

irrupciones

revista de gestión e historia de las artes

Número 0, noviembre 2017 - ISSN en trámite



Sublime

Lic. Pablo Orlando

rESUMEN_

Este artículo aborda el concepto de lo sublime a partir de las teorizaciones de Kant, Burke y Lyotard, Rancière y Bataille, entre otros. Su carácter desbordante, irrepresentable, signo de la constitución interminable del sujeto, la potencialidad informe en diálogo con un vitalismo, son algunos de los ejes propuestos. Asimismo, diferentes producciones artísticas dan cuenta del carácter polisémico de este concepto.

pALABRAS cLAVE_

Sublime - bello - representación - irrepresentable.

Lo sublime es un concepto clave para comprender el carácter abierto en el que se identifican no solo las prácticas discursivas del pensamiento actual sino también el quehacer artístico de nuestro tiempo. En principio, y pese a la indeterminación de la que da cuenta, el término convoca a dos reconocidos nombres propios, el del filósofo alemán del siglo XVIII Immanuel Kant y el del pensador francés del siglo pasado que volvió a ponerlo verdaderamente en vigencia, Jean-François Lyotard. Lo sublime, según la perspectiva del pensador de Königsberg, es una de esas experiencias que deben ser calificadas como estéticas, en tanto que se constituyen a partir de la primacía de la facultad de la imaginación, que en estos casos relega a las facultades del entendimiento y de la razón. Tal distinción será crucial para el desarrollo, en la época moderna, de un espacio autónomo para la experiencia artística o contemplativa, desde entonces diferenciada de la cognoscitiva y la moral. Lo sublime es una experiencia del sujeto y no una propiedad del objeto, sostiene Kant, en consonancia con el tono general de su pensamiento, en el que las condiciones del sujeto proyectan y constituyen una realidad que se considera solo una materia a moldear. La particularidad de lo sublime es su carácter liminal, desbordante, en el que el objeto representado no termina de ser contenido por límite formal alguno y se pierde en la indefinición. Lo sublime es conmoviente, mezcla de temor y placer, porque es la experiencia de una imaginación al mismo tiempo libre e insuficiente, capaz de figurar a su objeto, a la vez que fracasar. A diferencia de la experiencia de lo bello, donde la preeminencia de una representación adecuada y cerrada sobre sí misma va en consonancia con un sentimiento de serenidad. El contacto con la inmensidad de la naturaleza, tanto en su faz cuantitativa como cualitativa, antes que el diálogo con las artes, es el modelo de lo inabarcable que Kant privilegia, y con el que ilustra las páginas de la "Analítica de lo sublime" de la *Crítica del Juicio* de 1790.

La pintura romántica ha sido una y otra vez señalada, tanto por sus paisajes teñidos por los estados anímicos de los personajes que los contemplan como por su carácter formal de primacía pictórica antes que lineal, como una genuina y originaria representante de lo sublime. Los casos de Caspar David Friedrich y William Turner, dos maestros de comienzos del siglo XIX, son paradigmáticos. Jean-François Lyotard señala que lo sublime es una manera de mirar a la naturaleza, una forma de interpretarla y, por lo tanto, de traducirla para esa mirada en la que reconocemos al arte. En especial al arte romántico, a partir del cual se despliega la abstracción y la auto-reflexión propia del arte moderno. Según Lyotard, el sujeto sublime experimenta un entusiasmo que lo hace deshabitar las formas establecidas de la tradición y de la academia, y asumir un derrotero de experiencias que al no terminar de plasmarse de manera definitiva, promueven una especulación indefinida respecto a las posibilidades y a las condiciones de la representación. El pensador francés no se contenta con lo propuesto por Kant, por lo que se remonta a las reflexiones del filósofo inglés Edmund Burke (*El origen de nuestras nociones sobre lo bello y lo sublime, de 1776*), e incluso más atrás, a las ideas del retórico latino Longino (*De lo sublime*, escrito, según se estima, alrededor del siglo III antes de Cristo), a propósito de igualar lo sublime no solo a una experiencia de la

nada que pone lo existente bajo la expectativa trascendente del más allá, sino también a la de la posibilidad de un acontecimiento mundano, presente, que por frágil y efímero que se reconozca, flota como un “al menos algo”, como un ahora, por sobre la vacuidad. Lo sublime es la soledad para Burke y es el silencio para Longino, y para ambos, dos maneras distintas de lograr un mismo objetivo: experimentar la amenaza de un después del mundo, conmovirse con jugar a estar más allá de la existencia, pero siempre e irreductiblemente desde más acá. Esa imaginación, ese juego por el que el más allá se da más acá, es el *ahora* que Lyotard identifica con lo sublime y que se despliega en la pintura norteamericana de mediados del siglo XX: en el minimalismo de Ad Reinhardt, de Mark Rothko y especialmente en el de Barnett Newman. Las grandes telas de colores uniformes, con las que se presentan estos artistas son, en la lectura de Lyotard, un acontecimiento imprevisible y fugitivo, y por eso mismo inusualmente valioso. Un acontecimiento que debe leerse como una sugerencia abierta, o un remitir incierto, un manifestarse frágil y provisorio que no es otra cosa que el *now* (el ahora, el presente) propio de la infinitud de lo sublime, en tanto que un darse que, de manera paradójica, no se da.

