por pensar en la declinación del gran pensamiento filosófico. El intento vanguardista inscribe la ocurrencia de un *now* sensible como lo que no puede presentarse y queda por presentar en la declinación de la gran pintura representativa. Como la micrología, la vanguardia no se aferra a lo que sucede al ‘tema’ sino a: ¿sucede?, a la indignancia. Es de esta manera como pertenece a la estética de lo sublime.”<sup>364</sup>

---

<sup>363</sup> Hay pocas indicaciones del *acontecimiento*, ya que “entre el entendimiento y la sensibilidad, los enlaces no son directos, a menos que se reintroduzca la teleología. El arte es, sin duda, una de ellas” (“[...] entre l’entendement et la sensibilité, les liaisons ne sont pas directes, à moins de réintroduire la téléologie. L’art est assurément l’une d’elles.”) LYOTARD, Jean-François. “Veduta sur un fragment de l’histoire du désir”; en: *Op. Cit.*, 1985; p. 293. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

<sup>364</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 1998; p. 107.

Dicho esto, téngase en cuenta que esta Tesis se alinea totalmente a la segunda acepción de *acontecimiento*, la del arte como posibilidad de lo sublime, e intenta abordar esta temática analíticamente desde un punto de vista estrictamente ligado a la crítica estética. Esta investigación se dedica a la identificación y al análisis de algunas condiciones de recepción estética de determinadas obras del arte contemporáneo en las que lo incondicionado supuestamente atisba el lenguaje. Lo que se pretende es una contribución al análisis sobre el sentimiento despertado ante determinadas obras de arte contemporáneas, en tanto que juicio estético. Uno de sus ejes está en la relación entre lo indeterminado y el *acontecimiento*, según la teoría kantiana retomada por Lyotard, y por ello recurre metodológicamente a conceptos establecidos en la filosofía.

No nos queda muy claro en la obra de Lyotard la manera en como trata tiempo y espacio, y además cómo transita desde el uno hacia el otro. Pese ello, su concepto de *acontecimiento* acusa, por ejemplo, una relativa precariedad en las traducciones del título del famoso artículo de Barnett Newman *The Sublime is now*, originalmente publicado en el número 6, volumen 1, de la revista *Tiger's Eye*, el diciembre de 1948, y comúnmente traducido como “lo sublime es ahora”. La denotación del “ahora” de estas versiones editoriales suele generar algunas confusiones, una vez que suele funcionar como una constatación del tiempo, así como ver las horas, y su consecuente establecimiento de un lugar. Es un testimonio del tiempo como determinación de un ahora e indicativo de un aquí. Es el tiempo a partir de la conciencia. Coloca lo “sublime” en un presente dado, supuestamente precedido por un pasado y seguido por un futuro (aunque raramente o nunca “*is*” aparezca como conjugación de la tercera persona del presente de indicativo del verbo latino “estar”, sino siempre del verbo “ser”). Pone lo sublime *hic et nunc* en el orden de las ocurrencias fenoménicas. Pero lo sublime es algo que en verdad no ocurre.

Nótese que para hablar sobre el *now* Newman ha tenido el cuidado teórico de afirmar más de una vez que su pintura no se consagra al espacio, sino al tiempo, a su vez inmensurable, una vez que es inubicable. Por otro lado, cuando menciona *here*, respecto a sus esculturas, no se refiere propiamente a un lugar, identificable en el tiempo, sino a la idea hebrea de un *allí* innominable, intemporal, conforme dice Thomas Baer Hess, citado por Lyotard. El *now*, como el *here*, es inhumano, en el segundo sentido



que Lyotard da a lo inhumano<sup>365</sup>, porque está fuera del lenguaje. De hecho, el título de Newman es un rechazo a la asociación entre tiempo y espacio, en la medida que *now* es una invención del tiempo, una aserción, una voluntad (un deseo) que no confirma un aquí y un ahora, sino que los desafía y los problematiza. El *Zip* y la *rest energy* son revelaciones sin revelados. La gran novedad de Barnett Newman, la cual en mi opinión se mantiene presente en una clase especial de producción contemporánea (como en la performance de *The Other*), fue hacer que el tema de lo sublime en el arte dejase de ser una mera alusión. El “ahora” no es un ocurrido (en el tiempo), sino un *acontecimiento*: el *Zip* cortado por Newman, el *Ha-Makom* acordado por Hess, el *diferendo* erigido por Lyotard, la *energy* suspendida por Abramović y Ulay.

Nunca sabemos con seguridad si el *now* del texto de 1948, así como el de las dos pinturas de 1965 y 67, está aquí. Tampoco si el *here* de las tres esculturas de 1950, 65 y 66 es ahora. O sea, nunca sabemos totalmente dónde sucede el *now*, tampoco cuando sucede el *here*. Siquiera sabemos si sucede algo. Sólo sentimos que algo sucede. El *now* de lo sublime es desconocido de la conciencia, pero es pensable por la razón. Se da como un éxtasis. El *ahora* de Newman y la *energía* de *The Other* son lo que la conciencia no logra concebir. Suceden antes que se pueda concebir qué sucede. *Rest energy*, así como *Onement*, cada uno en su medida y contexto, no se dan *hic et nunc*, pues promueven un acontecimiento que no se da como historia, no permite una proposición, una *frase*, sino que irrumpe silencioso como *diferendo* en esa diferencia entre la imaginación y el entendimiento (Kant), entre lo deseo y el lenguaje (Lyotard). Gran parte de la sublimidad está en esa duda, en ese vacío, ese hiato entre lo que se puede imaginar y lo que se puede concebir, entre lo que se puede pensar y lo que se puede decir.

---

<sup>365</sup> Primera clase: el *desarrollo*, la razón instituida, que designa “la inhumanidad del sistema en curso de consolidación”, basado en una gran narrativa tecnológica y mediática, cuyo lenguaje regula todas las otras pequeñas narrativas sobre el saber (educación), el hacer (competitividad), el tiempo (rapidez), el fin (performatividad), el cuerpo (sociedad), etcétera. Segunda clase: la *indeterminación*, la desregulación nativa, que designa “la miseria inicial [...] de una infancia que persiste hasta la edad adulta”, como una especie de libertad ontológica resistente. Para él, lo que las caracteriza es el conflicto, siendo conciliables sólo artificialmente, según una dialéctica o una hermenéutica que suprimiesen por especulación toda heterogeneidad y todo disenso de origen, ya que la única posibilidad que ha quedado de resistencia política a la primera clase de inhumanidad es la segunda. *Ibíd.*; pp. 10-15.



Barnett Newman: *Onement I*, 1948.

### 3.2.d Un dolor que place, como en la tragedia

Comparada a la gran épica dedicada a la cultura balcánica que Marina Abramović viene construyendo desde 1977, una interpretación sobre la posible sublimidad de *Rest energy* puede parecernos en principio una especie de desviación difícil de considerarse dentro de un trayecto comúnmente caracterizado como inscrito en el ámbito ritualista de la exploración de los límites del cuerpo, así como de la expurgación físico-psicológica de las represiones culturales. Es decir, dentro de corriente del *art as life* y de la sublimación, las cuales vienen siendo definidas aquí como contrarias a lo sublime. De hecho, la mayor parte de su obra habría de caracterizarse aquí en el ámbito conceptual de las actitudes metamórficas. Sin embargo, vale la pena mencionar que lo sublime significa, en el alcance mismo de

la estética y del arte, un desvío en sí mismo. Lo sublime es excepcional. El propio concepto de “obra”, como historia construida, es contrario a lo sublime, que nunca es histórico, sino siempre episódico. No constituye una meta ni un fundamento. No es un método, un carácter o un estilo. No es más que una poética, una pulsión o una voluntad, anterior a la poesía, el lenguaje o la necesidad. Su manifestación o formato es variable y discontinuo. No se trata siquiera de un *topos* determinado en el que una producción artística pudiera ser sublime. Así que cubre una gama muy amplia de posibilidades, pudiéndose hablar sobre la sublimidad respecto a un único artista, dentro de un movimiento o una generación, o aún respecto a una única pieza aislada dentro del conjunto de la obra de un mismo artista.

Este es el caso específico de *Rest energy*. La performance se destaca del conjunto que caracterizaba The Other hasta los ochenta por su elemento sentimental fuertemente anunciador de lo trágico, asentado sobre la confrontación entre confianza y vulnerabilidad. En toda la literatura sobre lo sublime, lo trágico suele ser considerado como un remate de la sublimidad, o sea, como su extinción, sobre todo

“cuando lo sublime queda desenmascarado al percatarse el sujeto de que, en definitiva, él procede y forma parte de una naturaleza a la que pretendía sojuzgar, entonces lo sublime se disuelve en dos mitades tan aparentemente antitéticas como ligadas en profundidad: lo ‘trágico’ (el reconocimiento schellingiano de *das Schreckliche*) y lo ‘cómico’ (como es notorio, según el propio Kant la risa es producida por la súbita resolución de una expectativa vivamente ansiada... en *nada*).”<sup>366</sup>

Sin embargo, también la tragedia griega ateniense pretendió llevar el espíritu del espectador a un estado de extrema tensión entre polaridades enfrentadas, o sea, hacia una *diferencia*. La tragedia, como obra de arte, puede incluso ser definida como la exposición de contrarios enfrentados (amor y odio; vida y muerte; apolíneo y dionisiaco), sentida como un equilibrio amenazadoramente real y vulnerable, por tanto, terrorífico, pero al mismo tiempo poderoso y ficticio, por tanto, placentero. Tanto más real sea la ficción, más placentera será la percepción de su terror (*das Schreckliche*), antes

---

<sup>366</sup> DUQUE, Félix. *Op. Cit.*, 2002; p. 108.

que en el *éxodo* más lírico y menos dramático, cuando el héroe reconoce su error, éste terror sea reconocido como procedente y formando parte de aquella ficción. Supuestamente sería durante los *episodios* que la tragedia permitiría experimentar la inanidad humana a través del ejemplo que es dado sin que fuese dado tratarse de un ejemplo. Semejantemente, también lo sublime sólo puede ser representado por analogías, una vez que lo indeterminado sólo se da como signo puro, sin significado (concepto) ni significante (materia).

Lo sublime funciona como un *episodio* sin *prólogo* ni *éxodo*. Es una especie de suspensión sucedida entre la *mimesis* y la *catarsis* (que definen la Tragedia para Aristóteles) antes de que las dos se reconcilien en la representación final mimética del crimen y catártica de su emoción, cuando las pasiones son purificadas por piedad y rechazadas por toma de conciencia, respectivamente. Tal y como ese determinado aspecto especial de la estructura trágica, específicamente el éxtasis, equivalente al *entusiasmo* descrito por Kant y adoptado por Lyotard, lo sublime es una metafísica de la experiencia. De modo independiente y anterior a toda experiencia concreta y empírica establecida por una conciencia *hic et nunc* (que en la Tragedia se revela solamente en la solución final de la presentación teatral), el éxtasis trágico y el *entusiasmo* sublime se refieren a la transcendencia sentida como experiencia humana misma, o sea, como límite de la razón<sup>367</sup>, en un sentido contrario al que Hegel separa lo sublime de lo trágico.

Hay que tener en cuenta, por supuesto, que el análisis de la performance *Rest energy* en el contexto de argumentación sobre la actuación anamórfica, en el ámbito de las estrategias creativas en el arte contemporáneo, ocupa también un lugar conjetural dentro de la estructura de la reflexión que conlleva la Tesis propuesta. Se trata de una conjetura según dos razones básicas: la primera, porque The Other jamás declaró pretender referirse a cuestiones relacionadas con el concepto de lo sublime (si se considera la enorme preponderancia que la “intención del artista” ha ganado tras Duchamp). La segunda razón está en relación con otras opiniones presuntamente aceptas, ya que por sí mismas tampoco son más que conjeturas, las cuales consideran que la sublimidad nada tiene que ver con la

---

<sup>367</sup> Sobre la relación entre la tragedia y la sublimidad véase: COURTINE, Jean-François. “Tragédie et sublimité”; en: NANCY, Jean-Luc (Cord.). *Du sublime*. Paris: Belin, 1988; pp. 211-236.

tragedia. Así lo consideró Hegel, por ejemplo, en contra Burke (véase 2.1.g), contraponiendo incluso los dos conceptos según una incompatibilidad genealógica entre uno y otro —la tragedia siendo griega (conflicto entre fuerzas éticas y morales) y lo sublime supuestamente semita (imposibilidad de “decirse” el nombre de Dios). Sin embargo, se justifica como análisis en la medida que busca un examen discursivo y potencialmente metódico del objeto de estudio descompuesto (la performance según las cualidades estéticas de recepción) a partir de algunos de sus elementos constituyentes, cuya señalización y jerarquía depende siempre de las opciones implícitas.

En este sentido, vale recordar que la diferencia decisiva entre la concepción culturalista de Burke y el naturalismo de los románticos ingleses fue precisamente comprender lo sublime como algo emparentado con la tragedia griega, donde el proceso que conlleva la catarsis (y su elemento extático) era, además de otros factores, también un placer, un fruto de la percepción del dolor en la representación. En Burke, lo sublime puede ser también la anticipación de lo trágico potencializado, como anuncio, antes de su consumación reconciliadora en la caída del héroe, que además funciona en la estructura del género como el apaciguamiento de aquella potencia y su percepción. Para ejercer su máxima fuerza de sensación de expurgación y liberación, a nivel del entendimiento (el que va a ser explorado por Freud bajo el nombre de *sublimación*), la catarsis trágica necesita antes llegar a un máximo como sentimiento de lo sublime, al nivel de la razón.

De acuerdo con Burke, la sublimidad procede del sentimiento de terror sentido como gozo en la obra de arte, al menos potencialmente, igual que observó con las tragedias. Lo sublime hace doler sin herir, amenaza pero no aniquila a través de una especie de *pathos* compartido entre artista/obra y espectador, muy próximo de aquella sincronía patológica que ocurre en el momento extático de las tragedias. “Pues, la simpatía debe considerarse como una especie de sustitución, por la que se nos coloca en el lugar de otro hombre, y nos vemos afectados [...]”<sup>368</sup>, sin necesariamente compartir su visión del mundo ni su lenguaje.

---

<sup>368</sup> BURKE, Edmund. *Op. Cit.*, 2005; Parte Primera XIII, p. 72.

Así, según Burke remitiendo a Longino, por “simpatía” uno puede sentir la elevación y el gozo propios de lo sublime si percibe la falibilidad del poder, la vulnerabilidad de la fe, el dolor, el infortunio, o el peligro representados tal como se fueran suyos, y “lo auténticamente sublime arrebatada de alguna manera nuestro espíritu, y, poseído de una especial exaltación, llénase de gozo y de orgullo cual fuera él mismo quien ha creado la frase que acaba de escuchar”<sup>369</sup>.

Sea lo que sea, Burke afirma que “el terror es una pasión que siempre produce deleite”<sup>370</sup>, y ese deleite puede ser sublime, aunque el terror por sí solo sea trágico. No obstante, advierte que ese deleite no procede propiamente de la percepción de que el dolor sea falso. La sublimidad no es pura representación. El placer de lo sublime no es placer por seguridad, todo lo contrario. “Cuanto más se acerca [la obra de arte] a la realidad, y cuanto más nos aleja de la idea de ficción, tanto más perfecto es su poder”<sup>371</sup>, aunque nunca supere el poder de la realidad misma.

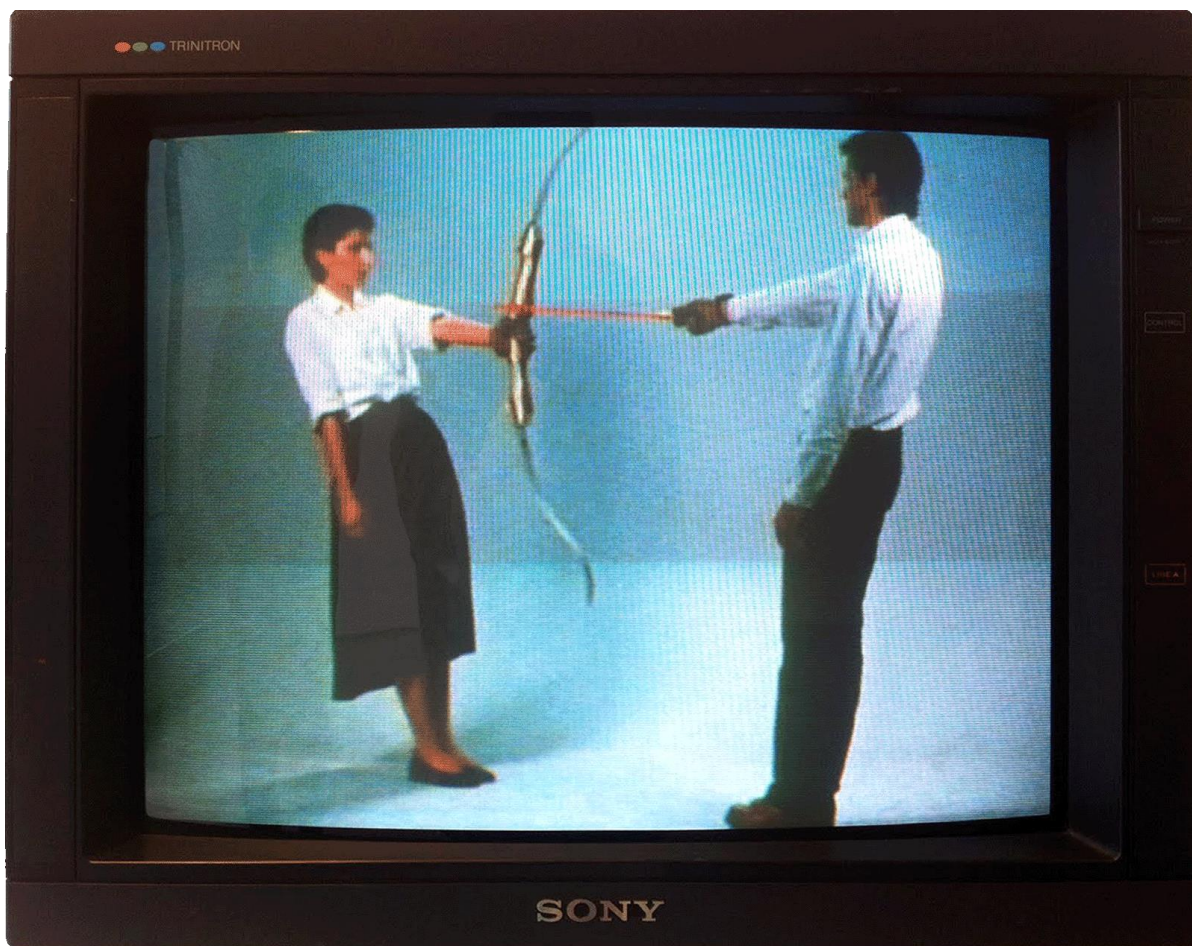
La energía acumulada en el arco a punto de disparar al corazón de Abramović se ve aplazada de modo frágil y fatídicamente controlado según la atención o la distracción, la resistencia o la fatiga, la pasión o la locura de Ulay. La realidad, entonces, se impone tan presente e intensa como pudo anhelar el formato de la performance. Hay todavía un detalle que se debe tener en cuenta. La performance es mediada por el soporte del video. Esto establece una excepción. La acción es en algún sentido representada, pero como escena, y no como imagen en el sentido mimético. Es presentada como a través de un espejo, la pantalla, la cual la vuelve espectáculo, en alguna medida al modo del teatro de las tragedias, como durante la desgracia de un rey, pero en gran medida al modo de la televisión, como durante la desgracia de una nave espacial, por ejemplo. Ante estas proyecciones, experimentamos una penosa e inconmensurable perspectiva de las ideas sobre nuestras propias limitaciones, sin sernos por ellas aniquilados.

---

<sup>369</sup> Atribuido a Pseudo-Longino. En: ANÓNIMO; ARISTÓTELES; ALSINA CLOTA, José (ed.). *Op. Cit.*, 1985; VII-2, p. 89.

<sup>370</sup> BURKE, Edmund. *Op. Cit.*, 2005; p. 74.

<sup>371</sup> *Ibíd.*; p. 75.



The Other: *Rest Energy*, 1980.

En el primer caso, estas ideas son las falibilidades del amor, del arte y de la vida, retenidas en sus límites por la “*rest energy*” en un doble agarre agotable, de Abramović al arco y Ulay a la cuerda. En poco más de cuatro minutos se espera que esta energía no falle. En el segundo, son las falibilidades del progreso, de la ciencia y de la vida, mantenidas en sus límites por la “*rest energy*” de una última batería agotable. A partir del 13 de abril de 1970, se esperó poco más de noventa horas para que la gravedad lunar fuese capaz de impulsar al Apolo XIII de vuelta a la Tierra. Sin embargo, pese a que la flecha está a punto de atravesar el pecho de la mujer, y los tres astronautas a desaparecer en el lado oscuro del infinito, no huimos. No miramos a otro lado ni apagamos la tele. Al contrario, gozamos hechizados por la bella e irresistible atracción del anuncio terrorífico del dolor del disparo y de la deriva. Ante y entre cada uno de estos dos silencios, profundamente personales e incommunicables,



resuena sordamente en nosotros la misma exclamación de asombro y estupefacción que Edwin Eugene (Buzz) Aldrin dejó escapar el 21 de julio de 1969: “Bella visión. ¡Magnífica desolación!”.



Difusión en vivo de la Nasa, mientras los astronautas orbitaban “a la deriva” en el módulo lunar Aquarius, el “bote salvavidas”; 15/04/1970. La transmisión fue el programa de televisión más visto en la historia hasta ese momento.

“El deleite que experimentamos en semejantes cosas nos impide huir de las escenas miserables. [...]. ¿No leemos acaso las auténticas historias de escenas de esta naturaleza con tanto placer como las novelas o poemas cuyos incidentes son ficticios?”<sup>372</sup>. Lo que place en el video de *The Other* es la dolorosa e inminente ocurrencia del flechazo trágico, o sea, de la muerte que todavía no ocurre. Lo que placía en la transmisión en vivo de la deriva espacial era la dolorosa ocurrencia posible de la desaparición trágica del Apolo XIII, o sea, de la extinción que todavía no ocurre. Es precisamente este punto el que Lyotard considera el mayor reto de la estética de Burke, algo sutilmente desechado por Kant:

---

<sup>372</sup> *Ibíd.*; p. 74-75 y p. 73.



“[...] mostrar que lo sublime es suscitado por la amenaza de que no suceda nada más. Lo bello da un placer positivo. Pero hay otra clase de placer, ligado a una pasión más intensa que la satisfacción, que es dolor y la cercanía de la muerte. [...] Lo que aterroriza es que el *sucede* no suceda, deje de suceder.”<sup>373</sup>

La pena está en el dolor; el gozo en la inconmensurabilidad. Separadamente son comprensibles. La primera pertenece a la moral, y lo segundo a los sentidos. Pueden inspirar belleza o fealdad. O sea, pueden expresarse por imágenes y conceptos, que es lo mismo. Mezclados, pena y gozo superan toda belleza y fealdad, y conllevan un sentimiento que resiste a toda conceptualización y representación. “No es un placer mixto, sino mezclado con un poco de malestar [...]; y todo esto antes de cualquier razonamiento, gracias a un instinto que nos impulsa hacia sus propios fines sin nuestra participación”<sup>374</sup>. Del Pseudo-Longino a Adorno, a esto se llamó sublime.

### 3.2.e Lo sublime superviviente en *The Other*: el caso *Rest energy*

En verdad, *Rest energy* es la segunda performance de una película que tiene cuarenta y seis minutos de duración. El video se llama *That Self*, y reúne cuatro acciones filmadas: *Point of contact*, *Rest energy*, *Nature of mind*, y *Timeless point of view*. Además de las cuatro secuencias, *That Self* cuenta aún con una larguísima apertura de dieciséis minutos y treinta y nueve segundos, durante los cuales se ve la pantalla fijada con tres campos sucesivos de color, a los cuales vuelvo a referirme más adelante. Son componentes variados, pero los dos artistas advierten que pueden funcionar separadamente como obras autónomas.

A través de las relaciones establecidas a lo largo de estas cuatro performances (*Relation Work*), pero considerando especialmente a *Rest energy*, la pretensión de la pareja era causar, según Abramović, “una tercera existencia, que contiene ‘Energía Vital’”. Esta tercera existencia de energía, invocada por

---

<sup>373</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 1998; pp. 103-104.

<sup>374</sup> BURKE, Edmund. *Op. Cit.*; pp. 74-75.

nosotros, ya no depende de nosotros sino que tiene su propia cualidad, a la que llamamos *That Self*<sup>375</sup>. Para el objetivo alegado por The Other, que era explorar el inconsciente, esta suerte de “efecto autónomo” en el sujeto o en los sujetos se trataba más bien de un resultado extático, entusiasmado e indeterminado de un esfuerzo de concentración más allá de las apariencias, que de un examen de los límites por medio del agotamiento físico, como se podría sospechar, a ejemplo de otras actuaciones de la pareja y su generación. Asimismo, por “inconsciente” se entiende según la significación general del psicoanálisis, más como un lugar extraño a la conciencia que el desarrollo específicamente freudiando de una instancia o un sistema constituido de contenidos reprimidos (*Unbewusste*, Primera Tópica). A partir del siglo XVIII, desde Pascal y Spinoza, una instancia ajena o independiente de la conciencia tiende a abandonar su estatuto irrazonable propiamente cartesiano. Alcanza su máxima etapa de integración e importancia para el universo de la razón en Alemania, especialmente con la arquitectónica crítica de Kant. Pasa a consistir una especie de frontera hacia donde no llega el poder de la conciencia como facultad cognitiva (*Entendimiento*). A partir de la cual se abre la absoluta libertad al pensamiento como facultad del deseo (*Razón*) en su parentesco con los sentimientos de placer y displacer (*Juicio*), ya sin ninguna relación directa con el punto de vista terapéutico de la psiquiatría. Esta “tercera existencia” generada “inconscientemente” por la “*rest energy*” sería para Burke el indicio “antes de cualquier razonamiento, gracias a un instinto que nos impulsa hacia sus propios fines sin nuestra participación”<sup>376</sup>, cuyo *delight* ha relacionado al éxtasis de la tragedia griega. Contiguamente, sería para Kant el *Enthusiasmus*, y para Lyotard el *événement*.

La desmesurada declaración de amor entre Abramović y Ulay se da en esta frontera. Ulay y Abramović son el Romeo y la Julieta que no mueren, porque no ocurre. Así que, por un lado, es la frontera de la muerte (el arco confrontado a la vida, pero no aniquilándola). Por el otro, la frontera de la conciencia (el arte confrontando al lenguaje, pero no extinguiéndole). En ambos casos, es trágica en cierta medida. Primero, porque amenaza y fuerza la idea de Justicia. Segundo, porque amenaza y

---

<sup>375</sup> “Our interest is relation. With our ‘Relation work’ we cause a third existence, which carries ‘Vital Energy’. This third energy existence conjured by us does not depend on us any longer, but has its own quality which we call That Self. Three as a number means nothing else but ‘That Self.’ ABRAMOVIĆ, Marina; ULAY. “Catalogue Database”; en: *Netherlands Media Art Institute, Montevideo/Time Based Arts*. URL: <http://cinovid.org/person/3757>.

<sup>376</sup> Ídem nota 373.

fuerza la idea de Libertad. Su “potencial trágico” está concentrado en la perturbadora alegoría sentimentalmente proyectada de un potencial y paradójico Cupido asesino. Esta contradicción perturba en el espectador (pero sólo en aquél que se da a la obra) toda la naturaleza del amor (entiéndase “naturaleza” como la *ley* del amor, su concepto). Ante un aspecto suyo desconocido e innombrable, lo que se imagina como amor vaga temporalmente huérfano de representación, y por eso incomprensible, exigiendo reanudarse.

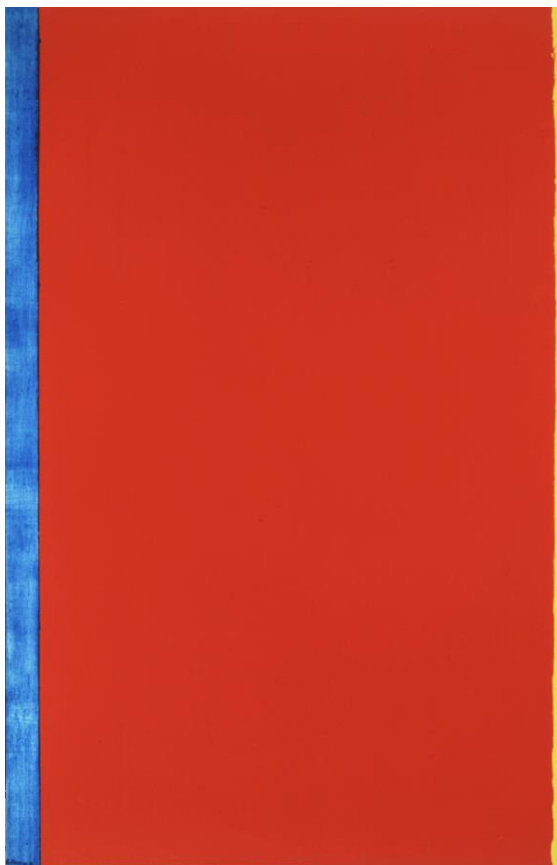
Dicho de otro modo, los datos difusos generados por la rara escena de *Rest energy*, recogidos por la sensibilidad en la imaginación, no encuentran una forma sintética en ningún concepto del entendimiento, es decir, lo que se imagina no se comprende, forzando entonces a nuestra capacidad de pensar a ir más allá del campo cognitivo de las leyes (o, en un nivel coloquial, de lo aceptable). Los sentimientos de placer y displacer generados por lo que se ve y se oye durante la performance, sin un patrimonio discursivo previo (moral), juzgan “en silencio” solamente con base en el libre juego entre la imaginación y las Ideas de la razón, o sea, con base solamente en la capacidad de pensar (gusto).

Como he dicho poco antes, *That Self* empieza con una larga proyección en plena pantalla de tres uniformes campos de color: rojo, azul y amarillo. En un primer sentido, esta apertura, *The colours*, tiene una función demostrativa y algo explicativa sobre el proceso de creación de las cuatro presentaciones que siguen, pues los colores sirvieron a la sesión de hipnosis a que se sometieron Abramović y Ulay. Cuatro visiones fueron relatadas por los dos en virtud de ese proceso, las cuales fueron traducidas a actuaciones para la película<sup>377</sup>. En un segundo sentido, *The colours* pretende también proporcionar al espectador la misma oportunidad de una experiencia hipnotizadora antes de empezar las cuatro performances. Sin pretender forzar asociaciones meramente formales y mecánicas, resulta todavía algo difícil resistirse a ver esta abertura como una suerte de aviso, teniendo en cuenta que lo que viene en seguida será una experiencia de concentración, tensión y miedo más allá de la conciencia. ¿Quién teme el rojo, el amarillo y el azul? Por un lado, pretende ser una preparación, como

---

<sup>377</sup> “We had training in hypnosis. Our aims were to search and explore the subconscious. We chose to realize three colour fields and four visions which were described by us under that treatment. The four visions were translated into performances for film.” ABRAMOVIĆ, Marina; ULAY. “Catalogue Database”; en: *Op. Cit.*. URL: <http://cinovid.org/person/3757>.

fue la hipnosis para los artistas. Pero por el otro es una alerta que va presentar un equilibrio entre el amor y la muerte, entre la vida y el arte tan inconcebible y trágico como la armonía asimétrica entre el hombre y Dios sostenida precariamente por el *Zip* —aunque, empero, la mítica psicológica de *The Other* nada tiene que ver, en rigor, con la mística teológica de Barnett Newman.



Barnett Newman: *Who's afraid of red, yellow and blue I*, 1966.

Hay todavía otro rasgo formal, iconológicamente más sospechoso, pero simbólicamente no menos fascinante. Muy libremente proyectado, un diseño de la posición de los dos cuerpos inclinados hacia atrás puede tal vez aludir a una imagen imprecisa de un corazón gráfico. No obstante, en el sentimiento de lo sublime esta o cualquier otra imagen será sumariamente sobrepasada por la elevación de su significado, para el cual quedará siempre insuficiente, como es el caso. Todo lo aparente y susceptible de comprenderse en una intuición, como el arco, la flecha, los cuerpos, el latido

de los corazones, las miradas, o aún la supuesta iconografía del conjunto, no consigue soportar, explicar, decir la magnitud pensable (aunque inconcebible) a que la idea impresentable de Amor, por ejemplo, confrontada a la de la muerte, alcanza en nuestra razón, así forzada al límite en su obligación de emitir un juicio. La sensación (sensibilidad) es sentida (imaginación) como superior a todo sentido (entendimiento).

Además de este efecto iconoclasta, pues el sentimiento despertado en lo sublime remite siempre a un contexto pre-discursivo, fuera del lenguaje, por así decirlo, la performance resulta no reducible a un sentimiento moral, como la mayoría de las otras acciones de la pareja. La gran belleza de su poesía visual por un momento es extremada y sobrepasada por la patología simpática que se impone resistente a cualquier interés nuestro, incluso sensible (el juicio de lo bello), hasta su dilución en una sublimidad inferida. Lo sublime no es propiamente contrario a lo bello, sino la belleza en su extremo. Mejor dicho, la belleza causa un tipo de placer positivo, pues que se da a partir del propio objeto bello (la teatralidad de la pareja, la asepsia del escenario, el corazón simbolizado...), mientras que lo sublime también causa placer, pero su “satisfacción” es “negativa”, como dice Kant, ya que se da aludido en el sujeto precisamente por indeterminación de un objeto (amor, muerte, justicia...). Como ya he dicho, “objeto sublime” suena como una contradicción de términos.

Es muy significativa también la sencilla pero precisa observación de Abramović de que “tres” ya no funciona como un número, sino que debe ser considerado sólo como “Ese Ser”<sup>378</sup>. *That Self* es “ese ser” tercero, pretendido por las performances, que disuelve, a la vez que constituye, la tríada. Bueno, se trata entonces de dos existencias materiales cuyo encuentro ritual las sintetiza, o mejor las cataliza en una tercera existencia independiente y completamente energética, por tanto, espiritual. Una analogía con la Trinidad se convierte en algo inevitable, en nada incoherente, una vez que el conceptualismo de *That Self* opera como el equivalente arreligioso del ascetismo cristiano, en tanto que ritual hacia una unión con lo Incondicionado, sea Él una “energía vital” o Dios, consecuencia de una concentración o de un éxtasis.

---

<sup>378</sup> “Three as a number means nothing else but ‘That Self.’” *Ibidem*.

Tanto *That Self* como *Spiritus Sanctus* son dos *acontecimientos*, sea como diferendo y no diferencia (*différend*, no *différence*), o como paráclito (Espíritu Santo, como intercesor). Lo que ocurre es la presencia posible de lo impresentable. Ocurre negativamente, por tanto sin ocurrir. No se puede juzgarlo determinantemente, pues que su carácter particular nunca encuentra determinación en una cualidad universal, es decir en un concepto o una forma. Este ocurrir como ausencia constituye un tipo de particularidad que es irreducible al campo del lenguaje, resistente a toda identificación, por tanto a todo objeto conocible y capaz de representarle, es decir a toda proposición ofrecida por el entendimiento.

*That Self* y *Spiritus Sanctus* se dan más allá del lenguaje. Generan a sus modos el profundo malestar del silencio, de la soledad, del sin fin y sin sentido, o sea de la muerte y del que nada suceda o que todo deje de suceder. Sin embargo, sus ocurrencias no ocurridas siguen dándose al pensamiento, aunque subjetivamente, y por eso debe buscar subsumirlas. Impedido de un acuerdo determinante con el entendimiento, queda al pensamiento el juego libre, reflexionante y sin límite de las facultades de imaginar y razonar. Al mismo tiempo que desagradan, *That Self* y *Spiritus Sanctus* placen enormemente en una aventura del pensar, porque no calan, no abandonan y tampoco matan, sino que potencializan la experiencia de que algo sucede y puede ser pensado. *That Self* y *Spiritus Sanctus* elevan el sentimiento en el momento mismo en que oprimen la sensación.

### 3.2.f El disparo “desublimado” de Chris Burden

Las analogías ascéticas no fueron una prerrogativa de The Other. En todo género de performance (mayoritariamente la *body art*) se ha experimentado a menudo este tipo de *extrema(un)cción*, sobre todo a lo largo de los años setenta. Un ejemplo emblemático es la crucifixión de Chris *Burden* durante su performance *Trans-fixed*.

La acción tuvo lugar en la Speedway Avenue en Venice, California, el 23 de abril de 1974. Burden se acostó boca arriba sobre el capó trasero de un “*volkswagen beetle*” con los dos brazos estirados. Un asistente clava a martillazos sus dos muñecas sobre el techo del auto. Después, el coche fue empujado

hacia fuera del garaje hasta la mitad de su extensión, lo suficiente para exponer el cuerpo de Burden. El motor se aceleró fuertemente durante unos dos minutos, luego fue apagado y el coche devuelto al garaje; tal como un reloj de cuco, dijo Burden<sup>379</sup>.



Chris Burden: *Trans-fixed*, 1974.

Por una parte, se puede decir que con la presentación de Burden “el arte de la performance en los Estados Unidos alcanza un límite extremo de presencia física”<sup>380</sup>, y en consecuencia un extremo aquí-y-ahora anti-sublime. En ese sentido, se podría decir también que con *Rest energy* el mismo contexto

<sup>379</sup> BURDEN, Chris; PERRIN, Frank. *Chris Burden: un livre de survie*. Montréal: Bloc-notes Éditions, 1995.

<sup>380</sup> FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin. *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Traducción de Fabián Chueca, Francisco López Martín, Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2006; p. 565.

ascético a que las artes del cuerpo habían accedido hasta los años ochenta parece alcanzar o retomar un máximo de espiritualidad, especialmente con los europeos (Yves Klein, Joseph Beuys, Bas Jan Ader, etcétera). La subjetividad, la transcendencia y la metafísica fueron aspectos sistemáticamente rechazados por la pretensión a la objetividad neoyorquina del post-guerras, que se extiende a lo largo de la gran corriente de las *art as life*, *live art* y *no art* combinadas (desde el Black Mountain College, New School of Social Research, Allan Kaprow, John Cage, Vito Acconci, hasta Bruce Nauman y Gary Hill).

Burden ocupa un lugar destacado en ese conjunto. Cerca de tres años antes de *Trans-fixed*, recién salido de la escuela de arte, una de sus primeras performances, y tal vez la más icónica, ya se caracterizaba por una actitud metamórfica y su marcada aversión al romanticismo del siglo XIX, profundamente identificado con la cultura alemana, y que al fin constituye uno de los pilares de la estética de lo sublime.