Definitivamente instalado en el terreno artístico, Jacques Rancière explora aún más radicalmente el carácter paradójico de las presentaciones negativas propias de lo sublime (“Si existe lo irrepresentable”, en *El destino de las imágenes*, 2011). Si existe algo que escapa a la figuración, explica el pensador francés, lo hace al interior de un régimen que define como representativo, de tinte bello y armónico, y que responde a los mandatos de la *Poética* de Aristóteles (335/322 a. C.): una composición de tipo unitaria, ordenada y definitivamente cerrada sobre sí misma. Lo irrepresentable, sostiene Rancière, lo es en tanto que no puede ser concebido en este régimen, porque no puede ser contenido en lo figurativo y en la narración. Lo clásico y lo académico son sinónimos de este tipo de régimen. Pero existe otro, al que llama estético, acaso remitiendo a una sensibilidad que no admite contención. O al menos no la contención definitiva con la que estamos familiarizados más extensamente. Es un régimen del despojamiento, un régimen que se rehúsa a la concatenación férrea de los elementos o las partes en los que cuajan las formas. El arte moderno trabaja con esta disipación del viejo modelo, apostando a un minimalismo que Rancière señala en los cuentos de Hemingway – el propio escritor teorizó sobre la teoría del iceberg, a propósito de una totalidad desconocida e inabarcable de la cual solo se insinuaba la emergencia de una de sus partes - y que lo hace retroceder hasta la prosa de Gustave Flaubert, en la que la primacía de la descripción por sobre el carácter tradicional de lo narrativo de la ficción clásica suspende la constitución del mundo de la anécdota entendido como un todo. Descripción y suspensión que reencuentra, junto con sus efectos, en el *nouveau roman*, especialmente en las novelas de Alain Robbe-Grillet, y que en la literatura contemporánea argentina puede rastrearse, sin ningún ánimo de exhaustividad, desde la prosa sinuosa de Juan José Saer a la sequedad constrictiva del estilo de Martín Rejtman.

Estilo que el propio Rejtman traslada a su cine y que, con las variantes correspondientes se reconoce en las discursividades apocadas propias de lo moderno que son claramente visibles en lo que se dio en llamar, desde fines de la década del noventa del siglo pasado y durante casi una década, el nuevo cine argentino,

representado entre otros por Lucrecia Martel, Lisandro Alonso o los primeros trabajos de Pablo Trapero. Este cine reescribe la indeterminación que Gilles Deleuze propone como clave a la hora de identificar un cine de la imagen tiempo que se desmarca de un cine movimiento de formas precisas y cerradas, y que puede verse de Bresson a Jarmusch, de Antonioni a Kaurismaki, o de Fassbinder a buena parte de Godard. La noción de sublime no aparece de manera explícita en las formulaciones del Deleuze de sus *Estudios sobre el cine 1 y 2* (1984/1987), en los que recurre a la noción de un sujeto constituido en el tiempo, a su vez comprendido como una materia elástica e inasible en continua expansión, tal como los personajes y situaciones se dejan ver - inciertos, ambiguos - en las películas de las que se ocupa. Pero la referencia a Kant y al trabajo inagotable de las ideas a la hora de sondear y encontrar los objetos trascendentes, tal como el filósofo alemán reconocía, le da título a una conferencia que Deleuze brinda poco después que sus escritos (“Tener una idea en cine”, 1995).

Pero si volvemos al texto de Rancière, el desfase entre forma e idea que revela lo sublime se presenta visiblemente en la concepción hegeliana del arte. Para Hegel el arte es la manifestación sensible de la idea y, por lo tanto, es una manifestación incompleta, simbólica, de lo absoluto en lo finito. Y esa incompletud que supone lo simbólico está especialmente marcada en el origen de la actividad artística – etapa a la que el filósofo alemán llama explícitamente simbólica o sublime – y en su retorno, no solo en el arte romántico – que históricamente hablando es el arte cristiano – sino también en esas producciones que responden a lo que, según se lo haya leído, se llamó “la muerte del arte” o “el después del arte”. Muerte o después que inaugura el romanticismo histórico, contemporáneo a Hegel, a partir de un arte sin temas preestablecidos, sin sujeción a seriedad o estructura alguna y de clara impronta conceptual. Características que desde entonces se volverán cada vez más vigentes y que todavía son propias de nuestra contemporaneidad.