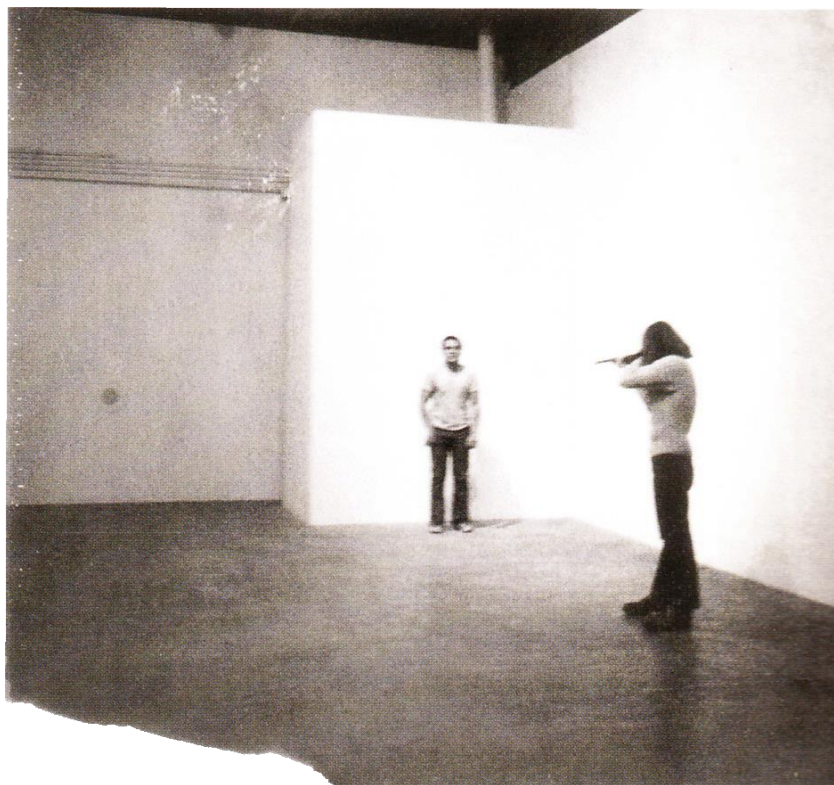
Jugando con el mismo dispositivo comunicacional de *The Other*, y de casi todo el arte contemporáneo (cual sea, suprimir la separación entre público e intérprete, como en el teatro), el 19 de noviembre de 1971, Burden invitó a una docena de personas a la galería F Space, en la ciudad de Santa Ana, California, bajo el pretexto de una recepción. En el lugar vacío, según testimoniaron los invitados, el mismo Burden lo describió de la siguiente manera: “A las diecinueve horas y cuarenta y cinco minutos, fui disparado en el brazo izquierdo por un amigo. La bala era de un rifle del calibre 22. Mi amigo estaba a unos cinco metros de mí”<sup>381</sup>.

---

<sup>381</sup> “At 7:45 pm I was shot in the left arm by a friend. The bullet was a copper jacket .22 long rifle. My friend was standing about 15 feet from me”. Leyenda para el video “Shoot”, Pacific Film Archive. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=26R9KFdt5aY>.

“Mi gran preocupación cuando realicé *Shoot* era que los medios de comunicación lo controlasen, así que deliberadamente mantuve a todos los medios y a la prensa al margen. También estaba interesado en tener un público de compañeros artistas que simpatizaban con mis intenciones. Los espectadores fueron invitados personalmente. Este control de la audiencia distingue mis acciones del teatro tradicional. De hecho, en una performance la magnitud y la formación del público es parte de la obra. En mis performances no había una separación entre el público y el intérprete como en el teatro.” BURDEN, Chris. “Hacer arte es verdaderamente una actividad subversiva”; en: *Entrevista realizada por Juan Agustín Mancebo (Mayo 1996)*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996. URL: <http://www.uclm.es/cdce/sin/sin3/burden1.htm>.





Chris Burden: *Shoot*, 1971.

Mientras Burden se dejaba herir en su bíceps izquierdo por un disparo de escopeta, un segundo asistente filmaba la escena. Del episodio, quedó una película muy precaria de casi dos minutos de duración, pero con sólo ocho segundos de imagen, y un par de fotos granulosas y averiadas<sup>382</sup>.

Mucho se ha discutido sobre las intenciones y significados de *Shoot*, presentada en medio a la atmósfera de la Guerra de Vietnam. En general, se está de acuerdo que esta performance, en conjunto con otras piezas de Burden, alude a cinco momentos violentos de la historia reciente de América, que se conoce por los medios de prensa como “*America’s darker moments*” (los momentos más oscuros de Estados Unidos).

Estos son: la detonación sorpresa de *Little Boy* sobre la ciudad japonesa de Hiroshima el 6 de agosto de 1945; el asesinato por linchamiento público y mutilación del adolescente negro Emmett Louis Till el 28 de agosto 1955 en la pequeña localidad de Money, Mississippi, supuestamente por haber silbado a una mujer blanca por la calle; el asesinato del trigésimo quinto presidente de los Estados Unidos John Fitzgerald Kennedy el 23 de noviembre de 1963; la llamada “Masacre de My Lai” el 16 de marzo de 1968, que fue la matanza, sodomía y descuartizamiento a manos de soldados de la Compañía “Charlie” del ejército estadounidense de entre trecientos y quinientos aldeanos vietnamitas desarmados

---

<sup>382</sup> “La compilación del video de su obra que se presentó en la Galería Feldman el año pasado tiene deficiencias similares. Incluye, por ejemplo, un cortometraje de ‘*Shoot*’, su pieza más famosa y la que primero atrajo la atención internacional. La calidad de imagen es granulosa y aún más degradada por la transferencia a la cinta, y en el audio el sonido del rifle sería todo, pero está casi perdido en medio de la charla informal y el murmullo de los espectadores. Esto no quiere decir que la ocasional y con frecuencia decepcionante calidad de la documentación perjudique la obra en sí misma. Todo lo contrario. Esto parece corroborar la tesis de McLuhan de que una imagen de baja definición ‘*hot*’ evoca un mayor grado de fantasía y empatía con el espectador que otra de alta definición ‘*cool*’. Al reconocer la distancia real entre el evento en vivo y el público secundario, en lugar de tratar de compensar por ello, la documentación de Burden transmite una autenticidad sin excesos, incluso se tiende a mitificar el trabajo omitiendo detalles que distraen.” (“The videotape compilation of his work that was shown at the Feldman Gallery last year has similar shortcomings. It includes, for instance, a short film of ‘*Shoot*,’ his most notorious piece and the one that first brought him to international attention. The image quality is grainy and further degraded by the transfer onto tape, and on the soundtrack, the report of the rifle is all but lost amid the informal chatter and milling around of the spectators. This is not to say that the casual, and frequently underwhelming quality of the documentation detracts from the work itself. Quite the contrary. It seems to corroborate McLuhan’s thesis that a low-definition ‘*hot*’ image evokes a greater degree of viewer empathy and fantasy-projection than a high-definition ‘*cool*’ one. By acknowledging the real distance between the live event and the secondary audience, instead of trying to compensate for it, Burden’s documentation conveys a hype-free authenticity even as it tends to mythify the work by omitting distracting details.”) HORVITZ, Robert. “Chris Burden, Doorway to Heaven, 15 November 1973”; en: *Artforum Magazine*, Volume XIV No. 9 (May 1976). California: Artforum Inc., 1976; pp. 24-31.

(casi todos mujeres, ancianos, niños, e incluso bebés); y, declaradamente, el suceso conocido como la “Masacre de Kent State” el 4 de mayo de 1970, cuando algunos soldados de la Guardia Nacional de Ohio abrieron fuego contra estudiantes desarmados que protestaban por la invasión de Camboya por los Estados Unidos, matando a cuatro e hiriendo a otros nueve.



Little Boy (The New York Times, miércoles, 8 de agosto de 1945), 1945.



The emmett till slaying (Jet Magazine, 23 de julio de 1964), 1955.





*The Kennedy Assassination*  
(The Washington Post, sábado, 23 de noviembre 1963), 1963.



*The Massacre of My Lai*  
(The Plain Dealer, Cleveland, Ohio, 20 de noviembre de 1969), 1968.

*Kent State Massacre* (Georgia Straight, periódico alternativo canadiense de Vancouver, foto de John Paul Filo, Premio Pulitzer 1971), 1970.

Pese poco más de un año y medio del tiroteo en el campo de Ten State, las repercusiones aún enardecían las discusiones políticas, morales y libertarias en Estados Unidos, sobre todo en los ambientes estudiantil y artístico. Además, una serie de acontecimientos a lo largo del 1971 añadieron

más leña al poderoso movimiento contra la Guerra de Vietnam bajo el cual *Shoot* se presentaría: la invasión de Laos por las tropas survietnamitas apoyadas por los Estados Unidos; la enorme marcha de abril contra la guerra realizada en Washington DC.; y las publicaciones a partir de junio por The New York Times de extractos de los llamados “Papeles del Pentágono” acerca de la participación del país en el Sudeste de Asia. Con su performance en noviembre del mismo año, Burden ponía de manifiesto su protesta moral y política. Más aún, sobre todo iniciaba el tema que marcaría las próximas dos décadas de su carrera artística: la provocación, el peligro y las autolesiones.

### 3.2.g El acontecido del disparo enunciado versus el acontecimiento del disparo aludido

Hay en *Shoot* el mismo y difícil abordaje del límite de confrontación con las ideas de riesgo, caída, fallo, desaparición, pérdida y muerte que también operan en *Rest energy*. Se da en ambas performances este mismo borde entre la tragedia y la farsa; es decir, entre la ocurrencia y no ocurrir nada. La propia Marina Abramović estuvo muy cerca de ser herida por un disparo sólo tres años después del de Burden, cuando el público de una galería en Belgrado fue invitado en 1974 a utilizar a su antojo unos setenta y dos objetos sobre la artista, incluyendo entre ellos aceite de oliva, rosas, y una pistola cargada: “yo estaba lista para morir”. Después de unas seis horas de “tortura”, salió de la galería goteando sangre y llorando, pero viva. Sin embargo, ya había ahí un afrontamiento al borde de la vida por parte de Abramović distinto al de Burden, que llegaría a su madurez en 1980. Al principio, *Shoot* y *Rest energy* nos parecen obsesionadas con los límites físicos y emocionales respecto a los posibles flujos entre los ámbitos personal y común. Pero una diferencia separa para nosotros los dos abordajes, los dos procedimientos y, por ende, los dos efectos estéticos, o más exactamente las dos clases de afecciones provocadas en el espectador. Respecto al disparo, eje dramático de ambas actuaciones, mientras Burden hace hincapié sobre lo ocurrido, *The Other* extiende y eleva el “¿Ocurrirá?”.

*Shoot* es heredera de la incorporación literal del cuerpo y del público promovida por los dadaístas y surrealistas, entre otras fuentes. Fue durante el estreno de la obra de teatro surrealista *Les Mamelles de Tirésias: drama surréaliste*, de Guillaume Apollinaire, el 24 de junio de 1917, cuando el excéntrico

escritor francés Jacques Vaché blandió repentinamente su pistola contra el público, amenazando dispararle. Tras impedirlo, y doce años más tarde, André Breton teorizaría el recuerdo diciendo que “el acto surrealista más sencillo consiste en lanzarse a la calle pistola en mano y disparar a ciegas, mientras uno pueda apretar el gatillo, contra la multitud”<sup>383</sup>. Claro que el medio siglo que separaba a Burden de Vaché y Breton le permitió convertir la política del desbarajuste en un desbarajuste de la política. Sin embargo, lo que él quiso disparándose fue descargar un golpe contra el público.

“Todo aquel que oye o lee algo sobre esta performance se ha preguntado en un momento u otro, consciente o inconscientemente, qué se siente cuando te disparan. Planteándome esta pregunta y realizando esta acción, he respondido por mí mismo. Los espectadores no pueden evitar ponerse en mi lugar.”<sup>384</sup>

Como ya se ha sido dicho aquí, desde Burke hasta Lyotard, pasando por Kant, Schiller, Hegel y un sin número de comentaristas, lo que es de alguna forma terrible o actúa de una manera análoga al terror provoca la afección más profunda que la mente puede sufrir, y por ello constituye la fuente más elevada y principio predominante de lo sublime. Ahora, bien, “no hay ningún terror en un disparo, sólo la anticipación a él”, habría dicho Alfred Hitchcock al ser preguntado en una entrevista sobre la razón de porqué sus películas solían tener tan pocas escenas de muerte. O sea, el terror está en lo no dicho. El terror está en el “¿Ocurrirá?”. Si se quiere imponer el miedo, muéstrese la aniquilación, pero si se quiere incitar al terror, muéstrese sólo el poder que aniquila. Lo distinto es que en el segundo caso el sentimiento de pena, ante el anuncio de la aniquilación, se mezcla profundamente a una satisfacción por el hecho de que esto nunca ocurre, mientras ocurre. Esto genera una especie de placer negativo, lo cual, intrínsecamente sumado a la pena, eleva el alma al mismo nivel de poder o dimensión de la amenaza. La actuación de Burden es una proclamación. Pleno en su imperativo *hic et nunc* (propriadamente performático), *Shoot* es un enunciado, totalmente completo y dado.

Entonces, según el Lyotard de *Discours figure*, puede afirmarse que *Shoot* pertenece al ámbito del lenguaje. La presentación de Burden transita en la esfera de lo social. Por eso, el espacio-tiempo se da

---

<sup>383</sup> André Breton en el Segundo Manifiesto del Surrealismo de 1929, citado por KUSPIT, Donald Burton. *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003; p. 77.

<sup>384</sup> BURDEN, Chris. “Hacer arte es verdaderamente una actividad subversiva”; en: *Op. Cit.*, 1996.

en ella indisociablemente organizado *hic et nunc*, así determinado por y en el discurso, de un modo igual para todos. En términos kantianos, la sensación generada por aquel disparo encuentra inmediatamente respuesta conceptual en las categorías del entendimiento, organizadas como discurso sobre el presente, según la proporcionalidad común entre pasado y futuro, o entre causa y efecto. Por otro lado, *Rest energy* debe pertenecer al ámbito del individuo, ahí donde el lenguaje no legisla solo, o en donde un tipo de intra-lenguaje que se desconoce a sí mismo es incapaz o desinteresado a un fin. Se expresa imperativamente, o mejor dicho, se afirma como signo sin significante ni significado, como *frase* independientemente de ninguna estructura discursiva a priori, como aquella sobre el espacio-tiempo. Es la ocurrencia de lo no ocurrido, el *acontecimiento*, simplemente surge, fuera o ajeno al orden espacio-temporal convencional de lo que sucede, sucedió o debe suceder. Su “discurso”, *frase* o proposición es asimétrica, disidente, heautónoma, esencialmente anti-discursiva. A causa de que el entendimiento no acoge la sensibilidad generada por el no disparo del arco, la imaginación no encuentra un concepto que la determine, y se expande sin límite hacia las ideas ilimitadas de la razón. Desde este mundo de las ideas, su *frase* o proposición se muestra entonces no sólo como diferencia, sino como un *diferendo*<sup>385</sup>.

Sin embargo, la principal y más peculiar característica del *diferendo* es que su derecho absoluto a las proposiciones está sometido a la eterna búsqueda por el discurso en el lenguaje, es su ley, de la misma forma como para la imaginación es obligatorio intentar unir lo diverso de la sensibilidad en un concepto. Mientras el *diferendo* no encuentra una comunicación en el lenguaje, sigue extendiéndose más y más en la expresividad infinita del silencio, o más exactamente del hablar sin habla. Mientras la imaginación no encuentra un concepto en el entendimiento, sigue extremándose más y más en la capacidad del pensar ilimitada de la razón.

---

<sup>385</sup> Reforzando la nota anterior, el mantenimiento de este galicismo (*diferendo*, en los idiomas iberoamericanos; y *différend* en los anglosajones) no obedece a un capricho tautológico, sino que intenta preservar la distancia francesa elegida por Lyotard entre *différence* y *différend*, según la cual el sentido de disputa como designio de temor o dolor, con referencia a lo sublime, que no se presta al arbitraje, completa y supera el significado denotativo de *diferencia* (litigio, desavenencia, controversia, etcétera). SIM, Stuart (Ed.). *Op. Cit.*, 2011. | LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 1983. Se ha tomado este cuidado, pese la opción declaradamente problemática de los traductores españoles.

“La diferencia (en el sentido que damos aquí al término) es el estado inestable y el instante del lenguaje en que algo que no debe poderse expresar en proposiciones no puede serlo todavía. Ese estado implica el silencio que es una proposición negativa, pero apela también a proposiciones posibles en principio. Lo que corrientemente se llama el sentimiento señala ese estado.”<sup>386</sup>

Así, el sentimiento que dice este no dicho se produce como sentimiento de lo indeterminado. Ello ocurre como proposición, nunca como preposición (introducción a un discurso), cuyo único referente no son más que otras proposiciones. Por eso, sufre ante el anuncio de privación de referirse por fin. Pero al mismo tiempo goza la promesa de libertad de proponer sin fin. Ese flujo es lo sublime.

Seguramente, el miedo incitado por Burden en aquellos pocos invitados a la galería F Space fue comparativamente grande. Sin embargo, el temor aludido por Abramović y Ulay en cualquiera que vea el video *That Self* puede ser absolutamente grande. Seguro, también, que han sido dos hechos valientes. La diferencia es que el coraje ético de Burden no alcanza la espiritualidad estética de The Other. Al contrario, la suprime. Y este, incluso, tal vez sea su valor. En términos kantianos, quiere decir que el concepto de miedo y dolor que *Shoot* demanda pertenece al entendimiento, y a ello contesta nuestra imaginación con una imagen muy determinada de la molestia física, sin ninguna otra significación que aquella procedente de la experiencia singular de la mutilación en sí. Usando las palabras de Abramović, es “una construcción mental y física que uno hace frente al público en un determinado tiempo y lugar”, pero luego no ocurre una energía, sino una descarga, una desconcentración (el psicoanálisis lo llamaría una sublimación). Por otro lado, el concepto de temor

---

<sup>386</sup> “La diferencia (en el sentido que damos aquí al término) es el estado inestable y el instante del lenguaje en que algo que no debe poderse expresar en proposiciones no puede serlo todavía. Ese estado implica el silencio que es una proposición negativa, pero apela también a proposiciones posibles en principio. Lo que corrientemente se llama el sentimiento señala ese estado. [...] Hay que buscar mucho para encontrar las nuevas reglas de formación y de eslabonamiento de proposiciones capaces de expresar la diferencia revelada por el sentimiento si no se quiere que esa diferencia quede inmediatamente ahogada en un litigio y que la voz de alerta dada por el sentimiento haya sido inútil. El objetivo de una literatura, de una filosofía y tal vez de una política sería señalar diferencias y encontrarles idiomas.” LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 1991; pp. 25-26.

“Le différend est l'état instable et l'instant du langage où quelque chose qui doit pouvoir être mis en phrases ne peut pas l'être encore. Ce que l'on nomme ordinairement le sentiment signale cet état. Il faut beaucoup chercher pour trouver les nouvelles règles de formation et d'enchaînement de phrases capables d'exprimer le différend que trahit le sentiment si l'on ne veut pas que [...] l'alerte donnée par le sentiment ait été inutile.” LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 1983; p. 29.



incitado por *Rest energy* pertenece a la razón, a la cual no consigue la imaginación responder con ninguna imagen que represente la totalidad de la pena amorosamente fatal. Así, performances como la de *The Other* no tratan sobre “extender los límites por medio del agotamiento físico, sino más bien sobre el poder de concentración”<sup>387</sup>.

El tópico de la “concentración” es fundamental aquí. No es casualidad que la pareja hizo ejercicios de hipnosis antes de ejecutar las actuaciones que componen *That Self*. De una u otra manera, este tema estuvo también recurrentemente asociado a lo sublime, directa o indirectamente. Específicamente en *Rest energy*, la acumulación de energía como una suspensión *hic aut nunc*, que atañe amenazadoramente la legalidad espacio-temporal del entendimiento, hace cesar el movimiento del alma y se convierte en una afección que supera todas las fuerzas, quedando el sujeto a la merced de la estupefacción del “¿Ocurrirá?”. Es la espera como testimonio o experiencia del *acontecimiento*. Más que eso, es la espera en tanto que *acontecimiento*. “Lo que sucede (*quid*) viene a continuación”<sup>388</sup>. Hay tanta concentración en este intervalo (o en este *instante*), que no hay noción de tiempo, es decir no hay acuerdo espacio-temporal, y por eso no hay movimiento o historia (comienzo, medio, final), sólo vibración (comienzo). Este estado concentrado, intenso, entusiasta de suspensión concurre a su vez a la expansión del terror, porque todo amenaza cesar, pero al mismo tiempo suscita o acoge una y otra vez “el acontecimiento de una frase inaudita”<sup>389</sup> que suena silenciosamente dentro de cada uno de nosotros como un estallido de poder, porque todo sigue vibrando.

### 3.2.h La *terribilità*

Lo sublime es una especie de frontera moral entre la vida y la muerte en la misma medida en que es una frontera estética entre el aquí y el ahora. Un límite último y extremado en el cual el anuncio de la muerte hace sentir la vida como fuerza inmensurable, en la misma medida en que la inminencia de la

---

<sup>387</sup> “These performances are not about extending limits by means of physical exhaustion, but rather, about the power of concentration.” ABRAMOVIĆ, Marina; ULAY. “Catalogue Database”; en: *Op. Cit.*

<sup>388</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 1998; p. 89.

<sup>389</sup> *Ibíd.*; p. 91.

falta del tiempo contable es sentida como exceso temporal o eternidad (sin espacio), así como la falta de espacio mensurable es sentida como exceso espacial o infinitud (sin tiempo). Entre un extremo y otro es donde se encuentran y se mezclan el placer y el displacer. Ahí, se ubica el abismo de lo sublime. Ahí, ocurre el estremecimiento de la sublimidad.

Cuando el Papa Julio II puso a Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564) el apelativo “*il uomo terribile*”, que lo acompañó durante toda su vida, se refería no sólo a su personalidad violenta a la vez que inspiradora, marcada de burlas e insultos lanzados contra sus rivales, sino también a la fuerza casi sofocante de sus obras. Del mismo modo, cuando pasados más de cuarenta años Giorgio Vasari reclama la *terribilità* como un valor fundamental del arte, como de igual importancia a la tradicional *grazia*, también está defendiendo la perspicacia inventiva de Buonarroti ante el arte intelectual de Rafael. Por ejemplo, “es difícil imaginar la caracterización de Vasari de Miguel Ángel como *terribile* sin el precedente de la *audacia* de Plinio”<sup>390</sup>, la cual supone uno de los requisitos de la excelencia creativa, de la capacidad de construir una obra de arte verdaderamente *miracolosa*, una *maraviglia*. Por tanto, y siguiendo el estoicismo, hace parte de la teoría renacentista más convencional la recuperación del romano Gayo Plinio Segundo en el contexto del pensamiento sobre el arte entre los siglos XV y XVI. No obstante, la gran novedad revolucionaria de Vasari fue atribuir el aspecto terrorífico no sólo al genio artístico, siguiendo a la *audacia* de Plinio, como una especie de predisposición y exigencia a la creatividad especial, sino también a la propia imagen u obra en sí misma, como un tipo sorprendente de potencial afectivo propio. Para Vasari, la *terribilità* michelangeliana era intrínseca al genio creador, pero también expresada en cada músculo, vena y ceño de sus esculturas y pinturas.

La enorme admiración de Vasari por Miguel Ángel es bien conocida, al cual consideraba el más gran artista de su tiempo y el culmen de los ideales renacentistas. Su principal característica y virtud, la *terribilità*, la exalta en la sexta parte de la edición revisada en 1568 de sus *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori da Cimabue insino a' tempi nostri* (*Las vidas de los más excelentes*

---

<sup>390</sup> “It is hard to imagine Vasari’s characterization of Michelangelo as *terribile* without the precedent of Pliny’s *audacia*.” EMISON, Patricia A. *Creating the “divine” artist: from Dante to Michelangelo*. Massachusetts: Brill Academic Pub, 2004; p. 35. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

*arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*; a menudo abreviado a la *Le vite*), publicadas por primera vez en 1550. A lo largo de toda *Le vite*, Vasari cita la palabra *terribilità* unas seis veces, casi todas sólo en el libro sobre la vida del *terribile*. El 21 de febrero de 1508, después de todo un año de estrés con los continuos fallos de algunos expertos contratados para la fundición en bronce de su modelo de arcilla, Miguel Ángel entrega a las tres de la tarde la fachada de la iglesia de San Petronio en Bolonia con la colosal estatua del Papa Julio II encima de la puerta central, imponentemente sentado como un juez, por fin fundida por él mismo. Desde 1506, Julio II había expulsado de Bolonia a la familia principesca medieval Bentivoglio, aliada a los franceses. Pero con la huida del papado en 1511, los Bentivoglio retornan a la ciudad. Los boloñeses, que no apreciaron nunca la postura amenazadora de aquella imagen justo en su catedral, más maldiciente que bendecidora, la destruyeron en el 30 de diciembre, durante la rebelión. El duque de Ferrara mantuvo sólo la cabeza, que desapareció, no dejando dibujo, grabado, o cualquier fragmento que ayude a reconstruir aquel bronce poderoso. Sin embargo, respecto a esta estatua, Vasari afirmó que en ella había todo lo que es majestad y grandeza, ánimo, fuerza, entusiasmo y terror (“*animo, forza, prontezza e terribilità*”<sup>391</sup>). En Miguel Ángel, sigue él, se puede encontrar “*la terribilità dell’arte*”.

Otro buen ejemplo del terror convertido en obra de arte (o sea, de una amenaza ética convertida en un deleite estético, conforme Burke y Kant tratarán dos siglos después) aparece también en la cuarta parte de esta serie de biografías de artistas dedicadas por el autor a Cosimo I de’ Medici. Vasari la consagra a la vida del florentino Leonardo di Ser Piero da Vinci. Describe o menciona dos pinturas como estando entre las primeras obras más tempranas del joven Leonardo. De una de ellas, la *Medusa*, además del testimonio de *Le vite*, lo que queda hoy no es más que una presunta versión en la Galería Uffizi, atribuida a algún pintor flamenco que vivió entre los siglos XV y XVI. Más que describirnos la pintura hecha sobre un escudo de madera, Vasari nos relata una experiencia a ella asociada, la del padre del artista, Messer Piero Fruosino di Antonio, quien le encargó la obra. Leonardo la presenta a su padre en una verdadera escena preparada: una tenebrosa habitación-taller en la cual todo el mundo

---

<sup>391</sup> “[...] e mentre che Michele Agnolo lavorava la sepoltura, fu fatto lasciare stare, e mandato a Bologna per la statua, dove fece una statua di bronzo a similitudine di Papa Giulio, cinque brazza d’altezza, nella quale usò arte bellissima nella attitudine, perché nel tutto aveva maestà e grandezza, e ne’ panni mostrava ricchezza e magnificenzia, e nel viso animo, forza, prontezza e terribilità.” VASARI, Giorgi. *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori, e architetti*. A cura de Luciano Bellosi e Aldo Rossi. Torino: Einaudi, 1986; p. 924-925.

evitaba entrar, con poca luz y claustrofóbica, donde solía acumular animales disecados, insectos, lagartijas, lagartos, grillos, serpientes, mariposas, saltamontes, murciélagos y toda suerte de materiales y olores fantasmagóricos. Dice Vasari, entonces, que Ser Piero fue de pronto tomado de un gran sobresalto, “*scosse*”, así que vislumbró la imagen monstruosa de la Medusa dulcemente iluminada por la tenue luz de una ventana entreabierta en medio de ambientación tan escalofriante, mientras la imagen lo hipnotizaba como una “*cosa piú che miracolosa*”.

“Vasari atribuye el aspecto aterrador de la fabulosa criatura a la obra de arte en sí misma. Él estaba dando a entender que la obra de arte crea el terror, lo que en otro lugar llama de *terribilità*. De manera similar, él dice que la Mona Lisa inspira en todos los artistas ‘temor y temblor’, *tremare e temere*. Así como Vasari estetiza a menudo la religión en su descripción de la gracia artística, estetiza el mito primordial de la Medusa, domesticando el terror mítico como el terror del arte, la *terribilità*.”<sup>392</sup>

Vasari concluye comentando que Leonardo ha quedado satisfecho, una vez que probara que el trabajo servía al fin para el que fue hecho, pues aquel (estremecimiento) era el efecto que se pretendía producir<sup>393</sup>. Desde entonces, mucho se ha dicho y escrito sobre el poder de una imagen (una escena; un paisaje; un poema; una experiencia; etcétera) contener más de lo que aparentemente muestra. Ante esa presencia ausente, la mente es llamada a pensar más de lo que supuestamente es capaz de pensar. Es la capacidad que una obra de arte o de la naturaleza tiene de arrebatar al espectador en un instante de pura concentración, casi hipnótica. Es como el culmen último de una curva parabólica, en cuyo vértice no se está subiendo ni bajando, cuando el cuerpo vive el máximo de su impulso y la inminencia de la caída a la vez. Allí, en ese equilibrio precario y efímero, la suspensión espacio-temporal rompe o al menos perturba la coherencia entre el aquí y el ahora. Allí es el eterno infinito, que descarga, como epifanía sobre el espíritu, la energía extática de una presencia que no está.

---

<sup>392</sup> “Vasari attributes the terrifying aspect of the fabulous creature to the work of art itself. He is implying that the work of art creates terror, what he elsewhere speaks of as *terribilità*. In a similar way, he says that the Mona Lisa inspires in all artists “fear and trembling”, *tremare e temere*. As Vasari often aestheticizes religion in his description of artistic grace, he aestheticizes the primordial myth of Medusa, domesticating mythic terror as the terror of art, its *terribilità*.” BAROLSKY, Paul. *A brief history of the artist from God to Picasso*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 2010; p. 75 (traducción al castellano del autor de este trabajo).

<sup>393</sup> “[...] ché questo è il fine, che dell’opere s’aspetta.” VASARI, Giorgi. *Op. Cit.*, 1986; p. 552.

Cerca de tres años antes de empezar la estatua de Julio II, Miguel Ángel había terminado el *David*. Más que la descripción de Vasari sobre una estatua que nadie hoy conoce, el ceño fruncido, las manos casi cerradas, los músculos contraídos de este inmenso cuerpo paradójicamente reposado sobre un pacífico *contrapposto*, y precariamente equilibrado sobre un tobillo que anuncia su fractura, expresan totalmente el poder de la *terribilità* que parece superar todo “*animo, forza, prontezza*”. Bajo la quietud blanca y la estabilidad sólida del mármol, el conflicto entre cuerpo y alma del Miguel Ángel neoplatónico produce una verdadera vibración estética, que parece a punto de explotar toda la piedra. ¿Ocurrirá? Por otro lado, la inmovilidad del video, las posturas recostadas, la falta de secuencia, el casi silencio, el fondo infinito, todo en *Rest energy* parece estar dinámicamente paralizado, o mejor energéticamente retenido. Sin embargo, la aceleración de los latidos cardíacos, la inestabilidad creciente de equilibrarse por el arco y la cuerda, los pequeños gemidos espasmódicos del esfuerzo que se van agotando, las puños cerrados, las piernas tensas, y sobre todo la inminencia del accidente fatal, estos son sus dispositivos terribles, disfrazados bajo su aparente tranquilidad. El nada ocurriendo es su *Ocurrencia*. Su sosiego es su *terribilità*.



Michelangelo Buonarroti: *David*, 1501/4.



Marina Abramović & Ulay: *Rest energy*, 1980.

### 3.2.i La diferencia entre terror y violencia

El teórico literario alemán Hans Ulrich Gumbrecht recurre teóricamente a Martin Heidegger, así como ilustrativamente al barroco español de Pedro Calderón de la Barca, al teatro japonés, e incluso al deporte para hablar de *Evento*, cuando uno se pone frente a un cuadro, una montaña, un video y nada ocurre, salvo la propia *Ocurrencia*, el propio *Acontecimiento*. El darse de la experiencia como el propio fenómeno estético, sea bello y socialmente objetivado (*Sensus communis*), o sublime y comunitariamente subjetivo (*Enthusiasmus*).

Gumbrecht trata el *Evento* —la *Ocurrencia*, el *Acontecimiento*— en términos de una tensión entre presencia y sentido. En los términos de Lyotard sería una tensión entre deseo y lenguaje. Para ocurrir, esta tensión reclama una dimensión espacial, fenoménica, pero corre el riesgo de estar siempre inarticulada con el tiempo, porque se trata de una sustancia que no se da de hecho, como la tercera energía pretendida por Abramović y Ulay. Es una sustancia presente y ausente a la vez. Si es, nunca está: el éxtasis, el terror, la energía, el entusiasmo. Cuando está, ya no es: el epílogo, la estatua, el video, el discurso. Mientras es, su objeto está siempre indeterminado. La objetivación depende de los vectores de espacio y de tiempo cognitivamente articulados. En una inarticulación entre imaginación y entendimiento, la temporalidad será siempre imprevista, imprecisa y efímera, incluso fuera de la lógica entre causa y efecto. Así, el *Evento* surgiría siempre como de la nada, sólo como epifanía (para Gumbrecht, citando a Jean-Luc Nancy) o como sentimiento (para Lyotard, citando a Kant). No es más que una intensificación, un estremecimiento, el cual, sobre todo en lo sublime, será signo de violencia (para Gumbrecht), o de terror (para Lyotard).

Acerco aquí el *sentimiento* kantiano de Lyotard a la *epifanía* nancyana de Gumbrecht (con sus deudas al concepto literario de James Joyce y gran parte de la alta Modernidad) sólo en la medida que ésta no designa la presentación de una cosa, pues es anterior a la conciencia. La *epifanía* no es más que una “sensación [...] de que no podemos retener tales efectos de presencia”<sup>394</sup>, así como el *sentimiento* “no

---

<sup>394</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. Traducción de Aldo Mazzucchelli. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2005; p. 116.

es una facultad representante de las cosas, reside antes fuera de toda facultad cognoscitiva”<sup>395</sup>. Pese ello, “una pretensión a universalidad subjetiva debe ir unida a él”<sup>396</sup>, al sentimiento, así como a la epifanía. Así, el terror de lo primero puede ayudarnos, como un índice, a adecuar lo que el segundo llama por violencia a mi argumento de que *Rest energy* hace emerger el dolor anamórficamente, según un análisis que descompone su forma posible en fuerzas potenciales irrepresentables, mientras *Shoot* lo representa metamórficamente, según una síntesis que transforma su potencial en una acción determinada, o sea le da forma.

Al principio, Gumbrecht define la violencia como el potencial de “ocupar y bloquear espacios con cuerpos”. Más específicamente, la concretización de ese poder. Pero de pronto supone la especialidad de la experiencia estética, y previene que en relación a los eventos sin ninguna sustancia o espacio tridimensional en juego “sabemos que sus efectos sobre nosotros pueden aún ser ‘violentos’, [...] en el sentido de ocupar y por ello bloquear nuestros cuerpos”<sup>397</sup>. La violencia como experiencia estética considerada desde este punto de vista no estrictamente físico, “como idea de dolor y peligro, sin hallarnos realmente en tales circunstancias”<sup>398</sup>, puede ser, de hecho, “todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, [y siendo así] es una fuente de lo *sublime*; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir”<sup>399</sup>. El terror en la experiencia estética de lo sublime significa precisamente la imposibilidad de la separación entre poder y violencia pretendida por Gumbrecht, como una lógica entre causa y efecto, una vez que

“[...] cada una de las emociones de la *especie enérgica*, a saber: la que excita la conciencia de nuestras fuerzas para vencer toda resistencia (*animi strenui*), es estético-sublime; [...] pero la emoción de la especie *deprimente*, la que nace del esfuerzo mismo

---

<sup>395</sup> “[...] não é uma faculdade representativa das coisas, antes reside fora de toda faculdade cognitiva.” KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 1989, 2ª ed.; A801, B829; p. 637. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

<sup>396</sup> KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2007; § 6, [212]; p. 124.

<sup>397</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Op. Cit.*, 2005; p. 120.

<sup>398</sup> BURKE, Edmund. *Op. Cit.*, 2005; p. 80.

<sup>399</sup> “Digo la emoción más fuerte, porque estoy convencido de que las ideas de dolor son mucho más poderosas que aquellas que proceden del placer.” BURKE, Edmund. “Parte primera, Sección VII: De lo sublime”; en: *Ibíd.*; p. 66.

para resistir un objeto de dolor (*animum langidum*), no tiene en sí nada de *noble*, pero puede contarse entre lo bello de la especie sensible.”<sup>400</sup>

Gumbrecht reconoce que la violencia considerada del punto de vista estrictamente físico en la experiencia estética corre el serio riesgo de operar no más que una “estetización de la violencia”, e intenta defenderse. A su vez, Burden se ha dado cuenta de lo mismo cuatro décadas después de *Shoot*. En una entrevista, reconoce, no sin una dosis de melancolía atribuida a una especie de “vitoria de la ironía de la guerra”, que el arte puede hacer que la violencia parezca seductoramente vívida. Entonces, cuando eso se da, “es difícil evocar carnicería sin estetizarla al mismo tiempo”. La experiencia estética que nos propone la actitud de Burden, en la cual la bala atraviesa su brazo (*animum langidum*), logra producir un efecto o juicio estéticamente muy distinto del incitado por la flecha no disparada contra Abramović (*animi strenui*).



Chris Burden: *Shoot*, 1971.



Marina Abramović & Ulay: *Rest energy*, 1980.

<sup>400</sup> KANT, Immanuel. *Op. Cit.*, 2007; § 29, [272-273]; pp. 193-194.



### 3.2.j La diferencia entre actuación y actitud en relación a los contextos

Son dos clases de impacto emocional, sin duda, pero *Shoot* actúa según una conmoción (en el sentido comunicable, incluso espasmódico, de causa y efecto), mientras *Rest energy* opera según una simpatía (en el sentido burkeano, y trágico, de sincronía extática entre pasiones). En el juicio estético de lo bello, el juzgamiento es llamado a legislar sobre un *fenómeno*, así como la sensación de dolor en *Shoot*, tal como ella se da de modo determinado por las condiciones del tiempo y del espacio sintetizadas, estrictamente reguladas por una ley que es *natural*, y según la cual la causa de un efecto es, más bien, el efecto de otra causa. Por eso, el pensamiento legisla sobre algo que nunca es él mismo, es decir, legisla sobre un objeto. En este caso, el pensamiento constituye una categoría que Kant llama de *entendimiento*, y de la cual traté en el Segundo Capítulo.

En el juicio estético de lo sublime, el juzgamiento es llamado a legislar sobre un *noúmeno*, así como el sentimiento de dolor en *Rest energy*, tal como se da indeterminado, o informe e indecible, sólo regulado por una ley que es *moral*, capaz de “empezar *por sí misma* un estado, cuya causalidad, a su vez, no está subordinada, según la ley natural, a otra causa que la determine en relación al tiempo”<sup>401</sup>. Por eso, el pensamiento se ve obligado a legislar sobre sí mismo, es decir legisla sobre el sujeto. En este caso, el pensamiento constituye una categoría que Kant llama de *razón*.

Aquello que separa lo uno de lo otro en Kant es relativamente sencillo. El sujeto puede conocer a priori sólo los *fenómenos*, pero no los *noúmenos* —del alemán *Noumenon*, plural *Noumena*, creado por Kant a partir del griego *nooúmena*, usado por Platón, y asociado a las cosas mismas, *Ding an sich*. Para Kant, la existencia de las cosas tal como son en sí mismas, en su estado *nouménico*, es incognoscible, ya que esta existencia es independiente de nosotros, no es objetiva. De las cosas se las puede conocer sólo el modo como parecen en su estado *fenoménico* —como objetos de esta exposición— frente a nosotros —como sujetos de este conocimiento—, ya que este modo depende de

---

<sup>401</sup> “[...] iniciar *por si* um estado, cuja causalidade não esteja, por sua vez, subordinada, segundo a lei natural, a outra causa que a determine quanto ao tempo”. KANT, Immanuel. *Op.Cit.*, 1989, 2ª ed.; A533, B561; p. 463. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

ellos y de nosotros al mismo tiempo. En la pieza de *The Other* no ocurre esto al mismo tiempo. La amenaza (de lo trágico) y su dolor (terrible) son convertidos en obra de arte por una “*rest energy*”, la cual como “*rest*” agrada (porque no mata, en un sentido burkeano, por así decirlo) y como “*energy*” sigue forzando a la imaginación a pensar conforme a las ideas de la razón (en un sentido kantiano). Incluso los dos contextos socio-históricos, aunque muy cercanos, ejercen a su modo fuertes ascendencias sobre las dos performances. *Rest energy* fue presentada en 1980 al final de una década en que caló hondo el fin de la llamada Segunda Guerra de Indochina y el comienzo de la desintegración del bloque comunista. La lógica (dicotómica) del mundo típica de los años sesenta, ante cuya representación indudable las acciones podrían ordenarse, daba paso a una radical heterogeneidad sin imagen.