En *La estética del romanticismo*, Paolo D’angelo señala de qué manera lo simbólico, en tanto que una infinitud similar a lo sublime, es el corazón del grupo de Jena y de su líder Friedrich Schlegel. Lo propio de la estética romántica es la presentación negativa de lo infinito o de lo absoluto, señala el pensador italiano, y es por eso que está signada por la *ironía*, categoría que señala la extensión indiscriminada de lo parcial. En la misma dirección, Hans-Georg Gadamer sostiene que toda experiencia artística es símbolo y el arte todo es símbolo (*La actualidad de lo bello*, 2002) porque es la propuesta de ir al encuentro, de dialogar, con una otredad que nos interpela como sujetos en tanto que incompletitudes, que carencias. El arte es símbolo de la condición parcial, abierta y móvil de lo existente, y es un juego en el que se festeja el reencuentro simbólico entre el amante que somos y el mítico objeto de amor perdido.

La infinitud de lo sublime también es clave para Isaiah Berlin a la hora de entender la importancia de la novela para la sensibilidad de los románticos, que la consideraban la forma narrativa por antonomasia en tanto que signo de la constitución interminable del sujeto. De ahí la veneración que le profesaban a la novela de iniciación o aprendizaje, en especial a “Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister”, el relato de 1795 de Johann Wolfgang Goethe. La estructura del relato, episódica,

cambiante hasta el desconcierto, se asimila a los avatares identitarios del protagonista. En su *Teoría de la novela* de 1916, György Lukács terminaría por redondear una lectura dialéctica negativa o sublime de este género, al postularlo como clave para comprender e ilustrar el carácter provisorio tanto de la realidad como del sujeto. La novela es el arte de la potencialidad inconforme que rebasa todas las formas. Y esa potencialidad inevitablemente informe permite pensar lo sublime en diálogo con un vitalismo de cuño más instintivo, tal como lo interpreta Martin Jay en su lectura de Bataille. En “El modernismo y el abandono de la forma” (*Campos de fuerza*, 2003) Jay revisa la cuestión del amorfismo del arte moderno, especialmente en las vanguardias, a partir de la concepción de Georges Bataille de un vitalidad indómita, erótica, gratuita y lúdica. Y asocia esta tendencia a un giro contemporáneo que le da la espalda al privilegio de la experiencia ocular - experiencia que captura la obra en los límites de una imagen y una figura - para aproximarse a un arte que cada vez más compromete al cuerpo con todos sus sentidos. Es el caso de la performance y de la instalación, géneros que han ganado la primera plana del imaginario actual, y que en su condición de procesos, de invitación a ser eternamente transitados, ponen en suspenso todo sentido y apropiación, y se postulan como modelos privilegiados a la hora de aproximarnos a la perspectiva contemporánea sobre lo real.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS_

- Bataille, G. (2003). *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Berlin, I. (1999). *Las raíces del romanticismo*. Madrid, España: Taurus.
- Burke, E. (2005). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid, España: Alianza.
- D'angelo, P. (1999). *La estética del romanticismo*. Madrid, España: Visor.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen - movimiento. Estudios sobre Cine 1*. Barcelona, España: Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen- tiempo. Estudios sobre Cine 2*. Barcelona, España: Paidós.
- Deleuze, G. (1995). "Tener una idea en cine", *Archipiélago*, Nº 22.
- Gadamer, H. G. (2002). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Madrid, España: Editora Nacional.
- Jay, M. (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Kant, I. (2007). *Crítica del Juicio*. Madrid, España: Espasa Calpe.
- Lyotard, J. F. (1987). *El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*. Barcelona, España: Gedisa.
- Lyotard, J. F. (1998). *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Lukács, G. (2010). *Teoría de la novela*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Godot.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Saint Girons, B. *Lo sublime*. (2008). Madrid, España: Machado ediciones.
- Safranski, R. (2012). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Buenos Aires, Argentina: Tusquets.

PABLO NICOLAS ORLANDO

Licenciado en Artes Combinadas (FFyL, UBA). Profesor Titular de Análisis de films y de Estéticas y teorías cinematográficas en los institutos terciarios CIC y Cievyc, y Profesor Adjunto de Principios de estética y Estética en la UNA y en la UNTREF. Integrante del proyecto de investigación “Imágenes neo-barrocas en el arte contemporáneo argentino” desde el 2015. En 2014 publicó *Políticas de la imaginación*, un ensayo sobre la relación entre cine y fotografía. Actualmente es maestrando en la Maestría en crítica y difusión de las artes en la UNA.