Actuar, para *The Other* se trató, supuestamente, de la búsqueda para convertir una experiencia personal en sentido común, o sea, en un sentimiento humano a pesar o por encima del lenguaje (Kant diría en una idea de la razón). Quiero decir, trató de hacerse experimentable en general (al público) una *energía vital* generada a partir de una experiencia en privado (de la pareja), aunque esa experiencia no funcionase como una representación de aquella *energía*, por supuesto irrepresentable. Trató de hacerse posible lo universal en lo particular en tanto que actuación; lo absoluto en el relativo; la eternidad en cuatro minutos y doce segundos, sin un discurso o una narrativa de apoyo. Para *Shoot*, en medio del fragor de la Guerra de Vietnam, y aún bajo la onda de choque del Mayo del 68, parecía todo lo contrario. Tocaba al balazo la tarea de representar el sentido colectivo (de miedo) en una sensación individual (de dolor). Tocaba al tirador y al asistente asestar al brazo del amigo y artista todo el horror atómico, la injusticia racista, el martirio político, la barbarie belicista, y la opresión ideológica. Quiero decir, se trataba de proyectar lo particular hacia lo universal según una actitud en tanto que su representación, símbolo o traducción, pues “ser disparado es tan estadounidense como el pastel de manzana”<sup>402</sup>.

Por un momento, uno podría sospechar que la prueba de Burden quiso ser un alegato contra Kent State tan monumental como el asesinato de Marat hubiera sido contra la segunda fase del llamado Reino del

---

<sup>402</sup> “Being shot is as American as apple pie”, comentó cuarenta y uno años después en una entrevista a la BBC.

Terror. No obstante, el ritual de sacrificio de Burden se suma más exactamente a una poderosa “iconografía laica del martirio”, tradicionalmente desarrollada a partir de la imagen del fusilamiento. Surgido como un sustituto moderno, por tanto racional y laico, a la crucifixión, el fusilamiento cumple en la historia del arte una especie de tradición iconográfica relativamente rica y bien demostrada.

Al nivel de las obras maestras, fue inaugurada por la emblemática ejecución del anónimo madrileño erigida contra la intervención francesa en la España del inicio del siglo XIX. Mientras en Roma Ingres pintaba *La bañista de Valpinçon* y Canova esculpía *Paolina Bonaparte*, la transitoriedad de la vida ante la atrocidad física de la muerte sin heroísmos, del Cristo anónimo y arrodillado de Goya, hacía de la muerte eternizada como estatua por David una especie de *pietà* anacrónica. Su perspectiva realista, sin espacio para lo bello, de pronto es seguida por la de Maximiliano I de México con la cual Manet critica la traición de Napoleón III.



Francisco de Goya: *El tres de mayo de 1808 en Madrid*, 1814.



Édouard Manet: *El fusilamiento de Maximiliano*, 1868.

A partir de entonces, tenemos, por ejemplo, la imagen sacrificial de los trabajadores izquierdistas militantes frente a las milicias de extrema derecha en Weimar; o las mujeres y niños desnudos frente a los militares estadounidenses poco después de estallar la Guerra de Corea.



Otto Dix: *Lucha en la calle*, 1927 (destruida en 1945).



Pablo Picasso: *Masacre en Corea*, 1951.

Tenemos también el arte mismo frente a la autoría y la expresión del genio interno o personal; o la sombría risotada de desafío civil enfrentado a la represión militar de las protestas en la plaza de Tian'anmen.



Niki de Saint-Phalle: *Tir*, 1961 (*in progress*).<sup>403</sup>



Chris Burden: *Disparo*, 1971 (*frame de video*).

Actualmente, podemos incluso elegir, entre muchos otros ejemplos, la “altermodernidad”<sup>404</sup> de un Cristo iconográfico y simbólico bajo el punto de mira anti-espiritual heredado del reinado de Mao.

<sup>403</sup> En la calle Impasse Ronsin, Paris, famosa por albergar talleres de muchos artistas, Niki de Saint-Phalle desarrolló a lo largo de 1961 una serie de performances conocida comúnmente como *Tirs* o “*shooting pictures*” en la que ella, Jean Tinguely, amigos, y muchas veces los miembros del público se disparan repetidamente con un rifle calibre 22 a sacos de pigmentos colgados en cuadros u objetos hasta que los agujeros dejados por las balas hayan exudado líquido suficiente para haber “compuesto” una obra de arte.

Excerpt: <http://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/fiche-média/ArtFem00150/tirs-niki-de-saint-phalle.html>.



Yue Minjun: *La ejecución*, 1995.



Gao Brothers: *La ejecución de Cristo*, 2009.

Bajo la exigencia secular y cerebral de la utopía *art as life*, así como bajo la institucionalización del *concept* durante los años 1960 y 70 (cuya crítica tendió incluso a una inhabilitación de cualquier tema “espiritual”), podríamos decir que *Shoot* se ha convertido en el fusilamiento más “desublimado” de la historia del arte.



TBWA & Digital Distric: *Death Penalty* (Amnesty International), 2010.



Azadeh Akhlaghi: *Ejecución recreada de Bijan Jazani, 18/04/1975, 2013*.<sup>405</sup>

<sup>404</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Paris: Presses du réel, 2002.

<sup>405</sup> Hay muchísimos más fusilamientos, por supuesto, como el de Eugène Varlin en el post-impresionismo de Maximilien Luce en 1917, el de los comisarios Bakú en el realismo socialista de Isaak Brodsky en 1925, o la recién lectura cinematográfica de Goya y de Manet en la película *La mer a l'aube* de Volker Schlöndorff en 2011. Alargando nuestro espectro, por ejemplo, podría citarse incluso las decenas de fotografías amadoras de la holandesa Ria van Dijk, hechas cada año desde que tenía la edad de dieciséis en el 1936 hasta hoy (hizo noventa y dos en 2012), en las cuales interpreta a sí misma disparando una carabina de feria, donde se acompaña los cambios de la moda, la transición del blanco y negro a la fotografía en color, y sobre todo su envejecimiento. Asimismo el video publicitario *Pena de muerte* encargado en 2010 a la agencia TBWA y a Digital Distric por la Amnistía Internacional (URL: <http://www.digital-district.fr/en/projects/amnesty-international-death-penalty-97>). Goya ha creado el icono no religioso más importante del martirio y de la protesta.

### 3.2.1 La humanización en lo inhumano de lo sublime

El descubrimiento conceptual de Vasari de una propiedad del arte capaz de aglutinar en su imagen una carga sinestésica de energía, o sea, la capacidad de una obra de arte de afectar a quien la experimenta más allá de lo que en ella se representa, no era un problema inédito en la primera mitad del *Cinquecento*. Hablando acerca de los videos de Bill Viola, Giorgio Agamben recuerda que el más renombrado coreógrafo de la corte milanese de los Sforza y de la Casa de Este ferraresa de los Gonzaga, en plena mitad del *Quattrocento*, ya nombraba *fantasmata* a la “parada repentina entre dos movimientos, virtualmente capaces de concentrar en su propia tensión interna la medida y la memoria de toda la serie coreográfica”<sup>406</sup>. Con esa palabra de formación griega, Domenichino quería expresar que una obra de arte era capaz de decir “*molte cose che non si possono dire*” (muchas cosas que no pueden ser dichas).

Cuatro siglos después de Vasari, Argan llama la atención para la increíble serie de retratos que Vincent van Gogh pintó de Joseph-Étienne Roulin, durante su estadía en Arles el 1888. Describe la violencia o el terror que estas pinturas contienen como algo que llamó “trágico”. Antes que nada, nos advierte que lo violento, lo terrífico, lo trágico “no está en la figura, que posa tranquila, sin drama alguno”. Estos retratos no construyen narrativas. Si acaso nos fijamos en uno de ellos, hay un seísmo en las pinceladas en las espirales de la barba, por ejemplo, que puede funcionar como una verdadera *ocurrencia*, como una representación de algo irrepresentable.

Esta epifanía visible es la lucha de los flujos amarillos de la cara y azules de la ropa contra la vibración que el puntillismo blanco trae al fondo verde, para impedir que su existencia se imponga y destruya toda la imagen. Es también la supuesta lucha del cartero bajo lo cotidiano, para impedir que esa existencia se imponga y le destruya. Es aún la lucha del propio van Gogh contra la realidad, para impedir que la existencia se imponga y destruya la vida. Y si es verdad que “mismo cuando van Gogh pinta una cadera, pinta el hombre”, como ha dicho Paul Ricœur, en última instancia, es la lucha de

---

<sup>406</sup> Domenico da Piacenza (o Domenichino da Ferrara, Domenico da Ferrara, Domenico di Piacenza; o aún Domenichino di Piacenza: 1390-1470). AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012; p. 24 (traducción al castellano del autor de este trabajo).



nosotros mismos contra el espacio-tiempo objetivo, “para impedir que su existencia se imponga y destruya la nuestra”<sup>407</sup>.

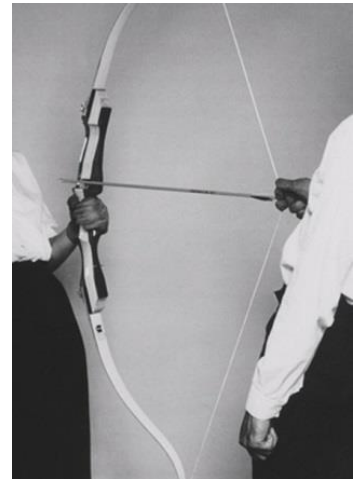
En épocas, grados y cualidades distintas, la *terribilità* no fue algo que estuvo propiamente en Miguel Ángel, van Gogh, o tampoco en Abramović. *Il terribile* y lo trágico han sido a lo largo de la historia del arte esa energía subjetivamente concentrada, inaudita, silenciosa, innumerable, y simpática; sea bajo el mármol estático del *contrapposto* de David —a punto de explotar en su mano, o reposada entre la pacífica mirada de Roulin —a punto de sangrar por su barba, o aún retenida en el inerte equilibrio matrimonial —a punto de ser tumbada por la flecha.



Michelangelo Buonarroti:  
*David*, 1501/4.



Vincent van Gogh:  
*Joseph-Étienne Roulin*, 1889.



Marina Abramović & Ulay:  
*Rest energy*, 1980.

Para Gumbrecht, se trataría de una lucha por experimentar las cosas en su “cosidad” pre-conceptual que, “por momentos al menos, nos hacen soñar, nos hacen anhelar, y nos hacen acaso incluso recordar, con nuestros cuerpos tanto como con nuestras mentes, qué bueno sería vivir en sincronía con las cosas del mundo”<sup>408</sup>. Especie de redención humanista, podría decirse. Un tipo de respiro contra la deshumanización que “escamotea un objeto enmascarándolo con otro, [...] un instinto que induce al

<sup>407</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Op. Cit.*, 1991; p. 123.

<sup>408</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Op. Cit.*, 2005; p. 122.

hombre a evitar realidades”<sup>409</sup>. “En estos términos, si es correctamente entendida y explicada, el arte sublime tiene la capacidad de rehumanizar”<sup>410</sup>. Pero qué arriesgado, ¡la realidad! “La Cosa no espera que se le dé un destino, no espera nada, no apela al espíritu. [...] Es la presencia en cuanto impresentable al espíritu, siempre sustraída a su influjo”<sup>411</sup>, es decir, a su concepto (Kant), su sentido (Grumbrecht), su lenguaje (Lyotard).

---

<sup>409</sup> ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1928; p. 47.

<sup>410</sup> “On these terms, if properly understood and explained, sublime art has the capacity to rehumanise.” CROWTHER, Paul. “The Postmodern Sublime: installation and assemblage art”; in: HODGES, Nicola (Ed.). *Art & Design magazine - The contemporary sublime: sensibilities of transcendence and shock* (Guest edited Paul Crowther), profile 40. London: Academy Editions, 1995; p. 17.

<sup>411</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 1998; p. 146.



#### 4 Conclusiones

Basada en una propuesta de herramientas interpretativas y nexos conceptuales justificados en la Estética Transcendental, esta Tesis ha planteado una estrategia de examen del alcance espiritual potencialmente presente en la afección proveniente de la experiencia estética con determinadas obras de algunos artistas del arte contemporáneo, cuyo postulado inmaterial remite de modo expreso o deducido a ideas y conceptos históricamente asociados a las cuestiones filosóficas del Romanticismo. Más específicamente, y a partir de un largo universo ejemplar que podría extenderse desde Yves Klein a James Turrell, de Richard Serra a Bill Viola, se ha optado por construir y probar tales herramientas a través del análisis de una instalación de Richard Long y una performance de la pareja The Other. No he considerado ningún artista a partir de su obra, deliberadamente, sino sólo a partir de proposiciones particulares, “*phrases*” singulares, a veces excepcionales, una vez que la lógica de conjunto y la idea de “obra” son opuestas, refractarias y resistentes a la condición posmoderna alegada a la heterogeneidad ilógica de lo sublime. Estas *frases* fueron estudiadas como ejemplos concretos de trabajos en cuya experiencia perceptiva e imaginativa nuestro deseo y nuestra posibilidad de pensamiento pueden extenderse por sí mismos más allá de nuestra capacidad de concepción. La facultad capaz de pensar lo que no consigue conocer se descubre entonces más que enorme, infinita, así como más que fuerte, poderosa; o sea, libre.

Mientras en la Estética Transcendental el objeto, por tanto, la naturaleza, es el término de lo bello, el de lo sublime es el sujeto, o sea, la libertad. En este contexto, debe siempre comprenderse *libertad*, según Kant, como la capacidad de comenzar *por sí* un estado, sin determinación exterior a ella misma. Por tanto, esta capacidad nada tiene de extraído de la experiencia, y su “objeto” no puede ser dado en ninguna experiencia, ninguna presentación, no puede ser representado, al menos que se le considere cómo la propia experiencia impresentable. En el primer caso, de lo bello, la imaginación encuentra en un concepto del entendimiento la adecuada síntesis de la diversidad de los datos sensibles que acumula, y el pensamiento, al fin, se acomoda en un conocimiento, el del objeto. A este concepto de experiencia, cuyo resultado —el conocimiento— está referido a la percepción sensible, Walter

Benjamín ha dedicado toda su crítica, volcada en la necesidad de su reconstrucción y alargamiento: desde el pequeño ensayo de juventud llamado *Experiencia (Erfahrung, 1913)*, y luego *Sobre el programa de la filosofía venidera (Über das Programm der kommenden Philosophie, 1918)*, hasta los textos de la década de 1930 que hacen hincapié en la temática y su emergencia *Experiencia y pobreza (Erfahrung und Armut, 1933)*, *El narrador (Der Erzähler, 1936)*, las *Tesis sobre la filosofía de la historia (Geschichtsphilosophische Thesen, 1939)*, y los ensayos inacabados sobre Proust y Baudelaire (1940), cuando cambia el término “experiencia” por “vivencia” (*Erlebnis*). Eso explica el marcado acento “metafísico” en sus escritos de juventud, pero, mismo después de la madurez intelectual, cuando los motivos dichos espirituales deslizan un poco del eje de su teoría, a rigor, ellos jamás desaparecen de todo. Véase la retomada del elemento teológico en sus últimos trabajos, como los de 1928 e 1929, en los cuales hace hincapié sobre la diferencia entre lo que llama de “niveles de significado de la teología” y “niveles de experiencia del sueño”. De un modo más general, puede decirse que todo su pensamiento está traspasado por esta crítica a la máxima de que todo el proceso de conocimiento kantiano sólo se opera por el hecho de que las percepciones son sintetizadas de acuerdo con una regla general —la categoría<sup>412</sup>. Benjamín reivindicaba para el concepto de experiencia, atribuido al sistema kantiano (pese las influencias de Wilhelm Dilthey y Sigmund Freud), la capacidad de contemplar una “experiencia superior” más allá del límite del conocimiento de la cosa mediado por las categorías, en contra de lo que consideraba la degradación progresiva de la experiencia en la vida y en la literatura. Así como gran parte de la crítica moderna post-kantiana, Benjamín se basó mucho en *Prolegómenos a toda metafísica futura* de la primera mitad de 1736, y sobre todo en *Crítica de la razón pura*, principalmente. Parece escapar a ambos la importante excepción de la *Analítica de lo sublime* respecto a los procesos sintéticos, y por consiguiente la posibilidad expandida de una experiencia sin cualquier fundamento conceptual, que ella apunta. El lenguaje tiene preferencia sobre el sentido y el yo, según Benjamín, pero sólo cuando sobrevive la posibilidad del lenguaje. La *Analítica de lo sublime* considera exactamente la experiencia posible, o sea, la posibilidad de sentido y de legitimidad del yo, ante el fracaso o, al menos, el límite del lenguaje.

---

<sup>412</sup> CAYGILL, Howard. *Walter Benjamin: The Colour of Experience*. London: Routledge, 1998. | GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Nas fontes paradoxais da crítica literária. Walter Benjamin relê os românticos de Iena”; en: SILVA, Márcio Seligman. *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Fapesp / Annablume, 1999. | \_\_\_\_\_ . “Walter Benjamin: estética e experiência histórica”; en: *Pensamento alemão no século XX: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

Así que, en el segundo caso, de lo sublime, como no hay acuerdo con el entendimiento (la razón práctica), la imaginación recurre a la razón pura, cuya propiedad indeterminada de las Ideas autónomas, diferentes de la heteronomía de los conceptos determinados en los objetos de que tratan los *Prolegómenos* y las dos primeras *Críticas*, hace del pensamiento una capacidad subjetiva de comenzar *por sí* un estado, sin determinación exterior a ello mismo. Al proceso sintético entre la imaginación y el entendimiento, que resulta en un concepto, la *Analítica de lo sublime* antepone el proceso analítico del libre juego entre la imaginación y la razón, que deriva en una idea. Los procesos analíticos de lo sublime constituyen, a la vez, el límite del conocimiento y el sendero abierto por Kant a la suposición de la posibilidad de una “experiencia superior” no mediada por las categorías, sin el desencanto y la nostalgia que marcan las constataciones benjaminianas sobre el ocaso de la experiencia y la pérdida del aura. Así como las propias *Críticas* kantianas, las facultades de la imaginación y de la razón son, al mismo tiempo, autónomas y dependientes entre sí. Su arquitectura apunta hacia un sólo blanco: el reconocimiento del hombre como un ser capaz de juzgar, al mismo tiempo, que juzga esa capacidad. Este juzgamiento desinteresado, pues no tiene ningún interés ajeno a sí mismo, compone el juicio estético, donde se juzga libremente.

Como lo bello es el juicio estético que nace desinteresado, pero produce un gusto que todos los demás deben ser capaces de experimentar el mismo sentimiento ante el mismo objeto, cuya determinación exige ser compartida universalmente, el sentimiento de lo sublime es el juzgamiento donde nunca se produce *conocimiento en general*, sino sólo experiencia particular. Lo sublime kantiano será, pues, una clase de experiencia estética de la razón. En este caso, entonces, el Juicio funciona como un “dispositivo” capaz de hacer que nuestro fracasado esfuerzo de aprehender y concebir algo —que se muestra mayor que la posibilidad de aprehensión y concepción— se transporte a nuestra capacidad pura de continuar deseando aprehender y concebir, es decir, a nuestra capacidad de pensar libremente, sin conceptos ni formas, condiciones o causalidades. La imaginación asume su desacuerdo con el entendimiento (o la razón práctica: objetiva) en la desmesura de razón pura (subjetiva). El pensamiento sublima en el decurso de una “experiencia superior”.

No hay un objeto ni una forma de la libertad. No se puede atribuirle un concepto determinable en la naturaleza capaz de ser representado. Por supuesto, la libertad no puede ser bella. Tal imposibilidad se da como fracaso del entendimiento, como fallo de nuestras capacidades de concebir y determinar las cosas, generando dolor y displacer. Sin embargo, la clave de lo sublime es que se puede sentir la libertad, o sea, pensarla, pues ella es una idea de la razón. La libertad, así como dios, ambos en la clase de experiencias que Benjamín llamaba “superiores” (en contraste a Kant que, según él, había fundamentado una “experiencia inferior”), es subjetivamente experimentable en su ausencia objetiva. Esa experiencia, en cuya evasión la imaginación se libera de cualquier acuerdo con el entendimiento, se produce, en este logro, como deleite para Burke y placer para Kant. Así que, a partir de la expresión y las indicaciones ya presentadas en la *Tercera Crítica*, la peculiar combinación entre dolor y deleite, displacer y placer, provoca para Lyotard el mayor y más elevado sentimiento humano contra la apatía y la muerte: la exaltación sublime, la cual se da en el entusiasmo de la razón libre. Por eso, si bien lo sublime fue tratado desde Longino hasta Burke en términos de una “estética de la producción”, suponiendo incluso la posibilidad de llegar a un método o práctica para la construcción de “algo” sublime (poema, estatua, lienzo...), la *Analítica* kantiana actualizada por Lyotard lo radicaliza como sentimiento, pura afección, en términos de una “estética de la recepción”, por así decirlo —pese el hecho que lo sublime en el arte nunca está en el artista ni en la obra, y tampoco exclusivamente en el espectador, sino en una clase de sinergia extática e irrepresentable del tercero: el entusiasmo, cuyo estado metaempírico de suspensión actúa como “una tercera existencia”, la cual Abramović y Ulay llamaron de *That Self*. Lo sublime es una experiencia estética cuyo único índice posible será siempre el sujeto.

Como se sabe, esta articulación entre las facultades del entendimiento, la imaginación y la razón, que tanto asombrara a Karl Leonhard Reinhold, Johann Georg Hamann y Johann Gottfried von Herder, es una de las más importantes aportaciones kantianas, y con Lyotard se ha convertido en un dispositivo reversible de reflexión y crítica, así como y sobre todo en una herramienta analítica cuyo alcance hermenéutico no depende necesariamente de un sistema interpretativo apriorístico. La tesis de Lyotard sobre la condición posmoderna, alineada a su abordaje de la estética de lo sublime en el ámbito del contexto post Auschwitz, que remata el estado de malestar del pensamiento occidental, reinterpreta, transforma y renueva Kant. Tras un proceso relativamente acelerado, que no sólo cuenta con Lyotard,

ya no se trata del “tritador de todo” de Moses Mendelssohn (1785), tampoco de aquel “sistema solar” de Heinrich Jung-Stilling (1789), que había llevado a cabo “una revolución más grande, más bendita y universal que la de la Reforma de Lutero”, y que en última instancia es criticado por Benjamín. Volver a Kant se trata de avanzar.

En esta dirección, los ejemplos concretos de la Tesis sirvieron, además, como objeto de investigación de la posibilidad de una estética de lo sublime en una era presuntamente post sublimidad, ya que a pesar del supuesto fin decretado a la metafísica, y la correspondiente estigmatización de la Estética, gran parte de la producción artística contemporánea puede darse a un juicio puramente estético, como este de la *Tercera Crítica*. Asimismo, esta Tesis no deja de tocar, en alguna medida, la problemática de un examen sobre la temática de la estética de lo sublime reexaminada en el contexto del arte contemporáneo. Según conceptos a los cuales se atribuye tradicionalmente un deprecio de la realidad, mi ejercicio ha sido analizar esta especie de “nueva espiritualidad material” y no representativa en algunas obras pertenecientes y relevantes al periodo tal vez más preponderante de la materialidad de lo real en el arte, cuya institucionalidad anti-aurática general y la preconización de la responsabilidad social del arte sirvieron de careo.

En este cotejo, de Long versus Latham, y de The Other versus Burden, se ha examinado un sentido fundamental de lo sublime como experiencia de nuestra disposición a la concepción ante lo que no se puede concebir: la naturaleza del sentimiento de exaltación despertado en lo sublime es indecible, pero compartible, y esta simultaneidad es su atisbo del lenguaje. Las herramientas teóricas de la metamorfosis y de la anamorfosis apelaron teóricamente, por tanto, a una incorporación del sentido paradójico e inconmensurable de las posibilidades del lenguaje (juegos), cuya transcendencia remite a la invocación de nexos entre las facultades (juegos) directamente deducidos del carácter transcendental de lo sublime kantiano reinterpretado por Lyotard, al alcance interpretativo del discurso crítico sobre arte. Este intento se subsume al blanco más amplio de una “realización” de la estética de lo sublime como crítica, por así decirlo, que Lyotard ha establecido según su desarrollo de la discusión sobre el lenguaje en el contexto de la Postmodernidad.

Lo sublime, como experiencia racional ante lo informe, lo indeterminado, lo impresentable, es todavía pensable, y este pensamiento forma potencialmente una especie de comunidad, más por contaminación que por comunicación, precariamente basada en acuerdos temporales y efímeros, que exigen cuidados y revisiones constantes, porque al mismo tiempo que propone y afirma, reconoce la imposibilidad de abarcar la totalidad de las demandas. Este pensamiento es la “forma” de reacción *entusiasmada* de los espíritus ante lo que es grande y poderoso, y funciona como un índice de una posible “fenomenología”, aunque indirecta, y atisbo de una universalidad, aunque subjetiva. Pese lo sublime constituir un sentimiento que se da a pesar de la sociedad, no constituye un “*arbitrium brutum*”, sino un juzgamiento. Y como todo juicio es cultura, en alguna medida debe compartirse, según una “universal comunicabilidad”, como dice Kant, provisional. El entusiasmo, y su pensamiento, forman, por así decirlo, la manifestación de lo sublime, su resultado fenoménico, que lo aparta de la brutalidad natural y del misterio religioso. Lo sublime kantiano reanudado por Lyotard consiste en una facultad (común) de pensar (particularmente) el Todo.

La peculiaridad de Lyotard (1924-1998) respecto a su época está en el desplazamiento que impone a la cuestión del marco estrictamente político que caracteriza a su generación —y la de Latham (1921-2006), Long (1945-), Ulay (1943-), Abramović (1946-) y Burden (1946-)— para plantearla en el campo estético. Esta Tesis trató también de abordar cómo retomada de la analítica kantiana por Lyotard convierte (o al menos lo sitúa para el ambiente del arte) el concepto de lo sublime en una clave capaz de aportar validez juzgadora exclusivamente a la experiencia (estética), independientemente del paradigma objetivo, funcional, comprometido y práctico de la gran corriente *art as life*. Trató de proponer el análisis paralelo y equivalente de un concepto y de obras de arte, cuyas respectivas reversibilidad y heterogeneidad de sentidos fuesen capaces de enfrentar a la vez los juegos discursivos y perceptivos involucrados en la experiencia de proposiciones artísticas que rebasan el campo de la determinación, y por lo tanto evocan lo que Novalis llamaba de *Incondicionado*. El análisis del sentimiento de lo sublime establecido por Kant y retomado por Lyotard pretende jugar un papel preponderante en la construcción de un juicio que acceda a la “totalidad significativamente expresiva” de la obra de arte, específicamente del arte post representación, post expresión, post formalidad, y post narración. “Hay un claro vínculo entre lo sublime kantiano y el arte contemporáneo”, como constató Crowther. En ese sentido, aunque en menor grado y lateralmente, la

Tesis presupone también una valoración de la metafísica en el contexto de un discurso sobre el arte contemporáneo, sobre todo el discurso académico, no como teología ni tampoco ciencia, sino como crítica, según la senda abierta por Kant. O sea, la extensión conceptual de la metafísica en tanto que posibilidad reflexiva sobre la transcendencia de la experiencia perceptiva que vislumbra un nuevo alojamiento de su ser estético, más allá de los dilemas éticos y las exigencias políticas ligadas a la polémica entre arte y no-arte. Es decir, un rescate del romanticismo, no como tradición o ilusión, sino como un constante *poner en cuestión*, como el método anamnésico.

Si bien el principal argumento de Lyotard dice que la ruptura paradigmática que ha generado la sociedad posmoderna sobreviene de una creencia compartida sobre la pérdida del metarrelato, y sobre todo de la esperanza de encontrarlo, estas pérdidas no equivalen inmediatamente a la pérdida del sentido. El propio Kant comprendía que, por el contrario, la demanda de la prueba objetiva satisfecha en el metarrelato impone serios obstáculos a la búsqueda de sentido, pues los juzgamientos objetivos tienden progresivamente a no participar en nuestra experiencia en el mundo, como más tarde quiso Benjamín, sólo en la consciencia, en los conceptos. La premisa kantiana interpretada por Lyotard es que no puede haber metarrelatos válidos, pues los juzgamientos que sostienen no son legítimos, sino normativos; no son libres, sino determinados según intereses que los preceden, por ejemplo, la confirmación del propio metarrelato, el cual, a la vuelta, legisla sobre los jueces. Los únicos juzgamientos legítimos son aquellos capaces de reivindicar validez subjetiva, porque no parten de ninguno objeto o ley externos a ellos mismos: los juicios estéticos. Y comparado al juicio sobre lo bello, el de lo sublime resulta todavía más legítimo porque no posibilita siquiera ninguna alegación posterior sobre el objeto percibido, una vez que éste se mantiene indeterminado y desconocido. No se trata de considerarse lo bello como un metarrelato en sí mismo, pues sabemos que, así como lo sublime, constituye un juicio estético subjetivo y desinteresado en su origen. Sin embargo, ajustado el conjunto intuitivo de la imaginación en el abrigo conceptual del entendimiento, la universalidad pretendida por el concepto de belleza pasa a constituir una importante ocasión metadiscursiva.

Como vimos, Crowther ha destacado la prevalencia de las corrientes posestructuralistas del pensamiento, y ha sugerido que se puede relacionarlas a patrones más amplios de cambio social y tecnológico, los cuales sostienen a su vez una sensibilidad contemporánea característica. Según él, ella

estaría orientada, por una parte, a la conmoción y el alboroto, y, por otra, a una estética del exceso controlado. A partir de ahí, incluye en su argumentación la hiperrealidad de Baudrillard. A ella relaciona su tesis de la excentricidad del yo y del mundo. Lo hace, tal vez, muy orientado por la famosa exposición comisionada por Lyotard y Thierry Chaput en el 1985, *Los inmatrimales*<sup>413</sup>, dedicada a las nuevas formas de percepción de los contenidos en flujo, cuyo complejo diseño ha convertido la muestra en una especie laberíntica de imagen precoz o profética del futuro de la información, con un gran número de computadoras y terminales, proyecciones y otros dispositivos de presentación. La exposición funcionó como una inmensa base de datos, que tuvo a Jacques Derrida entre sus primeros invitados.

No obstante ello, pues el exceso hiperreal, bajo ciertas condiciones, puede de hecho presentar otra nueva clase de sublime (sobre todo el asociado a la categoría kantiana de lo *sublime matemático*, pero cuyas dimensiones ya no se miden por el modelo antropométrico, sino en píxeles), lo que esta Tesis busca es unos ejemplos concretos de que las condiciones para una supervivencia de la sensibilidad de lo sublime en el arte contemporáneo no sólo están lejos de una persistencia melancólica y anacrónica del ideario romántico del siglo XIX, sino que también no son meros síntomas del contexto histórico-social actual. Además de las máquinas híper realizadoras, lo sublime no es sólo esta especie de testigo de la agonía de los grandes relatos. El fracaso de las metanarrativas no constituye la condición de la sublimidad, sino sólo una oportunidad. Lo sublime no es sinónimo de posmoderno, sino una esencial opacidad de algunas de las presentaciones que lo constituyen, sobre todo en el arte, como resistencia a cualquier intento de traducirlas en términos discursivos y comunicativos sistemáticos, funcionales, comprometidos, y/o prácticos.

---

<sup>413</sup> *Les Immatrimales* fue una exposición promovida por el Centre de Création Industrielle y celebrada en el Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou en París, del 28 de marzo al 15 de julio de 1985. Su primer título era *Nouveaux matériaux de création*, pero la llegada del filósofo Jean-François Lyotard trastorna todo el proyecto, que se convierte en un verdadero manifiesto de la Postmodernidad y un marco importante en la historia de la relación entre arte y tecnología. La intención era escenificar, casi dramáticamente, el fin de un período y la ansiedad de una era emergente, exponiendo una sensibilidad ya existente, pero difusa, componiendo así un proyecto tan filosófico cuanto artístico. Un año después, Lyotard publicó *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. LYOTARD, Jean-François; CHAPUT, Thierry (Commissaires). *Les Immatrimales: Album et inventaire*. Catalogue édité à l'occasion de l'exposition au Centre Georges Pompidou, du 28 mars au 15 juillet 1985. Paris: Centre Georges Pompidou, 1985.



Por lo tanto, no he tomado el exceso que caracteriza lo sublime como un correspondiente al campo desplazado de la hiperrealidad, según relaciones analógicas. Lo sublime es una experiencia estética cuyo índice nunca puede ser el objeto, como el de la estructura organizacional de la sociedad posmoderna, sino sólo y siempre el sujeto, cuya singularidad no es la del individuo, sino la del evento. La clave, por lo tanto, es el evento, y su constitución a partir de la relación entre el espacio y el tiempo. En un camino distinto al de Crowther, entonces, si para Lyotard el hombre posmoderno será el que supera la relación referencial con la naturaleza y lo absoluto, como búsqueda por un *modus (medida)* de todo, capaz de ser repetidamente adecuado como *ermus* (presente), para esta Tesis la manifestación del sentimiento de lo sublime en la producción y la sensibilidad contemporánea está fuertemente asociada a una ruptura epistemológica de la relación lógico-objetiva entre el aquí y el ahora. La alusión a lo indeterminado sobrevive en el arte contemporáneo como índice y provocación de una experiencia estética de lo sublime preferencialmente a través del subjetivismo de estrategias poéticas y conceptuales, asociadas o no a dispositivos tecnológicos, que subvierten, perturban, o al menos *ponen en cuestión* la objetividad de sus presentaciones *hic et nunc*, y, por extensión, los juicios y discursos determinantes.

Para esto, la idea de la actuación anamórfica, desarrollada y adaptada desde el “proceso de análisis, de anamnesis, de analogía y de anamorfosis” destacado por Lyotard, ha servido doblemente. Por un lado, la anamorfosis sirvió como herramienta metodológica, cuya funcionalidad hermenéutica ha permitido entresacarse de la experimentación directa con las obras elegidas para ese estudio un cierto número de atributos y cualidades estéticas, que forman el juicio, a partir de las cuales puede sugerirse sentidos y valores atribuibles al sentimiento inaudito de lo indecible que ellas conllevan. Por el otro, sirvió como herramienta teórica, cuya reversibilidad crítica le permite moldar y definir los criterios conceptuales y alcances especulativos en la medida que el análisis de las obras en concreto se da. De estos análisis ha surgido la idea contrapuesta de la actividad metamórfica. Junto a la anamorfosis, la metamorfosis completa las dos herramientas discursivas de identificación, análisis e interpretación de las señales de supervivencia de lo sublime en algunos de los procedimientos y resultados específicos de la producción artística contemporánea, y constituyen el resultado de esta investigación.

Por supuesto, este resultado no debe constituir una especie de resolución a cada uno de los problemas planteados a lo largo de su exposición. Tampoco define un vocabulario categórico sobre lo sublime posmoderno. Los problemas planteados por la hipótesis no tienen por fin llegar a un sistema aplicable, sino a un prototipo instrumental teórico que ayude la interpretación sobre los atributos o cualidades estéticas de aquellas obras cuya estrategia particular de la modulación racional involucrada evoca aquello que llamé a lo largo de todo el trabajo de sublime. La anamorfosis y la metamorfosis experimentaron la aplicación teórica de los fundamentos básicos de la analítica de lo sublime kantiana, reconsiderada por la lectura de Lyotard, en el examen en concreto y crítico de obras de arte contemporáneas, distinguiéndolas, por ejemplo, como actos documentados, por un lado, *mise-en-place* hic et nunc, y actuaciones escenificadas, por el otro, *mise-en-scène* donde el aquí-y-ahora es percibido y pensado como algo inconcebible.

La elección de Marina Abramović, por ejemplo, se justifica exactamente por el hecho de que en su producción no hay una búsqueda predeterminada o declarada por lo sublime. Buscarlo es hacerlo algo ya externo a la búsqueda, que se vuelve determinada a un fin. Al contrario, ésta es transcendental, en el sentido kantiano, por tanto libre. Como finalidad, lo sublime se vuelve transcendente a la búsqueda, por tanto a la libertad. En la variada producción de Abramović lo sublime no es *encontrado*, sino simplemente *ocurre*, sin que nada esté ocurriendo de hecho, un verdadero *acontecimiento*, un destello que surge y desaparece rompiendo las afinidades sintagmáticas de interpretación, como el espacio-tiempo, o como “obra”, desde *Rest energy* (1980) hasta *Back to simplicity* (2010) y, destacadamente, *The artist is present* (2010), donde ella proporcionó la oportunidad de este exceso de sentimiento de placer intensificado por el de displacer en el seno mismo del sentimiento puro. Es que “no había ningún sitio donde ir, excepto a sí mismo”, dice ella.

Recientemente, Abramović profundiza esta última performance presentada en MoMA. Ella radicaliza la dimensión subjetiva de este proyecto buscando eliminar cualquier referencial, que no el enfrentamiento sin mediaciones con el “¿Ocurrirá?” dramáticamente planteado en *Rest energy*. En este año de 2014, no hay siquiera mesa ni sillas en la *Serpentine Gallery* de Londres. No hay ningún objeto, sólo los sujetos. Abramović simplemente circula y se encara a los visitantes durante *512 Hours*. En una reciente entrevista concedida en mayo para el periódico británico *The Guardian*, por

tanto unas semanas antes de esta presentación, Abramović recordó su temor de que, desde sus célebres performances con Ulay de los años setenta, el propio dolor (de las bofetadas, los encontronazos, los gritos etcétera) fuese tomado por *sentido* en sí mismo, objetivamente, mientras que la cuestión ha estado siempre volcada al sentimiento moral del sujeto. En esta misma entrevista, habla sobre lo que entonces preparaba para el público londinense: “Yo nunca he hecho nada tan radical. Esto es lo más inmaterial a que puedo llegar”<sup>414</sup>.

El sentido fundamental de lo sublime sobre el cual esta Tesis ha insistido es que ello se da como experiencia de nuestra disposición a la concepción ante lo que no se puede concebir. Es un desafío a nuestra facultad de juzgar ante lo inmaterial, cuyo juicio, sin embargo, constituye a su vez el índice de una “fenomenología” posible de tal experiencia, aunque indirecta y subjetiva, pero válida y constituidora. Lo sublime constituye la posibilidad de producir sentido, o sea legitimidad, aunque frente a diferentes proposiciones marcadas por la particularidad, la contingencia y lo problemático. A partir de las proposiciones de Long y Abramović, esta Tesis quiso tratar analíticamente obras de arte ante las cuales nos vemos “experimentando en nosotros mismos el ser raro que desde siempre nos ha desertado”, como dice Friedrich Hölderlin, pero que todavía constituyen momentos estéticos “constitutivos para nuestro saber”, como dice Kant.

En este punto, arte y filosofía se encuentran y se mezclan en la vocación y exigencia de constituir un lenguaje que se refleje a sí mismo como ejercicio de búsqueda constante de las condiciones transcendentales que les den sentido, y las haga posibles. Estas condiciones, en el arte y en la filosofía, nunca se dan de una sola vez porque, como explica Lyotard, están sometidas al *acontecimiento*, el cual suspende la síntesis de la serie ordenada de las proposiciones, el régimen de frases, la formación de un discurso hegemónico y normativo. Arte y filosofía son capaces de dejarse una y otra vez extasiarse ante el “¿Ocurrirá?”. Fuerzan la experiencia humana, cada una a su manera, pero equivalentemente, a

---

<sup>414</sup> “I’ve never done anything as radical as this. This is as immaterial as you can go.” BROCKES, Emma. “Performance artist Marina Abramović: ‘I was ready to die’”; en: *The Guardian*, Monday 12 May 2014 15.43 BST. (Traducción al castellano del autor de este trabajo.)

URL: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/12/marina-abramovic-ready-to-die-serpentine-gallery-512-hours>.

un interminable ejercicio reflexivo de receptividad al sentimiento del *acontecimiento*, más allá de los parámetros objetivos de realidad que determinan la experiencia según la mediación de categorías. Filosofía y arte de la posmodernidad, desde el enfrentamiento a la supervivencia del indeterminado, crean y recrean la oportunidad cognitiva e inventiva a la vez de una facultad superior a la observancia de las reglas comprensibles, como en un cierto sentido quiso lo sublime kantiano para toda la metafísica futura, en otro, la “cualidad especial de experiencia” (*Erlebnis*) benjaminiana para toda la filosofía futura, y por fin, la anamnesis Lyotardiana para una República Sentimental.

El propio Benjamín admite que la integración al sistema kantiano es la única exigencia de una filosofía futura, pero también, por extensión, de un arte que se dedique a la ampliación de una idea capaz de abarcar las diversas cualidades de la experiencia, o de atisbar la totalidad de aquello que constituye la esfera del mundo humano, la Cosa, como se refiere Lyotard. Ahora bien, si, por un lado, aquello que es humano es la legalidad autónoma del espíritu reglado, entonces la amenazadora indeterminación de la Cosa sin nombre ni imagen y voz es lo inhumano. Pero si, por el otro lado, aquello que es humano es la legislación heautónoma del espíritu libre, entonces el *sentido* según Gumbrecht, en tanto que pretensión de la hermenéutica a la universidad, así como el *lenguaje* según Lyotard, en tanto que pretensión de la razón a la metanarratividad, designan ambos “la inhumanidad del sistema en curso de consolidación”<sup>415</sup>. La epifanía visible, el *That self*, por lo tanto, se trata de invocar lo inhumano “humanizante” en contra lo inhumano “deshumanizante”. Se trata de la libertad, de la imaginación, del juicio estético, y del arte, o sea, de la legitimidad disensual de las frases como una especie de resistencia sentimental contra la normalización, el entendimiento, el código universal, y la performatividad, es decir, la legislación consensual del gran relato, y la obsolescencia espiritual a que conlleva. Se trata, pues, de lo sublime.

---

<sup>415</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. Cit.*, 1998; p. 10.

## 5 Bibliografía

### Immanuel Kant

KANT, Emmanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime. Ensaio sobre as doenças mentais*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1993.

KANT, Immanuel. *A paz perpétua e outros opúsculos*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.

\_\_\_\_\_. *A religião nos limites da simples razão*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

\_\_\_\_\_. “Algunas observaciones sobre el Optimismo”; en: CARO, Hernán Darío (Pres. y trad.). *Ideas y valores*, v. 54, n° 129, Diciembre de 2005. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005.

\_\_\_\_\_. “Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?”, [A481], 1784; en: ERHARD, J. B. *et alii*; MAESTRE, Agapito; ROMAGOSA, José (Ed. y Trad.). *¿Qué es Ilustración?*. Madrid: Tecnos, 1993, 3° ed.

\_\_\_\_\_. *Contestación a la pregunta: ¿qué es la ilustración?*. Traducción de Roberto R. Aramayo. Madrid: Alianza, 2004.

\_\_\_\_\_. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, 2ª ed.

\_\_\_\_\_. *Crítica da razão prática*. Tradução de Valério Rohden (edição bilíngue). São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, 2ª ed.

\_\_\_\_\_. *Crítica de la razón práctica*. Traducción de J. Gómez Caffarena. Traducción de José Rovira Armengol. Buenos Aires: Editorial Losada, 1977, 2ª ed.

\_\_\_\_\_. *Crítica de la razón pura*. Traducción de Manuel García Morente. Edición digital basada en la edición de Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1928.  
URL: <http://www.cervantesvirtual.com>.

\_\_\_\_\_. *Crítica de la razón pura*. Traducción de Pedro Ribas. Madrid: Taurus, 2010.

- \_\_\_\_\_. *Crítica del juicio*. Traducción de Manuel García Morente. Madrid: Tecnos, 2007.
- \_\_\_\_\_. *El conflicto de las facultades*. Traducción de Elsa Taberning. Buenos Aires: Losada, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Escritos pré-críticos*. Tradução de Jair Barboza *et alii*. São Paulo: Unesp, 2005 (a).
- \_\_\_\_\_. *Escritos sobre o Terramoto de Lisboa*. Lisboa: Edições Almedina, 2005 (b).
- \_\_\_\_\_. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. São Paulo: Barcarola, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Fundamentación de una metafísica de las costumbres*. Traducción de R. R. Aramayo. Madrid: Alianza, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Historia general da la naturaleza y teoría del cielo*. Buenos Aires: Juárez, 1969.
- \_\_\_\_\_. *O conflito das facultades*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Traducción de Luis Jiménez Moreno. Madrid: Alianza, 1990-2008.
- \_\_\_\_\_. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Edición bilingüe con traducción de Dulce María Granja Castro. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2005 (c).
- \_\_\_\_\_. *Primera introducción a la "Crítica del juicio"*. Traducción de José Luis Zalabardo. Madrid: Visor, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Prolegómenos a toda a Metafísica futura*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Prolegómenos a toda metafísica futura que haya de poder presentarse como ciencia*. Edición bilingüe dirigida por Félix Duque con traducción de Mario Caimi. Madrid: Istmo, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Realidade e existência. Lições de metafísica: introdução e ontologia*. Tradução de Armando Rigobello. São Paulo: Paulus, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Teoria do céu: história natural e teórica do Céu ou ensaio sobre a constituição e a origem mecânica do universo segundo as leis de Newton*. Tradução da editora. Lisboa: Ésquilo, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Teoría y práctica*. Traducción de M. Francisco Perez Lopez *et alii*. Madrid: Tecnos, 2006.

KANT, Manuel. *Historia natural y teoría general del cielo. Ensayo sobre la constitución y el origen mecánico del universo, tratado de acuerdo a los principios de Newton*. Buenos Aires: Lautaro, 1946.

### Jean-François Lyotard

LYOTARD, Jean-François. *A fenomenologia*. Tradução de Armino Rodrigues. Lisboa : Edições70, 1986.

\_\_\_\_\_. *Discours figure (1971)*. Paris: Klincksieck, 1985.

\_\_\_\_\_. *Discurso, figura (1974)*. Traducción de J. Elias y C. Hesse. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

\_\_\_\_\_. *El entusiasmo: crítica kantiana de la historia*. Traducción de Alberto L. Bixio. Barcelona: Editorial Gedisa, 2009, 3ªed.

\_\_\_\_\_; THÉBAUD, Jean-Loup (Entrev.). *Just gaming*. Translated by Wlad Godzich. Minnesota: University of Minnesota Press, 1994.

\_\_\_\_\_. *L'inhumain: causeries sur le temps*. Paris: Éditions Galilée, 1988.

\_\_\_\_\_. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Traducción de Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 1984-2006, 9ª ed.

\_\_\_\_\_. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Éditions de Minuit, 1979.

\_\_\_\_\_. *La diferencia*. Traducción de Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 1991.

\_\_\_\_\_. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Traducción de Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa, 2008.

\_\_\_\_\_. *Le différend*. Paris: Editions de Minuit, 1983.

\_\_\_\_\_. *Lectures d'enfance*. Paris: Galilée, 1991.

\_\_\_\_\_. *Lições sobre a analítica do sublime*. Tradução de Constança Marcondes Cesar; Lucy R. Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1993.

\_\_\_\_\_. *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1998.

- \_\_\_\_\_. *Moralidades pós-modernas*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Peregrinaciones: ley, forma, acontecimientos*. Traducción María Coy. Madrid: Cátedra, 1992.
- \_\_\_\_\_. ; BENJAMIN, Andrew (Ed.). *The Lyotard reader: select bibliography of Lyotard's writings*. Oxford: Blackwell, 1991.

### Bibliografía citada

- ABRAMOVIĆ, Marina; ULAY. "Catalogue Database"; en: *Netherlands Media Art Institute, Montevideo/Time Based Arts*.  
URL: <http://cinovid.org/person/3757>.
- ADDISON, Joseph. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Traducción de Tonia Raquejo. Madrid: Visor, 1991.
- ADORNO, Theodor W. *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2005, p. 370.
- AGAMBEN, Giorgio. *La comunità che viene*. Torino: Einaudi, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Medios sin fin: notas sobre la política*. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.
- ANÓNIMO; ARISTÓTELES; ALSINA CLOTA, José (ed.). *Sobre lo sublime. Poética*; I-3. Edición bilingüe con traducción de José Alsina Clota. Barcelona: Bosch, 1985.
- ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno: del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Traducción de Torrejón de Ardoz. Madrid: Akal, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Projet et destin: art, architecture, urbanisme*. Traduit par Elsa Bonan. Paris: Les Éditions de la Passion, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Walter Gropius y la Bauhaus*. Traducción Juan Barja, Juan Calatrava. Madrid: Abada, 2006.



- ARISTÓTELES. *Poética*. Traducción de Antonio López Eire. Madrid: Istmo, 2002.
- AUBENQUE, Pierre. “Peut-on parler aujourd’hui de la *fin de la métaphysique*?”; en: *Problèmes aristotéliens – tome 1 : Philosophie théorique*. Paris: Vrin, 2009.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México D. F. / Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis. *Les perspectives dépravées. Tome 1: Aberrations, essai sur la légende des formes. Tome 2: Anamorphoses. Tome 3: La quête d'Isis, essai sur la légende d'un mythe*. Paris: Flammarion, 1984/2009.
- BAROLSKY, Paul. *A brief history of the artist from God to Picasso*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris: Éditions de Seuil, 1968.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Ästhetik*. Traducción de Dagmar Mirbach. Hamburgo: Meiner, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Prolegómenos*. Edición bilingüe con traducción de R. Ibarlucía. Buenos Aires: UBA Filosofía y Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_.; AA. VV. *Belleza y verdad: sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*. Barcelona: Alba, 1999.
- BECKETT, Samuel. *El innombrable*. Traducción de R. Santos Torroella. Barcelona: Lumen, 1966 (edición digital: Orbis), 2007; p. 33.  
URL: <http://pt.scribd.com/doc/6825132/Beckett-Samuel-El-Innombrable>.
- BENJAMIN, Walter. “La enseñanza de lo semejante”; en: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Traducción de Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1998.
- \_\_\_\_\_. “Sobre la facultad mimética”; en: *Ángelus Novus*. Traducción de H. A. Murena. Barcelona: Edhasa, 1971.
- \_\_\_\_\_. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Weikert. México D.F.: Itaca, 2003.
- BENVENISTE, Emile. *Le vocabulaire des institutions indo-européenne I et II*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.

- BOFARULL, Pau Pedragosa. “Arte y vivienda. La Bauhaus y la modernidad”; en: *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de agosto de 2003, vol. VII, núm. 146(033).  
URL: [http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146\(033\).htm](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146(033).htm).
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. “Traité du Sublime: Préface” ; en: ROUSSEAU, J. B. *Œuvres complètes de Boileau Despréaux, précédées de Œuvres de Malhebbe suivies des œuvres poétiques*. Paris: Chex Firmin Didot Frères, Fils et C<sup>ie</sup> Libraires, 1965.
- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones [1952]*. Madrid: Alianza, 1997.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Paris: Presses du réel, 2002.
- BOYD, John D. *The function of mimesis and its decline*. Harvard: Harvard University Press, 1968.
- BUENO Martínez, Gustavo. “Sobre la Idea de Dialéctica y sus figuras”; en: *El Basilisco: Revista de filosofía, ciencias humanas, teoría de la ciencia y de la cultura (nº 19, 1995)*. Madrid: Fundación Gustavo Bueno, 1978-1995.
- BURDEN, Chris. “Hacer arte es verdaderamente una actividad subversiva”. *Entrevista realizada por Juan Agustín Mancebo (Mayo 1996)*. *Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha*.  
URL: <http://www.uclm.es/cdce/sin/sin3/burden1.htm>.
- \_\_\_\_\_ ; PERRIN, Frank. *Chris Burden: un livre de survie*. Montréal: Bloc-notes Éditions, 1995.
- BURKE, Edmund. *De lo sublime y de lo bello. Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Traducción de Menene Gras Balaguer. Madrid: Alianza, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Traducción de Juan de la Dehesa. Murcia: Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1985.
- CARNAP, Rudolf. “La superación de la metafísica mediante el análisis lógico del lenguaje”; en: AYER, A. J. *El positivismo lógico*. Madrid: Fondo de Cultura Económico, 1993.
- CASTELLS, Manuel. *Redes de indignación y esperanza: los movimientos sociales en la era de internet*. Traducción de María Hernández Díaz. Madrid: Alianza, 2012.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Teorias da arte*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.
- CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

- CROWTHER, Paul. "The Postmodern Sublime: installation and assemblage art"; in: HODGES, Nicola (Ed.). *Art & Design magazine - The contemporary sublime: sensibilities of transcendence and shock* (Guest edited Paul Crowther), profile 40. London: Academy Editions, 1995.
- \_\_\_\_\_. *The Kantian Sublime: from morality to art*. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- CUKIER, Rosa. *Palabras de Jacob Levy Moreno: vocabulario de citas del psicodrama, de la psicoterapia de grupo, del sociodrama y de la sociometría*. São Paulo: Ágora, 2005.
- DANTO, Arthur Coleman. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. New Jersey: Princeton of University Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la Historia*. Traducción de Elena Neerman. Barcelona: Paidós, 1999.
- DE DUVE, Thierry. "Quando a forma se transformou em atitude – e além"; en: FERREIRA, Glória; VENÂNCIO Filho, Paulo (Orgs.). *Arte & Ensaios n° 10*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA, UFRJ, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Clement Greenberg entre líneas: seguido de un debate inédito con Clement Greenberg*. Madrid: Acto Ediciones, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Fazendo escola (ou refazendo-a?)*. Tradução de Alexânia Ripoll. Chapecó: Argos, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Kant after Duchamp*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996.
- DE MAN, Paul. *La ideología estética*. Traducción de Manuel Asensi y Mabel Richart. Madrid: Cátedra, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *Para ler Kant*. Tradução de Sonia Dantas Pinto Guimarães. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- DEMETRIO; 'LONGINO'. *Sobre el estilo. Sobre lo sublime*. Traducción de José García López. Madrid: Gredos, 2008.
- DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. Traducción de María Cecilia González y Dardo Scavino. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- DESCARTES, René. *Meditaciones metafísicas*. Traducción de Manuel García Morente. Madrid: Ed. Alfaguara, 1977.

- DOHERTY, Claire. *Situation. Documents of contemporary art series*. From Whitechapel: Documents of Contemporary Art. Cambridge: MIT Press, 2009.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Traducción de Félix Rodríguez. Madrid: Arco/Libros, 1999.
- DUCHÊNE, Hervé. *Candide - Voltaire*. Levallois-Perret: Éditions Bréal, 1999, 2ª ed.  
URL: <http://books.google.fr/books?id=IJ4IMdJ9aPsC&pg=PA15&dq=voltaire+candide&hl=fr&sa=X&ei=yR0DV06vL-7LsOTZ-ILOBg&ved=0CD8O6wEwAw#v=onepage&q=jardin&f=false>.
- DUQUE, Félix. “Dios y el éter en la filosofía última de Kant”; en: *Thémata. Revista de Filosofía (número 38, año 2007)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Lógica, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Escatología filosófica. El arte contra la estética”; en: MAZZOLDI, Bruno (Ed.). *Pensamiento herido. Filosofías, ficciones e insistemas de sonido España-Colombia*. Bogotá: Embajada de España / Pontificia Universidad Javeriana, 2008.
- \_\_\_\_\_. *El cofre de la nada: deriva del Nihilismo en la Modernidad*. Madrid: Abada, 2006.
- \_\_\_\_\_. *La fresca ruina de la tierra (del arte y sus desechos)*. Palma de Mallorca: Calima Ediciones, 2002.
- DURIX, Jean-Pierre. *Mimesis genres and post-colonial discourse*. New York: Palgrave Macmillan, 1998.
- ECO, Umberto. *La definición del arte*. Traducción de R. de la Iglesia. Barcelona: Martínez Roca, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Traducción de Roser Berdagué. Barcelona: Planeta-Agostini, 1992.
- ELIADE, Mircea. *História das crenças e das idéias religiosas*. Tradução de Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Historia de las creencias y las ideas religiosas: de la edad de piedra a los misterios de Eleusis*; Volumen I. Traducción de Jesús Valiente Malla. Barcelona: Paidós, 1999.
- EMISON, Patricia A. *Creating the “divine” artist: from Dante to Michelangelo*. Massachusetts: Brill Academic Pub, 2004.
- EZCURRA, Alicia Villar. *Voltaire-Rousseau: en torno al mal y la desdicha*. Madrid: Alianza, 1995.
- FERRY, Luc. *Homo æstheticus: a invenção do gosto na era democrática*. Tradução de Eliana Maria de Melo Souza. São Paulo: Ensaio, 1994.

- FISHER, Hervé. *L'histoire de l'art est terminée (édition électronique a été réalisée par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi, 2004)*. Paris: Balland Éditeur, 1981, p. 149.  
URL: [http://classiques.uqac.ca/contemporains/fischer\\_herve/histoire\\_art\\_terminee/histoire\\_art\\_terminee.pdf](http://classiques.uqac.ca/contemporains/fischer_herve/histoire_art_terminee/histoire_art_terminee.pdf).
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001.
- \_\_\_\_\_; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin. *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Traducción de Fabián Chueca, Francisco López Martín, Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2006.
- FREUD, Sigmund. “Lo siniestro (1919)”; en: *Obras completas Sigmund Freud Vol. 7*. Madrid: Editorial Nueva Biblioteca, 1974.
- FRIEDRICH, Caspar David; en: AA. VV. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1994.
- FRIZOT, Michel. *Du bon usage de la Photographie: une antologie de textes*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communications, 1987.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism: four essays*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- GALÁN, Iliá. *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello: un análisis desde Longino, Addison, Burke y Kant*. Madrid: Universidad Carlos III y Boletín Oficial del Estado, 2002.
- GABNER, Hubertus (Curator). *Black Square. Hommage à Malevich*. Exhibition in Hamburger Kunsthale: 23 March - 10 June, 2007.
- GILSON, Étienne. *La unidad de la experiencia filosófica*. Madrid: Rialp, 1973.
- GIRARD, René. *Critique dans un souterrain*. Lausanne: Éditions L'Âge d'Homme, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Je vois Satan tomber comme l'éclair*. Paris: Le Livre de Poche, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Les choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris: Grasset, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1961.
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *Historia del arte*. Traducción de Rafael Santos Torroella. Madrid: Alianza, 1987.
- GONZÁLEZ, Rafael Corazón. *Kant y la Ilustración*. Madrid: Rialp, 2004.

- GORRI, Antonio Alegre. *Historia de la filosofía antigua*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- GREENBERG, Clement. *Arte y cultura: ensayos críticos*. Traducción de Justo G. Beramendi y Daniel Gamper. Madrid: Paidós, 2002.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. Traducción de Aldo Mazzucchelli. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2005.
- \_\_\_\_\_. *The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. California: Stanford University Press, 2004.
- GUSDORF, George. “Condiciones y límites de la autobiografía”; en *Revista Suplementos Anthropos*, número extra 29. Barcelona: Anthropos, 1991.
- HABERMAS, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa*; 2 volúmenes. Traducción de Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Taurus, 1987.
- HALLIWELL, Stephen. *Aristotle’s Poetics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- HARRISON, Charles. “O ensino da arte conceitual”; en: FERREIRA, Glória; VENÂNCIO Filho, Paulo (Orgs.). *Arte & Ensaios n° 10*. Op. cit.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2007.
- HEIDEGGER, Martin. “Superación de la Metafísica”; en: *Conferencias y artículos*. Traducción de Eustaquio Barjau. Barcelona: Serbal, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Introduction to phenomenological research*. Translated by Daniel O. Dahlstrom. Indiana: Indiana University Press, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche*. Traducción de Juan Luis Vermal. Barcelona: Destino, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Ser y tiempo*. Traducción de Jorge Eduardo Rivera. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2005, 4ª ed.
- HIJÓN, Diego Coronado. “De la publicación de la fotografía a la fotografía publicada: en torno a los orígenes decimonónicos publicitaria”; en: *Ámbitos. Revista Andaluza de Comunicación*, n° 3-4 (2º Semestre 1999-1er Semestre 2000). Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000.
- HORVITZ, Robert. “Chris Burden, Doorway to Heaven, 15 November 1973”; in: *Artforum Magazine*, Volume XIV No. 9 (May 1976). California: Artforum Inc., 1976.
- HUISMAN, Denis. *La estética*. Traducción de Albert Domingo Curto. Barcelona: Montesinos, 2002.

- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Traducción de José Luis Pardo Torío. Barcelona: Paidós, 1991.
- JAUSS, Hans Robert. “A estética da recepção: colocações gerais”; en: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução de Luís Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- KAULBACH, Friederich. *Immanuel Kant*. New York: W. de Gruyter, 1982.
- KOSUTH, Joseph. “The artist as anthropologist, 1975”; in: *Art after Philosophy and after, collected writings, 1966-1990*. Cambridge: MIT Press, 1991.
- KRAUSS, Rosalind. *Cindy Sherman 1975-1993*. New York: Rizzoli, 1993.
- KUSPIT, Donald. *Signos del psique en el arte modern y posmoderno*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003.
- LACAN, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan (libros 1 a 20)*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1981-2006.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe (Ed.). *Typography: mimesis, philosophy, politics*. California: Stanford University Press, 1998.
- \_\_\_\_\_. *L'imitation des moderns*. Paris: Galilée, 1986.
- LEBRUN, Gérard. *Kant y el final de la metafísica: ensayo sobre la Crítica del Juicio*. Madrid: Escolar y Mayo Editores, 2008.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. “Monadología y Discurso de Metafísica”; en: *Los grandes pensadores*, V. 54. Madrid: Sarpe, 1984.
- LIMA, Luiz Costa. “Deleuze: estética antirrepresentacional y mimesis”; en: *Estudios Públicos. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, n.º 74 otoño 1999. Santiago de Chile: Centro de Estudios Públicos, 1999.
- LONGINO, Dioniso. *Tratado de Rhetorica el Sublime, Madrid: 1770*. Traducción del griego de Manuel Perez Valderrabano. (Edición facsímil de ejemplar perteneciente a la biblioteca de Santiago Arribas Parra.) Valladolid: Maxtor, 2001.
- LUÑO, Ángel Rodríguez. *Immanuel Kant: Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Texto íntegro de la traducción de Manuel García Morente, Madrid, 1921. Madrid: EMESA, 1977.

- MALDONADO, Tomás. *El futuro de la Modernidad*. Madrid: Júcar Universidad, 1990.
- MELBERG, Arne. *Theories of mimesis*. New York: Cambridge University Press, 1995.
- MILANI, Raffaele. *El arte del paisaje*. Traducción de Carmen Domínguez. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- MORENO, Jacob Levy. *Psicoterapia de grupo y psicodrama: introducción a la teoría y la praxis*. Traducción de Armando Suárez. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- NANCY, Jean-Luc (Cord.). *Du sublime*. Paris: Belin, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Un pensamiento finito*. Traducción de Juan Carlos Moreno Romo. Barcelona: Anthropos, 2002.
- NAVAJAS, Gonzalo. *Mimesis y cultura en la ficción: teoría de la novela*. London: Tamesis Books Limited, 1985.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Oeuvres philosophiques complètes; XII*. Traduction de Pierre Klossowski. Paris: Éditions Gallimard, 1976.
- NOVALIS. *Himnos a la noche y Cánticos espirituales*. Valencia: Pre-textos, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Ensayos escogidos*. Madrid: Aguilar, 1960.
- \_\_\_\_\_. *La deshumanización del arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1928.
- PAIVA, Raquel (Org.). *O retorno da comunidade: os novos caminhos do social*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.
- PALMER, Richard. *¿Qué es la hermenéutica?. Teoría de la interpretación en Schleiermacher, Dilthey, Heidegger y Gadamer*. Traducción de Beatriz Domínguez Parra. Madrid: Arco Libros, 2002.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra, 1989.
- PAPASTERGIADIS, Nikos. "Small gestures in specific places: on collaboration and the politics of art"; in: McQUIRE, S.; \_\_\_\_\_. (Eds.). *Empires, Ruins + Networks: The Transcultural Agenda in Art*. Melbourne: Melbourne University Press, 2005.
- PETERS, F. E. *Termos filosóficos gregos: um léxico histórico*. Tradução de Beatriz Rodrigues Barbosa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, 2ª ed.



- PRENDERGAST, Christopher. *The order of mimesis*. New York: Cambridge University Press, 2009.
- PROUST, Françoise. “Kant et la liberté publique”; en: *Philosophie Politique, no. 2, spécial Kant*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.
- RANCIÈRE, Jacques. “Existe-t-il une esthétique deleuzienne?”; en: ALLIEZ, Eric (Ed.). *Gilles Deleuze. Une vie Philosophique*. París: Synthélabo, 1998.
- RICŒUR, Paul. “Appendice” ; en: JERVOLINO, Domenico. *Ricoeur. Une herméneutique de la condition humaine*. Paris: Ellipses, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique I*. Paris: Le Seuil, 1969.
- \_\_\_\_\_. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Rio de Janeiro: Imago, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Temps et récit I, II, III*. Paris: Ed. Seuil, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Tiempo y narración I: configuración del tiempo en el relato histórico*. Traducción de Agustín Neira. México D.F.: Siglo XXI, 2004, 5ª ed.
- RODRÍGUEZ, Rosa María. *La sonrisa de Saturno: hacia una teoría transmoderna*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- ROSA, João Guimarães. “O espelho”; em: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques; MARQUES, José Oscar de Almeida (Org.). *Carta a Christophe de Beaumont e outros ensaios sobre a religião e a moral*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.
- \_\_\_\_\_. “Carta de Rousseau a Voltaire sobre a providência (18 de agosto de 1756); en: MENEZES, Edmilson (org.). *História e Providência: Bossuet, Vico e Rousseau*. Tradução de Maria das Graças de Souza. Ilhéus: Editus, Editora da Universidade Estadual de Santa Cruz, 2006.
- RUIZ DE LA PEÑA, J. L. *Teología de la creación*. Santander: Sal Terrae, 1986.
- SAINT-GIRONS, Baldine. *Lo sublime*. Traducción de Juan Antonio Méndez. Madrid: A, Machado Libros, 2008.
- SANTAMARÍA, Alberto. *El idilio americano: ensayos sobre la estética de lo sublime*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.
- SCHNEIDER, Pierre. *Monet et Venise*. Paris : Éditions Herscher, 1986.

- SERRA, Richard; CRIMP, Douglas. "Richard Serra's urban sculpture: an interview Richard Serra and Douglas Crimp, July 1980, first published in Arts Magazine, November 1980"; in: SERRA, Richard; WEYERGRAF, Clara (Comp.). *Richard Serra: interviews, etc. 1970-1980*. New York: The Hudson River Museum, 1980.
- SIERRA, Pelayo García. *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico. Una introducción analítica*. Oviedo: Pentalfa Ediciones, 2000.
- SILEO, Diego. *The Abramović Method*. New York: Antique Collecto, 2012.
- SILVERMAN, Hugh J. (Ed.). *Lyotard: philosophy, politics and the sublime*. New York: Routledge, 2002.
- SOURIAU, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*. Traducción de Ismael Grasa Adé, Xavier Meilán Pita, Cecilia Mercadal, y Alberto Ruiz de Samaniego. Madrid: Ediciones Akal, 1998.
- STEIN, Ernildo. *Anamnese: a filosofia e o retorno do oprimido*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.
- STEINER, George. *Nostalgia del absoluto*. Traducción de María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Ediciones Siruela, 2007, 9ª ed.
- STEPHENS, John; McCALLUM, Robyn. *Retelling stories, framing culture: traditional story and metanarratives in children's literature*. Oxford: Routledge, 1998.
- SUBIRATS, Eduardo. "Mito, magia, mimesis"; en: SAMPEDRO, Claudia Steiner (Dir.); RAMÍREZ, Olmo Uscátegui (Ed.). *Antípoda: Revista de Antropología y Arqueología*; n° 15, julio-diciembre 2012. Bogotá: Universidad de los Andes, 2010-2012.
- TATARKIEWICZ, Władysław. *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 1987.
- TOLLINCHI, Esteban. *Romanticismo y modernidad: ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1990.
- TOYNBEE, Arnold. *A study of history*. London: OUP, 1954.
- TURRÓ, Salvio. *Tránsito de la naturaleza a la historia en la filosofía de Kant*. Barcelona: Anthropos, 1996.
- VALLE, Julio de. "La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la Estética"; en: GUTIÉRREZ, Raúl (Dir.). *Areté Revista de Filosofía*, vol. XXIII, n° 2 (2011). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989-2011.
- VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Barcelona: Barral-Labor, 1984.

- VASARI, Giorgi. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architetti*. A cura de Luciano Bellosi e Aldo Rossi. Torino: Einaudi, 1986.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Traducción de François Maspero. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1982-2003, 4ª ed.
- VILLA, Mariano Moreno. *Filosofía. Volumen IV: Historia de la Filosofía Moderna y Contemporánea*. Sevilla: Editorial Mad, 2003.
- VOLTAIRE (François-Marie Arouet). *Candide, ou l'optimisme*. Traduit de l'allemand de Mr. Le Docteur Ralph. Paris: Domaine public, 1759 (Livre numérique Google. Original provenant de la Bibliothèque de l'État de Bavière, 2009).  
URL: <http://books.google.fr/books?id=Co4NAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=voltaire+candide&hl=fr&sa=X&ei=yR0DVO6vL-7LsOTZ-ILOBg&ved=0CCwO6wEwAA#v=onepage&q=pangloss&f=false>
- \_\_\_\_\_. *Poème sur le désastre de Lisbonne* (Nouvelle édition augmentée). Paris: Arvensa, 2014.
- WHITE, Luke; PAJACZKOWSKA, Claire (Eds.). *The sublime now*. New Castle: Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza: una contribución a la psicología del estilo*. Traducción de Mariana Frenk, Elisabeth Siefer, Javier Ledesma Grañén. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2008, 2ª ed..

### **Bibliografía no citada**

- ABRAMOVIĆ, Marina; DI PIETRANTONIO, Giacinto; SANZIO, Raffaello; VETTESE, Angela Vettese. Marina Abramović. Milano: Charta, 2002.
- \_\_\_\_\_; BIESENBACH, Klaus (Ed.). *Marina Abramović: The Artist is Present*. New York: The Museum of Modern Art, 2010.
- \_\_\_\_\_; LAUB, Michael. *The Biography of Biographies*. Milano: Charta, 2005.
- ARISTÓTELES; Anónimo. *Poética. Sobre lo sublime*. Traducción de José Alsina Clota. Bilingual ed. Barcelona: Bosch, 1985.
- ÁVILA, Remedios. *El desafío del nihilismo: la reflexión metafísica como piedad del pensar*. Madrid: Trotta, 2005.

- BARTRA, Roger. *El duelo de los ángeles: locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*. Valencia: Pre-textos, 2004.
- BENNET, Jonathan. *La "Crítica de la razón pura" de Kant: 2. La dialéctica*. Traducción de Julio César Armero. Madrid: Alianza, 1981.
- BENNINGTON, Geoffrey. *Late Lyotard*. Seattle: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Lyotard: writing the event*. New York: Columbia University Press, 2008.
- BOZAL, Valeriano. *El gusto*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008, 2ª ed.
- BRADY, Emily. *The sublime in modern philosophy: aesthetics, ethics, and nature*. New York: Cambridge University Press, 2013.
- BÜRGER, Peter. *Crítica de la estética idealista*. Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor, 1996.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1993.
- CARLSON, Allen. *Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics*. New York: Columbia University Press, 2009.
- CERÓN, Ileana Pradilla; REIS, Paulo (Orgs.). *Kant: crítica e estética na modernidade*. São Paulo: Senac, 1999.
- CÉSARINI, Laurence Manesse. *Le sublime anomique: le renversement de l'histoire de Kant à Lyotard*. Paris: L'Harmattan, 2008.
- CHIPP, Herschel B. (Org.). *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CONDE, Ana C. "Lo Siniestro enroscado a la Palabra. Lenguaje y extrañamiento a partir de la lectura de *Lo siniestro* de Freud"; en: *Espéculo. Revista de estudios literarios n° 33*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006.  
URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/siniestr.html>.
- COSTELLOE, Timothy. *The Sublime: From Antiquity to the Present*. New York: Cambridge University Press, 2012.
- COURTINE, Jean-François *et alli*. *Du sublime*. Paris: Belin, 1988.
- CRAMPE-CASNABET, Michèle. *Kant: uma revolução filosófica*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

DAGOGNET, François. *Mort du paysage?: philosophie et esthétique du paysage*. Champvallon: Éditions Champ Vallon, 1982.

DANTO, Arthur C. “Barnett Newman and the Heroic Sublime”; en: *The Nation* (2002).  
URL: <http://www.thenation.com/doc/20020617/danto>.

DE HARO, Pedro Aullon. *La sublimidad y lo sublime*. Madrid: Verbum, 2006.

DE MAN, Paul. *La ideología estética*. Traducción de Manuel Asensi y Mabel Richart. Madrid: Cátedra, 1996.

DE MARGERIE, Anne (Dir.); BURGARD, Chrystèle (Com.). *Le paysage et la question du sublime*. Valence: Association Rhône-Alpes des Conservateurs, Réunion des Musées Nationaux, 1997.

DEJARDIN, Bertrand. *L'immanence ou le sublime: observations sur les réactions de Kant face à Spinoza dans la Critique de la faculté de juger*. Paris. L'Harmattan, 2001.

DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Tradução de Germiniano Franco. Lisboa: Edições 70, 2000.

\_\_\_\_\_. *Kant y el tiempo*. Traducción de Equipo Editorial cactus. Buenos Aires: Cactus, 2008.

DERRIDA, Jacques. *La Dissémination*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

\_\_\_\_\_. *Memorias para Paul De Man*. Traducción de Carlos Gardini. Barcelona: Gedisa, 2008.

DUARTE, Rodrigo (Org.). *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Ufmg, 1998.

\_\_\_\_\_. (Org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ERICSSON, Camilla; JENSNER, Magnus (Eds.); NILSSON, Bo (Cur.). *... om det sublime... \ ... on the sublime*. Malmö, Sweden: Rooseum, Center for Contemporary Art, 1999.

FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge: The Mit Press, 2001.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização, novas conferência introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GADAMER, Hans-Georg. “O fim da arte?”. *Herança e futuro da Europa*. Trad. António Hall. Lisboa: Edições 70, 1998, pp. 49-66.

GEBAUER, Gunter; WULF, Christoph. *Mimesis: culture, art, society*. Translated by Don Reneau. Los Angeles, California: University of California Press, 1995.

- GEISENHANSLÜKE, Achim. *Le sublime chez Nietzsche*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- GILBERT-ROLFE, Jeremy. *Beauty and the contemporary sublime*. New York: Allworth Press, 1999.
- GOLDSMITH, Marcella Tarozzi. *The future of art: an aesthetics of the new and the sublime*. New York: State University of New York Press, 1999.
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999. 16ª ed.
- GREENBERG, Clement. "Modernist Painting"; in: HARRISON, Charles; WOOD, Paul; *et alii*. *Art in Theory 1900-1990*. Oxford: Blackwell, 2000.
- GUALANDI, Alberto. *Lyotard*. Tradução de Anamaria Skinner. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- GUASCH, Anna Maria. *El arte último el siglo XX: del Posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- HALLIWELL, Stephen. *The Aesthetic of Mimesis*. New Jersey: Princeton University Press, 2002.
- HARTLEY, George. *The abyss of representation: Marxism and the Postmodern Sublime*. New York: Duke University Press, 2003
- HERTZ, Neil. *O fim da linha: ensaio sobre a psicanálise e o sublime*. Tradução de Júlio Castañon. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- JANSON, Horst Waldemar. *História da arte*. Tradução de J. A. Ferreira de Almeida e Maria Manuela Rocheta Santos. Lisboa: Martins Editora, 1992, 5ª ed.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- KRINKE, Rebecca (Ed.). *Contemporary landscapes of contemplation*. New York: Routledge, 2005.
- LEYVA, Gustavo (Ed.). *La teoría crítica y las tareas actuales de la crítica*. Barcelona: Anthropos, 2005.
- LONGINO. *Do sublime / Longino*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MADERUELO, Javier; DE ARGILA, María Luisa Martín. *La construcción del paisaje contemporáneo*. Huesca: CDAN, 2008.
- MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Tradução de Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.

- MORLEY, Simon (Ed.). *The sublime: documents of Contemporary Art*. London, Cambridge: Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2010.
- NEWMAN, Barnett. "The Sublime is now (1948)". En *Barnett Newman: Selected writings and interviews*. California: University of California Press, 1992; pp. 170-173.
- NICOLÁS, Juan Antonio; FRÁPOLLI, María José (Eds.). *Teorías de la verdad en el siglo XX*. Madrid: Editorial Tecnos, 1997.
- OSORIO, Carlos Rojas. "La estética de lo sublime (Kant-Lyotard-Derrida)"; en: *La torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico, vol. 4, n° 14 (1999)*. ISSN 0040-9588.  
URL: <http://www.uprh.edu/humanidades/libromania/lyotard/>.
- OSORIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- PAPINEAU, Jean. "Jean-François Lyotard. De la fonction critique à la transformation". En PONTBRIAND, Chantal (Dir.). *Parachute. Essais choisis 1975-1984*. Québec: Éditions Parachute, 2004.
- PHELAN, Peggy. *Unmarked: the politics of performance*. New York: Routledge, 1993.
- PILLOW, Kirk. *Sublime understanding: aesthetic reflection in Kant and Hegel*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- REED, Peter (Ed.). *Groundswell: Constructing the Contemporary Landscape*. New York: The Museum of Modern Art, 2005.
- SAINT-GIRONS, Baldine. *Fiat lux: une philosophie du sublime*. Paris: La République des Lettres, 1993.
- SCHILLER, Friedrich. *Lo sublime (de lo sublime y sobre lo sublime)*. Málaga: Ágora, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Teoria da tragédia*. São Paulo: Editoria Pedagógica e Universitária, 1992.
- SHAW, Philip. *The sublime*. New York: Routledge, 2009.
- SIM, Stuart (Ed.). *The Lyotard dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- TANDIRLI, Emre. *Le paysage contemporain: l'image picturale du paysage dans l'art contemporain*. Thèse de doctorat, Directeur Costin Mioreanú, Université Panthéon-Sorbonne, Paris 1, 2008.  
Lille: Atelier national de Reproduction des Thèses, 2009.
- TAROZZI Goldsmith, Marcella. *The future of art: an aesthetics of the new and the sublime*. New York: State University of New York Press, 1999.

- THOUARD, Denis. *Kant*. Tradução de Tessa Moura Lacerda. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- TOUS, Antonio Rodríguez. *Idea estética y negatividad sensible: la fealdad en la teoría estética de Kant a Rosenkranz*. Barcelona: Intervención Cultural, 2002.
- TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Editorial Ariel, 2006, 8ª ed.
- VATTIMO, Gianni y otros. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- VILLACAÑAS, J. L.; BOZAL, V.; PÉREZ Carreño, Fca.; TRÍAS, Eugenio; CREGO, Charo; MARTÍNEZ Marzoa, F. *Estudios sobre la "Crítica del juicio"*. Madrid: CSIC / Visor, 1990.
- WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*. Tradução de Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction et Einfühlung: contribution à la psychologie de style*. Traduit par Emmanuel Martineau. Paris : Klincksieck, 1986.
- ZIMA, Pierre V. *La négation esthétique: le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*. Paris: L'Harmattan, 2002.